

Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

[illegible]

Dossiê

Gêneros Literários no Longo Século XVIII (1660-1832)

02|2017
DTLLC/FFLCH/USP

25

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Diretor Paulo Martins

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Marcos Piason Natali
Vice-chefe Betina Bischof

Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas/ Universidade de São Paulo. — n. 1 (1996) — . — São Paulo:
USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 — Semestral

Descrição baseada em: n. 25 (2017.2)
ISSN 1413-2982

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
CDD (21. ed.) 801.3

Capa e Diagramação: Aryanna Oliveira
É proibida a reprodução da imagem para qualquer outro fim.
Fontes: Futura e ITC Berkeley

Realização:



LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Número 25. São Paulo. 2017.2 . ISSN 1413-2982

CONSELHO CIENTÍFICO

Adélia Bezerra de Meneses (UNICAMP)
Antonio Candido (USP)
Aurora Fornoni Bernardini (USP)
Beatriz Sarlo (UBA/Argentina)
Benedito Nunes — *in memoriam* (UFPA)
Boris Schnaiderman - *in memoriam* (USP)
Davi Arriguucci Jr. (USP)
Fredric Jameson (Duke University)
Ismail Xavier (USP)
Jacques Leenhardt (EHESS/França)
John Gledson (Universidade de Liverpool/EUA)
Ligia Chiappini Moraes Leite (USP)
Marlyse Meyer - *in memoriam* (CBEAL/USP)
Roberto Schwarz (UNICAMP)
Teresa de Jesus Pires Vara (USP)
Walnice Nogueira Galvão (USP)

COMISSÃO EDITORIAL

Anderson Gonçalves da Silva (USP)
Edu Teruki Otsuka (USP)
Marcus Vinicius Mazzari (USP)
Samuel Titan Júnior (USP)

ESTAGIÁRIA

Aryanna Oliveira

CONSELHO EDITORIAL DTLT/USP

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fabio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nittrini
Viviana Bosi

COMISSÃO TÉCNICA

Ben Hur Euzébio
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

EDITORIAL

A revista *Literatura e Sociedade*, editada pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP desde 1996, alcança, com esta publicação, seu vigésimo quinto número, o segundo de 2017.

A seção *Ensaaios* apresenta seis estudos que, a partir de diferentes perspectivas teóricas, abordam paralelos e intersecções entre autores, obras, gêneros, modos e contextos, estabelecendo conexões variadas entre aspectos literários, artísticos, intelectuais e políticos.

A seção se inicia com o estudo de Kelson Gérison Oliveira Chaves, que investiga a passagem, nos anos 1930, de Manoel de Barros pelo Comunismo. Mobilizando indícios dessa experiência na trajetória do poeta, o ensaio abre perspectivas de leitura que articulam questões sociais e políticas à atividade poética de Manoel de Barros.

O artigo seguinte, de Aline Leal Fernandes Barbosa, toma como fio condutor os significados simbólicos associados ao sol para traçar um paralelo entre Hilda Hilst e Georges Bataille. Explorando os temas da transgressão, do erotismo, do sagrado e da morte, o estudo sugere aproximações entre a poeta brasileira e o pensador francês.

Em seguida, Edson Costa Duarte analisa, em seu estudo, o último romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*. Tendo como eixo a análise das relações entre os procedimentos narrativos e os modos do cômico no romance, o ensaio procura indicar a maneira como a obra se constrói por meio da dissolução da narrativa.

Já o estudo de Jane Christina Pereira se volta para a leitura de *Santa Evita*, de Tomas Eloy Martinez. Apoiando-se no conceito de metaficção, o artigo examina o intertexto paródico com o novo jornalismo norte-americano para discutir as relações entre literatura e história no romance do escritor argentino.

Luciana Persice Nogueira assina o ensaio seguinte, dedicado ao estudo das traduções de Marcel Proust. Investigando as relações entre Proust e a obra de John Ruskin, a autora descortina questões políticas e culturais implicadas na discussão sobre as traduções, revelando aspectos do contexto intelectual e artístico da época.

Fechando a seção, o artigo de Fábio José Santos de Oliveira examina, em perspectiva comparatista, os contos de Charles Perrault e as gravuras de Gustave Doré. Salientando o papel do olhar e o confronto de diferentes realidades, o ensaio discute o diálogo que se estabelece entre as imagens e o texto.

Completando esta edição, apresenta-se o dossiê “Gêneros Literários no Longo Século XVIII (1660-1832)”, organizado pelos pesquisadores Daniel Lago Monteiro e Thiago Rhys Bezerra Cass, a partir de Colóquio realizado em 2017, com apoio do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e do Laboratório de Estudos do Romance (LERo). O dossiê reúne ensaios de Sandra Guardini Vasconcelos, Daniel Bonomo, Luís Nascimento, Pedro Paulo Garrido Pimenta, Lívia Cristina Gomes, Marta Kawano e dos organizadores, que também assinam a apresentação do conjunto.

Anderson Gonçalves da Silva
Edu Teruki Otsuka
Marcus Vinicius Mazzari
Samuel Titan Júnior

SUMÁRIO

Ensaaios:

10 • Camarada Manoelóvsky?

História, literatura e sociedade na obra poética de Manoel de Barros
Kelson Gérison Oliveira Chaves

25 • A paixão dos raios solares – uma leitura heliotrópica de

Hilda Hilst e Georges Bataille

Aline Leal Fernandes Barbosa

38 • O riso em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector

Edson Costa Duarte

53 • *Santa Evita*: intertexto e paródia

Jane Christina Pereira

71 • Proust, perfil de um tradutor da *Belle Époque*

Luciana Persice Nogueira

84 • Estórias que um olhar conta: um estudo comparado entre

Les contes de Charles Perrault e Gustave Doré

Fábio José Santos de Oliveira

Dossiê:

Gêneros Literários no Longo Século XVIII (1660-1832)

Apresentação • **101**

Daniel Lago Monteiro e Thiago Rhys Bezerra Cass

A pena da galhofa e a tinta da melancolia

em *Sentimental Journey* • **106**

Sandra Guardini Vasconcelos

Experimentum in insula:

Robinson Crusoé nas origens do aborrecimento • **117**

Daniel Bonomo

O tema do diálogo em James Harris • **132**

Luís Nascimento

Metafísicas da Natureza na época das Luzes

(Diderot, d'Alembert, Buffon) • **140**

Pedro Paulo Garrido Pimenta

Uma questão de tableaux:

Sade, vitalismo médico e pedagogia ficcional • **153**

Lívia Cristina Gomes

Será que o Antigo Preconceito Não é Forte Demais?':

A União no Romance de Jane Austen • **166**

Thiago Rhys Bezerra Cass

À Roda da Vida: escrita de si e persona literária nos ensaios de Charles Lamb

e nas crônicas de Machado de Assis • **181**

Daniel Lago Monteiro

A viagem sentimental, o folhetim e a política dos jornais:

Nerval leitor de Sterne • **197**

Marta Kawano

ENSAIOS

CAMARADA MANOELÓVSKY?

HISTÓRIA, LITERATURA E SOCIEDADE NA OBRA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p10-24>

Kelson Gérison Oliveira Chaves²

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

RESUMO

O texto aborda a interface entre história, memória e narrativa literária na obra de Manoel de Barros. Exploram-se aspectos da trajetória desse sujeito histórico, Manoel de Barros, que se deu ao longo de quase todo o século XX e terminou na segunda década do século XXI, cotejando a memória poética instituída sobre o autor com questões sociais, políticas e históricas que permeiam sua obra, visando a reflexão sobre literatura e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE:

Manoel de Barros.
Literatura e Sociedade.
História e Literatura.
Literatura e Política.
Partido Comunista.
Biografia e Literatura.

ABSTRACT

This article approaches the interface between history, memory and literary narrative in the work of Manoel de Barros. It explores aspects of the trajectory of this historical subject, Manoel de Barros, which occurred throughout the 20th century and ended in the second decade of the 21st century, comparing the poetic memory instituted on the author with social, political and historical issues that permeate his work, aiming at reflection on literature and society.

KEYWORDS:

*Manoel de Barros.
Literature and Society.
History and Literature.
Literature and Politics.
Communist Party.
Biography and Literature.*

¹ Este artigo é uma adaptação de parte de minha tese de doutorado, intitulada *As Árvores Me Começam: o mundo por Manoel de Barros ou “estado de poesia” em Manoel de Barros*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

² Doutor em Ciências Sociais pela UFRN. Bolsista de pós-doutorado PNPd/CAPES no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Sociais e Humanas da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN.

1

● Introdução

Ainda muito jovem, aos 12 anos de idade, Manoel de Barros foi estudar no Rio de Janeiro. Entre idas e vindas, viveu ali por mais de três décadas e, embora tenha sido um apaixonado pela vida cultural e artística que a cidade lhe oferecia, experiência que irrigava seu desejo de se tornar poeta, Manoel nunca se engajou em nenhuma espécie de ativismo intelectual. Até onde se sabe, ele não tomava parte em movimentos, eventos, jornais ou qualquer outra coisa que lhe desse voz pública e proporcionasse alguma inserção no campo artístico e literário local ou nacional. Não costumava participar nem mesmo de rodas ou círculos de escritores e/ou intelectuais. O fato, segundo o relato de seu irmão Abílio Leite de Barros, pode ter ocorrido por timidez:

Sempre foi tímido [...]. Ele tinha os amigos certos, e com os amigos ele era uma pessoa normal. Conversava, contava piada. Mas entrava um estranho, acabava. Ele era assim. [...] A partir de 1970, eu diria, ele já era conhecido. Mas intimidade com outros poetas, amizade, ele não teve com ninguém. [...] Da Academia Brasileira de Letras ele chegou a ser consultado se queria, mas ele não quis pela timidez mesmo. Anteriormente eu sei que ele queria, mas ele não tinha convivência “natural” com outros intelectuais³.

Barros teve, é claro, principalmente em idade mais avançada, alguns amigos de renome no meio intelectual e literário brasileiro, embora tenha continuado a não participar de “círculos”, movimentos ou qualquer outro evento que reunisse várias pessoas atuantes no campo literário ou intelectual.

Pedro Spíndola, jornalista que era grande amigo de Manoel de Barros, comentou sobre a maneira como o poeta se portava diante de grupos de pessoas. Em suas palavras (conjugadas no presente, pois, à época de nossa entrevista, o poeta ainda não havia falecido), Manoel é “um sujeito extremamente alegre, brincalhão, conta piada, sacana, um cara muito bacana, só que ele não gosta de multidão, né? E multidão é mais de três [pessoas] pra ele”⁴.

Ambos os relatos, dos senhores Abílio Leite de Barros e Pedro Spíndola, delineiam um perfil (de Manoel de Barros) de tamanha timidez

³ BARROS, Abílio Leite de. Entrevista a Kelson Gérison Oliveira Chaves em abril de 2014.

⁴ SPÍNDOLA, Pedro. Entrevista a Kelson Gérison Oliveira Chaves em abril de 2014.

que teria marcado sua pouca atuação política no campo literário e limitado sua rede de relações e amizades com literatos e intelectuais. Em verdade, é possível perceber que as amizades que ele teve desse tipo deram-se, em sua maioria, depois que sua obra foi reconhecida, e começaram, em geral, porque foi ele procurado. Um caso diferente, porém, onde se sabe que Manoel tomou a iniciativa, foi quando quis conhecer Manuel Bandeira:

Pelo meu temperamento de tímido, que é uma sem-graceira demais, nunca funcionou o diálogo pessoal entre mim e outros poetas. Senão que só o diálogo livresco. Nunca tive nenhum poeta amigo pessoal de grandes convivências. De amizade mesmo. Conheço-os assim meio de longe, de apontar com o dedo na rua: – Olha, aquele ali é o Drummond. Pois fico de mãos frias diante das pessoas que muito admiro. Por isso, certa vez, voltei da porta do poeta Manuel Bandeira. Bati na porta de seu apartamento na Esplanada do Castelo, no Rio – e fiquei esperando trêmulo de emoção. E como o poeta se demorasse a abrir a porta, despenquei correndo pelas escadas, seis ou sete andares, com o pulso a 120, de certo. Tremi quando me levaram a Rosa. E tremo ainda hoje para falar com o Millôr. Em livro sou íntimo deles e os converso e os aprovo ou desaprovo e rio com eles. Essa timidez em mim é intransponível e deve vir de um orgulho incurável e feio⁵.

De tal modo, tanto pessoas que conviveram intimamente com Manoel quanto ele próprio constroem um perfil, uma narrativa, uma memória de um sujeito marcado por uma timidez de quem, a qualquer ruído, recolhia-se em sua concha. Algo emblemático desse temperamento, que até o prejudicava em seu desejo de divulgação de sua obra poética, era o fato de “fugir” para o Pantanal sempre que publicava um novo livro, por medo da opinião da “crítica”, segundo relato de seu irmão Abílio Leite de Barros⁶. Manoel até poetizou isso em seu *Autorretrato Falado*, no *Livro das Ignorâncias*, ao dizer: “Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me/sinto como que desonrado e fujo para o/ Pantanal onde sou abençoado a garças”⁷.

A narrativa sobre sua timidez pode ser encontrada, então, no relato de terceiros, em seu próprio relato (em entrevistas suas), bem como em versos de sua obra poética.

Sendo assim, era unimaginável ver Manoel de Barros se expor de outros modos, atuando com intervenções públicas no meio artístico (tal qual, por exemplo, Oswald de Andrade, poeta que era muito admirado por Barros) ou, menos ainda, travar embates, por meio da imprensa, com outros artistas e intelectuais, como o fez escancaradamente Nelson

⁵ BARROS, Manoel de; MÜLLER, Adalberto (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 59, grifo meu.

⁶ Nas palavras do senhor Abílio: “Quando publicava, ele [Manoel] vinha embora do Rio de Janeiro. Ele ficava com medo de alguém procurar pra fazer crítica e ia embora, fugia, tinha medo da opinião pública”. BARROS, Abílio Leite de. Entrevista a Kelson Gérison Oliveira Chaves em abril de 2014.

⁷ BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignorâncias*. In: BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 324.

Rodrigues, em sua cruzada contra diversos setores da esquerda⁸. Aparentemente, a timidez de Manoel não era só em relação a exibir sua poesia, era temperamento que se fazia presente em todos os âmbitos de suas relações sociais. Em resumo, estamos falando de um homem que, após se formar em Direito, fez-se presente a um tribunal por motivo de trabalho que acabara de conseguir e, “diante de um juiz togado, quando se preparava para começar uma defesa, vomitou em cima do processo”. Posteriormente, “convidado para ler uns versos de Louis Aragon em um estúdio de rádio, teria desmaiado sobre o microfone”. Como bem o disse José Castello, aquele parecia ser o seu limite⁹.

Não obstante, quando muito jovem, a efervescência, a polarização e o acirramento político-ideológico nas décadas de 1930 e 1940 no Brasil do século XX parecem ter pescado o ímpeto de Manoel, gravando em sua história pessoal um curioso momento de ativismo político, do qual, até o momento, só se tinha conhecimento através de seu próprio relato, no Partido Comunista Brasileiro. Aqui, apresento também o relato de outra pessoa, o senhor Abílio, irmão de Manoel. E procuro elaborar um diálogo entre os relatos de seu irmão sobre o episódio, os relatos de Manoel em suas entrevistas, as alusões ao episódio que surgem em sua obra, buscando, ao final, construir uma compreensão sobre essa experiência do poeta e os significados que podem, ou não, fazerem-se presentes no conjunto de sua obra.

Penso que essa experiência, longe de ser um “tesouro caribenho” dos significados da obra de Manoel de Barros, pode, no entanto, ajudar a compreender como algumas experiências do passado do homem Manoel de Barros, com suas expectativas, seus desejos, seus anseios e suas esperanças, guardam convergências com questões caras à sua poética, estas duas dimensões não estando, portanto, separadas. Nesse bojo, podem entrar, por exemplo, sua empatia para com sujeitos marginalizados, fortes ligações com ideias de mudança e, ainda, certa desilusão com o ativismo político tradicional, o que traz outras consequências para sua produção escrita.

2. Manoel de Barros comunista: entre poesia, história e memória

O que se busca, aqui, é uma explanação indiciária¹⁰, sugestiva, que cata pegadas documentais, rastros, fragmentos deixados pelo caminho, indícios mesmo, para ajudar a pensar sobre a poesia de Manoel de Barros, ajudar a construir uma aproximação compreensiva das ideias, valores e visões de mundo que permeiam a obra desse poeta. E, para essa tarefa,

⁸ FACINA, Adriana. *Santos e Canalias: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

⁹ CASTELLO, José. “Manoel de Barros: retrato perdido no pântano”. In: *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 122-123.

¹⁰ GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

leva-se em conta o “espaço da experiência” e o “horizonte de expectativa” de Manoel de Barros, sabendo que essas ferramentas conceituais, conforme as articulou Koselleck, são categorias que não permitem que se deduza aquilo de que “realmente” se teve experiência e aquilo que “realmente” se anseia. Em outras palavras, leva-se em conta que elas ajudam a fundamentar e delinear histórias possíveis, não as “histórias mesmas”¹¹.

Manoel de Barros, em sua experiência social, certamente comoveu-se com os mazelados, esquecidos, desterrados e derrotados da história. Comoveu-se, expressando em seus versos, com aqueles personagens protagonistas da “história vista de baixo” da sarjeta, fato que pode ser observado em “toda a trajetória de sua obra, de forma mais explícita ou mais velada, mas sempre acentuando a sua escolha pela escória da sociedade”¹². Inclusive, em seus primeiros livros, quando a temática metalinguística ainda não havia assumido papel de importância maior, é comum encontrarmos alguns poemas mais “realistas”, por assim dizer, como aquele do livro *Poesias*, de 1947, de tom bastante autobiográfico, em que, numa borda de mar de Botafogo, o sujeito do poema exclama: “Que vontade de chorar pelos mendigos!”¹³, ou aquele sobre a figura da prostituta Antoninha-Me-Leva, que era “Eminência nos becos de Corumbá”¹⁴, publicado em seu primeiro livro *Poemas Concebidos Sem Pecado*, em 1937:

Outro caso é o de Antoninha-me-leva:
Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os
vaqueiros tem vez que de três e até quatro comitivas
Ela sozinha!

Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e morreu.
Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de flores.
Nessa noite Antoninha folgou.
Há muitas maneiras de viver mas essa de Antoninha era
de morte!

Não é sectarismo, titio.
Também se é comido pelas traças, como os vestidos.
A fome não é invenção de comunistas, titio.
Experimente receber três e até quatro comitivas de
boiadeiros por dia!¹⁵

11 KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Vilma Patricia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006, p. 306.

12 CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A Poética do Fragmentário*: uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Tese de Doutorado em Letras (Letras Vernáculas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996, p. 189.

13 BARROS, Manoel de. *Poesias*. In: BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 66.

14 BARROS, Manoel de. *Livro Sobre Nada*. In: BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 352.

15 BARROS, Manoel de. *Poemas Concebidos Sem Pecado*. In: BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 29.

Saber da passagem de Manoel pelo PCB, e ter essa informação em mente no instante da leitura desse poema, proporciona, sem dúvidas, uma compreensão diferente da que se teria caso não se soubesse do episódio, pois a visualização do poema no contexto histórico de sua produção redimensiona significados. A interpelação e a ironia do poema (“A fome não é invenção de comunistas, titio./ Experimente receber três e até quatro comitivas de/ boiadeiros por dia!”) passam a ser elementos especiais, não estando aí por acaso, principalmente quando se leva em conta a época de sua publicação, 1937, quando Manoel tinha apenas 21 anos, estudava no Rio de Janeiro e seu contato com o PCB era ainda pulsante, num período em que o ideário comunista também o era.

O poema não chega a ser panfletário, de modo algum. Mas nele é possível perceber, além da comoção e empatia com sujeitos em condições sociais degradantes, o embate discursivo da luta política referente à injustiça social, em que o interlocutor-oponente, o “outro interpelado pelo poeta”, aparece, conforme colocou Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo,

como provável emissor de um discurso – ausente no texto, mas que se presentifica na interpelação – que é paráfrase do discurso do poder. O poeta nega este discurso: indiciado em ‘sectarismo’ e fome como invenção de comunistas, busca a diferença porque nela está a verdadeira realidade¹⁶.

A militância de Manoel de Barros no PCB, experiência aparentemente insólita em relação à imagem pública construída sobre o “poeta pantaneiro”¹⁷, o artesão da palavra, reinventor da linguagem, experiência contada por ele, inclusive, sempre com humor e distanciamento, talvez comece a se desenhar, assim, mais relevante do que se suspeitava para compreender concepções e visões de mundo que latejam em sua poesia. Para pensar um pouco mais sobre isso, vamos à leitura de alguns trechos de uma entrevista de Manoel de Barros concedida a José Castello:

16 CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A Poética Alquímica de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística, UFG, 1988, p. 167.

17 Manoel de Barros não gostava do epíteto de “poeta pantaneiro”, porque considerava que este parecia reduzir sua poesia ao regionalismo tacanho, ao descritivismo documental da natureza, relegando o que ele declarava ser o mais importante: seu trabalho com a linguagem. Em suas palavras: “A expressão poeta pantaneiro parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. Meu negócio é descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas”. In: BARROS, Manoel de. In: MÜLLER, Adalberto (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 76-77. No entanto, isso não se despregou de sua imagem pública, e até a ONG WWF-Brasil, quando do falecimento do poeta, publicou uma nota com o título “Manoel de Barros: o poeta pantaneiro”, onde constava: “‘Natureza é uma força que inunda como os desertos’. A frase é do poeta Manoel de Barros que faleceu nesta quinta-feira, aos 97 anos, em Campo Grande. Um dia após celebrar o Dia do Pantanal, o Brasil se despede do poeta que inaugurou um estilo único na poesia: a descrição da natureza com inspiração no Pantanal”. In: *Manoel de Barros: o poeta pantaneiro*. Disponível em: <<http://www.wwf.org.br/?42283>>. Acesso em: 15 nov. 2014, grifo meu.

Castello: É, no mínimo, surpreendente que um escritor tão empenhado no trato da linguagem tenha sido, em determinado momento da vida, um militante comunista. Comunistas preferiam, em geral, os “conteúdos”.

Manoel: Foi o Apolônio de Carvalho quem me enfiou na Juventude Comunista. Eu o conheci quando era estudante e morava no porão de uma pensão do Catete, que pertencia a uma húngara. Éramos quatro rapazes vivendo no porão. Um dia recebemos uma tarefa: devíamos pintar a frase “Viva o comunismo” na estátua de Pedro Álvares Cabral, na Glória. Os outros foram, eu não. Às 4 horas, a polícia bateu na pensão. Meus amigos tinham sido presos e os policiais queriam levar-me.

Castello: Como se defendeu?

Manoel: Fui salvo pela húngara. “Sr. policial, deixe esse menino em paz”, ela disse. “Ele acabou de chegar do colégio de padres, não pode ser comunista.” Eu estava com 18 anos e ainda tinha cara de menino. Mas os policiais não se convenciam. Então, a húngara usou o argumento decisivo: “Ele até escreveu um livro de poesia.” Um policial, sem acreditar, pediu o livro. Eu mostrei, então, o livro que tinha acabado de escrever. Chamava-se **Nossa Senhora de Minha Escuridão**.

Castello: Um título que não combina muito com você.

Manoel: Era um livro de sonetos, feitos ainda no colégio. **Produziu um efeito avassalador**. O policial leu os títulos: Para Nossa Senhora, A Fala de Jesus Cristo, coisas assim. Fechou o livro, botou debaixo do braço e disse: “Você pode ficar.” Fui salvo pelos sonetos.

Castello: Você ainda conserva esses poemas?

Manoel: Infelizmente, não. Não sei por que, o policial levou o livro com ele. Era minha única cópia e eu o perdi para sempre. Hoje, deve estar nos arquivos do Filinto Müller...¹⁸

O que Manoel de Barros fazia, por quanto tempo atuou e de que forma não é possível saber ao certo. Assim como não se sabe se este episódio narrado o tenha feito repensar aquele tipo de ativismo político que o colocou diante do perigo iminente de ir à prisão, perigo este que pode ter sido ainda maior do que aparenta, seguindo as palavras de Abílio Leite de Barros, irmão de Manoel, que ofereceu outra versão do ocorrido:

Quando ele era estudante, tinha uns 20 anos, estava entrando na faculdade. Naquele tempo todo jovem era comunista. Era um troço que chamava a juventude e entrava naquilo de coração aberto, pois via naquilo a salvação da pobreza. Então ele se tornou comunista militante. E **um dia a polícia da ditadura do Getúlio [Vargas] entrou no quarto de pensão dele e descobriu os livros comunistas que ele tinha... livros de Marx, Engels...** E foram procurar a dona da pensão, perguntaram o nome dele etc. Aí a

¹⁸ BARROS, Manoel de. *Entrevista a José Castello*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>>. Acesso em: 18 out. 2014, grifo meu.

dona da pensão contou pra um amigo dele, e o amigo dele correu atrás dele [Manoel] e disse: arruma a mala, Manoel, e vai embora! E ele veio embora pro pantanal. Quando ele veio pro pantanal foi quando eu o conheci. Eu era menino e não conhecia literatura, não conhecia nada e não sabia nem porque ele estava no pantanal. Ele foi fugindo. Ficou lá um tempo grande e aí eu fiquei impressionado com a habilidade dele com o cavalo e até com o laço. Era vaqueiro. Laçava. Convivi com ele esse tempo e depois algumas férias. Mas convivi mais quando eu fui mudar pro Rio. Então a época do comunismo dele foi basicamente isso. Depois acabou a ditadura Vargas e ele, depois que casou, abandonou o comunismo... comunismo militante ele não tinha mais. **Mas continuou com uma cabeça de esquerda como todos os ex-comunistas**¹⁹.

Provavelmente veio daí a temática da prisão, abordada no poema “Protocolo Vegetal”, do livro *Gramática Expositiva do Chão*. O poema em muito lembra o que Manoel contou na entrevista a José Castello. Trata-se de um poema longo, dividido em cinco partes, que começa anunciando que irá tratar “de episódio que veio a possibilitar a descoberta de um caderno de poemas”. Esse é o verso inicial e a primeira afinidade com o episódio do policial que, ao descobrir o jovem poeta, o teria deixado em paz e levado consigo os sonetos de *Nossa Senhora de Minha Escuridão*.

Logo a seguir, o poema noticia: “Prenderam na rua um homem que entrara na/ prática do limo”. E desanda a descrever uma longa lista de objetos apreendidos onde este homem morava, sendo que todos são objetos sem importância, avulsos, tais como bobinas enferrujadas, um rosto de boneca, entre tantas outras quinquilharias. O principal objeto, porém, para nossos interesses aqui, encontra-se ao final: “a tela”. Ela será descrita por um homem respeitado, chamado primeiramente de “Doutor”, e que é amigo do preso.

Em sua descrição, o tal doutor diz que “o artista recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão”, como “a borra” e também “vestígios de árvores”. Fala ainda que ele realiza uma colagem onde tudo é “muito manchado de pobreza e miséria”.

Mais adiante, na quarta parte, vêm as “Palavras de Lúcio Ayres Fragoso, professor de física em São Paulo, compadre do preso, a título de esclarecimento à Polícia”. Em seu depoimento, ele diz, entre outras palavras, que o preso “era de profissão encantador de palavras”, (...) que ele “via o mundo como a pequena rã vê a manhã de/ dentro de uma pedra”, e que “a esse tempo lê Marx”²⁰.

Para Camargo, embora seja justamente aí, nesse texto e nesse livro, que Manoel começará a pôr o foco mais intensamente na questão metapoética, escrevendo poesia sobre poesia, nele também “se entrevê o comprometimento com o homem e a participação política”, sendo esse livro fundamental na obra de Manoel de Barros por ser como um marco

¹⁹ BARROS, Abílio Leite de. Entrevista a Kelson Gêrison Oliveira Chaves em abril de 2014, grifo meu.

²⁰ BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão*. In: BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 121-126.

em que, mais definidamente, “se configura o seu tipo de engajamento”²¹. Camargo ressalta também a relação entre o poema “Protocolo Vegetal” e o momento histórico de sua publicação, 1966, no início do regime militar brasileiro:

Quanto à crítica ao momento histórico, podemos vê-la em vários índices fornecidos pelos poemas, a começar pela figura do preso da primeira parte designada “Protocolo vegetal”. O título inicialmente nos remete para a linguagem burocrática dos registros de audiências e dos inquéritos policiais dos aparelhos ideológicos de repressão, muito acionados àquela época. Todo esse contexto de prisão e investigação se apresenta no poema. Há um “preso”; há a busca e apreensão de objetos desse “preso”; há os depoimentos dos amigos. O “preso” é “encantador de palavras”, ou seja, poeta, clara referência à perseguição e prisão dos artistas. Outro índice dos movimentos de esquerda é a alusão a Karl Marx. O poema apresenta elementos familiares à crônica que registrou a história daquele momento crítico vivido pelo país. Não há como lê-lo sem se lembrar da repressão, prisão e tortura de muitos artistas e intelectuais²².

A experiência da possibilidade de ser levado ao aprisionamento, que no poema foi efetivada, volta agora ao centro da cena e ganha importância na história pessoal de Manoel de Barros. Embora seja permitido especular que o episódio narrado pelo poeta possa ter marcado sua ruptura com o “Partidão”, tendo em vista que a história sempre é contada encerrando-se no tema da prisão, é preciso não esquecer também que só tivemos acesso a esses fatos após Manoel ter encontrado alguma “glória” em sua carreira, quando já estava, inclusive, distante dessa experiência há décadas, recolhido à poesia e à sua vida privada, e se dando à liberdade de construir pilhérias acerca da própria experiência, como nesta entrevista concedida à revista Palavra:

Revista Palavra: O seu primeiro livro, *Nossa Senhora da Escuridão* [sic], foi confiscado por um policial ao tentar prendê-lo por comunismo... O senhor se lembra desses poemas? Tem algum manuscrito?

Manoel: Eu só me lembro que o policial que levou o livro fez uma boa ação²³.

É uma pena que não se dispunha de nenhuma entrevista de quando Manoel era jovem. O reconhecimento de sua obra só começou a lhe bater à porta, e levemente, quando passava pela casa dos 60 anos. A partir daí, procurado deveras para entrevistas, mas recatado, sem gostar muito de falar de sua vida, Manoel muitas vezes romantizava, romanceava,

21 CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A Poética do Fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Tese de Doutorado em Letras (Letras Vernáculas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996, p. 192-193, grifo meu.

22 *Ibidem*, p. 190-191.

23 BARROS, Manoel de. Entrevista concedida à Revista Palavra. In: Dossiê Manoel de Barros. *Revista Palavra*, ano 3, nº 2, 2011, p. 45.

reinventava sua história, incluindo sua passagem pelo PCB, construindo pilhéria na qual não dá para medir o limite entre a experiência e o humor, história e memória. Manoel foi, aos poucos, costurando sua história biográfica à sua poesia.

Provavelmente, pensando a partir do conjunto de indícios e depoimentos, várias situações podem ter levado ao afastamento de Manoel do PCB e da militância política. Entre elas, a timidez de seu próprio temperamento, os perigos de aprisionamento, circunstâncias pessoais (tais como ter se casado, tido filhos e, também, ido para o Pantanal cuidar de uma fazenda que herdou do pai), e, ainda, uma desilusão política, sugerida em mais uma versão dessa história. Segundo conta, quando Luiz Carlos Prestes, então líder do PCB, foi solto após dez anos de prisão, Manoel esperava uma tomada de posição de Prestes contra o governo autoritário de Vargas. Nosso jovem poeta teria ido, ansioso, ao Largo do Machado, no Rio de Janeiro, para ouvir o líder, e sentenciou:

Quando escutei o discurso apoiando Getúlio — o mesmo Getúlio que havia entregue sua mulher, Olga Benário, aos nazistas — não aguentei. Sentei na calçada e chorei. Saí andando sem rumo, desconsolado. Rompi definitivamente com o Partido e fui para o Pantanal²⁴.

Se o evento acima aconteceu conforme contado ou se também foi poetizado e costurado como num drama cinematográfico (“Sentei na calçada e chorei. Saí andando sem rumo, desconsolado. Rompi definitivamente com o Partido e fui para o Pantanal”), não interessa tanto. O objetivo dessa narração não é encontrar o(s) motivo(s) “verdadeiro(s)” da saída de Manoel da militância de esquerda, e sim compreender que essa experiência toda deixou marcas em sua vida e também em sua obra, pois ela, de algum modo, terminou numa atitude de desilusão com o ativismo político.

Ainda assim, nesse jogo narrativo que fazia com sua história pessoal, sempre reinventada pelo poeta, Manoel sugere um outro (e talvez seja melhor falar, por adição, em mais um) motivo que o teria afastado do PCB, que poderia ser definido como uma certa inadequação a algumas práticas e hierarquias do partido:

Nos fins dos anos 1940, no Rio, pensei de salvar o mundo da miséria e da opressão. Todos os rapazes da minha faculdade estavam dispostos a dar a vida para salvar o mundo. Eu tinha lido em Fernando Pessoa: “Amanhã é dos loucos de hoje.” Era preciso ser louco. Era preciso ser amanhã. Entrei pra Juventude Comunista. Comecei a ter chefes e chefetes. Recebia ordens que ninguém sabia de onde vinham. Ordens de pichar estátuas, de soltar panfletos. Tarefas. Tarefas. Me mandaram ler Marx, Engels, Lenine. Não

²⁴ BARROS, Manoel de. Entrevista concedida à Lúcia Castello Branco e Luís Henrique Barbosa. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org.). *Coisa de Louco*. Belo Horizonte: Casa Freud, SCE, PBH, 1998. Apud: CONCEIÇÃO, Mara. *Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge: nomeação e pensatividade poética*. Jundiaí: Paco Editorial, 2011, p. 90-91.

passava das 10 primeiras páginas. Descobri que meu forte era a palavra. Me ajeitei com Maiacóvski. Meu gosto era mais literário que revolucionário. Acho que iria fugir se me mandassem brigar. Eu seria se tanto uma barata: se me pisassem a carcaça eu sairia pelos cantos arrastando substâncias...²⁵

No escrito acima, Manoel delineia com humor uma predisposição/propensão para a revolução por meio da literatura, em vez das armas. Mas a poetização, a idealização e o humor acerca de sua vivência como militante comunista não mudam o fato de que ela tenha sido significativa em sua vida, marcando tanto seu “espaço de experiência” quanto ajudando a influenciar (ou, seguindo Mário Quintana, confluenciar com) seus “horizontes de expectativa”. E quando se fala de “experiência” e “expectativa”, em termos conceituais, é preciso ter sempre em mente que se trata de um par, de forma que “não se pode ter um sem o outro: não há expectativa sem experiência, não há experiência sem expectativa”²⁶, o que é dizer: não se fala de uma experiência do passado sem que se tenha, por consequência, juntamente alguma expectativa determinada de futuro. Desse modo, olhando para o todo de sua obra, incluindo aí os livros feitos em sua velhice, que são a maioria, talvez seja plausível supor que o jovem Manoel, de algum modo, ainda estava ali em sua poesia; que talvez sempre esteve; e que, de algum modo, seus horizontes de expectativa, em sua velhice, tinham alguns aspectos trazidos desde seu mais distante passado.

É plausível supor que a desilusão de Manoel não tenha eliminado nele todas as suas convicções. E que alguns componentes que integram as visões de mundo de esquerda tenham continuado integrando sua mundividência, isto é, que ele tenha continuado com “uma cabeça de esquerda como todos os ex-comunistas”, como disse seu irmão Abílio Leite de Barros, o mesmo Abílio que me relatou um episódio, ainda desconhecido da história de Manoel, que se faz significativo para essa discussão:

Ele mudou muito depois que casou [...]. Aí ele abandonou [o comunismo]. Mas ainda no golpe militar de 64, nós já morávamos aqui [em Campo Grande], nós viemos do Rio pra cá em 1960, e aqui ele começou a escrever pra um jornalzinho da cidade que hoje eu não sei nem o nome. Um cara ficou amigo dele porque era também da esquerda, e ele começou a escrever os artigos. Isso aí ninguém sabe, se você quiser escrever... E veio um amigo meu que conhecia o Manoel, era amigo dele também, falar pra mim: Abílio, manda o Manoel embora pro pantanal, que vão levar ele pra cadeia, ele vai ser preso.

Pergunta: Eram artigos criticando o regime?

²⁵ BARROS, Manoel de; MÜLLER, Adalberto (org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p.101.

²⁶ KOSELLECK, Reinhart *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Vilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006, p. 307.

Era criticando o regime. Aí eu arrumei a viagem dele e mandei ele embora e fiquei aqui na cidade. Fiquei sondando. E realmente descobri que o nome dele estava numa lista, porque ele, no meio da “revolução”, escreveu artigos nos jornais metendo o pau nos militares. Aí ele foi pro pantanal e ficou lá.

Pergunta: E nos últimos anos, ele não participava mais de nada em política?

Não participava, não. Ele deixou. Agora, quem foi comunista, marxista, deixa de ser, mas não perde os cacoetes. É assim. Todos são assim. Eu vejo ex-comunistas e, de repente, ele dá um escorregão.

Pergunta: Em Manoel isso aparecia como?

Ele não se envolvia em nada mais. Mas, às vezes, numa interpretação das coisas... Mais falando...²⁷

Junte esse depoimento do senhor Abílio ao fato de trinta e cinco anos após esse episódio (esse novo breve engajamento atuante em 1964, que motivou outra fuga para o Pantanal), e mais de cinquenta anos após sua passagem pelo PCB, Manoel declarar a José Castello:

Castello: Como você vê o comunismo hoje?

Manoel: Apesar de tudo, ainda me considero um socialista. O que sobrou do comunismo é muito importante para o mundo. Considero, além disso, que o socialismo é inevitável. Mais cedo ou mais tarde, o socialismo virá²⁸.

E ainda, numa entrevista a João Domingos, uma das raras entrevistas faladas que aceitou conceder, colocou: “Domingos: Politicamente, como o senhor se posiciona? Manoel: Sou um homem de esquerda. Acho que a política pode fazer com que as pessoas melhorem de vida”²⁹.

Diante da obra, das pistas e da contação sempre elíptica e poetizada de sua vida, considero que a passagem de Manoel de Barros pelo PCB, sua dificuldade de se adequar aos moldes do partido e sua desilusão com Prestes podem revelar um desejo por transformação, por justiça social, mas que não encontrou nos meios experimentados e/ou disponíveis sua satisfação, tornando-o, nesse ponto, um “desanimista”, expressão que traduz, seguindo o uso que lhe deu Décio Braúna, uma desilusão crítica nascida da “experiência da vivência da temporalidade”, bem como da relação do cidadão e do literato com o tempo³⁰. Desanimismo este que, na

²⁷ BARROS, Abílio Leite de. Entrevista a Kelson Gérison Oliveira Chaves em abril de 2014, grifo meu.

²⁸ BARROS, Manoel de. *Entrevista a José Castello*. Disponível em:

<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castell11.html>>. Acesso em: 18 out. 2014.

²⁹ BARROS, Manoel de. Cautela e Poesia em Entrevista Inédita de Manoel de Barros. *Estadão*, 13 nov. 2014. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,cautela-e-poesia-em-entrevista-inedita-de-manoel-de-barros,1592199>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

³⁰ BRAÚNA, José Décio. *Nyumba-Kaya: Mia Couto e a delicada escrivência da nação moçambicana*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 38.

entrevista a Castello, revela-se na expressão inicial “Apesar de tudo”. É muito forte a sensação de que, para Manoel, no passado o futuro parecia melhor³¹.

A experiência de Manoel de Barros o fez ressaltar sua fala sobre o socialismo e o comunismo com um “apesar de tudo”, expressão que guarda uma crítica implícita a alguns descaminhos pelos quais esses movimentos trilharam. A ressalva não o impediu, no entanto, de se autodeclarar como sendo “ainda” um socialista, nem de apontar a importância desse ideário para o mundo e revelar o anseio de que o socialismo se avizinha no horizonte. E se a experiência concreta não realizou as constelações de sonhos que se moviam dentro do poeta, este, por seu lado, continuou a buscar realizá-las, agora, na literatura, porque, “apesar de tudo”, o “que sobrou do comunismo é muito importante para o mundo”.

E o que foi que sobrou? Ora, talvez a ideia de uma alternativa à sociedade de mercado, e, principalmente, o sonho de um mundo melhor construído pela alternativa revolucionária que arrebatava corações inquietos. Esse anseio por transformação, o sonho de um mundo melhor, continuou sempre em Manoel, que buscou realizá-lo pela palavra. Foi pelo uso da palavra, pois, que o poeta pôde fazer nascimentos, pôde germinar novas vidas, novos amanheceres.

3. Conclusão

Talvez o desejo de agir, de mudar o mundo, que se encontrou ou despertou pela via da alternativa revolucionária, e com apreço especial pelos mazelados sociais, seja um dos “cacoetes” (para usar as palavras do senhor Abílio) que ficaram guardados em Manoel, fazendo-se parte constitutiva de sua poesia. Manoel desistiu daquele caminho, é sabido. Mas é nítido, também, que ele continuou com sede de transformação. O desejo de mudar o mundo parece permanecer e se fazer presente em sua obra, o ativismo político dando lugar a um ativismo poético, à busca da transformação do mundo pela palavra (que, nunca esqueçamos, é também um ato político):

Não sou alheio a nada. Não é preciso falar de amor para se transmitir amor. Nem é preciso falar de dor para transmitir o seu grito. O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida. Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei com árvores e bichos de chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. “As correntes subterrâneas que atravessam o poeta transparecem no seu lirismo” – disse Theodoro Adorno.

³¹ Referência à pergunta elaborada por Mia Couto (“No passado, o futuro era melhor?”) em conferência proferida por ele sobre os projetos, os sonhos e as expectativas desfeitas ao longo dos trinta anos de independência de Moçambique. In: COUTO, Mia. Moçambique: 30 anos de independência. *Apud*: BRAÚNA, José Dêrcio. *Nyumba-Kaya*: Mia Couto e a delicada escrivência da nação moçambicana. São Paulo: Alameda, 2014, p. 65.

E disse mais: “Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia gente-pobre de nossos tempos”. Falo descomparando³².

Certo é que, a alguma altura, talvez pela família, pelas inadequações, pelas desilusões, ou por tudo isso junto, e por nunca ter sido mesmo participativo em rodas de intelectuais, como foi aqui conjecturado, Manoel de Barros recolheu-se em sua concha e sua única voz pública ativa passou, desde então, a ser a sua poesia: “Não falo em público porque gosto de ser recolhido pelas palavras. E a palavra falada não me recolhe. Antes até me deixa ao relento. O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo”³³.

E nesse ser-se, aparentemente despretensioso, Manoel vai revelando a dor dos “pedaços que não voltam”, e as faces das “muitas pessoas destroçadas”³⁴ que existem dentro dele:

Sofro com as desigualdades do homem. Até já fui militante de um partido para ajudar a combater essas desigualdades. Mas a minha poesia não entra nesse terreno de ideias. Eu sou apenas jogo de palavras. Só queria inventar alguma beleza. A gente quer tirar matizes novos das palavras. Pregadores podem ajudar o mundo a ser mais justo. Poetas não têm esse privilégio. A gente mexe com gratuidades³⁵.

O comprometimento com a realidade social, no desenvolvimento da obra de Manoel de Barros, “caminha de uma relação mimética para uma relação muito mais estética com o real, condicionada pela linguagem”³⁶, pela reflexão metapoética, pela poesia sobre poesia, que se faz, também, reflexão crítica sobre a vida e o mundo.

Em resumo, da desilusão ou inadequação de Manoel de Barros com o ativismo político não nasceu o conformismo, e sim uma espécie de ativismo poético, onde Manoel reflete sobre a essência da poesia numa metalinguística que “não encarna um fechamento de sua poesia apenas ao espaço poético”. Seu exercício metalinguístico, ao contrário, inclui uma “consciência crítica do real”³⁷ e “o testemunho da condição socioexistencial do homem”³⁸.

Desiludido e inadequado ao ativismo intelectual e político, nosso poeta vai buscar a transformação do mundo pela palavra, pela construção de imagens, chegando a declarar: “Poeta não precisa de informar sobre o mundo. Poeta precisa de inventar outro mundo. E o instrumento para

³² BARROS, Manoel de; MÜLLER, Adalberto (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 48-50.

³³ *Ibidem*, p. 50-51.

³⁴ BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignorâncias*. In: BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 313.

³⁵ BARROS, Manoel de; MÜLLER, Adalberto (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 162, grifo meu.

³⁶ CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A Poética do Fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Tese de Doutorado em Letras (Letras Vernáculas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996, p. 196.

³⁷ CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *A Poética Alquímica de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística, UFG, 1988, p. 170.

³⁸ *Ibidem*, p. 97.

inventar outro mundo é a imagem, a metáfora e outros descomportamentos linguísticos”³⁹.

Talvez, embora aparentemente menos eficaz, esta forma de ativismo pela palavra (palavra poética capaz de inventar outros mundos) lhe parecesse mais completa, mais verdadeira. Ou talvez sentisse intimamente, tal qual Euclides da Cunha, o poder dessa gratuidade, forte como uma alavanca, que poderia levantar “sociedades inteiras” e derrubar “tirantias seculares”⁴⁰.

Recebido em 15/12/2017
Aprovado em 20/01/2018

³⁹ BARROS, Manoel de; MÜLLER, Adalberto (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 149.

⁴⁰ As palavras de Euclides da Cunha, literalmente, foram: “Vemos quanto é forte esta alavanca – a palavra – que alevanta sociedades inteiras, derriba tirantias seculares...”. In: CUNHA, Euclides da. *Notas de leitura sobre eloquence et improvisation*, de E. Paignon. *Revista do Grêmio Euclides da Cunha*, n. 26, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1888. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=6211>>. Acesso em: 30 out. 2014.

A PAIXÃO DOS RAIOS SOLARES — UMA LEITURA HELIOTRÓPICA DE HILDA HILST E GEORGES BATAILLE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p25-37>

Aline Leal Fernandes Barbosa

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

RESUMO

O presente artigo pretende estabelecer um estudo comparativo entre as obras e as trajetórias de Hilda Hilst e de Georges Bataille, a partir das ideias de excesso e de transgressão, e apontando para a ideia do obsceno na literatura. A leitura desses autores será conduzida a partir da imagem do Sol, cara a Bataille. Em todo o seu excesso e exuberância, provedor e castrador, o Sol nos dará a medida da transgressão.

PALAVRAS-CHAVE:

Hilda Hilst.
Georges Bataille.
Sol.
Transgressão.
Excesso literária.

ABSTRACT

This article aims to establish a comparative study between the works and the trajectories of Hilda Hilst and Georges Bataille, by means of the excess and the transgression, and pointing to the idea of the obscene in literature. The approach of these authors will be conducted by the image of the Sun. In all its excess and exuberance, castrator and provider, the Sun will give us the extent of the transgression.

KEYWORDS:

*Hilda Hilst.
Georges Bataille.
Sun.
Transgression.
Excess Backstage of literary creation.*

Há uma atração forte pelo sol. Imantados, nossos olhos giram em direção a ele. Surpreende que, tão iluminado e tão vital, o sol também nos queime e nos destrua. Que a claridade do meio-dia equivalha à noite absoluta, o impedimento do olhar. Excessivo astro, transbordante esplendor: dele tenho medo, dele me aproximo, desejo e angústia. A maldição de Ícaro: tomado pelo desejo de voar perto do sol, derreteu-se, desfigurou-se, desapareceu. Qual será o limite do ilimitado, seu interdito mais feroz, a medida do nosso enfrentamento?

Para Georges Bataille, o sol foi uma metáfora importante, como dispositivo de excesso e exuberância, de glória improdutiva. O sol fonte de irradiação inesgotável que dispensa toda a sua energia sem contrapartida, além disso órgão excretor, ânus que expele os rejeitos de um corpo homogêneo, notabilizando o que excede. São diversas as atribuições que Bataille lhe dedica, invariavelmente apontando para o ímpeto desafiador com que tratou seus temas diversos, o que lhe legou uma obra por vezes inclassificável, além da reputação de filósofo, santo, talvez louco, frase de sua própria autoria¹. A marca profunda que lhe deixou o pai sífilítico, a vocação religiosa precoce adiante recusada, as duas guerras mundiais, o flerte com o surrealismo e o comunismo, a obra ficcional profundamente erótica, o engajamento em comunidades e revistas, notadamente *Documents* (1929/1930), *Minotaure* (1933/1939), *Acéphale* (1936/1939), *Critique* (1946/1949). Todo o movimento de Bataille orienta-se para o risco absurdo de fixar o sol de olhos abertos, risco a que ele se entregou.

Nascido em 1897 na pequena cidade de Billom, na França, ele muito cedo muda-se com a família para Reims, dali parte com a mãe e o irmão devido às ameaças da artilharia alemã durante a primeira grande guerra, deixando para trás o pai enfermo. Em Paris, chega em 1918, e é admitido na École de Chartes, quando abandona toda ideia de vocação religiosa, formando-se, em 1922, como arquivista-paleógrafo. Na cidade de cenário intelectual estimulante, alia-se a nomes como Michel Leiris, André Masson, Pierre Klossowski, com quem estabeleceria parcerias situadas à margem dos grandes movimentos da época, propondo em seu lugar um baixo materialismo.² Torna-se arquivista na Biblioteca Nacional da

¹ É interessante que nesta frase Bataille mostre estar consciente de que o que ele faz não pertence ao continente stricto sensu da filosofia. Aproximando-a da santidade e da loucura, ele parece nivelar suas operações e saberes, fazendo uma auto-descrição bastante precisa de si.

² Em *O valor de uso do impossível* (1991), prefácio da edição fac-similar de *Documents*, Denis Hollier aponta para o baixo materialismo como pedra de toque da filosofia anti-idealista de Bataille, que encontraria manifestação nas páginas da revista.

França, no departamento de heráldica e numismática, oscilando seu tempo entre o trabalho, a vida intelectual e as tavernas, chamado de “devasso de fim de semana”³. Morre em 1962, em Paris. Georges Bataille, o próprio sol.

Por sua vez Hilda Hilst. Também ela teve em relação ao mundo uma postura de desencaixe e enfrentamento. Refratária aos códigos e condutas reservados às mulheres de sua época, foi chamada de puta, louca e até mesmo bruxa. Transitou entre a poesia, o teatro, a prosa, as crônicas, sempre com a linguagem poética no comando, poeta maior. Tratou do erótico, do sagrado, da morte, devotando toda a sua obra ao seu pai, Apolonio de Almeida Prado Hilst, que muito cedo fora tomado pela loucura; seu pai, para ela, uma espécie de sol. De vida social agitada na grande São Paulo, ela decide, em 1965, construir uma casa – a Casa do Sol – em um terreno da família nos arredores de Campinas, para se dedicar exclusivamente à literatura. Inspirada pela leitura de *Carta para El Greco*, de Nikos Kazantzakis, em que o autor defende a necessidade do isolamento para tornar possível o conhecimento do ser, ela constrói ali a sua *torre de capim*, em sarcástica apropriação da torre de marfim dos intelectuais.

Durante toda a vida Hilst foi assombrada pela escassez de leitores e críticos, que a consideravam hermética, totalmente incompreensível, uma verdadeira tábua etrusca⁴. A isso, respondeu com o lançamento de sua trilogia⁵ pornográfica, avisando: “A santa levantou a saia”⁶ para chamar a atenção dos leitores. Fica como foto símbolo aquela em que Hilst, com a face sorridente, mostra o dedo do meio, um gesto de afronta e desdém, um grande *foda-se*. Nasce em 1930 em Jaú, cidade do interior do estado de São Paulo, e morre em 2004, quando morava na Casa do Sol. Hilda Hilst o próprio sol.

O baixo materialismo, como ataque aos materialistas e sua exigência da forma ideal da matéria, consistirá em um certo gosto pela depreciação, representando uma arma de peso contra a burguesia e seus dispositivos de conservação. Hollier desenvolve: “O materialismo de Bataille é uma exaltação ao não acumulativo (o que leva à perda), da diferença à fundo perdido, sem representantes, sem futuro e sem reserva, sem sequência, sem descendentes, sem dia seguinte”. HOLLIER, Denis. “O valor de uso do impossível”. In: *Alea* [online]. 2013, vol.15, n.2, pp.279-302. ISSN 1517-106X. Disponível em (13/06/2017): <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2013000200002>.

³ Expressão utilizada na apresentação de *A história olho*, livro publicado pela Cosac Naify, 2003. BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

⁴ A língua da civilização etrusca não foi completamente decifrada, e os poucos documentos que foram encontrados estão em espécies de lápides. Assim, Hilda Hilst usa diversas vezes “tábua etrusca” para referir-se à dificuldade que atribuem à sua escrita, de modo que essa expressão ficou fortemente associada à sua obra, sendo várias vezes usada para referir-se a ela.

⁵ A trilogia mais tarde consolida-se como tetralogia, com a incorporação do livro de poemas *Bufólicas* (1992). No entanto, tendo em vista que o projeto original de Hilda Hilst consistia em uma trilogia, vamos tratá-la nestes termos, dando ênfase aos três primeiros livros: *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'escárnio, textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991).

⁶ Expressão que Hilda Hilst usa em entrevista para a TV Cultura na ocasião do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*.

Acessado em 20/10/2017: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>



Figura 1: HH mostra o dedo do meio.

No *Dicionário dos Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant⁷, aponta-se para a função ambivalente do sol: psicopompo⁸ assassino e hierofante iniciático, podendo guiar as almas pelas regiões infernais, e trazê-las de volta à luz do dia seguinte, embora, frequentemente, inexista a esperança de despertar. Para o bem e para o mal, ele nos conduz, a ele tendemos displicente ou involuntariamente, como tendemos ao que há de mais repugnante, ao horror que reforça a atração e excita o desejo, como diz Bataille. Como tendemos à morte. Rico em contradições, não há como evitar segui-lo, por ameaçador e arriscado seja o seu itinerário, todo o seu poder inequívoco sobre nós. Sigamos então o nosso sol, com a faculdade da águia de contemplá-lo de frente, ou com o olho pineal⁹, verticalizando

⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

⁸ A palavra psicopompo tem origem no grego *psychopompós*, junção de *psyché* (alma) e *pompós* (guia), designa um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes.

⁹ O olho pineal, como concebido por Georges Bataille, será um olho projetado verticalmente e corresponderá a um segundo sistema de impulsos, não mais subordinado ao sentido da razão e seus efeitos produtivos, porém a uma concepção anal do sol, isto é, noturna, ligada aos excrementos e à destruição. Subvertendo a visão dirigida na horizontal, de acordo com a qual desenvolveu-se a razão em sua relação com os objetos, o olho pineal, por sua vez, será capaz de gerar uma outra experiência que não a experiência mediada pela consciência. Será, portanto, a perda de soberania do intelecto. Um olho próprio para o sol, direcionado para além do que é visível.

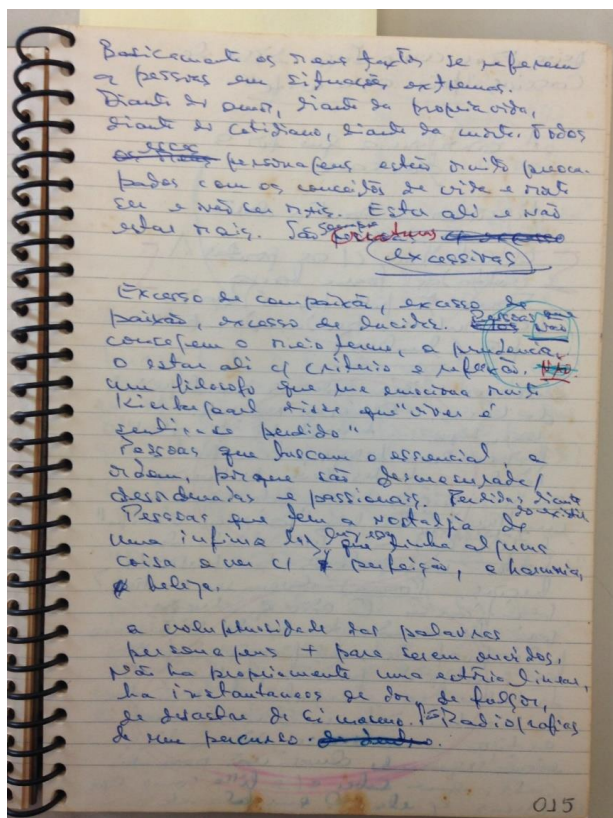


Figura 2: Página do excesso

nossa visão. Ei-lo aqui em Hilda Hilst e Georges Bataille, eis o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille.

Uma questão se impõe: por que os reunir em um artigo? A relação entre os autores já foi tratada antes no âmbito acadêmico e crítico, por intensos e evidentes os elos que os unem. O erotismo, o sagrado, a morte são temáticas centrais de suas obras, além disso são modos operatórios da linguagem, sua tendência incontínua, seu excesso. Está aí o ponto crucial em que se encontram: a extremidade que perseguiram como via inevitável de criação, via crúcis, sol ambivalente, derradeiro fracasso. No cruzamento entre pensamento teórico e prática

poética, como filósofo-poeta e, por que não, poeta-filósofa, realizaram uma obra polêmica, esgarçada, na investigação erótica dos limites, do que a linguagem suporta, do que a ela é insuportável. Aproximar-se deles, portanto, requer despir-nos: roupas, modos, máscaras, porque, à violência autoritária da razão e dos bons costumes, responde-se violentamente. E, desse entrechoque, podemos sair dilacerados. Vejamos aqui um trecho de entrevista de Hilda Hilst, que aponta para esse eixo:

Para mim a problemática importante é a morte, as relações humanas, as relações eróticas, as situações extremas. Eu não tenho nada a ver com essa coisa do dia-a-dia, ainda que ela possa ser terrível. Eu tenho a ver com as situações extremadas, o homem em convulsão.¹⁰

Na década de 1990, Hilda Hilst vendeu grande parte de seu acervo – manuscritos, anotações, cadernos, agendas – para o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Unicamp. Observa-se aí um dedicado trabalho de elaboração de seus temas e suas personagens, indicando que ela pensava sua obra durante um longo período, e pensava escrevendo. É interessante encontrar também nesse material reflexões agudas sobre o seu próprio trabalho, talvez para suprir o que ela considerava insuficiência de leitura e crítica. Tais reflexões apareceram vez ou outra nas entrevistas nas quais Hilda Hilst apresentava-se com

¹⁰ Alexandre, C e Francisco, S. *Jornal de Brasília*. Brasília, 23 de abril de 1989.

maestria, contribuindo para a construção de uma imagem ousada e desconcertante, e para a criação de mais um gênero hilstiano, além da poesia, da prosa, do teatro e das crônicas.¹¹ A seguir, transcrevemos trecho de um caderno de HH, em que ela trata de apontar o universo e as preocupações que atravessam a sua criação, apostando sempre no excesso como vetor que orienta sua obra, excesso para o qual sua obra tende:

Basicamente meus textos se referem a pessoas em situações extremas. Diante do amor, diante da própria vida, diante do cotidiano, diante da morte. Todas essas personagens estão muito preocupadas com os conceitos de vida e morte, ser e não ser mais, estar ali e não estar mais. São sempre excessivas.

Excesso de compaixão, excesso de paixão, excesso de lucidez. Pessoas que não conseguem o meio-termo, a prudência, o estar ali com critério e reflexão. Um filósofo que me emociona muito, Kierkegaard disse que “viver é sentir-se perdido”.

Pessoas que buscam o essencial, a ordem, porque são desmesuradamente desordenadas e passionais. Perdidas diante do existir. Pessoas que tem a nostalgia de uma ínfima luz, luz essa que tinha alguma coisa a ver com a perfeição, a harmonia, a beleza.

A voluptuosidade das palavras, personagens mais para serem ouvidas, não há propriamente uma história linear, há instantâneos de dor, de fulgor, de desastre de si mesmo. Radiografias de meu percurso.

Hilst evoca sentimentos extremos e, ao fazê-lo, aponta para a potência do desespero no sentimento de vida. O arrebatamento será detonador tanto daquilo que desloca o ser do seu próprio ser, colocando-o às margens de si, como possibilidade de contato com a inteireza do ser, ainda que apenas em instantes de acesso, assim como um raio de luz em uma noite escura, uma dor de dente lancinante, um riso louco, uma intensa atividade sexual¹². Atravessamos a literatura de Hilda Hilst em constante estado de clímax, de tal forma que pouco resta do enredo, da constituição das personagens, dos acontecimentos, quase tudo é suspensão do que restou do rompimento dos pactos sociais, do atravessamento dos limites, quase tudo é culminância, ápice, tensão, engasgo, extintas as fronteiras apaziguadoras da existência humana.

O desconforto que desperta deve ser levado em conta como um fator central destas obras: o que está em jogo não é certamente o apaziguamento dos ânimos, a inteligibilidade, uma compreensão fortificante, um ordenamento disciplinar. O desmerecimento dessas questões, aliás, é constitutivo do movimento de Hilst e Bataille. O acesso à verdade se dará por vias outras que não o conhecimento, a coerência, desviando essas

¹¹ Algumas destas entrevistas foram reunidas por Cristiano Diniz no livro *Fico besta quando me entendem*. DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Editora, 2013.

¹² Em entrevista a Léo Gilson publicada pelo *O Estado de S. Paulo*, em 16 de março de 1980, Hilda Hilst diz: “O meu trabalho é aquele instante, um segundo antes da flecha ser lançada, a tensão do arco, a extrema tensão, o sol incidindo no instante do corte, é a rapidez de uma navalha que com um golpe lancinante, fulminante, corta o teu pescoço.” DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Editora Globo, 2013, p.63.

atribuições e sensações para o corpo, e privilegiando os órgãos considerados mais baixos como fio de ligação para um sentido oculto, aquele que fora abafado pelos empreendimentos da razão.

Não parece imprudente pensar que Hilda Hilst pudesse compor a seleção literária que Bataille reuniu em *A literatura e o mal*, a partir de ensaios publicados durante uma década (1946/1957), em sua maioria na revista *Critique*. Ao lado de Emily Brontë, espécie de “mocinha vitoriana”¹³ que passara a vida na austeridade de um presbitério, Hilda Hilst contrastaria como mulher desimpedida, desbocada, deslavada, embora tenha optado por algo próximo de uma reclusão monástica – a Casa do Sol – para a realização de sua obra. Se o amor de Catherine e Heathcliff em *Wuthering Heights* foi tratado por Bataille na chave da liberdade de uma infância selvagem, avessa a qualquer restrição, *O caderno rosa de Lori Lamby* também poderia tratar do reino da infância, como lugar de soberania ingênua, de recusa das razoáveis convenções dos adultos. Néscia e impudica, Lori diz: “O moço falou que quando ele voltar vai trazer umas meias furadinhas pretas pra eu botar. Eu pedi pra ele trazer meias cor-de-rosa porque eu gosto muito de cor-de-rosa e se ele trazer eu disse que vou lambar o piu-piu dele bastante tempo, mesmo sem chocolate. Ele disse que eu era uma putinha muito linda”¹⁴. Se o despudor de Lori Lamby soa exageradamente ofensivo para nossa moral puritana, se, no auge de seus oito anos, ela fala abertamente do prazer de lambar e ser lambida, de seu interesse descarado pelo dinheiro, incorrendo em erros que apontam seu desconhecimento da gramática, então a narrativa aproxima-se do Mal que Bataille tanto exaltara na literatura – e que, segundo ele, Brontë experimentara profundamente – para livrá-la da subordinação, do moralismo e do tédio.

Em outro exercício de alucinação, o próprio Bataille ficcionista poderia figurar entre os objetos literários de sua escolha, pois toda a sua escrita tendeu ao excesso, à perturbação, ao sacrilégio, à embriaguez, tendência que ele buscava em suas leituras. A cena de *História do olho* em que Simone, Sir Edmond e o narrador estrangulam o padre – sacrifício de um “rato de sacristia” –, para que a jovem Simone pudesse penetrar os músculos retesados do membro de um morto, aspiram ao auge da profanação literária, verdadeiro êxtase sádico. Sir Edmond explica o procedimento: “Você sabe que os condenados à forca ou ao garrote ficam com o pau tão duro, no momento do estrangulamento, que esporram. Portanto, você será martirizado, mas trepando.”¹⁵. Simone introduz o olho do padre estrangulado no ânus e depois na vagina; e o que falar dos testículos – “pequenos testemunhos” – do touro abatido inseridos na “carne rosa e preta” de Simone? Olho imponente sol ofuscante.

¹³ Essa expressão foi tirada da nota do tradutor Fernando Scheibe à edição para a editora Autêntica de *A literatura e o mal*. BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

¹⁴ HILST, Hilda. *Pornochic – O caderno rosa de Lori Lamby/ Contos d’escárnio textos grotescos/ Cartas de um sedutor*. São Paulo: Editora Globo, 2016, p.15.

¹⁵ BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.89.

No livro *Versions du soleil – Figures et système de Nietzsche* (1971), Bernard Pautrat parte da metáfora pungente do excesso, heliologia como pensamento da origem e do declínio, para realizar uma “descrição orientada” do texto de Nietzsche. Pautrat elabora assim um dos eixos de sua pesquisa: “uma vez que reconhecemos que o pensamento de Nietzsche não pode exceder os limites que a linguagem natural fixa, ligada à metafísica ocidental (ao platonismo), convém fazer o exato inventário desses limites, marcar a metaforicidade inteira da língua, retirar dela toda a retórica”.¹⁶

A linguagem limitadora por ora nosso raio mais cegante, também raio de luz que abre caminhos, aponta desvios, elabora-os no interior da linguagem, de modo que tencionamos uma liberdade acorrentada. Porque impressiona que a linguagem ironize a própria linguagem, que estenda seus limites ao mesmo tempo que abarca todo movimento que a ameaça, mantendo-a em funcionamento. Mas Pautrat emenda: “por outro lado, bastaria despertar o poder retórico e metafórico da língua, para que o texto de Nietzsche se torne instável, liberando e exibindo as figuras que o ocupam e o escrevem.”¹⁷

Sabemos que Nietzsche foi um sol eminente para Bataille, a ele dedicou notavelmente seu livro *Sur Nietzsche* (1945), além de comparecer com importância na sociedade secreta e nas edições das revistas *Acéphale* (1936-39), bem como atravessar todo o seu pensamento, contribuindo para a revisão do legado do filósofo alemão no século XX e a ampliação da recepção francesa de sua obra¹⁸. Na primeira parte de *Sobre Nietzsche*, terceiro volume da *Suma ateológica*, com *O culpado* (1944) e *A experiência interior* (1943), Bataille afirma: “Exceto por algumas exceções, minha companhia na Terra foi a de Nietzsche”, e, mais adiante: “Somente Nietzsche se tornou solidário a mim – dizendo nós”¹⁹. François Warin no ensaio “Georges Bataille e a maldição da literatura” (1974) aponta para o encaminhamento que Nietzsche e Bataille deram à questão do desvio da linguagem como potência de linguagem:

O uso irregular do corpo e da linguagem correspondem-se assim estreitamente: a literatura é, para Bataille, não somente um desvio da função das palavras, mas uma subversão da linguagem e da ideologia que ela veicula: uma perversão sistemática das palavras, das hierarquias, das

¹⁶ PAUTRAT, Bernard. *Versions du soleil – figures et système de Nietzsche*. Paris : Éditions du Seuil, 1971. p.9. Tradução nossa do trecho original: «une fois reconnu que la pensée de Nietzsche ne peut excéder les limites que lui fixe la langue naturelle, liée à la métaphysique occidentale (au platonisme), il convient de faire l'exact inventaire de ces limites, de marquer la métaphoricité entière de la langue, d'en déployer tout le rhétorique»

¹⁷ PAUTRAT, Bernard. *Versions du soleil – figures et système de Nietzsche*. Paris : Éditions du Seuil, 1971, p.9. Tradução nossa do original: « d'autre part, il aura suffi d'éveiller ainsi la puissance rhétorique et métaphorique de la langue, pour que le texte de Nietzsche se trouve instable, libérant et déployant les figures qui l'occupent et l'écrivent.»

¹⁸ O livro *Nietzsche and the question of interpretation* (1991), de Alan D. Schrift, observa a contribuição de Georges Bataille para a ampliação do interesse sobre este autor no pensamento francês, ressoando no pensamento de Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski, Bernard Pautrat, entre muitos outros.

¹⁹ Edição de *On Nietzsche* (Paragon House Saint Paul/First e-book edition, 2012) do Kindle (sem página). Tradução nossa de: “Except for a few exceptions, my company on earth is mostly Nietzsche”, e mais adiante: “Nietzsche is the only one to support me – he says we”.

fronteiras léxicas e das oposições sobre as quais repousa nossa cultura. Reencontra-se aqui uma estratégia à respeito da linguagem que é análoga à de Nietzsche, que tentou escapar com um jogo paródico aos constrangimentos gramaticais que nos impõem a linguagem. Com efeito, também para Bataille, trata-se de usar a linguagem contra si mesma, traí-la, escapar ao jogo da sublimação e da representação a fim de mostrar esse reverso das palavras, esse exterior de nossa cultura que são o corpo, o desejo, a nudez, o gasto, a morte.²⁰

Evoca-se o caráter obsceno da literatura, no sentido de expor aquilo que estava oculto, de trazer para a cena o que fora rejeitado, o que escapa ao tratado de subordinação e o evidencia, literatura como prática erótica, de transgressão cruel das formas. Se a literatura clássica estava comprometida com a ideologia dominante, trabalhando para reduzir as diferenças, a literatura moderna opera na “dissolução do código retórico”²¹, encaminhando a linguagem para a sua ruína. De modo que a literatura é culpada, advertiu-nos Bataille: culpada de trair o discurso, culpada de prescrever a moral, de exceder os sentidos, de transbordar os limites, do seu gasto improdutivo, de seu gozo frívolo.

Há uma violência intrínseca da literatura *autêntica*, avessa a qualquer concessão, a qualquer acordo com a sociedade organizada, sua revolta como potencial de liberdade. Bataille observa: “A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo”, em seguida diz: “Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”²². A literatura é, portanto, culpada de sua violência exuberante, do seu poder de deslumbrar e ofuscar como os raios solares.

Hilda Hilst e Georges Bataille já se encontraram

Quando Hilda Hilst decide afastar-se da vida agitada que levava na Grande São Paulo e refugiar-se em um sítio na propriedade de sua família nos arredores de Campinas, construindo ali uma casa para viver, estava delineando o seu projeto intelectual e literário. Em sua obra as influências de leituras e referências culturais são evidenciadas, os personagens, as epígrafes, as dedicatórias indicando obras e autores que faziam parte de sua formação intelectual. Na trilogia erótica, em que se poderia imaginar que este tipo de abordagem fosse deixado de lado para se privilegiar temáticas menos elaboradas, são inúmeras as citações de livros, filmes, artistas, apontando para as referências pessoais da autora e sua presença marcante na própria obra. Na entrevista “Potlacht, a maldição de Hilda

²⁰ WARIN, François. “Georges Bataille e a maldição da literatura”. In: discurso. São Paulo: USP. ano.05. nº 5. 1974. p.55-64. Acessado em 24/04/2017:

<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37779/40506>.

²¹ WARIN, François. “Georges Bataille e a maldição da literatura”. In: discurso. São Paulo: USP. ano.05. nº 5. 1974. p.55-64. Acessado em 24/04/2017:

<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37779/40506>, p.62.

²² BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 22.

Hilst”, que a autora conferiu ao crítico literário José Castello, ela tenta explicar o porquê do seu ostracismo, e confere ao excesso de pensamento em sua obra a causa de seu insucesso entre os leitores: “Todos os meus personagens têm o mau hábito de pensar. Mesmo quando decidi escrever literatura pornográfica, meus personagens viviam com a cabeça cheia de pensamentos. Eles pensam sem parar. Até no meio do sexo decidem fazer perguntas supercomplicadas”²³. Nos dois últimos livros da trilogia erótica são fartas as citações à “alta cultura”.

Em *Contos de Escárnio*, *Textos Grotescos*: Vladimir Horowitz, Lucrécio, Ezra Pound, Shakespeare, Grieg, Tchaikovsky, Bach, Spinoza, Kierkegaard, Keats, Yeats, Dante, D.H. Lawrence, Catulo, Freud, Polanski, Fernando Pessoa, Dostoievsky, Bertrand Russel, Byron, Shelley, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, entre outros.

Em *Cartas de um sedutor*: Emil Michel Cioran, Liev Tolstói, Soren Kierkegaard, Michel Foucault, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Jean Genet, George Bataille, Roberto Piva, João Silvério Trevisan, Otto Rank, Daniel Schreber, Arthur Koestler, Nietzsche, D. H. Lawrence, Yukio Mishima, Marcel Proust, James Joyce, Richard Francis Burton, Albert Camus, Freud, Jung, Ovídio, entre outros.

Se a listagem apresentada soa como um verdadeiro “name dropping” de referências, é assim como aparece na própria obra de Hilda Hilst, com personagens que destilam erudição sem se darem ao trabalho de elaborar o pensamento de tais fontes, e inserindo-os de forma recorrente em meio a atos profanatórios, realizando um intercâmbio entre as esferas do erudito e do popular. Em *Contos d’escárnio*, *textos grotescos*, lemos: “Dona Vivalda quer muito que ele seja, cré, né gente?, um moço de fama, um pianista, o senhor sabe, seu Vlad, que pianista tem que estudar muito, eles têm que tocar Grieg, Tchaikovsky, o Bach o senhor conhece?”²⁴. E, em mais uma das inúmeras ocorrências: “Que coisa idiota o sexo, que bela porcaria emerdada isso de comer cu de inglesas ou americanas (...) E eu, que decadência. Eu que na mocidade havia lido

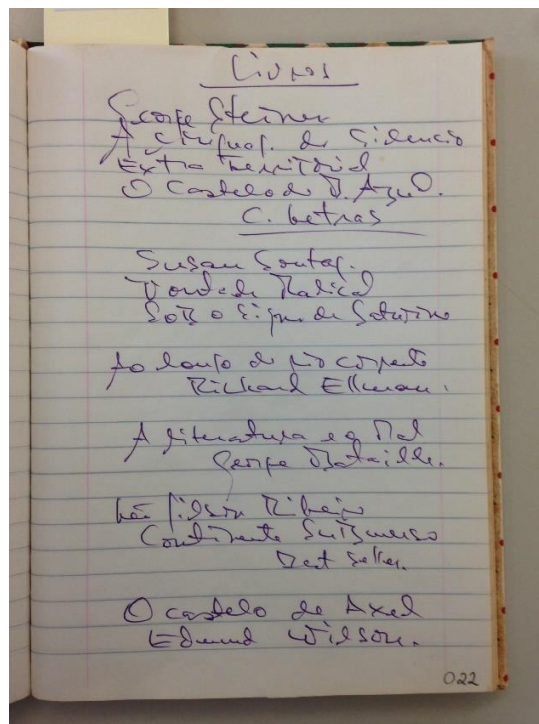


Figura 4: Lista de leitura

²³ CASTELLO, José. “Potlatch, a maldição de Hilda Hilst”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 out.1994. Especial Domingo, Literatura. In: DINIZ, Cristiano (org). *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Editora, 2013, p.160.

²⁴ HILST, Hilda. *Pornochoic – O caderno rosa de Lori Lamby/ Contos d’escárnio textos grotescos/ Cartas de um sedutor*. São Paulo: Editora Globo, 2016, p.73.

Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixem pra lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida”²⁵. Em seu incansável empreendimento de leitura e estudo, um trabalho que exercia diariamente, Hilst chamava a esses interlocutores de “luminares”, apresentando-os como determinantes para a construção de sua obra.

Na contracapa de *Amavisse*²⁶, do latim “ter amado”, livro de poemas que HH lança junto com *O caderno rosa de Lori Lamby*, ou seja, ao mesmo tempo em que dá o seu “adeus à literatura séria”, há uma espécie de manifesto do escritor maldito, em que ela narra sua trajetória literária em tom de desapego:

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
Foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um "Potlatch".
E hoje, repetindo Bataille:
"Sinto-me livre para fracassar".

Não fica claro de onde vem esta citação de Bataille, mas de fato o autor comparece entre as suas referências literárias. Na epígrafe da seção “De outros ocos”, de *Cartas de um sedutor*, há uma citação de *A parte maldita*: “um esplendor infinitamente arruinado/ ... o esplendor dos farrapos/ e o obscuro desafio da indiferença”.

A biblioteca da Casa do Sol, hoje aberta aos que participam do programa de residência do Instituto Hilda Hilst, contém os seguintes livros de Georges Bataille, não raro grifados pela autora e com sinais de uso: *Minha mãe* (1985, editora Brasiliense), *O erotismo* (1988, editora Antígona), *O abade C.* (1982, editora Contexto), *O azul do céu* (1986, editora Brasiliense), *História do olho* (2003, editora Cosac Naify), *História de ratos* (1988, editora Hiena), *A parte maldita* (1975, editora Imago).

²⁵ HILST, Hilda. *Pornochic – O caderno rosa de Lori Lamby/ Contos d’escâmio textos grotescos/ Cartas de um sedutor*. São Paulo: Editora Globo, 2016., p.77.

²⁶ Em entrevista à TV Cultura, por ocasião do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Amavisse*, Hilda Hilst diz: “O *Amavisse* é seriíssimo, naturalmente vão comprar um ou dois. Eu espero que a Lori Lamby compre cem mais ou menos”. Link para assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>

Nos seus cadernos e anotações, também a referência a Georges Bataille aparece, indicando sua presença entre os seus principais interlocutores. Em uma lista de livros que Hilda Hilst rascunha, *A literatura e o mal*, de Georges Bataille, aparece ao lado de Susan Sontag, George Steiner, entre outros. Em outra página, Hilst faz notas a respeito deste livro: “A literatura é o essencial ou não é nada”, “Tumulto escaldante da criação literária – Sobre Emily Brontë”, “Como é voluptuosa a destruição – Bataille citando Sade”. E em uma página de um caderno, temos a seguinte anotação:

Sobre Kafka (Bataille) pg 90 “A literatura e o mal”. Evidentemente o pai respondia com a dura incompreensão do mundo de atividade. Lembrar pai de Lucius Kod.

Bataille: que a satisfação sexual tem lugar uma grande desordem dos sentidos”

Óbvio.

Bataille

“Há na sensualidade uma perturbação e um sentimento de estar afogado”.
(p.152)

Ó que destrói um ser arreбата-o também.

O arrebatamento é sempre por outro lado a ruína de um ser que se dera os limites do decoro. A desordem sexual decompõe as figuras coerentes que nos estabelecem para nós mesmos e para os outros.

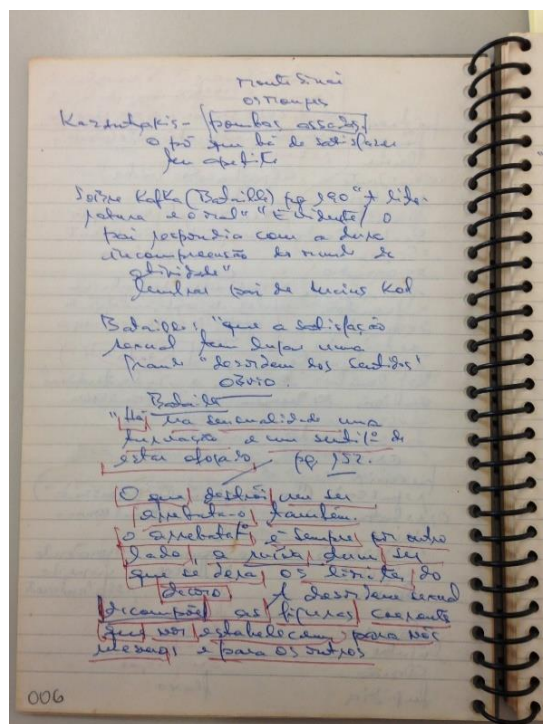
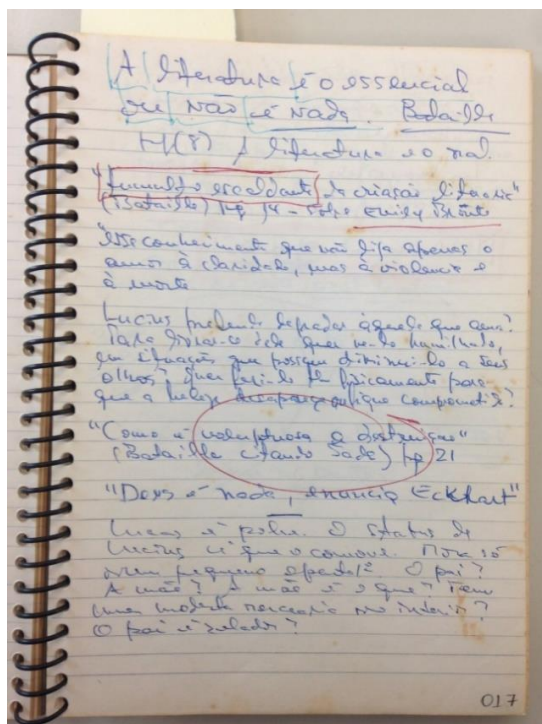


Figura 5: Notas de A literatura e o mal | Figura 6: Sobre Kafka, em A literatura e o mal

Além disso, em ensaios e artigos acadêmicos, dissertações e teses sobre a escritora Hilda Hilst é quase certa a presença de Georges Bataille como referência bibliográfica. O tema da transgressão, do erotismo, do sagrado e da morte é central na filosofia de Bataille, fazendo dele uma bibliografia quase incontornável para se pensar a obra hilstiana, também essencialmente debruçada sobre essas questões. A ideia deste artigo foi colocar as duas obras em fricção, contato, realizando um percurso por vezes errático, baseado em afinidades e cruzamentos, e fazendo deste encontro escorrer algum resíduo, como aquele resultante de olhar para o sol sem proteção.

Recebido em 30/08/2017
Aprovado em 28/09/2017

O RISO EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p38-52>

Edson Costa Duarte

Universidade de Campinas (UNICAMP)

RESUMO

Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector expõe os paradoxos do ato de escrever, como já havia exposto em alguns de seus livros. Este é um dos problemas centrais do livro, no qual a impossibilidade de resolução destes paradoxos é metaforizada pelo silêncio, pelo vazio, pela ruína do próprio texto. Neste livro nós encontramos a diluição do tempo, da trama narrativa, o esfacelamento da obra literária e, por fim, a exposição dos bastidores da criação literária pelos narradores.

PALAVRAS-CHAVE:

Paradoxos do ato de escrever.
Silêncio.
Vazio.
Diluição do tempo.
Trama narrativa.
Bastidores da criação literária.

ABSTRACT

In *A hora da estrela*, Clarice Lispector exposes the paradoxes of the act of writing, as she had already exposed in some of her books. This is one of the central problems of the book, in which the impossibility of solving these paradoxes is metaphorized by silence, by emptiness, by the ruin of the text itself. In this book we find the dilution of time, the narrative plot, the shattering of the literary work, and, finally, the exposition of the backstage of literary creation by the narrators.

KEYWORDS:

Paradoxes of writing.
Silence.
Emptiness.
Time dilution.
Narrative plot.
Backstage of literary creation.

Ú

ltimo texto de Clarice Lispector publicado em vida da autora, *A hora da estrela* traz um refinamento da figura do narrador e do modo de narrar. No livro, a escritora usa um procedimento narrativo que chamaremos de “desmascaramento do sujeito do discurso”, por meio do qual ela expõe os paradoxos da existência a partir da exposição dos paradoxos da criação literária. Usando as palavras de Clarice Fukelman:

A ironia empregada pelo narrador nos leva, no entanto, a outro aspecto, que a existência mesma do livro confirma: o crédito atribuído à ficção como via de acesso à compreensão do mundo. Outras passagens do livro também mostram que existe um outro modo de narrar, mais difícil, por certo, mas que permite provocar um novo olhar sobre a vida.¹

O “desmascaramento do sujeito do discurso” permite à Lispector, por meio da figura do narrador, discutir os mecanismos de construção da narrativa, da criação artística e do papel do escritor como aquele que representa um mundo, assumindo-se como objeto de compreensão do próprio fazer literário. Daí o caráter paradoxal sobre o qual o texto se funda, quando o criador se repensa ao repensar a criação literária.

Este modo de escrever se pauta pela reflexão sobre as nuances discursivas possíveis diante do acontecimento literário e se efetiva por uma polarização e sobreposição de máscaras narrativas que se confrontam, se redefinem pelos contrários, se amoldam umas às outras ou se esfacelam e se contradizem abertamente, de modo a manter ou cortar a tensão dramática da narrativa.

Desta forma, a escritora cria na e pela linguagem a diluição do sujeito discursivo, que se multiplica especularmente em vários modos de olhar e que se desintegra na imagem do criador paradoxal que é o narrador de *A hora da estrela*. Ele provoca o leitor: “(...) é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio e não vós.”²

Num primeiro plano de representação, e mais claramente exposto às contradições, está Rodrigo S.M. (espécie de matriz ou porta-voz dos outros narradores), que é o protótipo ao redor do qual gravitarão as realidades possíveis do problema social e da criação literária. Ele define a

¹ FUKELMAN, Clarice. Apud LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 7.

² LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 27.

si mesmo como um dos personagens mais importantes da estória, isto com um “falso livre arbítrio”.³

A escritora mostra, por meio da voz de Rodrigo, o contingencial da criação artística, aquilo que escapa do controle do próprio criador. Por isto, o narrador escreve: “Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada - mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse.”⁴

O duplo de Rodrigo é a própria escritora (ver, no início da narrativa, a dedicatória do autor - na verdade Clarice Lispector), colada a ele da mesma forma como o narrador era colado aos personagens nos primeiros romances clariceanos. Assim, a delimitação destas duas vozes narrativas é obscurecida, mas a partir delas temos o contraponto ao texto nele mesmo.

A ambiguidade das falas de Rodrigo, dentre outras coisas, deve-se ao contraponto com esta “voz” feminina da qual se aproxima ou se afasta de acordo com a necessidade dramática do texto. Este outro narrador é uma voz que chama Rodrigo a dar um passo em direção à personagem, procurando entendê-la menos racionalmente. O caminho de volta de Rodrigo a ele mesmo leva-o ao endurecimento racional que evita a adesão ingênua do leitor ao drama da personagem. Este recurso possibilita ao narrador marcar o texto com momentos de fina e dura crueldade.

A importância desta modulação de vozes narrativas só pode ser mais claramente entendida quando se vislumbra, atrás das contradições que pontuam o texto, não uma busca posterior de síntese, mas o surgimento da própria contradição como meio avassalador das respostas definitivas: “A arte é a busca de uma realidade sonhada. Cada vida tem sua arte. Então quer dizer que é no buscar que se repleta o vazio. Mas existe uma ilusão sempre renovada: quando a busca encontra, nasce outro vazio.”⁵

Estamos, neste ponto, diante de um dado fundamental para a compreensão da literatura clariceana. Trata-se do entendimento de todos os pontos de vista como retalhos, como fragmentos de uma realidade a ser apreendida. A busca de uma certeza que nos possibilite uma visão acabada da realidade não está em jogo nos textos da escritora.

O vazio de que o fragmento acima fala é o ponto de partida que sempre nos leva a refazer a crença de que o conhecimento se faz da soma das pequenas incertezas renovadas:

Entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice. Ler o seu texto é penetrar nesse âmbito elétrico onde forças opostas se digladiam. Recuperar a vida concreta significaria reunir o par vida e morte, reencontrar o **um** no **outro**, o **tu** no **eu**, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão dos fragmentos. Mas

³ Idem, p. 26-27.

⁴ Ibidem, p. 99.

⁵ LISPECTOR, Clarice. Apud BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 36.

os fragmentos nos textos de Clarice não conseguem reagrupar-se de modo a constituir uma figura única. Paradoxais, sempre questionadas, as imagens se multiplicam, negam, intensificam, aumentam, diminuem, caminham à deriva, procuram.”⁶

Se pensarmos em alguns pressupostos estéticos que pautam o fazer literário de Lispector, chegaremos ao centro em que oscila o movimento caótico e tropeçante de *A hora da estrela*, no qual encontramos o desnudamento do processo criativo e a representação literária dos problemas sociais. Para tanto, um dos recursos utilizados pela escritora é o riso, que se dissemina no texto sob diversas formas: a caricatura, a paródia, o humor negro, o grotesco, o absurdo, a ironia.

Fazendo caricatura de certo modelo de linguagem literária limpa e bem torneada, em *A hora da estrela*, Lispector mescla o alto e o baixo estilos discursivos numa falta de cerimônia por vezes desconcertante. O mau gosto estético deixa de ser exceção ou contraponto a um discurso altamente elaborado como no caso de *A paixão segundo G.H.* Ele passa a ser norma, recurso de mimese do oco da incomunicabilidade: “Repetindo muito a palavra ela perde o significado e vira coisa oca e retumbante e ganha o próprio enigmático corpo duro.”⁷

Para dar conta desta multiplicidade discursiva, o narrador se multiplica em vários e se reflete especularmente no texto como personagem. Daí, da sua distância da personagem e da própria narrativa teremos a linguagem mais crua, direta e as descrições sumárias de uma existência que se dilui num sem-significado às vezes próximo de um vazio existencial pouco alentador.

A relação de Macabéa com o chefe, com a amiga de trabalho, com o namorado prescreve um itinerário de contatos com o mundo da própria palavra cotidiana esvaziada. Os melhores momentos de Macabéa são aqueles em que ela intui algo:

Depois que Olímpico a despediu, já que ela não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido. (Ela não sentiu desespero, etc. etc.) Também que é que ela podia fazer? Pois ela era crônica. E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo.⁸

A metalinguagem cria a relativização do que é narrado, ao mesmo tempo serve como um aprofundamento existencial do narrador. Quando se pensa como aquele que tem uma existência nas mãos, o narrador se vê diante de um impasse: a realidade que cria tem vida própria. Só lhe resta, então, mergulhar no fluxo da linguagem:

Silêncio.

⁶ WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 89. Grifos do texto.

⁷ LISPECTOR, Clarice. Apud BORELLI, 1981, op. cit., p. 77.

⁸ LISPECTOR, op. cit., 1993, p. 79.

Se um dia deus vier à terra haverá silêncio grande.
O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.
O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar energético?
Não sei. Morreu em um instante.⁹

Este aprofundamento existencial e o recorte simbólico da linguagem fazem com que o leitor repense a si mesmo e ao texto por meio da figura do narrador: “Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha (...)”¹⁰. O desejo da escritora é mostrar não só a pobreza material a que muitos estão sujeitos, mas também a pobreza da linguagem no sentido de que muitas vezes é impossível descrever de modo verossímil o problema da fome.

Lemos, num determinado momento da narrativa: “Não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro - e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia :mordê-lo, morrendo de fome.”¹¹

Este trecho nos mostra que Clarice sempre quis estabelecer seu texto naquela fina sintonia entre a linguagem e a representação:

Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.¹²

No caso específico de *A hora da estrela*, este “não enfeitar a palavra” é mais que simples recurso metalinguístico, é marca de um problematizar o texto que se faz. Deste modo, a escritora elabora um texto que se destrói em sua penosa construção.

Neste sentido, as numerosas interferências do narrador, que podem causar náusea no leitor imerso em fluxos e refluxos do pensamento, potencializam o impasse do criador: a descrição distanciada e objetiva do mundo da pobreza é fruto da vontade de uma omissão consoladora, mas esta suposta dureza do sujeito lentamente se desmorona.

Este recurso estilístico de aproximação e distanciamento do narrador da matéria narrada pode ser ligado a uma declaração de Lispector, quando ela fala sobre a dificuldade de tratar dos problemas sociais: “O problema da justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele - e, sem me surpreender, não consigo escrever.”¹³

Rodrigo é o contraponto existencial da protagonista do livro. Daí a passagem da sobreposição do reflexo dos dois no espelho, o desejo

⁹ Idem, p. 105.

¹⁰ Ibidem p. 99.

¹¹ Ibidem, p. 29.

¹² LISPECTOR, *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 107.

¹³ LISPECTOR, Clarice. *Literatura e justiça*. In: *Para não esquecer*. São Paulo, Ática, 1984. p. 25.

irrealizado de ser como ela. Ele é, em certa medida, o avesso de Macabéa que, na sua mais profunda ignorância, descobre-se ela mesma quando na morte encontra seu destino: “Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma.”¹⁴

Este contraponto entre a ignorância da personagem e a consciência de Rodrigo nos revela o momento em que um e outro se tocam, se redefinem no apagamento de seus limites: “Tem coisas que os ignorantes sabem e que eu, por não ser um sábio, não sei. A insuficiência da inteligência.”¹⁵

O “Lembra-te de que és pó” é a conjunção final para onde converge o aprofundamento da existência em que ambos, Rodrigo e Macabéa, momento em que eles se identificam. Por isto, o narrador morre simbolicamente com a personagem.

Paralelamente a isto, o texto constrói a desmistificação da pobreza enquanto destino do ser humano. Os “luxos” de Macabéa, mesmo que mínimos, no caso são muito significantes. E sua esperteza também. Não é que a moça mente ao chefe que vai arrancar um dente e que isto é muito perigoso, portanto não poderá trabalhar no dia seguinte? Aí está a aprendizagem de Macabéa (ela faz o mesmo que sua amiga de trabalho Glória tinha feito).

A personagem é humanizada, ao mesmo tempo em que se coloca em pauta o alcance da resignação do ser humano privado das condições materiais mínimas para sua sobrevivência. Enquanto o leitor olha Macabéa com superioridade, não é capaz de entendê-la, vendo-a apenas como um mundo à parte do seu, ou na melhor das hipóteses estranho à sua bem-comportada existência.

A pena, a compaixão, a dó entram em pauta na narrativa como possível caminho da isenção. Quando aparecem, contudo, são logo em seguida exorcizados, relativizados ou parodiados para nos mostrar que o entendimento da fome e da miséria não passa pela piedade.

O “sentimento tão óbvio e tão básico”, que segundo Clarice a impossibilitava de escrever sobre a pobreza, está presente em inúmeras interferências que aparecem no texto, muitas delas entre parênteses, criando-se um subtexto que realiza parodicamente a relativização mais geral de toda a narrativa.

O narrador oscila entre a ingenuidade da pena até a crueza da repulsa da personagem. Fotografa, assim, um extenso espectro de sentimentos causados pela condição miserável de Macabéa: a moça é capim, tem o corpo cariado, cria pulgas. Estes atributos, no entanto, não evitam que o narrador procure desesperadamente salvá-la do mundo, entendê-la tanto a ponto de sê-la.

A narrativa se constrói, como vimos, controlada pela figura paradoxal do narrador, que ao narrar a estória também narra a si mesmo,

¹⁴ LISPECTOR, 1993, op; cit., p. 101.

¹⁵ LISPECTOR, apud BORELLI, 1981, op. cit., p. 78.

revelando-nos uma realidade múltipla, constituída por gradação de visões oblíquas, que compõe um complexo olhar que se aprofunda no "sentimento do mundo".

Esta falta essencial do entendimento, este desconhecer do narrador é o que possibilita ao leitor tatear esta compreensão mais funda. Este recurso permite que, por um caminho mais longo e penoso, entendamos o problema social de uma maneira mais ampla e consistente.

Sobre a exposição do panorama político-social na literatura de Clarice Lispector, Vilma Arêas escreve o seguinte:

Pela limitação do meio intelectual e pela urgência da luta contra a ditadura, a censura sofrida dentro e fora da literatura, porque durante a elaboração de *Uma aprendizagem* Clarice participou de passeatas e em algumas crônicas fechou os textos com apelos e posicionamentos ansiosos. Por exemplo, em 6 de abril de 1968, a crônica sobre o “Estado de graça” termina com um P.S. aflito: “Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”. Quem acompanha a sequência de livros de Lispector pode perceber que bem antes dessa época ela lutava para ser mais explícita quanto à questão social, não como uma questão de engajamento partidário, mas para compreender o próprio procedimento da arte em seu vínculo com o contexto. Sua pena desenha incansavelmente as difíceis relações entre empregadas e patroas, denuncia os “seiscentos mil mendigos” como os verdadeiros habitantes do Rio de Janeiro e horroriza-se com a truculência da polícia ao assassinar Mineirinho – questões infelizmente absolutamente contemporâneas.¹⁶

Embora a literatura de Lispector tenha sido vista como alheia às questões sociais, Arêas afirma que “Segundo análise minuciosa de Solange Ribeiro Tavares, em 1964 Clarice aborda pela primeira vez, e de modo significativo, o problema da luta de classes no Brasil – através da oposição G.H. e a empregada, Janair (...)”¹⁷ Por fim, a estudiosa ressalta que “colada ou não em Macabéa, Clarice fala de circunstâncias pessoais: a ‘antiga pobreza’, a infância descrita como ‘farofa seca’ e a paixão pela música.”¹⁸

Vejamos, então, como Lispector resolve a questão de falar sobre o problema social em *A hora da estrela*. Para tanto, partiremos das afirmações de Vilma Arêas de que o livro tem uma clara figuração circense, alternando comichão e dor, sendo que o narrador que participa do jogo, “introduzindo em linha dupla no texto o desempenho do *regisseur*, do mestre-de-cerimônias circense”¹⁹ A simplicidade do enredo, às vezes sucintas direções de palco, funciona como mero suporte a tiradas a um passo do *nonsense*, mas com funcionalidade dupla: humor e sátira social; por fim, que “Macabéa personifica o verdadeiro *clown*, a estrela do show, embora esse show seja o da hora da morte.”²⁰ Os outros personagens do

¹⁶ ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 42.

¹⁷ Idem, p. 43.

¹⁸ Ibidem, p. 77.

¹⁹ Ibidem, p. 154.

²⁰ Ibidem, p. 148.

livro também são construídos com traços cômicos, caricatos, e será exatamente isto o que descreveremos nesta parte de nosso ensaio.

Antes de passar à descrição dos personagens, comentaremos um modo como a simplicidade do enredo aparece no livro. Num primeiro momento, temos o contraponto entre a voz de Rodrigo e a descrição da personagem, já comentado aqui. As muitas interferências do narrador se disseminam pela narrativa, demonstrando a dificuldade de descrever a personagem sem cair no discurso ingênuo ou panfletário. Num segundo momento, as interferências diminuem e Lispector vai introduzindo os outros personagens, que são descritos em breves encontros que eles têm com a protagonista.

De Macabéa e seu papel de *clown*, Arêas comenta o seguinte:

A caracterização da personagem não deixa margem a dúvidas: meio caiada , pela grossa camada de pó branco com que disfarçava os panos do rosto, com a cara deformada pelo espelho ordinário que lhe punha um nariz tornado enorme como o de um palhaço, um nariz de papelão (...), os lábios finos pintados fora do contorno, na tentativa de imitar Marilyn Monroe que, segundo ela, era toda cor-de-rosa , as unhas roídas esmaltadas de verniz berrante, deixando ver o sujo do sabugo, tudo isso compõe uma figura ao mesmo tempo lastimável e patética. Aparentada aos animais humildes, a capim, a possuidora de um corpo cariado, tão jovem e já com ferrugem, doce e obediente, parecendo uma doida mansa, Macabéa tem, não obstante, a iluminação da idiotia, a felicidade pura dos idiotas (...), sonhos deslumbrantes mas vazios e é seu o vazio que enche a alma dos santos .”²¹

Macabéa é uma jovem nordestina de 19 anos, que saiu do sertão de Alagoas e foi para o Rio de Janeiro trabalhar como datilógrafa, na rua do Lavradio. Mora na rua do Acre, onde divide um quarto, num velho sobrado colonial, com outras quatro companheiras. Ela é magra, só tem dinheiro para comer cachorro quente e beber Coca-Cola e “Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir.”²² Ainda sobre a fome da personagem, num outro momento, olhando um anúncio de um creme para mulheres, ela pensa: “(...) o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para compra-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo.”²³

Estes dois trechos citados apontam para um modo que Clarice encontra para falar do problema da fome sem cair num discurso estereotipado e também para evitar que o leitor tenha uma identificação ingênua com a personagem, o que impediria que ele tivesse uma visão mais complexa do problema social. Assim, vemos que o riso, no livro,

²¹ Ibidem, p. 152.

²² LISPECTOR, 1993, op. cit., p. 31.

²³ Idem, p. 33.

funciona um elemento de recuo racional do narrador e, consequentemente, do leitor.

Olímpico de Jesus é nordestino também, metalúrgico. Ele é o personagem cuja descrição física é a menos cômica. Nele, o traço cômico aparece por meio de seus sonhos de grandeza, como a sua ambição despropositada em ganhar muito dinheiro e sua real condição de vida. “A tarefa de Olímpico tinha o gosto que se sente quando se fuma um cigarro acendendo-o do lado errado, na ponta da cortiça. O trabalho consistia em pegar barras de metal que vinham deslizando de cima da máquina para colocá-las embaixo, sobre uma placa deslizante.”²⁴

Olímpico carrega dentro de si a semente do mal e gosta de se vingar, desejo que lhe dá força para viver. O personagem simplesmente deseja passar da condição de explorado para a de explorador, conquistar poder e dinheiro, não importando os meios que tenha de usar para isto. Ele é muito bom em fazer pequenos roubos, além de já ter matado um homem; ele não tem vergonha de ser o que no Nordeste se chamava “cabra safado” e afirma que um dia será deputado.

Embora seja descrito como um cabra macho, quando Olímpico tenta dar prova de sua força, levantando Macabéa para o ar, “(...) de repente ele não aguentou o peso num só braço e ela caiu de cara na lama, o nariz sangrando.”²⁵ Entre seus pertences, trazidos a Paraíba, ele tem uma lata de vaselina e um pente: “Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo. Não desconfiava que as cariocas tinham nojo daquela meladeira gordurosa.”²⁶ Embora seja um “macho de briga” ele tem uma fraqueza por ir a enterros de desconhecidos, às vezes três vezes por semana. Por fim, citamos um último traço cômico do personagem, relacionado a uma atitude totalmente despropositada de dar uma prova de seu poder: “No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava uma posição na vida.”²⁷

Glória é uma amiga de trabalho de Macabéa (que depois irá lhe roubar o namorado), que encarna uma descrição caricata da mulher sensual. Ela desperta o desejo dos homens, é mais inteligente e também mais ágil no trabalho, além de ter dotes físicos visivelmente superiores aos da nordestina. Não é por outra razão que Olímpico se apaixona por ela assim que a vê.

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para

²⁴ Idem, p. 45.

²⁵ Ibidem, p. 53.

²⁶ Ibidem, p. 57.

²⁷ Ibidem, p. 46.

Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar [...] O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade.²⁸

A descrição de Glória é uma sucessão de lugares-comuns, funcionando como paródia de certas convenções e discursos estereotipados sobre a mulata, tida como símbolo da sensualidade e da sexualidade tropical e exaustivamente explorada pela indústria do espetáculo na sociedade de consumo.

Encontramos, em Glória, a representação do tratamento problemático da sociedade brasileira quanto à questão racial. Ora, embora seja uma sociedade com maioria de negros e mestiços, nossa sociedade é dominada pelos brancos, eles determinam, segundo convenções estabelecidas, quais as características dos brancos e mestiços são negativas ou positivas. Ora, no que se refere à mulher negra ou mestiça, sua característica mais celebrada é a sensualidade.

Notemos que mesmo que Glória tenha as características físicas que satisfazem os desejos eróticos dos, para se diferenciar e igualar-se ao grupo dominante precisa passar água oxigenada em seus cabelos, para eles ficarem da cor “amarelo-ovo”, pois ela sabe que sua aparência loura lhe dá uma vantagem a mais em relação à sociedade e um passo a mais à conquista de Olímpico.

A aparência física de Glória, em relação à Macabéa, é evidente e faz com que Olímpico queira namorá-la. Glória é carioca da gema, pertence ao sul do país, o que Olímpico não pode desprezar. Mas ela tem outra vantagem que “nordestino não podia desprezar”, pois é uma carioca da gema, pertencendo ao “ambicionado clã do sul do país”.

Neste ponto, o riso aparece por meio da ironia, relacionada à diferenciação das classes sociais. Glória tem um subemprego numa firma, seu pai é açougueiro e ela mora no subúrbio. Mesmo que tendo em conta tudo isto, ela tem a pretensão de estar numa posição social superior, estando mais próxima da elite. Este dado tem um afeito embriagador sobre Olímpico para ele.

O riso aparece também no modo com o nordestino vê Glória, considerando-a feia, mas apesar disto seu físico demonstra que ela é bem alimentada. O efeito cômico desta situação se potencializa quando se aproxima Glória a uma mercadoria de qualidade.

O trabalho do médico é uma mentira, porque era médico de pobres e para isto não se exigia muita dedicação nem preparo para o exercício da medicina:

Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento

²⁸ Ibidem, p. 59.

e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada.²⁹

Como já se disse, o médico detesta sua profissão, odeia lidar com os pobres. Seu grande sonho do médico é não fazer nada, por isto seu sonho é ganhar muito dinheiro. O cômico aparece na caracterização física do médico: ele é muito gordo, suado e tem um tique nervoso que o faz repuxar os lábios, como se fosse um bebê prestes a chorar.

O efeito cômico se acentua quando o médico gordo, vendo que Macabéa está muito magra, pergunta a ela o que come. Ela responde que come cachorro-quente e às vezes sanduíche de mortadela. O médico pergunta: “- Você faz regime para emagrecer, menina?”³⁰ Ela diz que não. Por fim, quando o médico pergunta à personagem se ela tem crises de vômito, ela mente que nunca, embora um dia ela tenha bebido chocolate com leite oferecido por Glória e “(...) não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa de nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate.”³¹ Podemos pensar, aqui, no par cômico do gordo e do magro.

A cartomante madama Carlota vem trazer o caráter trágico-cômico do texto com traços de humor negro, já que é ela que vai prever “a hora da estrela” de Macabéa, fazendo-nos crer na salvação da personagem pelo amor romântico, mas o que acontece em verdade é seu definitivo encontro com a morte. Como os demais personagens, quanto à madama Carlota, o cômico começa pela sua descrição física: “(...) madame Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda em vermelho vivo e punha nas faces obesas duas rodela de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado”³²

Macabéa fica fascinada com Carlota, esta mora num pequeno apartamento kitsch onde tudo é feito de plástico. A nordestina acha tudo lindo. A cartomante conta sua vida para Macabéa. Suas falas são francas, ela é uma ex-prostituta, teve um homem que sustentava, conseguiu guardar dinheiro e comprar um pequeno apartamento. Ela come bombons um depois do outro, mas não oferece à Macabéa. Enfim, Carlota usa a narrativa de sua vida para comover a nordestina, mostrando que passou por dificuldades, mas que as superou, sendo, por isto, uma vencedora.

O principal traço cômico de madame Carlota que queremos ressaltar aqui é uma ambiguidade que a desloca, constantemente, do lugar de uma posição social não aceita – a ex-prostituta/cartomante – a um lugar discursivo socialmente privilegiado – a religião. Some-se a este quadro o

²⁹ Ibidem, p. 67-68.

³⁰ Ibidem, p. 66.

³¹ Ibidem, p. 67.

³² Ibidem, p. 72.

modo como Carlota fala da religião, e temos um ambiente em que o cômico se potencializa pela junção de elementos contraditórios.

Assim, Carlota diz a Macabéa:

– Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar a vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranjou um jeito de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. Aí eu ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo. Larguei a casa de mulheres porque era difícil tomar conta de tantas moças que só faziam era querer me roubar.³³

A figura da cartomante coloca em cena uma particularidade social no Brasil: a fraca e vulnerável divisão entre o que é ou não legal, o que está ou não dentro da ordem. Ou seja, o modo como práticas sociais de sobrevivência, que não são oficiais, acabam sendo aceitas e incorporadas ao funcionamento da engrenagem de um capitalismo à moda brasileira.

De outros cômicos e de seus avessos

Falaremos, neste momento, de alguns outros modos como o cômico aparece em *A hora da estrela*, agora ligado à estrutura da narrativa e a recursos estilísticos, de modo a realçar as múltiplas nuances que ele assume para dar conta de uma representação mais complexa da realidade.

Às vezes, a presença do cômico no livro é um modo de colocar às claras o substrato mais incompreensível da matéria narrada:

Acabo de descobrir que para ela, fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaar sobre os oooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza.³⁴

Há outra variação do cômico que aparece por meio da repetição situacional ou sintática - muitas vezes sob a forma da tautologia - e do uso do absurdo. Estas são formas mais diretas de atingir o riso.

Macabéa encontra-se com Olímpico de Jesus sempre em dias de chuva. A descrição sumária dos encontros potencializa ainda mais o efeito cômico o que remete à afirmação de Arêas sobre a simplicidade do enredo, às vezes sucintas direções de palco. Macabéa ouve a Rádio Relógio todos os dias e depois bombardeia o namorado com perguntas que ele nunca sabe responder. Com medo de que o silêncio signifique a ruptura do namoro, a personagem se vê diante de uma loja de ferramentas e diz a

³³ Ibidem, p. 73.

³⁴ Ibidem, p. 71.

Olímpico que gosta de prego e parafuso³⁵ e num outro momento lhe pergunta se é possível a gente comprar um buraco.³⁶

O melhor exemplo deste tipo cômico é o seguinte diálogo entre Macabéa e Olímpico:

Ele: - Pois é.

Ela: - Pois é o quê?

Ele: - Eu só disse pois é!

Ela: - Mas "pois é" o quê?

Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: - Entender o quê?

Ele: - Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: - Falar então de quê?

Ele: - Por exemplo, de você.

Ela: - Eu?!

Ele: - Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: - Desculpe mas não acho que sou muito gente.

Ele: - É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim.

- É?

- Pois se eu estou dizendo! Você não acredita?

- Acredito sim, acredito, acredito, não quero lhe ofender.³⁷

Aqui, temos uma radiografia sumária, mas muito eficiente sob o ponto de vista da representação, do universo linguístico e existencial dos dois personagens. A fala de Macabéa é a síntese de seu não pertencer à “normalidade” do mundo, enquanto que a fala de Olímpico nos revela sua vontade de pertencer a um modelo qualquer de ascensão social: “Ele tinha fome de ser outro.”³⁸

Este diálogo constrói um universo linguístico em que o leitor mergulha distraidamente, mas desta superfície em que se encontra, é bruscamente puxado ao fundo quando se dá o rompimento da relação entre os dois personagens. O oco da linguagem, criado aqui pelo encadeamento tautológico de frases e palavras que se dobram sobre si mesmas, é o eco das frases prontas espalhadas ao longo do texto. A conversa é como uma engrenagem emperrada, não avança, o que cria vazios no texto, demonstrando uma impossibilidade de comunicação entre os dois personagens, que é ao mesmo tempo risível e desconfortável.

O cômico, neste caso, ganha um novo sentido, distanciando-se de sua natureza mais direta que é a do riso descompromissado. Ele passa a ter uma nova qualidade que, num primeiro momento, pode parecer

³⁵ Ibidem, p. 60.

³⁶ Ibidem, p. 65.

³⁷ Ibidem, p. 64-65.

³⁸ Ibidem, p. 83.

estranha a ele: a sua *tristeza fundamental*. Estamos agora um passo além do riso direto, para entrarmos num universo assim descrito por Fellini:

Nada mais triste que o riso... Por isso, a intenção dos autênticos escritores de comédia - quer dizer, os mais profundos e honestos - não é, de modo algum, unicamente divertir-nos, mas abrir despidoradamente nossas cicatrizes mais doloridas para que as sintamos com mais força.³⁹

O que percebemos é que este movimento ascendente e descendente do riso corresponde a um aprofundamento da voz do narrador. Colocando-se como ser humano que reflete sobre o drama do outro, ele desmascara a própria ineficácia da palavra diante da existência esvaziada de sentido. O cômico proporciona, deste modo, o contato com a extensão dramática do riso. O leitor, de simples espectador distanciado, transforma-se em consciência que se pergunta. Este riso indagador é o que foi chamado por Pirandello de humorismo:

Enquanto o cômico é a percepção do oposto, o humorismo é o sentimento do oposto (...) Se exemplo de cômico era uma velha caduca que se enfeitava toda como uma adolescente, o humorismo impunha que se perguntasse também porque a velha agia dessa maneira. Nesse movimento eu já não me sinto superior e distante em relação à personagem, mas começo a identificar-me com ela, sofro seu drama e minha risada se transforma num sorriso.⁴⁰

Ao destruir a ilusão bergsoniana de que o riso só existe quando não há empatia do leitor, Clarice Lispector, na máscara de Rodrigo S. M. (sendo Macabéa?), nos brinda com a crueldade de um narrador que se esquece/não se esquece de que sua personagem é matéria crua da existência em suas/nossas mãos. A identificação com a personagem traduz o sentimento ambíguo do narrador/leitor em relação a estes que são humilhados e menosprezados, não tendo voz suficiente para o grito. O narrador é cruel, adiando a morte de Macabéa, para pouco a pouco gerar em nós o desconforto de nos saber também morrendo a cada dia que se passa.

Na contramão do distanciamento brechtiano, a escritora reduz a pó a possível gargalhada, transformando-nos em protagonistas de nossa própria miséria humana. A gargalhada se transforma em baço sorriso. Clarice cria, desta forma, uma espécie de “catarse/anticatártica”, pois prende o leitor numa teia narrativa que gera repulsa e identificação ao mesmo tempo. Na máscara de Rodrigo S.M., Lispector está livre para nos mostrar a nós, leitores burgueses, outros possíveis olhares sobre o mundo. Gera, assim, o desconforto diante de um mundo mais complexo e contraditório.

³⁹ FELLINI, Apud ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990. p. 8.

⁴⁰ PIRANDELLO, apud ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 350.

Chegamos, por fim, a um tipo de riso que engole a si mesmo, que traz em si o seu oposto. Desconforto do sorriso baço; tristeza de que fala Fellini; o riso exterminador, sua perspectiva trágica, é descrito por Clément Rosset com estas palavras

Um certo tipo de cômico, uma certa maneira de rir que pertence mais propriamente à perspectiva trágica... Riso que pode então parecer ao mesmo tempo paradoxal e destituído de qualquer eficácia verdadeiramente cômica, uma vez que dissolve sem afetar o que dissolve com um coeficiente de risível ou de ridículo que viria justificar a dissolução.⁴¹

Recebido em 24/06/2017
Aprovado em 04/08/2017

⁴¹ ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989. p. 190-191.

SANTA EVITA: INTERTEXTO E PARÓDIA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p53-70>

Jane Christina Pereira

Instituto Federal de Brasília (IFB)

RESUMO

Este artigo tem por objetivo demonstrar que a estrutura do discurso em *Santa Evita* (1995), de Tomas Eloy Martinez, é elaborada a partir de um intertexto paródico com o novo jornalismo norte-americano ou romance-reportagem, produzido nas décadas de 1960 e 1970. A análise tem por base, principalmente, o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon e a conceituação de Rildo Cosson a respeito do romance reportagem.

PALAVRAS-CHAVE:

Novo romance histórico
Hispano-americano.
Santa Evita.
Metaficção.
Romance reportagem.
Intertexto.
Paródia.

ABSTRACT

The aim of this article is to demonstrate that the structure of the discourse in *Santa Evita* (1995), by Tomas Eloy Martinez, is elaborated from a parody intertext with the new American journalism or novel-reportage, produced in the 1960s and 1970s. The analysis is mainly based on Linda Hutcheon's concept of historiographical metafiction and Rildo Cosson's conceptualization of the novel.

KEYWORDS:

New historical Hispanic-American novel.
Santa Evita.
Metafiction.
Novel reporting.
Intertext.
Parody.

1.

O Novo romance histórico hispano-americano:
paródia e metaficção

O que os críticos hispano-americanos chamam de novo romance histórico, Linda Hutcheon denomina metaficção historiográfica. Parecem ser válidas ambas as denominações. Para justificar a escolha do termo, a estudiosa canadense afirma que a metaficção historiográfica incorpora a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas, que passa a sustentar a reelaboração dos conteúdos e das formas do passado.

Diferente de Seymour Menton, que estabelece categorias bem definidas para a classificação dessa nova manifestação literária¹, a autora canadense procura traçar uma teoria do pós-modernismo, a partir de questões levantadas pela metaficção historiográfica, como a intertextualidade *stricto sensu* (paródia, citação, colagem etc), a referência, as estratégias de representação, a forma narrativa, a relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, a problematização do conhecimento histórico, entre outros.

Segundo Hutcheon, a metaficção historiográfica necessita demarcar as continuidades aceitas como pressuposto na narrativa ocidental: influência, tradição, evolução, desenvolvimento, origem e realiza tal processo através do uso e do abuso dessas continuidades². Além disso, esse tipo de escrita sugere a constante relevância da dicotomia ficção/história, mesmo que essa seja uma oposição problemática. Para ela, esses romances instalam e depois indefinem a linha de separação entre ficção e história.

Outra característica desse tipo de romance é privilegiar duas formas de narração: os múltiplos pontos de vista ou o narrador onipotente. Em substituição a esse tipo de onisciência, quem se apresenta no romance é um “narrador-testemunha” que ora relata história, ora cede lugar às entrevistas, reafirmando estruturalmente o caráter provisório das versões sobre Evita. A partir dessa postura, a limitação e a subjetividade do narrador vem à tona.

Trata-se, aqui, da figura histórica, Evita Perón, que na narrativa, *Santa Evita*, de Eloy Martínez é a personagem principal de quatro histórias

¹ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina-1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

interligadas, aparentemente de forma despretensiosa, mas que se configuram em uma simbiose narrativa. A primeira trama desvela a história do destino errante do cadáver embalsamado de Eva Perón. A segunda narrativa trata da história de Evita viva, desde sua origem provinciana até a sua performance política e sua morte esplendorosa aos trinta e três anos de idade. A terceira narrativa descreve a história de militares, vinculados ao Serviço de Inteligência do Exército, que deveriam manter o cadáver embalsamado de Evita a salvo de todos os grupos que desejavam resgatá-lo. O coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig, um personagem atormentado, é que tem a missão de esconder o cadáver e torná-lo um defunto comum. O quarto enredo é sobre o próprio autor, um personagem obsessivo pela vontade de recuperar uma história do seu país, que parece inverossímil.

Além do caráter provisório de suas narrativas, as metaficções historiográficas também se diferenciam pela sua estrutura que recusa a linearidade. Essa proposta de não aceitação de uma estrutura contínua se deixa ver na aparente desestruturação da narrativa de Eloy Martínez. Em *Santa Evita*, o narrador opta pela narrativa descontínua e a sobreposição temporal. Os quatro relatos se entrecruzam, em um discurso marcado por rupturas e lacunas, até desembocarem num final provisório e aberto. Essa tendência ao não fechamento da narrativa é abordada por Hutcheon (1999, p. 86), quando demonstra que na estética pós-moderna não há lugar para a resolução, só para a problematização: as repostas são sempre provisórias e contextualmente determinadas³.

O romance pós-moderno confere uma visão dialógica do passado, apresentando várias interpretações para os mesmos fatos. Em *Santa Evita*, o autor simboliza a provisoriedade e a heterogeneidade das versões sobre o passado por meio da multiplicação das cópias do corpo de Evita.

Dessa forma, parodiando o romance-reportagem, que tende ao relato unilateral do fato acontecido, o narrador, em *Santa Evita*, relata as várias versões do mito, acomodadas em várias narrativas, ou seja, ele absorve o código técnico-formal do romance-reportagem e o transforma parodicamente em romance. Esse jogo de contrastes dá abertura para uma perspectiva bastante instigante: o modo de pensar o mundo (metaficção historiográfica) torna-se mais importante do que os fatos pensados (romance-reportagem), os quais têm que ser pensados em sua essência histórica.

A estrutura formal desses tipos de escrita se apresenta, simultaneamente, correlacionada a elementos do contexto histórico-cultural que a produziram e o processo de paródia possibilita a distinção entre o código ideológico que perpassa ambos os gêneros.

³ Ibidem, p. 86.

Sobre as relações entre a literatura e a história, Eloy Martínez (1996) constata que as fronteiras entre romance e história são cada vez mais tênues, contudo resolve o impasse dialogando com a história e não com o pressuposto que o processo estilístico influencia na participação do receptor.⁴ O trabalho estético de Eloy alerta para as implicações da relação entre sujeito e objeto e entre escrita e ideologia.

Ao analisar o novo jornalismo dos anos 1960/1970, que tinha a verdade factual como base para sua denúncia social, Eloy Martínez afirma que, vinte anos depois, escrever já não é se opor aos absolutos porque numa sociedade livre, onde o poder homogêneo está desestabilizado, não há absolutos. O que sobreviveu, explica o escritor, foi um vazio “que começa a ser preenchido, não por uma versão que se opõe à oficial, mas sim por várias versões, ou por uma versão que vai mudando de cor segundo quem a vê”.⁵ Reitera sua argumentação, dizendo que “estabelecer a verdade em termos absolutos é uma empresa quase impossível. A única verdade possível é o relato da verdade (relativa, parcial) que existe na consciência e nas buscas do narrador”⁶.

Diferenciando-se de muitos romancistas que tentaram reconstruir a imagem da Argentina ideal, em detrimento de um país real, ou daqueles que se opuseram ao poder autoritário, Eloy Martínez busca, em *Santa Evita*, recuperar e reconstruir o imaginário e as tradições culturais da comunidade:

Levei anos para chegar a estas dobras do meio em que agora estou. Para que ninguém confundisse *Santa Evita* com *O romance de Perón*, escrevi entre os dois um relato sobre um cantor de voz absoluta em guerra com sua mãe e uma tribo de gatos. Dessa guerra passei a outras. Reaprendi a escritura, meu ofício, com febre adolescente. *Santa Evita* ia ser um romance? Eu não sabia nem queria saber. Tudo me escapava: as tramas, a rigidez dos pontos de vista, as leis do espaço e do tempo. As personagens ora conversavam com voz própria, ora com voz alheia, só para me explicar que o histórico nem sempre é histórico, que a verdade nunca é aquilo que parece. Levei meses para amansar o caos. Algumas personagens resistiram. Entravam em cena durante umas poucas páginas e retiravam-se do livro para sempre: acontecia no texto o mesmo que na vida. Mas quando eles partiam, Evita já não era a mesma: tinha chovido sobre ela o pólen dos desejos e das lembranças alheias. Transfigurada em mito, Evita vira milhões.⁷

De acordo com Hutcheon, os romances pós-modernos usam, de forma paródica, as convenções da literatura popular e de elite para, então, contestar de dentro seus próprios processos. O discurso híbrido de *Santa Evita* atesta a

⁴ ELOY MARTÍNEZ, T. *Santa Evita*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996a.

⁵ ELOY MARTÍNEZ, T. “Ficção e história: apostas contra o futuro”. *O Estado de São Paulo*, 5 out. 1996, p. 10. b.

⁶ Ibidem, p. 11.

⁷ ELOY MARTÍNEZ, op. cit. p. 56-57. a.

argumentação de Hutcheon, com a utilização de recursos múltiplos como os discursos da história, da literatura, do cinema, do jornalismo, mas de forma paródica: em *Santa Evita*, contam-se fatos fictícios como se fossem reais, empregando a pretensa neutralidade e objetividade da linguagem jornalística. Nesse processo paródico, expõe-se, no relato, o “subjetivo, a textualidade das fontes, levando em conta as redes sociais, políticas, musicais, visuais que estão tecendo uma trama com o tempo histórico narrado, para depois mostrar essas redes junto ao texto, onde se as possa ver”.⁸

Com esse procedimento, *Santa Evita* desconstrói a aura de veracidade e seriedade que o romance-reportagem pretende obter, problematizando o fato de que é um discurso que interpreta outro discurso. Como o diálogo estabelecido é paródico, em algumas partes o narrador confessa sua descrença na reconstituição verídica da realidade, mas continua no processo jornalístico de relatar:

As fontes em que se baseia este romance são de confiança duvidosa, mas somente no sentido em que também o são a realidade e a linguagem: nelas se infiltraram lapsos de memórias e verdades impuras. Uma das frases mais famosas de Evita revela qual a sua idéia das coisas. Foi pronunciada em 24 de agosto de 1951: “Sou jovem e tenho um marido maravilhoso, respeitado, admirado e amado pelo povo. Eu me encontro na melhor das situações”. Apenas uma dessas afirmações não era discutível: a de que era jovem. Tinha trinta e três anos. Nas outras, só Evita acreditava. Seu marido àquela altura estava sob a ameaça de duas conspirações simultâneas e ela mesma, naquela manhã, ouvira dos médicos a notícia de que sofria de anemia perniciosa e que deveria abandonar a atividade pública. Estava na pior das situações. Faltavam onze para sua morte”.⁹

Dessa forma, fica claro que as idéias de Eloy Martínez encontram eco na obra de Linda Hutcheon, que sugere que as metaficções historiográficas tentam demonstrar que só existem verdades nos plurais, jamais uma só Verdade, e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias.

Assim, no romance de Eloy, as várias versões sobre Evita – narradas sob forma de depoimentos, relatos fictícios, narrativas baseadas em documentação histórica e em fontes fictícias, entre outras – são por vezes contraditórias. Dessa forma, o narrador desautoriza qualquer pretensão de inferir legitimidade a apenas uma versão.

O romance é permeado por intertextos históricos, literários, cinematográficos, que se encontram disseminados no discurso, sendo reelaborados de forma paródica, para comprovar o valor e também a

⁸ Ibidem, p. 32.

⁹ Ibidem, p. 124. a.

limitação da forma inevitavelmente discursiva de todo nosso conhecimento sobre o passado.

2. Santa Evita e o romance-reportagem: intertextualidade

Na pós-modernidade, intertextualidade refere-se à combinação ou agrupamento de textos de diferentes linguagens, apresentados em um mesmo suporte e à utilização de diferentes linguagens na elaboração de uma mensagem textual ou discursiva, visando à produção de sentidos pré-determinados no público que interage com ele.

Entretanto, uma das preocupações fundamentais na obra do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin foi a análise da estrutura textual como um elemento construído e elaborado através de outras linguagens, outros textos, outros discursos, seja qual for sua época, cultura ou momento histórico. Com esse postulado, Bakhtin inaugura um novo ponto de vista acerca da linguagem como uma expressão essencialmente condicionada pela presença do “outro”. Essa relação de diálogo entre inúmeros textos, que ele veio denominar de dialogismo, seria uma das características básicas de qualquer discurso. Uma das categorias que fazem parte desse conceito de dialogismo desenvolvido por Bakhtin seria o princípio da intertextualidade. Esta seria, portanto, a incorporação de um texto em outro, seja reproduzindo o sentido incorporado ou transformando-o.

A intertextualidade, como recusa à pontuação final no universo infinitivo do espaço cibernético, permite a desorganização da ordem da narrativa, da ilusão realista do significado e da continuidade da história.

O diálogo entre o romance-reportagem e *Santa Evita* é estabelecido por uma intertextualidade que não se dá de uma forma “harmônica”, pois considerando-se a importância das funções da técnica jornalística no romance, tem-se a configuração de uma composição contraditória em sua essência, já que esta obra não segue um enredo baseado na veracidade dos fatos, como faz o romance-reportagem. O próprio Eloy Martínez declara essa estratégia:

Em obras como *A Sangre Frio*, de Truman Capote, *The fight*, de Norman Mailer, *O Relato de um Naufrago*, de Gabriel García Márquez, se contava um fato real com a técnica do romance. Em *Santa Evita* o procedimento narrativo é exatamente inverso: contam-se fatos fictícios como se fossem reais, empregando algumas técnicas do jornalismo.¹⁰

Esse recurso vem validar sua constatação de que as fronteiras entre romance e história estão cada vez mais diluídas, mas resolve o impasse

¹⁰ Ibidem, p. 01. a.

dialogando com a história não com verdade, mas como cultura, como tradição. Ao recriar em seu romance um ícone do passado, como Eva Perón, a partir do resgate do imaginário e das tradições argentinas, o autor demonstra que esse ícone é uma construção, expondo a natureza discursiva de suas referências culturais, sociais e historiográficas.

Eloy demonstra em seu ensaio que todo conhecimento do passado é discursivo, relativizando o conhecimento histórico, mas, ao mesmo tempo, acaba por problematizá-lo, ao questionar o significado do histórico e do fictício num país como a Argentina, onde seus líderes se mostram “consumados atores”, e a história se confunde com a ficção. Dessa forma, reinstaura o paradoxo da representação fictícia da história:

Se este romance se parece com as asas de uma mariposa – história da morte fluindo para frente, a história de uma vida avançando para trás, escuridão visível, oxímoro de semelhanças -, também há de se parecer comigo, com os restos do mito que fui caçando pelo caminho, e com o que Ela era, com os amores e ódio do nós, com o que foi minha pátria e com aquilo que ela quis ser mas não pôde. Mito é também o nome de um pássaro que ninguém pode ver, a história significa busca, indagação: o texto é uma busca do invisível, ou a quietude do que voa.¹¹

Essa posição crítica ataca o discurso do romance-reportagem, pois este reproduz verdades convencionalizadas pelo homem, o que acaba mudando a compreensão do mundo, eliminando assim, a possibilidade de um conhecimento “autêntico”, ou melhor, totalmente subjetivo. Secularizada, a obra não pode mais ser dotada de um significado e de um valor que não seja o estabelecido pelo leitor no processo de recepção. Na literatura, as mudanças trazidas pela modernidade atingiram, em cheio, o triângulo que interpunha obra, autor e leitor em um circuito fechado e isolado, porque a obra mostrou-se aberta a múltiplas conexões com o fora do texto. Sobrevivendo aos tempos de massificação, o objeto artístico perdeu sua aura, mas manteve às avessas o valor da autenticidade, com a afirmação da leitura como um processo diferenciado e individual, que depende da experiência e historicidade de cada leitor.

Portanto, a intertextualidade não é apenas um elemento, um recurso estilístico; ela passou a ser verdadeira dominante estética na literatura e nas artes de uma forma geral. Essa incorporação de “diversos passados” vem sendo extremamente criticada pela maioria dos teóricos marxistas da atualidade que veem nessas colagens apenas ausência de historicidade. Ou seja, o passado seria resgatado não pelo seu valor histórico, mas sim pela incapacidade de representação da própria existência corrente. Por outro lado,

¹¹ Ibidem, p. 56. a.

as colagens intertextuais na contemporaneidade funcionam como um processo poético que vêm criar um espaço textual múltiplo no qual a obra passa a ser entendida, essencialmente, por meio dessa abertura histórica, resultado do cruzamento dos vários códigos, estilos e linguagens existentes na cultura contemporânea.

Dessa forma, fiel ao conceito de metanarrativa historiográfica, *Santa Evita* não constrói essa convenção, nem aponta respostas verdadeiras, apenas problematiza os fatos. O autor transfigura em outra coisa o mundo que já é. Fazendo com que as coisas que existem, as que já foram ou não são, sejam como quer que sejam. O que ele promove então, nesse romance, com cara de relato, é a transfiguração das coisas do mundo em outras; ou também um processo de Alquimia. O único modo de se transmitir o conhecimento é através do relato, só o que se narra se compreende. Desde a *Bíblia* ou *O livro dos mortos*, dos egípcios, tudo é relato, inclusive a fé.

O romance aponta que somente a partir da contradição é que se pode visualizar a “presença do passado”. É, portanto, uma obra que trata da relação entre fato e verdade, como tema central do problema na medida em que nela proliferam os depoimentos, documentos, apesar de, contraditoriamente, a própria estrutura profunda do livro não apresenta estes recursos como meios que pretendem encontrar a veracidade dos fatos.

Santa Evita estrutura-se num jogo de contradições, no qual a possibilidade (prática) de conhecimento da verdade é também a consciência (teórica) de sua precariedade. Segundo Hutcheon,

A teoria e a prática também se entrecruzam em outra área de contestação: desta vez, a contestação às noções de continuidade e tradição. A metaficção historiográfica também tem a necessidade foucaultiana de desmascarar as continuidades que são admitidas como pressupostos na tradição narrativa ocidental, e o faz usando e depois abusando dessas mesmas continuidades... Seja histórico, teórico ou literário, o discurso é sempre descontínuo, apesar de se manter unido por regras se bem que estas não sejam transcendentais.¹²

Tal perspectiva encontra respaldo no intertexto paródico com o romance-reportagem, detectado em *Santa Evita*, pois ao invés de esconder os nós da construção narrativa como faz o romance-reportagem, o romance de Eloy Martinez os expõe em todo o momento, sem a intenção de encobrir com uma lógica estrutural as verdades que quer desconstruir.

Essa contradição presente em *Santa Evita* descende das estratégias do pós-modernismo, cuja atuação, segundo Hutcheon, "ocorre na medida em que procura subverter, sem a pretensão de ser um novo paradigma, as

¹² HUTCHEON, op. cit. p. 133.

convenções, apesar de servir como marco na luta para o surgimento de algo novo".¹³

Nesse sentido, nem o discurso da própria obra escapa ao questionamento, uma vez que se reconhece também como uma convenção dotada de parcialidade, a não ser pela demonstração de consciência dessa parcialidade, que vem totalmente explícita. Sob tal perspectiva, o diálogo entre *Santa Evita* e o romance-reportagem ocorre por meio de uma intertextualidade de índole pós-moderna, que instaura as técnicas da reportagem, apenas para subvertê-las:

No começo eu pensava: quando eu conseguir juntar os pedacinhos daquilo que um dia transcrevi, quando os monólogos do cabeleireiro ressuscitarem, então eu vou ter a história. E, de fato, a tive, mas era letra morta. Depois perdi muito tempo catando aqui e ali os fósseis do que aconteceu no Cabildo Abierto. Escavei nos arquivos dos jornais, assisti aos documentários da época, ouvi as gravações do rádio. A mesma cena se repetia: Evita sem saber como se safar do amor cego na multidão, aproximando-se, afastando-se; Evita implorando que não lhe deixassem dizer o que queria, que não mais calassem seu dizer. “Não aprendi nada, não acrescentei nada. Naquela montanha inútil de documentos, Evita nunca era Evita”.¹⁴

Se a verdade de um fato é possível para os escritores do romance-reportagem, para Eloy Martinez só é possível o discurso de uma verdade que mora na consciência de quem narra, por isso, ao contrário da postura dos escritores de romance-reportagem, Eloy durante toda a narrativa se declara um mediador parcial, subjetivo, limitado que quase nunca ultrapassa o limite de suas vivências. Nessa perspectiva, o autor de *Santa Evita* reflete, em seu ensaio: “Quanto mais nitidamente um escritor vê o horizonte do que não sabe, tanto maior intensidade pode por no que sabe. [...] Em *Santa Evita* decidi encarar o desafio de verossimilhança”.¹⁵

O projeto do romance-reportagem de atacar a falsa verdade do poder com sua verdade, segundo Eloy Martinez, foi ultrapassado pela descentralização do poder, além de não ser capaz de abarcar as ressonâncias que a realidade dos latino-americanos produz: “Na tradição cultural da América Latina, nada nunca é o que parece. Nada poderia jamais ser o que parece, porque a realidade se move em ritmo vertiginoso: os valores, as fortunas, os mitos. O que ontem estava aqui, hoje está em outra parte, ou não está”.¹⁶

O jornalista e escritor Eloy Martinez transita numa zona de penumbra, segundo definição própria. Nunca se sabe ao certo o que é real e o que é

¹³ Ibidem, p. 21.

¹⁴ Ibidem, p. 84-85. a.

¹⁵ ELOY MARTÍNEZ, op. cit. p. 11. b.

¹⁶ Ibidem, p. 10. b.

inventado nas histórias que escreve. Sua literatura é marcada por duplos e espelhos, como nos contos de Jorge Luís Borges, que multiplicam as imagens da realidade e da ficção em narrativas mirabolantes. Porém, a realidade, segundo Eloy Martinez, não é mera inspiração, e sim uma instância complementar à sua obra.

O resultado de um trabalho demorado pode ser visto no extremo apuro de uma linguagem que é, sobretudo, protagonista. A história é forte sem dúvida, mas o estilo de Eloy Martinez é o que tempera tudo isso e constrói um relato para além do perfil de simples romance-reportagem. Ele revela um estilo preciso, que consegue aliar a objetividade a uma curiosa adjetivação bem ao gosto da prosa hispano-americana, sem exageros.

Com o tratamento paródico dado às técnicas jornalísticas que compõem o romance-reportagem, as quais prevêm uma visão unilateral e verídica do fato, Eloy Martinez demonstra as várias versões sobre a história de Evita Perón e o faz num intuito de converter a verdade em vazio. Numa apropriação antropofágica das técnicas do romance-reportagem, *Santa Evita* desconstrói parodicamente a objetividade, problematizando sua construção calcada numa visão onipotente da verdade e se constrói sob uma subjetividade exorável que estrutura, na verdade, qualquer narrativa.

Nesse contexto, Eloy não aceita, também, o conceito de romance histórico que se refere a histórias que ocorreram antes de nosso nascimento, ou pessoas que não são nossos contemporâneos. Eloy Martinez mente, e mais sobre personagens que estão vivos. O relato de histórias sobre seres que estão vivos constitui um avanço e ao mesmo tempo uma transgressão do romance histórico. Trata-se de mitificações plenas da realidade. Os seres vivos possibilitam a recriação da realidade tal como poderia ser, tal como não foi. É a reflexão, o trabalho criativo sobre o que poderia ser. Na lógica do próprio país, Argentina, está sempre à idéia, tão forte que permeia a identidade dos argentinos, dos países que deviam ser e não puderam. Nesse romance, estão os personagens que na realidade histórica puderam ser e sem embargo não foram. Há em *Santa Evita* um desmascaramento da história e dos personagens da história.

Na intertextualidade, realizada pela paródia, o outro texto está explícito, mas obviamente já não é o mesmo. Nesse jogo em que o sério e irônico, a paródia permite a reflexão sobre essas questões sem formular respostas, ou seja, o que acontece aqui não é um movimento dialético, visto que não há uma síntese, mas sim a convivência (na mesma obra) dos pólos opostos: a contradição.

Segundo Bakhtin, a carnavalização é o processo de dessacralização da cultura oficial, que tem seus valores invertidos com a instalação de um universo carnavalesco, onde se rebaixa o que é sublime, torna-se cômico o

que é sério.¹⁷ Tal processo paródico permite visualizar a dimensão da futilidade de princípios sobre os quais a cultura dominante está sustentada e sua ideologia implícita.

Segundo Eloy Martinez, em 1960 e 1970 as certezas absolutas, posições definidas, questionamentos políticos e subversões contra o poder ou submissões ao poder comandavam os exercícios narrativos da história e do romance num clima no qual os conceitos contrastantes eram verdades e mentira. Impulsionado pela justiça, o romance mostrava que a verdade não pertencia mais ao poder. Entretanto, importantes escritores latino-americanos, que escreveram nesse período deixavam claro a recorrente manipulação da história oficial. Para esses autores, não existem arquivos confiáveis, pois “as instituições podem construir, com seus documentos, uma realidade servil a seus interesses, que é tão falsa quanto à das fábulas”.¹⁸

Balizada pelo procedimento paródico, a poética de *Santa Evita* apresenta os processos de construção da verdade unilateral da cultura oficial que o romance-reportagem quis representar. Esta manifestação literária adotou o estilo jornalístico, que exige clareza de raciocínio, de modo a separar, no fato objetivo, o que é essencial do que é acidental, e ainda, fazer o comentário justo, induzindo o leitor a compreender bem os acontecimentos. Em *Santa Evita* é utilizado também o estilo jornalístico, mas ao invés de trazer ao leitor a compreensão do fato objetivo, apresente-lhe a problematização do fato. Na obra de Eloy Martinez, o narrador utiliza as técnicas do jornalismo, mas não acredita em seus métodos estruturais, ao contrário debocha deles; instaura um clima de incerteza que permeia toda a narrativa, mesmo apresentando todas as fontes convencionais que compõem um relato verídico.

Na construção do romance, Eloy mistura humor, fatos e ficção ao contar o périplo do cadáver de Eva Perón:

O coronel Carlos Eugenio de Moori Koenig estava na Escola de Inteligência do Exército dando sua segunda aula sobre a natureza do segredo e os usos boato. “O boato”, dizia ‘é a precaução que os fatos tomam antes de se tornarem verdade”. Havia citado os trabalhos de William Stanton sobre a estrutura das sociedades secretas chinesas e lições do filósofo boêmio Fritz Mauthner sobre a insuficiência da linguagem para dar conta da complexidade do mundo real. Mas agora concentrava-se sua atenção no boato. “Todo boato é inocente por definição, assim como toda verdade é culpada porque não se deixa contaminar, não pode ser passada de boca em boca”¹⁹

¹⁷ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. 4ª. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

¹⁸ Ibidem, p. 10. b.

¹⁹ Ibidem, p. 16-17. a.

Eloy acrescenta ao corpo de Evita outra tatuagem da escrita, porque sente que essa cerimônia não tem nada a ver com a necrofilia, mas sim com a carne viva das fantasias argentinas. Todo romance e todo relato fictício são um ato de provocação, porque tratam de impor ao leitor uma representação da realidade que lhe é estranha. Nessa provocação há um eu que se esforça por ser ouvido, um eu que trata de perdurar narrando se a si mesmo.

Duas frases são emblemáticas na vertiginosa trajetória de Eva Perón. A primeira teria sido pronunciada em 16 de janeiro de 1944, quando ela não passava de uma atriz medíocre de rádio. Naquele dia, o coronel Juan Domingo Perón, então ministro do Trabalho, participava, no ginásio do Luna Park, em Buenos Aires, de uma cerimônia pelas vítimas de um terremoto. Aproveitando a ocasião, Evita teria se aproximado e dito: “Coronel, obrigado por existir”. Começava ali uma relação amorosa que marcaria tragicamente a história da Argentina. A outra frase – “Voltarei e serei milhões” – Evita teria dito no papel de “rainha dos descamisados”, já consumida pelo câncer que a mataria em 1952. Repetidas em inúmeros escritos sobre sua vida, essas frases, na verdade, jamais foram pronunciadas. A constatação é do próprio escritor, para quem a história da América nasce como uma ficção, nas quais relatos fantasiosos se transformam em verdades oficiais. Nada é o que parece ser, porque na realidade, acontecimentos podem apresentar um ritmo alucinante. Por isso, ao tentar reconstruir o itinerário do corpo da mulher de Perón, entre 1955 e 1974, Eloy Martinez escreveu o livro *Santa Evita*, oscilando entre a reportagem, a história e a ficção.

Apesar disso, *Santa Evita* nasceu de uma busca pela verdade factual, quando três oficiais da Inteligência do Exército argentino procuraram o escritor para corrigir detalhes da versão que ele dera num livro anterior²⁰, ao périplo do corpo de evita. Um corpo que assombra o país, desde 1955, quando um golpe militar derrubou o general Perón. O cadáver embalsamado da primeira-dama foi retirado por militares da sede da CGT, onde era ocultado como uma deusa. Os novos donos do poder decidiram dar-lhe “uma sepultura cristã”, porque temiam que o cadáver fosse capturado por peronistas e convertido num troféu. Nesse caso, calculavam os generais, as massas poderiam incendiar o país.

O coronel Carlos Eugênio de Moori Koenig, encarregado de enterrar Evita num cemitério portenho, não consegue evitar a sedução “daquela mulher”, a inominável, a quem chamava de égua, potranca e vadia. Não por acaso, o coronel acaba seus dias alcoólatra enlouquecido e clamando pela morte.

Impedido de ser enterrado, numa série de acontecimentos intrigantes, o cadáver vai sendo alojado em edifícios, carros, um cinema e até na casa de um capitão. A maldição de Evita começa a baixar sobre seus algozes. A cada traslado, flores e velas aparecem, misteriosamente, durante a noite. Obra do Comando de Vingança, pensam aos militares. No cinema, a filha do dono brinca

²⁰ *O romance de Perón* (1985)

com a múmia como se ela fosse uma boneca, a quem chama Pupê. O capitão que abriga Evita, no sótão de sua casa, acaba matando sua mulher. Nunca se soube se ele a confundiu com um ladrão ou se a esposa foi assassinada por ter descoberto a mórbida paixão do marido pelo mito embalsamado.

Em 1957, Eva Perón finalmente embarca, sob nome falso, para ser enterrada em Milão. Ao chegar a Gênova, o caixão onde estava Evita é confundido com uma caixa que trazia do Brasil pertences do compositor Arturo Toscanini e, por isso, é recebido com acordes da *Aída*, de Verdi, para desespero do oficial argentino que acompanhava o corpo. O círculo de horrores estava longe de terminar. Em 1971, Evita é devolvida a Perón, então exilado em Madri. Dois anos depois, o cadáver volta para a Argentina e é enterrado na quinta de Olivos. Em 1976, a ditadura militar ordena sua transferência para o cemitério da Recoleta. No trajeto, um suboficial morre de ataque cardíaco e quando seu acompanhante freia a camionete, os dois soldados que guardavam a múmia morrem ao cair sobre as baionetas.

Além da história da peregrinação do corpo de Evita, o romance traz ainda o roteiro de escrita do narrador e a biografia de Evita, num estilo adotado nos romances-reportagens. Entretanto, Eloy Martinez deixa de seguir o rastro da exatidão e da veracidade, características dos romances-reportagens, para privilegiar a transformação de Maria Eva Duarte de Perón em *Santa Evita*. Assim, a narrativa centra-se na imaginação autoral e popular, povoando-a de tipos históricos e alusões ao mito em torno da vida de Evita:

Portanto, explicitar a subversão que os mecanismos utilizados pelo romance-reportagem sofrem em *Santa Evita* é a melhor forma de entender a estrutura profunda desta obra, que redimensiona o mito subvertendo-o:

Não contaria Evita como malefício nem como mito, iria contá-la tal como a sonhara: como uma mariposa que batia para frente asas de sua morte, enquanto as de sua vida voavam para trás. A mariposa estava suspensa sempre no mesmo ponto, e por isso eu também não saía do lugar. Até que descobri o truque. Não devia me perguntar como se voa ou para quê, mas simplesmente começar a voar.²¹

Diante de toda a discussão já tecida na presente análise, pode-se concluir que a metaficção historiográfica exige um leitor atento, não apenas para o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também para a percepção do que foi feito – por meio da ironia – a esses vestígios.

Eloy Martinez não faz a reconstituição da história de evita, mas sim a problematização da possibilidade de fazer denúncia social por meios dos

²¹ Ibidem, p. 67. a.

mecanismos utilizados pelo romance-reportagem, ou seja, a partir do documento e da testemunha.

Num contexto posterior aos anos 60/70, cuja regra, em vários países latino-americanos, era a censura aos meios de comunicação e a perseguição a artistas que poderiam simbolizar aquela realidade, a construção fictícia de Evita Perón oferece importantes subsídios ao desenvolvimento das complexidades do “ser real” Maria Eva Duarte Perón. Contrariando, portanto, o romance-reportagem, inteiramente alimentado do “real verídico”, *Santa Evita* caracteriza-se por negar a convenção da veracidade que pontua tal procedimento jornalístico. E por aqui já começa o embate entre a verdade factual, que o romance-reportagem pretende testemunhar, e a verdade da consciência individual procura edificar.

Além do testemunho, outro recurso utilizado pelo romance-reportagem é a documentação dos depoimentos e dos fatos relatados como provas materiais de sua efetiva realidade, seja por meio de dados cientificamente comprovados e validados, seja por meio de fotografias e ou de declarações gravadas. O narrador de Eloy Martinez não foge a esta regra: transcreve gravações, anexa documentos, mas evidenciando sua descrença numa verdade retirada desses recursos, ao revelar que documentos pessoais de Evita e Perón seriam propositadamente forjados.

Enquanto o romance-reportagem se acomoda numa teia de faticidade, *Santa Evita* se estrutura em estratégias de verossimilhança, próprias do texto literário. Como o romance-reportagem é construído, na maioria das vezes, sobre os fatos retirados das manchetes de primeira página de jornal, a verdade que o marca semanticamente, é também factual. Todavia, a teia de faticidade, apesar de utilizar igualmente documentos e outros elementos legitimadores do relato, substitui os meios de controle da subjetividade, por um conjunto de processos narrativos realistas, processos que ocultam ou procuram ocultar sua função. Até porque um romance-reportagem não se contenta em ser factualmente verdadeiro, para ele é fundamental parecer verdadeiro.

O livro *Santa Evita*, do mesmo modo, quer parecer verdadeiro, mas contraditoriamente, não tenta esconder a subjetividade por trás dos fatos, por isso vai apresentar também todos os processos narrativos realistas, mas com objetivo de mostrar que seus métodos não respondem ao seu propósito, ou seja, revelar através da paródia que há uma discrepância entre conteúdo e forma nos romances-reportagens.

Ao apresentar-se como um texto central, que converge aquilo que Bakhtin chama de polifonia, uma multidão de vozes, *Santa Evita* parodia o discurso monológico da autoridade, da verdade, que sustentam os procedimentos estéticos utilizados pelo romance-reportagem. Nesse ato de auto-reflexividade, *Santa Evita* confessa-se uma obra de ficção, e recusa a construção do mundo como *mimesis* como é próprio do romance-

reportagem. Em vez disso, a obra explicita a sua condição de texto central, que opera a transformação e assimilação de vários outros textos, colocando em destaque o seu processo de construção: a intertextualidade.

Segundo Cosson, *A Sangue Frio*, de Truman Capote, pode ser apontado pela crítica literária, principalmente a brasileira, como modelo desse modo de narrar caracterizado, principalmente, pelo encontro do jornalismo com a literatura. A razão de tal atitude, afirma o teórico, está na semelhança de propostas e de realizações entre o romance de não ficção americano e o romance-reportagem no Brasil, dentre as quais se destacam a objetividade da linguagem, sempre parajornalística, e a obediência estreita aos fatos, normalmente retirados de uma manchete de jornal e aprofundados pelo autor do livro. Essas e outras semelhanças parecem ter sido suficientes para que a hipótese da origem do romance-reportagem como imitação ou influência do romance de não-ficção ganhasse, por parte da crítica brasileira, a legitimidade de um dado já confirmado.

Se o romance-reportagem é de fato um gênero nascido do discurso literário, sua marca definidora em nível semântico é, sem dúvida, a verdade factual emprestada da reportagem. Assim, o que envolve a significação deste tipo de literatura é a factualidade extremada do relato, transmitida pelo testemunho de uma realidade efetivamente ocorrida. Em relação a esse procedimento, Cosson pontua: “Testemunho que almeja ser e se apresenta mesmo, para além de uma simples versão de algo acontecido, como a verdade última dos fatos”.²² Dessa forma, a verdade factual se transforma em verdade testemunhal. O testemunho ficcional de fatos não ocorridos em *Santa Evita* desterra essa premissa.

Para esse mesmo autor, a factualidade do romance-reportagem, apesar de utilizar igualmente documentos e outros elementos legitimadores do relato, substitui os meios de controle da subjetividade por um conjunto de processos narrativos realistas, como recordação, motivação psicológica, validação do discurso, circulação de informações, descrição, localização espacial, registro da fala dos personagens, datação, entidades e referências históricas, utilização de documentos. Tais processos ocultam ou procuram ocultar o caráter arbitrário e subjetivo da sua história. Isso explicaria, por que, no romance-reportagem, convivem lado a lado a escamoteação da subjetividade do narrador, que poderia perturbar a premissa básica de factualidade da narrativa, e a “afirmação peremptória” de uma verdade inteira que não foi, mas precisa ser dita. É, portanto, a partir do desnudamento do real que o romance-reportagem torna explícito o desejo de mudar o mundo por meio da denúncia social que a verdade, espelhada nos fatos de sua narrativa, evidencia e consuma.

²² COSSON, R. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: UnB, 2001, p. 24.

Na análise de Cosson, a datação nos romances-reportagens é sempre precisa e segura. Em primeiro lugar porque ela é responsável, em grande parte, pela coesão temporal da narrativa. Depois, como é “prática corrente nos romances-reportagens o apagamento do tempo discursivo em favor do tempo da diegese, a datação desta última torna-se uma presença necessária e obrigatória da cronologia narrativa”.²³ Para Eloy Martinez, entretanto, além da data poder ser forjada segundo interesses específicos, o tempo na sua narrativa é interpolado e emoldurado pela concepção cíclica borgeana.

Já em seu “Paradiso”, Dante preconizava a insuficiência da linguagem humana para retratar a sua visão do paraíso. Em *Santa Evita*, essa precariedade é retomada como o ponto crucial da discussão teórica que permeia o livro, sobre a impossibilidade mimética da representação: “[...] as lições do filósofo boêmio Fritz Mauthner sobre a insuficiência da linguagem para dar conta da complexidade do mundo real”.²⁴

No seu projeto de revigorar o mito do imaginário argentino, Eloy Martinez deixa evidente tal postura: “Aos poucos Evita foi se transformando num relato que, antes de se extinguir, já acendia outro. Deixou de ser o que disse e o que fez para ser o que dizem que disse e o que dizem que fez”.²⁵

A primeira matriz fictícia do romance é o conto “Esa mujer”, de Walsh, evidenciando o vínculo estreito o primeiro e a tradição aberta pelo segundo, o qual explora a tensão e ambigüidade entre ficção e documento. Sobre esse diálogo entre as duas obras, Marisa Navarro (2002), lembra que em *Santa Evita*, quando o narrador diz: “Neste romance povoado de personagens reais, os únicos que não conheci foram Evita e o coronel”, está resgatando este último conto de Walsh, e o expandindo como protagonista. Segundo Navarro, o texto assinala o coronel na entrevista do narrador com sua viúva, estabelecendo uma continuação, muitos anos depois, daquele encontro central em “Esa mujer”. A estudiosa salienta que o narrador de *Santa Evita* e a viúva do coronel são agora os que entrecruzam informações, que acabam girando em torno do conto e o confirmando.

Reiterando o seu estudo, Navarro analisa a duplicação da intersecção entre ficção e jornalismo nos próprios relatos testemunhais de *Santa Evita*, este que mantém uma conversação com Walsh, tem seu conto retomado e é introduzido em seu capítulo “Poucas horas antes de minha partida”. Tal episódio, de acordo com a estudiosa, reforça a confiabilidade histórica de “Esa mujer” e confirma o episódio narrado como verdadeiro.

²³ COSSON, R. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: UnB, 2001, p. 45.

²⁴ Ibidem, p. 17. a.

²⁵ Ibidem, p. 82. a.

Se no conto de Walsh o acesso à verdade, aos fatos tal qual foram e a ilusão de posse do corpo pelo coronel, acabam frustradas, em *Santa Evita* se dá totalmente por falida a natureza jornalística e a verdade do relato.

Dentro dessa perspectiva que ataca a verdade jornalística do romance-reportagem, o capítulo “Contar uma história”, se configura explicitamente em cima dessa crítica e a auto-reflexividade se instala integralmente. Nesse processo metalingüístico, a contradição se apresenta num discurso que usa a linguagem jornalística, porém desestabiliza seus mecanismos.

Nesse momento da narrativa, o leitor se vê diante de uma epígrafe que já prenuncia a inevitável interpenetração entre acontecimento e mito, que elaborada pelo imaginário popular resulta num fenômeno cultural e não mais histórico.

Dialogando com a reportagem, o narrador se embrenha no mundo documental, buscando um caminho jornalístico rumo à verdade sobre Evita: “Depois daquele encontro, passei várias semanas em arquivos de jornais. Se a maldição invocada pela viúva era verdadeira, mais cedo ou mais tarde eu deveria encontrar algum fato que a confirmasse”. Ao trabalhar nessas investigações, “tecido de redes múltiplas”, o narrador titubeia na intenção jornalística do relato e alardeia metáforas, cujas significações ilimitadas desestabiliza a objetividade pretendida:

As almas têm sua própria força da gravidade: são avessas às altas velocidades, ao ar livre, à ansiedade [...] Mas, se por um lado detestam ser deslocadas, as almas também aspiram a que as escreva. Querem ser narradas, tatuadas nas rochas da eternidade. Uma alma que não foi escrita é como se nunca houvesse existido. Contra a fugacidade, a letra. Contra a morte, o relato.²⁶

Com essa concepção de que só a arte vence a morte, o narrador coloca seu relato num patamar metafísico, sem abrir a possibilidade para uma possível função social, na qual não acredita. No seu conflito entre a busca pela melhor forma de relatar, se rende à total parcialidade do relato:

Mencionei as teias de conspirações urdidas pelo coronel e seus discípulos da escola de espionagem, sobre mesas de areias coloridas como tabuleiro de xadrez. Nada disso fazia sentido e quase nada sobreviveu nas versões posteriores. Certas frases, em que trabalhei semanas a fio, se evaporaram ao sol da primeira leitura, cortadas pela impiedade de um relato que não precisava delas.²⁷

Continuando suas investigações, seja no jornal *Democrata*, onde encontram um “asséptico relato”, ou quando recebe por correspondência um

²⁶ Ibidem, p. 54. a.

²⁷ ELOY MARTÍNEZ, op. cit. p. 55. a.

“insólito documento”, o narrador vai aos poucos se certificando que a verdade não é possível; só é possível o desejo daquilo que deveria ser: “Naquela época dos grandes recordes, as pessoas estavam cheias de desejos, e Evita cuidava para que todos se cumprissem. Evita era uma enorme rede que saía à caça de desejos como se a realidade fosse um campo de borboletas”.²⁸

Na reflexão sobre sua escritura, o narrador fecha o capítulo com uma descoberta estilística:

Não contaria Evita como malefício nem como mito. Iria contá-la tal com o a sonhara: como uma mariposa que batia para frente as asas de sua morte, enquanto as de sua vida voavam para trás. A mariposa estava suspensa sempre no mesmo ponto, e por isso eu também não saía do lugar até que descobri o truque. Não devia me perguntar como se voa ou para quê, mas simplesmente começar a voar.²⁹

Assim, o conflito se desfaz: a metaficção não pergunta por quê, apenas conta; sem atacar nenhuma verdade, apenas reinventa a história, revive o mito. O romance de Eloy Martinez reitera as funções de seus relatos testemunhais como escritura desviada, que narra o omitido e oculto pelo jornalismo convencional.

Recebido em 02/10/2017
Aprovado em 31/10/2017

²⁸ Ibidem, p. 56.

²⁹ Ibidem, p. 67.

PROUST, PERFIL DE UM TRADUTOR DA *BELLE EPOQUE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p71-83>

Luciana Persice Nogueira

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO

A “era das traduções” de Marcel Proust coloca-o no cerne da arena política, intelectual e artística de seu tempo. Aspectos da história cultural fundamentam a compreensão das traduções de Proust enquanto estratégia de redefinição de seu perfil de escritor, assim como da importância da própria questão da tradução no quadro geral do antagonismo entre cosmopolitas e nacionalistas, que marca a *Belle Epoque* francesa.

PALAVRAS-CHAVE:

Proust.
Tradução.
Cosmopolitismo.
Nacionalismo.
Belle Epoque.
História cultural.

ABSTRACT

Marcel Proust's “translation era” places him at the core of the political, intellectual and artistic arena of his time. Aspects of cultural history fundament the understanding of Proust's translations as a strategy of redefinition of his profile as a writer, as well as the importance of translation itself in the general context of antagonisms between cosmopolitans and nationalists, which characterize the French *Belle Epoque*.

KEYWORDS:

Proust.
Translation.
Cosmopolitism.
Nationalism.
Belle Epoque.
Cultural history.

“D evemos nos preocupar unicamente com a impressão ou a ideia a traduzir” (“*On doit être préoccupé uniquement de l'impression ou de l'idée à traduire*”), escreve Marcel Proust (1871-1922) em *Contre Sainte-Beuve*¹, sobre a tarefa do escritor. Essa ideia matricial nas obras ficcional e ensaística do romancista associa o processo criativo do artista e, mais especificamente, do escritor ao exercício da tradução – e revela, ao menos em parte, a importância, enquanto exercício, dinâmica ou metáfora, da tradução na concepção e na realização de seu trabalho escritural.

Antes de ser o aclamado autor de *A la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927), Proust foi um dos principais tradutores da obra do pensador e esteta britânico John Ruskin (1819-1900) na França. Ao se propor a entrar no mercado editorial enquanto tradutor do polêmico esteta, Proust se lança no cerne da discussão específica concernente à obra de Ruskin e às suas traduções na França – o que lhe permite refazer suas imagem e reputação junto ao meio intelectual da época (que rejeitara seu primeiro título ficcional, *Les Plaisirs et les Jours*, 1896): seus artigos, crônicas, prefácios e posfácios serão amplamente divulgados, comentados e elogiados, garantindo-lhe uma mediatização positiva, que vai pavimentar a difusão e a recepção da futura obra-prima.

Essa polêmica, porém, é apenas uma das várias que se travam em meio a um embate de cunho ideológico mais geral que vinha dividindo opiniões ao longo do século XIX, e que se acirrou nos anos 1890. A chamada “era das traduções” de Proust² se estende de 1899 (início efetivo da tradução de trechos da obra de Ruskin, ainda a título pessoal, sem entendimento acertado com alguma editora) a 1906 (quando da publicação de seu segundo título; os dois títulos são *La Bible d'Amiens*, 1904, e *Sésame et les lys*, 1906); ela vai, a um só tempo, fomentar e se nutrir de um período culminante das batalhas acaloradas entre “os dois lados” dessa querela histórica.

Anatomia de uma querela

¹ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve* (Org. Pierre Clarac e Yves Sandre). Paris: Gallimard, 1971, p.645. Esboço de romance inacabado, escrito entre 1907 e 1909.

² Expressão do próprio Proust usada em carta à amiga Marie Nordlinger: “*Travaillez-vous? Moi, plus. J'ai clos à jamais l'ère des traductions, que maman favorisait. Et quant aux traductions de moi-même, je n'en ai plus le courage*” ([07/17/1906], *Corr.* VI, p.308; as referências à *Correspondance* de Proust serão abreviadas e seguidas do número do volume. O conjunto dos volumes é referenciado como se segue: PROUST, Marcel. *Correspondance I-XXI* (Org. Philip Kolb). Paris: Plon, 1976-1990.). A amiga será co-tradutora das obras em questão, embora não queira assiná-las. A “tradução de si mesmo” refere-se ao projeto ficcional do autor que, nesse período, está estagnado devido ao luto pela morte da mãe.

O embate ideológico e artístico que envolve a questão da tradução, travado durante a *Belle Epoque*, constitui apenas um entre os muitos os avatares da Querela entre os Antigos e os Modernos ao longo do século XIX. Essencialmente, trata-se de celeumas em torno da busca da identidade artística e literária nacional, deflagrada de maneira renovada com a Revolução Francesa e reatualizada com a abertura do romantismo às literaturas estrangeiras. O artigo “De l’esprit des traductions”, de 1815, de Mme de Staël (1766-1817) apresenta-se como um marco inaugural do debate concernente à tradução no quadro mais amplo da importação das literaturas estrangeiras: nele, a autora defende as traduções de uma maneira geral, e, especificamente, critica a tradição das “belas infiéis”: “não se pode, como fazem os franceses, dar sua própria cor a tudo o que se traduz”.³ O tom está dado: é preciso combater o antigo hábito de adaptar e mudar o texto traduzido conforme o celebrado gosto francês – embora essa seja uma longa e árdua batalha, que precisará ser travada até meados do século XX. Entre escrúpulos estético-linguísticos e censura moral ou política, os textos traduzidos na França sofrem, tradicionalmente e sistematicamente, interferências e mutilações que tornam as *belles infidèles* verdadeiras aberrações aos olhos dos autores estrangeiros contemporâneos⁴ (muitos dos quais ou não querem que suas obras sejam traduzidas para o francês, como é o caso de Ruskin, ou ameaçam desistir de contratos com editoras francesas, como é caso de d’Annunzio, ou, ainda, vigiam de perto seus tradutores, como é o de Ibsen).

A importação privilegiada de literaturas de língua inglesa (inclusive a norte-americana) corrobora o fenômeno da “anglofilia”, que se iniciara sob o Iluminismo do século anterior e que se desenvolve ao ponto de se tornar uma verdadeira “anglomania” até o final do século XIX – acompanhada, claro, de seu contraponto, entre as fileiras do meio intelectual (sendo que o afrontamento anglofilia-anglofobia é um dos aspectos desse quadro geral).

As Exposições Universais, que se organizam a partir de 1855, constituem grandes e importantes manifestações internacionais que transformam Paris, e, depois, outras capitais, em centros cosmopolitas. E a imagem da metrópole cosmopolita é inevitavelmente associada à ideia de um universalismo europeu anti-nacionalista – que domina certos meios políticos e intelectuais, em sintonia com a tradição humanista das Luzes. É o que defende, por exemplo, o crítico Théophile Thoré (1807-1869), ao

³ STAËL, Madame de. De l’esprit des traductions. In *Oeuvres Complètes*, T.II. Estrasburgo: Firmin-Didot, 1844, p.294. As traduções livres são minhas.

⁴ Um exemplo desse hábito é fornecido pelo próprio Proust. Ao escrever sobre as dificuldades de compreensão do texto de Ruskin (e da consequente dificuldade de tradução), Proust acaba testemunhando essa prática em carta ao diretor da revista *Renaissance Latine* (que acabara de publicar um trecho inédito de sua tradução da *Bible d’Amiens*), e explica: “Pour plus de vingt phrases, d’Humières me disait: ‘C’est impossible à traduire, cela n’a aucun sens en anglais. Si c’était moi je la sauterais’. A force de patience, même à ces phrases-là, j’ai fini par trouver un sens.” (carta a Constantin de Brancovan, [janeiro de 1903]. *Corr.* III, p.219-220). Robert d’Humières era amigo de Proust e tradutor de Kipling para a *Mercure de France* – uma das principais editoras da época.

exaltar a primeira Exposição Universal enquanto momento de nascimento de uma arte internacional:

Quando as artes de todos os países, com suas qualidades indígenas [...] terão adquirido o hábito das trocas recíprocas, o caráter da arte poderá conhecer, em todos os lugares, uma incalculável extensão, sem que o gênio particular a cada povo sofra alteração. Assim, se formará uma escola, primeiramente, europeia, ao invés das seitas nacionais que ainda dividem a grande família artista segundo a topografia das fronteiras; em seguida, uma escola universal, familiarizada com o mundo e para a qual nada que seja humano lhe será estranho/estrangeiro [*“étranger”*].⁵

Esse é um dos muitos testemunhos do ideal cosmopolita que marca os acontecimentos até a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e parece predominar a dita “bela época”. Mas um exame para além do clichê revela que esse ideal estava longe de ser universal. De uma maneira geral, pode-se dizer que aos cosmopolitas opunham-se os nacionalistas. Alguns movimentos serão decisivos na formação e nas evoluções e circunvoluções desses dois grandes campos opostos (que, porém, não são blocos uniformes e estanques). Entre esses movimentos, estão o boulangismo (1889-1891, movimento acionado pelo Ministro da Guerra Georges Boulanger, que teve origem no movimento do “Revanchismo” decorrente da derrota para a Prússia e da consequente perda da Alsácia-Lorena para a Alemanha, em 1871; ligado à espionagem e com forte predisposição belicosa), e o dreyfusismo (1894-1906, conflito social decorrente da prisão do oficial francês judeu Alfred Dreyfus, por espionagem; os *dreyfusards* são partidários de sua inocência, os *antidreyfusards*, de sua culpa; período que coloca em relevo o anti-semitismo, até então, latente – ou relativamente discreto – da sociedade francesa como um todo). Eles agrupam e separam esquerda e direita, republicanos e monarquistas, adeptos do laicismo e católicos, cosmopolitas e nacionalistas em alinhamentos assimétricos, irregulares, e nem sempre previsíveis, em torno de questões e questionamentos de ordem política e social, e que vão servir de pano de fundo e como que condicionar questões e questionamentos de ordem estética, artística e linguística. Indivíduos proeminentes da vida artística e intelectual vão se posicionar por meio de obras artísticas, assim como de artigos, ensaios e manifestos publicados nas muitas revistas especializadas, que se formam, fundem, fecham, reagrupam, em constantes movimentações e flutuações de opinião, posturas e modismos.

A questão da tradução é fundamental nesse contexto em que a relação com o outro e a qualidade e o sentido dessa relação são colocados em debate, em jogo e em xeque. Nesse conjunto de conflitos ideológicos, a tradução aparece como tema complementar, e, às vezes, pivô de batalhas

⁵ *apud* JOYEUX, Béatrice. Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIX^e siècle. Un art sans frontières? *Hypothèses*, 1, 2003, p.149-162, <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2003-1.htm>, p.149

em torno da questão literária da proclamada “clareza” da cultura francesa: de um lado, os seus idealizadores nacionalistas, que veem suas origens, apenas, na cultura greco-latina (como se a cultura francesa não tivesse aportes da cultura germânica – problema nodal da questão, impregnado de conotações políticas) e para quem, logicamente, a tradição das *belles infidèles* não só se justifica como se preconiza; adequar o texto estrangeiro ao *goût* francês é considerado um gesto até civilizatório. De outro lado, os cosmopolitas, defensores, sobretudo, da influência das chamadas “brumas” vindas no “Norte”, ou seja, das culturas germânica e anglo-saxã; é de se supor que, devido ao legado dos intelectuais românticos que advogaram, como Mme de Staël (que fora a primeira a defender, textualmente, a necessidade de se traduzirem particularmente as obras estrangeiras vindas desse “norte”), a necessidade de se fazerem “belas fieis” seja levada em consideração.

Parte desse embate vai concentrar as atenções sobre o debate acerca do que é, de fato, “decadência”. Questionamento estreitamente ligado ao movimento simbolista, as divergências de opinião ultrapassam a esfera estética: em resumo, para os nacionalistas, a cultura francesa se enfraquece e torna decadente ao aceitar as influências das estrangeiras; para os cosmopolitas, a decadência é decorrência da exaustão da criatividade de uma cultura ensimesmada (cabe aqui nova referência ao trabalho crítico de Mme de Staël, para quem fechar-se às literaturas estrangeiras condenaria a poesia francesa à decadência e a uma repetição de formas⁶).

Deuses inimigos e panteões de admiração

Não cabendo, na economia desse artigo, mais que um delineamento esquemático da complexa polarização que marca a *Belle Epoque*, pode-se colocar, entre os nomes mais proeminentes dos defensores da “clareza” do estilo francês, autores que vão se agrupar no movimento conhecido como Renascença Latina, que prospera durante a década de 1890, contra a “invasão” das literaturas estrangeiras. Alguns de seus expoentes atuam intensamente no circuito das revistas especializadas (em política, artes ou crítica literária), como por exemplo: Georges Renard (“L’influence de l’Angleterre sur la France depuis 1830”, *Nouvelle Revue*, julho 1885⁷); Jules Lemaître (“L’influence récente des littératures du Nord”, *La Revue des Deux Mondes*, dezembro 1894⁸); Eugène-Melchior de Vogüé (“La Renaissance latine, Gabrielle d’Annunzio”, *La Revue des Deux Mondes*,

⁶ “As traduções dos poetas estrangeiros podem de maneira mais eficaz do que qualquer outro recurso, preservar a literatura e um país de suas fórmulas [*tournures*] banais, que são os sinais mais seguros de sua decadência.” (STAËL, op.cit, p.294).

⁷ No início do último parágrafo de seu artigo, lê-se: “Vemos o enorme quinhão que a Inglaterra pode reclamar como seu na literatura cosmopolita da França atual. Ela penetrou, modificou profundamente o nosso gênio nacional”, p.715).

⁸ Apenas um trecho ilustrativo: “corram e aproveitem, vocês que gostam dos escritores das neves e das brumas, pois pode ser que uma reação do gênio latino esteja próxima” (p.872, *apud* BIZUB, op.cit, p. 44).

janeiro 1895⁹). Grandes nomes da época, como Paul Bourget, Maurice Barrès, Léon Daudet, Charles Maurras e Henri Bordeaux vão escrever obras em que a temática do cosmopolitismo e da *francité* (“francesidade”, ligada, inclusive, ao elogio da vida interiorana) predominam (destacam-se, nesse quadro, *Cosmopolis*, 1893, de Bourget, e *Les Déracinés*, 1897, de Barrès).¹⁰

A *Renaissance Latine. Revue mensuelle, littéraire, artistique et politique*, será publicada entre 1902 e 1905, como porta-voz do neolatinismo europeu (iniciado na Itália com Gabrielle d’Annunzio e que abarca, também, a Espanha). Esse movimento conhece grande voga, sobretudo, entre 1900 e 1910, e propaga, essencialmente, a ideia de uma latinidade internacional como fundamento do nacionalismo cultural. Essa revista, porém, também dá voz a seus antagonistas, já que é nela que Proust edita, em 1903, um trecho de *La Bible d’Amiens*, do “nórdico e brumoso” Ruskin, assim como o seu importante ensaio “Sur la lecture” (famoso prefácio de *Sésame et les lys* – outro título do mesmo “invasor inglês”), este, no derradeiro volume da série. Ironicamente, nesse mesmo número, há um artigo de Jacques-Émile Blanche, amigo de Proust, sobre James Whistler (pintor norte-americano), inimigo de Ruskin – o que é emblemático da profusão e disparidade de ideias, correntes e tendências desses tempos, e do uso das revistas como palco de proselitismos, debates e dissidências; como veículo e instrumento da própria dinâmica das querelas.

Entre os representantes dos cosmopolitas nesse contexto, há os vários nomes que orbitam em torno de um dos principais periódicos formadores de opinião da época, o *Bulletin de l’Union pour l’Action morale* (BUAM, 1892-1905): de linha spinozista e kantiana, promove um reformismo social calcado no “espiritualismo republicano” e num “cristianismo laico”, ético; defende o solidarismo e foi uma das primeiras vozes a se definirem como *dreyfusarde*.¹¹ Fundado por um professor de Proust, o jornalista Paul Desjardins, conta com o apoio dos irmãos Goncourt, de Jules Renard, Edmond Jaloux, Jacques Rivière, do próprio Proust e tantos outros. Dentro da discussão que interessa aqui, cabe ressaltar a grande importância desse boletim na formação intelectual de Proust, que vai manter sua assinatura de 1893 a 1903. Pode-se comprovar

⁹ O incipit do artigo é: “Devo o título desse estudo ao Sr. Jules Lemaître. Pudemos ler no último número da *Revue* o artigo interessante e patriótico, em que ele defendia a superioridade do espírito gaulês contra os gênios conjurados do Norte. Nosso campeão se insurgia valorosamente diante da quádrupla aliança dos saxões, germânicos, escandinavos e russos; ele devolve ao nevoeiro da nevada Thulé esses invasores que, há quase um século, de Mme de Staël aos nossos contemporâneos, encontraram cumplicidades e fizeram, em nosso espírito clássico, uma brecha cada vez mais larga pela qual passaram, sucessivamente, romantismo, realismo, simbolismo, em suma, todas as variedades do exotismo” (p.187).

¹⁰ Apenas a título de curiosidade, para mostrar a variedade das gerações presente nesse movimento, tem-se, por ordem de data de nascimento: Eugène-Melchior de Vogüé, 1848-1910; Paul Bourget, 1852-1935; Jules Lemaître, 1853-1914; Maurice Barrès, 1862-1923; Léon Daudet, 1867-1942; Georges Renard, 1867-1943; Charles Maurras, 1868-1952; e Henri Bordeaux, 1870-1963.

¹¹ Foi de uma dissidência em seus quadros, em 1898, por ocasião do Caso Dreyfus, que surgiu a antagônica *Action Française* (movimento de extrema direita, monarquista e nacionalista). A *Union pour l’Action Morale* tornou-se *Union pour la Vérité* (1905-1940).

esse fato nesse trecho de um artigo do volume de dezembro de 1895 do *BUAM*; nele estão apresentados três dos grandes escritores anglo-saxões que serão particularmente admirados por Proust:

Ralph Emerson, Thomas Carlyle, John Ruskin: guardem estes três nomes. Eles têm uma sonoridade estrangeira; mas são nomes amigos. O enérgico espírito anglo-saxão não pertence exclusivamente aos habitantes da grande ilha e do novo continente; no fundo de todos nós, franceses, italianos, alemães, há afinidades com eles; todos carregamos um pouco da Inglaterra dentro de nós¹²

Esse é o *incipit* da apresentação de um trecho traduzido de *Sésame et les lys*, que Proust vai traduzir integralmente uma década depois. Textos – tanto a apresentação crítica quanto o ensaio de Ruskin – de importância evidentemente capital para Proust. O trecho é descrito como uma “tradução fiel” (“Nós lhes oferecemos [...] a tradução fiel de uma conferência de Ruskin”¹³ – o que reforça a noção de que os cosmopolitas atentam para fidelidade ao texto (contrariando, portanto, a prática corrente das adaptações ao gosto francês; essa “noção” é objeto de minha pesquisa atual).

O contato inicial de Proust com Ruskin ocorre, justamente, com a leitura de traduções esparsas de trechos de seus escritos editados no *Bulletin de l'Union pour l'Action morale*, realizada a partir de 1893. Trata-se, entre outros, de trechos de *Unto this Last*¹⁴ e, sobretudo, de *Sésame et les Lys* – cuja apresentação citada acima termina com as seguintes palavras: “Talvez, se essa leitura lhe agradar, e se Deus nos conceder vida e vontade, nós lhes oferecermos, um dia, uma tradução do conjunto [dos textos aqui editados em diferentes números], num pequeno volume de cabeceira”.¹⁵ Palavras proféticas e que lacraram o futuro de Marcel Proust nos próximos anos de trabalho árduo de pesquisa e tradução.

O *BUAM*, está, acredito, na origem do interesse de Proust por Ruskin, assim como pela tradução de Ruskin – cujos projeto e realização vão reorientar sua carreira literária e artística ulteriormente. E Proust, quinze anos mais tarde, ao declarar o seu “panteão” de autores preferidos, como que rememora a lista de autores recomendados pelo boletim. Em carta a um amigo, e já escrevendo a *Recherche*, ele comenta a importância da literatura estrangeira e, particularmente, as de língua inglesa, na sua formação estética:

Acabo de ler algo muito belo que parece, infelizmente, um pouquinho (só que mil vezes melhor) com o que estou fazendo: *La Bien-Aimée* de Thomas Hardy. Não lhe falta sequer uma pequena dose de grotesco que se depreende das grandes obras

¹² *Bulletin de l'Union pour l'Action morale*, 1895, p.169 e *apud* BIZUB, Edward. *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*. Neuchâtel : La Baconnière, 1991, p.46.

¹³ *Ibidem*, p.170.

¹⁴ Proust faz menção em breve nota a páginas de *Les Deux Sentiers* traduzidas pelo boletim “há anos” em *Contre Sainte-Beuve* (PROUST, op.cit, p.733). Essa revista ajudou a divulgar a obra de Ruskin e alguns de seus temas. Os números da revista podem ser lidos pela internet (programa Gallica, da BNF); entre menções e citações, o nome de Ruskin aparece em 22 volumes diferentes, entre 1893 e 1899.

¹⁵ BIZUB, op.cit, p.170.

[...] de George Elliott [sic] a Hardy, de Stevenson a Emerson, não há literatura que exerça sobre mim poder comparável à literatura inglesa e americana. A Alemanha, a Itália e, não raro, a França, deixam-me indiferente. Mas duas páginas de *Le Moulin sur la Floss* fazem-me chorar. Sei que Ruskin execrava esse romance, mas reconcilio todos esses deuses inimigos no Panteão de minha admiração.

Je viens de lire une très belle chose qui ressemble malheureusement un tout petit peu (en mille fois mieux) à ce que je fais: *La Bien-Aimée* de Thomas Hardy. Il n'y manque même pas la légère part de grotesque qui s'attache aux grandes œuvres [...] de George Elliott [sic] à Hardy, de Stevenson à Emerson, il n'y a pas de littérature qui attire sur moi un pouvoir comparable à la littérature anglaise et américaine. L'Allemagne, l'Italie et bien souvent la France me laissent indifférent. Mais deux pages du *Moulin sur la Floss* me font pleurer. Je sais que Ruskin exécrerait ce roman-là, mais je réconcilie tous ces dieux ennemis dans le Panthéon de mon admiration.¹⁶

Proust, como tantos outros escritores, vai modular suas opiniões, afinando-as segundo os acontecimentos. Em 1896 (ano em que publica sua coletânea de poemas decadentistas e simbolistas), paradoxalmente, escreve um dos mais impactantes de seus artigos publicados na imprensa: “Contre l’obscurité”. Aqui, o autor se define “contra a obscuridade” do simbolismo e do decadentismo, mantendo, porém, que a “potência instintiva” de uma obra permanecia obscura, latente e interior:

o que cada palavra mantém, em sua figura ou harmonia, do charme de sua origem ou da grandeza de seu passado, possui, sobre nossa imaginação e nossa sensibilidade, uma potência de evocação ao menos tão grande quanto sua potência de estrita evocação. São essas afinidades antigas e misteriosas entre nossa língua materna e nossa sensibilidade que, ao invés de uma linguagem convencional, como são as línguas estrangeiras, compõem uma espécie de música latente, que o poeta pode fazer ressoar em nós [...] Ele rejuvenesce uma palavra ao tomá-la numa velha acepção, ele oscila entre duas imagens disjuntas das harmonias esquecidas [...com] o perfume da terra natal.

ce que chaque mot garde, dans sa figure ou son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé, a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte évocation. Ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous [...] Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il oscille entre deux images disjointes des harmonies oubliées [...avec] le parfum de la terre natale.¹⁷

Nesse momento, Proust parece defender o uso clássico da língua (contra o simbolismo, que ousa, inova e torna as palavras herméticas) e sua renovação pelo uso de velhas acepções, de arcaísmos, assim como defende o som e a ressonância da língua materna contra a “linguagem convencional” das línguas estrangeiras. A rememoração das “harmonias esquecidas” – que se busca através da escritura – só pode ressurgir das

¹⁶ Carta ao amigo e diplomata Robert de Billy, [março] 1910, *Corr. X*, p.54-55.

¹⁷ PROUST, Marcel. *Chroniques*. Paris: Gallimard, s/d [1927], p.141.

sonoridades da “terra natal” (um paradoxo desse artigo é o fato de que foi publicado na *Revue Blanche*, talvez a mais importante revista simbolista da época – num número em que haverá um artigo em resposta – e crítica – ao de Proust, em mais um exemplo do ambiente de efervescência polêmica que domina o diálogo intelectual e artístico da época).

Porém, em seu ensaio *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, o crítico suíço Edward Bizub, que analisa com detalhe a influência de autores ingleses na obra proustiana, cita um trecho de *The Mill on the Floss*, de George Eliot, que permite – embora ele não o faça – redimensionar a citação de “Contre l’obscurité”. Eliot, traduzida, dirá: “tais coisas são a língua materna de nossa imaginação, linguagem carregada de todas as sutis associações inextricáveis que as horas fugidias de nossa infância deixaram atrás de si”.¹⁸ Depois de comparar essa citação com o trecho de “Contre l’Obscurité” acima, é legítimo supor, diante da similitude das expressões, que Proust, em suas leituras de George Eliot, já esteja se impregnando da visão da autora inglesa, e que, ao fazer o elogio da “língua materna”, faça, de maneira enviesada, indireta e sutil, o elogio da língua estrangeira, traduzida.¹⁹

Uma década mais tarde, em seu artigo sobre Nerval (1907/1908, de *Contre Sainte-Beuve*), Proust já terá presenciado a ascensão do movimento Renaissance Latine, que tenta depurar a literatura tanto dos artifícios decadentistas quanto da influência das literaturas estrangeiras, e admite:

Hoje, toda uma escola, que, a bem da verdade, foi útil, em reação à logomaquia abstrata reinante, impôs à arte novas regras, que ela acredita renovadas das antigas, e segundo as quais, como se começa a convir, para não tornar mais pesada a frase, não se a fará expressar simplesmente nada, e para tornar o contorno do livro mais claro, se banirá dele a expressão de toda impressão difícil de se exprimir, todo pensamento, etc, e para se conservar na língua seu caráter tradicional, se usarão constantemente frases que existem, frases feitas, sem mesmo se dar ao trabalho de se as repensar.

Aujourd’hui toute une école, qui à vrai dire a été utile, en réaction de la logomachie abstraite régnante a imposé à l’art un nouveau jeu qu’elle croit renouvelé de l’ancien, et où comme on commence par convenir que pour ne pas alourdir la phrase on ne lui fera rien exprimer du tout, que pour rendre le contour du livre plus net on en bannira l’expression de toute impression difficile à rendre, toute pensée, etc, pour conserver à la langue son caractère traditionnel on se contentera constamment de phrases qui existent, toutes faites, sans même prendre la peine de les repenser.²⁰

Embora reconheça a “utilidade” do movimento (pois atacou o simbolismo), que não chega a nomear, Proust critica essa nova tendência

¹⁸ *apud* BIZUB, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*. Neuchâtel: La Baconnière, 1991, p.52.

¹⁹ *Le Moulin sur la Floss* foi traduzido por F. D’Albert-Durade em 1887, e reeditado em 1892, 1894, 1897, 1900, 1904, 1906, 1908, 1912 e 1922, além de uma segunda tradução de autoria não mencionada em 1893 – o que evidencia o interesse, na França, pela obra.

²⁰ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971, p.237. Segundo os editores da edição Pléiade de *Contre Sainte-Beuve*, o artigo sobre Gérard de Nerval (p.233-242) é uma resposta à reação de dois partidários da Renaissance Latine (Melchior de Vogüé, que critica um discurso de Maurice Barrès na Academia, e Jules Lemaître, que escreve um livro sobre Racine).

nos meios literários de insistir no gosto pela clareza, segundo a qual, para que a frase “não seja pesada”, ela acaba por não “exprimir mais nada”, e que reduz o “caráter tradicional da língua” a uma reprodução irrefletida e “constante de frases feitas”. Tendência que está, portanto, nas antípodas da literatura que o atrai – como descrito na citação de sua carta de 1910.

Outro aspecto da “anglofilia de Proust” é o fato de que não se pode descartar a própria reação ao estilo proustiano nesse quadro do antagonismo entre nacionalistas e cosmopolitas. Bizub lembra que o crítico Douglas Alden,²¹ ao estudar a recepção da *Recherche* na França, constatou que a obra foi considerada, por alguns “não somente como uma entrada forçada (*effraction*) na tradição literária francesa” mas como uma verdadeira “invasão inglesa”.²² Mas isso não era novidade para o escritor: já enquanto estudante, na Sorbonne, um professor havia criticado a redação de Proust como sendo “difícil de ler, escritura inglesa”.²³

Dentre os autores “nórdicos” do panteão de sua admiração, Proust, então, elege, acima de todos, Ruskin. Este tinha posição de destaque pela sua estatura na própria Inglaterra, pela monumentalidade de sua obra em vias de tradução para diversos idiomas europeus e, a partir de 1900, quando de sua morte (o que leva a cair a interdição das traduções de sua obra para o francês), por ter sido lançado no cerne de uma corrida editorial na França.²⁴ Por ser, entre outras coisas, reformador socialista e moralista, os escritos de Ruskin são particularmente visados pelo setor nacionalista católico da França. Um artigo de Jacques Bainville (jornalista, historiador, acadêmico, e um dos fundadores da revista *Action Française*) comenta a tradução de *Sésame et les Lys* nos seguintes termos:

Já que John Ruskin está na moda, o Sr. Marcel Proust tem toda razão de traduzir Ruskin. Depois da *Bible d'Amiens*... [ele] acaba de verter para o francês *Sésame et les Lys*. Com símbolos e figuras, à maneira pré-rafaelita, não é, contudo, um livro inexpressivo [*fade*]. Parece, de fato, que o verdadeiro caráter de Ruskin foi alterado na França pelo excesso de delicadeza e elegância com o qual nos foi apresentado [...] Os Senhores de la Sizeranne, Jacques Bardoux, Marcel Proust são pessoas amáveis e dóceis. Fizeram Ruskin à própria imagem [...mas Ruskin foi] um dos mais ácidos censores de seu tempo.²⁵

²¹ Marcel Proust and his French Critics, Los Angeles, Lymanhouse, 1940.

²² BIZUB, op.cit, p. 49.

²³ Idem.

²⁴ Ruskin ficara conhecido do público francófono pelo ensaio de Joseph Milsand, *L'Esthétique anglaise. Etude sur M. John Ruskin* (1864, que Proust pode ter lido nas aulas do professor de filosofia do Liceu Condorcet, Alphonse Darlu). Mas o ensaio já não tinha mais projeção no final do século. Além dos artigos e traduções esparsas do BUAM, os leitores retomaram contato com a obra de Ruskin, sobretudo, por meio de publicações de Robert de la Sizeranne: *La peinture anglaise contemporaine* (1895), onde Ruskin tem destaque; e a série de quatro artigos intitulados “La Religion de la beauté”, publicados na *Revue des Deux Mondes* (1895 a 1897), reunidos no livro *Ruskin et la religion de la beauté* (1897).

²⁵ Esse trecho, extraído da *Gazette de France* de 02/07/1906, foi transcrito por Kolb em nota à carta de Proust a Souday, [03/07/1906], em que aquele associa este a Charles Maurras (outro de seus críticos), e pergunta quem é Bainville, autor da crônica “pouco amável” da citação (*Corr.* VI, p.141-142). Os títulos de La Sizeranne são citados na nota anterior, e Jacques Bardoux escreveu *Le Culte du beau dans la cité nouvelle. John Ruskin. Poète, Artiste, Apôtre*, 1900.

Aqui, Proust é visto como alguém “dócil” que “altera” ou deforma o “ácido censor” moralista que é Ruskin, para torná-lo palatável ao leitor francês, segundo o seu gosto “delicado e elegante”. Não são apenas os três tradutores (La Sizeranne, Bardoux e Proust) que são criticados nesse artigo, é toda a política editorial que incentiva, naquele momento, a difusão da obra de Ruskin na França. Trata-se do apogeu do interesse pela obra do britânico na França – que, depois, declina e fica quase completamente esquecida na França (até 2014, quando da segunda publicação das traduções de Proust, o público francês só conhecia os textos críticos de Proust ligados à tradução – prefácios, posfácios etc, que haviam sido editados separadamente, e só recentemente, portanto, redescobriu as formidáveis notas de pé de página que acompanham o texto traduzido, além do próprio texto de Ruskin).

Um tradutor com perfil de autor

O comentário de Bainville traz a tradução de Proust ao cerne da questão da tradução (durante a *Belle Époque* ou não, aliás): as consequências políticas, intelectuais e artísticas de se verter para o francês obras expressivas de pensamentos desenvolvidos no estrangeiro. Pois a tradução em questão – como as demais a que é comparada (as de La Sizeranne e de Bardoux) – não é mero exercício linguístico. Trata-se de um conjunto de escritos críticos (prefácio, posfácio, artigos complementares e explicativos, notas informativas, resenhas e crônicas publicadas na imprensa) que “fazem Ruskin à imagem do tradutor” – afirmação que confere e constata a importância da visão e da interpretação do tradutor sobre o texto traduzido. Proust, como La Sizeranne e Bardoux (e outros ainda) são tradutores-comentadores, ensaístas e críticos de arte e literatura, que estimulam e convocam à leitura da obra de Ruskin na França. Traduzir é, portanto, também, colocar em evidência, em debate, em jogo, criar um horizonte de espera, agregar valores simbólicos aos textos e autores estrangeiros e suas ideias, coordenar, junto com os demais responsáveis pela importação de obras – editores, diretores de coleção, agentes literários, outros tradutores e demais mediadores desse processo – políticas e estratégias de difusão de textos e de autores.

O crítico Blaise Wilfert reúne esse grupo de atores do processo de importação literária sob a denominação de “cosmopolitas literários” (a quem o estudioso Christophe Charle chama “homens duplos”)²⁶ em seu estudo sobre a importância da tradução na construção dos campos literário e intelectual na França, entre 1885 e 1914. Para ele, “a tradução em torno de 1900 é tanto ou mais um problema de história social da cultura quanto um problema textual”,²⁷ e os tradutores “obtem o status de

²⁶ WILFERT, Blaise. Cosmopolis et l'Homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 144, 2002, p.33-46, http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2806, p.35.

²⁷ Idem.

autor num contexto em que o discurso cultural sobre o estrangeiro ainda era pouco marcado pela especialização universitária”;²⁸ os intelectuais pertencem a redes de sociabilidade e contatos pessoais, federados em torno das múltiplas revistas especializadas; dentre eles, “os mais publicados obtinham, em seguida, a honraria de prefaciador, reservada a figuras reconhecidas da criação literária nacional, na medida em que se tratava essencialmente de um apadrinhamento: eles podiam passar por referência intelectual, caução na selva dos valores estéticos”.²⁹ Essa “selva” ou profusão de valores e de pequenas ou grandes revistas especializadas, disputam espaço e prestígio no mercado editorial nacional. Embora o crítico não o mencione, é exatamente esse o caso de Proust: não apenas tradutor, é prefaciador (forma das mais prestigiosas de se participar do processo de importação literária, segundo Wilfert), que “reserva para si o discurso geral sobre a obra”, espécie de “manipulação elegante”³⁰ da imagem do texto e do autor traduzidos, mas, também, de sua própria.

Associar-se ao autor – como foi o caso de Proust (entre outros) a Ruskin – foi uma estratégia de autovalorização em meio à profusão e confusão de nomes, alinhamentos e orientações de toda ordem. Ao se tornar um dos principais tradutores do esteta britânico na França da *Belle Epoque*, Proust ganha defensores e detratores, fomenta rivalidades com outros tradutores (particularmente, la Sizeranne, como se constata à leitura de notas às suas traduções e de sua correspondência pessoal), auferir prestígio no meio artístico e intelectual, e formula para si novo perfil: de autor de um enalhe (*Les Plaisirs et les jours*) firma-se como ensaísta e tradutor de renome e destaque entre seus pares. Sete anos depois da publicação de sua segunda e última tradução, em meio a intensa produção intelectual amplamente divulgada em revistas e jornais, Proust, sempre polêmico, revela Marcel entre burburinho e alarde, e passa a traduzir/interpretar/criar/escrever – como dito no início desse artigo –, o seu tempo, a *Belle Epoque*, e se torna, finalmente, o autor de *Em Busca do Tempo Perdido*.

A título de conclusão, cabe observar um comentário de Proust acerca do “reclio de opinião” da “elite artística francesa” em relação Whistler – de quem é grande admirador (e que está presente em vários momentos de sua obra):

Você sabe que há, nesse momento, na elite artística da França, um terrível reclio de opinião a respeito de Wisthler [sic]. Consideram-no como um homem de gosto sublime, que, por conta disso, induziu que pensassem que era um grande pintor, embora não fosse. Jacques Blanche, na *Renaissance Latine* [...] no fundo, exprimiu com mais justiça e até fervor, a mesma opinião. Não é, de forma alguma, a minha.

Vous savez qu'il y a en ce moment dans l'élite artistique en France un terrible recul d'opinion pour Wisthler [sic]. On le considère comme un homme d'un goût

²⁸ Ibidem, p.38.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

exquis qui a pu laisser croire par là qu'il était un grand peintre bien qu'il n'en soit rien. Jacques Blanche dans la *Renaissance Latine* [...] a au fond exprimé avec plus de justice et même de ferveur la même opinion. Ce n'est pas du tout la mienne.³¹

Essa observação sobre o artigo de Blanche registra de maneira exemplar as oscilações nas preferências e nos modismos que variam inconstantes e efêmeros na bolsa de valores estética do meio artístico da época – a “elite artística da França”, nas palavras do autor: assim como o gosto por Whistler, também o furor pelo romance russo e pelo teatro escandinavo (que marcara os anos 1890) despencara.³² Nesse momento, “recua a opinião” sobre Whistler; logo em seguida, Ruskin; e durante os anos em torno da Segunda Guerra Mundial, o próprio Proust.

Recebido em 17/08/2017
Aprovado em 08/01/2018

³¹ Carta à amiga Marie Nordlinger, [24/06/1905], *Corr.* V: 259-262.

³² CHEVREL, Yves, D'HUST, Lieven, e LOMBEZ, Christine. *Histoire des traductions en langue française. XIXe siècle. 1815-1914*. Paris : Verdier, 2012, p.302.

ESTÓRIAS QUE UM OLHAR CONTA: UM ESTUDO COMPARADO ENTRE LES CONTES DE CHARLES PERRAULT E GUSTAVE DORÉ

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p84-100>

Fábio José Santos de Oliveira

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

RESUMO

Em 1862, foi publicado em Paris, *Les Contes de Perrault*, uma edição modificada da obra *Contes de ma Mère l'Oye*, cuja primeira publicação data de 1697 e cuja autoria é creditada ao escritor francês Charles Perrault (1628-1703). A edição de 1862 contém quatro dezenas de ilustrações do gravurista francês Gustave Doré (1832-1883). Nosso ensaio tem por objetivo analisar algumas dessas gravuras de Doré em comparação com os contos de Perrault a que essas mesmas gravuras fazem referência. Ainda que não seja possível uma equiparação total, algumas das ilustrações apresentam um diálogo profundo com os contos referidos e nos propiciam um debate enriquecedor no que diz respeito à relação texto/imagem.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura
Comparada.
Literatura
Infanto-juvenil.
Contos de Fadas.
Les Contes de
Charles Perrault.
Gustave Doré.

ABSTRACT

In 1862 the book *Les Contes de Perrault* [Perrault's Fairy Tales] was published in Paris, a modified edition of the book *Contes de ma Mère l'Oye* [Tales of Mother Goose], whose first publication is from 1697 and whose author is supposed to be the French writer Charles Perrault (1628-1703). The 1862 edition contains a little less than four dozen illustrations by the French artist Gustave Doré (1832-1883). Our essay aims to analyze some of these Doré's gravures in comparison to Perrault's tales referred in these illustrations. Although a total equivalence is not always possible, some of these illustrations present a rich dialog both with the referred tales and in relation to the comparative perspective between text and image.

KEYWORDS:

Comparative
Literature.
Children's
Literature.
Fairy Tales.
Les Contes de
Charles Perrault.
Gustave Doré

*“The teller of stories has everywhere and
always found eager listeners.”*

Stith Thompson, *The Folktale*

N o artigo “Féerique et Macabre”, Philippe Kaenel comenta nestes termos o processo de interpretação em gravura de Gustave Doré (1832-1883) sobre “O corvo”, poema de Edgar Allan Poe:

Or, l'idée même d'une illustration littéraire est une absurdité herméneutique. Tout artiste interprète le texte et son imagination graphique [...], même si elle se veut fidèle, met en jeu un ensemble d'écarts, de différences, de "différance" au sens de Derrida : écarts médiatiques, chronologiques, culturels, esthétiques...¹

A ideia “de uma ilustração literal é um absurdo hermenêutico”. E por que seria? Por uma série de motivos: por diferenças intersemióticas dos meios em questão (aqui, literatura e gravura), por divergência de estilos entre os artistas, por questões de implicação ideológica e culturais, por influências histórico-sociais, etc. Ocorre que, mesmo sendo improvável a equiparação completa entre os produtos de artes distintas, não deixa de ser verdade que o encontro entre eles também seja possível. E ao falarmos de encontro queremos significar com isso muito mais do que uma simples correspondência temática, elemento óbvio nesse par. As obras de artes podem apresentar discussões (inclusive implícitas) suficientes para fazer convergirem os diferentes meios artísticos, quer em muito, quer em partes. Nesses termos, ainda que correspondências completas não apareçam, o confronto entre textos literários e ocasionais ilustrações sobre eles não deixa de assegurar por vezes debates riquíssimos, capazes de aprimorar nosso olhar sobre as obras confrontadas.

A referência a Gustave Doré acima é oportuna nesse sentido, já que nosso objetivo neste texto é justamente discutir possíveis confluências e afluições entre algumas ilustrações suas sobre *Les Contes de Perrault*. Essa obra é uma reedição do livro *Contes de ma Mère l'Oye*, ou *Histoires du Temps Passé, avec des moralités*, publicado em 1697 e que reúne contos de fadas conhecidos à época do escritor francês Charles Perrault (1628-

¹ “Ora, a própria ideia de uma ilustração literal é um absurdo hermenêutico. Todo artista interpreta o texto e sua imaginação gráfica [...], mesmo quando pretende ser fiel, põe em jogo um conjunto de lacunas, de diferenças, de ‘différance’ no sentido de Derrida: lacunas mediáticas, cronológicas, culturais, estéticas...” KAENEL, Philippe. *Féerique et macabre : l'art de Gustave Doré*. Études de lettres [en ligne], v. 3, n. 4, 2014. p. 7-8.

1703), a quem se atribui tradicionalmente a autoria da obra. No entanto, a edição de 1697 traz como autor, na verdade, Pierre Perrault Darmancour, filho de Charles Perrault.²

Les Contes de Perrault, onde constam as ilustrações de Doré, é uma edição de 1862, bem posterior, portanto, à publicação original. Ela apareceu sob o selo das Éditions J. Hetzel, com introdução de P.-J. Stahl, pseudônimo de Pierre-Jules Hetzel, tendo repetido o sucesso editorial de *Contes de ma Mère l'Oye*. Entre a edição de 1697 e a de 1862 há divergências consideráveis. *Contes de ma Mère l'Oye* constava de oito títulos em prosa (“A Bela Adormecida no Bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “O Mestre Gato ou o Gato de Botas”, “As Fadas”, “Cinderela ou o Sapatinho de Vidro”, “Henrique de Topete” e “O Pequeno Polegar”)³. Uma edição de 1781 acrescenta três outros contos, só que em verso (originalmente publicados de forma esparsa por Perrault, o pai): “A paciência de Grisélidis” (1691), “Os Desejos Ridículos” (1693) e “Pele de Asno” (1694)⁴. Por sua vez, a edição com as ilustrações de Doré altera o título da obra para *Les Contes de Perrault*, retira as morais em verso que constavam na primeira publicação (já fora de uso) e acrescenta aos oito contos iniciais uma versão em prosa de “Pele de Asno” (atribuída a M^{lle} Bernard). *Les Contes de Perrault* apresenta 41 ilustrações de Gustave Doré (incluindo a da capa), dentre as quais escolhemos um certo número para analisar em nosso texto, com destaque para aquelas em que há uma valorização informativa do olhar de uma ou outra personagem, tendo em vista que esse recurso transpõe discursivamente a mera repetição temática.

De imediato e a grosso modo, poderíamos afirmar que há entre Perrault e Doré um ponto de intersecção passível de ser resumido pelas seguintes palavras de Théophile Gautier: “Il est des artistes qui, doués d'un instinct particulier, négligent la peinture officielle et classique, la grande peinture, comme on la nomme, celle qui a pour but de représenter, sous des proportions historiques, les dieux et les héros du passé.”⁵ Esse fragmento se refere diretamente a Gustave Doré, mas, até certo ponto, poderia ser também associado a Perrault, no que se refere, no caso, à “negligência” da obra de arte “oficial e clássica”. Naturalmente, é preciso considerar que Charles Perrault colaborou na manutenção do espírito clássico francês, tanto na literatura quanto em outros domínios (por sinal,

² Segundo o especialista da obra do escritor francês Marc Soriano (ver *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1968), possivelmente Os Contos da Mamãe Gansa tenham sido resultado de trabalho conjunto entre pai e filho. Na verdade, o filho teria principiado a elaboração da obra e o pai o teria assessorado, auxiliando-o na confecção do projeto final, para o qual provavelmente teria colaborado de modo concreto através das moralidades em verso acrescentadas ao fim de cada conto. Cf. MENDES, Mariza B. T. *Em Busca dos Contos Perdidos: O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. p. 75-86.

³ Títulos no original: “La Belle au Bois Dormant”, “Le Petit Chaperon Rouge”, “La Barbe Bleue”, “Le Maître Chat ou le Chat Botté”, “Les Fées”, “Cendrillon ou la Petite Pantoufle de Verre”, “Riquet à la Houppe” e “Le Petit Poucet”.

⁴ Títulos no original: “La Marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis”, “Les Souhais Ridicules” e “Peau d'Âne”.

⁵ “Ele é do tipo dos artistas que, dotados de um instinto particular, negligenciam a pintura oficial e clássica, a grande pintura, como é nomeada, aquela que tem por objetivo representar, sob proporções históricas, os deuses e os heróis do passado.” GAUTIER, Théophile. Gustave Doré. *L'Artiste*. Paris, 1831, p. 17.

por um bom tempo foi artista com certa influência na corte de Luís XIV, tendo também pertencido à Académie Française). Ao nos referirmos a uma negligência de Perrault a esse mesmo Classicismo para o qual contribuía, o fazemos considerando a extraoficialidade dos contos populares que levam seu nome e a preponderância do artista na Querelle des Antiques et des Modernes, cuja celeuma, iniciada por ele, ameniza, até certo ponto, sua participação estrita e em tudo nos ideais do Classicismo francês. Perrault não cria nenhum de seus *Contes de ma Mère l'Oye* (tendo em vista que se originam da tradição oral), mas sua recolha à época é de um grau de radicalidade do mesmo nível das discussões da Querelle. Além disso, a extraoficialidade dos contos populares (matéria de Perrault) pode ser comparada ao caráter marginal das ilustrações e gravuras (utilizados por Doré) frente às artes oficiais de sua época.

Assim como Perrault, Doré não cria os temas de suas ilustrações: quase todos têm origem na Literatura. Ele é ambicioso, por sinal: “Ma pensée était, et est toujours celle-ci : faire dans un format uniforme [...] tous les chefs-d’œuvre de la littérature, soit épique, soit comique, soit tragique.”⁶ Pretensão bem distinta da de Charles Perrault, mais afeito, nesse aspecto, ao comedimento clássico. Quanto a Doré, não é à toa que sempre tenha causado admiração à capacidade inventiva de que dispunha para transformar em imagem tantos temas literários diferentes. Pensando nisso, Gautier afirma: “G. Doré est à la fois réaliste et chimérique. Il a l’observation et l’intuition.”⁷.

No que se refere à questão realista, é preciso aqui nova ressalva de nossa parte. Como valor substantivo, ou seja, central e preponderante, Gustave Doré é mais acertadamente classificável como pertencente ao Romantismo. E isso se comprova avaliando sua preferência por temas históricos e/ou literários, o aproveitamento da imaginação, a valorização da expressividade, do horrendo, dos tons sombrios e obscuros. Camille Gronkowski chega a apontar que Doré ignora por completo a inovação dos artistas em voga no final de sua carreira: “Il ne fréquente pas Manet, Claude Monet, Sisley, et pas davantage Courbet et les Réalistes. C’est que notre artiste était foncièrement un imaginaire, un romantique, même lorsque cette école eut passé de mode.”⁸. Ocorre que essa base romântica, que dita o gosto temático e os traços fundamentais da elaboração da obra, não esconde nele o gosto ainda por certos elementos da vida cotidiana ou pelo registro do assunto do modo mais realista possível. Tanto é que o

⁶ “Meu pensamento era, e é sempre este: fazer num formato uniforme [...] todas as obras-primas da literatura, seja épicas, seja cômicas, seja trágicas.” Apud KAENEL, op. cit., p. 1.

⁷ “G. Doré é ao mesmo tempo realista e quimérico. Ele possui a observação e a intuição.” GAUTIER, op. cit., p. 17.

⁸ “Ele não frequentou Manet, Claude Monet, Sisley, muito menos Courbet e os realistas. É que nosso artista era profundamente um imaginativo, um romântico, mesmo quando esta escola já tinha saído de moda.” GRONKOWSKI, Camille. Préface. In : CATALOGUE de la Exposition Rétrospective Gustave Doré (1832-1883) au Petit Palais (1932). Paris : Presses Universitaires de France, 1932. p. XVII.

próprio Gronkowski afirma em outra oportunidade: “Réaliste et visionnaire, tel fut Gustave Doré.”⁹

Também a Perrault se atribui certa dimensão realista:

Thus, whenever one looks behind Perrault to the peasant versions of Mother Goose, one finds elements of realism—not photographic accounts of life in the barnyard (peasants did not actually have as many children as there are holes in a sieve, and they did not eat them) but a picture that corresponds to everything that social historians have been able to piece together from the archives.¹⁰

Por sua vez, o realismo que Darnton salienta em Perrault não é de ordem estética (como em Doré), mas histórico-social. Confrontando os textos de Perrault com arquivos sobre a sociedade francesa no Antigo Regime, Darnton descobre elementos dos contos que correspondem aos dados históricos, o que o leva à afirmação de um Perrault realista, ainda que *Les Contes* se baseiem no uso da fantasia.

Pois bem, se tratamos de um realismo em Perrault e Doré é segundo parâmetro adjetivo, ou seja, de um traço de estilo que é secundário, mas que se mostra importante no que toca à configuração do todo. E esse realismo de que tratamos se declara primordialmente por uma espécie de atenuação do recurso fantástico, se temos em vista a amplitude imaginativa e fantasiosa a que podem alcançar geralmente os contos de fadas. No caso de Perrault, isso se deve sobretudo ao racionalismo clássico a que estava inevitavelmente ligado: “His ironic sense of humor allowed him to distance himself from the magical world and to poke fun at certain incidents, especially in the verse morals [...]”.¹¹ No caso de Doré, isso se deve tanto ao acompanhamento temático dos contos de Perrault, quanto ao virtuosismo de sua técnica. Daí o fato de Gronkowski o classificar como “visionário” e “realista” a um só tempo: “visionário”, em se considerando a inventividade que lhe era peculiar; “realista”, em se considerando a perfeição estética daquilo que produzia.

Logo que confrontamos cada uma das ilustrações de Doré sobre os contos de Perrault, somos marcados pela parcimônia de elementos fantásticos (aí transparece apenas o essencial). Quando não estão ausentes, esses elementos surgem minguados e por força da própria

⁹ “Realista e visionário, assim foi Gustave Doré.” GRONKOWSKI, Camille. La rétrospective Gustave Doré (1832-1883) au Petit Palais (1932). In: ENAULT, Louis. Londres. Illustrations de Gustave Doré. France : F. Douin, 2014. Originalmente publicado no jornal L’Illustration, em 18 de junho de 1932.

¹⁰ “Dessa forma, quando se confrontam as versões camponesas da Mamãe Ganso e as de Perrault, encontram-se elementos de realismo – não casos fotográficos da vida no campo (os camponeses na verdade não tinham tantos filhos quanto os buracos de uma peneira nem os comiam), mas um retrato que corresponde a tudo quanto os historiadores sociais foram capazes de coletar a partir dos arquivos.” DARNTON, Robert. Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose. In: _____. The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History. New York: Basic Books, 1999. p. 38.

¹¹ “Seu irônico senso de humor lhe permitiu distanciar-se do mundo mágico e pôr em ridículo certos incidentes, especialmente nas morais em verso [...]”. ZIPES, Jack. Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. 2 ed. New York/London: Routledge, 2006. p. 43.

exigência temática (o caso, por exemplo, do Gato de Botas e do Lobo de “Chapeuzinho Vermelho”, antropomorfizados). À parte a personificação desses animais (motivo central da narrativa a que se referem), só há uma ilustração com elementos verdadeiramente fantásticos, e ela faz parte do conto “Pele de Asno”. Nela, homens voam tranquilamente sobre o dorso de pássaros enormes, acompanhando uma comitiva de animais terrestres, trajados exoticamente. O voo calha, assim, com o exotismo explorado pela cena.

De certo modo, o realismo transparente em Doré não deixa de aparentar-se ao traço exato e detalhista dos desenhos de Albert Dürer e Rubens, a quem a crítica do século XIX costumava associar, com razão, os trabalhos de Doré. Isso explica o preciosismo de algumas de suas gravuras (a exemplo de uma em que figura a sala de jantar do castelo de Barba Azul). Esse realismo, contudo, não deixa de ser marcado pelos tons sombrios do Romantismo de então, por sua força expressiva e pela inventividade na elaboração da arquitetura e do vestuário. Em algumas ilustrações de Doré a figura humana se encontra apequenada diante do portento da natureza em volta dela, algo que tem expressão perfeita no Romantismo em voga. Se os tons sombrios não são forçosamente elementos tão estranhos quando se lida com contos de fadas, a segura realista na lida com determinados temas nos deixa estupefatos, como se o nosso olhar viciado pela magia facilmente associada aos contos populares exigisse algo além de um retrato fiel à realidade empírica. Em Perrault e



Fig. 1 - Gustave Doré, “Cinderela”, Gravura sobre mandeira, 24,3 x 19,5 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. 26.

Doré, a perspectiva de uma narrativa de figuras próximas ao ser humano de carne e osso detém o fantástico: “Despite the occasional touches of fantasy, then, the tales remain rooted in the real world.”¹² O fragmento é sobre Perrault, mas valeria também para Doré.

Exemplo perfeito desse realismo são as gravuras sobre “Cinderela”, em que a pobreza é registrada sem muita idealização e a própria madrinha (que é fada no conto de Perrault) é descrita como uma simples senhora, tão camponesa quanto a jovem a quem se presta a ajudar. Do conto para as gravuras, perdem-se os toques de magia que transformam uma abóbora em carruagem, camundongos em cavalos, ratos em cocheiros e lagartos em lacaios. Muito desse enxugamento de fantasias e

12 “Assim, apesar de ocasionais toques de fantasia, os contos permanecem enraizados no mundo real.” DARNTON, op. cit., p. 34.

idealizações pode ser visto, por exemplo, na gravura em que Cinderela calça as pantufas de vidro (Fig. 1).

Percebemos aí a figura (meio quixotesca) do fidalgo responsável por encontrar a jovem das pantufas de vidro. Comportamento em sintonia com o dos demais serviçais, mas profundamente oposto ao de Cinderela. O olhar das irmãs (ao fundo) é de inveja e despeito, em vez do de espanto que o conto apresenta: “L’étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l’autre petite pantoufle qu’elle mit à son pied.”¹³ Na gravura, o outro calçado não vai ao pé: fica à margem, como se não fizesse falta diante da descoberta dos serviçais do príncipe. O conto depois acrescenta: “Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu’elles avaient vue au bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu’elles lui avaient fait souffrir.”¹⁴ Esse conjunto não calha bem com que a gravura aponta, porque o que está em jogo na ilustração é o caráter negativo das irmãs:

Os leitores entretidos em uma página por um detalhe específico, atentos aos efeitos da diagramação, surpresos pela ousadia de uma representação ou encantados por uma inesperada relação texto/imagem descobrem nesses momentos uma dimensão suplementar à história.¹⁵

Percebamos, também, como o olhar da Cinderela da gravura é compenetrado, em tudo distante do caráter ativo que a jovem do conto apresenta: “Cendrillon, qui les regardait & qui reconnut sa pantoufle, dit en riant : “Que je voie si elle ne me serait pas bonne !”¹⁶ Do conto para a ilustração, perde-se a imediatez da resposta de Cinderela. Sua compenetração na gravura destoa, portanto, do ânimo dos empregados da corte, extasiados diante da descoberta da jovem. O que a cena de Doré registra é a oposição de dois mundos distintos que se encontram e se reverterem: o de uma pobre jovem que se vê às vésperas de integrar a corte e o de uma corte que se põe de joelhos diante de uma camponesa às vésperas de integrar a família real. Na ilustração de Doré, a corte aceita de imediato Cinderela, mas ela não. O olhar de Cinderela não é o de quem assume de pronto sua nova condição social, é o de quem, agindo como age, põe em suspenso a mudança que se apresenta, tornando mais evidentes as diferenças que marcam a cena.

13 “O espanto das duas irmãs foi grande, mas ainda maior quando Cinderela tirou de seu bolso a outra pantufa que ela pôs no pé.” PERRAULT, Charles. *Les Contes de Perrault*. Dessins par Gustave Doré. Préface par P.-J. Stahl. Paris : J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862. p. 28.

14 “Então suas duas irmãs reconheceram nela a bela moça que elas tinham visto no baile. Elas se jogaram aos pés dela para lhe pedir perdão de todos os maus-tratos que elas a tinham feito sofrer.” PERRAULT, op. cit., p. 28.

15 LINDEN, Sophie van der. *Para Ler o Livro Ilustrado*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 7.

16 “Cinderela, que os observava e que reconheceu sua pantufa, diz rindo: Vamos ver se ela serve para mim!” PERRAULT, op. cit., p. 28.

No conto, a madrinha (que é uma fada, não esquecendo), tão logo o mistério é revelado, aproxima-se de Cinderela para devolver a suas vestes o caráter esplendoroso que apresentara no baile: “Là-dessus, arriva la marraine, qui, ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres.”¹⁷ Observando a gravura, é possível encontrar a madrinha, logo atrás, em menção de quem se aproxima. Está a ponto de realizar o que o conto afirma. Percebamos que, sem vestes adequadas à realidade da corte, Cinderela não pode passar de um mundo a outro. As vestes esplêndidas, mesmo produto de mágica, revelam em Cinderela um sinal de linhagem nobre, sem o qual seria impossível atravessar as barreiras sociais em questão. O olhar compenetrado de Cinderela, nesse sentido, reforça a chave da espera quanto à transformação completa em uma “jovem princesa” de uma moça ainda em trajes de camponesa.

Como já tratamos, em meio ao esforço comparativo, podemos encontrar tanto o que se assemelha, como o que difere. E esse é o movimento visível aqui. Por outro lado, vejamos que, ao ignorar os elementos mais evidentes do conto, Doré trata do que está implícito, e, ao fazê-lo, tende a dialogar com o conto naquilo que é matéria subreptícia: as questões de ordem social que não escapam ao texto. Em nível de correspondência, Doré altera um elemento da estruturação do conto e acaba por melhor captar um traço interno a essa mesma narrativa. Ao se desviar, ele, na verdade, se aproxima de Perrault, dialoga com ele.

Embora não seja majoritário em *Les Contes de Perrault*, a perspectiva do olhar desenvolvida por Doré favorece o diálogo interartes em pauta, mesmo que eventualmente sejam necessárias algumas considerações (a exemplo de “Cinderela”). Nesse jogo entre diferenças e semelhanças, poderíamos citar ainda três gravuras, todas relativas ao conto de “Chapeuzinho Vermelho” (Fig. 2, Fig. 3 e Fig. 4).

Na ilustração de Chapeuzinho na floresta (Fig. 2), a protagonista do conto usa de fato um pequeno chapéu (e não o capuz de edições posteriores, afins à versão dos Irmãos Grimm) e leva consigo um pote de



Fig. 2 - oré, “Chapeuzinho Vermelho”, Gravura sobre madeira, 24,2 x 19,2 cm, Les Contes de Perrault, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. 1.

¹⁷ “Nesse momento, chegou a madrinha, que, tendo batido com sua varinha sobre as vestimentas de Cinderela, tornou-as ainda mais magníficas que todas as outras.” PERRAULT, op. cit., p. 28.

manteiga (e não o cesto de outras edições). Também ela encontra o Lobo na floresta, e os dois conversam durante um tempo. Esses são detalhes que coincidem. Mas nem todos os elementos de composição das ilustrações de Doré sobre “Chapeuzinho Vermelho” correspondem exatamente ao que está exposto no texto de Perrault, algo que já víamos em “Cinderela”. Na gravura de Chapeuzinho na floresta, por exemplo, aparecem apenas o Lobo (de costas) e a própria garota. Ignora-se aí a referência aos lenhadores, o que, na versão de Perrault, é o que impede o Lobo de devorar Chapeuzinho ainda no local onde a encontra: “En passant dans un bois, elle rencontra compère le Loup, qui eut bien envie de la manger; mais il n’osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt.”¹⁸. A ausência dos lenhadores acentua o perigo da situação. Tanto é que Doré dispõe o Lobo bem ao lado de Chapeuzinho Vermelho, quase colado corpo a corpo com ela. A garota desconhece o perigo por que passa, quer no conto, quer na gravura. Só Chapeuzinho não tem noção exata do mal que a ronda, e isso é um elemento de verossimilhança; do contrário, a narrativa teria de encaminhar a “ignorância” dela a um ato fingidor e voluntário, o que não é o caso aqui. É o leitor/espectador que tem consciência de tudo quanto acontece e, à medida que acompanha a estória, vai particularmente acrescentando a ela essas informações recônditas.

Além disso, Doré prefere registrar Chapeuzinho Vermelho como uma criança, destacando entre ela e o Lobo uma oposição entre fragilidade e força. Perrault, ao se endereçar (na Moral ao fim do texto) a “jeunes filles” e “jeunes Demoiselles”¹⁹, reforça da narrativa o aspecto moral (pelo viés da sexualidade, no caso):

In fact, the moral tells us that Young girls, who are pretty, well bred, and courteous, should never talk to strangers or let themselves go. Otherwise, they will be violated and swallowed by wolves. In other words, they must exercise control over their sexual and natural drives or else their own sexuality will devour them, in the form of a dangerous wolf.²⁰

Perrault’s “Little Red Riding Hood” loses much of its appeal because it is so obvious that his wolf is not a rapacious beast but a metaphor, which leaves little to the imagination of the hearer. Such simplifications and a directly stated moral turn this potential fairy tale into a cautionary tale

18 “Ao passar por um bosque, ela [Chapeuzinho Vermelho] encontrou o compadre Lobo, que teve vontade de a devorar, mas não ousou fazer isso por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta.” PERRAULT, op. cit., p. 1.

19 Respectivamente, “moças” e “senhoritas”. PERRAULT, Charles. *Histoires ou Contes du temps passé. Illustrations d’Antoine Clouzier*. Paris : Claude Barbin, 1697. p. 56.

20 “De fato, a moral nos fala que garotas que são lindas, refinadas e corteses, nunca deveriam tratar com estranhos. Do contrário, elas serão violadas e engolidas por lobos. Em outras palavras, elas devem controlar seus impulsos sexuais e naturais, se não sua própria sexualidade as devorará na forma de um lobo perigoso.” ZIPES, op. cit., p. 40.



Fig. 3 - Gustave Doré, "Chapeuzinho Vermelho", Gravura sobre madeira, 33 x 27 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. XV.

which spells everything out completely. Thus the hearer's imagination cannot become active in giving the story a personal meaning.²¹

Se o Lobo de Perrault está mais próximo do humano, o de Doré, ao contrário, é em tudo um animal. Diferentemente de outros ilustradores (Walter Crane, Félix Lorient e René Housman, por exemplo), Gustave Doré não humaniza o Lobo para além da fala: tanto é que este anda a quatro patas e não traja roupas humanas. É um animal. Um animal que se insinua em torno de uma garota indefesa no ermo de uma mata espessa. Outro aspecto importante: seu lobo é maior em tamanho do que a garota. Esse não

chega a ser um dado estritamente diferencial em relação a outros ilustradores, mas, no seu caso, tende a refletir bem um traço frequente nas ilustrações de *Les Contes*: quando a personagem apresenta uma relação de superioridade física, Doré quase sempre o faz ressaltando o tamanho dessa personagem, em proporção inversa ao daquelas que lhe são antagonistas. O ogro do "Pequeno Polegar" e o do "Gato de Botas", por exemplo, são gordos, altos e fortes.

Além disso, nessa cena da floresta, não vemos o rosto do Lobo, senão um leve meneio seu de cabeça, que nos permite vislumbrar um pouco (bem pouco) do olho direito. O comportamento do bicho é o de um animal de andar macio e prudente, de quem estuda bem o terreno. O desenho, como está feito, parece retratar o trecho em que o Lobo pergunta a Chapeuzinho o endereço da vovozinha a quem ela já tinha revelado ir visitar. Nesse ponto, a garota lhe responde sem sequer refletir: "c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, à la première maison du village."²² Chapeuzinho não está com a boca aberta em posição de quem responde a algo, mas o dedo indicador da mão direita, levemente erguido, assinala esse momento de resposta. O olhar dela se encontra fixo sobre o do animal: aparentemente, ela ignora os movimentos dele e se fixa naquilo que ele pergunta, porque sequer suspeita do perigo que corre. Também no conto isso se passa.

21 "A 'Chapeuzinho Vermelho' de Perrault perde muito de seu apelo, porque é bem óbvio aí que o lobo não é uma fera voraz mas uma metáfora, que apequena a imaginação do ouvinte. Essa simplificação e a moral diretamente estabelecida tornam um potente conto de fadas em um conto admonitório que narra tudo às claras. Assim, a imaginação do ouvinte não tem como se tornar ativa dando à estória um significado pessoal." BETTELHEIM, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. England: Penguin Books, 1991. p. 169.

22 "[...] é atrás do moinho que o senhor vê lá longe, na primeira casa da aldeia." PERRAULT, op. cit., p. 1.

Como já afirmamos, na narrativa de Perrault o Lobo apresenta certa vivacidade, e isso se perde na gravura, mesmo porque o objetivo maior de Doré parece ser o de assinalar uma insinuação astuta por parte do animal, em vez de seu ímpeto voraz. Essa atenuação, no íntimo, também é bem perceptível numa segunda ilustração do gravurista sobre a estória: dessa vez relatando o momento em que o Lobo encontra a Vovozinha. No conto se registra que o Lobo “se jeta sur la bonne femme, & la dévora en moins de rien [...]”.²³ Mas essa ilustração, mesmo que valorizando o movimento dentro do quarto, dispõe um lobo que ainda se presta a esperar uma reação por parte da vítima. A expressão da Vovozinha aí é menos de terror que de estranheza.

Se a neutralidade das expressões faciais prejudica um pouco a equivalência entre imagem e texto nas gravuras citadas, o mesmo não se dará com a de Chapeuzinho Vermelho e o Lobo no Quarto da Vovozinha (Fig. 4). Nesse momento, começamos a tratar sobre as gravuras em que as equivalências entre texto e imagem são mais efetivas.

Nessa cena da cama, o que se poderia perder por um lado é logo recompensado por outro. O Lobo se encontra bem mais comedido do que pede a estória (vejamos que ele nem olha para Chapeuzinho). Mas essa esquivança reforça os passos que o bicho vai cumprindo antes de devorar a garota. Por sua vez, Chapeuzinho Vermelho, ao contrário de antes (e em equilíbrio com o que o conto narra), já suspeita algo. E isso é facilmente evidenciado pelo movimento de recuo de sua mão a puxar a barra do cobertor sobre si, num gesto que é tanto de pudicícia quanto de proteção de última hora. De mais a mais, seu olhar é desconfiado e penetrante. Aqui, o gesto de recuo e o olhar penetrante de Chapeuzinho convergem para uma mesma informação. É nesse exato momento que, pela primeira vez no conto de Perrault, Chapeuzinho desconfia do perigo que está correndo. Esse conjunto de informações nos certifica de que, a partir daqui, ela dará sequência às famosas questões feitas ao Lobo: o porquê das orelhas, pernas, olhos e boca grandes. Essa gravura, impressionantemente, reserva ação dentro de si. E essa mesma ação equilibra-se perfeitamente com aquela que o conto transmite.

Tal perspectiva encontramos também na ilustração de Barba Azul e sua Esposa (Fig. 5).



Fig. 4 - Gustave Doré, “Chapeuzinho Vermelho”, Gravura sobre madeira, 19,3 x 24,6 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. XII.

23 “[Ele] se lançou sobre a boa senhora, & e a devorou num piscar de olhos [...]”.PERRAULT, op. cit., p. 2.

Nessa ilustração, Gustave Doré tem o árduo desafio de registrar o improvável, isto é, expor em preto e branco o azul da barba do protagonista, sua marca distintiva.²⁴ E como o artista resolveu essa aporia? Por substituição. Doré transferiu a expressão simbólica da barba para os olhos da personagem. E falamos em simbologia, porque, no fundo, a barba em azul é a própria representação dos crimes que o personagem central carrega ocultamente. A psicologia junguiana apresenta um termo (“Sombra”) que nos ajuda (por trânsito de conceito e não-estrita equiparação psicanalítica) a entender melhor esse aspecto. Na definição de uma discípula de Jung, “a sombra é tudo aquilo que faz parte da pessoa mas que ela desconhece”, “é a parte obscura, a parte não vivida e reprimida da estrutura do ego”²⁵. E “a parte obscura” a que nos referimos quanto a



Fig. 5 - Gustave Doré, “Barba Azul”, Gravura sobre madeira, 24,4 x 19,5 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. 56.

Barba Azul é o assassinio de todas as mulheres com as quais já tinha se casado. Esse é um dado que não sabemos de pronto, e com o qual só tomamos contato ao fim da narrativa. O protagonista guarda, pois, um segredo desde sempre. Mas não há sombra oculta que não se denuncie (a exemplo do sangue que não desgrudará da chave). No caso de Barba Azul, a revelação de sua face obscura se dá através da cor exposta e explícita por sua barba. É a barba o elo visual entre o passado e o presente, entre o que ele já fez e o que ainda poderia fazer. Quando não conhecemos nada sobre o texto, somos tentados a pensar que a rejeição da comunidade a Barba Azul seja um mero preconceito de aparência, à semelhança do que ocorre em contos como “A Bela e a Fera” e “O Patinho Feio”: “[...] par malheur, cet homme

avait la barbe bleue : cela le rendait si laid & si terrible, qu’il n’était ni femme ni fille qui ne s’enfuit de devant lui.”²⁶ Mas o conto, de pronto, acrescenta um novo elemento a essa rejeição social: “Ce qui les dégoûtait encore, c’est qu’il avait déjà épousé plusieurs femmes, & qu’on ne savait

24 A ausência da cor é um elemento que também afeta “Chapeuzinho Vermelho”. Mas, nesse caso, a presença do Lobo, a figura da garota e alguns elementos menos marcantes nos atestam com maior facilidade a que estória estão ligados, o que não é o caso com “Barba Azul”, menos facilmente reconhecível.

25 FRANZ, Marie Louise von. *A Sombra e o Mal nos Contos de Fada*. Trad. Maria Christina Penteado Kujawski. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2002. p. 12 e 11.

26 “[...] por infelicidade, esse homem tinha uma barba azul: isso o tornava tão feio e tão terrível, que não havia mulher nem garota que não fugissem dele.” PERRAULT, op. cit., p. 55.

ce que ces femmes étaient devenues.”²⁷ Ou, senão, “tout alla si bien, que la cadette commença à trouver que le maître du logis n’avoit plus la barbe si bleue, & que c’était un fort honnête homme.”²⁸ Ou seja, os personagens do círculo social de Barba Azul intuem que há algo errado com ele. No fundo, têm uma intuição sobre sua sombra. Havia um quê de misterioso nele, ainda que ninguém soubesse dizer o que era. E como não se conseguia avançar para além de uma mera suspeita, a filha caçula de uma das vizinhas de Barba Azul acaba encontrando em seus gestos sinais de um cavalheiro, “d’un fort honnête homme”. Disso surge o casamento entre ambos.

O desenho que escolhemos dessa estória registra um momento posterior a esse início de suspeitas e, posterior, inclusive, ao casamento entre Barba Azul e a jovem caçula. Barba Azul precisa viajar e entrega à mulher todas as chaves de sua propriedade, com uma única advertência: não utilizar a chave que dava acesso “au cabinet au bout de la grande gallerie de l’appartement bas”²⁹ A ilustração retrata o instante exato em que Barba Azul adverte a esposa. Como não era possível marcar de azul a barba (por limitações da técnica empregada), a maneira que o gravurista encontrou para compensar essa lacuna foi ressaltar a imagem dos olhos (misteriosamente sombrios).

É certo que “[t]odo mundo é sombra de todo mundo nos contos de fada; as figuras são todas comparáveis entre si e possuem uma função compensatória.”³⁰ Se Barba Azul tem algo a esconder de todos, com sua esposa não seria diferente: depois do mistério do gabinete proibido, ela encontra o que bastava para atizar sua curiosidade. Nesse sentido, se podemos dizer que a sombra de Barba Azul são os uxoricídios velados a sete chaves (ou melhor, a uma chave específica, com perdão do trocadilho), a sombra de sua esposa seria a curiosidade. E como Doré decide retratar a sombra dela? Também através do olhar. Estruturalmente, a ilustração de Doré se divide apenas entre esposo e esposa (nada além de ambos). Entre os dois, encontram-se as chaves que o marido passa à mulher. O dedo erguido de Barba Azul indica que a advertência já foi dada (está sendo, ao menos). O olhar da esposa se perde no vazio (em devaneio). Aparentemente, ela parece mirar a chave do gabinete proibido, mas quando aproximamos a imagem nos damos conta de que seu olhar se perde ao léu, como se ela fosse já guiada pelo mistério que o esposo acaba de lhe apresentar. Em Doré, esse é um recurso que acontece repetidas vezes: o dos olhares que não se cruzam e o do olhar que parece mirar um determinado ponto quando, na verdade, se lança a outro. Em “O Pequeno Polegar”, por exemplo, há uma ilustração em que o esposo comenta com

27 “O que as desgostava ainda era que ele já tinha se casado com várias mulheres, e ninguém sabia dizer o que tinha acontecido com elas.” PERRAULT, op. cit., p. 55.

28 “[...] tudo estava indo tão bem que a caçula começou a achar que o dono da casa não tinha mais uma barba tão azul, e que ele era um homem muito cortês.” PERRAULT, op. cit., p. 56.

29 “[...] ao gabinete ao fim da grande galeria dos aposentos do térreo.” PERRAULT, op. cit., p. 56.

30 FRANZ, op. cit., p. 36.

a esposa o abandono dos filhos: seus olhares divergem. O marido olha para a esposa porque é dele que parte a ideia do abandono dos filhos. A esposa, sem reação, evita mirá-lo e chora. Outro exemplo, dessa vez envolvendo os olhares dispersos e a ilusão quanto ao foco, encontramos em “O Gato de Botas” (Fig. 6).

O Gato de Botas se encontra diante do Ogro e pretende enganá-lo para tomar dele o castelo. Está tudo planejado. Como é astuto, o bichano se aproveita da vaidade do adversário até iludi-lo e derrotá-lo por completo. Na cena a que fazemos referência, o Gato de Botas faz seu discurso e espera do Ogro uma resposta. O olhar deste parece observar o bichano, mas, de novo aproximando a imagem, vemos que seus olhos miram de lado, em estado de reflexão. O que pode um gato diante de um ogro grande em tamanho e nos poderes que possui? Na vida real nada, mas no conto é pela astúcia que o pequeno e aparentemente inábil felino derrota o que lhe pareceria insuperável:

These characters have in common not merely cunning but weakness, and their adversaries are distinguished by strength as well as stupidity. Tricksterism always pits the little against the big, the poor against the rich, the underprivileged against the powerful. By structuring stories in this way, and without making explicit social comment, the oral tradition provided the peasants with a strategy for coping with their enemies under the Old Regime.³¹

No caso do Gato de Botas, o olhar em recuo do Ogro (não de todo equivalente ao ímpeto deste no conto) estabelece uma cena de expectativa: o felino lançou a isca, é preciso que o outro a aceite. A gravura estabelece justamente o momento de espera pela resposta do Ogro. Este, mais forte, tem aparentemente tudo sob controle, e é isso que seu estado de reflexão parece assinalar. Ele age como se tudo dependesse dele, de sua vontade (os animais e crianças mortos para sua refeição reforçam essa perspectiva de poderio). Enquanto isso, o Gato de Botas discursa e com sua lábia destroça a suposta potência do adversário. É esse jogo que estabelece o par oposto entre a astúcia que vence a força, a que Darnton associa os elementos de ordem histórico-social presentes na citação anterior.

Já na gravura de “Barba Azul”, a suspensão do olhar da jovem não indica controle, porque o que se ressalta aí não é uma questão de ordem física ou social (um maior que outro). A suspensão do olhar da jovem denuncia sua própria sombra; no caso, a curiosidade. E a curiosidade dela é, no conto, um dado tão marcante que, quando as amigas vão visitá-la

³¹ “Esses personagens têm em comum a ingenuidade e a fraqueza, e seus adversários são distinguidos pela força tanto quanto pela estupidez. A astúcia sempre coloca o pequeno contra o grande, o pobre contra o rico, o desprivilegiado contra o poderoso. Ao estruturar as histórias desse modo e sem fazer comentários sociais explícitos, a tradição oral forneceu aos camponeses do Antigo Regime uma estratégia para lidar com seus inimigos.” DARNTON, op. cit., p. 56.

logo após a viagem de Barba Azul, ela mal se controla, deixa de lado as companheiras e corre de imediato ao quarto proibido.

Se Barba Azul e a esposa se mantêm passivos diante da tensão que se estabelece nesse momento que a gravura registra, isso decorre tão somente da ignorância entre os dois, que permite que a sombra de ambos permaneça velada. Barba Azul dá espaço para que seu passado seja descoberto ao apresentar à esposa a chave do gabinete proibido. Ele se denuncia, mas ao mesmo tempo retroage (à semelhança de sua barba azul, já que esta é também sinal de denúncia e latência dos crimes cometidos). Mas Barba Azul ainda não pode atacar a esposa, porque esta não adentrou de fato o quarto interdito; de maneira semelhante, a esposa não pode fugir ainda do castelo, porque ela não está de todo inteirada sobre a verdadeira natureza do marido e dos crimes por ele realizados.

É bem verdade que ao tratarmos o assassinio e a curiosidade sob um mesmo signo (“sombra”), corremos o risco de fazer crer que consideramos essas abstrações como sendo de um mesmo nível ético, o que não seria verdade. É óbvio que Barba Azul encarna a figura de um assassino e sintetiza, socialmente, a violência a que muitas esposas estavam submetidas à época do surgimento do conto. Não sendo pelo campo da ética, nossa equiparação se dá pela lógica estrutural presente na própria narrativa. Nem Barba Azul conhece suficientemente sua esposa, nem ela a ele. E aí se encontra o nó que divide o conto, que divide a gravura. A ignorância os preserva passivos: “Possuímos todos uma sombra, um forte poder instintivo, e se não quisermos empacar diante de um problema insolúvel, certas coisas têm que ser esquecidas para que possamos prosseguir.”³² O que a gravura de Doré apresenta é o momento de tensão dessa ignorância, porque, a partir daí, a verdade começa a tomar forma concretamente.

Na primeira gravura que apresentamos (a de “Cinderela”), víamos que muitos elementos variavam entre texto e imagem. Nessa gravura de Barba Azul e sua esposa acontece justamente o contrário. Com essa ilustração, Gustave Doré consegue sintetizar num só plano não apenas a cena e a narrativa do conto em questão, mas também a psicologia das personagens componentes dessa mesma cena. Ao ver a ilustração parece que estamos lendo igualmente o conto (inclusive em suas entrelinhas), e o contrário também seria verdadeiro. Diríamos que, de todas as gravuras sobre o livro de Perrault, essa é a que, estruturalmente falando, equipara com maior precisão texto e imagem. Da gravura estudada de “Cinderela” até a de “Barba Azul” haveria, portanto, uma espécie de gradação positiva no que se refere à equivalência entre imagem e texto. “Barba Azul” seria, pois, a mais perfeita nesse diálogo interartes, mas observemos: ainda assim escapa o detalhe da barba em azul, forçada a preto e branco pelos limites da técnica empregada.

32 FRANZ, op. cit., p. 77.

No geral e apesar das gradações possíveis, esses contos/gravuras não deixam de estabelecer paralelos interessantes, que não são apenas temáticos, mas que também invadem a forma e trazem do íntimo dos textos (quer verbal, quer visual) informações em latência. Essas informações enriquecem a leitura tanto de um meio quanto de outro e nos fazem refletir não apenas sobre a estória contada mas sobre a maneira como ela é entretida. Não ignoramos que a leitura acaba sendo direcionada: como são traços que se repetem na imagem e no texto verbal, eles intensificam determinadas informações, o que facilita esse enriquecimento a que nos referimos. Mas esse direcionamento se revela, no fim, inevitável, porque, independentemente de quem faça a releitura, é sempre um ponto de vista novo sobre uma narrativa cuja origem se perdeu nos meandros do tempo. Mesmo o olhar crítico é também realidade de um



Fig. 6 - Gustave Doré, "O Mestre Gato ou o Gato de Botas", Gravura sobre madeira, 19,5 x 24,5 cm, *Les Contes de Perrault*, J. Hetzel Libraire-éditeur, 1862, p. 32.

ponto de vista específico. Por isso, até, os contos de fadas são tão fascinantes: como narrativas aparentemente tão simples conseguem evocar tantos juízos críticos distintos mas consistentes? Essa, contudo, é outra questão. Em nosso ensaio, contenta-nos já o confronto entre possíveis bons diálogos entre Perrault e Doré.

Nesses termos, Doré tem o ganho de se utilizar de um recurso que seria banal não fosse o conjunto arquitetado: referimo-nos, no caso, ao papel do olhar. Ele não é o único empregado nas gravuras, tampouco ocupa a maior parte das ilustrações. Ocorre que, naquelas em que aparece, o diálogo entre imagem e texto se amplifica, se aprofunda. Em resumo seria isso: podemos dizer, primeiramente, que nessas gravuras há uma narrativa que é contada pela visualidade óbvia da ilustração. Se não nos contentamos apenas com isso, encontramos, em meio a essa visualidade, detalhes que nos ajudam a ler melhor imagem e texto. E um desses detalhes, repetimos, é o do olhar, que põe em relevo uma matéria que não é rara nos contos de fadas: a oposição em cena de duas realidades que se confrontam, seja de mundo sociais distintos, seja da força contra a fragilidade, seja da astúcia contra a força, seja da maldade contra a inocência. Independentemente das realidades em confronto, as gravuras de Doré têm a vantagem de nos contar histórias também naquilo que elas trazem de mais profundo (essa astúcia das entrelinhas).

Recebido em 04/08/2017
Aprovado em 11/11/2017

DOSSIÊ

GÊNEROS LITERÁRIOS NO LONGO SÉCULO XVIII (1660-1832)

APRESENTAÇÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i254p101-105>

Publicados em 1762, os *Elements of Criticism*, do escocês Henry Home, ou Lorde Kames, apresentam-se, em sua instância prefacial, como uma tentativa de se converter a crítica e, por implicação, o estudo dos “princípios das belas artes” numa “ciência racional”.¹ Tamanha confiança intelectual, contudo, parece desmoronar 635 páginas depois de tão solene e ambiciosa declaração de intenções, quando Kames se confronta com a noção de gênero literário. Numa nota ao parágrafo de abertura do Capítulo XXII, “Epic and Dramatic Composition”, pondera que “[c]omposições literárias se sobrepõem umas às outras, exatamente como as cores: em seus tons mais fortes, são facilmente reconhecíveis; mas se manifestam com tamanha variedade e sob formas tão diferentes, que jamais conseguimos dizer onde uma espécie termina e a outra começa”.²

A formulação tateante de Kames, que a um só tempo afirma e desconstitui a tipologia literária legada pela tradição, é sintomática da produção ficcional, crítica, filosófica e científica do chamado “longo século XVIII”. Saturado pelo embate, nas exposições seminais de J. C. D. Clark,³ entre o idioma da “aliança dinástica” e as “linguagens da liberdade”, o período compreendido entre a Restauração dos Stuarts, em 1660, e a Grande Reforma Eleitoral de 1832 distingue-se tanto pela cristalização de novos gêneros literários quanto pela persistência das convenções formais provenientes do Renascimento.

Foi com o intuito de se debater esse quadro fertilmente contraditório que se organizou – com o suporte decisivo do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e do Laboratório de Estudos do Romance – o “Colóquio Gêneros Literários no Longo Século XVIII (1660-1832)”. Entre os dias 23 e 25 de agosto de 2017, pesquisadores de diversas especialidades se reuniram para apresentar, discutir e apreciar vinte e sete *papers* que, em seu conjunto,

¹ HOME, Henry (Lord Kames). *Elements of Criticism*. Ed. Peter Jones. Indianapolis: Liberty Fund, 2005, v. 1., p. 14.

² “Literary compositions run into each other, precisely like colours: in their strong tints they are easily distinguished; but are susceptible of so much variety and of so many different forms, that we never can say where one species ends and another begins” (idem, v. 2, p. 649, n.).

³ Ver as duas obras complementares de J. C. D. Clark: *English Society, 1660-1832: Religion, Ideology and Politics during the Ancien Régime*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 4 e *The Language of Liberty 1660-1832: Political Discourse in the Anglo-American World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 1-110.

explicitaram alguns dos impasses teóricos e criativos do período, bem como a sua ressonância posterior, nos dois lados do Atlântico. Para tanto, contribuiu o recorte temporal do evento, ainda que anglocêntrico, porquanto nos permitiu enxergar não só pontos de rompimento e inflexão, como a Revolução Francesa e a instituição do império napoleônico, mas também continuidades, resiliências e modulações. A despeito das limitações inerentes a uma publicação acadêmica, o presente dossiê recupera para o leitor, por meio de oito artigos, um pouco das discussões travadas no Auditório Nicolau Sevcenko, na FFLCH-USP.

Em sentido filosófico, a discussão sobre a natureza dos gêneros literários tem como ponto de partida uma reflexão sobre a própria Natureza. É o que leitor encontrará no artigo de Pedro Paulo Garrido Pimenta, *Metafísica da Natureza na época das luzes (Diderot, d'Alembert, Buffon)*. D'Alembert, de um lado, rejeita as acepções filosóficas mais correntes do termo, restringindo-o ao campo da física. Buffon, do outro, compreende a Natureza como uma linguagem que instaura a ilusão do todo coerente. E Diderot, mais radical, vê a Natureza como processo invisível que penetra o âmago da experiência. Numa palavra, para este último, Natureza é vida. Se há ou não uma ordem nela, não sabem. Cabe aquele que dela se ocupa inventá-la. Inventar é também a tarefa do filósofo que recupera um gênero literário bastante difundido na Antiguidade, o diálogo. É possível escrever diálogos na Modernidade, numa época em que o mundo da erudição se afastou da vida comum? Esta é a pergunta que norteia o artigo de Luís Nascimento em *O tema do diálogo em James Harris*. Seguindo o caminho aberto pelo tio, o filósofo Shaftesbury, Harris escolheu a forma diálogo para uma de suas mais importantes obras: *Um diálogo sobre as artes*. Mas há uma estranheza na forma. O diálogo é narrado e essa intermediação se justifica pelos próprios tempos modernos, pela artificialidade no qual se dá o reencontro entre filosofia e erudição.

Forma e vida se encontram no célebre romance de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, tema do artigo de Daniel Bonomo: *'Experimentum in insula': Robinson Crusoé nas origens do aborrecimento*. Movido pela fuga do tédio e pela crença de narrar uma história que convença o leitor de sua veracidade, Robinson Crusoé, a todo o momento, empreende um experimento em sua narrativa que espelha os experimentos da personagem na ilha deserta. O romance ora assume a forma de catálogos mais ou menos detalhados dos seus utensílios, ora de diário ou narrativa autobiográfica de suas aventuras e reflexões. Em ambos os casos, a motivação é a mesma: o que fazer com o tempo quando se tem todo o tempo do mundo? Segundo Bonomo, Crusoé converte a aventura em melhoramento dos serviços diários e, ao fazê-lo, a ação vence a reflexão, o tédio e a melancolia próprias ao temperamento reflexivo. Por uma via distinta, Laurence Sterne, em *Sentimental Journey*, busca um antídoto contra a sensibilidade excessiva e a melancolia que dela decorre, tema do artigo de Sandra Guardini Vasconcelos: *A pena da galhofa e a tinta da*

melancolia em Sentimental Journey. Se Crusoé repele a melancolia, pois vê nela uma ameaça moral e econômica, Yorick, personagem e narrador de *Sentimental Journey*, a acolhe com ambiguidade e ambivalência. A Inglaterra do século XVIII, pátria de Crusoé e dos valores empreendedores e mercantis, foi também a pátria de Sterne, do culto à sensibilidade e daquela que ficou conhecida à época como “The English Malady”, a melancolia. Vasconcelos reconstitui a habilidade de Sterne em mobilizar a linguagem médica e filosófica de seu tempo de modo a injetar-lhe ironia e agudeza (*wit*). Em Sterne, o leitor se depara com uma “erudição brincalhona”, que a um só tempo celebra e escarneia das deficiências e excessos da sensibilidade.

Ficções novelísticas, agora gestadas ou publicadas num ambiente pós-revolucionário, também são o objeto das contribuições de Livia Cristina Gomes e Thiago Rhys Bezerra Cass. Em *Uma questão de tableaux: Sade, vitalismo médico e pedagogia ficcional*, Gomes analisa a incorporação de conceitos, explicações e vocabulário de tratados médicos em *Nouvelle Justine* (1799), do marquês de Sade, por meio da qual se justifica – moral e narrativamente – a caracterização (libertina) das personagens. Em ‘*Será que o antigo preconceito não é forte demais?*’: A União no romance de Jane Austen, Cass traz para o primeiro plano a maneira como os romances de Jane Austen figuram – ou não – a união entre Inglaterra, Escócia e Irlanda. Ainda que seus respectivos objetos se situem em polos opostos do espectro ideológico, bem como em margens opostas do Canal da Mancha, os artigos de Gomes e Cass evidenciam a porosidade do gênero novelístico, sobretudo num contexto de alta voltagem política, a práticas discursivas comumente tidas como não-literárias.

A repercussão temporal e o deslocamento espacial das experimentações formais do longo século XVIII informam os artigos com que se encerra este dossiê. Em ‘*À Roda da Vida*’: escrita de si e persona literária nos ensaios de Charles Lamb e nas crônicas de Machado de Assis, Daniel Lago Monteiro coteja afinidades na configuração da uma persona ficcional nos ensaios de periódicos de Charles Lamb e nas crônicas de Machado de Assis. Nesse processo, colige referências dispersas de Machado à obra de Lamb e, como consequência, insere o mais brasileiro dos gêneros literários, a crônica, num diálogo transatlântico. Em *A viagem sentimental, o folhetim e a política dos jornais: Nerval leitor de Sterne*, Marta Kawano investiga a refiguração de temas e estratégias narrativas de *A viagem sentimental*, de Laurence Sterne, num *feuilleton* intitulado *Les nuits d’octobre* (1852), de Gérard de Nerval, como maneira de se contrapor a originalidade dos *artistes* aos valores burgueses do Segundo Império de Napoleão III. Ao enfatizarem a ressonância dos modelos de Lamb e Sterne em paragens históricas e culturais tão diversas daquelas de que emergiram, Monteiro e Kawano demonstram, indiretamente, a importância de se estudar os gêneros literários sedimentados durante o longo século XVIII.

Antes de passarmos aos artigos que perfazem este dossiê, os organizadores gostariam de agradecer publicamente aos professores Sandra Guardini Vasconcelos e Jorge de Almeida e aos estagiários do LERo, Dino Tsonis (mestrado) e Rafaella Gobbo (graduação). Sem o seu apoio intelectual, institucional e logístico, o Colóquio nunca se materializaria.

Daniel Lago Monteiro (USP)
Thiago Rhys Bezerra Cass (USP)

A PENA DA GALHOFA E A TINTA DA MELANCOLIA EM *SENTIMENTAL JOURNEY*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p106-116>

Sandra Guardini Vasconcelos¹
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Em *Uma viagem sentimental através da França e da Itália* (1768), Laurence Sterne põe em xeque e tensiona uma série de concepções que se tornaram correntes principalmente a partir da segunda metade do século XVIII na Inglaterra. Valendo-se da tradição da narrativa de viagem, que ele também parodia, Sterne leva Yorick, sua personagem principal, à França para ficcionalizar um debate importante em seu tempo, tratando-o com humor e graça, sem, no entanto, apagar suas contradições.

ABSTRACT

In *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768), Laurence Sterne challenges a number of conceptions that became current in England mainly from the second half of the eighteenth century onwards. Availing himself of the tradition of travel writing, which he parodies, Sterne takes his main character Yorick to France in order to fictionalise an important debate in his own time, treating it humourously and wittily but not obliterating its contradictions.

PALAVRAS-CHAVE:

Laurence Sterne.
Melancolia.
Riso.
Sensibilidade.
Duplo sentido.

KEYWORDS:

Laurence Sterne.
Melancholy.
Laughter.
Sensibility.
Double entendre.

¹ Este artigo é parte de um projeto de pesquisa que ora desenvolvo com o apoio de Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Hamlet encarnou para os setecentistas o epítome da melancolia. Entretanto, foi o bufão shakespeariano Yorick que Laurence Sterne emprestou de uma das mais trágicas das peças do poeta de Stratford-on-Avon para figurar em seus dois romances, cobrindo-o com as vestes de clérigo de um vilarejo próximo a Shandy Hall em *Tristram Shandy* ou fazendo-o percorrer as estradas da França em sua *Viagem sentimental*. O “sujeito de chistes inesgotáveis e de uma fantasia soberba”² é também a máscara da morte que Hamlet segura nas mãos e, portanto, uma materialização da mescla dos “estranhos contrários” [“*strange contraries*”] de que fala John Norris em sua “Ode à Melancolia” (1687).³ Considerada como necessária para o temperamento poético e artístico, a introspecção característica do estado melancólico já havia sido associada por Robert Burton na *Anatomia da melancolia* (1621) tanto ao prazer da solidão quanto ao isolamento doentio, acentuando assim a natureza paradoxal da melancolia, fonte da criatividade literária mas semente da doença mental.

Atravessando os tempos como uma afecção que a medicina esforçou-se em compreender e curar e que a literatura buscou retratar, a melancolia chegou ao século XVIII para se tornar uma fonte de inspiração para a poesia e encontrar em Laurence Sterne um de seus grandes representantes. Mais do que apanágio de poetas, filósofos e artistas, naquele século a melancolia irá se transfigurar, na Inglaterra, em uma doença da moda – assim como seus congêneres como a hipocondria, o “spleen” e os “vapores”. Em um dos influentes tratados médicos da primeira metade do século XVIII, o médico escocês George Cheyne, que contava escritores, nobres e abastados entre seus pacientes e amigos, longe de atribuir à melancolia motivações psicológicas, vai buscar nos males do corpo e na fisiologia as raízes da depressão e da obesidade. A “desordem dos nervos”, em seus termos, seria consequência de desregramentos e de uma dieta inadequada, e exigia, portanto, um tratamento que envolvesse alimentação correta, exercícios físicos e purgativos. A teoria de Cheyne de que no excesso residia a causa de todos os males não constituía nenhuma novidade, mas ao nomear certo tipo de doença de “The English Malady”,⁴ conforme salienta Roy Porter, o médico sugeria a existência de uma síndrome que, longe de ser proveniente de fatores naturais, derivava “das

² William Shakespeare. *Tragédias: teatro completo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008. *Hamlet*, ato V, cena I, p. 595. [‘a fellow of infinite jest, of most excellent fancy’]

³ John Norris, ‘Ode to Melancholy’: ‘Strange contraries in thee combine, / Both Hell and Heaven in thee meet / Thou greatest bitter, greatest sweet. / No pain is like thy pain, no pleasure too like thine.’

⁴ Ver a introdução de Roy Porter em *George Cheyne: The English Malady (1733)*. London: Routledge, 1991.

configurações históricas, sociais e culturais características do modo de vida inglês”.⁵ Na visão de Cheyne, o preço a pagar pela riqueza e opulência da nação era a depressão espiritual e uma gama de doenças nervosas. Cheyne estabelece, entretanto, uma “hierarquia social” ao argumentar que os trabalhadores manuais ou rurais, devido à natureza de sua ocupação, não eram suscetíveis a esses males, de que, ao contrário, padeciam os espíritos sensíveis e refinados. A ansiedade, a insônia, a tristeza e uma agitação nervosa, típicas do mundo urbano e de um estilo de vida imoderado e luxuoso, produziam uma combinação de sintomas físicos e nervosos nos “endinheirados, voluptuosos e preguiçosos”.⁶ Ao corpo se atribuía, assim, uma dimensão social que passava a redefinir a melancolia não apenas em termos da relação entre o organismo humano e a mente, mas reinscrevia os espíritos conturbados no tecido social como vítimas de hipersensibilidade, abrindo espaço para uma vinculação estreita entre a teoria sobre as doenças nervosas, o poder das emoções e o culto da sensibilidade. A capacidade de sentir, cultivada pelos homens refinados e educados, se traduzia no corpo ainda por meio das lágrimas, dos suspiros, dos desmaios. Considerada ora como privilégio, ora como fraqueza, a sensibilidade, se excessiva, por sua vez, podia levar à melancolia.

Se Cheyne produziu um dos tratados médicos mais populares à época, outros igualmente trataram das doenças de natureza nervosa, e abordaram-nas como sintomas dos privilegiados e dos dotados de aptidões elevadas ou inteligência superior. Para John Mullan, é esta “aparência de força e fraqueza juntas – de faculdades especiais que se manifestam como doença – que é a descrição mais importante comum ao texto médico e ao romance de sentimento”.⁷

É nesta perspectiva que muitos dos contemporâneos irão ler a obra de Laurence Sterne, pelo seu poder de representar o sentimento e o patético. Desde Samuel Richardson a palavra *sentiment* havia se tornado corrente para além do seu sentido primeiro de reflexão moral. A novidade do adjetivo correspondente foi registrada por uma leitora de Richardson, Lady Bradshaigh, em carta dirigida ao escritor em 1749:

Pray, Sir, give me leave to ask you (I forgot it before) what, in your opinion, is the meaning of the word *sentimental*, so much in vogue among the polite... Every thing clever and agreeable is comprehended in that word... I am frequently astonished to hear such a one is a *sentimental* man; we were a *sentimental* party; I have been taking a *sentimental* walk.⁸

⁵ Idem, *ibidem*, p. xxvi.

⁶ George Cheyne, *The English Malady*, op. cit., p. 158.

⁷ John Mullan, *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon, 1990, p. 205.

⁸ Mrs. Barbauld (ed.). *The Correspondence of Samuel Richardson* (1804), vol. IV, p. 282-3. Trata-se, segundo o *Oxford English Dictionary*, do primeiro registro de uso da palavra *sentimental*, com o significado de “caracterizadas pelo sentimento” para referir-se a “pessoas, suas disposições e ações”. [“Por favor, Senhor, dê-me permissão para perguntar-lhe (esqueci-me antes) qual, em sua opinião, é o significado da palavra *sentimental*, tão em voga entre as pessoas refinadas... Tudo o que é inteligente e agradável está contido naquela palavra... Frequentemente me surpreendo ao escutar que alguém é um homem *sentimental*; éramos um grupo *sentimental*; dei um passeio *sentimental*”].

A combinação entre mente racional e coração sensível irá aproximar *sentiment* e *sensibility*. Com Sterne, que a recobre do significado de “emoção terna e refinada”, *sensibility* se torna um conceito-chave sem, entretanto, perder os liames com as questões de ordem moral. Sem serem sinônimos, *sentiment*, *delicacy* e *sensibility* são termos cujos sentidos irão se sobrepor e passam a encarnar um espírito de época, uma moda literária e um movimento cultural que se propaga pela Europa ao apregoar a suscetibilidade física e moral de personagens, escritores e autores. É ainda John Mullan que observa que

Sensibility had originally referred to bodily sensitivities, began to stand for emotional responsiveness in the early eighteenth century, and came to designate a laudable delicacy in the second half of the century. It was a natural human resource or faculty often displayed by characters in sentimental fiction. “Sentimental”, by becoming a word for a type of text, promised an *occasion* for fine feeling. This fine feeling could be experienced by both the characters in a narrative and the reader of that narrative. A sentimental text depicted “sensibility” and appealed to it.⁹

Sterne fará da linguagem do sentimento e da compaixão temas dominantes de seus dois romances, mas insuflará neles uma dose notável de ambiguidade e ambivalência, ao submeter suas personagens, as teorias e a ciência de seu tempo ao crivo da crítica ou da sátira. Com um enredo esquivo e labiríntico, se é que se pode falar em enredo em seu caso, permeado de *double entendres* e obscenidades mal dissimuladas, com episódios impregnados de páthos, como o de Le Fevre, em *Tristram Shandy*, o romance sterniano irá mobilizar toda uma linhagem de autores e pensadores e, ao integrar esse conhecimento na narrativa, injetar-lhe ironia e agudeza (*wit*). O terreno é escorregadio e movediço em Sterne e nunca se pode levar completamente a sério a aparente erudição que permeia sua narrativa. Trata-se de uma erudição brincalhona (ou “sabichona”, nos termos de Marta de Senna)¹⁰ que tudo transforma em constante alvo de plágio, paródia, sátira e chacota. Da mesma forma, como crer em seus narradores quando do relato de episódios permeados de sentimentalismo e, não poucas vezes, *pieguice*? Como compreender a passagem frequente da seriedade ao ridículo, fonte do proverbial *humour* desses romances? A acreditar-se nas palavras de Tristram quase ao final do volume IV, se o seu livro

⁹ John Mullan, John. Sentimental Novels. In: Richetti, John (ed.). *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge University Press, 1996, p. 238. O sentido moral é um acréscimo caracteristicamente setecentista. [“Sensibilidade havia se referido originalmente a sensibilidade corporais, começou a significar sensibilidade emocional no início do século XVIII e passou a designar uma delicadeza louvável na segunda metade do século. Era um recurso ou faculdade humana natural frequentemente exibida por personagens na ficção sentimental. “Sentimental”, ao tornar-se uma palavra para [referir-se a] um tipo de texto, prometia uma *ocasião* para o sentimento delicado. Esse sentimento delicado podia ser experimentado tanto pelos personagens numa narrativa quanto pelo leitor daquela narrativa. Um texto sentimental retratava a “sensibilidade” e a invocava”.]

¹⁰ Marta de Senna. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos*. 2a. ed. revista e modificada. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

“a algo se opõe [...] é ao mau humor; visa, mercê da elevação e depressão mais frequente e mais convulsiva do diafragma, e das sucussões dos músculos intercostais e abdominais durante o riso, a expulsar a *bile* [spleen] e outros sucos amargos da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de Sua Majestade, de par com todas as paixões hostis que lhes são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles”. (TS, IV, 22, p. 296)¹¹

A ironia ao verborrágico jargão médico não nos escapa. O que aqui se prescreve, em resumo, é uma modalidade cética de riso como antídoto contra a melancolia, um propósito que a dedicatória ao Sr. Pitt no pórtico do romance já havia escancarado. Ali, em texto assinado por “O Autor”, o que em si já produz uma confusão entre Sterne e o narrador Tristram, fica assentado o “constante empenho de resguardar-me dos achaques da má saúde e de outros males da vida, por via da alacridade; firmemente persuadido de que toda vez que um homem sorri, – mas muito mais quando ri, acrescenta-se algo a este Fragmento de Vida.”¹² Era ainda Sterne quem, em carta a David Garrick datada de 1761, ressaltava o parentesco entre pranto e riso: “I laugh till I cry, and in the same tender moments cry ‘till I laugh. I Shandy it more than ever, and verily do believe, that by mere Shandeism sublimated by a laughter-loving people, I fence as much against infirmities, as I do by the benefit of air and climate.”¹³

A narrativa caótica e digressiva de Tristram Shandy, assim como a *sui generis* narrativa de viagem de Yorick, que foge totalmente às convenções do gênero, parecem ser a demonstração da inutilidade de se buscar alguma racionalidade no mundo, busca essa que só leva à melancolia e ao desespero, contra os quais o *humour* cético dos romances constitui uma defesa.

Não aparenta ser diverso o desígnio de Yorick ao decidir atravessar a pequena distância que separa a Inglaterra da França e lançar-se em uma deambulação que definirá como uma “viagem sentimental”. Na visão de Yorick, são três as causas que estão por trás dos motivos que levam os ociosos ao exterior: “enfermidade do corpo, imbecilidade do espírito, ou necessidade inevitável”.¹⁴ Segue-se uma redução do “círculo de viajantes” em categorias que o narrador assim descreve:

¹¹ Todas as citações de *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* são da edição da Companhia das Letras (São Paulo, 1998, 2ª. edição corrigida, tradução de José Paulo Paes) e passam a ser indicadas na seguinte ordem: volume em algarismo romano, capítulo e número de página.

¹² Laurence Sterne, Dedicatória, in *A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.

¹³ *Letters of Laurence Sterne*, ed. L. Curtis, Oxford, 1935, p. 139. [“Rio até chorar e nos mesmos ternos momentos choro até rir. Eu shandeio mais do que nunca e acredito verdadeiramente que, por mero shandeismo sublimado por um povo amante do riso, eu me protejo das enfermidades tanto quanto o faço por meio do benefício do ar e do clima.”]

¹⁴ Laurence Sterne. *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Revisão, introdução e notas de Marta de Senna. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2002, p. 19. De agora em diante, todas as citações são dessa edição e serão indicadas por VS seguido do número de página.

As duas primeiras (enfermidade do corpo e imbecilidade do espírito) incluem todos aqueles que viajam por terra ou por mar, padecendo com orgulho, curiosidade, vaidade ou melancolia, subdivididos e combinados *in infinitum*.

A terceira classe inclui todo o exército de mártires peregrinos; mais especificamente aqueles viajantes que partiram em viagem, com direito a foro especial, quer como delinquentes, viajando sob a orientação de mentores, recomendados pelos magistrados – quer como jovens cavalheiros transportados pela crueldade dos pais e guardiões, e viajando sob a orientação de mentores, recomendados por Oxford, Aberdeen e Glasgow. (VS, p. 19)

Esclarecendo ter viajado por necessidade, Yorick declara-se pertencer à categoria dos viajantes sentimentais; porém, em um relato tão fragmentário, repleto de elipses, silêncios e hiatos, suas verdadeiras razões para ter ido à França nunca são de fato reveladas. Na contramão de viajantes como Smelfungus, o Tobias Smollett de *Travels through France and Italy* (1766), e de Mundungus,¹⁵ provavelmente o Samuel Sharp de *Letters from Italy* (1766), cujas narrativas são alvo da zombaria de Sterne e da crítica de Yorick pelo desdém deles e pelos comentários mal-humorados quanto ao desconforto e às inconveniências das viagens no exterior, o nosso viajante alega que “tanto as minhas viagens quanto as minhas observações serão de um tipo completamente diferente das de qualquer um dos meus predecessores” (VS, p. 20).

De fato, a viagem de Yorick provará ser distinta de todas as outras, pois logo se descobrirá que o dele é um relato de situações que não necessariamente se encadeiam, mas que relevam as relações que o narrador estabelece com as personagens que depara pelo caminho, sobretudo com as mulheres, objeto privilegiado do interesse desse viajante nada convencional. Os incidentes que recorta parecem ser especialmente talhados para pôr em cena seu coração virtuoso, sua “sensibilidade moral e casta”,¹⁶ capaz de envolvimento simpático com seus semelhantes. Do mesmo modo, o narrador nos faz crer que a tolerância, as boas maneiras, o decoro são virtudes civilizatórias, que favorecem o que chama de “sociality”, o que explicaria sua indiferença aos “quadros, estátuas e igrejas”, tendo em vista, ao contrário, uma “viagem tranquila do coração em busca da NATUREZA e daquelas emoções que dela emanam e que fazem com que amemos uns aos outros – e ao mundo, de uma maneira melhor do que o fazemos”. (VS, p. 105, 106)

O tratamento descortês e hostil que dispensa ao monge assim que chega em Calais não mais se repetirá e Yorick passará a adotar a polidez e a exercer a delicadeza dos sentimentos no comércio com os outros homens. A recusa da esmola e a linguagem maldosa, no entanto, deveriam servir de alerta para que não nos fiemos no narrador, o qual procurará a

¹⁵ Smelfungus = Cheiramofó; Mundungus = tabaco de baixa qualidade; mal cheiroso.

¹⁶ A expressão é de Thomas Keymer, em *A Sentimental Journey and the failure of feeling*. In: Thomas Keymer (ed.). *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 83.

partir daquela cena construir uma autoimagem de compaixão humana e benevolência. Não parece ter outro propósito o “ato público de caridade” durante o qual Yorick distribui uns tantos tostões aos mendigos que o cercam quando de sua partida de Montreuil-sur-Mer. Duas outras ocasiões se apresentarão para que ele demonstre sua piedade e amor, desta vez envolvendo respectivamente um asno morto e seu dono e um estorninho engaiolado, circunstâncias que também darão ensejo às filosofices daquele que se define como um “pobre diabo” e “amostra de filósofo”.

O caso do pássaro cativo, narrado no momento em que Yorick tece conjecturas sobre o perigo que corre de ir parar na Bastilha, cria de imediato uma analogia entre as duas situações e sugere que os ternos sentimentos despertados pela deplorável situação do estorninho poderiam igualmente ser destinados a ele, Yorick, em uma demonstração de autoindulgência que não será rara em seu relato. O pássaro engaiolado ainda o perseguirá no seu quarto de hotel, quando Yorick dá asas à sua imaginação para pintar um quadro da escravidão na figura de um homem encerrado na masmorra, cuja angústia e desesperança fazem sangrar o coração do narrador e desatar seu pranto, levando-o a tomar a súbita decisão de partir para Versalhes e requisitar um passaporte.¹⁷ O pássaro, metáfora do cativo humano, é logo esquecido e outros assuntos passam a ocupar o narrador. A esta altura, só o leitor incauto ainda se deixa enganar pelos impulsos benevolentes e manifestações de sofrimento e dor do “douto prelado” (SJ, p. 144). Cada uma delas é sistematicamente minada pela ambiguidade das suas reações, o que, no limite, põe em xeque o sentimentalismo que Yorick faz questão de exhibir e alardear como traço distintivo de sua alma sensível. O retrato benevolente que pinta de si próprio é repetidas vezes contradito por um acesso de fúria, ainda que fugaz, por pensamentos egoístas, pelo ensimesmamento. Para Thomas Keymer, Yorick é “uma figura divertida [ridícula] por meio da qual Sterne afirma que o sentimento autocomplacente do turista sentimental é superficial, autoindulgente, e explorador do sofrimento sobre o qual se debruça [detém].”¹⁸

A ambivalência será também a marca dos encontros casuais de Yorick com as diversas mulheres que depara pelo caminho. A aflição ou sofrimento delas é o pretexto que justifica seu desejo de aproximação e as atenções que lhes reserva. Alegando possuir um “coração que se interessa por tudo”, Yorick dissimula a atração que sente pelo belo sexo com uma linguagem sentimental que mal esconde o jogo erótico e as insinuações que o recurso frequente a palavras ou expressões de duplo sentido favorece. A solidariedade é uma máscara que o narrador porta mas deixa entrever que o que o move está para além do gesto simpático e piedoso,

¹⁷ Como Yorick partira intempestivamente, não carregava passaporte e agora se via na iminência de ser mandado para a Bastilha por falta do documento. Cabe notar que o contexto da viagem é o da Guerra dos Sete Anos entre Inglaterra e França (1756-1763).

¹⁸ Thomas Keymer. Introduction. In: Laurence Sterne. *A Sentimental Journey and Other Writings*. London: J.M. Dent, 1994, p. xxi.

disposto a ouvir histórias de desventuras, enxugar lágrimas e oferecer seus préstimos. Assim, com a mão na mão da jovem dama de Bruxelas, inicia um jogo de sedução cheio de avanços e recuos, todo ele encoberto pelo subterfúgio de “partilhar os incidentes revoltantes de uma narrativa de infortúnio [...] relatada por tal sofredora” (VS, p. 57). Na loja da bela *Grisset* em Paris, depois de lhe sentir as pulsações, resolve comprar luvas. Enquanto a moça segura aberto um par, para que ele o experimente, Yorick desliza sua mão para dentro da luva, ao que se segue uma longa troca de olhares e a observação do narrador de que, com seus “olhos negros e vivos”, ela “olhava para dentro do meu coração e de minhas entranhas”. Yorick então acrescenta: “Pode parecer estranho, mas eu podia sentir que ela o fazia –” (VS, p. 70). O subtexto não deveria passar despercebido.

A ida à ópera e uma troca de cortesias com um oficial francês no camarote fazem Yorick recordar uma outra ocasião, em um concerto em Milão, em que se viu envolvido à porta do teatro em uma espécie de *pas-de-deux* desengonçado e cômico com a Marquesina di F ***, numa cena digna de comédia de pastelão, não fosse o anacronismo. A conotação sexual sugerida pelo uso reiterado dos verbos *entrar*¹⁹ e *sair* ao longo do relato do episódio não deixa dúvida sobre as insinuações que subjazem à troca de amabilidades e ao diálogo aparentemente inocente e cortês travado entre as duas personagens. Se soa exagero atribuir outra camada de sentido a ações tão banais, a dubiedade da linguagem autoriza a suspeita:

– Palavra de honra, Madame, disse eu, depois de fazê-la entrar na carruagem, fiz seis tentativas diferentes para deixá-la sair – E eu fiz seis tentativas, replicou ela, para deixá-lo entrar – Espero em Deus que a senhora faça a sétima, disse eu – De todo o meu coração, disse ela, fazendo lugar para mim – A vida é curta demais para que seja longa em convencionalismo – então entrei imediatamente e ela me levou para a sua casa – E o que foi feito do concerto, Santa Cecília, que suponho, estava lá, sabe mais do que eu. Acrescentarei apenas que a ligação que resultou dessa tradução me deu mais prazer do que qualquer uma que eu tenha tido a honra de estabelecer na Itália. (VS, p. 73-74)

O jogo entre dito e subentendido tem nova rodada no relato do encontro com a *fille de chambre*, primeiramente em uma livraria parisiense e depois no quarto de hotel de Yorick. A referência ao romance de Crébillon Fils, *Les égarements du coeur et de l'esprit* (1736-1738), sobre as peripécias amorosas e libertinas de um jovem, é um aviso do que está por vir. Apesar de manifestar seu desconforto com a “mais leve insinuação indecorosa”, Yorick é mestre nelas. A pequena bolsa da bela jovem receberá a coroa que Yorick ali deposita, em um gesto a cujos desdobramentos assistiremos no quarto do hotel onde ela o procura para

¹⁹ Enter: (of a man) insert the penis into the vagina (of a woman), *Oxford English Dictionary*.

cumprir uma incumbência de sua senhora. Ali, ambos sentados à cama, a moça lhe mostra uma bolsinha²⁰ que está fazendo “justo com um tamanho suficiente para conter a coroa” (VS, 115). A partir dali, em uma cena que termina com uma aposiopese,²¹ estamos autorizados a imaginar o que pode ter acontecido neste capítulo que tem por título “A Tentação” seguido de outro intitulado “A Conquista”. Os protestos de virtude do narrador perdem força diante da sugestão de que o que ali ocorreu foi uma batalha e uma decisiva vitória. Ele silencia, no entanto, quanto ao vencedor dessa luta, se a tentação ou a virtude. E nós nos perguntamos se aquilo a que assistimos foi uma performance, uma encenação de virtude.

Contra-face da zombaria ao pensamento racional e pedante que atravessa toda a *Viagem sentimental*, a cultura da sensibilidade tem igualmente seu significado posto em questão por Sterne por meio da paródia e da ambiguidade que injeta nas diversas situações em que se envolve Yorick e na linguagem por meio da qual ele se expressa. Além de exibir certo deleite com o sofrimento, Yorick registra o efeito físico das emoções – a dilatação das veias, a aceleração do pulso, o rubor, o pranto, os suspiros, o tremor das mãos e pernas, todos sinais de uma alma suscetível, mas também da excitação sexual. Assim, Sterne atribui ao adjetivo sentimental essa outra camada de sentido, para além da esfera dos sentimentos, ao associá-lo ao erótico e ao obsceno. Thomas Keymer sugere que *Uma viagem sentimental* pode ser lido tanto como celebração do refinamento da sensibilidade quanto como remoque de suas deficiências e excessos.²² A tensão entre sentimentalismo e shandeísmo percorre, assim, todo o romance e expõe a faceta superficial e auto-ilusória do primeiro. Yorick personifica essa tensão, ou essa duplicidade, ao encarnar o homem sentimental e seu antípoda, o espírito cômico do bobo da corte shakespeariano.

Em uma cena bastante reveladora dessa ambivalência – aquela em que vai solicitar a intervenção do Conde de B*** para obter um passaporte –, ao lhe ser perguntado seu nome, Yorick toma nas mãos o livro de Shakespeare que contém *Hamlet*, o qual se encontrava sobre a mesa, abre-o na cena dos coveiros, aponta com o dedo o nome de YORICK e responde – “Eu, *Voici!*” (VS, p. 106). Será inútil, daí em diante, explicar ao Conde que se trata de dois Yoricks separados no tempo por séculos, embora Yorick reconheça que, assim como seu famoso homônimo, tem o hábito de gracejar. A confusão será benéfica ao nosso Yorick, que é tomado, para todos os efeitos, pelo bufão do rei, resultando na condensação das duas figuras.

²⁰ No século XVIII, “purse” era termo de gíria para a genitália feminina. Ver Christopher C. Nagle. *Sexuality and the Culture of Sensibility in the British Romantic Era*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

²¹ Retórica: interrupção intencional de um enunciado com um silêncio brusco, seguido ou não de um *anacoluto*, querendo significar que se resolveu calar o que se ia dizer. A aposiopese é, em geral, representada graficamente por *reticências*.

²² Thomas Keymer. *A Sentimental Journey and the Failure of Feeling*. In: Thomas Keymer (ed.). *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 89

A galhofa, entretanto, é o disfarce que encobre a sensibilidade melancólica do nosso viajante, a qual subjaz aos seus inúmeros encontros ao longo de seu percurso. De fato, além do sentimento prevalente de páthos que cada um deles deixa, uma vez que frustram as expectativas românticas de Yorick, vamos colhendo vários indícios de seu estado de alma melancólico por meio das referências a seus sofrimentos e infortúnios, desânimo, isolamento e momentos penosos. Sua auto-definição como um “pobre diabo” (p. 43), um “inválido” (p. 104) de “aparência pálida e adoentada” (p. 103) sugere que por baixo da fantasia do bufão se oculta uma personagem hamletiana. Talvez em nenhum outro episódio de *Uma viagem sentimental* sensibilidade e melancolia se mesclém tão finamente como no de Maria de Moulines. Temas desse encontro, loucura, perda e morte fazem de Maria objeto da compaixão de Yorick, o qual se compara agora ao Cavaleiro da Triste Figura, pela “busca de aventuras melancólicas” (p. 138). Ocasão talhada para mais uma exibição de auto-aprovação presunçosa por parte de Yorick, a cena é atravessada por certa lubricidade e o sentimentalismo lacrimoso é mais uma vez alvo da sátira de Sterne.

Em *Uma viagem sentimental*, Sterne promove e opera a reversão contínua entre riso e melancolia. A galhofa que comanda (controla) sua pena e satiriza teorias, filosofias, poses e opiniões se tinge de melancolia ao expor as fragilidades humanas. Porém, a melancolia, contrapartida inseparável da sensibilidade, também se converte em mofa, permitindo a Sterne, com essas viravoltas e ambiguidades, fazer a crítica de uma das modas dominantes de seu tempo. A impostura que ele sugere permear o discurso e os atos de Yorick, empenhado em construir uma autoimagem de homem sensível e sentimental, parece dizer algo sobre a crença setecentista no poder da sensibilidade como uma espécie de cimento ideológico para manter a coesão social. A lei do coração presidiria, dessa forma, uma conduta civilizada no âmbito da qual os sentimentos morais ocupavam lugar primordial. Piedade e compaixão eram, assim, compreendidos como verdadeiros fundamentos da solidariedade social e envolviam a empatia pelo Outro. Sinais fisiológicos de emoção passavam a ser sinônimos e signos de distinção social. A convergência de interesses agrários e mercantis, que se refletiu na aproximação entre a velha e a nova elite, assegurou à Inglaterra setecentista considerável estabilidade econômica e política e formou, segundo Terry Eagleton, um bloco governante “capaz de disseminar um pouco do seu poder nas formas de uma cultura e ‘civildade’ geral, fundadas menos nas realidades potencialmente divisivas de estamento social e interesse econômico do que em estilos comuns de sensibilidade e em uma razão homogênea”.²³

²³ Terry Eagleton. The Law of the Heart: Shaftesbury, Hume, Burke. In: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 2001, p. 32. [Ed. bras. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1993, p. 29, tradução modificada]

Laurence Sterne irá ao mesmo tempo mobilizar e minar o racionalismo e o sentimentalismo preconizados pela cultura de sua época, criando assim um terreno instável para seu leitor, que não pode se acomodar confortavelmente em lugar algum, pois provocado a todo instante pelas cabriolas do nosso Autor. Obrigando-nos a buscar algum equilíbrio entre o riso e a melancolia, entre o grave, o cômico e o patético, entre o satírico, o obsceno e o espiritual, Sterne nos dá a ver uma sociedade em mudança, que Yorick simboliza de modo exemplar, pelas ambiguidades e ambivalências que encarna.

Escrito em um período em que Sterne estava cada vez mais fraco e doente e publicado menos de um mês antes da morte do escritor, em março de 1768, *Uma viagem sentimental* ironicamente consagrou-o como o cultor da sensibilidade, o criador do “*man of feeling*” que seus contemporâneos transformariam em marca de superioridade do ser humano e, mais particularmente, daqueles de posição social mais alta. Em *The Theory of Moral Sentiments* (1759), Adam Smith ponderava que

A amável virtude da humanidade certamente exige uma sensibilidade muito superior à que possuem as pessoas rudes e vulgares. [...] As virtudes amáveis consistem no grau de sensibilidade que surpreende pela sua refinada e inesperada delicadeza e ternura. As [virtudes] veneráveis e respeitáveis, [consistem] no grau de domínio que surpreende pela espantosa superioridade em relação às mais ingovernáveis paixões da natureza humana.²⁴

Com a viagem de Yorick pela França, Sterne ficcionaliza um debate de fundamental importância em seu tempo e o trata com humor e graça sem, entretanto, lhe apagar as contradições. Yorick pode se definir como um viajante sentimental, mas a última palavra é de seu autor. Ou melhor, o silêncio e um gesto são sua última palavra, que põe em questão e mina todo o fundamento daquele debate. Ao fazer Yorick encerrar (ou interromper) o seu relato com um travessão, Sterne joga mais uma vez e agora ao mesmo tempo com a aposiopese e o duplo sentido. No quarto de uma estalagem em que se viu obrigado a compartilhar o aposento com uma dama e sua criada, ao ver passar essa última no estreito vão que separava duas camas, Yorick estende a mão e, quando o faz, [vou citar em inglês porque a tradução não dá conta da insinuação]:

I caught hold of the fille the chambre's ---

END (SJ, p. 148)²⁵

²⁴ Adam Smith. *Teoria dos sentimentos morais*. Trad. Lya Luft. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017, Parte I, Seção I, Capítulo V, ebook.

²⁵ Laurence Sterne. *A Sentimental Journey through France and Italy*. London: Penguin, p. 148.

EXPERIMENTUM IN INSULA : ROBINSON CRUSOÉ NAS ORIGENS DO ABORRECIMENTO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p117-131>

Daniel Bonomo

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

RESUMO

O ensaio investiga em *Robinson Crusoe* o vínculo entre aborrecimento e entretenimento nas origens do romance mediante uma análise da economia formal entre aventura e rotina, ação e reflexão, que organiza a narrativa de Daniel Defoe.

PALAVRAS-CHAVE:

Robinson Crusoe.
Teoria narrativa.
Origens do romance.
Entretenimento.
Aborrecimento

ABSTRACT

This essay investigates the connection between boredom and entertainment in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* by foregrounding the structure composed of adventure and routine, action and reflection, that organizes the narrative.

KEYWORDS:

Daniel Defoe.
Robinson Crusoe.
Narrative theory.
Origins of the novel.
Entertainment.
Boredom.

1 ● Fé em Deus, pé na tábua

Virginia Woolf dizia que o autor de *Moll Flanders* poderia até ser considerado tedioso (*humdrum*), mas nunca como alguém interessado em banalidades (*petty things*).¹ Não parece fortuito que se combinem aqui o lado sério de Daniel Defoe com um possível efeito aborrecido de suas escolhas como narrador. No começo do romance, antes do romance, a observação diz respeito a uma realidade nem sempre bem entendida. Procura-se repetidamente reconhecer em Defoe sua contribuição para as origens do gênero. E nesse sentido o lado sério, em geral esquecido do aborrecido, abriu caminhos para a afirmação da prosa burguesa.²

Foi o estabelecimento definitivo do romance como gênero que atribuiu a Defoe mais tarde o título de romancista que ele recusaria em seu tempo por não entender o que então se chamava romance como gênero legítimo o bastante. Suas qualidades de narrador fizeram dele romancista *a posteriori*, na disposição de tudo quanto pede uma história que surpreenda e convença: a novidade, os personagens cativantes, o suposto testemunho do acontecimento autêntico, as confissões e a ação bem ancorada em verossimilhança. Além disso, a sua intuição dos rumos históricos, especialmente em *Robinson Crusoe*, neste “livro de conseguir sucesso” (Carpeaux), nesta figura incansável, eficiente e autossuficiente que se transforma em protótipo e “clássico da classe média” (Hauser), conferiu a Defoe pioneirismo e exemplaridade.³ Robinson ilhado, prático, positivo, armado, reduzido a si ao ponto de desconfiar que a pegada encontrada na areia fosse a sua própria; este homem comum feito soberano foi convertido em mito do individualismo (Ian Watt).⁴ Ficou atual sem implicar nenhum elogio à atualidade que o manteve assim. Atuais são principalmente os piores sentidos do livro: a violência colonial que o atravessa, por exemplo, e evidencia a dificuldade europeia de avançar sobre o mundo sem comprometer seu domínio, ou a imagem do

¹ WOOLF, Virginia. “Defoe.” In: *The common reader. First series*. London: Hogarth, 1957, p. 130-131.

² Este ensaio pertence a pesquisa mais ampla intitulada “Aborrecimento e romance” em andamento na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em nível de pós-doutorado, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo 2015/21668-5. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Fapesp.

³ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. 3. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961, p. 1303; HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 2ª ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 695-696.

⁴ WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno. Fausto, dom Quixote, dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Brasil escravagista como lugar ideal para o personagem incrementar seu “desejo urgente e imoderado de subir mais depressa do que admitia a natureza das coisas”;⁵ ou a mistura de religião (fé em Deus) e materialismo (pé na tábua) que organiza *Robinson Crusoé*.

A esse respeito, intérpretes acentuam uma ou outra tendência ou associam os dois elementos recorrendo ao vínculo entre protestantismo e capitalismo de Max Weber.⁶ Na ilha, entretanto, sem poder fazer negócios, Robinson diz-se livre da cobiça. A utilidade e a labuta ganham o primeiro plano e a religião é completamente admitida. Completam-se aí Providência e Previdência. A primeira sugere o personagem entregue à sorte mas protegido, endividado com Deus porque sobrevive e prospera apesar da imprudência anterior e de todo o infortúnio. A segunda indica o Robinson atuante e prevenido, cujo futuro promissor depende da atividade constante e decisões prudentes. Mesmo sem encontrar serventia para o dinheiro recolhido no navio encalhado, não se desfaz dele; mesmo convicto de que deixará a ilha em breve, não descuida das provisões e reformas de suas instalações; mesmo com espanhóis e ingleses muito empenhados no regresso comum à Europa, exige dos resgatados juramentos de fidelidade. Na ilha a Previdência regula o porvir e assim a aventura. Robinson prevê mesmo o modo inusitado como captura Sexta-Feira. Depois, para que nada lhes falte, ensina o gentio a trabalhar com disposição, afinco e alegria.

No livro de Robinson vencem o cálculo sobre o erro e a atividade sobre a inércia. Já foi dito que representou assim a classe média. Mas a afirmação deve considerar também a recusa inicial, em Robinson, do caminho do meio. O romance só existe em Defoe porque Robinson não acatou o conselho paterno de ficar com a segurança dos que habitam uma situação social intermediária, a “camada superior dos homens inferiores”, como diz, e escolheu em vez disso correr mundo.⁷ Todos os romances de Defoe têm atrativos mais ou menos distantes da classe média como marujos e piratas, bandidos e prostitutas que insinuam, pelo avesso, a vida cada vez mais regrada no leitor. Defoe não considera ainda matéria narrativa suficiente nem a vida corriqueira muito menos os conflitos mornos da rotina burguesa tão aproveitados na história do romance posteriormente. Quando retorna à Europa, Robinson casa e tem três filhos, mas Defoe não vê nisso assunto para estender e anuncia, no mesmo parágrafo, a próxima viagem.

Em suma, se o romance quer mesmo surgir e a afirmação de Virginia Woolf guardar uma chave das origens que aí despontam, então não é apenas o desprezo das coisas banais em Defoe responsável pelo fecundo modelo burguês visível em Robinson, mas também a disputa entre

⁵ DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 88. A partir de agora, RC.

⁶ Cf. MCKEON, Michael. *The origins of the English novel. 1600-1740*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987, p. 319.

⁷ RC, p. 46.

aventura e cotidiano na história do naufrago que responde por essa ideia. Robinson não fica na Inglaterra, onde poderia escolher o caminho do meio, ou em seguida no Brasil, onde enriquece, não somente porque os riscos da aventura o chamam, mas também porque o sinal da estabilidade é ainda resistente à construção narrativa do romance em Defoe. Nesse sentido a ilha é o experimento central. O romance em estado experimental nas duas ilhas, na britânica de Defoe e na caribenha de Robinson. Aí não faltam esforços para tornar a vida aprazível, com guarda-sol e cachimbo. Na ilha a conquista da comodidade pelo trabalho substitui o elemento errante progresso.⁸

2. Armazém geral

Robinson na ilha faz justiça à condição mediana anteriormente recusada, ao deixar sua vida sempre mais confortável. A certa altura, sua habitação é um “armazém geral de todas as coisas necessárias”.⁹ Essa diversidade, no texto, não passa em branco. Sem tropeçar de vez no problema das origens do romance, ela está em *Robinson Crusoe* também na forma realista e verossímil, na precisão material do texto e na insistência em suas possibilidades. Defoe investe de tal maneira nas amarrações verossímeis que chamam a atenção quaisquer inconsistências no relato, que, por sua vez, se tornam irrelevantes à medida que confirmam a “autenticidade” da experiência incluindo as esperadas confusões da memória pessoal. Mas são os elementos realistas expostos em detalhe que também *demoram* o texto. Não por acaso Marx viu no livro marcações de inventário (*Inventarium*) e registro (*Verzeichnis*).¹⁰ O detalhismo vai pontuando e atravancando a história de Robinson na ilha, que, por quase três décadas, põe o serviço diário no lugar da aventura. A mudança pode levar ao tédio.¹¹

Defoe parece ser precursor, aqui, na atualização do catálogo como recurso narrativo. No romance ele pode não ter a mesma evidência como na listagem das naus em Homero ou na enumeração dos deuses e semideuses em Hesíodo, mas tem, como nas culturas antigas, usos diversos, como variam também as formas de integração de elementos catalográficos na ação romanesca, ocasionando pouca alteração ou interferindo muito no andamento e na leitura, implicando, primeiro, alguma lentidão, mas alternativamente o salto e no limite a desistência do

⁸ V. exemplo de leitura recente de *Robinson Crusoe* nas origens do romance como prosa burguesa em MORETTI, Franco. *O burguês. Entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014. Moretti explora igualmente a ideia de conforto vinculada à afirmação burguesa.

⁹ RC, p. 124.

¹⁰ ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften*. Org. Michail Lifschitz. Berlin: Bruno Henschel und Sohn, 1951, p. 184.

¹¹ É a opinião de John Richetti, na introdução da edição brasileira (RC, p. 19). “Ao final de algum tempo, parte dos leitores há de ficar um pouco entediada com o registro minucioso e prolixo de suas atividades mezinhas na ilha. E de fato Defoe deve ter percebido que a história da sobrevivência de Crusoe tendia a se arrastar, de maneira que introduz alguma emoção com a chegada dos canibais e dos amotinados, e transforma o livro, de um drama psicorreligioso de sobrevivência, numa história de aventura.”

leitor.¹² Em Defoe, ele surge com a nomeação dos objetos recolhidos no navio encalhado. A imagem fica interessante para a teoria narrativa: com um pouco de imaginação, eles seriam os destroços da épica antiga que vêm dar à praia resguardados pela diligência do personagem, as sobras essenciais à construção do romance na história de Robinson: vergas, mastros, pranchas, remos, tábuas, arcas, cordas, cabos, cobertas, fios, velas, rede, lona, roupas; rum, cordiais, aguardente, biscoitos, pão, arroz, queijos, carne, grãos, açúcar, farinha; espadas, mosquetes, espingardas, pistolas, balas, pólvora, chumbo, ferro, prata, ouro; serra, machado, martelo, pregos, cravos, pedra de amolar, pés de cabra, navalhas, tesouras, garfos e facas espalhados na ação em mais ou menos dez páginas, tudo do navio para a ilha nas viagens com a jangada.

Deste momento em diante, a paisagem da ilha será algumas vezes tomada por uma vegetação de coisas úteis. Entra em cena a mestria de Defoe, que espalha bem suas relações, não só em *Robinson Crusoe*, aliás, como provam os extratos de objetos e valores roubados ou lançados em caixa em *Coronel Jack*, por exemplo, ou as taxas de mortalidade e enterros em *Um diário do ano da peste*. Na história de Robinson, o catálogo inicial é acrescido de um breve suplemento, necessário à verossimilhança, somando itens como penas, tinta, papel, bússola, instrumentos matemáticos, relógios de sol, luneta, mapas, livros de navegação e Bíblias. Há também, na mesma página, um catálogo negativo, isto é, das coisas que faltam, como agulhas e lençóis.¹³ Logo após vem outra espécie de pauta disposta em quadro com os males e os bens para efeito de compensação, balanço das vantagens e desvantagens da sua situação, “como em colunas de débitos e créditos”.¹⁴ Em seguida a catalogação do tempo, por assim dizer, na forma do diário; a tabela das estações do ano; nova proliferação de coisas nos preparativos para a viagem ao navio espanhol encalhado próximo, onde recolhe outro catálogo de objetos; a relação dos mortos no ataque aos nativos durante o ritual antropofágico; o catálogo dos presentes com que o Capitão salvo dos amotinados recompensa Robinson; até um último particularmente significativo por reificar, numa lista com armas, pólvora, munição, roupas e ferramentas, no clima da formação da colônia, dois trabalhadores, mulheres inglesas (para os ingleses) e brasileiras (para todos os outros).¹⁵

Essas constantes séries têm implicações para o andamento do livro. De um lado, com tanta coisa útil, permitem pensar num realismo de utensílios, numa história em que o próprio protagonista se vê como um instrumento para levar a Palavra a Sexta-Feira.¹⁶ De outro, talvez soprem alguma influência do índio sobre Robinson. Por exemplo, quando Sexta-

¹² Um estudo mais detalhado do registro catalográfico no romance consta da pesquisa “Aborrecimento e romance”. Cf. nota 5.

¹³ RC, p. 119.

¹⁴ RC, p. 120.

¹⁵ RC, p. 126 e ss., 167, 265, 269, 362-363, 400.

¹⁶ RC, p. 302.

Feira vê três canoas chegando, ele diz “uma, duas, três canoa! Uma, duas, três!”.¹⁷ Robinson, acostumado a somar, pensa em seis. O diálogo sugere uma contaminação mútua com o hábito enumerativo. Pouco muda saber se o relato retrospectivo incorporou as formações do plural do sexta-feirês ou se ao contrário a língua do selvagem foi traduzida no inglês contábil do narrador. De todo modo Robinson, em silêncio por duas décadas, teve um interlocutor efetivo apenas em Sexta-Feira, e admite ter recuperado a fala somente nesse contato.¹⁸ E como fala Sexta-Feira? “Eles muito mais que minha nação no lugar onde eu foi; eles pega um, dois, três, e eu. Minha nação no outro lugar venceu eles, onde eu não foi; lá minha nação apanhou um, dois, muitos mil.”¹⁹ É o tipo de acúmulo e resumo que converte o idioma de Robinson em máquina de calcular.

Contudo, a implicação primeira dessas enumerações foi mencionada como implicação temporal e lentidão narrativa. Isso não é tudo. O estilo catalográfico possui uma ambivalência: pode desacelerar o andamento do texto, mas pode acelerar vertiginosamente a experiência do personagem em *muitos mil* anos. Michael Seidel percebeu tal síntese titânica na rapidez com que Robinson transpõe, com o material retirado do navio encalhado, ouro, prata, bronze, ferro, as idades humanas do mito à história, até o mais amplo domínio técnico, no arranjo da habitação, cultivo de alimentos e domesticação de animais.²⁰

3. Serious reflections

Ian Watt dizia que Defoe refletiu as então recentes temporalidades de Newton e Locke que particularizavam a queda de um objeto e a sucessão de um pensamento, determinando o personagem no tempo e o tempo no personagem. “Sua ficção é a primeira que nos apresenta um quadro da vida individual numa perspectiva mais ampla como um processo histórico e numa visão mais estreita que mostra o processo desenrolando-se contra o pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros.”²¹ Defoe surpreende, portanto, nesta sobreposição dos tempos pessoal e histórico. Mas é preciso notar que ele subordina à vontade esses planos às temporalidades do relato, que escolhem bem suas durações entre ação e reflexão, aventura e rotina. Quando o pai contrariado de Robinson previa (outro providente) que ele teria “tempo de sobra” para se arrepender, indicava já essas distribuições: o arrependimento diz respeito à reflexão, já o tempo de sobra à longa temporada na ilha, duas lentidões complementares. Mas como se completam no texto?

¹⁷ RC, p. 314.

¹⁸ RC, p. 293.

¹⁹ RC, p. 294.

²⁰ SEIDEL, Michael. “Robinson Crusoe: Varieties of fictional experience.” In: *The Cambridge companion to Daniel Defoe*. Org. John Richetti. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 196.

²¹ WATT, Ian. *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, p. 1990, p. 24.

A ilha é um excesso de tempo, entretanto, Robinson não tem tempo a perder. Ainda que predomine a urgência nos primeiros dias, o tempo não corre às soltas. Robinson logo vai plantar um calendário em forma de cruz para ajustar os ponteiros do Paraíso com os relógios de Londres, separar os dias de trabalho e descanso, e controlar o tempo. Como os dias longos de descanso estorvam, a solução vai ser eliminar do calendário os domingos. Não diz primeiro o motivo, depois irá atribuí-lo à falta de religião nesse momento.²² Porém, cortando os sétimos dias, não somente compromete a precisão do calendário como deixa ver o excesso de tempo na ilha. Como se os domingos não incomodassem apenas porque *há* um calendário ao alcance dos olhos, ou talvez porque, não houvesse um calendário, ficasse a impressão de um domingo sem fim. Robinson não corre esse risco e divide esse tempo todo em horas de trabalho, de sair com a espingarda, dormir, divertir-se.²³ À medida que diminuem as urgências, esse tempo, que na ilha não é dinheiro, ganha outro valor. O personagem leva quarenta e dois dias para extrair uma tábua de um tronco, mas, além disso, pouco importa isso tudo, ao passo que durante a tempestade que destrói seu navio cada segundo é determinante. Uma diferença de atenção assim faz pensar que assuntos merecem mais ou menos tempo narrativo em Defoe. Embora não tenha a tinta contada como Robinson, ele também é econômico muitas vezes. Passam as quase três décadas na ilha porque ele pode afinal expandir o tempo narrado enquanto diminui a narração, pulando a princípio espaços pequenos, avançando “cerca de onze dias”, “doze dias a fio”, e aumentando depois as condensações em “quase um ano se passou antes que”, “mais de quinze meses se passaram antes que”, “nesse intervalo de quinze ou dezesseis meses”.²⁴ Numa palavra, há muito resumo no livro. Michael McKeon observou, aliás, como sua riqueza enfim surge de repente, *all on a sudden*, como se durante a estadia na ilha houvesse pairado algum encantamento rentável sobre as suas terras no Brasil e não a exploração costumeira.²⁵ Convenientemente, portanto, a depender de sua importância, as coisas são abreviadas. Se o narrador às vezes poupa o leitor, outras vezes, como nos catálogos, não se preocupa com isso. Nesses momentos sobra tinta, a exemplo do balanço financeiro das últimas páginas, que, sem reduzir os principais cálculos de Robinson, encurta porém a recomendação que faz aos padres do Mosteiro de Santo Agostinho para “que rezassem por ele e assim por diante”.²⁶

Partindo de Portugal rumo à Inglaterra, Robinson faz uma advertência. “Assim como não abusei dos leitores com nenhum dos meus diários marítimos, também não irei aborrecê-los com o diário dessa viagem por terra. Mas não tenho como omitir algumas aventuras que me

²² RC, p. 165.

²³ RC, p. 128.

²⁴ RC, p. 80, 92, 119, 259, 260.

²⁵ MCKEON, Michael. *Op. cit.*, p. 335.

²⁶ RC, p. 379.

aconteceram nessa jornada tediosa e difícil.”²⁷ As aventuras devem compensar a “jornada tediosa e difícil”, já o tempo catalogado em diário não teria essa força. De todo modo o diário da ilha foi decisivo para organizar o tempo na rememoração que compõe a narrativa. O diário costura a história e detém a ação, introduz a rotina mas se desfaz aos poucos, reconhecendo o triunfo do tempo na ilha. Daí as repetições que adiam por algumas páginas o começo do diário, tão mais contraditórias quanto mais reeditam o acontecimento excepcional. A chegada à ilha é tão extraordinária que será recapitulada, remendada e evocada algumas vezes. O diário expõe o início da vida na ilha pela quarta vez no livro.²⁸ Depois as repetições vêm em resumo: diz contar sua história para Sexta-Feira e recorda sua primeira noite a salvo na ilha; diz contar para o Capitão e para os que ficam na ilha depois dele toda sua história. “Numa palavra, contei todos os detalhes da minha história.”²⁹ O leitor tanto pode renovar sozinho, nesses instantes, os eventos surpreendentes da história de Robinson, como dizer com Drummond que a história é comprida e “não acaba mais”.³⁰

As repetições do momento espantoso mostram que a ação pode ser de segunda ou terceira mão desde que adiem o fim da aventura. O diário começa seco, resumindo em uma única entrada vinte e quatro dias de buscas às ruínas do navio afundado. Contudo, se a feição inicial é catalográfica, pouco a pouco ele dissolve em narrativa. Ao incluir novidades, como a fabricação de uma pá, ele vai mudando de tempo. A enumeração vai dando lugar ao romance, além disso, pela inclusão de notas, comentários, digressões, até o narrador dizer que é preciso voltar ao diário.³¹ É preciso salgar também o diário com tempestades, tremores, furacão. Mas a dispersão final do diário não decorre da ação retomada, senão da reflexão registrada no dia 27 de junho, quando, doente em crise, se recupera como crente. Desse dia em diante, acabam as entradas curtas e logo todas as entradas no diário.

Com os catálogos, portanto, também a reflexão amplia e em parte demora ou acelera a passagem do tempo em *Robinson Crusoé*. A reflexão em Defoe reivindica a seriedade com que procura aplacar nas histórias a tendência para o passatempo e ao mesmo tempo ancorá-las nos conteúdos morais e religiosos da sua preferência. Nesse sentido ela é indissociável da narrativa e coordena, com a memória, a revisão autobiográfica de Robinson, articulando o arrependimento e a culpa da existência irrefletida anterior. Como o teor das reflexões é quase sempre religioso, elas respondem pelo vínculo do romance com as tradições da autobiografia espiritual e da alegoria puritana.³² Até Sexta-Feira catequizado faz, em

²⁷ RC, p. 381.

²⁸ RC, p. 97-118 (primeira vez), 118-24 (segunda), 124-25 (terceira).

²⁹ RC, p. 366.

³⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Infância.” In: *Poesia 1930-62*. Org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 55.

³¹ RC, p. 137.

³² Cf. nota 6.

pouco tempo, as suas próprias *serious reflections*.³³ Mas a reflexão tem ainda outros aspectos, como relativizar a “bestialidade” dos canibais, no momento antropológicamente mais inspirado do livro, ou justificar, pela razão, “que todas as boas coisas deste mundo só são boas para nós na medida em que nos têm algum proveito, e que tudo que podemos juntar para dar a outros só nos vale alguma coisa na medida em que nos for útil”.³⁴ Proveito, utilidade, mas também otimismo (poderia ser pior) e estímulo para a ação (não poderia ficar pior) definem ainda o pragmatismo convicto no pensamento de Robinson.³⁵

No conjunto, portanto, com pouca exceção, a reflexão tem duas frentes em *Robinson Crusoé*: a religiosa e a utilitarista. A razão compreende o método necessário à sobrevivência na ilha, permite o aprendizado e a salvação. Graças a ela tudo lhe é acessível, graças ao raciocínio lógico tudo encontra solução e graças a Deus, que o não abandona, tudo se arranja da melhor maneira. Mas conteúdos à parte são interessantes nas reflexões as recorrentes formas enxutas em seus resultados. Robinson em geral tira lição das coisas e dá ênfase às soluções, menos às dúvidas e ao exercício intelectual em si. Fala em reflexões que duraram horas e dias, semanas e meses, mas não expõe esse pensamento todo, não só porque seria inviável, mas por estar ainda distante, claro, o tempo dos narradores de fluxos de consciência. Pensa coisas práticas (como construir um amolador) e temas amplos (a natureza e o homem, a origem de tudo que existe), mas, em ambos os casos, rejeitando equívocos e encaminhando sínteses, arremata suas ideias com fórmulas do tipo “no final de um debate definitivo comigo mesmo, concluí que”, “no fim das contas concluí que”, “depois de alguma reflexão sobre meu caso, ponderei que”, e desse modo substitui a exposição do processo.³⁶

4. Ação vence

A pegada encontrada na praia devolve o romance à aventura. É a segunda inflexão narrativa verdadeiramente relevante em *Robinson Crusoé*. A primeira é a chegada à ilha. Se o tempo da ilha amaina a aventura e produz a rotina, a atenção às tarefas diárias tanto estimula a expectativa de um acontecimento surpreendente quanto acentua seu efeito. A marca do pé satisfaz essa expectativa porque desarranja totalmente o cultivo da Providência. A impressão na areia é forte também, portanto, em sua qualidade temporal. Num relance ela perturba o horizonte do esperado e deixa suspensos um antes e um depois inquietantes. No que respeita à ação, é simultaneamente vestígio e promessa: alguém esteve ali, em princípio, e pode/deve voltar. Mas não desperta por isso ação imediata.

³³ RC, p. 303.

³⁴ RC, p. 195.

³⁵ RC, p. 117, 347.

³⁶ RC, p. 231, 246, 170.

Defoe investe nas consequências do evento: introduz mais reflexão, fomenta o estado apreensivo do personagem, também com cenas de vigilância e tocaia; desdobra a pegada em ossada, mais tarde em fogueira; põe os selvagens em terra, mas os mantém ainda distantes; faz escutar disparos de canhão ao longe; prepara e leva a cabo uma viagem aos destroços do navio espanhol; deita novas reflexões para atrasar a ação até avivar novamente a premonição de Robinson, trazendo em sonho finalmente as cinco canoas com as três dezenas de homens que deixam escapar Sexta-Feira, mais de cinquenta páginas após a visão da pegada.³⁷

Expedientes retardam, portanto, a promessa de ação. Assim como em determinados momentos a passagem da ação para a reflexão é marcada (“antes preciso falar de mim mesmo e dos meus pensamentos sobre a vida”),³⁸ também a passagem da reflexão para a ação é clara, por exemplo, quando Robinson diz ter que “prosseguir com a parte histórica das coisas”.³⁹ Contar a parte histórica das coisas é contar *a sua história* e abandonar as reflexões. A chamada parte histórica, nesse sentido, não só tem autonomia como compreende a ação do romance, que poderia ser dividida em duas espécies principais. A primeira diz respeito à aventura, aos deslocamentos e conflitos arriscados desde o início do livro: provações, viagens críticas, mar revoltoso e tempestades que inspiram o terror, particularmente a dimensão do risco. Nesse tipo de ação, comum à ficção de entretenimento, o perigo de vida (para o protagonista) e a morte (dos antagonistas) são frequentes e esquemáticos. Já o navio da primeira viagem de Robinson vai a pique após tempestade pavorosa. Na segunda viagem à África, surgem piratas, há perseguição e batalha, e Robinson é feito prisioneiro. A fuga enseja mais ação, sem falar no exotismo, nada refratário a esse tipo de ação. Robinson receia feras selvagens ou “ainda mais impiedosas da espécie humana”, enxerga vultos na costa africana e descarrega sua arma em leões e leopardos.⁴⁰ É o tipo de ação que some por um bom período na ilha, mas ensaia voltar com a pegada na praia e vem com tudo na fuga e captura de Sexta-Feira. Daí em diante, o narrador encadeia uma boa série nessa modalidade, com emboscadas e ataques, por fim lobos e urso nos Pirineus, já na volta à Inglaterra, última dose para esquentar o fim da história, antes que a administração dos seus bens, ostensiva e aborrecida, esfrie a leitura de vez.

A segunda espécie principal de ação em *Robinson Crusoe* é menos emocionante, diz respeito à vida na ilha. A ilha interrompe a sequência de aventuras e inaugura uma complicação fecunda para a construção do personagem literário, o mesmo para as relações individuais no romance que favoreceram desde então um interesse pelo cotidiano e assim também os realismos do gênero. Ou seja, como investimento na individualidade e

³⁷ RC, p. 279.

³⁸ RC, p. 116.

³⁹ RC, p. 304.

⁴⁰ RC, p. 71.

redução à esfera diária, a ilha modifica a ação em Defoe. Mais: trocando a aventura pelo trabalho, a ação é convertida em *atividade*. Não por isso falta urgência, pelo menos de início. Robinson precisa agir rapidamente para aproveitar os restos da embarcação e prover as condições necessárias para a sobrevivência. Nesse sentido coincidem as duas espécies de ação, isto é, na ameaça à vida. Porém, na ilha, esse perigo não se impõe, ao contrário, é contido pela eficiência aplicada de Robinson. Por isso as duas formas têm efeitos tão desiguais. Ainda que o livro seja um encômio ao trabalho e que toda empreitada na ilha aconteça como na primeira vez, vencer as dificuldades envolvidas na produção de um amolador, melhorando o serviço diário, pode ser gratificante, mas está longe de equivaler ao espanto de uma pegada na areia. Assim com toda ação na ilha feita a bom recato: fabricar utensílios, caçar e plantar alimentos, armazená-los, construir embarcações e moradias, ampliar estruturas, reformar, conservar. Muitos afazeres, muita tarefa, pouca aventura. Tanta labuta que dá forma, em alguns trechos, pela tendência em Defoe ao sumário e pelo acúmulo de atividade nesses sumários, a catálogos verbais (*fui, encontrei, levei, cortei, sequei, fabriquei*) que completam os catálogos nominais, por exemplo, de utensílios ou presentes.⁴¹

Michael Seidel observou entretanto que muita coisa não acontece no texto senão na imaginação de Robinson.⁴² Mas, ao mesmo tempo, há muita ação mesmo nas especulações do personagem.⁴³ Já a reflexão, com sua intermitência e gosto sintético, não está em condições de vencer, no conjunto, nem o arrepio da aventura nem o frenesi da atividade contínua. Além disso sobram poucas distrações na vida de Robinson. É curioso que uma história tão relevante para a história da literatura de entretenimento figure herói assim tão sério. Nunca ocioso, ele parece, no entanto, lutar contra os fantasmas do tempo. Há entradas no diário que chamam a atenção por isso, dizem nada mais que “chuva o dia inteiro”. O que fez esse tempo todo não tem relevância narrativa nenhuma, mas faz pensar na sensível ausência de tédio, tão notável como a ausência de desejo erótico. Às vezes fala em diversão, se distrai com o papagaio ou passeia na ilha. Mas é a soma de religião e trabalho e não o lazer que exclui o tédio. Robinson não vê sequer motivo para tédio. “Mas por que eu haveria de me preocupar com o tédio de qualquer das minhas atividades, visto que tinha tempo de sobra para elas e nem teria mais o que fazer depois, pelo menos que eu pudesse antever, exceto percorrer a ilha em busca de comida, o que repetia mais ou menos diariamente?”⁴⁴ A pergunta é duvidosa: primeiro porque Robinson tem sempre o que fazer; depois porque diz em seguida não poder antever a próxima atividade já prevendo a rotina na ilha.

⁴¹ Franco Moretti observa igualmente essa atenção à atividade em acúmulos verbais. *Op. cit.*, p. 45.

⁴² SEIDEL, Michael. *Op. cit.*, p. 182.

⁴³ Exemplo são as conjecturas acerca do destino dos tripulantes do navio espanhol naufragado. Tudo quanto Robinson imagina, neste momento, são prováveis ações (RC, p. 262-263).

⁴⁴ RC, p. 120.

5. Variedade

A ausência de enfado no personagem não exclui a possibilidade de tédio no leitor porque não anula os prováveis efeitos de uma condução narrativa entre aventura e trabalho, ação e reflexão. Mas *Robinson Crusoe* ficou célebre imediatamente por sua feição divertida, e isso diz respeito a uma contrariedade nessa dosagem e a um acordo parcial entre o texto de Defoe e certa expectativa de acolhimento. Parcial porque em pouco tempo, para desgosto do autor, saiu já uma versão apanhada da história sem embaraços morais e religiosos, adequada ao consumo mais rápido. Desde então proliferaram as adaptações, vieram as robinsonadas, depois o cinema e a televisão, que em geral reduzem bem nas reflexões do texto de Defoe.⁴⁵ Nesse sentido ele anuncia a indústria cultural. Na verdade toda a assim chamada ascensão do romance na Inglaterra tem semelhanças com a indústria da cultura posterior, na produção, comércio e circulação de mercadoria.⁴⁶ Mas *Robinson Crusoe* parece decisivo aí por catalisar um movimento de redefinição da qualidade de entretenimento que se torna desde então popular e consumível. Não que antes não houvesse consumo razoável de literatura popular. Margaret Spufford mostrou como os cordéis ou *chapbooks* eram no século XVII uma forma organizada de entretenimento para um público de leitores ingleses que se desenvolvia no campo e na cidade.⁴⁷ *Robinson Crusoe*, no entanto, está já no romance também porque representa um salto qualitativo dos *chapbooks* para uma espécie mais complicada de disposição dos conteúdos de entretenimento. É um tipo fundador, portanto, do romance de entretenimento e por isso mesmo permite conhecer um estágio do vínculo mais amplo do próprio gênero com o aborrecimento, em certa economia romanesca, por assim dizer, para a distribuição da matéria no tempo que não confunde suas prioridades.

Se Defoe recusava o “romance” e preferia uma “just History of fact”, se advogava em favor do elemento moral em suas histórias, não por isso as recusava como “parábola”, “fábula” ou “alegoria”. Não importa aqui tanto a definição desses conceitos, os significados precisos para o autor, nem seu denominador comum didático, quanto a defesa genérica da “invenção”, outro termo admitido em Defoe, que, como prosador, permanece relevante por esse conflito franco, mas controlado, entre diversão e instrução.⁴⁸ Não só porque a história de Robinson continua atraente e os conteúdos didáticos foram reduzidos ou revisados; tampouco

⁴⁵ Outra coisa são as versões de escritores como Michel Tournier (*Vedrendi ou les limbes du Pacifique*, 1967) ou J. M. Coetzee (*Foe*, 1986), que intervêm deliberadamente no sistema de valores de Defoe para revisar seus conteúdos à luz do presente.

⁴⁶ Cf. VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês. Ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Fapesp, 2007, p. 151-152.

⁴⁷ SPUFFORD, Margaret. *Small books and pleasant histories. Popular fiction and its readership in seventeenth-century England*. London: Methuen, 1981.

⁴⁸ O termo “invenção” (*invention*) é bastante repetido no prefácio à continuação da história de Robinson (*Farther adventures*).

porque o personagem se mostrou conforme à disposição burguesa para o individualismo e a fixação por vantagens; não por sua dívida enfim, seja qual for seu efeito, com a fórmula do conhecimento que deleita. Não é ela só que explica o lugar de *Robinson Crusoé* nas origens do aborrecimento romanesco, mas esse mesmo conflito entre entretenimento e moral traduzido na concorrência narrativa de ação e reflexão que faz ver finalmente o desenvolvimento de uma cultura hoje disseminada de prazer na ação e desprazer na reflexão; esse conflito com suas temporalidades, portanto, com as surpresas da aventura e o assentamento das atividades na ilha; é aí que reside uma compreensão formal do aborrecimento nas origens do gênero, antes dos tempos mais típicos da prosa burguesa oitocentista.

Se no prefácio de *Robinson Crusoé* recomendam-se diversão e instrução iguais, esse equilíbrio é no entanto teórico, quer dizer, não corresponde exatamente à prática nem pode determinar os efeitos do texto. A longevidade da história sem dúvida está ligada à mitificação do personagem e à novidade realista do texto de que tratou Ian Watt. Mas também parece decorrer de algum desequilíbrio entre diversão e instrução que se desdobra, em Defoe, numa tendência para o aborrecimento que cede ao entretenimento. Novamente, não porque o teor didático já não apela ao leitor da mesma maneira,⁴⁹ mas porque a soma das qualidades que fizeram dele mais tarde um romancista dramatiza precisamente a concorrência entre ação e reflexão nas temporalidades do enredo e na sua relação com os sentidos do texto e as formas realistas de significar e conduzir a narrativa. Assim, conquanto renunciasse à autonomia do elemento romanesco e censurasse as leituras mais rápidas, Defoe contribuiu para a legitimação do gênero tanto no que respeita à afirmação do realismo como em relação ao consumo de entretenimento. É nesse ponto, justamente, que faz convergir essas noções, realismo e entretenimento, que permanecem compatíveis. Por isso são também realistas as adaptações da história de Robinson mesmo quando investem na fantasia, por exemplo, numa versão pornográfica ou de ficção científica. Luiz Costa Lima observou que, para manter o pressuposto da veracidade, o narrador em Defoe faz coincidir “a descrição do que teria sido visto com a expectativa do leitor quanto ao que deveria ter sido visto”, ou seja, ele não apenas assume a tarefa de “compor propriamente a narrativa”, mas também de “conhecer o que o leitor supunha como verdade” e não deixar “que, por fidelidade à verossimilhança, o relato se tornasse monótono e desinteressante”.⁵⁰ Para satisfazer essa última exigência, ele precisaria antecipar a curiosidade do leitor e seu desejo de

⁴⁹ Sobre o envelhecimento do teor didático em romances v. HUNTER, J. Paul. *Before novels. The cultural contexts of eighteenth-century English fiction*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1990, p. 227.

⁵⁰ LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 271.

distração. E isso ele fez bem, também porque, como negociante e jornalista, entendia do comércio de casos surpreendentes.

Não estranha, nesse sentido, a recorrência do termo “variedade” (*variety*) na maioria dos prefácios e folhas de rosto dos títulos de Defoe. O que mais tarde foi toda uma forma de entretenimento, do teatro à imprensa, nele significava a prevenção da sensaboria mediante a representação de experiências não corriqueiras para o leitor. A “infinita variedade” (*Moll Flanders*), a “maravilhosa variedade de incidentes” (*Memoirs of a cavalier*), a “vasta variedade do assunto” (*Colonel Jack*) destacam as peripécias e a ação sortida nos textos.⁵¹ Em *Robinson Crusoe* “mal se imagina que a vida de um homem seja capaz de maior variedade”, com direito a piratas mouros e canibais impiedosos.⁵² Mas *Robinson Crusoe*, antes do romance, já está no romance porque refreia essa variedade em parte com o tempo da ilha. Afinal três quartos do livro são passados ali, e por um bom tempo sem muita aventura, no máximo uma tempestade ou a tentativa arriscada de circum-navegar a ilha, que por sinal confirmam a necessidade de afastar a monotonia latente. Esta, porém, insiste no ritmo diário das atividades, nos registros catalográficos e na reflexão.

John Richetti chamou Defoe de protorromancista por sua atenção narrativa a ideias e argumentos que complicam um personagem como Robinson.⁵³ Mas nessa complicação que em linhas gerais pouco excede o reconhecimento e a aprovação das decisões da Providência e do utilitarismo, aproximam-se também as formas do aborrecimento e com elas o romance. Daí a tendência para o resumo, para dosar o tempo imenso da ilha e regular as amplificações reflexivas, do pensamento estratégico às *serious reflections*. A qualidade do tempo é determinada, portanto, não somente pela qualidade de ação (aventura ou atividade), mas também pela qualidade da *inação*. Quando o diário diz que houve “chuva o dia inteiro”, não importa o que ele fez esse tempo todo, ainda que faça pensar na ausência narrativa de tédio. De certo modo não haver tédio nas condições de confinamento e após a conquista do conforto e da segurança na ilha de Robinson é um aspecto irrealista do texto, uma grande ficção. Há várias revisões da história, como se sabe, inclusive em relação à ausência de sexo, mas não há notícia, embora fosse plausível, de uma versão de um Robinson mortalmente entediado. O marinheiro escocês Alexander Selkirk, cuja história de vida solitária numa ilha no Pacífico inspirou possivelmente a de Robinson, teria experimentado depressão e melancolia, de acordo com Richard Steele.⁵⁴ Mas no século de Defoe, no contexto mais amplo de uma construção social pela disciplina da fé e da

⁵¹ Cf. os prefácios de Defoe na antologia organizada por Sandra Vasconcelos, *op. cit.*, p. 249-268.

⁵² RC, p. 43.

⁵³ RICHETTI, John. *The life of Daniel Defoe*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 203.

⁵⁴ *Apud* SUTHERLAND, James. “[On *Robinson Crusoe*].” In: DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Ed. Michael Shinagel. London; New York: Norton & Company, p. 345.

ocupação, o tédio podia ser uma ameaça moral e econômica.⁵⁵ Já a inexistência de um Robinson entediado hoje não muda por completo este aspecto imoral do tédio. De todo modo, realismo é antes fingir que copiar, é uma convenção como outras, e Defoe entende, está claro, dos alcances do gênero que experimenta.

Recapitulando e concluindo, constroem a narrativa de *Robinson Crusoé* elementos que a complicam, desaceleram, suspendem ou pelo contrário estimulam nela a atividade e a ação. Esses elementos têm efeitos diferentes no leitor, mais ou menos aborrecidos, mais ou menos prazerosos. A determinação exata dos efeitos é impossível, mas não é bem isso que importa. Mais que a experiência individual estão em causa realidades históricas e uma cultura do tédio e do entretenimento. E nessa cultura marcada pelo consumo de novidades, essencial à história do romance, as formas envelhecem, renovam os sentidos e modificam os efeitos. Em suma, o apelo da ação vence em *Robinson Crusoé*. As formas lentas dão as caras, mas não se impõem como fariam apenas depois, em pouco tempo aliás na própria Inglaterra. Mas o interessante não é ainda esse predomínio da ação. O que o põe nas origens do romance é antes como ele regula e negocia efeitos de prazer e aborrecimento entre ação e inação, que se converte em reflexão; entre aventura e cotidiano, que se converte em trabalho; entre surpresa e cálculo, que se converte em lucro.

⁵⁵ Cf. SPACKS, Patricia Meyer. *Boredom. The literary history of a state of mind*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1995, p. 33.

O TEMA DO DIÁLOGO EM JAMES HARRIS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p132-139>

Luís F. S. Nascimento¹

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) /
Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Ainda pouco conhecido entre nós, o pensador britânico James Harris foi considerado como o maior discípulo de seu tio: o filósofo Shaftesbury, autor das *Características*. O presente texto busca examinar o tema do gênero diálogo no interior da obra de James Harris.

PALAVRAS-CHAVE:

James Harris.
Shaftesbury.
Diálogo.
Filosofia.
Arte.
Gênero.

ABSTRACT

Although little known among us, British thinker James Harris was considered to be a disciple of his uncle: Shaftesbury, the philosopher and writer of Characteristics. The present text aims at examining the dialogue as a literary genre within the works of James Harris.

KEYWORDS:

James Harris.
Shaftesbury.
Dialogue.
Philosophy.
Art.
Literary Genre.

¹ Professor do DFil - UFSCar e pesquisador colaborador da USP.

“Quem é esse Harris?”² – essa frase do político inglês Charles Townshend³ foi a escolhida como epígrafe para a introdução de um livro chamado *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, escrito por Clive T. Probyn e publicado em 1991. Nessa mesma introdução, um pouco abaixo da referida epígrafe, Probyn chama a nossa atenção para o fato de ele ser o primeiro a fazer desse filósofo o objeto de um estudo mais acabado e extenso. “Na melhor das hipóteses”, diz-nos Probyn, “a vida de James Harris permanecia incompleta, má interpretada na pior delas, mas, na maior parte das vezes, ignorada”⁴ O desconhecimento em torno da figura desse autor é então a primeira questão que surge quando nos dispomos a estudá-lo: afinal, quem é esse Harris?

James Harris nasceu em Salisbury (Inglaterra) no ano de 1709 e lá viveu até a sua morte, em 1780. Era filho de um importante magistrado da região e de Lady Elisabeth Ashley, irmã de Maurice Ashley e Anthony Ashley Cooper, terceiro conde de Shaftesbury e autor das *Características*. Tal filiação foi de extrema importância para a formação do pensamento de Harris. Como nos explica Probyn, pai e mãe exerceram no filho dois tipos de influência que se complementavam e que sempre esteve presente nas obras de nosso autor:

O segundo James Harris⁵ estimulava o interesse de seu filho pela música e pela poesia, mas era Elisabeth Harris quem transmitia a ele o interesse que a família dela tinha pela filosofia.⁶

² PROBYN, C.T. *The sociable humanist – the life and works of James Harris (1709 – 1780)*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 1. No original: “Who is this Harris?”.

³ Charles Townshend (1725-1767), político inglês que, como Harris, foi membro da Câmara dos Comuns. No capítulo de seu livro dedicado às atividades políticas de Harris, Probyn explica o contexto no qual a frase foi emitida. Em 1762, quando já era um magistrado conhecido em Salisbury e autor de dois livros filosóficos, James Harris assume uma cadeira na Câmara dos Comuns e é nesse momento que surge a anedota que envolve Charles Townshend, como lembra uma passagem do diário de uma senhora amiga de Harris, Mrs Thrall: “Por fim, estive em companhia do velho James Harris de Salisbury cujo nome e caráter eram muito familiar em minha juventude. Há uma famosa piada de Charles Townshend sobre ele que precisa ser mencionada. Quando ele foi introduzido na Câmara dos Comuns, o brincalhão Charles perguntou ‘quem é esse Harris’. Ora, James Harris, alguém respondeu, o grande lógico que escreveu um livro sobre a gramática e outro sobre a virtude. O que então o traz aqui, inqueriu Townshend, ele não encontrará nessa câmara nem gramática nem virtude” (Ver: *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 184. No original: “I have at last been in Company of old James Harris of Salisbury with whose Name and Character I was very familiar in my younger days. There is a famous joke of Charles Townshend’s concerning him which must be mentioned – when he was introduced into the house of Commons – who is this Harris says the witty Charles – why James Harris replies somebody – the great Logician who has written one book about Grammar and one about Virtue: and what bring him here then enquires Townshend – he will find neither Grammar nor Virtue in this house”).

⁴ *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 1. No original: “(...) the life of James Harris has remained sketchy at best, misinterpreted at worst, and generally ignored”.

⁵ Nosso autor é o terceiro membro de sua família a receber o nome de James Harris, daí a razão de Probyn chamá-lo de *terceiro* e dar ao seu pai a alcunha de *segundo*. O *primeiro* era seu bisavô.

⁶ *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 37. No original: “The second James Harris stimulated his son’s interest in music and poetry, but it was Elisabeth Harris who transmitted to him her family’s interest in philosophy”.

Há aqui algo de peculiar e curioso: a filosofia então tida como uma ocupação própria ao sexo masculino, é legada a Harris por sua mãe. Como Probyn não deixa de notar, Lady Elisabeth foi uma mulher bastante avançada para o seu tempo. Ao contrário da grande maioria de suas contemporâneas, a mãe de Harris era capaz de ler em inglês e em francês e, ao que parece, tinha algum conhecimento de grego, pois seu irmão Maurice Ashley teria feito dela uma consultora para a sua versão inglesa da *Cyropaedia* (*A educação de Ciro*, de Xenofonte), recorrendo constantemente às suas opiniões e conselhos. Em 1728, ano em que a tradução foi publicada, o nome de Elisabeth aparecia na dedicatória. Esse volume trazia um prefácio do tradutor na qual eram apresentados argumentos contrários à filosofia de Thomas Hobbes e ao epicurismo. Essa também era a posição defendida por Shaftesbury nas *Características*, sobretudo nos seus quarto e quinto tratados: *Investigação sobre a virtude* e *Os Moralistas*. A ideia de uma sociabilidade natural própria ao gênero humano era ali apresentada por oposição à tese segundo a qual o homem, em seu estado de natureza, age tendo unicamente em vista a satisfação de seus interesses próprios (*self-interest*) e que, portanto, deve ser entendido como um ser egoísta. Ao escrever o prefácio à sua versão da obra de Xenofonte, Maurice Ashley está retomando uma das principais críticas que seu irmão (Shaftesbury) dirige à filosofia de Hobbes, isto é: o autor do *Leviatã* aproxima-se do epicurismo quando concebe a natureza humana a partir dos interesses privados. Tanto o autor das *Características* quanto o tradutor de Xenofonte são promotores de uma concepção de homem que vai de encontro com aquela de Hobbes. Segundo eles, não há saída do estado de natureza ou entrada no estado social, pois nossa natureza já é (desde sempre) social. Nosso interesse privado está intimamente vinculado ao interesse público ou à sociedade a qual estamos naturalmente ligados. Por natureza, escreve Maurice Ashley em consonância com o seu irmão, o homem é “uma criatura dócil, gentil, sociável e compassível”⁷.

Quando a versão inglesa da *Cyropaedia* vem a lume, Harris tem dezenove anos e estuda direito em Oxford. Mesmo antes da publicação desse livro, é bem provável que, por intermédio de sua mãe, ele já conhecesse muito bem as ideias defendidas por Maurice Ashley em seu prefácio, cuja fonte era Shaftesbury. Não obstante o fato de não ter convivido com o mais célebre dos seus tios, por toda a obra de Harris é possível reconhecer elementos que atestam a influência do autor das *Características* (morto em 1713, quando o sobrinho ainda era muito jovem). A presença de Shaftesbury não se mostra apenas na semelhança dos temas tratados e na afinidade de posição frente a outros pensadores (tais como Hobbes), mas também se revela na maneira de escrever, no

⁷ Prefácio à *Cyropaedia*: or, the Institution of Cyrus, by Xenophon, p. 9 (apud *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 39). No original: “a mild, gentle, sociable, and compassionate Creature”.

vocabulário empregado e na preocupação em encontrar o gênero literário mais adequado para um determinado assunto ou questão que se deseja investigar. Como mostra Probyn, “seu (de Harris) modelo de escritor (...) era o terceiro conde de Shaftesbury”⁸. O primeiro livro publicado por Harris é um conjunto de textos reunidos sob o nome de *Três Tratados* (obra composta de: *Diálogo sobre a arte*, *Um discurso sobre a música, pintura e poesia*, e *Um diálogo sobre a felicidade*, de 1744). Em seguida, surge *Hermes ou uma investigação filosófica sobre a gramática universal* (1751). Depois, os *Arranjos filosóficos*⁹ (1775). E, por fim, as *Investigações filológicas*, publicadas postumamente em 1781. Em 1801, seu filho (cujo nome também era James Harris e que ficou conhecido pelo seu título nobiliárquico, primeiro conde de Malesbury) reuniu e publicou as obras do pai acompanhadas de uma introdução e pequena biografia do autor. Nós iremos nos deter em *Um diálogo sobre a arte*, que tem como tema as artes em geral e não somente aquelas que Harris chama de artes elegante.

A forma do diálogo

Como o seu nome indica, o *Um diálogo sobre a arte* é escrito em um gênero literário bastante difundido na Antiguidade. Ao empregá-lo, diz-nos Probyn, Harris estaria indo ao encontro daquelas que seriam suas grandes pretensões: trazer à Modernidade temas e autores consagrados pela tradição clássica e dar continuidade às ideias de Shaftesbury:

O problema inicial de Harris era de apresentação: como transmitir ideias complexas e para muitos fora de moda em uma forma responsável e atraente¹⁰

A escolha por esse gênero de escrita não é então meramente formal, ela diz respeito ao conteúdo que ali se deseja apresentar: a adoção do diálogo já é por si só uma maneira de trazer questões da filosofia antiga para a Modernidade. Ao mesmo tempo, a intenção de Harris é a de fazer um diálogo “à maneira de Shaftesbury”¹¹, “recentemente o maior expoente dessa forma”¹², acrescenta Probyn. De fato, o “mestre” de Harris é o autor de um diálogo que guarda muitas semelhanças com o do filósofo de Salisbury: publicado em 1709, *Os Moralistas* narra uma conversa que envolve três personagens (Palemon, Filócles e Teócles) e cujo tema principal é a relação entre moral e natureza ou (posto em outros termos) a questão da sociabilidade natural do homem. Em 1711, esse mesmo

⁸ *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 4. No original: “His role model as a writer (...) was the third Earl of Shaftesbury”.

⁹ O título em inglês é *Philosophical Arrangements*. *Arrangement* significa literalmente “arranjo”, mas também pode ser vertido por “disposição, combinação, distribuição, classificação, ajuste, acordo, organização, pôr em ordem” (ver: verbete *arrangement* do Dicionário Inglês-Português de A. Houaiss e Dicionário Oxford da Língua Inglesa).

¹⁰ *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 81. No original: “Harris’s initial problem was one of presentation; how to convey complex and to some extent unfashionable ideas in a amenable and attractive form”.

¹¹ *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 67. No original: “in a manner of Shaftesbury”.

¹² *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 81. No original: “(...) the greatest recent exponent of that form”.

diálogo foi incorporado às *Características* como o seu quinto e penúltimo tratado. Há ainda uma versão preliminar desse texto chamada *O entusiasta sociável*, de 1705. Harris recebeu de seu primo (filho do autor das *Características* e então quarto Conde de Shaftesbury) o manuscrito dessa primeira versão de *Os Moralistas*¹³, evento que corrobora o interesse que nosso autor tinha pelo modo como seu tio compôs o seu diálogo: como alguém que estuda a fundo a feitura de um texto, Harris não se contenta com a leitura da obra acabada e estende a sua curiosidade ao processo a partir do qual ela atinge sua forma final. Um elemento fundamental de *Os Moralistas* que certamente não foi ignorado por Harris é fato de Shaftesbury não só ter consciência de que escreve um diálogo na Modernidade, como também faz do seu próprio diálogo um texto no qual a possibilidade de tal façanha é posta em questão: “Por que nós modernos, tão prolíferos em *tratados* e *ensaios*, somos tão econômicos no modo do **diálogo**, que outrora foi considerado como o melhor e o mais polido modo de conduzir os assuntos mais sérios?”¹⁴, pergunta Shaftesbury em *Os Moralistas*. Ao decidir-se por fazer com que o seu pensamento fosse exposto em um gênero literário antigo, Harris sabe muito bem que não é um grego, tampouco um romano, e sim um homem moderno. Para Shaftesbury, e agora para Harris, é o próprio aprimoramento da filosofia moderna que exige a consideração e a reformulação do modelo filosófico consagrado na Grécia e em Roma. Desse ponto de vista, não se trata de uma volta ou de uma revitalização da filosofia antiga, mas de um movimento necessário ao próprio desenvolvimento da filosofia moderna, como já parece indicar o início do primeiro texto que compõe os *Três Tratados*.

No início de *Um diálogo sobre a arte* encontramos uma dedicatória: “Ao honorável e reto Conde de Shaftesbury”¹⁵. É para o seu primo, filho do autor das *Características*, que Harris oferece essa sua obra. Na primeira linha do texto, o autor dirige-se diretamente ao conde (posto agora na condição de seu destinatário) e diz que as linhas que ele está prestes a ler são o relato de “conversa um tanto incomum em seu gênero”¹⁶: os homens da época não costumam discutir no tom e, sobretudo, a respeito dos temas que animaram o diálogo que Harris irá narrar. A situação na qual a referida conversa surge é descrita por nosso autor da seguinte maneira:

¹³ A esse respeito, ver PROBYN, C.T. *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, pp.5-6. Como o próprio Probyn explica nessa mesma passagem, o título de seu livro sobre Harris faz referência àquele que encontramos na primeira versão de *Os Moralistas: O entusiasta sociável* (SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper). “The Moralists”. In: *Characteristicks of men, manners, times*. Editado, em dois volumes, por Philip Ayres (volumes que têm por base a segunda edição de as *Characteristicks*, publicada em 1714). Oxford: Clarendon Press, 1999, Vol. II).

¹⁴ *Os Moralistas*, p. 6. No original: “Why we Moderns, who abound so much in *Treatises* and *Essays*, are so sparing in the way of *Dialogue*; which heretofore was found the politest and best way of managing even the graver Subject”.

¹⁵ HARRIS, J. “A dialogue concerning art”. In: *The works of James Harris*. Bristol: Thoemmes Press, 2003, Vol. I, p. 7. No original: “To the right honorable Earl of Shaftesbury”.

¹⁶ *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 7. No original: “a Conversation in its kind somewhat uncommon”.

Tendo um amigo de uma região distante me feito uma visita casual, fomos incitados pela alegre serenidade de uma manhã de primavera a andar de *Salisbury* a *Wilton*, para ver o Lorde de *Pembroke*. As belezas da jardinagem, da arquitetura, da pintura, da escultura pertencentes a esse local eram tema de grande entretenimento para o meu amigo. De minha parte, eu não me deleitava menos do que ele ao constatar que nossa caminhada havia correspondido tão bem às suas expectativas¹⁷

Tal como ocorre em muitos dos diálogos antigos, como os de Platão, a cena inicial é um encontro comum e casual entre dois amigos que são levados, sem nenhuma intenção ou plano prévio, a um certo tema. No caso, é a beleza dos objetos presentes no caminho que vai de *Salisbury* a *Wilton* que confere à conversa dos amigos um fio condutor. “Sem que nos dêssemos conta”, escreve Harris, “isso nos levou a discutir sobre a arte, pois concordávamos que seja lá o que havíamos admirado como sendo formoso e belo, não poderia estar relacionado a outra causa”¹⁸. Nesse momento, a conversa ganha uma direção e, como não poderia deixar de ocorrer, um dos interlocutores não tardará em enunciar a questão fundamental do diálogo: o que é a arte? Esse interlocutor é Harris ou, antes, o autor do diálogo, aquele que ao longo do texto é identificado pelo termo *I* (*Eu*) por oposição ao *He* ou *Him* (*Ele*) usado para designar o seu amigo e com quem o primeiro conversa. Embora autor não nomeie os interlocutores desse diálogo é possível dizer que o narrador ou o *I* (o *Eu*: aquele que fala na primeira pessoa) é o próprio Harris, uma vez que o nome de sua cidade (*Salisbury*) é mencionada como sendo o local da residência desse primeiro personagem. Mas para tanto, como não deixa de salientar Probyn, é preciso lembrar que, a exemplo do que Shaftesbury fez em *Os Moralistas*, os personagens de um diálogo não são “nem totalmente fictícios... nem totalmente verdadeiros”¹⁹. Uma das peculiaridades dessa obra de Harris é essa mistura entre realidade e ficção, vida e obra. No limite, seria tão equivocado dizer que o *eu* de *Um diálogo sobre a arte* é Harris quanto afirmar o contrário, algo que também podemos perceber em relação ao personagem Teócles de *Os Moralistas*. Por trás dessa relação paradoxal esconde-se um tema caro aos dois filósofos ingleses: a tentativa de levar o mundo da erudição ao universo da vida comum, o que (em última instância) acabaria por dissolver os limites entre o homem (indivíduo particular e atuante no mundo) e autor (escritor ou estudioso cuja ação estaria restrita ao âmbito das letras ou da reflexão filosófica). Se essa aproximação parece estranha ou mesmo artificial aos olhos dos

¹⁷ *Um diálogo sobre a arte*, p. 7. No original: “A Friend from a distant Country having by chance made me a Visit, we were tempted by the Serenity of a cheerful Morning in the Spring, to walk from *Salisbury* to see Lord *Pembroke*’s at *Wilton*. The Beauties of Gardening, Architecture, Painting, and Sculpture belonging to that Seat, were the Subject of great Entertainment to my Friend: Nor was I, for my own part, less delighted than he was, to find that our Walk had so well answered his Expectations ”.

¹⁸ *Um diálogo sobre a arte*, p. 8. No original: “This led us insensibly to discoursing upon Art, for both agreed, that whatever we had been admiring of Fair and Beautiful, could all referred to no other Cause”.

¹⁹ *Miscelâneas*, pp. 333-334, *apud The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p. 82. No original: “neither wholly feigned... nor wholly true”.

eruditos modernos, isso deve ser tomado como uma questão para a filosofia na Modernidade. Quando chama a atenção do seu destinatário (o filho do autor das *Características*) para o aspecto incomum (*uncommon*) da conversa que vai relatar em *Um diálogo sobre a arte*, Harris já aponta para essas dificuldades: afinal, pode com justiça perguntar o leitor, quem são esses homens que se dispõem a fazer de um encontro casual uma investigação acerca da arte, eles realmente existem ou existiram, o diálogo aconteceu de fato? Se esse tipo de questão não parece estar presente nos diálogos antigos (ao menos de forma explícita), em Shaftesbury e em Harris eles são como que a condição sem a qual não haveria qualquer possibilidade de um diálogo moderno: de início, é preciso admitir que se trata de um gênero que soará estranho para o leitor moderno, que é *uncommon*. Outro aspecto que não podemos ignorar e para o qual Laurent Jaffro²⁰ chama a atenção é o fato de *Os Moralistas* ser um diálogo narrado, ou seja: não é exatamente um diálogo, tal como são os de Platão e Xenofonte, mas a narrativa de uma conversa – há um narrador que fala em primeira pessoa e que se dirige a um destinatário. No caso de *Os Moralistas*, esse narrador é o personagem Filócles que conta ao seu amigo Palemon uma conversa que havia tido há alguns dias antes com outro amigo: Teócles. É nesse sentido que o diálogo moderno de Shaftesbury assemelha-se ao gênero epistolar: como vimos, existe a figura de um destinatário para o qual o texto é endereçado. O mesmo ocorre em Harris, onde o *Eu (I)* narra para o quarto lorde de Shaftesbury uma conversa que teve com o personagem *Ele (He)*. Por alguma razão estranha, os diálogos modernos já não podem ser mais diretos e necessitam da intermediação de um narrador que explica e contextualiza a conversa que introduz. Mas tal estranheza, para além de revelar uma diferença em relação ao modo como se compunha diálogos na Antiguidade, também mostra algo típico dos tempos modernos: diferentemente do que vemos nas obras de um Platão, a filosofia e a erudição (*learning*) afastaram-se do mundo da conversação e agora esse reencontro apenas poderá ser feito às custas de uma certa estranheza ou artificialidade. Se agora nos soa estranho levar a filosofia e temas eruditos à forma de uma conversa casual entre amigos, se para tanto temos de recorrer à figura intermediária de um narrador que procura remediar o efeito de estranheza que seu texto terá em seu leitor, isso tem de ser assumido como sendo uma das características de nossa época. Nos tempos modernos, afirma Shaftesbury em *Os Moralistas*, a filosofia está presa em conventos ou em escolas e aquele que ainda tem algum contado com ela o faz “*secretamente e durante a noite*”²¹, ou seja: fora do mundo, longe de um ambiente público. Diante de tal situação, não é de surpreender que a figura do filósofo esteja tão afastada da do homem que ele é perante a sociedade, e que toda tentativa de vinculá-los ganhe

²⁰ A esse respeito, ver: JAFFRO, L. *Éthique de la communication et art d'écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaises*. Paris, P.U.F., 1998, pp. 237-245.

²¹ *Os Moralistas*, p. 5. No original: “secretly, and by Night”.

ares de ficção e estranhamento. Daí a necessidade e a dificuldade de se buscar um novo gênero que já não é exatamente o diálogo antigo, mas que procura, como este, vincular a vida social à filosofia. Dessa dificuldade Harris, a exemplo de Shaftesbury, está bastante consciente, fazendo dela tema de seu *Diálogo*, tal como fizera seu tio nas suas *Características*. No final da conversa, quando o *Eu* elogia a loquacidade com que seu amigo fala, como que de improviso, sobre um assunto tão complexo como a arte, o personagem *Ele* confessa que, na verdade, já vinha pensando no assunto há algum tempo, tema sobre o qual está redigindo um ensaio que, por acaso, está no seu bolso. O *Eu* pede então que o amigo leia o ensaio e logo percebe a diferença entre o tom da conversa que os entretinha até então e o tom do ensaio que lhe parece floreado e exaltado, levando *Ele* ao êxtase a tal ponto que o personagem *Eu* sugere ao amigo que pare sua leitura quando se aproximam da cidade:

Meu bom amigo chegara agora a um nível muito exaltado e estava prosseguindo com o seu panegírico com grande calor e fluência quando entramos nos subúrbios, onde nosso caminho aproximou-se do final. As pessoas pelas quais passávamos começaram a nos olhar com surpresa, de tal modo que eu, que estava menos envolvido e estando desocupado para observar, pensei ser apropriado advertir meu amigo de que devia parar. Ele imediatamente interrompeu a leitura, guardou seus papéis e me agradeceu por pará-lo em um momento tão oportuno.²²

A passagem mostra a distância que a filosofia toma em relação à vida comum: a estranheza com que os habitantes das cercanias da cidade reagem diante da linguagem do texto escrito atesta essa distância, constatação que marca o gênero do diálogo na Modernidade.

²² *Um diálogo sobre a arte*, p. 29. No original: “My good friend was now arrived to a very exalted pitch, and was pursuing his panegyric with great warmth and fluency; when we entered the suburbs, our walk being near finished. The people, as we went along, began to look at us with surprise; which I, who was less engaged, having a leisure to observe, thought it was proper to admonish my friend, that he should give over. He immediately ceased reading; put his papers up; and thanked me for stopping him at so seasonable a time”.

METAFÍSICAS DA NATUREZA NA ÉPOCA DAS LUZES (DIDEROT, D'ALEMBERT, BUFFON)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p140-152>

Pedro Paulo Pimenta

Universidade de São Paulo (USP) / CNPq

RESUMO

Trata-se de examinar a concepção de Natureza em Diderot de modo a mostrar a redefinição desse conceito em algumas passagens de sua obra, culminando com o *Sonho de d'Alembert*. Para tanto, são mobilizados, além de textos do próprio Diderot, também escritos de seus contemporâneos, Buffon e d'Alembert.

PALAVRAS-CHAVE:

Natureza.
Sentido.
Finalidade.
Forma.
Fisiologia.

ABSTRACT

The following text aims at examining the concept of Nature in Diderot in order to show how this concept was redefined in some passages of his work, achieving its climax in D'Alembert's Dream. For this purpose, besides Diderot's own texts, we have resorted to the writings of his fellow thinkers, Buffon and d'Alembert.

KEYWORDS:

Nature.
Sense.
Finality.
Form.
Physiology

Para Franklin de Mattos

Posição da questão

O Século das Luzes, profundamente marcado pela reflexão acerca dos sentidos latentes da palavra *Natureza*, furtou-se a definir seu significado¹. O verbete *Natureza*, da *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert, é um caso em questão. Esse pequeno texto tem uma história inusitada. Originalmente encomendado por Diderot a Buffon, que a partir de 1749 dirige a publicação de uma *História natural* que se tornará outro marco da época das Luzes, o verbete, que Diderot anuncia em 1752 já estar pronto, termina sendo redigido por d'Alembert, que em linhas pouco inspiradas se restringe à ideia de natureza pertinente à Física, onde os corpos são massas sólidas submetidas a certas leis. Ora, é justamente das demais propriedades que Buffon se ocupa em sua obra, que se debruça sobre uma miríade de informações, oriundas da Anatomia, da Fisiologia, da Geologia ou (“Teoria da Terra”). Segundo consta, a comissão de Diderot teria sido desdenhada pelo grande naturalista francês com base numa justificativa desconcertante, para não dizer irônica: a palavra *Natureza* se referiria a algo que, enquanto tal, não existe, mera ideia, a que cada um pode atribuir significados diferentes². Recusando-se a identificar quais, dentre eles, são legítimos e valem para a Filosofia e as ciências, é quase como se Buffon estivesse dizendo a Diderot: esse trabalho de ajuste semântico já não é feito em verbetes de vossa obra?³

O tom algo perfuntório do verbete redigido por d'Alembert (*Enciclopédia*, volume XI, 1765, pp. 440-441) talvez se explique por ter sido composto após a renúncia de seu autor do cargo de coeditor da *Enciclopédia*, ocorrida em 1759⁴. A partir dessa data, as contribuições de d'Alembert perderam o lustro que caracteriza muitos dos verbetes anteriores de sua autoria, que não se restringiam à Física (como, por exemplo, “Dicionário”, “Elementos das ciências”, “Geômetra” e outros). Mesmo assim, trata-se de um texto cuidadoso, que com clareza delimita o ‘campo semântico’, por assim dizer, do termo em questão.

¹ Ver Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, 2a edição, Paris: Albin Michel, 1994.

² Ver Marie Leca-Tsiomis, “Nature, du Dictionnaire de Richelet à l'Encyclopédie: une impossible définition?”, in: *Dix-Huitième siècle*, 2013/1 (45), pp. 45-60.

³ Ver Jacques Roger, *Buffon, un philosophe au jardin du roi*, Paris: Fayard, 1989, p. 282 ss.

⁴ Ver Élisabeth Badinter, *Les passions intellectuelles. 2. Exigence de dignité (1751-1762)*. Paris: Fayard, 2002.

O enciclopedista começa por observar que “a palavra é utilizada de diversas maneiras”, de Aristóteles a Boyle. Mostrando ao leitor algumas de suas possíveis aplicações, desde “sistema do mundo, ou máquina do universo” até “essência de uma coisa individual”, d’Alembert declara que “a palavra *natureza* é utilizada em particular para significar a ordem e o curso natural das coisas, a sequência das causas secundárias ou as leis do movimento estabelecidas por Deus”, definição filosófica que tem o mérito de estabelecer os domínios de uma ciência: “é nesse sentido que se diz que os físicos estudam a natureza”. A rápida reconstituição histórica que se segue – calcada em manuais da época – conclui pela justeza dessa definição operatória, reiterando-a no quadro da distinção entre “natureza geral” e “natureza particular”, proposta pelo mesmo Boyle:

A natureza geral é definida como a reunião dos corpos que constituem o estado atual do mundo, considerado como um princípio em virtude do qual eles atuam e recebem a ação segundo as leis do movimento estabelecidas pelo autor de todas as coisas. A natureza particular de um ser subordinado ou individual não é senão a natureza geral aplicada a uma porção distinta qualquer do Universo; é uma reunião das propriedades mecânicas (como grandeza, figura, ordem, posição e movimento local) convenientes e suficientes para constituir a espécie e a denominação de uma coisa ou de um corpo particular, considerando-se o concurso de todos os seres como o princípio de movimento, repouso etc. (XI, 441).

Vê-se por essa passagem que não interessam a d’Alembert nenhuma das acepções filosóficas do termo. Tacitamente, ele desdenha toda discussão a respeito, reconhecendo apenas o valor relativo da expressão *Natureza*, quando utilizada na Física. Essa constatação não surpreende. Basta lembrar as páginas do *Discurso preliminar* (1751) dedicadas ao estado das ciências na época da *Enciclopédia*, onde d’Alembert alerta para os perigos da presença do “espírito de sistema na Física”, que, com suas ousadas visões, se antepõe à cuidadosa aplicação do cálculo na explicação dos fenômenos. Trata-se, provavelmente, de uma referência velada ao “Segundo Discurso” da *História natural* de Buffon, cujas “Provas” trazem uma digressão sobre a formação dos planetas, onde predominam as descrições de eventos não testemunhados em detrimento da sistematização matemática (instrumental mais seguro para a reconstituição de regularidades passadas)⁵.

Mas, supondo por um instante que Buffon não tivesse se recusado a atender ao pedido de Diderot, o que seria um verbete *Natureza* redigido por ele? É possível ter uma ideia a partir da leitura das duas “Visões da natureza”, excursos publicados como introdução aos volumes XII e XIII da *História natural* (respectivamente, em 1764 e 1765), compostos, com toda probabilidade, antes do verbete de d’Alembert. A abertura da “Primeira visão” permite medir a distância que separa as concepções de

⁵ Ver Jacques Roger, *Buffon*, op. cit., p. 265.

Buffon daquelas de d'Alembert. “A Natureza”, diz-se aí, “é o sistema das leis estabelecidas pelo Criador para a existência das coisas e a sucessão dos seres”. A definição começa pela Física, mas logo passa à Metafísica, onde permanece: “A Natureza não é uma coisa, pois essa coisa seria tudo; a natureza não é um ser, pois esse ser seria Deus. Pode-se considerá-la como uma potência viva, imensa, que tudo envolve, que tudo anima, e que, subordinada à do ser primordial, continua a fazê-lo *pelo concurso ou consentimento deste*”⁶. Esta última afirmação (que destacamos em itálicos) mostra até que ponto Buffon está disposto a se comprometer com uma Metafísica especulativa: no momento em que escreve, as controvérsias sobre a relação entre Deus e o Mundo, surgidas no século XVII, ainda faziam ruído, e não deixa de ser divertido que o filósofo-naturalista adote uma postura relaxada diante da alternativa entre a intervenção direta de Deus na Natureza e o seu mero consentimento à operação independente desta como uma totalidade à parte – como se se tratasse de um problema menor. A continuação do texto sugere que, de fato, a questão é, ao menos neste momento, irrelevante para Buffon, que explica a formação do mundo independentemente da existência de um Criador⁷, e mostra, na “Segunda visão”, que esse processo inclui a gênese dos seres vivos, situada no momento em que predomina o “calor temperado”, a meio caminho entre o fogo e o gelo, “agentes da destruição”⁸. Longe de se restringir à Física, a palavra Natureza se refere também, para Buffon, um domínio de investigação, que recebe na época a alcunha geral de História Natural, ciência que o *Discurso preliminar* relegara à memória, consignando a Física à razão.

Essa rápida recapitulação é suficiente para que se perceba que as duas “Visões da Natureza” oferecem a antítese do procedimento adotado por d'Alembert na definição da palavra Natureza. Onde o enciclopedista opta pela restrição, o naturalista escolhe a expansão do domínio de aplicação do termo. As consequências dessa escolha são consideráveis. Se Natureza se refere também aos objetos da Anatomia, da Fisiologia, da Taxonomia, sem excluir os fenômenos relativos ao movimento, então a definição de Boyle é plenamente insuficiente, e pautar-se por ela é, mais do que um modo tacanho de proceder, uma ingenuidade. Buffon já alertara, no *Primeiro Discurso* (1749), para a imensidão dos domínios das ciências da natureza, e para a extensão praticamente infinita do campo do “mundo natural”. Para d'Alembert, isso não passa de uma maneira imprecisa de se referir a um domínio na verdade bastante restrito, de fronteiras claras e bem delimitadas: o que a Física e o cálculo não podem conhecer, pela verificação experimental de parâmetros regulares em fenômenos, não é cognoscível. Buffon, ao contrário, alertara para tudo o

⁶ Buffon, *Oeuvres*, ed. Schmitt, Paris: Gallimard/Pléiade, 2008, p. 985.

⁷ Mas Buffon tem uma cosmologia; ver Thierry Hoquet, *Buffon: histoire naturelle et philosophie*, Paris: Honoré Champion, 2005.

⁸ Buffon, *Oeuvres*, op. cit., p. 995.

que não se deixa conhecer a partir desse método, mas revela-se, tão logo se recorre a outros procedimentos, notadamente a observação, atenta a regularidades circunscritas a certas classes de fenômeno⁹.

Não se trata aí apenas de duas opções metodológicas incompatíveis. Do ponto de vista de Buffon, o que d'Alembert não percebeu ou teria negligenciado é que a insistência na clareza e distinção das ideias que entram no conhecimento de tipo matemático é signo de uma insuficiência, que produz obscuridade em ideias de outro gênero. Essa diferença não prova a superioridade do conhecimento matemático em relação ao conhecimento experimental tal como definido pelos partidários da observação; ao contrário, mostra que este último é o complemento necessário daquele, mesmo e principalmente quando não se entrevê a redução de um problema ou fenômeno ao cálculo. Portanto, a insistência de Buffon na tópica da amplidão dos domínios da Natureza é o correlato necessário da constatação da limitação intrínseca ao entendimento humano, incapaz de se dilatar a ponto de abarcar o mundo à sua volta como um todo, em uma só intuição.

Diderot comenta esse ponto nos *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*: “Quando se compara a multidão infinita dos fenômenos da natureza aos limites de nosso entendimento e à fraqueza de nossos órgãos, o que esperar além da lentidão de nossos trabalhos, das longas e frequentes interrupções, da raridade dos gênios criadores, e de umas poucas peças isoladas, extraídas da grande cadeia que liga todas as coisas?” (VI). O entendimento humano é *discursivo*, poderíamos dizer: procede por partes, faz sínteses relativas, produz a imagem coerente de agregados de fenômenos aos quais dá o nome portentoso de Natureza – que se refere, na verdade, a uma falta, ou àquilo que sempre resta por conhecer. É a linguagem que instaura a confortável ilusão de que se trataria aí de um “todo” coerente e bem formado, disposto à nossa contemplação. Tal é a constatação a que a História Natural de Buffon leva (e que a Física de d'Alembert sequer deixa entrever). Paradoxalmente, portanto, a Natureza de que fala d'Alembert, tão simples e neutra em aparência, recobre toda uma Metafísica, ou, se preferirmos, escamoteia duas metafísicas, uma boa, outra má. A boa é a que Buffon e Diderot irão explorar, a Metafísica da Natureza que o verbete da *Encyclopédie* desconsidera – a imensidão da experiência, as leis do movimento, a multiplicidade dos seres, sua sucessão, a unidade ou agregação dos indivíduos ou das espécies, e assim por diante. A má é a da irreflexão, que d'Alembert inadvertidamente esposa, que restringe o domínio da experiência ao da clareza e evidência das ideias do entendimento humano, desconhecendo sua limitação constitutiva.

Por uma metafísica consequente

⁹ Ver os verbetes de d'Alembert, “Experimental”, in: *Encyclopédie*, VI, 298; e de Ménuret de Chambaud, “Observação”, in: *Encyclopédie*, XI, 313.

Contentar-se, porém, com a constatação de uma disparidade incontornável entre os poderes humanos e a extensão do que eles querem conhecer seria incorrer em uma espécie de meditação sobre a finitude humana que em nada contribuiria para o interesse de uma Ciência da Natureza, ou de um conhecimento dos dados sensíveis articulado sistematicamente a partir da experimentação. É preciso, para Diderot, voltar a desvantagem aparente para o lado do conhecimento, torná-la produtiva para uma Filosofia da Natureza concomitante à Ciência e inseparável dela, investigando o sensível no que ele tem de inacessível, com a intenção de tornar compreensível o que não se pode conhecer. É algo que exige boa dose de ousadia. Pois, mesmo aquilo que não se dá a conhecer nitidamente, ou que só se conhece de maneira obscura, se dá a conhecer em alguma medida, que seja como indeterminação. Por isso, o pesquisador da Natureza, ou cientista de cabeça filosófica, deve estar atento ao que o sensível sugere, aos sinais emitidos pelas coisas aos eu redor e filtrados pelos órgãos de sua sensação (humana). Se devidamente interpretados e organizados, isto é, dispostos numa ordem dotada de coerência interna, esses sinais podem revelar uma dimensão inaudita da experiência. A imaginação humana inventa assim um princípio de compreensão, onde lhe falta o conhecimento. Esse princípio chama-se *conjectura*, ou, como define a *Enciclopédia*,

Juízo fundado sobre provas dotadas apenas de certo grau de verossimilhança, vale dizer, circunstâncias cuja existência não tem ligação suficientemente estreita com uma conclusão para que se possa afirmar categoricamente que, dadas as primeiras, a última se seguirá ou não. Mas o que permite avaliar essa ligação? A experiência, e nada mais. E o que é a experiência, relativamente a essa ligação? Um maior ou menor número de ensaios, em que se constata que, dada uma coisa, outra se segue ou não a ela. Desse modo, a força da conjectura, ou a verossimilhança da conclusão, reside na relação entre eventos conhecidos, favoráveis ou desfavoráveis a ela¹⁰.

A conjectura é como uma aposta, que embute certo risco. Mas este nunca é tal que se sobreponha ao valor intrínseco ao exercício de conjecturar livremente. Se uma conjectura se mostra inválida ou inoportuna, basta descartá-la. Não fazê-lo por amor a uma hipótese seria confundir o espírito sistemático, que metodicamente investiga a experiência, com o espírito de sistema, que impõe a esta uma hipótese *a priori* à qual ela deve se adequar, custe o que custar. Nesse ponto, Diderot, Buffon e d'Alembert estão de acordo. Mas basta ver como os primeiros se lançam em conjecturas para compreender que o último não poderia acompanhá-los, e os tomaria por homens *de sistema*, e não simplesmente *sistemáticos*.

¹⁰ Diderot, "Conjectura", in: *Encyclopédie*, III, 870; ver também Buffon, *Oeuvres*, p. 34.

Para mostrar a pertinência da conjectura na investigação científica dos fenômenos naturais, Diderot escolhe uma questão que, por definição, escapa à alçada da Física. Trata-se de encontrar o princípio de uma regularidade imensurável, a da forma específica dos seres vivos, que se perpetuam num processo obscuro: a geração, ou reprodução. Na ausência de observações a respeito de como se dá sua gênese, explicar os seres organizados se torna praticamente impossível – a não ser, é claro, que o pesquisador infira um princípio a partir do que observar em tais seres. Na *História natural* de Buffon, esse princípio é o de “um desenho primitivo geral”, a partir do qual todas as espécies variam, “como cópias” extraídas de um “modelo”, a partir do qual, dentro de cada espécie, variam minimamente os indivíduos¹¹. Uma vez de posse desse esquema geral, respaldado, em alguma medida, por observações anatômicas, Buffon o projeta para o interior dos seres organizados e postula, no processo de geração, a transmissão de um “molde interior” de especificação dos indivíduos¹². Essa teoria pode soar fantasiosa, mas não tem pretensão a ser uma verdade definitiva. É um recurso provisório, de que o naturalista lança mão para compreender algo incognoscível. Para Buffon, um empirista de pendor cético, não há nada de estranho nisso. A pretensão de tudo conhecer não é respaldada pela experiência. O que não significa que o pouco que se conhece é incerto; pelo contrário, não somente está garantido como autoriza especulações como essas, desde que não se dê a elas um estatuto que não lhes cabe.

Diderot parte dessa mesma ideia de protótipo e propõe uma especulação ainda mais ousada, estendendo-a aos seres organizados como um todo, ou à Natureza como sistema em que as formas estão em perpétua transição e são, no limite, indiscerníveis umas das outras. É um tema que ele explora à exaustão, tanto no *Sonho de d’Alembert* quanto em numerosos verbetes da *Enciclopédia* (como “Animal”, “Mudança” e “Nascer”, por exemplo). Sua formulação encontra-se no capítulo XII da *Interpretação da natureza*:

A natureza parece se deleitar com a variação de um mesmo mecanismo, em uma infinidade de maneiras diferentes. Ela só abandona um gênero de produção após ter multiplicado os indivíduos sob todos os aspectos possíveis. Quando se considera o reino animal, e quando se nota que, entre os quadrúpedes, não há um que não tenha as funções e as partes, sobretudo as internas, inteiramente semelhantes a outro quadrúpede, há boas razões para crer que teria havido um animal primeiro, protótipo de todos os animais, e que a natureza não fez mais do que alongar, contrair, transformar, multiplicar, obliterar certos órgãos. Imaginai os dedos da mão juntos, e o material das unhas tão abundante que se espalhasse e envolvesse e recobrisse tudo; em lugar da mão de um homem, teríeis a pata de um cavalo. Quando se veem as sucessivas metamorfoses do invólucro do protótipo, qualquer que seja ele, aproximando um reino de outro por graus

¹¹ Ver Buffon, *Oeuvres*, p. 555 ss.

¹² Ver François Duchesneau, *La physiologie des Lumières*, 2ª edição, Paris: Garnier Classiques, 2013, pp. 376-388.

insensíveis, povoando os limites últimos dos dois reinos com seres incertos, ambíguos, despojados, em grande medida, das formas, qualidades e funções de um, e revestidos das formas, qualidades e funções do outro, quem não se sentiria levado a crer que teria havido uma vez um protótipo de todos os seres?... Pois é evidente que a natureza não poderia ter conservado tanta semelhança nas partes, e afetado tanta variedade nas formas, se não tivesse amiúde tornado possível num ser organizado aquilo de que ela privou outro. É uma mulher que gosta de se enfeitar; seus diferentes trajes deixam à mostra ora uma parte, ora outra, e alimentam a esperança, em seus admiradores mais próximos, de um dia conhecê-la por inteiro. (XII)

Diderot não se contenta em aplicar a todos os seres vivos a conjectura de um protótipo original, concebe-a a partir de um modelo poético – o da metamorfose – para explicitar a dinâmica da especificação dos seres vivos a partir de um mesmo original, o que lhe permite, a um só tempo, expor a ideia de uma continuidade das espécies, de um encadeamento dinâmico entre as formas, e sugerir tudo o que existe de capcioso na apreensão desse processo pelo intelecto humano. O desfecho retórico desse texto metafísico – com uma metáfora de conteúdo sexual velado – é o modo de apreensão do que agora se chama, propriamente, de Natureza, definida como um processo que se torna compreensível ao nosso limitado entendimento através de uma personificação. Tomada como mulher e objeto de desejo do filósofo (e de suas leitoras e leitores), a Natureza aparece formosa, resultado de um equilíbrio, de uma economia interna na qual uma parte ausente é compensada pelo arranjo das partes presentes: a interdependência entre estes elementos compõe o todo. Essa elucubração é muito mais do que poderia aceitar um homem de ciência mais estrito. E, no entanto, ela capta o que talvez seja o essencial da sistematização científica da experiência baseada no modelo newtoniano, tal como a praticada por d'Alembert: a ideia de uma ordem que resulta do movimento constante dos elementos que a compõem.

Uma virada fisiológica

A ideia de um protótipo das formas naturais se torna, no século XVIII, um verdadeiro princípio (heurístico) para a interpretação da natureza, e tem um destino profícuo na Filosofia. Versões e variações, a partir de Buffon e Diderot (sem mencionar Maupertuis)¹³, serão encontradas em Herder, Goethe, Kant e muitos outros. O próprio Diderot, no entanto, dará a ela uma inflexão bastante diferente da morfologia elaborada por esses autores e presente na Biologia e na Filologia do século XIX¹⁴. Essa diferença se explica pela ênfase na Fisiologia como ciência dos processos vitais, em detrimento da Anatomia como ciência das formas de

¹³ Ver Maurício de Carvalho Ramos, *A geração dos corpos organizados em Maupertuis*, São Paulo: Editora 34, 2009.

¹⁴ Ver Pietro Corsi, *Lamarck. Gênesis et enjeux du transformisme, 1770 – 1830*. Paris: CNRS Éditions, 2000.

organização. É o que se nota na abertura do manuscrito conhecido pelo título de *Elementos de fisiologia*, cuja redação data de 1778: “A natureza não fez mais do que uns poucos seres, que ela variou ao infinito, talvez um único apenas, por combinação, mistura, dissolução, a partir das quais todos os outros foram formados” (295). Texto elegante, que não decide entre a conjectura de Buffon e a do próprio Diderot. Em todo caso, pouco importa se o protótipo é geral, como quer o filósofo, ou específico, como propõe o naturalista. De um ponto de vista fisiológico, que compreende a vida como resultado do exercício combinado, num mesmo agregado, de diversas funções, falar em protótipo é falar em germe, não em forma (é a concepção adotada em numerosos verbetes da *Encyclopédie*, por Diderot e por seus colaboradores). É uma diferença importante. Pois enquanto a morfologia destaca a permanência de um princípio formal em meio às diferentes variações específicas dos seres organizados, a fisiologia vê na forma algo efêmero, frágil e provisório, desprovido de dinâmica própria, resultado fortuito de processos de combinação cuja dinâmica particular escapa à observação. (Nesse sentido Diderot pode afirmar, nos mesmos *Elementos*, que “la forme n’est suivant qu’une masque qui trompe”).

Por uma crítica onírica da metafísica

Diderot a esse ponto nos diálogos que compõem o *Sonho de d’Alembert*, onde a ideia de protótipo como germe vem desfazer a ilusão da identidade pessoal, ideia de uma suposta unidade formal, garantida pela presença de uma alma, do agregado de elementos materiais que recebe o nome de corpo. Mas atenção. Quem anuncia essa crítica não é o próprio Diderot, ou melhor, não é um personagem com esse nome. Tampouco se pode dizer que ela seja proposta deliberadamente por algum dos personagens dos diálogos – d’Alembert, a Srta. Julie de L’Espinasse, o Dr. Bordeu. A recusa da ideia de unidade essencial do corpo a partir de um princípio inteligível aparece na transcrição que Julie faz de uma fala de d’Alembert *enquanto ele sonha*, palavras que sua amiga, por considerar incoerentes, toma por um delírio – como se não pertencessem a ninguém. A reação de Bordeu é outra: “Docteur, y entendez vous quelque chose?”, ela pergunta, ao que este responde, “a merveille”. A coerência perfeita do sonho de d’Alembert se encontra dada desde o início da transcrição de Julie:

Um ponto vivo... Não, não é isso. Nada no início, depois um ponto vivo... A este ponto vivo aplica-se outro, e de aplicação em aplicação resulta um ser uno, pois não há dúvida de que sou uno. (Ao dizê-lo, apalpava-se a si mesmo por toda parte). Mas do que é feita essa unidade?... Escutai esta, filósofo, vejo um agregado, um tecido de pequenos seres sensíveis, um animal! Um todo! Um sistema uno, com a consciência de sua própria unidade! Mas não, não o vejo, é certo que não... (117)

Com maestria, Diderot encontra assim a formulação, um pouco delirante, outro tanto visionária, da tênue ideia de identidade pessoal, que reflete, no plano do indivíduo, a ideia de um protótipo como germe. Em certa medida, é necessário que essa exposição se dê tal como Diderot a oferece. Colocá-la nas palavras de um geômetra que sonha tem vantagens únicas, e a maior delas talvez seja a de mostrar como d'Alembert só encontra a ideia particular sensível correspondente à concepção abstrata e intelectual de unidade ao se apalpar, ao se sentir como algo material. É unicamente através do tato, o mais tosco e geral de todos os sentidos, que a nobre ideia metafísica de unidade se deixa apreender, e, com ela a ideia, ainda mais elevada e rarefeita, de identidade pessoal¹⁵. O papel do tato na geometria é justamente o que opõe Diderot a d'Alembert na concepção dessa ciência: enquanto este dá à visão o primado, para o primeiro a identificação das formas depende da sensação tátil dos contornos (tópico que remonta à *Carta sobre os cegos*)¹⁶. Pois bem, basta deixar esse ponto de partida e torná-la geral, associando-a a outras ideias igualmente abstratas, como “animal”, “todo”, “unidade” e “consciência”, para que ela se perca, num movimento análogo ao da degeneração dos corpos vivos, quando eles deixam de existir como sistemas e se dissolvem naqueles mesmos agregados nos quais tiveram origem. “O homem d'Alembert”, escreve Jean Starobinski a propósito dessa passagem, como que “mascara” a conjectura, elaborada pelo autor do diálogo cômico, de um movimento eterno e constante das moléculas que se agregam nas formas específicas dos seres vivos – hipótese inverificável, mas não menos elucidativa¹⁷.

Teríamos aí o avesso de uma morfologia, ou de uma filosofia das formas? Sem ir tão longe, diremos apenas que os diálogos de que essa passagem foi extraída realizam o programa do que chamaremos, por conta própria, de *crítica onírica da metafísica*, o desmonte das significações caras a certa filosofia, derivada de Descartes, na qual as formas são compreendidas numa teoria em que impera o dualismo entre o corpo e a alma, a substância material e a substância espiritual. Como mostrou Georges Canguilhem, é sob o signo dessa Metafísica que a Fisiologia do século XVIII transcorre¹⁸, e não nos parece que seria ir longe demais afirmar que Diderot tem a ambição de, ao superar esse dualismo, fazendo o espírito submergir na matéria, libertar a Fisiologia do compromisso transcendente e, ato contínuo, propor assim uma nova fundação para a própria Filosofia. A referência ao sonho aponta para o lugar privilegiado de execução desse programa, na medida em que é um fenômeno ligado ao corpo e à produção de representações intelectuais e ações corporais

¹⁵ Ver Jean Varloot, “Introduction au Rêve de d'Alembert”, in: Diderot, *Oeuvres complètes*, XVIII, ed. DPV, Paris: Hermann, 1987. Devemos a Varloot as indicações à frente desenvolvidas acerca do sonho como método de investigação crítica da Metafísica.

¹⁶ Ver Maria Laura Magalhães Gomes, *Quatro visões iluministas sobre a educação matemática*, Campinas: Unicamp, 2008, cap. 2.

¹⁷ Jean Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Paris: Gallimard, 2012, “Le philosophe, le géomètre, l'hybride”, p. 258.

¹⁸ Georges Canguilhem, *La formation du concept de reflexe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 2ª edição, Paris: Vrin, 1977.

concomitantes a ela, como o ato de escrever, por exemplo, o que põe em questão a necessidade de se falar em uma “alma” como sede de um “intelecto”. Julie de l’Espinasse não é ingênua quando vê no discurso de d’Alembert, proferido em sonho, uma espécie de delírio. Ao contrário, essa associação ressalta sua perspicácia: para entender que a Natureza é processo, é preciso, mais do que raciocinar, alçar-se a uma conjectura verdadeiramente delirante, que penetra o âmago da experiência e como que a atravessa, para descobrir, por intermédio da encenação de um uso *deturpado* dos sentidos, que efetivamente acontece, a verdade por detrás da plácida aparência do mundo das formas, a começar pela frágil unidade do indivíduo que, como d’Alembert, cogita e filosofa a respeito de ideias geométricas. Para desfazer a aparência, encena-se uma pantomima – bem ao gosto de Diderot, como notou Rubens Rodrigues Torres Filho num artigo sobre *O sobrinho de Rameau*¹⁹.

De volta à fisiologia

Uma concepção da racionalidade humana que se restringisse às operações do entendimento e da razão tradicionalmente descritas pela filosofia ignoraria talvez o mais importante: as tênues condições físicas que garantem o exercício dessas e das demais faculdades e produzem o discurso racional. A cada momento, como mostram numerosos verbetes da *Enciclopédia*, a experiência oferece exemplos não somente de suspensão da razão – a demência, o delírio, o frenesi, etc. – como de seu uso irrefletido, que produz resultados que o senso comum, amparado em certa filosofia, costuma vincular, na vigília, à deliberação e à vontade. Ao contrário, as cogitações, os devaneios, as divagações, os sonhos (atos por vezes reunidos sob a palavra francesa *songer*, como mostra a *Enciclopédia*), sem mencionar o sonambulismo, estado em que essas ações se combinam ou se alternam de maneira indeterminada, ressaltam um automatismo da razão, dependente de processos fisiológicos, o que faz dela uma *função do corpo* como outra qualquer, a exemplo da respiração, da digestão, etc. Ora, se é assim, por que recusar de antemão a possibilidade de que o discurso elaborado em meio ao sono é mais coerente do que o articulado pela deliberação na vigília? Tudo depende das circunstâncias, e há algo de acidental na produção do sentido e da coerência através da linguagem. Seria o delírio sonâmbulo de d’Alembert *mais coerente* do que suas sensatas teorias de filósofo? Sem responder a essa questão diretamente, citaremos o verbe “Sonambulismo”, da *Enciclopédia*, escrito por Ménuret de Chambaud, médico ligado ao Dr. Bordeu real: “as pessoas acometidas por essa doença, mergulhadas em sono profundo, perambulam, falam, escrevem e realizam diferentes ações, como se estivessem perfeitamente despertas, às vezes até com mais inteligência e exatidão do que fariam se

¹⁹ Rubens Rodrigues Torres Filho, “A sombra do Iluminismo”, in: *Ensaio de filosofia ilustrada*, 2ª edição, São Paulo: Iluminuras, 2004.

estivessem acordadas”. (XV, 340) Teríamos aí o indício de uma alma que age e controla as ações do corpo à revelia de uma “consciência”? É o que pensam os colaboradores wolffianos da *Encyclopédie*, como Formey e Yvon. Ou antes, não seria o corpo que atua e pensa por si mesmo, à revelia de um espírito? É a alternativa escolhida por Diderot.

O que um verbete pode recobrir

Supondo que essa consideração se aplicasse a d’Alembert, teríamos uma chave de leitura preciosa para aplicar ao verbete *Natureza* redigido por ele para a *Encyclopédie*. Aos olhos de Diderot, o texto de d’Alembert não menciona o mais fundamental, a saber, que o nome *Natureza* se refere, em boa Metafísica, aos processos invisíveis que engendram e destroem os seres organizados, e produzem, a par de um desfile de formas fugidias, esse estranho efeito ao qual se dá o nome de Vida. A maneira correta de ler o verbete não é criticá-lo por essa suposta falta, mas compreender o não-dito por trás do discurso, o delírio onírico que, à revelia do geômetra, produz uma filosofia mais coerente do que aquela que ele professa quando está acordado e quando se põe deliberadamente a escrever. Em última instância, um filósofo como d’Alembert precisa de uma Julie de l’Espinasse ao seu lado, para que ele mesmo saiba o que diz, assim como Julie precisa do Dr. Bordeu, para revelar o âmago profundo de sua compreensão física da *Natureza*. Entende-se agora que a conjectura, longe de ser um suplemento ao conhecimento certo, é o único recurso capaz de dimensionar o alcance desse mesmo conhecimento. Violando por um instante as regras da ciência, o filósofo projeta-se sobre a experiência e a compreende em sua verdade, como processo do qual ele mesmo faz parte e no qual sua própria identidade se forma e dilui-se. A estranha placidez do verbete *Natureza* é, estranhamente, o melhor testemunho disso. A abstração geométrica celebrada por seu autor desponta agora, à luz do *Sonho*, como uma espécie de recalque da verdade fisiológica, ou das condições graças às quais alguém pode se tornar o que é – geômetra ou físico, por exemplo, como no caso de d’Alembert.

Toda ciência tem o intuito de produzir uma síntese ou unificação do sensível, que seja parcial. Não é preciso aceitar a clivagem entre o transcendental e o empírico, proposta por Foucault, para ver que pelo menos quanto a isto ele tem razão: abordada de dentro, e não contemplada de fora, a experiência se afigura como um amontoado ou sucessão de múltiplos fenômenos, confusos, misturados, simultâneos, concomitantes, que o entendimento humano quer, por um motivo ou outro, deslindar²⁰. A ordem é uma função dessa operação, a ciência é o seu resultado. A palavra *Natureza*, se é que tem algum significado, se refere tanto a esses processos empíricos quanto ao resultado dos procedimentos que

²⁰ Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, Paris: Gallimard, 1966.

permitem dispô-los de modo que se tornem inteligíveis. Tomá-la como indício de uma totalidade já é outra coisa: como lembra Diderot no verbete “Harmonia”, a qualidade a que se refere o termo é atribuída à Natureza apenas por analogia com um critério estritamente artístico, isto é, técnico, utilizado para julgar os produtos da arte humana. De pouco vale, como faz Voltaire, protestar contra esse ajuste gramatical: “Deram-me um nome que não me convém: chamam-me de Natureza, mas sou Arte por inteiro” (*On m’a donné un nom qui ne me convient pas: on m’appelle Nature et je suis tout Art*)²¹. Mas o que é arte, senão intenção? Seria pedir demais ao enciclopedista, que ele atribuisse intenção ao que se define pela ausência desse atributo.

Apesar dessas imprecisões e ambiguidades, a expressão “Natureza” continua a ser, para Diderot, necessária, na medida mesma em que as palavras, os signos verbais que a escrita reinventa e fixa, são o único meio de que a razão fisiológica dispõe para apreender a mobilidade eterna da experiência. Ela não pode contar com nenhuma transcendência, tampouco com uma instância transcendental de ordenação lógica dos conhecimentos a partir de princípios. Só tem a si mesma, e a linguagem é tudo o que tem. Dar aos eventos empíricos o nome de Natureza é uma maneira de simplificar as coisas e conceber uma unidade, um sistema, um sentido, onde tudo é transitório e cego; algo indispensável ao entendimento humano, às voltas com sua escassez de recursos frente a abundância de coisas que o cercam. Dar nomes às coisas é também humanizá-las, privá-las de sua tessitura própria e reduzi-las à escala de nossos poderes “intelectuais” – sempre segundo uma sugestão ou outra, vinda da sensação, originada em qualidades de objetos externos (o que é bem pouco). *Encontrar* uma ordem é, estritamente falando, *inventá-la* (com o verbo francês *trouver*, não estamos distantes da retórica antiga, filtrada pelo classicismo); a Natureza é um produto da arte do homem de ciência ou do filósofo, que interpreta o que não se dá a conhecer ou não se deixa reduzir a abstrações. O paradoxo é flagrante: procedendo de acordo com o que, por assim dizer, sua índole faculta, a razão divisa um artifício minimamente eficaz de compreensão do mundo natural. Por meios inusitados, Diderot consagra assim o que Franklin de Mattos chamou de “continuidade do homem e da natureza”²², por meio de uma cogitação arredia aos procedimentos estritos da racionalidade geométrica, aberta ao risco da conjectura. A razão filosofante encontra, assim, na cogitação, ou no sonho, a via para uma Metafísica da Natureza purgada de ilusões a respeito de si mesma.

²¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, ed. Alan Pons, Paris: GF-Flammarion, 1994.

²² Franklin de Mattos, “A cadeia secreta. Materialismo e conversação”, in: *A cadeia secreta*, São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 44.

UMA QUESTÃO DE TABLEAUX: SADE, VITALISMO MÉDICO E PEDAGOGIA FICCIONAL¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p153-165>

Livia Cristina Gomes²

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo se volta à tessitura de uma dupla relação produzida entre os tratados médicos e as narrativas ficcionais setecentistas, sobretudo as que eram consideradas “licenciosas”. Com isto, almeja-se mostrar, por meio da análise de um excerto da *Nouvelle Justine* (1799), como Sade dramatiza em sua obra os discursos que lhe eram (quase) contemporâneos, tornando-os equívocos.

ABSTRACT

This article focuses on the double relationship between medical treatises and fictional narratives, especially those that were considered “licentious.” With this, it is sought to show, through the analysis of an excerpt from La Nouvelle Justine (1799), how Sade dramatizes in his work the discourses that were (almost) contemporaneous, making them equivocal.

PALAVRAS-CHAVE:

Sade.
D. A. F. (1740-1814).
Literatura libertina.
Tratados médicos.
Leitura.
Tableaux.
Vitalismo.

KEYWORDS:

Sade.
D.A. F. (1740-1814).
Libertine literature.
Medical treatises.
Reading.
Tableaux.
Vitalism.

¹ Este artigo retoma, com algumas modificações, a comunicação apresentada no Colóquio Gêneros Literários no Longo Século XVIII (1660-1832), em 23 de agosto de 2017.

² Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP).

Aos leitores de Sade, não é difícil perceber o uso reiterado de conceitos ou explicações que o autor toma emprestado da ciência de sua época e os coloca na boca de seus personagens libertinos. Tal empréstimo, contudo, não consiste em uma particularidade de sua escrita, cuja singularidade, conforme veremos, reside antes no modo pelo qual os conceitos são nela sobredeterminados pelas perspectivas colocadas em cena. Dito de outro modo, quando *La Nouvelle Justine* sai a público em 1799, há muito já circulavam narrativas que ficcionalizavam termos científicos. No entanto, se por um lado a ficção encenava os conceitos da ciência, dramatizando-os pelos discursos de seus personagens, por outro, não faltavam tratados médicos que se debruçassem sobre os efeitos “patológicos” da leitura. É neste sentido que, num primeiro momento, este artigo se volta ao escopo mais amplo da permeabilidade discursiva entre ficção e discurso médico para, em seguida, se deter à escrita sadeana.

1. Em nome do progresso e da felicidade pública

Muito se fala do romance como o gênero literário sem características predefinidas, salvo a de ficcionalizar outros discursos. Não é, pois, estranho que, iluminada pela filosofia que explica os fenômenos físicos e as sensações, a protagonista de *Thérèse philosophe* (1748), narrativa atribuída ao marquês d'Argens, lance mão de conceitos médicos, em especial os da fisiologia de então. Seu propósito é, aliás, nobre: libertar os prazeres do corpo, reprimidos pelo julgo da moralidade religiosa, e “contribuir à felicidade pública por meio da regularidade dos costumes”,³ como diz Thérèse no desfecho de sua história. Não obstante, também se diz elevado o intuito dos escritos médicos que alertam sobre os males da leitura, uma vez que é em prol do progresso dos homens que, por exemplo, o dr. Samuel Auguste Tissot (1728-1797) justifica o seu “triste” trabalho de “se ocupar dos crimes [de onanismo] de outrem” na esperança de que possa “reduzir a frequência deles e minimizar os infortúnios que lhe são decorrentes”.⁴

Uma narrativa “licenciosa” investe-se, portanto, de uma recomendação moral, assim como uma dissertação sobre a saúde, e isto

³ ARGENS, baron d'. *Thérèse philosophe ou Mémoires pour en servir à l'histoire du P. Dirrag, & de Mademoiselle Eradice*. [1748], p. 86. Edição fac-similar disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8613369s/f1.item>>. Acesso em: 25 out 2014. Salvo quando expreso, todas as traduções são de minha responsabilidade.

⁴ TISSOT, S. A. *L'onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation* [1760]. Paris: Libraire Pigoreau, 1817, p. 6. Edição fac-similar disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932293z/f5.image.r=onanisme%20tissot>>. Acesso em: 17 fev 2016.

porque “a união entre a alma e o corpo é tal que ambos partilham reciprocamente o bem e o mal que lhes acontecem”.⁵ Servindo de epígrafe a um dos tratados do dr. Tissot e atribuída ao médico italiano dr. Bernardino Ramazzini (1633-1714), a citação é tanto mais interessante se atentarmos ao fato de que corrobora o pressuposto da filosofia esclarecida da jovem Thérèse. Embora com implicações contrárias, ambas apostam na perfectibilidade da espécie por meio do melhoramento dos costumes. Mais do que isto, tanto uma narrativa “licenciosa” quanto um virtuoso tratado médico empregam a mesma estratégia discursiva, tão cara aos Setecentos: os *tableaux*. Em ambos os casos, o que importa é o viés *pedagógico* da leitura, que, por sua vez, se faz pela força de seus quadros. Começemos então por eles.

1.1 Enquadramento dos corpos e a pedagogia de seus prazeres

“Representação viva e natural de uma coisa, seja pela voz, seja por escrito”, conforme o verbete oferecido pelo *Dictionnaire critique de la langue française*, de Jean-François Féraud⁶ (1787-1788), o quadro se subsume à finalidade da virtude pedagógica, partindo da premissa de que não existem obras puramente “estéticas”, no sentido em que o termo possa designar uma certa autonomia em relação a questões morais. Da representação como pintura ou demonstração (vide também a definição de Du Marsais⁷), acrescenta-se, a partir da concepção de Diderot, o sentido de energia, da força de algo que se revela como o verdadeiro, enfatizando assim o *efeito* que o quadro é capaz de produzir.⁸ Seja como for, o *tableau* setecentista partilha ainda da tópica antiga *docere, delectare, movere*. Isto é, pela axiomática conjuntiva do *agradável* (“*plaire*”) e do *útil* (“*faire la morale*”), da máxima sobreposição do “belo” e do “bom”, conjugam-se a formação do gosto e o aperfeiçoamento dos homens.

Deste modo, pode-se dizer que há um duplo movimento que se faz

⁵ TISSOT, S. A. De la santé des gens de Lettres, suivi de l'essai sur les maladies des gens du monde [1768]. Paris: Libraire J. Techener, 1859, p. 1. Edição fac-similar disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530945x>>. Acesso em 14 mar 2016.

⁶ FÉRAUD, J.-J.-F. Dictionnaire critique de la langue française. 3 vol. Marseille: Mossy, 1787-1788. Disponível em: <<http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/FERAUD/index.html>>. Acesso em: 05 jan 2013. Segue-se ainda o verbete no Dictionnaire de Trévoux (1738-1742): “TABLEAU, se dit figurément en Morale des descriptions & représentations qui se font, soit de vive voix, soit par écrit, soit par des livres exprès, tant des choses naturelles que morales. Descriptio, representatio”.

⁷ Vale lembrar sua definição de “hipotipose”: “A Hipotipose é uma palavra grega que significa imagem, quadro. É quando nas descrições pintamos os fatos dos quais falamos, como se aquilo que dizemos estivesse no momento diante dos olhos; mostramos, por assim dizer, aquilo que somente é narrado; damos de algum modo o original pela cópia, os objetos pelos quadros” (DU MARSAIS. Des tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue. Paris: Veuve J.-B. Brocas, 1730, p. 122. Edição fac-similar disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50576m/f2.item>>. Acesso em: 20 dez 2015).

⁸ Percebe-se que a concepção do quadro não está dissociada da importância do gesto na filosofia diderotiana. Com a permissão do leitor, reenvio ao capítulo de minha tese de doutorado, “O teatro da frase”, em que comento o gesto diderotiano e a origem sentimental da língua em Rousseau, bem como suas implicações enunciativas e políticas: GOMES, L. C. O corpo por fazer: Sade e a equivocidade enunciativa nas três versões de Justine. 2017. 246f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

desde os quadros: se neles se projeta o progresso do espírito, é porque são eles que formam os corpos. Seu remédio ou seu veneno vem, pois, da capacidade de arrebatamento que provocam naqueles que os leem. Ele é assim o modo de captura do corpo do leitor, que passa a ser modulado pela leitura, cujos efeitos o agenciam para além dos momentos pontuais do contato. Seu *voyeurismo* habita, como já se espera, o cerne desses “livros que se leem com uma só mão”, para citar a frase atribuída a Rousseau e que dará título ao estudo de Jean-Marie Goulemot, de quem se segue a citação:

Aí temos a chave da narrativa erótica: a composição em quadro, uma solitação do olhar, um chamado insistente ao amador para que ele se ponha suficientemente à distância para enxergar bem, admirar e escutar. Assim, a narrativa erótica deve ser concebida como uma pintura que se olha indiscretamente, uma imagem furtiva, uma espécie de estranha câmara escura, uma percepção através de um rombo, em que tudo se passa como se os modelos não tivessem consciência de serem vistos ou, então, absorvidos pelo prazer, fizessem de conta que não houvesse testemunha [...] O romance erótico seria, em essência, um romance de *voyeur*. A essa necessidade corresponderia a escrita em quadro e a encenação narrativa que lhe é própria.⁹

De acordo com Goulemot, desde o final do século XVII circula clandestinamente uma série de textos ficcionais a que classifica como constitutivos do “gênero pornográfico”. A começar pelo anônimo *L'école des filles ou la philosophie des dames* (1655), *Vénus dans le cloître ou la religieuse en chemise* (1672), atribuído ao abade Duprat, e os “clássicos” setecentistas *Histoire de dom B... , portier des chartreux* (1741), de Gervaise de la Touche, e o já citado *Thérèse philosophe* (1748), atribuída ao marquês d'Argens, estes textos representariam uma “literatura erótica [que] inventa suas regras de produção e seus circuitos de difusão e de consumo”.¹⁰ Ainda segundo o autor, sua leitura teria uma finalidade específica: a da excitação sexual. Colocando o leitor na posição de *voyeur*, o quadro das narrativas “licenciosas” consistiria, portanto, em mostrar e ensinar a descoberta do corpo e de seus prazeres, desvencilhando-o da condenação moral e patológica então vinculada às práticas solitárias.

Todavia, o quadro da cena íntima entre os personagens pode também enquadrar mais do que a diversão voluptuosa do leitor, defendida por Goulemot. Não se deve aqui subestimar sua empreitada pedagógica. Afinal, a explicação dos prazeres, constitutiva da filosofia de Thérèse – para ficarmos na narrativa atribuída ao marquês d'Argens – prescreve um certo uso do corpo, modalidades de práticas sexuais que possam se repetir

⁹ GOULEMOT, J.-M. Esses livros que se lêem com uma mão só : leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. Tradução de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000, p. 71-72.

¹⁰ Ibidem, p. 33.

“sem perturbação, sem filhos, sem inquietação”.¹¹ Neste sentido, a didática dos livros eróticos pode ser lida como propaganda de práticas contraceptivas, dada a apologia recorrente da masturbação recíproca e do coito interrompido, além da propaganda do manuseio de instrumentos úteis tanto na prevenção de uma gravidez indesejada quanto na difusão de novos hábitos higiênicos.¹² Essa é, aliás, a hipótese aventada pelo historiador Robert Darnton:

é no século XVIII que, em face da mortalidade nos partos, difundem-se as primeiras medidas contraceptivas em certos estratos da população francesa. Fica uma pergunta: seria absurdo crer que uma obra tão vendida quanto *Thérèse philosophe* (e outras semelhantes, como *Le triomphe des religieuses ou les nonnes babillardes* [O triunfo das religiosas, ou as freiras tagarelas] tenha contribuído para a evolução peculiar à demografia francesa, com queda nas taxas de mortalidade infantil e, pouco depois, queda na natalidade? A hipótese é menos extravagante do que se poderia pensar: só agora começamos a compreender melhor a importância da alfabetização, da difusão do livro e dos hábitos de leitura no fim do Ancien Régime.¹³

Contudo, o que importa aqui não é se *efetivamente* o texto erótico teve consequências nas taxas de natalidade. O que se ressalta é a enunciabilidade das práticas sexuais e o apelo pedagógico que esses textos apresentam. Não que as modalidades descritas sejam realmente inéditas, algo difícil de se saber hoje. O ineditismo delas está antes em torná-las enunciáveis, fazê-las constituírem discursos, transcrevendo-as com os parâmetros da razão normatizadora dos costumes. Em outros termos, pode-se dizer com Michel Foucault¹⁴ que se assiste a uma *vontade de saber*, subjacente em diferentes esferas da vida social, e que se volta para o corpo, fazendo dele uma nova discursividade e uma analítica de seus usos. Essa vontade, “*la volonté de savoir*” – título, não por acaso, do primeiro volume da *História da sexualidade* – circunscreve “uma verdadeira explosão discursiva”,¹⁵ da qual contribuem tanto a ficção quanto os discursos

¹¹ ARGENS, baron d'. *Thérèse philosophe ou Mémoires pour en servir à l'histoire du P. Dirrag, & de Mademoiselle Eradice*. [1748], p. 83.

¹² Este é o caso de uma esponja que aparece na narrativa de Mirabeau (*Le rideau levé ou l'éducation de Laure* [1788]. In: *Œuvres érotiques*. v. 1. Paris: Fayard, 1984, pp. 301-450). O instrumento consiste em um recurso higiênico a ser utilizado por mulheres que mantêm relações com vários parceiros. A esponja também se faz presente em *Justine*, agora como indicação do método contraceptivo que a personagem Omphale prescreve à protagonista, durante suas desventuras no convento Sainte-Marie-des-Bois. Na Nova *Justine*, ela aparece pela primeira vez na cena em que a protagonista é encarregada de manipulá-la e introduzi-la na condessa Delmonse. Vale citar a passagem que, além da esponja, aparece também o bidê, instrumento de uso até então recente nas comodidades aristocráticas e cortesãs: “À noite ela [Justine] começa suas honrosas funções: primeiro a latrina, em seguida o bidê. Justine conduzia a esponja, embebia, lavava, limpava” (SADE, D. A. F. *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* [1799]. In: *Œuvres*. v. 2. Paris: Gallimard, 1995, p. 421). Lembra-se ainda, enfim, que na *História de Juliette* não faltam receitas abortivas.

¹³ DARNTON, R. *Edição e sedição: o universo da literatura clandestina no século XVIII* [1991]. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 168.

¹⁴ FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

médicos, dentre outras instâncias institucionais:

Nasce por volta do século XVIII uma incitação política, econômica, técnica, para falar de sexo. Mas não sob a forma de uma teoria geral da sexualidade, mas sob forma de análise, de contabilidade, de classificação e de especificação, sob forma de pesquisas quantitativas ou causais. Tomar o sexo “em conta”, ter sobre ele um discurso que não seja unicamente de moral, mas de racionalidade, foi uma necessidade bastante nova para que no começo ela se espante consigo mesma e peça desculpas. Como um discurso de razão poderia falar *disso*?¹⁶

A “polícia do sexo”, constituída pelo emaranhado de diversos mecanismos de captura operados pelas instituições jurídica, pedagógica, médica, religiosa, entre outras, fabrica a normatividade dos corpos em nome da revelação de sua suposta verdade. A polícia não é mais, então, o “rigor de uma proibição mas [a] necessidade de regulamentar o sexo por meio de discursos úteis e públicos”.¹⁷ A “filosofia” de Thérèse bem como a “educação” de Laure, para lembrar aqui a narrativa de Mirabeau, não são, portanto, termos fortuitos. Não custa insistir que a pedagogia dos prazeres, transmitida pela força dos quadros narrados, inscreve-se em prol da “regularidade dos costumes”, como afirma Thérèse. Escrever ou ler não constituem, pois, atos inconsequentes, na medida em que, com eles, são a “felicidade pública” e o progresso dos homens que se busca. É em nome deles, aliás, que virtuosos doutores se dão o trabalho de decorrer sobre as consequências “nefastas” do autoerotismo.

1.2 Enquadramento dos corpos e a pedagogia de uma saúde virtuosa

Essa multidão de impressos que circulam continuamente na Europa, essa imensidão de obras que saem todos os dias supõe necessariamente uma multidão de homens que talvez não possuam os verdadeiros atributos dos Sábios, mas que estão mais ou menos expostos aos males que eles passam, e dos quais os males dos nervos constituem apenas uma parte. Tantos autores fazem eclodir uma multidão de leitores, e uma leitura contínua produz todas as doenças nervosas; talvez de todas as causas que têm arruinado a saúde das mulheres, a principal delas é, há 100 anos, a multiplicação infinita dos romances. [...] Uma jovem que aos dez anos leu em vez de correr deve ser, aos vinte, uma mulher com vapores e não uma boa lactante.¹⁸

A passagem é do tratado do dr. Tissot, *De la santé des gens de Lettres*, publicado em 1768. Conquanto o excerto seja significativo em vários

¹⁶ Ibidem, p. 33-34.

¹⁷ Ibidem, p. 35.

¹⁸ TISSOT, S. A. *De la santé des gens de Lettres, suivi de l'essai sur les maladies des gens du monde* [1768]. Paris: Libraire J. Techener, 1859, p. 218-220.

aspectos,¹⁹ reiteremos apenas o mais óbvio: o fato de que um médico escreve sobre romances e letrados, e de que seu alarde se estende ao exercício da leitura e da escrita em geral. Aliás, o que se angaria com a asserção do diagnóstico é o prestígio social da categoria, que ambiciona substituir a imagem do médico que examina urinas pela do *Savant*, do sábio com cuja autoridade poderia discernir o bom do mal e aconselhar o melhor caminho a ser seguido.²⁰ O gesto do médico suíço é, portanto, claro: escrevendo sobre os perigos que rondavam a saúde dos letrados, dr. Tissot se coloca à altura deles, senão acima.

É neste sentido também que se determina o que seria uma leitura saudável, “higiênica”, cujo preceito estava longe de condenar apenas as narrativas eróticas. Mas cabe lembrar aqui, sobretudo, a mudança de paradigma operada na perspectiva médica dos Setecentos, isto é, da noção mecanicista de patologia para as convicções vitalistas de um corpo aberto e influenciável por seu entorno. As causas e a cura da doença deixam de ser circunscritas ao organismo, considerado até então um todo em si mesmo, e passam a abranger as relações entre o paciente e o seu contexto.²¹ Essa guinada epistemológica faz com que o discurso médico passe então a incluir não somente hábitos alimentares, relações afetivas e sociais, mas também a leitura. Um diagnóstico preciso deveria abranger não somente a duração do ato de ler e o modo como se lê, mas, principalmente, o que se lê. Para ir rápido, a leitura passa a ser uma questão de saúde pública, sobretudo quando associada à masturbação:

O onanismo e a leitura se tornam, portanto, não somente preocupações maiores para a medicina das Luzes, mas ainda, são concebidos como objetos estreitamente ligados. Este fenômeno pode ser explicado – ao menos parcialmente – pelo deslocamento epistemológico que se opera nas ciências da vida durante os anos de 1740. [...] Desde então, a patologia *fechada* dos mecanicistas, que respondia a uma concepção do corpo-autômato, foi substituída por uma patologia funcional: a doença, considerada de modo holístico, não pode mais ser o efeito de uma causalidade mecânica interna ao organismo. Ao contrário, ela somente se explica pela influência de um certo número de contextos – afetivo, moral, social, e mesmo político – que singularizam a relação de todo indivíduo com o mundo. É a favor dessa concepção, influenciada pela filosofia sensualista, que o onanismo e a leitura se tornam questões de saúde pública. Ambas as práticas afetam os laços entre o doente e seu entorno; e

¹⁹ Por exemplo, o destaque dado à leitora e a uma certa concepção de “leitura feminina”, aspectos que certamente ultrapassam o escopo deste artigo. No entanto, remeto o leitor ao livro de Alexandre Wenger, especialmente ao capítulo IV, “Physiologie de la lectrice” (WENGER, A. *La fibre littéraire: le discours médical sur la lecture au XVIIIe siècle*. Genebra: Droz, 2007).

²⁰ Cf. WENGER, A. *La fibre littéraire: le discours médical sur la lecture au XVIIIe siècle*. Genebra: Droz, 2007.

²¹ Neste ponto, vale frisar que a expressão “vitalismo médico”, parte do título deste texto, deve ser entendida com certa condescendência: ela não significa que os médicos se consideravam efetivamente “vitalistas”. Trata-se, antes, de um modo, ainda que não bem-sucedido, de apontar essa mudança de paradigma do discurso médico. Cabe igualmente ressaltar que a “medicina” não havia ainda se organizado como uma disciplina, tal como ela é hoje. É por isto que aqui se preferiu utilizar apenas o termo “médico”.

se todos os médicos que se pronunciavam sobre o assunto não são vitalistas, longe disso, parece ao menos aceita a ideia de que a doença expressa uma perturbação da sensibilidade individual, na medida em que ela regula as relações entre o paciente e seu entorno.²²

Enquadradas pelos termos clínicos de uma perturbação da sensibilidade que excede o ato íntimo e passa a comandar, com seu “descontrole”, as relações intersubjetivas, a leitura e a masturbação emergem assim como uma disrupção social. Tanto em *L’onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation* (1760), do dr. Tissot, quanto em *La nymphomanie ou traité de la fureur utérine* (1771), do dr. D. T. de Bienville (1726?-1813?), é ainda a força do quadro, com seu poder de ativar a imaginação,²³ que estabelece uma relação recíproca entre as duas práticas solitárias. Ao quadro erótico, é então com o quadro clínico que médicos diligentes retrucam, incumbindo-se da tarefa moral de propagar os seus danos. Isto é, se os quadros podem produzir sensações no corpo, levando-o ao impudor, podem igualmente, com sua força imaginativa, trazê-los ou conservá-los no decoro. Deste modo, contraefetuando a impressão de textos “indecentes”, o “quadro revoltante”²⁴ dos efeitos nocivos do autoerotismo transforma-se na arma anti-masturbatória dos tratados médicos. Trata-se, portanto, “de vencer o mal pelo mal, de lutar contra os excessos mórbidos da imaginação, recorrendo a um instrumento que solicita esta última”.²⁵ O “quadro dos desastres físicos que a masturbação ocasiona”²⁶ ganha a dupla função de “impedir que o texto médico seja lido como um objeto de concupiscência e de inspirar o medo pela prática masturbatória”.²⁷

A utilização de uma estratégia que sustenta a composição romanesca não se faz por acaso, assim como os “desastres físicos” assinalados pelos médicos não são igualmente perversos para ambos os sexos. “As mulheres provam não somente os males [dos homens], mas também têm vapores histéricos espantosos, icterícias incuráveis, câibras cruéis [...], furores uterinos que lhes tiram o pudor, a razão”, escreve em 1763 Le Bègue de

²² WENGER, A. Lire l’onanisme: le discours médical sur la masturbation et la lecture féminines au XVIIIe siècle, *Clio: Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], 22, 2005. URL: <http://clio.revues.org/1787>. Acesso em: 09 jun 2014.

²³ Vale deixar o verbete “imaginário” da Enciclopédia, assinado por Diderot: “IMAGINÁRIO, adj. (Gram.) o que existe somente na imaginação; assim se diz neste sentido uma felicidade imaginária, uma pena imaginária. Neste ponto de vista, imaginário não se opõe a real; pois uma felicidade imaginária é uma felicidade real, uma pena imaginária é uma pena real. Que algo seja ou não como eu o imagino, sofro ou me alegro; assim, o imaginário pode estar no motivo, no assunto; mas a realidade está sempre na sensação. O doente imaginário está de fato doente, do espírito ao menos, senão do corpo. Seríamos demasiadamente infelizes, se não tivéssemos muitos bens imaginários” (DIDEROT, D.; D’ALEMBERT, J. R. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres. v. 8. Paris: Briasson, 1751-1765, p. 560. Disponível em: <<http://encyclopedia.uchicago.edu/node/176>>. Acesso em: 22 abr 2015).

²⁴ CHAMBON DE MONTAUX, N. *Des maladies des filles*. Paris: Rue et Hôtel Serpente, 1785, p. 223.

²⁵ WENGER, A. Lire l’onanisme, *Clio*, 22, 2005.

²⁶ CHAMBON DE MONTAUX, N. *Des maladies des filles*. Paris: Rue et Hôtel Serpente, 1785, p. 99.

²⁷ Ibidem.

Presle²⁸ (1735-1807). Consideradas como seres de organização mais frágil e, logo, mais imaginativas e vulneráveis às fortes impressões dos quadros, são elas que se tornam o protótipo da leitura imaginativa. A disrupção social, provocada pela reciprocidade entre leitura e autoerotismo, consiste, pois, no risco de uma “efeminização” generalizada, de modo a apagar as identidades sexuais e obliterar seus respectivos papéis no funcionamento do corpo coletivo:

A exacerbação dos componentes negativos da feminilidade pode afetar até mesmo as mulheres que, conduzidas pelos tormentos de uma imaginação romanesca, desviam-se de seu papel de mãe; a masturbação as torna inaptas à procriação. [...] Mas de tanto ler e se masturbar, os homens ficam igualmente atingidos: perdem sua energia e se efeminizam a ponto de fazer vacilar a fronteira “natural” entre os sexos.²⁹

Um corpo virtuoso não se desvia de seus papéis e nem desperdiça sua energia: este é o quadro de fundo onde se figura a normatividade dos tratados. Curioso que, se por um lado, a campanha anti-masturbatória pretende “convencer menos pela razão do que aterrorizar pelos exemplos”,³⁰ como explicita Tissot em sua obra de 1760, por outro, a “imaginação romanesca” dos textos eróticos não deixa de ter como artifício a encenação dos discursos médicos em voga. É, afinal, em nome da racionalidade que confere uma explicação fisiológica aos fenômenos dos corpos que se narram os prazeres inventariados. Não é incomum que se fale neles sobre a *fibra* ou *houppes nerveuses*³¹ (traduzida aqui livremente por “gânglio nervoso”), considerada pelos fisiologistas de então uma das unidades básicas constitutivas do vivente e, em grande parte, responsável pela guinada epistemológica do discurso médico. Sensitiva, a fibra é o componente responsável pelos sentidos e pela intensidade das sensações, que dota o corpo humano de “uma densa rede nervosa, percorrida de

²⁸ LE BÈGUE DE PRESLE, A.-G. *Le conservateur de la santé, ou avis sur les dangers qu'il importe à chacun d'éviter, pour se conserver en bonne santé & prolonger la vie*. Paris: P. F. Didot le jeune, 1763, p. 331. Edição fac-similar disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9782160z?rk=85837;2>>. Acesso em: 22 abr 2015.

²⁹ WENGER, A. *Lire l'onanisme*, Clio, 22, 2005.

³⁰ TISSOT, S. A. *L'onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation* [1760]. Paris: Libraire Pigoreau, 1817, p. 14.

³¹ Segue-se a definição do “houppes nerveuses” [“gânglio nervoso”] pela Enciclopédia, conforme o verbete assinado por Louis de Jaucourt: “pequeno mamilo que se origina na expansão dos nervos dispersos no tecido da pele. Esses pequenos mamilos são visíveis nas partes que têm mais sentimento, como na planta dos pés, na palma da mão, na língua, & na extremidade dos dedos. Eles dão à superfície da pele um aspecto desigual & um pouco acidentado, se o intervalo que deixam não for ocupado pelo corpo reticular, que é uma espécie de peneira, cujos furos são preenchidos pelos gânglios nervosos: elas passam por esses furos, chegam ao lado de cada sulco da pele, onde são arranjadas em linhas paralelas, & formam o órgão do tocar. À ocasião do movimento mais ou menos forte que se excita nos gânglios nervosos, a alma que está presente em toda parte, tem sensações mais ou menos vivas, & se a parte se torna calosa, a alma não mais terá sentimento, porque ele não mais poderá ter ali movimento nos nervos”. (In: DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. R. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres, 17 vol., Paris: Briasson, 1751-1765). O termo também aparece em Holbach, em seu tratado de 1770, *Système de la nature ou lois du monde physique & du monde moral*.

tensões, vibrações, oscilações e espasmos”.³² A excitação sexual nada mais é, portanto, do que a repercussão dada por um estímulo exterior, uma vez que, com o pensamento vitalista (e o sensualista de Condillac), acrescenta-se a sensibilidade ao “corpo-autômato” dos mecanicistas, dando agora à sua organização uma “espécie de todo funcional que não se reduz à soma de suas partes”.³³ O sexo torna-se assim um evento que engendra a lógica das sensações e, logo, do funcionamento da dita “natureza humana”:

Para admitir que o homem seja livre, precisaria supor que ele se determina por si mesmo: mas se ele é determinado pela intensidade de paixão que a natureza e as sensações o afetam, ele não é livre. [...] O ordenamento dos órgãos, a disposição das fibras, um certo movimento de licores dão o gênero das paixões; a intensidade da força com a qual elas agem em nós, constrange a razão, determina a vontade nas menores como nas maiores ações de nossa vida. É o que faz o homem apaixonado, o homem sábio, o homem louco. O louco não é menos livre que os dois primeiros, visto que age pelos mesmos princípios. A natureza é uniforme. Supor que o homem seja livre & que ele se determina por si mesmo, é fazê-lo igual a Deus.³⁴

O excerto, que bem poderia ser de um fisiologista deísta, é da *Thérèse philosophe*. Como em grande parte dos textos classificados de “pornográficos” por Goulemot (2000), a voz narrativa também é dada à personagem feminina, tornada uma espécie de porta-voz da imaginação e condizente com a caracterização verossímil do feminino como emocional, mais apto a descrever melhor e com mais intensidade as sensações.³⁵ Na passagem, Thérèse, que protagoniza as aventuras narradas, rebate a virtude imposta pelo convento, onde passou o início de sua adolescência. A réplica à propaganda anti-masturbatória, lançando mão da descrição fisiológica do corpo (“o ordenamento dos órgãos, a disposição das fibras, um certo movimento de licores”), pretende assim naturalizar e, logo, inocentar a excitação sexual para o alívio e o divertimento do leitor. Ao refutar a autodeterminação e a liberdade do homem, Thérèse argumenta a favor de sua submissão à “intensidade de paixão” que o afeta e transforma a “natureza” no princípio explicativo de suas ações. Há de se notar, portanto, que o quiasma operado entre os discursos médicos e os escritos “licenciosos” mantém o mesmo horizonte ontológico: tanto o quadro

³² WENGER, A. Lire l'onanisme, *Clio*, 22, 2005.

³³ Ibidem.

³⁴ ARGENS, baron d'. *Thérèse philosophe ou Mémoires pour en servir à l'histoire du P. Dirrag, & de Mademoiselle Eradice*. [1748], p. 25 e 29. Segue-se o original: “Pour admettre que l'homme fut libre, il faudroit supposer qu'il se déterminât par lui-même: mais s'il est déterminé par les degrés de passion, dont la nature et les sensations l'affectent, il n'est pas libre. [...] L'arrangement des organes, les dispositions des fibres, un certain mouvement des liqueurs, donnent le genre des passions; les degrés de force dont elles nous agitent, contraignent la raison, déterminent la volonté dans les plus petites, comme dans les plus grandes actions de notre vie. C'est ce qui fait l'homme passionné, l'homme sage, l'homme fou. Le fou n'est pas moins libre que les deux premiers, puisqu'il agit par les mêmes principes. La nature est uniforme. Supposer que l'homme est libre & qu'il se détermine par lui-même, c'est le faire égal à Dieu.”

³⁵ Percebe-se assim que os escritos “pornográficos” pressupunham e reiteravam o ordenamento dos corpos e de seus respectivos papéis sexuais, ainda que a seu modo.

assustador e moralizante dos tratados quanto a argumentação fisiológica dos textos eróticos têm a “natureza” (moralizadora ou galante) como o princípio regulador dos corpos.

2. Sade e os equívocos da *houppes nerveuse*

Voltemos, finalmente, à escrita sadeana e ao modo como o discurso médico da fibra e o da justificativa naturalizante das paixões entram na narrativa, mais especificamente no discurso do personagem libertino. Adianta-se que, como um grande escritor que é, essas tópicas são evocadas para serem distorcidas, esburacadas pelo trabalho da escrita que produz equívocos e possibilidades entre os termos acionados. Na passagem que segue abaixo, quem fala é o celerado Sylvestre, um dos monges devassos do convento Sainte-Marie-des-Bois, de *La Nouvelle Justine* (1799), terceira e última versão da história da virtuosa.³⁶ Trata-se de uma das várias dissertações que o libertino faz à protagonista que, esperando se entregar à vida religiosa, acaba sendo prisioneira dos monges devassos. Veremos, no entanto, como esse quadro sadeano, estruturado pelo dualismo entre libertino e vítima, se difrata em outros sentidos, embaralhando o antagonismo inicial:

A maior tristeza que pudesse me acontecer seria ver justificar os meus desvios. Se eu perdesse a certeza de fazer o mal quando me abandono aos meus excessos, eu enfraqueceria o gânglio nervoso de minhas sensações libertinas, seria metade menos feliz; o que seria um gozo a que o vício não acompanhasse? [...] Mas todos os gozos estão na natureza, retomou Sylvestre, tanto o mais simples como o mais criminoso: sua voz nos determina beber quando temos sede, assim como foder quando ficamos de pau duro; socorrer um infeliz, se nossa organização flexível e delicada nos leva a isso; ou ultrajá-lo, se mais energia nos caracteres nos aconselha abusar dele. Tudo cabe à natureza, nada a nós: ela nos sugere tanto o pendor ao crime quanto o amor às virtudes: mas, como nos dá, ao mesmo tempo, frutos medíocres e outros de um sabor requintado, ela nos agita de modo mais voluptuoso ao crime do que à virtude, porque sempre precisa mais do crime do que da virtude [...] – E quem duvida, retomou o monge, que o assassinato não seja uma das leis mais preciosas da natureza? Qual é seu objetivo quando ela cria? não é logo ver destruir sua obra? Se a destruição é uma de suas leis, aquele que destrói lhe obedece, portanto! E vês que massa de crimes se eleva desse argumento.³⁷

³⁶ As demais versões são: *Infornes de la vertu*, de 1787, mas nunca publicada com o autor em vida, e *Justine ou les malheurs de la vertu*, de 1791.

³⁷ SADE, D. A. F. *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*. In: *Œuvres*. Paris: Gallimard (Pléiade), p. 695-696. Segue-se o original: “Le plus grand chagrin qu’il pût m’arriver, serait de voir justifier mes écarts. Si je perdais

Defendendo a naturalização da conduta moral, segundo a qual os homens agem de acordo com sua “organização”, o monge inverte assim o procedimento de efeito moralizante das doenças que figuram nos tratados médicos. Se para um Tissot a boa conduta garante uma vida saudável, ou ao menos a isenta dos efeitos prejudiciais do onanismo, para Sylvestre, a virtude é obra de uma “organização flexível e delicada”, ao passo que “mais energia nos caracteres” determina um libertino. O discurso do monge parece então concordar com as palavras de Thérèse, para quem o homem, não sendo livre, fica “determinado pela intensidade de paixão que a natureza e as sensações o afetam”. Acresce que ao argumento de Sylvestre não falta nem mesmo o “gânglio nervoso” como o dispositivo sensível através do qual os estímulos exteriores são capturados. Contudo, a triagem valorativa que produz a antinomia entre o virtuoso e o celerado é instaurada no ato mesmo em que se enuncia seu desmantelamento, fazendo com que a naturalização da conduta seja previamente moralizada. Pois a captura, em sua própria ação supostamente indiferenciada, já é específica e, logo, selecionada pela normatividade que a categoriza: o “gânglio nervoso” de Sylvestre é estimulada por “sensações *libertinas*”.

Ainda que o devasso tenha “mais energia nos caracteres”, o que, segundo ele, acarretaria o “pendor ao crime”, a suspensão da barreira entre o “físico” e o “moral”, tomada de empréstimo aos vitalistas, não subsiste. Entre a virtude de Justine – com os princípios teológicos que a fundamentam e contra os quais o libertino se opõe – e a explicação laica e iluminista dos fenômenos e fluxos corporais, a filosofia celerada de Sylvestre (e dos devassos sadeanos de modo geral) se curto-circuita na medida em que a naturalização que defende somente opera se denegando. Isto é, para que possa manter “a certeza de fazer o mal”, o monge tem de aceitar a norma que refuta (a moralidade que condena o crime como “crime”) e é somente antagonizando (e, por isso, reconhecendo) a “virtude” que o “vício” pode ser delicioso para o libertino. O ato enunciativo de Sylvestre é, deste modo, sobredeterminado, uma vez que tensiona, em um mesmo enunciado, normatividades conflituosas. Se a “maior tristeza” do celerado consistiria em “ver justificar [seus] desvios” de acordo com a conduta moral que os criminaliza, pode-se então deduzir que o clérigo não é exatamente feliz.

la certitude de faire mal quand je me livre à mes excès, j'émousserais la houppe nerveuse de mes sensations libertines, je serais la moitié moins heureux; que serait une jouissance que le vice n'accompagnerait pas? [...] Mais toutes les jouissances sont dans la nature, reprit Sylvestre, la plus simple comme la plus criminelle: sa voix nous indique de boire quand nous avons soif, comme de foutre lorsque nous bandons; de soulager un malheureux, si notre organisation flexible et délicate nous y porte; comme de l'outrager, si plus d'énergie dans le caractère nous conseille d'abuser de lui. Tout est à la nature, rien à nous: elle nous suggère à la fois le penchant au crime et l'amour des vertus: mais, comme elle nous donne en même temps des fruits médiocres et d'autres d'une saveur exquise, elle nous agite de même plus voluptueusement pour le crime que pour la vertu, parce qu'elle a toujours un beaucoup plus grand besoin de crime que de vertu [...] – Et qui doute, reprit le moine, que le meurtre ne soit une des lois la plus précieuse de la nature? Quel est son but quand elle crée? n'est-ce pas de voir bientôt détruire son ouvrage? Si la destruction est une de ses lois, celui qui détruit lui obéit donc! Et tu vois quelle masse de crimes s'élève de cet argument”.

Ou que é “metade menos feliz”, uma vez que o mal executado com os seus “desvios” é logo em seguida justificado pela obediência à Natureza voraz: “aquele que destrói lhe obedece”. No entanto, Sylvestre insiste: “todos os gozos estão na natureza”, desde o “mais simples” ao “mais criminoso”. A norma que criminaliza determinadas ações é novamente solicitada para que, com ela, se pronuncie a própria anulação. Provocado pela impetuosidade do “gânglio nervoso” e pela sujeição à lei ditada pela Natureza, o gozo do celerado formula-se pelos mesmos equívocos com os quais Jérôme, outro monge do convento Sainte-Marie-des-Bois, atesta: “todas as vezes que o crime não acompanhava meu gozo, era-me impossível achá-lo bom” (NJ, p. 791). Submisso ao imperativo da natureza destruidora como todo libertino sadeano, Jérôme faz do ato criminoso um dever. A “massa de crimes” é, assim, torcida pela compossibilidade da obediência cega e da transgressão. Tão equívoco quanto a expressão “leis da natureza”, é o delito para quem o assassinato torna-se uma obrigação moral. Um modo de dizer que, a depender da criminalidade de sua conduta, o devasso fica condenado ao fracasso.

A explicação pretensamente racional da voracidade do libertino como gesto de submissão às leis da natureza dá a ver, pois, sua equivocidade enunciativa: norma e perversão em um só ato. Não custa ressaltar que, com ela, sabota-se a pedagogia dos *tableaux*, minada pela sobredeterminação das normatividades que constantemente se perspectivam. Não investindo nem no gozo feliz e iluminado de Thérèse e nem na saúde virtuosa dos tratados médicos, a *houppes nerveuse* sadeana consiste, portanto, no equívoco que desabilita o enquadramento dos corpos em um princípio regulador. Crime e dever, submissão e transgressão, a escrita de Sade somente se efetua à medida que solapa a univocidade de sentido dos termos colocados em cena. Que não se engane o leitor que veja nisto um contraponto à concepção de felicidade pública e do progresso da espécie. Afinal, entre a filosofia de Thérèse e a equivocidade da *Nouvelle Justine*, há muitos corpos desfeitos ou guilhotinados e outros por fazer. Mas isto já seria assunto para outro momento.

'SERÁ QUE O ANTIGO PRECONCEITO NÃO É FORTE DEMAIS?': A UNIÃO NO ROMANCE DE JANE AUSTEN*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p166-180>

Thiago Rhys Bezerra Cass

Universidade de São Paulo (USP) / PNPD-Capes

RESUMO

Um dos traços distintivos dos romances adultos de Jane Austen é a ausência de qualquer incursão ficcional à chamada periferia celta do Reino Unido: Escócia, Gales e Irlanda. Tal interdição, embora deliberada, contraria o ostensivo realismo de Austen. Este ensaio discute como os romances de Austen, situados exclusivamente na Inglaterra, apenas com personagens ingleses, engendram, compensatoriamente, uma reticência narrativa que expõe a incompletude da União.

PALAVRAS-CHAVE:

Jane Austen.
Romance.
União.
Escócia.
Irlanda.
Inglaterra.

ABSTRACT

One of the defining features of Jane Austen's major novels is the lack of any fictional incursion into the so-called Celtic fringe of the United Kingdom: Scotland, Ireland, and Wales. Such interdiction, although deliberate, is at odds with Austen's professed realism. This paper is invested in showing how her novels, all of them set in England and with English characters, compensatively engender a narrative reticence that exposes the incompleteness of the Union.

KEYWORDS:

Jane Austen.
Novel.
Union.
Scotland.
Ireland.
England.

R

einos diferentes

Num artigo recente, Colleen Taylor insta os *Janeites* e *Austenites* das mais diversas latitudes a superarem sua notória animosidade para com Miss Bates, uma personagem de *Emma* (1815), o último romance que Jane Austen publicou em vida.¹ Sua exortação provavelmente encontrará ouvidos moucos. A interminável tagarelice de Miss Bates põe à prova a paciência até dos leitores mais determinados. É enorme a tentação de se fazer uma leitura salteada dos diálogos de que toma parte. O próprio Wayne C. Booth, famoso também por suas considerações sobre a ética da ficção, admitiria deleitar-se com o episódio da excursão a Box Hill, em que Emma destrata e insulta a “terrivelmente aborrecida” Miss Bates.² A demanda que sua logorreia faz à nossa concentração, no entanto, observa Taylor, não nos deveria desobrigar de prestarmos atenção àquilo que a velha senhora nos diz. Sua fala tateante, permeada por anacolutos e circunlóquios, pode ser, sim, bastante reveladora.

Ao contar para Emma que sua sobrinha, Jane Fairfax, deixará a casa dos Campbells em Londres para passar três meses em Highbury, Miss Bates inadvertidamente produz um diagnóstico preciso da situação política da Grã-Bretanha³ nas primeiras décadas do século XIX. Os Campbells, começa Miss Bates, vão para a Irlanda.⁴ Foram convencidos por sua filha, a Sra. Dixon, a atravessarem o mar para visitá-la. Não tencionavam visitá-la antes do verão, continua a prolixa senhora, mas a Sra. Dixon estava demasiado impaciente por reencontrá-los — “deve ser muito estranho isso de estarem em reinos diferentes, ou melhor, quero dizer, em países diferentes”.⁵ À primeira vista, a hesitação de Miss Bates quanto à designação da Irlanda — seria um reino ou seria um país? — não parece ter maiores consequências. Fiona Stafford, que organiza a edição da Penguin de *Emma*, toma a passagem como mero indício da confusão mental de Miss Bates, incapaz de se acostumar com a recente União entre

* Pesquisa subvencionada por Bolsa PNPD-Capes, concedida pelo DTLLC/FFLCH-USP.

¹ TAYLOR, Colleen. “Austen Answers the Irish Question: Satire, Anxiety, and *Emma*’s Allusory Ireland”. *Persuasions: The Jane Austen Journal*, v. 38 (2016), p. 218-227. Meu débito para com o trabalho de Taylor é muito maior do que transparece nestas notas de rodapé. Em larga medida, este artigo é uma expansão da análise que Taylor faz das evocações à Irlanda em *Emma*.

² BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago – Londres: UCP, 1983, p. 263.

³ Tecnicamente, “Grã-Bretanha” é o nome dado à união política entre Inglaterra e Escócia. “Reino Unido” designa a união da Grã-Bretanha (Inglaterra + Escócia) à Irlanda (hoje, à Irlanda do Norte). Por mera conveniência, muitas vezes usarei os termos “Grã-Bretanha” e “Reino Unido” como sinônimos.

⁴ AUSTEN, Jane. *Emma*. 3. ed. Ed. Stephen M. Parish. Nova Iorque – Londres: Norton, 2000, p.102. Prefiro providenciar eu mesmo as traduções de Jane Austen, a fim de trazer à tona, com mais ênfase, o subtexto político de minha análise.

⁵ “[...] [it] must make it very strange to be in different kingdoms, I was going to say, but however different countries” (idem, *ibidem*).

a Grã-Bretanha e a Irlanda.⁶ Mas talvez Miss Bates seja mais arguta do que usualmente se supõe.⁷ Afinal, à época da publicação de *Emma*, o *status* da Irlanda e de toda a chamada *Celtic fringe* (periferia celta: Irlanda, Gales e Escócia) era, para dizer o mínimo, dúbio.

Oficialmente, o Estado britânico não estabelecia distinções entre as *Home Nations* sob sua jurisdição. Tal Estado nascera em 1707, com a União das casas legislativas da Inglaterra e da Escócia, e fora expandido em 1801, com a dissolução do Parlamento de Dublin e a incorporação de seus representantes a Whitehall. O arranjo unionista, de acordo com um de seus mais ardorosos defensores, Daniel Defoe, consistia num esquema de paz eterna, a redundar em tranquilidade duradoura e notável incremento em poder, riqueza e magnificência.⁸ Alguns dos habitantes de cidades como Glasgow, Edimburgo e Belfast começavam, de fato, a se beneficiar do influxo de recursos decorrente da expansão do império britânico. Sem a União, seria impensável o florescimento das universidades escocesas no século XVIII, e que tornaria Edimburgo, na expressão de Tobias Smollett, “um viveiro do gênio”.⁹ Eram manifestos, entretanto, os sinais de que essa prosperidade sem precedentes seria negada à maioria da *Celtic fringe*. Na clássica formulação de Michael Hatcher, havia uma “divisão cultural do trabalho” no Reino Unido, porquanto se orientava para fora a economia das regiões etnicamente diversas do centro metropolitano.¹⁰ Como corolário, a *Celtic fringe* experimentava a estranha convivência de instituições representativas do Estado britânico com instituições de vocação inequivocamente colonial (que depois seriam adaptadas à administração da Índia, dos Domínios e de certas partes do Império). A elevação do *highlander* John Stuart, Earl of Bute, à honraria de primeiro-ministro em 1762, por exemplo, seria contemporânea à ocupação militar das Terras Altas, que tanto contribuiu para a dissolução dos clãs. E, a despeito da participação irlandesa no Parlamento, Londres indicava um Lord Lieutenant, ou Vice-rei, e um Secretário-Chefe com poderes executivos sobre as questões locais.¹¹ Publicados quase simultaneamente a *Emma*, dois romances dão conta da frustração que começava a eclodir nas porções mais depauperadas das Ilhas Britânicas: *O'Donnel* (1814) e *Clan-Albin* (1815). Em *O'Donnel*, da irlandesa Lady Morgan, denunciavam-se o preconceito contra a maioria

⁶ AUSTEN, Jane. *Emma*. Ed. Fiona Stafford. Londres: Penguin, 2003, p. 465, n. 4.

⁷ Para Pam Morris, o discurso de Miss Bates dá voz aos excluídos do consenso privilegiado do que – ou de quem – constituiria a sociedade da Inglaterra (MORRIS, Pam. *Jane Austen, Virginia Woolf and Worldly Realism*. Edimburgo: EUP, 2017, p. 101).

⁸ DEFOE, Daniel. “An Essay at Removing National Prejudices against a Union with Scotland: Part I”. *Political and Economic Writings of Daniel Defoe*. Ed. W. R. Owens; P. N. Furbank. Londres – Nova Iorque: Routledge, 2000, v. 4, p. 44. Para um exame histórico dos múltiplos sentidos atribuídos à União entre Inglaterra e Escócia, ver KIDD, Colin. *Union and Unionisms: Political Thought in Scotland, 1500-2000*. Cambridge: CUP, 2008, p. 81 e ss.

⁹ SMOLLETT, Tobias. *The Expedition of Humphry Clinker*. Ed. Thomas R. Preston; O. M. Brack Jr. Athens, GA – Londres: University of Georgia Press, 1990, p. 227.

¹⁰ HATCHER, Michael. *Internal Colonialism: the Celtic Fringe in British National Development, 1536-1966*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1975, p. 9.

¹¹ Cf. JACKSON, Alvin. “Ireland, the Union, and the Empire, 1800-1960”. In: KENNY, Kevin (ed.). *Ireland and the British Empire*. Oxford – Nova Iorque: OUP, 2004, p. 123-153, esp. p. 125.

católica, a pobreza deplorável em que subsistiam quase todos os agricultores e a indiferença de uma aristocracia que, embora auferisse sua riqueza em terras irlandesas, preferia viver junto à Corte. Cientes de sua longa e irresistível degradação, lamenta a personagem titular de *O'Donnel*, os camponeses da Irlanda se tornaram servís em face de seus superiores. Fossem outras as circunstâncias, pondera, talvez pudessem se portar de maneira mais altiva.¹² Em *Clan-Albin*, da escocesa Christian Isobel Johnston, representam-se a expulsão dos camponeses *highlanders* de suas terras ancestrais (as chamadas *Clearances*) e a sua consequente trajetória de miséria, emigração e desterro. Ainda no início do romance, os habitantes de Glen-Albin são despejados pelo novo proprietário. Sem alternativas, “os exilados da Escócia” rumaram para a América.¹³

A tortuosa fala de Miss Bates trai uma consciência de que a vida na *Celtic fringe* era muito mais incerta e turbulenta que em qualquer canto da Inglaterra: a Sra. Dixon “escreveu uma carta muito insistente para sua mãe – ou seu pai, não sei bem qual, mas logo veremos na carta de Jane – escreveu tanto em nome do Sr. Dixon quanto do seu, para compeli-los a viajarem imediatamente”.¹⁴ Seu relato entrecortado sobre as idas e vindas dos Campbells, de Jane Fairfax e da Sra. Dixon são perpassados por um sentimento de urgência que parece escapar à própria personagem. Afinal, por que os Campbells não poderiam esperar até o próximo verão para reencontrarem a Sra. Dixon? Por que a Sra. Dixon estava tão impaciente por rever seus pais? Por que escreveu uma carta, também subscrita pelo Sr. Dixon, implorando para que os Campbells fossem agora mesmo para a Irlanda? O que ocorria em Bally-craig, a província no noroeste da Irlanda onde os Dixons fixaram residência, que exigia a presença imediata dos Campbells? Todas são perguntas que ficam sem resposta ao longo do romance.

Com efeito, a narradora quase nunca leva o leitor para além de Sussex, o condado na afluyente região sul da Inglaterra em que ficaria Highbury, onde se detém em evocações um tanto idílicas da vegetação inglesa, do cultivo inglês e do conforto inglês, “vistos sob um sol luminoso, jamais opressivo”.¹⁵ E, decerto, não permite que cruzemos o mar junto com os Campbells. Todavia, há indícios de que as coisas talvez não estivessem lá muito bem em Bally-craig. Em múltiplas ocasiões, a narradora nos informa de que os Campbells foram compelidos a prolongar sua temporada na Irlanda: “foram para a Irlanda por três meses, mas agora os Campbells prometeram à sua filha que ficariam até julho”.¹⁶ Páginas

¹² MORGAN, Lady. *O'Donnel. A National Tale*, 1814, v. 1, p. 202-203.

¹³ JOHNSTONE, Christian Isobel. *Clan-Albin: A National Tale*. Ed. Andrew Monnickendam. Glasgow: ASSLS, 2003, p. 58.

¹⁴ “[...] she wrote a very urgent letter to her mother—or her father, I declare I do not know which it was, but we shall see presently in Jane’s letter—wrote in Mr. Dixon’s name as well as her own, to press their coming over directly [...]” (AUSTEN, Jane. *Emma*. Ed. Stephen M. Parish cit., p. 102).

¹⁵ “[...] seen under a sun bright, without being oppressive” (idem, p. 236).

¹⁶ Trecho integral: “the Campbells were gone to Ireland for three months; but now the Campbells had promised their daughter to stay at least till Midsummer” (idem, p. 185).

depois, diz-se que o retorno dos Campbells da Irlanda foi mais uma vez adiado. Determinou-se que seria em agosto, ao invés de julho.¹⁷ E, na famosa cena do piano, Jane Fairfax diz que há muito não lhe chegam cartas dos Campbells. Os motivos de todos esses contratempos também não nos são jamais explicados. Talvez fossem a infraestrutura proverbialmente deficitária da Irlanda, em que as estradas, não raro, convertiam-se em atoleiros e os correios funcionavam de modo irregular. Até mesmo a arquinacionalista Lady Morgan (à época, Sydney Owenson) já fizera troça da situação em seu terceiro romance, *The Wild Irish Girl* (1806). Viajar numa diligência postal irlandesa, segundo o narrador epistolar, seria um ato de flagelação voluntária.¹⁸ Contudo, dada a memória recente de sublevação e desordem na Irlanda, com as revoltas populares de 1798 e 1804, a sucessão de imprevistos, postergações e silêncios facilmente ganhava contornos agourentos. Maria Edgeworth, uma escritora por quem Austen nutria imensa admiração, há pouco publicara um romance, *Ennui* (1809), em que um preguiçoso aristocrata criado na Inglaterra se vê subitamente acuado pelos desdobramentos da Rebelião de 1798, cuja violência, diz-se, ameaçou destruir totalmente a ordem civil.¹⁹ Ademais, o irmão com quem Austen morou enquanto escrevia *Emma*, Henry, serviu na Irlanda em 1799, na pacificação do levante iniciado no ano anterior.²⁰ Talvez a situação na Irlanda estivesse por demais perigosa para que os Campbells pudessem arriscar uma viagem por terra de Bally-craig até Dublin, de onde embarcariam para a Inglaterra.

Silêncio

Sintomaticamente, nenhum dos seis romances adultos de Jane Austen promove uma incursão ficcional em Gales, Irlanda ou Escócia.²¹ Tal qual na fala de Miss Bates, essas *Home Nations* figuram como entidades espectrais, sobre as quais pouco se sabe ou se fala, mas que parecem repercutir, ainda que de maneira indireta, no cotidiano de um local ostensivamente próspero e estável (tão marcadamente inglês) como Highbury. Mas nem sempre Austen teve esse tipo de pudor. Em seus escritos de juventude, as personagens frequentemente excursionavam pelas porções mais ocidentais e setentrionais das Ilhas Britânicas. Em *Love and Freindship* [sic], uma novela epistolar escrita quando Austen tinha apenas quinze anos, uma mocinha chamada Laura vive numa das partes

¹⁷ Idem, p. 224.

¹⁸ OWENSON, Sydney (Lady Morgan). *The Wild Irish Girl: A National Tale*. Ed. Claire Connolly; Stephen Copley. Londres – Nova Iorque: Routledge, 2000, p. 17.

¹⁹ EDGEWORTH, Maria. “Ennui”. *Castle Rackrent and Ennui*. Ed. Marilyn Butler. Londres: Penguin, 1992, p. 245.

²⁰ Ver CAPLAN, Clive. “Jane Austen’s Soldier Brother: The Military Career of Captain Henry Thomas Austen of the Oxfordshire Regiment of Militia, 1793-1801”. *Persuasions*, v. 18 (1996), p. 122-142.

²¹ SOUTHAM, Brian C. “Jane Austen’s Englishness: Emma as National Tale”. *Persuasions: The Jane Austen Journal*, v. 30 (2008), p. 187-201. Ver também MORETTI, Franco. *Atlas of the European Novel*. Londres – Nova Iorque: Verso, 1998, p. 13-16.

mais “românticas” do Vale do rio Uske,²² situado ao sul de Gales, até se casar Edward, um viajante que acabara de conhecer. O casal passa por diversas atribulações, mas eventualmente se reúne e decide fixar residência num vilarejo nas Terras Altas da Escócia.²³ Em *Lesley Castle*, um romance epistolar incompleto, Matilda e Margaret vivem na região de Perth, na Escócia central. Sua paz chega precocemente ao fim quando seu pai se casa com uma inglesa. Caricaturalmente vulgar, a madrastra nada sabe fazer além de destilar preconceito: “odeio tudo que é escocês”, sentencia.²⁴

Alguns críticos, como Claire Lamont, especulam por que Austen interditaria o acesso de seus leitores às porções não inglesas da Grã-Bretanha em seus romances de maturidade.²⁵ Como demonstra a sátira à madrastra de Margaret e Matilda, em *Lesley Castle*, Austen tinha aversão a um certo *little-Englandism* de muitos de seus conterrâneos. Mais precisamente, suas afinidades muitas vezes parecem estar com os povos da *Celtic fringe*. Na adolescência, escrevera uma versão, nos termos do frontispício, deliberadamente “parcial, preconceituosa e ignorante” da História da Inglaterra. Ao contrário do que se veria numa obra historiográfica convencional, de orientação *whig*, os heróis aqui são Mary Queen of Scots e os católicos. Para Elizabeth e os protestantes, sobram acusações, reproches e epítetos desairosos. A execução da rainha escocesa no dia 8 de fevereiro de 1586, de acordo com a historiadora, merece a “censura eterna de Elizabeth, de seus ministros e da Inglaterra em geral”.²⁶ Tamanha propensão à tolerância, todavia, não redundou sequer numa tentativa, na novelística adulta de Austen, de se configurarem vozes e, por extensão, personagens provenientes de Escócia, Irlanda ou Gales, ainda que numa ambientação estritamente inglesa. Em *Emma*, a mera sugestão de que um amigo do Sr. Knightley, o Sr. Graham, tenciona contratar um senescal escocês é causa de consternação: “‘Algo me escapou do que você disse ao seu irmão,’ gritou Emma, ‘sobre seu amigo Sr. Graham querer empregar um administrador escocês, para supervisionar sua nova propriedade. Mas dará certo? Será que o antigo preconceito não é forte demais?’”²⁷

A própria Austen nos fornece algumas pistas sobre o porquê de ausência tão eloquente. Numa carta de 1814 a Anna, uma sobrinha sua que aspirava tornar-se romancista, Austen lhe recomenda não deixar a Inglaterra. “Permita que os Portmans sigam para a Irlanda, mas, como

²² AUSTEN, Jane. “Love and Freindship: a Novel in a Series of Letters”. *Juvenilia*. Ed. Peter Sabor. Cambridge – Nova Iorque: CUP, 2006, p. 104.

²³ Idem, p. 140.

²⁴ “I hate everything Scotch” (AUSTEN, Jane. “Lesley Castle: an Unfinished Novel in Letters”. *Juvenilia* cit., p. 159).

²⁵ LAMONT, Claire. “Jane Austen and the Nation”. In: JOHNSON, Claudia; TUIE, Clara (ed.). *A Companion to Jane Austen*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012, p. 304-313.

²⁶ “[...] the everlasting Reproach of Elizabeth, her Ministers, and of England in general” (AUSTEN, Jane. “The History of England”. *Juvenilia* cit., p. 185).

²⁷ “‘I did not thoroughly understand what you were telling your brother,’ cried Emma, ‘about your friend Mr. Graham’s intending to have a baliff from Scotland, to look after his new estate. But will it answer? Will not the old prejudice be too strong?’” (AUSTEN, Jane. *Emma*. Ed. Stephen M. Parish cit., p. 68).

você desconhece os costumes de lá, é melhor que não os acompanhe. Correria o risco de representá-los falsamente”.²⁸ Aqui, Austen parece reconhecer em sua fase adulta que nem a União nem a subsequente introdução de instituições comuns foram suficientes para superar as profundas divergências históricas entre as *Home Nations*. Ainda que “elevados” à categoria de cidadãos britânicos, nada apagava o fato de que irlandeses moravam numa terra distante, sob um clima inclemente, falavam outra língua, tinham outra religião e guardavam a memória inapagável de séculos de domínio estrangeiro. Era inevitável que seus costumes fossem diversos daqueles das pessoas que viviam, para retomarmos uma citação de páginas atrás, sob o “conforto inglês”. Mais especificamente, Austen manifesta dúvida quanto à adequação das convenções da novelística inglesa para figurar a experiência na *Celtic fringe*. Conforme argumenta Franco Moretti, o modo ou o estilo realista, tal qual codificado ao final do século XVIII, pressupõe uma percepção do mundo como algo estável e duradouro.²⁹ Sem a certeza de que as coisas permanecerão mais ou menos da mesma maneira como se acham no presente, ou de que evolverão segundo um padrão ordenado e reconhecível, a tarefa precípua de um romance realista – mapear relações intersubjetivas por meio de um enredo inteligível – torna-se inexecutável.³⁰

Ora, um dos elementos distintivos dos romances de Austen é o zelo em configurar, na terminologia de Raymond Williams, comunidades cognoscíveis, em que se registram e especificam os códigos sociais que regem as interações das personagens.³¹ Como observa Robert Irvine, trata-se de uma técnica narrativa em que a voz individual tende a ser explicitamente mediada pela voz comunal.³² Em *Emma*, por exemplo, evoca-se Highbury como “a little social commonweath” (“uma pequena comunidade de sociabilidade”, numa tradução que não captura todas as valências do termo “commonwealth”, que podem incluir “organização”, “Estado”, “união”, “aliança” ou até mesmo “república”). É uma comunidade no interior da qual o principal dever é conhecer, respeitar e, sobretudo, defender as regras que a estruturam. Personagens que ignoram tais regras, como Harriet, ou que as violam de maneira flagrante, como Frank Churchill, cujo nome e hábitos afrancesados encarnam os perigos do Continente, avultam como uma ameaça ao bem-estar de todos.³³ O Sr. Knightley, por cuja voz fala a tradição, rapidamente desaprova o comportamento de Frank. Traduz em termos quase clínicos a propensão

²⁸ “Let the Portmans go to Ireland, but as you know nothing of the Manners there, you had better not go with them. You will be in danger of giving false representations” (LE FAYE, Deidre (ed.). *Jane Austen's Letters*. 3. ed. Oxford – Nova Iorque: OUP, 1995, p. 269).

²⁹ MORETTI, Franco. *The Way of the World*. Trad. Albert Sbragia. 2. ed. Londres – Nova Iorque: Verso, 2000, p. 54-55.

³⁰ Cf. VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec – Fapesp, 2007, p. 48.

³¹ WILLIAMS, Raymond. *The English Novel from Dickens to Lawrence*. Londres: Hogarth Press, 1987, p. 12-14. 

³² IRVINE, Robert. *Jane Austen*. Londres: Routledge, 2005, p. 79 e ss.

³³ SOUTHAM, Brian C. “Jane Austen's Englishness: Emma as National Tale” cit.

do recém-chegado em gratificar seus impulsos à revelia das vontades e dos interesses de terceiros. Frank seria um risco à saúde dos membros da comunidade: “O Sr. Knightley se irritou. ‘Esse rapaz’, disse ele com indignação, ‘só pensa em exhibir a sua voz. Isso não pode ser!’ E, cutucando Miss Bates, que nesse momento estava por perto — ‘Miss Bates, você é louca de deixar sua sobrinha cantar dessa maneira, até ficar rouca? Vá e interfira!’”. A interferência – não de Miss Bates, mas do Sr. Knightley e de seu “inglês cavalheiresco, direto e sem afetação”³⁴ – traz resultados. Guiada pelo virtuoso fidalgo, Emma se dá conta de que se enganara tanto sobre Harriet quanto sobre Frank. Ao final, o *commonwealth* de Highbury cura-se de sua moléstia e afirma a solidez de seus códigos hereditários, num movimento em que a figuração do real e a prescrição de um certo tipo de realidade tornam-se indistinguíveis.

Dada a investidura da novelística de Jane Austen na ordem social inglesa, compreendem-se seus receios quanto à viabilidade de se produzir uma obra realista ambientada na *Celtic fringe*, ou com personagens dela provenientes. Sua história de violência, miséria e emigração em massa desaguava num quadro em que qualquer sugestão de unidade, coesão ou estabilidade social soava fantasiosa demais até para uma obra imaginativa. Em meados do século XVIII, David Hume já conjecturara, em sua monumental *História da Inglaterra*, se seria possível dar forma narrativa à trajetória de sociedades perpassadas por revoluções repentinas, violentas e inesperadas, porque demasiado guiadas pelo “capricho” e por atos de “crueldade”.³⁵ E até mesmo Maria Edgeworth, que tanto cativara Austen com seus romances ambientados na Irlanda, eventualmente confessaria numa carta a seu irmão que era impossível retratar a Irlanda num livro de ficção. As paixões partidárias seriam fortes e violentas demais para que se tolerasse a sua representação. Leitores amaldiçoariam “a tola que direcionou o espelho para a natureza – distorcida natureza febril”.³⁶

Por óbvio, as dúvidas de Austen não frutificam num modelo novelístico apto a acomodar a crueldade caprichosa e a natureza febril da *Celtic fringe*. A ausência de figuração da experiência escocesa (quanto mais *highlander*!), galesa ou irlandesa simplesmente evade o problema. Apenas em *Northanger Abbey* (1799, publicado em 1817), o primeiro e mais programático dos romances de Austen, sugere-se uma alternativa ao modelo realista. Com alguma facécia, insinua-se que o gótico e o romanesco têm potencial para fornecer as ferramentas para a representação das “extremidades norte e oeste” do país (i.e., Escócia, Gales e Irlanda).³⁷ Depois de uma série de constrangimentos e

³⁴ AUSTEN, Jane. *Emma*. Ed. Stephen M. Parish cit., p. 294.

³⁵ HUME, David. *The History of England*. Indianapolis: Liberty Fund, 1983, v. 1, p. 3. Ver CRAIG, Cairns. *Out of History: Narrative Paradigms in Scottish and English Culture*. Edimburgo: Polygon, 1996, p. 68.

³⁶ “[...] curse the fool who held the mirror up to nature – distorted nature in a fever” (apud LLOYD, David. *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Durham: Duke University Press, 1993, p. 134).

³⁷ “[...] northern and western extremities” (AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. Ed. Barbara M. Benedict; Deidre Le Faye. Cambridge: CUP, 2006, p. 205).

humilhações, Catherine Moorland aprende que a educação, o direito e a religião seriam importantes salvaguardas até para a vida “de uma esposa desamada”. Noutras palavras, a realidade inglesa estreitaria os limites do possível. Como lhe ensina Henry Tilney: é preciso que se lembre do país e do tempo em que vivem. São ingleses. São cristãos. Caso consultasse seu “senso do provável”, Catherine veria que as “atrocidades” que povoam o imaginário do gótico jamais seriam toleradas na Inglaterra setecentista.³⁸

É exatamente para preservar esse liame tão palpável entre a estabilidade inglesa e a percepção de um mundo regrado, previsível e desencantado que a novelística austeniana acaba por reprimir a presença de elementos escoceses, irlandeses e galeses. Trata-se, no entanto, de um impulso que tem algo de intrinsecamente disfuncional e contraproducente. O compromisso austeniano com a configuração de uma comunidade cognoscível inevitavelmente leva a narrativa a confrontar-se, ainda que de maneira pontual e fugaz, com o suporte material – ou colonial? – da incomparável prosperidade inglesa. Ainda que oblíqua e alusivamente, a periferia da Grã-Bretanha irrompe na figuração do centro inglês. Essas intromissões, no entanto, quase sempre se dão sob o signo da desordem.

França

Assim como Catherine Moorland incorrera no erro de ler a realidade inglesa sob as convenções gótico, Marianne flerta com o desastre ao se deixar arrebatada pelas efusões da literatura sentimental, em *Sense and Sensibility* (1811). Apaixona-se por Willoughby, um sedutor que professa admiração pelo sublime e pelo pitoresco, numa visita em que discorrem com furor e deleite sobre seus livros favoritos: “Seus gostos eram admiravelmente semelhantes. Os mesmos livros, os mesmos trechos, eram idolatrados pelos dois”.³⁹ Reiteradamente, associam-se a sensibilidade e a imprudência de Marianne às suas leituras. Até o inofensivo Edward Ferrars zombaria que, se Marianne fosse aquinhoada com uma herança, ela compraria cada cópia dos livros de Thomson, Cowper e Scott “para evitar que caíssem em mãos indignas”.⁴⁰ Num primeiro nível, as provações de Marianne, a despeito do final agridoce que lhe é reservado, constituem uma advertência em forma narrativa dos perigos oferecidos por obras que apelavam em demasia aos sentimentos, num expediente em que se mobiliza um tipo de discurso que há décadas saturava a cultura impressa britânica. Embora fosse ele mesmo autor de um dos maiores *best-sellers* da literatura sentimental setecentista, adequadamente intitulado de *The Man of Feeling* (1771), o escocês Henry Mackenzie já afirmara, num ensaio

³⁸ Idem, p. 203.

³⁹ “Their taste was strikingly alike. The same books, the same passages were idolized by each” (AUSTEN, Jane. *Sense and Sensibility*. Ed. Edward Copeland. Cambridge: CUP, 2006, p. 56).

⁴⁰ “[...] to prevent their falling into unworthy hands” (AUSTEN, Jane. *Sense and Sensibility* cit., p. 107).

para o *Lounger* em 1785, que a incitação de sentimentos sutis e refinados por certos escritores teria um efeito nocivo sobre a apreciação da felicidade. O refinamento doentio, prossegue Mackenzie, criaria prazeres e infortúnios imaginários. Exasperaria desapontamentos banais e depreciaria as conquistas ordinárias da vida.⁴¹ Noutro nível, insinua-se que o culto à sensibilidade não seria ínsito à sociedade e à índole dos ingleses. Teria algo de estrangeiro – mais precisamente, de escocês. Dois dos poetas citados por Ferrars são escoceses: Thomson e Scott.

Quando da publicação de *Sense and Sensibility*, imputar aos escoceses e, por conseguinte, às suas obras literárias uma propensão imoderada à pieguice era uma prática há muito arraigada nas letras inglesas. Trata-se de uma imputação, aliás, feita pela própria Austen em sua juvenília. Na já citada novela *Love and Friendship*, tem-se a paisagem escocesa como o palco ideal para uma ácida sátira do romance sentimental, em que qualquer conversa, até sobre o azul do céu, é pretexto para as personagens desabarem em lágrimas. Em *Evelina* (1778), de Frances Burney, a quem a narradora de *Northanger Abbey* atribui os maiores poderes do intelecto,⁴² o Sr. Macartney flerta com o suicídio. Pobre e desprezado por todos, será salvo pela protagonista, de quem, posteriormente, se descobre meio-irmão. Na cena em que se introduz o Sr. Macartney, deriva-se seu porte sorumbático de sua nacionalidade e, por extensão, de sua condição econômica: nada mais seria que “um pobre poeta escocês”.⁴³ Tal associação entre Escócia e sentimentalismo remonta provavelmente a Ossian, “autor”, personagem, narrador e sujeito poético de um ciclo de poemas publicados entre 1760 e 1763. Seu suposto tradutor, James Macpherson, um *highlander* de vinte e poucos anos, discorria em extensas dissertações sobre a antiguidade das composições, atribuindo-as a um bardo caledônio do século III d. C. Ossian seria o último de uma linhagem de heróis. Velho, cego e solitário, pranteia o túmulo de seus antepassados – símbolo apropriado de uma nação, como a escocesa, que se via derrotada pela História.⁴⁴ A obra poética de Walter Scott, que tanto cativava Marianne, abunda em caracteres ossiânicos. Num longo poema repartido em seis cantos, *The Lay of the Last Minstrel* (1805), delega-se a narrativa a um menestrel “negligenciado e oprimido”. É “o último de todos os Bardos”, relíquia dos “velhos tempos [que] se foram, [d]os velhos hábitos [que] mudaram”.⁴⁵ Ao longo de *Sense and Sensibility*, Marianne aprenderá que, quaisquer que sejam os hábitos celebrados por

⁴¹ MACKENZIE, Henry. “Papers from *The Lounger*”. *The works of Henry Mackenzie, Esq.* Edimburgo: James Ballantyne and Co. 1805, v. 5, p. 184.

⁴² AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey* cit., p. 31.

⁴³ BURNEY, Frances. *Evelina, or, A Young Lady's Entrance into the World. In a Series of Letters.* Ed. Susan Kubica Howard. Peterborough, ON: Broadview, 2000, p. 292. Sobre o Sr. Macartney e o estereótipo do escocês sentimental, ver: SHIELDS, Juliet. *Sentimental Literature and Anglo-Scottish identity, 1745-1820.* Cambridge: CUP, 2010, p. 99-103.

⁴⁴ Cf. STAFFORD, Fiona J. *The Last of the Race: The Growth of a Myth from Milton to Darwin.* Oxford: Clarendon, 1997, p. 102 e ss. e QUINT, David. *Epic and Empire.* Princeton, NJ: PUP, 1993, p. 347-348.

⁴⁵ SCOTT, Walter. “The Lay of the Last Minstrel”. *The Poetical Works of Sir Walter Scott: with the Author's Introductions and Notes.* Ed. J. Logie Robertson. Oxford: OUP, 1910, p. 1.

Scott e seus conterrâneos, não devem guiar a conduta de uma protagonista de um romance inglês.

Em *Pride and Prejudice* (1813), a Escócia é o destino para o qual, anuncia-se, Lydia e Wickham teriam fugido para se casar sem a permissão do senhor e da senhora Bennet. Antes de 1753, o único requisito para a validade de um casamento na Inglaterra e em Gales era a presença de um clérigo da Igreja Anglicana. Ainda que celebrado sem registro oficial, na calada da noite e fora de um templo religioso: nada afetava os direitos e os privilégios dos cônjuges.⁴⁶ Vicejava, sob esse quadro de relativa lassitude, um verdadeiro mercado informal de casamentos. Clérigos celebravam o matrimônio de quem quer que batesse à sua porta, mediante pagamento, sem maiores perguntas. Sob a justificativa de proteger donzelas inocentes e coibir a bigamia, o Parlamento baixou, em 1753, o chamado Marriage Act, que exigia não só a autorização paterna, mas também a aquisição de licenças e a promulgação de proclamas. Para contornar as restrições, muitos pombinhos simplesmente caíam na estrada rumo à Escócia, onde o Marriage Act não vigorava. Por isso, quando Elizabeth Bennet lê na carta de Jane que a irmã foi para a Escócia com um dos oficiais do Coronel Forster,⁴⁷ tanto Lizzy quanto qualquer leitor inglês sabem o que isso significa: Lydia foi para a cidadezinha de Gretna Green, logo na fronteira com a Inglaterra, para se casar às escondidas com Wickham. Popularmente conhecida como o “Templo Caledônio do Himeneu”, Gretna Green seria descrita por William Gilpin, autor de um tratado sobre o pitoresco muito apreciado por Austen, como o lugar

[...] onde aquela espécie de literatura, chamada romance, pode ser estudada com mais sucesso. Poucos meses de conversa com os literatos locais outorgarão ao estudante curioso um enorme fundo de anedotas, que, com um pouco de imaginação para arranjá-las, poderá tecer quantos volumes quiser. — Em suas mãos, pode brilhar a delicadeza daquela ninfa [...] que, sem o apoio de um pai, desacompanhada da irmã, corajosamente se atira nos braços de um aventureiro [...] e vê seu nome ser inscrito [...] no rol da prostituição.⁴⁸

Felizmente para a família Bennet, esse não será o destino de Lydia. Pouco depois se descobre que ela e Wickham não foram para a Escócia. Esconderam-se em Londres, de onde o soldado passa a extorquir os Bennets para que lhe paguem um dote. Do contrário, deixará Lydia em

⁴⁶ PROBERT, Rebecca. *Marriage Law and Practice in the Long Eighteenth Century: a Reassessment*. Cambridge: CUP, 2009, p. 177-178.

⁴⁷ AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. Ed. Pat Rogers. Cambridge: CUP, 2006, p. 301.

⁴⁸ “[...] where that species of literature, called novel-writing, may be the most successfully studied. A few months conversation with the literati of this place, will furnish the inquisitive student with such a fund of anecdotes, that with a moderate share of imagination in tacking them together, he may spin out as many volumes as he pleases. — In his hands may shine the delicacy of that nymph [...] who unsupported by a father, unattended by a sister, boldly throws herself into the arms of some adventurer [...] and suffers her name to be inrolled [...] in the records of prostitution” (apud O’CONNELL, Lisa. “Dislocating Literature: the Novel and the Gretna Green Romance, 1770-1850”. *Novel: a Forum on Fiction*, v. 35, n. 1 (outono, 2001), p. 5-23).

desgraça. Darcy intervém rápida e secretamente para salvar a reputação da irmã de sua amada Elizabeth.

Se a estrada para Gretna Green não passa de um rumor em *Pride and Prejudice*, é efetivamente trilhada em *Mansfield Park* (1814). Para não retornar à casa paterna, Julia Bertram fugiu para a Escócia com o Sr. Yates. A sombra da *Celtic fringe*, no entanto, não espreita apenas personagens secundárias, porquanto também informa a caracterização de duas das principais forças desestabilizadoras do romance: Mary e Henry Crawford. Mary lê os sermões do famoso retor escocês Hugh Blair e, como lembra Kate Trumpner, toca um instrumento musical comumente associado à Irlanda: a harpa.⁴⁹ No já citado romance de Lady Morgan, *The Wild Irish Girl* (1806), Mortimer apaixona-se por Glorvina, a epônima irlandezinha selvagem, ao ouvi-la tocar sua harpa. Como ele mesmo observa, a respeito de um desenho: “[a]quela expressão belamente pensativa que colore o semblante de Glorvina, quando sussurra suas melodias nativas [...]; e sua roupa, sua atitude e sua harpa formam uma feliz combinação”.⁵⁰ Mary pode ser lida quase como uma versão paródica de Glorvina, esta personagem que causou imensa sensação nas primeiras décadas do século XIX: “Uma jovem bela e vivaz, com uma harpa tão elegante quanto ela mesma, [...] era o suficiente para enredar o coração de qualquer homem”.⁵¹ Crawford, ademais, é o nome de um dos maiores clãs escoceses, cuja influência se estendia até mesmo ao sul do rio Tweed.⁵² Há alguns indícios de que a escolha do nome não seja aleatória. “Negro e feio” – “black and plain” – é a maneira como a narradora, numa passagem marcada pelo discurso indireto livre, se refere a Henry. Mary, por sua vez, é-nos apresentada como uma bela jovem dotada de “olhos escuros” (“dark eye”) e “compleição castanha” (“brown complexion”).⁵³ Obviamente, os Crawfords não tinham origens ibéricas, mediterrâneas, berberes ou africanas – o espectro africano de *Mansfield Park* está nas propriedades de Sir Thomas Bertram, nas Antilhas, como Edward Said demonstra de modo lapidar em *Culture and Imperialism*.⁵⁴ *Black*, *brown* ou *dark* são termos frequentemente usados nos séculos XVIII e XIX para descrever a aparência dos *highlanders*. Em *Waverley* (1814), de Walter Scott, Flora e Fergus teriam cabelos e olhos escuros, enquanto Rose e Edward são mais claros. Todos esses predicados, embora não estabeleçam a nacionalidade dos Crawfords (a narradora é exasperantemente silente quanto a isso),

⁴⁹ TRUMPENER, Katie. *Bardic Nationalism: the Romantic Novel and the British Empire*. Princeton, NJ: PUP, 1997, p. 19.

⁵⁰ “That beautifully pensive expression which touches the countenance of Glorvina, when breathing her native strains [...]; and her costume, attitude, and harp, form as happy a combination of traits, as a single portrait perhaps ever presented” (OWENSON, Sydney (Lady Morgan). *The Wild Irish Girl* cit., p. 97).

⁵¹ “A young woman, pretty, lively, with a harp as elegant as herself [...] was enough to catch any man’s heart” (AUSTEN, Jane. *Mansfield Park* cit., p. 76). Sobre a fortuna crítica imediata de *The Wild Irish Girl*, ver CONNOLLY, Claire. “The Wild Irish Girl as Media Event”. *Colby Quarteley*, v. 36, n. 2 (junho, 2000), p. 98-115.

⁵² Cf. DOODY, Margaret Anne. *Jane Austen’s Names: Riddles, Persons, Places*. Chicago – Londres: Chicago University Press, 2015, p. 130.

⁵³ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. Ed. John Wiltshire. Cambridge: CUP, 2005, p. 51.

⁵⁴ SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. Nova Iorque: Vintage, 1994, p. 81 e ss.

preunciavam problemas para os contemporâneos e conterrâneos de Austen.

Já discutimos como as referências de Miss Bates à expedição dos Campbells à morada dos Dixons na Irlanda são permeadas por um sentimento latente de incerteza e urgência. Não é necessário repetir o ponto. É importante notar, todavia, como essa nódoa irlandesa que sobrepaira os amigos de Jane Fairfax acaba por ser instrumentalizada por Frank Churchill para ludibriar Emma e os demais membros do *commonwealth* de Highbury. Depois de insinuar que o piano seria um presente de Dixon a Jane Fairfax, Frank cochicha para Emma que a Senhorita Fairfax arrumou o cabelo de uma maneira estranha, *outrée*. Perguntará se se trata de uma moda irlandesa.⁵⁵ Embora Emma não consiga distinguir nada de excepcional no penteado, o comentário de Frank contribui para atizar suas suspeitas de que Jane e o Sr. Dixon tenham um *affair*. Tais suspeitas se convertem em certeza absoluta pouco depois, quando Frank lhe mostra as partituras das melodias irlandesas que Jane pretendia tocar em seu recém-chegado piano. Assim como Napoleão ameaçava invadir a Grã-Bretanha pela Irlanda, o mais afrancesado dos personagens do romance — aquele cujo nome significa francês, cujo vocabulário é repleto de palavras francesas e que declara preferir a França à Inglaterra — vale-se da Irlanda para corroer os alicerces de uma exemplar comunidade inglesa.

Significativamente, é no momento em que se dissipa a ameaça napoleônica que Austen parece, enfim, encontrar uma solução narrativa para superar a oposição entre o centro inglês e a periferia celta. Finalizado depois da Batalha de Waterloo, *Persuasion* (1817) é um romance que, a despeito de sua ambientação inequivocamente inglesa, articula um universo ficcional que não se esgota em nenhuma das *Home Nations*, porque tal universo é, acima de tudo, britânico. Trata-se de um romance em que sobrenomes, ao contrário de *Mansfield Park*, parecem esvaziados de seu subtexto étnico. A sonoridade escocesa dos sobrenomes Elliot e Dalrymple contrasta com a proveniência, respectivamente, inglesa e irlandesa de seus portadores. Uma recriminação de Sir Walter, o pai da protagonista, tematiza perfeitamente uma nova atitude quanto aos sobrenomes: “uma mera Senhora Smith, uma reles Senhora Smith. Entre todos os nomes e todas as pessoas do mundo, é ela a amiga seleta da Senhorita Anne Elliot, que lhe dá preferência sobre toda a sua família e parentes da nobreza da Inglaterra e da Irlanda! Senhora Smith! Que nome!”⁵⁶ Noutro nível, há personagens como o Capitão Wentworth e o Almirante Croft, cujas lealdades são, precipuamente, para com

⁵⁵ AUSTEN, Jane. *Emma*. Ed. Stephen M. Parish cit., p. 144. Para uma discussão desta passagem, ver: TAYLOR, Colleen. “Austen Answers the Irish Question: Satire, Anxiety, and *Emma*’s Allusory Ireland” cit.

⁵⁶ “[...] a mere Mrs. Smith, an every day Mrs. Smith, of all people and all names in the world, to be the chosen friend of Miss Anne Elliot, and to be preferred by her, to her own family connections among the nobility of England and Ireland! Mrs. Smith, such a name!” (AUSTEN, Jane. *Persuasion*. Ed. Patricia Meyer Spacks. Nova Iorque – Londres: Norton, 1995, p. 104).

instituições britânicas. Linda Colley, no já clássico *Britons: Forging a Nation*, toma as lutas contra a França como a principal força propulsora para a postulação de uma identidade em que se acomodariam todos – ou quase todos – os povos das Ilhas Britânicas.⁵⁷ Seria o perigo externo, seja em sua feição católica, seja em sua feição republicana e revolucionária, que reuniria homens das Terras Altas à Cornualha, de Ulster a Snowdonia, numa vasta e unificada máquina de guerra, sob a supervisão de um Parlamento recentemente expandido para incorporar os representantes de Dublin. A Marinha, ou Royal Navy, que tantas glórias e riquezas trouxe a Wentworth, expandiria de maneira quase exponencial entre 1789 e 1812. No início da Revolução Francesa, empregava 16.000 pessoas. Três anos antes do triunfo sobre Napoleão, 140.000.⁵⁸ Anne Elliot, que prefere ler os jornais da marinha aos almanaques da fidalguia inglesa, discorda do paroquialismo de seus familiares e parece esposar uma perspectiva unionista. Sir Walter demonstra enorme insatisfação ante a possibilidades de que militares se instalem nos arrabaldes de sua morada. Não quer nem ouvir falar de alugar a sua casa para esse tipo de gente. Despreza a Marinha por elevar homens de origens obscuras a uma posição imerecida, a outorgar-lhes honrarias com as quais seus pais e avós jamais sonharam. Anne, por sua vez, crê que a guerra pôs abaixo algumas das antigas distinções sociais. Afirma que os membros das forças armadas, particularmente os da marinha, que tanto fizeram por “nós”, teriam igual direito “aos confortos e privilégios que uma casa pode oferecer”.⁵⁹ Tradicionalmente, vincula-se a parcialidade de Austen em favor das forças armadas às suas conexões familiares. Dois de seus irmãos ascenderam na hierarquia naval nas guerras contra a França. Pode ser. Contudo, numa quadra histórica em que se reverenciava um irlandês, Arthur Wellesley, o Duque de Wellington, como o herói que derrotara Napoleão, as palavras de Anne Elliot adquirem uma dimensão e uma profundidade que talvez escapem à própria Austen.

Novelismo e União

O controvertido cenário político entre as décadas de 1790 e 1810 resultou num enorme incremento na produção e consumo de romances na Grã-Bretanha, num processo que culmina com o “novelismo”, termo de Clifford Siskin para “a subordinação habitual da escrita ao romance”.⁶⁰ Reconhecia-se o potencial da narrativa novelística para articular formalmente os múltiplos discursos políticos, sociais e filosóficos que

⁵⁷ COLLEY, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. New Haven – Londres: Yale University Press, 1992, p. 283 e ss. Católicos irlandeses ainda seriam tratados oficialmente como cidadãos de segunda classe até a promulgação do Roman Catholic Relief Act, em 1829.

⁵⁸ Idem, p. 287.

⁵⁹ “[...] all the comforts and all the privileges which any home can give” (AUSTEN, Jane. *Persuasion* cit., p. 14).

⁶⁰ SISKIN, Clifford. *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700-1830*. Baltimore – Londres: Johns Hopkins University Press, 1998, p. 172.

disputavam a atenção de um mercado de leitores cada vez mais heterogêneo e massificado. Como afirmaria Anna Laetitia Barbauld, no ensaio que faz as vezes de prefácio à sua influente antologia de romancistas britânicos: “uma porção considerável dos romances modernos devota-se a recomendar, ou reprovar, aqueles sistemas da filosofia e da política que suscitaram tanta comoção nos últimos anos”.⁶¹ Noutras palavras, o romance emergia, por volta de 1800, como um *locus* textual privilegiado para o confronto ideológico.

O período de maturidade de Austen, da conclusão de *Northanger Abbey* (sob o título de *Susan*), em 1799, até a sua morte, em 1817, coincide com o advento do novelismo. É um período pródigo em explorações ficcionais de um dos mais espinhosos problemas das sociedades agrupadas sob o Estado britânico: os impasses, os limites e os benefícios da União. Pensemos nas obras citadas ao longo deste ensaio: *The Wild Irish Girl e O'Donnel*, de Lady Morgan; *Clan-Albin*, de Christian Isobel Johnstone; *Ennui*, de Maria Edgeworth; e *Waverley*, de Walter Scott. Por muito tempo, enxergaram-se os romances adultos de Jane Austen como textos que, de maneira extraordinária, conseguiam abstrair desse efervescente caldo cultural e literário. Marilyn Butler, num livro seminal, *Jane Austen and the War of Ideas* (1975), demonstrou como a novelística de Austen dialoga polemicamente com os romances jacobinos e antijacobinos que inundavam o mercado editorial britânico – e claramente condenava o tumulto revolucionário do Continente. Tentei mostrar, aqui, como a novelística madura de Austen também oferece uma resposta conservadora e estritamente inglesa às incompletudes e insuficiências da União: o silêncio desconfortável ou a guerra contra a França.

⁶¹ “No small proportion of modern novels have been devoted to recommend, or to mark with reprobation, those systems of philosophy or politics which have raised so much ferment of late years” (BARBAULD, Anna Laetitia. “On the Origin and Progress of Novel-Writing”. *Selected Poetry and Prose*. Ed. William McCarthy; Elizabeth Kraft. Peterborough, ON: Broadview, 2002, p. 415).

À RODA DA VIDA: ESCRITA DE SI E *PERSONA* LITERÁRIA NOS ENSAIOS DE CHARLES LAMB E NAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p181-196>

Daniel Lago Monteiro

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O presente artigo se propõe a investigar as afinidades entre os ensaios de periódicos de Charles Lamb (1775-1834) e as séries de crônicas de Machado de Assis (1839-1908), a fim de observar o comportamento uniforme de um narrador-eu que costura os acontecimentos cotidianos à luz de suas memórias e experiências de vida.

ABSTRACT

This paper aims at researching the affinities between the periodical essays of Charles Lamb (1775-1832), and the series of chronicles written by Machado de Assis (1839-1908) from the uniform behavior of an "I" narrator who comments on daily life incidents in light of his memories and life experiences.

PALAVRAS-CHAVE:

Charles Lamb.
Machado de Assis.
Ensaio de periódico inglês.
Crônica brasileira.
Memória.
Persona literária.

KEYWORDS:

Charles Lamb.
Machado de Assis.
English periodical essays.
Brazilian chronicles.
Memory.
Literary persona.

1 . Preâmbulo: Machado e Lamb: uma “afinidade espiritual”.¹

Que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é a obra da viravolta machadiana –quicá, da literatura brasileira – e que essa se deveu largamente à incorporação de recursos humorísticos, da prosa digressiva e “piruetas literárias” herdadas de escritores ingleses são fatos irrecusáveis, assinalados pelos mais variados críticos, simpatizantes ou opositores de Machado.² Segundo observou Sandra Guardini Vasconcelos, e outros antes dela, coincide com a composição de *Memórias Póstumas* uma maior “intimidade de Machado com a literatura inglesa”.³ Dos escritores ingleses, a presença de Charles Lamb (1775-1834) é a mais obtusa e a que menos recebeu atenção da crítica. A meu ver, são duas as razões para isso. Primeiro, por uma questão de gêneros literários. A principal obra de Lamb, *Essays of Elia* (1823-33), da qual Machado possuía uma edição em francês,⁴ é uma coletânea de ensaios, “textos deliciosos”, escreveu Sergio Paulo Rouanet, “cheios de verve e fantasia, mas que, sendo crônicas de revista, não pertencem ao gênero (...) ficcional”.⁵ Segundo, o fato de Machado ter excluído o nome de Lamb no prólogo “definitivo” das *Memórias Póstumas*. Assim, lemos na primeira edição: “adotei a forma livre de um Sterne, de um Lamb, ou de um Maistre (...)”.⁶

Se o nome de Lamb desapareceu nas edições seguintes, Machado preservou uma referência direta ao autor. No capítulo “*Oblivion*”, há uma citação de *Christian Morals*, obra de Thomas Browne (1605-82), relíquia do ensaísmo inglês, que Machado colheira de Lamb, do ensaio

¹ A expressão é de Eugênio Gomes. Ver o capítulo “Lamb”, In. *Machado de Assis – Influências Inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas S. A. Editora, 1976, p. 76.

² A viravolta que *Memórias Póstumas* representou na obra do autor foi amplamente explorada no ensaio crítico de Roberto Schwarz “A viravolta machadiana”, de onde extraí a expressão “piruetas literárias”, (In. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 247-279). Também do autor, e sobre a presença da prosa digressiva de língua inglesa nas *Memórias Póstumas*, ver “Acumulação Literária e Nação Periférica”, In. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012, pp. 221-43. Para uma leitura crítica do modo como Machado se embebeu de escritores ingleses, ver, sobretudo, Sílvio Romero. Para ele “o *humour* de imitação”, isto é, o de Machado, “é a caricatura mais desasada que se pode praticar em literatura” (Sílvio Romero, *Machado de Assis: estudos comparativos de literatura brasileira*. Campinas: Editora Unicamp, 1992, p. 161).

³ VASCONCELOS, Sandra Guardini, “O Gume da Ironia em Machado de Assis e Jane Austen”, In. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v. 7, n.14, 2014, p. 146. Ver também “Machado de Assis e o paradigma inglês”, de Hélio de Seixas Guimarães. In. *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Orgs. Antonio Carlos Secchin, Dus Bastos, José Luís Jobim. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008, pp. 35-45.

⁴ A *Biblioteca de Machado de Assis*, org. José Luís Jobim. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001, p. 219.

⁵ ROUANET, Sergio Paulo, *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 31.

⁶ MACHADO, de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. v.

“My Relations”, pois dele preservou o texto adaptado por Lamb e o versalete: “‘cousa é não achar já quem se lembre de meus pais, e de que modo me há de encarar o próprio ESQUECIMENTO’. Vai em versaletes esse nome. OBLIVION!”.⁷ Menos discreta, e também às voltas com o tema da memória e esquecimento, é a presença de Lamb no conto “O Lapso”. “O *humour* do conto”, lembra Eugênio Gomes, “foi manifestadamente vertido do admirável ensaio de Elia *The two races of men*”.⁸ Nas palavras de Machado: “a teoria do fino ensaísta [Charles Lamb] é verdadeira, e que das duas raças humanas – a dos homens que emprestam, e a dos que pedem emprestado – a primeira contrasta pela tristeza do gesto com as maneiras rasgadas e francas da segunda”.⁹

Param por aí as citações de Machado a Lamb. Entretanto, e para além do campo de influências, que não vai ao essencial, a hipótese deste artigo é de que a faceta de Lamb que mais aparece em Machado corresponde, precisamente, àquela menos conhecida do autor, ou seja, a do cronista.¹⁰ Guardadas as diferenças, as crônicas de Machado, sobretudo as séries publicadas após *Memórias Póstumas*, e os ensaios de Lamb compartilham um número considerável de afinidades literárias. Apontadas perfunctoriamente, são elas: um narrador em primeira pessoa que “estabelece o contato imediato com o leitor, a partir de uma voz que é pessoal, conversacional, aguda e opinativa”,¹¹ o ar de conversa fiada, mas que, às vezes, se torna tenso, carregado; o uso do anonimato e pseudônimos com o fim de exercer mais livremente o ofício de comentarista dos fatos cotidianos e dos quadros dos costumes; a relação estreita com a imprensa, “veículo transitório”, e o seu caráter efêmero e, no entanto, mais “íntimo com relação à vida de cada um”;¹² e uma atitude a um só tempo realista e imaginativa para com os fatos do dia-a-dia e a cidade moderna (a Londres de Lamb e o Rio de Janeiro de Machado), a partir de uma prosa límpida, ligeira e salpicada de “descrições sobre encontros fortuitos nas ruas ou de retratos de personalidades da vida elevada ou baixa”.¹³ Em grau maior ou menor, encontramos esses traços em diversos cronistas brasileiros e ensaístas ingleses. Mas em poucos a capa da ironia vestiu tão bem, poucos criaram “uma figura de si”,¹⁴ assim como em poucos se observa semelhante

⁷ MACHADO, De Assis, *Obra Completa em quatro volumes*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008, p. 743.

⁸ GOMES, Eugênio, *Op. cit.*, p. 75.

⁹ MACHADO, de Assis, *op. cit.*, Volume III, Conto, p. 354.

¹⁰ Nas palavras de John Gledson, “As crônicas de Machado de Assis são a parte menos conhecida de toda a sua obra”, “Introdução”, In: Machado de Assis, *Crônicas Escolhidas*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012, p. 9.

¹¹ LOPATE, Phillip, “A Solteirice e a sua Literatura”, *Revista Serrote* (tradução minha, no prelo). O ensaio de Lopate foi extraído do livro do autor *Bachelorhood: Tales of the Metropolis*. New York: Poseidon Press, 1981, p. 251.

¹² CANDIDO, Antonio, “A Vida Ao Rés-Do-Chão”, In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 24.

¹³ LOPATE, Phillip, *Op. cit.*, p. 256.

¹⁴ GRANJA, Lúcia, *Machado de Assis, Escritor em Formação (À Roda dos Jornais)*. Campinas: Mercado de Letras, 2000, p. 25.

“afinidade espiritual”, nas palavras de Eugênio Gomes acerca de Machado e Lamb.

Que afinidade é essa? À diferença das viagens empreendidas por autores que inspiraram Machado (Sterne, Maistre e Garrett), “de Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida”.¹⁵ Sobre o ensaísta de periódico, escreveu William Hazlitt (1778-1830), amigo de Lamb e tido por muitos como o grande mestre do ensaísmo britânico: “de suas muitas andanças e voltas da vida, traz de volta para casa pequenos espécimes curiosos de humores, opiniões e costumes de seus contemporâneos, assim como o botânico traz de volta para casa plantas e sementes”.¹⁶ A aproximação entre o ensaísta e o botânico é significativa sobretudo quando nos lembramos da conhecida definição de Machado do folhetinista, ou cronista: “na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal”.¹⁷ Desse modo, neste artigo investigaremos as conexões entre as crônicas de Machado e os ensaios de Lamb a partir da unidade que se observa nas séries que este e aquele tramaram, a saber, o comportamento uniforme de um narrador que viaja à roda da vida, pois sempre afinado às memórias pessoais e coletivas e ao senso do instantâneo e perecível.

2. A máscara ficcional de um cronista de sua própria vida: Lamb e Elia.

“A história do ensaio é cíclica”, escreveu George L. Barnett: “a influência que os periodistas de início do século XIX exerceram sobre a forma assemelha-se aquelas exercidas pelos periodistas de início do século XVIII; e os ensaios do último período estiveram, sob muitos aspectos, mais próximos do século XVII do que do XVIII”.¹⁸ A observação de Barnett se esclarece se voltarmos as vistas para Charles Lamb. Esse mestre do ensaísmo se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. De Montaigne ele incorporou o rico repertório de observações e a escrita reflexiva, erudita e avessa a todo pedantismo; de Frances Bacon, “o espírito agudo e ágil”;¹⁹ de Thomas Browne, o modo como o emocional e o lógico nele caminhavam juntos; de Steele e Addison, as incontáveis cenas da vida cotidiana, comentadas “com finura e graça”²⁰ e sob um ponto de vista amiúde irônico e bem humorado. Lamb pressupõe a existência dos seus predecessores, cujas peculiaridades ele as conheceu como poucos.

¹⁵ MACHADO, de Assis, *Obra Completa*, Op., cit, p. 625.

¹⁶ HAZLITT, William, “Sobre os Ensaístas de Periódicos”, tradução minha, In. *Revista Serrote* # 22. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016, pp. 24-5.

¹⁷ MACHADO, de Assis, *O Espelho*. Org. João Roberto Faria. Campinas: Editora Unicamp, 2017, p. 56.

¹⁸ BARNETT, George L., *Charles Lamb: The Evolution of Elia*. Bloomington: Indiana University Press, 1964, p. 20.

¹⁹ PEREIRA, Lucia Miguel, “Sobre os Ensaístas Ingleses”, In. *Revista Serrote* # 22. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016, p. 8.

²⁰ Idem, p. 10.

É o que se nota, por exemplo, na resenha não publicada que o autor escreveu do primeiro volume de *Table-Talk*, obra de Hazlitt, de 1821. A resenha se inicia com uma pequena história do ensaio, orientada a partir da ideia de que sem um caráter [*character*] que confira unidade à multiplicidade de temas em um livro ou em uma série de ensaios seria “tão atormentador ler [o livro] de cabo a rabo quanto um conjunto de aforismas ou um livro de pilhérias”.²¹

Segundo Lamb, há duas “classes de ensaístas”. São ensaístas do primeiro tipo os que misturam suas personalidades idiossincráticas aos temas tratados; do segundo, aqueles que, “mais hábeis em esquivar-se da individualidade de uma perpétua auto-referência, substituem eles mesmos por um *caráter ideal*”, um “nome fictício”, com o propósito de dar uma “licença ainda mais plena aos seus humores e opiniões particulares”. Do primeiro grupo, pertence o autor em questão, Hazlitt – “Ele não se apresenta segundo um caráter imaginário”²² – ou Montaigne. Nas palavras deste último: “quaisquer que sejam as inépcias que me passam pela mente, não as esconderei, como não esconderia meu [retrato] se em vez de jovem e belo me representasse calvo e grisalho como o sou”; ou ainda: “É característico da covardia e do servilismo (...) fantasiar-se e mascara-se e não mostrar como se é”.²³ Os nomes de destaque do segundo grupo foram incontestavelmente Steele e Addison, os redatores de *The Tatler* e *The Spectator*. Sobretudo Steele, argumenta Lamb, ou melhor, Isaac Bickerstaff, seu narrador fictício, sua *máscara*.²⁴ Ao assumir o caráter de um homem velho, um solteirão e um humorista, Steele espantava-se sobre todos os assuntos exceto sobre si mesmo; “ele não colore nada com o seu próprio matiz”. Nesse sentido, os retratos de Steele e Montaigne formam um contraste perfeito, ainda que ambos se valessem “das vantagens desse tipo de apelo ao leitor”.²⁵ Que vantagem e que tipo de apelo são esses? Montaigne e os ensaístas ingleses que o sucederam se dirigem aos leitores na intimidade – “não em trajes oficiais, mas de chinelos e com seus defeitos à mostra”²⁶ – e em tom menor de coisa familiar.

E quanto a Lamb, a que classe de ensaísta ele pertenceu? Para responder a essa pergunta, faz-se necessário apresentar, ainda que em linhas gerais, sua mais importante obra, *Essays of Elia*, “páginas das mais perfeitas da literatura inglesa”, como observou Lucia Miguel Pereira.²⁷

²¹ LAMB, Charles, “Review of the First Volume of Hazlitt’s *Table Talk*, 1821”, In: *Selected Prose*. London: Penguin Books, 2013, p. 227.

²² Idem, pp. 227-8.

²³ MONTAIGNE, Michel, “Da Educação das Crianças” e “Da Presunção”, In: *Ensaaios*, trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 184-5; p. 627.

²⁴ No último ensaio de *The Tatler*, Steele se despe de sua máscara ficcional. Ver *Selections from The Tatler and The Spectator*. London: Penguin Books, 1982, pp. 189-91.

²⁵ Lamb, *Op. cit.*, p. 230; p. 227.

²⁶ Scoralick, Andre, “A experiência da condição humana: uma introdução aos Ensaaios de Montaigne”, In: Montaigne, *Ensaaios*, *Op. cit.*, p. 24.

²⁷ PEREIRA, Lucia Miguel, “Sobre os Ensaístas Ingleses”, *Op. cit.*, p. 12-14. Não deixa de ser curioso observar que Miguel Pereira, autora de uma das melhores biografias críticas de Machado de Assis, foi também leitora

Na época em que escreveu a resenha de *Table-Talk*, Lamb divertia o público com ensaios sob a capa de Elia, publicados mensalmente em uma das revistas inglesas de maior prestígio, *London Magazine*, e reunidos em livro, pela primeira vez, em 1823. Ainda que com a assinatura de Elia, era de conhecimento público que se tratava de um pseudônimo de Lamb. Assim, nas palavras de Mario Praz, importante estudioso da literatura inglesa do período e tradutor de Lamb para o italiano, esses ensaios pertencem a uma classe específica. Numa palavra, o ensaio autobiográfico:

O romantismo descobriu a autobiografia interpretando-a não no sentido de vida exemplar, mas de apaixonante documento humano. O criador do ensaio autobiográfico moderno foi Charles Lamb, num grupo de composições (...) em que o ensaísta pode ser definido como um lírico em prosa, preocupado em fixar certo ritmo demasiado sutil para o verso, e vivaz como o tagarela de uma conversação.²⁸

Pois bem, *Essays of Elia* é uma miscelânea de ensaios autobiográficos, ou *familiar essays*,²⁹ e, sob esse prisma, não muito distinta de outras realizações do período, como *Table-Talk*, de Hazlitt, ou *Confissões de um Comedor de Ópio*, de Thomas De Quincey: obras que, como aquela, apareceram primeiro em forma seriada e no mesmo periódico, *London Magazine*. “Esses três autores”, diz Marilyn Butler, “são hoje clássicos de uma nova espécie de autobiografia literária, mais ligeira do que qualquer outra publicada anteriormente”.³⁰ Própria à sensibilidade romântica, os fatos cotidianos e as opiniões eram considerados em função da vida de seus autores.

Ao passar os olhos pelos títulos dos cinquenta e dois ensaios que compõem a edição definitiva da obra, de 1833, na qual o autor incluiu os *Last Essays of Elia*, encontramos um grande número de temas: autobiográficos (*Christ's Hospital Five and Thirty Years Ago*, *My Relations*, *My First Play*, *Confessions of a Drunkard* etc.); anedóticos e descritivos dos costumes (*The Two Races of Men*, *Mrs. Battle's Opinions on Whist*, *Grace Before Meat*, etc.); fantasiosos e oníricos (*Witches, and Other Night-Fears*, *Dream-Children; a Reverie*, *The Child Angel: A Dream*, etc.); críticos ou interpretativos de intenção estética (*On the Artificial Comedy of the Last Century*, *Stage Illusion*, *Sanity of True Genius*, etc.),

cuidadosa do ensaísmo inglês, de autores, como Lamb, que ela ajudou a divulgar entre o público brasileiro. Ver, por exemplo, o volume *Ensaístas Ingleses*, organizado por ela, na qual consta uma tradução do ensaio de Lamb “Lamentações de um Solteirão sobre a Conduta da Gente Casada”. Rio de Janeiro: Clássicos Jackson, Vol. XXVII, 1952, pp. 101-111.

²⁸ PRAZ, Mario, verbete “Saggio”, In: *Enciclopedia Italiana Di Scienze, Lettere Ed Arti*. Roma: Fondata da Giovanni Treccani, p. 435. Adotamos aqui a tradução do texto tal qual citado por Alexandre Eulálio, “O Ensaio Literário no Brasil”. In: *Revista Serrote # 14*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013, pp. 51-2.

²⁹ Termo comum à época e que melhor define “o caráter digressivo [do ensaio], o sabor conversacional, aquecido por uma fantasia imaginativa e pela auto-revelação do autor”. Ver Marie Hamilton Law, *The English Familiar Essay in the Early Nineteenth Century*. New York: Russell & Russell, 1965, p. 9.

³⁰ BUTLER, Marilyn, *Romantics, Rebels & Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford: Oxford University Press, 1981, p. 174.

entre outros. A arbitrariedade na disposição dos diferentes assuntos introduz no cerne da obra o elemento de bazar e capricho das revistas de onde os ensaios foram colhidos: “armazém”, lembra Vilma Arêas, é “a tradução perfeita do *magazine* britânico”.³¹

Entretanto, dizia Lamb na resenha de *Table-Talk*, sem um *character* que dê unidade à variedade de assuntos, seria impossível prender a atenção do leitor. Esta, por sua vez, está assegurada pela presença marcante de uma voz unificadora e pelas idiossincrasias e excentricidades de um eu narrador que corresponde, nas palavras de Mario Praz, “em partes a ele mesmo [o autor], em partes a uma invenção”.³² “Parece-me”, diz Lamb, “que te escuto exclamar, leitor, *quem é Elia?*”.³³

Em um estudo sobre a ficção, Catherine Gallagher argumenta que o uso do nome próprio, em narrativas novelísticas, não apenas auxilia os leitores a distinguir as personagens umas das outras como o impelem a uma “intensa atividade da imaginação que consiste em ‘ler’ uma personagem”. Os nomes, continua a autora, quer de uma personagem, quer de um indivíduo histórico, transmitem camadas de informações, por exemplo, de caráter social, “mas não os interpretamos como emblemas da essência interior”.³⁴ Esta foi uma das inovações do romance moderno e mesmo autores como Henry Fielding – que em seus escritos formularam o princípio teórico de que os nomes próprios não se referiam a indivíduos, mas à *espécie*³⁵ –, ao atribuir às suas personagens nomes ingleses comuns, estas, por sua vez, “logo se mostraram muito peculiares para cobrirem todos os casos de uma ‘espécie’”. Aos poucos, a função alegórica das entidades fictícias, inspirados em características morais, cederam ao gosto prático e materialista de uma nova classe de leitores, ansiosa por “ler a si mesma, reencontrar o próprio mundo descrito de modo minucioso e circunstanciado”.³⁶

Essays of Elia não é decerto um romance-folhetim, tampouco a obra deve ser lida enquanto tal. Com as exceções da “minha prima Bridget”, pseudônimo para a irmã do autor, Mary Lamb, e da “bela Alice W_ _n”,³⁷ outro pseudônimo, desta vez para Ann Simmons, amor não

³¹ ARÊAS, Vilma, “O armazém literário de José Paulo Paes”, In. José Paulo Paes, *Armazém Literário: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 8. Vale lembrar que alguns dos *Essays of Elia*, sobretudo os da última fase, apareceram não no *London Magazine*, mas em outras revistas: *Englishman's Magazine*, *New Monthly Magazine*, etc.

³² PRAZ, Mario, “Introduction to the *Essays of Elia*”, trans. Joseph Riehl, In. *The Charles Lamb Bulletin*, London: The Journal of Charles Lamb Society, January 2006, No. 133, p. 9.

³³ LAMB, Charles, *Elia and Last Essays of Elia*, Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 8.

³⁴ GALLAGHER, Catherine, “Ficção”, In. *A Cultura do Romance*. Org. Franco Moretti. São Paulo: Cosacnaify, 2009, p. 648; p. 647.

³⁵ Ver “*As Aventuras de Joseph Andrews*. Livro III, capítulo I (1742)”. In. *A Formação do Romance Inglês: Ensaios Teóricos*, de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Editora Hucitec, 2007, pp. 316-7.

³⁶ GALLAGHER, Catherine, *Op. cit.*, p. 637; p. 639.

³⁷ LAMB, Charles, *Op. cit.*, p. 86; p. 118. Sobre a presença de Ann Simmons em outros escritos de Lamb, como em *A Tale of Rosamund Gray*, ver Winifred F. Courtney, *Young Charles Lamb, 1775-1802*. London: Palgrave Macmillan, 1984, pp. 69-83.

correspondido de Lamb, as personagens que povoam a obra – os funcionários da *South-Sea House* (Thomas Tame, John Tipp, Henry Man etc.), os editores de *magazines* (Dan Stuart, Bob Allen, John Fenwick, etc.); a devota e obstinada jogadora de uíste, Sarah Battle; os mendigos de *Lincoln's Inn Garden*; e incontáveis outras – aparecem em uma única ocasião; isto é, não são propriamente personagens, mas personalidades – reais ou fictícias, pequenas ou grandes – da vida cotidiana, “transeuntes (...) de uma vasta e movimentada metrópole”. Outra exceção, é claro, o narrador-eu, Elia. Se a leitura dos ensaios em sequência não tece um enredo da sua história de vida – “Narrativas me incomodam. Estou pouco preocupado com a sucessão dos eventos” –, ela apresenta seu retrato de corpo inteiro, feito das recordações do autor: “conquanto a memória auxilia em coisas de há muito tempo”. Elia é um funcionário público que não fora “talhado para o funcionarismo” e escritor, nas horas vagas, de “sonetos, epigramas, *ensaios*”; um homem das ruas, frequentador de teatros, cafés e tavernas, com um fraco para bebida, tabaco e jogatina; um solteirão, “terrivelmente acanhado”, e que jamais se “conformou à marcha do tempo”, razão pela qual ele se reveste da ironia, “aquela figura perigosa”.³⁸ Numa palavra, Elia corresponde a Lamb.

Outrossim, é lícito supor que Elia não corresponde a Lamb. Houve, de fato, um tal de Felix Elia (ou Ellia), italiano e antigo funcionário da *South-Sea House*. “Elia, o verdadeiro”, diz Lamb em uma carta, “também ele, acrescentou a função de autor à de escrivão, assim como eu”.³⁹ Seja como for, o *nom de plume* de Lamb é por si só relevante e convida o leitor ao tipo de exercício imaginativo de que Gallagher falava acima. A começar pela pronúncia “correta” de Elia. Em um estudo sobre o tema, David Stewart argumenta que há três possíveis pronúncias – “ell-ee-ah”, “ee-lee-a” e “ell-eye-ah” –, cada qual com reverberações semânticas distintas.⁴⁰ Não sabemos ao certo a pronúncia pretendida pelo autor. Entretanto, tornou-se comum, em sua época, a terceira opção, mais adequada ao dialeto *Cockney*, que ganhava, com a pena de Lamb, um sentido solene e alto.⁴¹ Assim, diz Jonathan Bate, “o nome é um anagrama para ‘a lie’ [uma mentira]”.⁴²

³⁸ LAMB, Charles, *Op. cit.*, p. 133; p. 86; p. 77; p. 274; p. 9; p. 89; p. 173; p. 172.

³⁹ Apud. STEWART, David, “Elia, Epistle and Elegy: Lamb and his Readers”, In *The Charles Lamb Bulletin*, London: The Journal of Charles Lamb Society, October 2008, No. 144, p. 66.

⁴⁰ Idem, pp. 54-67. Neste artigo, Stewart também explora a conexão semântica entre Elia e elegia, o tom predominante nesses ensaios.

⁴¹ Para uma discussão sobre a estilização culta do dialeto popular, *Cockney*, nos ensaios de Lamb, ver Simon P. Hull, *Charles Lamb, Elia and The London Magazine*. New York: Routledge, 2016. Também sobre o tema: Gregory Dart, “Charles Lamb and the alchemy of the streets”, In *Metropolitan Arts and Literature, 1810-1840: Cockney Adventures*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 137-162.

⁴² Ver a introdução de Jonathan Bate. LAMB, *Op. cit.*, p. x. Mario Praz também discorreu sobre o tema na sua introdução à edição de *Elia*, na qual ele lembra uma passagem do ensaio de Leigh Hunt, de 1821, em que o escritor se refere à obra, *Op. cit.*, “A lie; *alias* Elia”, p. 12.

De um lado, Elia, a “*personae dramatis*”⁴³ de Lamb, reatualiza a veia cômica do ensaio de periódico de início do século XVIII – o nome Bickerstaff, seja dito de passagem, também funciona como emblema da essência interior: *bicker*, em inglês, é tagarelar, disputar sobre assuntos pequenos e triviais, isto é, um *tatler* [fofoqueiro] –; do outro, Elia foi o meio mais congenial que o autor encontrou para se exercitar naquele talento que, como poucos, compartilhou com Montaigne: “a capacidade de desmascaramento”, de dizer “as coisas mais concretas de modo extremamente subjetivo”.⁴⁴ Nas palavras de Phillip Lopate, já citado anteriormente: “a persona ou a máscara de Elia (...) permitiu a ele [a Lamb] uma via de mão dupla: que ele fosse escandalosamente honesto, enquanto pretendesse que o seu narrador não passasse de uma ficção”.⁴⁵

Tomemos, como exemplo, o ensaio “The Old Benchers of the Inner Temple”. Este se abre da seguinte forma: “Nasci e passei os primeiros sete anos de minha vida em Temple. Suas igrejas, seus edifícios públicos, seus jardins, suas fontes, seus rios (...) são as minhas recordações mais antigas”. Na sequência, é como se o narrador projetasse uma imagem em movimento, como que vista do alto, um panorama, do “ponto mais elegante na metrópole (...); passando por Strand ou Fleet Street apinhadas de gente, por avenidas inesperadas até suas praças amplas e magníficas, seus recantos clássicos e verdejantes”.⁴⁶ Segundo um procedimento comum ao autor, a sua visão, inicialmente ampla, gradualmente se contrai e se focaliza em um ponto (*spot*); um recanto (*recess*), que também é o da sua intimidade.⁴⁷ Nós, leitores, assistimos a essa imagem em movimento “visto com os olhos da infância”; quando o Tâmesa, “com suas águas ainda pouco poluídas pelo comércio, parecia um recém-desmamado de suas Náiades de Twickenham”. Dos lugares preferidos de *Inner Temple*, ele se demora em Harcourt, um átrio elisabetano, no qual havia um antigo relógio de sol. Daí se segue uma longa reflexão sobre um dos temas favoritos do ensaio, a inexorabilidade do tempo: “Por que será que todas as coisas têm uma pitada de másculo, viril? O mundo envelheceu? A infância morreu? Ou será que ainda há no peito dos mais sabeis e melhores um coração de criança sensível aos seus primeiros encantamentos?”.⁴⁸

⁴³ LAMB, Charles, *Op. cit.*, p. 186.

⁴⁴ AUERBACH, Erich, “O escritor Montaigne”, In: *Ensaio de Literatura Ocidental: Filologia e Crítica*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34/Livraria Duas Cidades, 2007, pp. 153-4.

⁴⁵ LOPATE, Phillip, “Lamb’s *Essays of Elia*”. In: *To Show and to Tell: the Craft of Literary Nonfiction*. New York: Free Press, 2013, p. 136.

⁴⁶ LAMB, Charles, *Op. cit.*, p. 94. A expressão, “*moving picture*”, é comum ao autor. Ver, por exemplo, o ensaio “The Londoner”, In: *The Works of Charles and Mary Lamb*, Vol. I, “Miscellaneous Prose 1798-1834”. New York: AMS Press, 1903, p. 40. Para uma discussão sobre o modo como Lamb e outros escritores do romantismo inglês capturaram em seus escritos a experiência moderna da cidade e em conexão com os primórdios da cinematografia, o *eidophusikon* (*moving picture*), ver “Introduction: engaging the eidometropolis”, de James Chandler e Kevin Gilmartin. In: *Romantic Metropolis: The Urban Scene of British Culture, 1780-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 1-41.

⁴⁷ Para uma discussão sobre o tema, ver David Higgins, “Charles Lamb and the Exotic”. In: *Romantic Englishness: Local, National, and Global Selves 1780-1850*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 130-161.

⁴⁸ LAMB, Charles, *Op. cit.*, p. 95; p. 97.

Somente na quarta página o autor entra no tema anunciado pelo título. Elia compõe uma espécie de galeria póstuma e narra anedotas íntimas dos antigos juizes da Suprema Corte (Thomas Coventry, Samuel Salt e seu fiel funcionário, Lovel, Peter Pierson etc.). Das alturas de sua imaginação juvenil, Elia conduz os leitores ao mundo prosaico do trabalho; mundo másculo, viril. Mas o que se sobressai nesses perfis e historietas são os modos excêntricos das personagens e um ar de brincadeira e diversão que sobrevive mesmo no ambiente mais sisudo. Ao menos é isso o que as “recordações imperfeitas”⁴⁹ de Elia retiveram. Razão do por quê ele incluiu ao final do ensaio uma nota explicativa, uma advertência ao leitor, que é de particular interesse para o argumento que defendemos aqui. Ao falar de si mesmo em terceira pessoa, diz Lamb (ou Elia):

Doravante, que ninguém acolha as narrativas de Elia como registros verídicos! Na verdade, elas não são outra coisa senão sombras de fatos – verossímeis, mas não verdadeiros – ou, antes, elas se encontram nas margens remotas, nas cercanias da história. Ele não é um *cronista* tão honesto quanto R. N., e talvez devesse ter consultado esse cavalheiro, antes de confiar essas reminiscências desconexas à imprensa (...); acaso da licença que os *Magazines* adquiriram nesta era de franqueza no falar.⁵⁰

A conclusão do trecho sobre o reconhecimento de que Elia deve a sua existência à licenciosidade do *magazine* moderno é significativa, pois este, segundo o excerto sugere, abriu espaço para um sentido novo de cronista, não muito distinto, como veremos na sequência, daquele adotado por Machado. O cronista moderno ocupa-se da verossimilhança, das sombras dos fatos, não de verdades. Esta é, como se sabe, uma tópica aristotélica, quanto à distinção entre história e poesia: “a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança”.⁵¹ A crônica, em seu sentido primevo, lembra José Paulo Paes, “designava uma lista de acontecimentos, arrumados conforme a sequência linear do tempo”,⁵² sentido esse corrente na época de Lamb: “nunca sentei-me para ler uma crônica, nem mesmo do meu próprio país”.⁵³ Desse modo, ao se declarar um cronista de fatos que não necessariamente ocorreram, mas que poderiam ter ocorrido, e tendo em mente que *Essays of Elia* são, ao fim e ao cabo, ensaios autobiográficos, como notou Praz e outros, a máscara

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 103.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 103-4 (grifo nosso). Transcrevo o trecho no original: “Henceforth let no one receive the narratives of Elia for true records! They are, in truth, but shadows of facts – verisimilitudes, not verities – or sitting but upon the remote edges and outskirts of history. He is no such honest chronicler as R. N., and would have done better perhaps to have consulted that gentleman, before he sent these incondite reminiscences to the press (...); peradventure, of the license which *Magazines* have arrived at in this plain-speaking age”.

⁵¹ ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 95.

⁵² PAES, José Paulo, verbete “Crônica”. In: *Dicionário de Termos Literários*. Org. Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2004, p. 110.

⁵³ LAMB, Charles, *Op. cit.*, p. 56.

ficcional de Elia conferia unidade poética às crônicas da vida de seu autor.

3. Saltar e esvoaçar sobre as cousas miúdas da vida: Machado e o Colibri.

Em “O Exercício da Crônica” (1953), Vinícius de Moraes estabelece as características básicas do gênero e enumera, em ordem cronológica, alguns de seus maiores cultores:

A crônica é matéria tácita da leitura, que desafoga o leitor da tensão do jornal e lhe estimula um pouco a função do sonho (...). Os melhores cronistas do mundo, que foram os do século XVIII, na Inglaterra – os chamados *essayists* –, praticaram o *essay*, isto de onde viria a sair a crônica moderna, com zelo artesanal tão proficiente quanto o de um bom carpinteiro ou relojoeiro. Libertados da noção exclusivamente moral o primitivo *essay*, os oitocentistas ingleses deram à crônica suas primeiras lições de liberdade, causalidade e lirismo, sem perda do valor formal e da objetividade. Addison, Steele, Goldsmith e sobretudo Hazlitt e Lamb – estes os dois maiores – fizeram da crônica, como um bom mestre carpinteiro o faria com uma cadeira, um objeto leve mas sólido, sentável por pessoas gordas ou magras.⁵⁴

A primeira coisa a se notar neste excerto é a aproximação entre dois gêneros, a crônica e o *essay*, a partir do instrumento que serviu de base a ambos: a imprensa. Até aqui, Moraes se movimenta em um terreno bastante conhecido, a do “noticiário submetido a um tratamento literário”,⁵⁵ ponto de partida para qualquer reflexão sobre esses pedaços de páginas “por onde”, dizia Arriguicci Jr., “a literatura penetrou fundo no jornal”.⁵⁶ Se esta é uma afinidade tácita, por assim dizer, entre a crônica e o *essay*, Moraes, “do alto de sua rara erudição”,⁵⁷ traça um itinerário original da crônica ao remontar às origens setecentistas inglesas. Os autores que Moraes seleciona (Addison, Steele, Goldsmith, Hazlitt e Lamb) e as características que evidencia (liberdade, causalidade e lirismo) dizem muito sobre o tipo de ensaio “de onde viria a sair a crônica moderna”; isto é, o *familiar essay*, gênero jornalístico que tem por objetivo, nas palavras de Leigh Hunt (1784-1859), ensaísta e editor de Lamb na juventude, “reivindicar uma intimidade peculiar com o público”.⁵⁸

Ao longo de uma extensa carreira jornalística, mais de quarenta anos, e com uma produção de mais de seiscentas crônicas, Machado se

⁵⁴ MORAES, Vinícius De, *Para uma Menina com uma Flor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 53.

⁵⁵ BROCA, Brito, “Cronistas de Outrora”. In: *Teatro das Letras*. Campinas: Editora Unicamp, 1993, p. 22.

⁵⁶ ARRIGUICCI JR., Davi, “Fragmentos sobre a Crônica”. In: *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001, p. 57.

⁵⁷ RESENDE, Beatriz, “O Lado B das Paixões”. In: Vinicius de Moraes, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁸ HUNT, Leigh, “On Periodical Essays”. In: *The Selected Writings of Leigh Hunt*, Volume 1: Periodical Essays, 1805-14. London: Pickering and Chatto, 2003, p. 35.

ocupou da história e da natureza do gênero e também ele ressaltou seus traços de liberdade, causalidade e lirismo junto à intimidade que ali se estabelecia entre escritor e público: “todos têm interesse em estar de bem com esse arauto admirável”.⁵⁹ O melhor registro das ideias do autor sobre o gênero em ascensão no Brasil corresponde, precisamente, a uma de suas primeiras contribuições à imprensa, “O Folhetinista”, publicada em *O Espelho*, em 1859.

Como observou Marlyse Meyer, em “O Folhetinista”, Machado “traz à tona aquele ‘novo animal’, ao qual [ele] parece opor o seu modo de fazer folhetim”.⁶⁰ A razão dessa oposição se assenta na crença do jovem jornalista de que, na época, os folhetins brasileiros não passavam de macaquices europeias, sobretudo francesas: “Escrever folhetins e ficar brasileiro é na verdade difícil”. A partir de um amplo e documentado estudo, Meyer ressaltava o caráter um tanto vago e ambíguo da definição machadiana e argumenta que essa “frutinha do nosso tempo”⁶¹ não era assim tão nova nem tampouco estranha a um “modo de ser bem da gente”, pois já “solidamente fincada no solo brasileiro”.⁶²

Seja como for, as crônicas machadianas, sobretudo as séries das últimas duas décadas do século XIX, se afinam “pelo tom menor que será, daí para frente, o da crônica brasileira, voltada para as miudezas do cotidiano”.⁶³ Uma entre outras estratégias do autor de conferir ao folhetim “mais cor local, mais feição americana”,⁶⁴ já se nota nesse texto de juventude, por exemplo, no emprego da analogia entre o cronista e o colibri. Como se sabe, a comparação não é dele e fora antes tomada de empréstimo de José de Alencar. De fato, em “O Folhetinista”, Machado reelabora a definição de seu amigo e predecessor, por quem sempre nutriu profunda admiração, tal qual a encontramos em *Ao Correr da Pena*.⁶⁵ Se nas definições de Alencar e Machado não há uma palavra sobre o traço pessoal da escrita ou sobre as matrizes inglesas da crônica, estivessem eles conscientes ou não, a comparação do escritor com o pássaro que “salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e esponeja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas” está na

⁵⁹ MACHADO, de Assis, *O Espelho*, op. cit., p. 56.

⁶⁰ MEYER, Marlyse, “Voláteis e Versáteis: De Variedades e Folhetins se Fez a Chronica”, In: *As Mil Faces de um Herói-Canalha e Outros Ensaio*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998, p. 113.

⁶¹ MACHADO, de Assis, *O Espelho*, op. cit., p. 57, p. 53.

⁶² MEYER, op. cit., p. 158. Também sobre o tema, ver Marie-Ève Thérenty, “Escrever folhetins e continuar brasileiro é realmente difícil? O folhetim de crônica parisiense como matriz do jornalismo literário no século XIX”. In: *Literaturas e Escritas da Imprensa: Brasil/França, Século XIX*. Org. Lúcia Granja e Lise Andries. Campinas: Mercado de Letras, 2015, pp. 57-72. Entretanto, a opinião da autora de que as características literárias e poéticas não estão presentes no jornalismo anglo-saxão (p. 58) não é verdadeira, como atestam os exemplos presentes neste artigo ou inúmeros outros que poderíamos citar.

⁶³ ARRIGUCCI JR., David, op. cit., p. 59.

⁶⁴ MACHADO, de Assis, *O Espelho*, op. cit., p. 58.

⁶⁵ Para Alencar, o cronista é “uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais mezinho” (ALENCAR, José, *Obras Completas*, v. 4. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, 4v., pp. 647-9).

origem mesma do folhetim⁶⁶ e é também uma tópica do ensaio inglês de periódicos, sobretudo em sua feição romântica.

Encontramos a comparação, por exemplo, no primeiro ensaio ao periódico *The Indicator*, 13 de outubro de 1819, de Leigh Hunt:

Há um pássaro no interior da África cujo hábito parece antes pertencer ao interior do país das fadas, mas que foram devidamente autenticados. Ele indica aos caçadores de mel onde encontrar os ninhos das abelhas selvagens. Com um assobio alegre, compreendido por eles, ele os chama e, ao se perceber reconhecido, salta e esvoaça sobre a cavidade da árvore que contem o mel. Enquanto os caçadores se ocupam da coleta, o pássaro voa à certa distância, onde possa observar tudo o que se passa. Depois de se alimentarem, os caçadores cuidam de deixar uma porção da comida ao pássaro.⁶⁷

Nessa revista, o autor, Hunt, se reveste da *persona* do *Indicator* ou *Honey Bird* e, enquanto tal, assume suas características essenciais: a de saltar e esvoaçar pelos caules suculentos, indicando aos caçadores, ou seja, os leitores, onde encontrar o mel. Ao mesmo tempo, a sua identidade se imiscui na brincadeira, quer pelo modo como ele se “dirige aos leitores da maneira a mais familiar e a mais íntima”,⁶⁸ quer pela alusão semântica de seu nome à tarefa que compartilha com os leitores: a caça (*hunt*). Brincadeira leve porém séria, pois sua recompensa é o repasto, pão nosso de cada dia. Tal é a “fusão admirável do útil e do fútil”.⁶⁹ Também Machado, como veremos na sequência, conferiu semelhante unidade às suas séries de crônicas; unidade de um colibri-folhetinista que, ao saltar e esvoaçar sobre os fatos cotidianos e as coisas miúdas da vida, descobre neles suas memórias pessoais.

Das muitas séries que Machado principiou ou da qual fez parte (*O Espelho*, *O Futuro*, *Histórias de Quinze Dias*, *Balas de Estalo*, *Bons Dias!*, *A Semana*, etc.), nenhuma traz no título o disfarce humorístico, a máscara ficcional, do escritor que comenta os costumes e sucessos do tempo – prática, como vimos, comum aos ensaios em periódicos ingleses e que, na época de Machado, já encontrava seus cultores no Brasil, por

⁶⁶ MACHADO, de Assis, *O Espelho*, op. cit., p. 56. Em publicação recente, Lúcia Granja mostra que “desde o primeiro folhetim (...), 1 de julho de 1836, Frédéric Soulié compara o folhetim (...) a um pequeno animal que voa” (“Crônica, Chronique, Cronica”. In: *Revista da Anpoll*, n. 38, Florianópolis, Jan./Jun. 2015, pp. 97-8). Também sobre o tema, ver Marcus Vinicius Nogueira Soares, *A Crônica Brasileira do Século XIX: Uma Breve História*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014, pp. 206-7.

⁶⁷ HUNT, Leigh, *The Indicator*. London: Printed for Joseph Appleyard, Catherine Street, Strand, 1822, p. 1. Transcrevo o trecho no original: “There is a bird in the interior of Africa, whose habit would rather seem to belong to the interior of Fairy-Land: but they have been well authenticated. It indicates to honey hunters where the nests of wild bees are to be found. It calls them with a cheerful cry, which they answer; and on finding itself recognised, flies and hovers over a hollow tree containing the honey. While they are occupied in collecting it, the bird goes to a little distance, where he observes all that passes; and the hunters, when they have helped themselves, take care to leave him his portion of the food”.

⁶⁸ LAW, Marie Hamilton, op. cit., p. 53.

⁶⁹ MACHADO, de Assis, *O Espelho*, cit., p. 55.

exemplo, *O Carapuceiro*.⁷⁰ No entanto, e seguindo as valiosas observações de Lúcia Granja, “o comportamento do narrador [machadiano] é uniforme, de modo que ele pode ser considerado uma personagem do texto”. Personagem, se não cômica, que se vale de composições narrativas próprias para despertar o riso: “o riso tem lugar certo e, por meio dele, cada homem recupera sua devida imagem e posição”. Esse “perfil de maior unidade”, continua a autora, é mais facilmente reconhecido nas duas últimas séries (*Bons Dias!* e *A Semana*), mas também aparece nas anteriores: “a pena do cronista (...) escolhe, reproduz, elege para o comentário esse ou aquele assunto”.⁷¹

Segundo o interesse deste artigo, o narrador-eu que reelabora poeticamente os fatos cotidiano e as memórias de sua vida, falemos, sobretudo, de *A Semana*, “sua série mais famosa, e aquela com que o autor mais se identificou pessoalmente”.⁷²

Entre 1892 e 1897, Machado contribuiu com o total de duzentas e quarenta e oito crônicas (incluindo duas avulsas em 1900) para o jornal *Gazeta de Notícias*. A parceria de Machado com o jornal se firmara anos antes, em 1883. Como observou John Gledson, cujo trabalho editorial das crônicas machadianas segue fornecendo um guia mais seguro para interpretações críticas e históricas, na *Gazeta*, Machado “achou sua ‘casa’ espiritual”.⁷³ Nessa, o leitor se deparava, sempre aos domingos, com um espécime da sua pena de cronista: “apesar de serem anônimas, é difícil evitar a impressão que a autoria de Machado (...) não era segredo nenhum, e que isto não o incomodava”.⁷⁴ Via de regra, as crônicas costuram os acontecimentos da semana; coisas miúdas porém sérias, pois “a política está em primeiro lugar”.⁷⁵ Nesse sentido, não há uma diferença temática substancial entre *A Semana* e outras séries, por exemplo, *Bons Dias!*, que também comentava os fatos políticos com ambiguidade e ironia. Mas, se em *Bons Dias!*, outra publicação anônima, Machado habilmente ocultou seus pensamentos sob a máscara de um narrador putativo, Policarpo, “um pobre relojoeiro”⁷⁶ – uma das razões do por quê a autoria da série só fora descoberta na década de 1950 –; em

⁷⁰ Sobre as afinidades entre *O Carapuceiro* e o ensaio periódico inglês de início do século XVIII, afinidades essas reconhecidas pelo próprio redator, Lopes Gama, ver Alexandre Eulálio, “O Ensaio Literário no Brasil”, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁷¹ GRANJA, Lúcia, *op. cit.*, pp. 25, 27.

⁷² GLEDSON, John, “Introdução”, In. Machado de Assis, *A Semana: Crônicas (1892-1893)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996, p. 11.

⁷³ GLEDSON, John, “Introdução”, In. Machado de Assis, *Crônicas Escolhidas*, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁴ GLEDSON, John, “Introdução”, In. Machado de Assis, *A Semana: Crônicas (1892-1893)*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁵ MACHADO, de Assis, *Obra Completa*, vol. 4, *cit.*, p. 996.

⁷⁶ Idem, p. 801. Sobre o tema, John Gledson é da opinião de que se deve tomar cuidado em não atribuir às “personagens” que aparecem nesta série (além de Policarpo, Pancrácio, seu escravo) a mesma consistência dos narradores ficcionais à moda de Brás Cubas ou Dom Casmurro. Ver “Introdução”, In. Machado de Assis, *Bons Dias!*. Campinas: Editora Unicamp, 2008, pp. 13-58. Sidney Chaldhoub, por sua vez, argumenta que “não se pode jamais supor (...) que as opiniões do narrador putativo [Policarpo] da série ‘Bons Dias!’ sejam as dele, Machado de Assis, o criador desse narrador ficcional”. Chaldhoub argumenta ainda que, desse modo, Machado criou um narrador ficcional, ainda que com matizes distintos dos narradores dos romances. Ver “A crônica machadiana: problemas de interpretação, temas de pesquisa”, In. *Remate de Males*, vol. 29, n. 2. Campinas: 2009, pp. 242-4.

A Semana, ele menciona, “sem acanhamento, (...) fatos e acontecimentos da sua vida mais ou menos íntima”.⁷⁷ De quando em quando, as “memórias atravessam-me o espírito”, diz o narrador, e ele, sem mais nem menos, deixava “a semana no meio”, o ofício de cronista, para contar uma anedota ou examinar a sua consciência sobre “lembranças idas”. Quanto mais o narrador é íntimo e pessoal, mais ele parece à vontade e de bom humor com os leitores: “sempre lhes quero contar uma história”.⁷⁸

Mestre que foi na arte da conversa e desconversa, Machado pressupõe uma alteridade entre “o autor real e o autor suposto”. Entretanto, segundo a hipótese que perseguimos aqui, em *A Semana*, essa alteridade não é radical.⁷⁹ Em outras palavras, se há aqui algo que confira unidade à pena esvoaçante do folhetinista-colibri, além dos fatos cotidianos, são as memórias pessoais que ele elege como comentário. À guisa de exemplo, vejamos como isso se dá na crônica de 6 de agosto de 1893.

O acontecimento que abre a crônica é o aniversário de dezoito anos da *Gazeta*. Na segunda frase, o narrador se situa no centro do acontecimento: “Ao sair da festa de família com que ela celebrou o seu aniversário, fui pensando no que me disse um conviva”. Este é Capistrano de Abreu, que, assim como o narrador, tinha motivos para celebrar. Pois, anterior à *Gazeta*, os periódicos eram vendidos só por assinaturas ou comprados “ao balcão, e caro”. Agora, mais barato e vendido avulso e na rua, o jornal cumpria mais livremente o seu dever democrático. De mesmo modo, o bonde fazia “igual revolução”: foi isso o que o narrador ouviu de Capistrano. A novidade tecnológica trouxe maior conforto e presteza à gente comum, que “tem o bonde à porta e à mão”.⁸⁰

Entretanto, e com o seu usual distanciamento irônico,⁸¹ Machado manifesta certa desconfiança no progresso. Aqui, como alhures, ele parece se refugiar em uma espécie de nostalgia. Reflexivo, o narrador assume ares de filósofo e se ocupa de um tema, como vimos, caro ao ensaio, a inexorabilidade do tempo: “Tudo mudou”. A reflexão se estende por três parágrafos. Quando, por um corte brusco, um puxão de orelha dos leitores, o narrador volta a si mesmo. Mas ao invés de cuidar da semana, ele conta uma anedota pessoal, de anos atrás, 1868. Agora é o narrador que puxa a orelha dos leitores: “Ora, ouçam a minha história”. Naquele ano, no Clube Fluminense, depois de uma partida de xadrez, Machado viu Sarmiento: “estava de casaca, bebia o chá, trincava

⁷⁷ GLEDSON, John, “Introdução”, In. Machado de Assis, *A Semana: Crônicas (1892-1893)*, op. cit., p. 31.

⁷⁸ MACHADO, de Assis, *Obra Completa*, vol. 4, op. cit., p. 983; p. 929; p. 949; p. 1005.

⁷⁹ CHALDHOUB, Sidney, op. cit., p. 236. O argumento de Chaldhoub, a alteridade *radical* entre o autor e o narrador das crônicas, funciona perfeitamente bem para as séries que ele analisa. Entretanto, segundo a hipótese que venho perseguindo aqui, a questão é mais delicada em *A Semana*.

⁸⁰ MACHADO, de Assis, *Obra Completa*, vol. 4, cit., p. 1004.

⁸¹ GLEDSON, John, “Bons Dias!”. In. Machado de Assis: *Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, pp. 135-185.

torradas, com tal modéstia que ninguém diria que ia governar uma nação”. Também naquele ano, e no mesmo lugar, ele viu “moças bonitas, uma principalmente...”, alusão, como se sabe, ao seu encontro com Carolina Xavier de Novais, sua futura esposa. Assim, íntimo e evocativo, o narrador retoma a celebração inicial, o avanço da imprensa, pois “a ideia [de Sarmiento] que vingou foi criar um jornal”. Em tom filosófico, conclui ele: “sem uma boa opinião ativa, pode haver algumas veleidades, mas não há vontade. E a vontade é que governa o mundo”.⁸²

Ainda que Machado jamais pretendesse fazer de *A Semana* um documento apaixonante, mais ou menos coeso, de sua história de vida, como o fez Lamb com *Essays of Elia*, em nenhum outro lugar de sua vasta obra, como neste derradeiro e notável periódico, ele é tão íntimo e pessoal. “Esta folha de papel”, diz ele, “recebe os meus suspiros”. Ao comentar um fato da semana, ao invés de se limitar ao que leu, viu e ouviu, as suas asas de colibri, não raras vezes, o transportam a “tempos infantes e rudes”.⁸³ Estes são comentados em estilo “definitivamente identificado com a sua personalidade”,⁸⁴ bem ao gosto dos ensaios pessoais de Lamb: ora irônico, ácido; ora elegíaco e sentimental.⁸⁵ Por detrás dos voos ou circunlocuções nas crônicas de Machado e nos ensaios de Lamb, nota-se um comportamento uniforme de um narrador que viaja à roda da vida.

⁸² MACHADO, de Assis, Idem, *Obra Completa*, vol. 4, cit., pp. 1005-6.

⁸³ MACHADO, p. 161; p. 170.

⁸⁴ GOMES, Eugênio, “Apresentação”, In. Machado de Assis, *Crônicas*, (Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1963), p. 11.

⁸⁵ Lamb e Machado estão entre os principais herdeiros de Laurence Sterne no século XIX. Ao contrário da opinião de Rouanet, de que *Essays of Elia* “não possuem nenhuma das características estruturais da forma shandiana” (op. cit., p. 31.), dois dos mais importantes estudiosos do romantismo inglês, Marilyn Butler e Jonathan Bate, mostraram, em seus estudos, o quanto Lamb reelabora diversas técnicas narrativas que herdou de Sterne: “Elia”, diz Bate, se embebeu “da tradição sterniana da persona de Yorick” (op. cit., p. xv.). A forma shandiana ou, nas palavras de Lamb, “Shadian lights and shades” (op. cit., p. 81.), é ainda o fio que costura o ensaio “My Relations”, o mesmo de onde Machado colheu o mote para o capítulo “*Oblivion*”. Haveria muito o que discutir sobre o tema, que escapa o interesse imediato deste artigo.

A VIAGEM SENTIMENTAL, O FOLHETIM E A POLÍTICA DOS JORNAIS: NERVAL LEITOR DE STERNE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p197-213>

Marta Kawano

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O artigo propõe-se a realizar uma aproximação entre a narrativa *Les nuits d'octobre*, de Gérard de Nerval, e *Uma Viagem Sentimental*, de Laurence Sterne. Alguns temas comuns às duas narrativas estarão no centro desta análise comparada: a oposição entre liberdade de movimento (errância e fantasia) e ameaça de prisão; as relações com figuras de autoridade; interrogação sobre a identidade do eu que realiza cada uma das viagens.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa de viagem.
Folhetim.
Romantismo.
Gérard de Nerval.
Laurence Sterne.
Les nuits d'octobre.
A Sentimental Journey.

ABSTRACT

This paper is invested in approximating Gérard de Nerval's narrative *Les nuits d'octobre* and Lawrence Sterne's *A Sentimental Journey*. Some common themes are at the centre of this comparative analysis: opposition between freedom of movement (aimlessness and fantasy) and threat of arrest; responses to authority figures; and inquiry into the identity of the self who undertakes each one of the journeys.

KEYWORDS

Travel narratives.
Feuilleton; Romanticism.
Gérard de Nerval.
Lawrence Sterne.
Les nuits d'octobre.
A Sentimental Journey.

(...) les poètes sont comme
des fous à la cour des rois:
c'est du mépris qu'on fait d'eux,
qu'ils tiennent leur franc-parler.¹

“O h! La passion!”. Foi assim que, em 1841, Jules Janin escolheu traduzir uma conhecida exclamação - “Dear Sensibility!” – de *A Sentimental Journey* de Sterne, publicada muitas décadas antes do outro lado do Canal da Mancha. Tem-se aqui um exemplo bastante eloquente de como uma tradução discutível pode revelar – ou, por outras vias, *traduzir* – bem mais do que os próprios termos em questão... Quando há deslocamento espacial e temporal, parece ser inevitável que as releituras de qualquer autor realizem também deslocamentos significativos em relação ao contexto original de publicação, especialmente quando essas releituras são realizadas pelas mãos de outros escritores. O que se pretende aqui é acompanhar um momento em particular da *viagem* que o texto de Sterne realizou no século XIX francês, na figura de um de seus leitores mais dedicados: Gérard de Nerval. Nesta leitura da *Viagem Sentimental*, trata-se então menos de uma hermenêutica voltada para a interpretação do próprio texto e de seu contexto original de publicação e mais da tentativa de compreensão de um momento da *recepção* dessa obra.

Portanto, há aqui um viés interpretativo que é preciso explicitar logo de saída. Mas a aposta que se faz aqui é a de que o risco de uma leitura *enviesada* seja em alguma medida compensado por frutos improváveis que se poderão colher pelo caminho, e que dariam prova da vida própria dos textos, em particular quando estes encontram raízes em novos contextos, neles podendo ressoar de forma inaudita. Neste caso, importa compreender como um *feuilleton*² nervaliano intitulado *Les Nuits d'octobre* traça um percurso de escrita que retoma diversos aspectos da viagem de

¹ Denis Diderot. *Discours sur la poésie dramatique. Œuvres Esthétiques*, Paris: Vernière, 1959. p. 260.

² “Nerval é um mestre do folhetim que floresceu na França durante a Monarquia de Julho (...) o folhetim exige precisão de objetivo, pureza na captação do instante fugidio, rapidez de espírito na invenção de correspondências metafóricas ousadas, e um registro que oscila constantemente entre o tom urbano e espiritualoso e a sensibilidade subjetiva. Seu modelo é o discurso complexo e descontínuo de Sterne, tal como ele o desenvolveu sobretudo em *A Sentimental Journey*, tão lida e imitada na França. Nerval foi o primeiro, na França, a promover o folhetim ao nível de uma forma de arte”. Karlheinz Stierle. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Maison des Sciences de l'homme, 2001. (Trad. M. Rocher-Jacquín e prefácio de J. Starobinski), p. 387. Registre-se ainda, em outra direção, que o folhetim parisiense *Les Nuits d'octobre* foi lido e admirado por André Breton e Aragon, e deixou marcas em obras como *Nadja* e *Le Paysan de Paris*.

Sterne e, ao mesmo tempo, traz muito profundamente as marcas (com consequências para o próprio estilo, como veremos) de um momento bem determinado da sociedade francesa: o estabelecimento do Segundo Império de Napoleão III.

*

Em 1852, ano em que foi publicado *Les Nuits d'octobre* [As noites de outubro], a história da recepção da *Viagem Sentimental* de Sterne na França já era longa e profícua. Dela gostaria de retomar alguns aspectos que serão relevantes para esta aproximação entre Sterne e Nerval. O primeiro diz respeito à existência de um conjunto de narrativas da virada do século XVIII para o XIX nas quais a *viagem* sterniana se presta a leituras políticas das mais variadas orientações, como mostrou um estudo sobre a recepção de Sterne na França: “Sterne foi adotado igualmente por monarquistas esclarecidos, monarquistas, liberais e revolucionários”. Em todos os casos, a matriz sterniana funcionaria ideologicamente. Algumas dessas narrativas, por exemplo, “focalizam categorias sociais que eram tradicionalmente sub-representadas na literatura (...) : o pobre, o louco, o velho, o doente.”³. A menção à existência dessas obras nos adverte inicialmente para o fato de que, se há, em Nerval, uma releitura *política* de Sterne, nosso autor não seria o primeiro a explorar essa via.

Em segundo lugar, gostaria de atentar, na recepção do autor irlandês na França do XIX, para um conjunto de questões que dizem respeito ao *eu* posto em cena e à afirmação de sua *originalidade*, frequentemente espelhada na originalidade da escrita. Quanto ao sujeito, pode-se partir de uma passagem da “Introdução” de Jules Janin à sua tradução de *Viagem Sentimental*, publicada em 1841: “Sterne deixou um retrato traçado por ele mesmo, e com mão de mestre. Eis esse retrato, tal como ele o fez: é ao mesmo tempo o retrato de Yorick (eu-narrador de *Viagem sentimental*), de Tristram e de Sterne, três heróis que compõem um só”.⁴ Aponta-se aqui uma ambiguidade pela qual se confundem autor, personagem e narrador. Por essa via, a afirmação da originalidade da obra e do estilo estará estreitamente vinculada à peculiaridade do indivíduo que a produz. Tal ambiguidade será uma constante nas menções a Sterne na França do período.

De maneira geral, uma das marcas mais características de sua recepção no Romantismo francês é a *originalité*, noção que se fará presente na definição de Nodier de *livre excentrique* como um livro que “que se faz fora de todas as regras comuns da composição e do estilo”⁵. Três anos antes, Théophile Gautier abrira o seu artigo intitulado “*De l’originalité en*

³ Como mostrou Lana Asfour em *Laurence Sterne in France*. Londres et New York: Continuum, 2008, p. 107 e p. 189.

⁴ Laurence Sterne. *Voyage Sentimental*. Paris: Bourdin, 1841, p. XL. Tradução e prefácio de Jules Janin.

⁵ Charles Nodier. “La bibliographie des fous”. *Bulletin du bibliophile*, 1835.

France” [Da originalidade na França] com as seguintes palavras: “Mestre Yorick [Gautier se refere ao narrador de *Viagem Sentimental*], o descendente do bufão de Hamlet, disse (já há alguns anos) que os franceses eram como moedas que, de tanto passar de mão em mão, perderam a sua marca”... ⁶

A figura de Sterne – tanto pela originalidade de sua escrita quanto pelas considerações a respeito do espírito francês contidas em *Viagem sentimental* – forneceu subsídios para a afirmação da originalidade como valor que se contrapõe, do lado dos *artistes*, à honradez burguesa predominante ao longo da Monarquia de Julho (1830-1848) e do Segundo Império (1852-1870). E a categoria da originalidade, assim trazida para o primeiro plano, instaura uma dinâmica peculiar nas narrativas que partem do modelo sterniano: qualquer narrativa que imite Sterne irá imitá-lo de forma *original*.

É a retomada da viagem sterniana por Nerval que procurarei acompanhar nesta leitura de *Les Nuits d’octobre*, acreditando que os modos novos pelos quais Nerval relê e reinventa a obra sterniana podem ser lidos sobre o fundo do momento histórico em que o seu texto é produzido.

A aproximação entre os dois textos estará centrada na interrogação sobre a identidade do sujeito que neles se põe em cena e na escrita humorística, entendida como uma aquela pela qual se captam as oscilações de humor do eu-narrador. Ao tomar como eixo a questão da subjetividade e da escrita do eu, procuro ser fiel à maior parte das menções de Nerval a Sterne, como aquela segundo a qual Sterne “era um dos raros escritores que, a partir da Inglaterra, chamamos *humoristiques*”.⁷ A respeito da narrativa de viagem sterniana, Nerval afirma que ela pertence a uma maneira particular e *fantasque* de ver e sentir⁸. Sterne serve ainda de guia a Nerval, em *Voyage en Orient*, para que ele registre as *impressions sentimentales* de sua viagem⁹. Atentemos ainda para os epítetos empregados por Nerval para caracterizar Sterne: “o bom Sterne”, “o bom Yorick, desconhecido, inquieto, perdido no tumulto da vida parisiense”¹⁰. Ora, esse modo de caracterização se assemelha curiosamente à figura de Nerval como “*bon et doux Gérard*” (bom e doce Gérard) e também à do “*pauvre Gérard*” (pobre Gérard), desenhada por alguns de seus contemporâneos... A semelhança entre as imagens dos dois escritores (e a ambiguidade, em ambos os casos, entre autor, narrador e personagem) se faz presente em uma das referências mais significativas de Nerval a Sterne,

⁶ *Cabinet de Lecture*, julho de 1832. Note-se aqui a curiosa explicação para o caráter *polido* (para a *politesse*) dos franceses. Curioso também o fato de um escritor francês do período retomar e sublinhar, como uma crítica aos seus conterrâneos, a observação de Sterne.

⁷ “Jacques Cazotte”. *Les Illuminés*, NPI II, p. 1075 (var. a, p. 1743). A abreviação NPI remete à nova edição das *Œuvres complètes* de Gérard de Nerval, organização de Jean Guillaume e Claude Pichois. Paris, Gallimard, 1989-1993 (NPI I,II,III).

⁸ “À M. B*****”. *Le Messager*, 18 septembre 1838. NPI I, p. 455.

⁹ *Voyage en Orient*. NPI II, p. 201.

¹⁰ “Les Confidences de Nicolas”. *Les Illuminés*. NPI II, p. 1038 et *Voyage en Orient*, NPI II, p. 356.

aquela contida em *Lorely*, na resposta a um artigo de 1842 de Jules Janin (que alardeou uma das crises de loucura de Nerval, com consequências dramáticas para o escritor): *Alas! poor Yorick!...*¹¹

A breve citação em inglês condensa toda uma cadeia de textos que se inicia no solilóquio de Hamlet, passa por um episódio de *Tristram Shandy* e pela *Viagem Sentimental*. Mais imediatamente, ela ecoa as palavras iniciais – *Pauvre Yorick!* – da introdução do mesmo Janin à sua tradução da *Viagem Sentimental* de Sterne, publicada no mesmo ano em que este escrevera o fatídico artigo sobre Nerval. Com todas essas ressonâncias, a exclamação “Pobre Yorick!” é aqui tomada como mote nesta leitura conjunta de *Les Nuits d’octobre* e da *Viagem Sentimental*, que terá como eixo o questionamento sobre a situação do escritor na França de 1852 mediante a interrogação sobre o estatuto do sujeito na narrativa.

A crítica aponta com frequência o caráter ambíguo e enigmático de *Les Nuits d’octobre*. Diante de sua complexidade e opacidade, qual chave de interpretação escolher? Optamos aqui por uma dupla entrada, que consiste em realizar uma leitura política do texto pela tentativa de compreensão do modo como Nerval lê e inflexiona a *Viagem* de Sterne. O esquema geral é fornecido por *Angélique*, texto em que Nerval se vale do relato de viagem e do modo digressivo como arma certa para uma crítica política e social da França pós-1848. Em uma palavra, a digressão sterniana permite a esquiva da interdição (imposta pelo emenda Riancey¹²) e a crítica da mesma interdição (e da forma de poder que a fundamenta). A estratégia é fundamentalmente irônica.

Mas *Les Nuits d’octobre* é um texto mais ambíguo do que *Angélique*. A narrativa oscila muitas vezes entre o cômico e o grave. Na leitura do texto, o leitor acompanha um duplo movimento: o movimento caprichoso da própria escrita (a digressão) e a deambulação do eu-narrador. Tal espelhamento entre os percursos do texto e os do eu-narrador se desdobra no duplo sentido das ameaças, que são tanto à liberdade de movimentos (prisão) quanto à liberdade da escrita, pela acusação de *fantaisisme et essayisme*. A todas essas oscilações e duplicidades se soma o efeito de holograma (ou de distorção óptica da imagem real) produzido pela junção entre o que narrador tem diante de si e a profusão de referências literárias e mitológicas presente no texto. São muitas – e bastante heterogêneas – essas referências: a *Odisseia*, Cicero, Dante, Diderot, Goethe, Dickens, Poe, Pascal etc. Nesta exposição, centro-me no diálogo de Nerval com Sterne, que é mencionado uma única vez no texto. A propósito dos percursos que teria de fazer para ir até um lugarejo próximo a Paris, o

¹¹ NPI III, p. 4.

¹² Emenda pela qual se proibia a publicação de *romans-feuilletons*. Nerval joga com essa proibição, propondo-se a escrever um romance histórico (gênero aceito pelo regime) tendo como base um livro histórico que folheara na feira de livros de Leipzig. Ocorre que a narrativa de *Angélique* se converte na busca - digressiva e fracassada - pelo livro histórico, em livrarias e bibliotecas parisienses. Trata-se, por essa via, de uma narrativa sobre a impossibilidade da narrativa diante das restrições à liberdade de expressão que os escritores do período enfrentavam.

narrador diz o seguinte: “A célebre espiral do cabo Trim não era mais caprichosa que o caminho que se tem de fazer, por um lado ou por outro.”¹³.... Trata-se de uma única referência, mas que seria decisiva por permitir a figuração tanto dos percursos no espaço que acompanhamos ao longo da leitura de *Les Nuits d’octobre*, quanto do desenho geral da narrativa, ela mesma sinuosa. Mas ocorre ainda, como se verá adiante, que não se pode compreender o texto de Nerval – e a presença, nele, da leitura de Sterne – sem atentar para as tensões do momento social e político em que ele é escrito.

Feitas então essas considerações iniciais a respeito da recepção de Sterne na França, da confluência das imagens de ambos os escritores e do modo de ser de ambas as narrativas, passo então à leitura *Les Nuits d’octobre* à luz do momento político em que o texto é escrito, e explorando o contraponto com a *Viagem Sentimental* de Sterne.

Parto das passagens em que a política e a questão da ordem social estão mais imediatamente visíveis no texto: elas se fazem presente na temática da prisão e nos chamados ao silêncio e à ordem, como o “*Tais-toi!*” [*Cale-se!*] com que se encerra como V e regulamento de uma *goguette* (um tipo de festa popular da Paris da época), sobre o qual o narrador afirma, não sem ironia: “Achamos essas disposições muito sábias”¹⁴. A ironia também parece ser a marca de quase todas as menções à “gentileza” dos guardas e agentes de polícia com os quais o eu-narrador vai cruzando em seu percurso por Paris e arredores, após o golpe de estado de Luís Napoleão.

Mas a primeira referência direta à política situa-se logo no primeiro capítulo, no seguinte trecho: “Logo já havia lido a política dos jornais, e pus-me então a folhear negligentemente a *Revue Britanique*. O interesse de algumas páginas, traduzidas de Dickens levou-me a ler um artigo intitulado “A chave da rua””¹⁵. Ora, essa passagem pode nos fornecer uma *chave* para a interpretação da narrativa como um todo. Acompanhemos mais de perto os movimentos da escrita que precedem e sucedem ao trecho: o narrador (e nós leitores) chegamos ao artigo de Dickens – que irá pontuar todo o restante da narrativa – de forma inteiramente casual. A mesma disposição negligente marcaria o modo como ele lera, *en passant*, a política dos jornais. Estamos na segunda página do texto, e o eu-narrador já perdeu o trem, a carruagem... e se põe tranquilamente a ler. A desatenção é demasiadamente acentuada para não suspeitarmos de que ele se vale aqui do modo irônico, que se deixa captar por uma série de deslocamentos: passa-se da política (dos jornais) para um artigo de Dickens, passa-se de Paris para Londres.... Mas parece que a mudança de assunto não se opera inteiramente, e que a política da França às vésperas do Segundo Império não deixará de se inscrever no texto mais

¹³ *Les Nuits d’octobre*, NPL III, p. 345.

¹⁴ *Les Nuits d’octobre*. NPL III, p. 324.

¹⁵ p. 314.

profundamente do que por uma simples menção de algo que se lê *en passant*.... Como quer que seja, a lógica dos deslocamentos prossegue na sequência do texto, em que o esforço de representação *realista* dos *bas-fonds* da sociedade francesa (à maneira de Dickens) vai cedendo espaço à *mise-en-scène* do sujeito, aos efeitos e às impressões causados pelo que ele vivencia em seu percurso cada vez mais infernal. De deslocamento em deslocamento, acompanhamos o abandono dos assuntos e dos objetivos apontados (política dos jornais, viagem a Meaux, narrativa realista e propósito inicial de “*daguerreótyper*” a realidade¹⁶...). Mas a realização de uma leitura que procure ler o verdadeiro *sentido* desses deslocamentos pode nos levar à compreensão das razões mais profundas pelas quais, no texto, o percurso excêntrico e sem objetivo preciso vai se transformando em um percurso concêntrico e descendente, pelos andares de baixo da escala social e pelos abismos interiores. E tal leitura deve então nos conduzir à política e a uma visão da sociedade, já não captada pela lente do realismo do daguerreótipo, mas pelo “barômetro que se aplica à alma”, registrando a pressão do ambiente político no qual o texto é escrito: à véspera do plebiscito que transformará Luís-Napoleão em Imperador. Vejamos.

Barômetro

“Aplicarei o barômetro à minha alma” – assim Rousseau enuncia o seu projeto na primeira das *Rêveries du promeneur solitaire*.¹⁷ A metáfora meteorológica foi criada por Rousseau, mas na climatologia da alma que encontramos em Sterne, o *eu* não é um *promeneur solitaire*, e sim um viajante *sympathetic*¹⁸. Esse sujeito poroso interage com os outros, deixa-se levar pelo acaso, pela oscilação dos próprios humores e – sobretudo – observa-se em todos esses movimentos, em uma constante alternância entre representação do mundo e *mise-en-scène* do *eu*. É a confluência de

¹⁶ Capítulo XVI, p. 335: “Se todos esses detalhes não fossem exatos, e se eu não buscasse aqui daguerreotipar a realidade, quantos recursos romanescos não me forneceria esses dois tipos da infelicidade e do embrutecimento!”.

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau. *Œuvres complètes I*. Organização de B. Gagnebin et M. Raymond. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1959, pp. 1000-01. A imagem é retomada por Baudelaire em 1851, para se referir a outro leitor de Sterne, o “viajante entusiasta” E.T.A. Hoffmann, “que construiu um singular barômetro psicológico destinado a representar as diferentes temperaturas e fenômenos atmosféricos de sua alma.”. Charles Baudelaire. *Œuvres complètes I*. Ed. de Claude Pichois. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 378.

¹⁸ Tal leitura do caráter especialmente sensível e empático do eu narrador de *Uma viagem sentimental* pode certamente ser contestada, apontando-se para a possível ironia de Sterne ao situar o eu-narrador nessa posição. O objetivo aqui, no entanto, é acompanhar alguns modos pelos quais o texto foi lido. No século XIX francês, tal leitura (pela via da empatia) da *Viagem* de Sterne é corrente. E não deixa de ser curioso notar que ela será adotada no século XX, pelas mãos de uma leitora tão arguta quanto Virginia Woolf, ainda que em tom de ressalva: “Assim sendo, em *Uma Viagem sentimental* nunca nos é permitido esquecer que Sterne é acima de todas as coisas sensível, simpático, humano; que acima de todas as coisas preza a decência, a simplicidade do coração humano. (...) Na realidade, a principal falha de *Uma viagem sentimental* vem do interesse de Sterne por nossa boa opinião sobre seu coração.”. “A viagem sentimental”, *O leitor comum*, Rio de Janeiro, Graphia, 2007. Trad. Luciana Viégas, p. 120.

todas essas características que confere à narrativa o seu desenho fragmentário e caprichoso, pois qualquer ordenação linear é constantemente subvertida em favor da interação entre o indivíduo e o que o cerca.¹⁹ Essa mesma dinâmica preside a escrita de *Les Nuits d'octobre*, ao menos aos olhos de contemporâneos de Nerval, como Champfleury et Théophile Gautier, que o aproximaram de Sterne pela via da feição *humorística* e caprichosa de alguns de seus textos. Mas a escrita de *Les Nuits d'octobre* pode ainda ser iluminada ainda por outros contrapontos com o texto de Sterne, que devem nos levar a refletir sobre a identidade do *eu* viajante em ambas as narrativas.

Un homme qui rit ne sera jamais dangereux

Em *Viagem sentimental através da França e da Itália*, é apenas quando já está em Paris (capítulo 32), que Yorick se dá conta de que saíra de Londres sem o passaporte. Na tentativa de obtê-lo, resolve pedir ajuda a um certo conde de B***. Ao entrar no gabinete deste, observa que, sobre a mesa, havia alguns volumes de Shakespeare. Quando é perguntado sobre seu nome, abre o volume de *Hamlet*, aponta para o ocorrência do nome 'Yorick' e diz, em francês: “- Voici!” O conde providencia imediatamente o passaporte, ponderando que “Um homem que ri nunca será perigoso” [*“Un homme qui rit ne sera jamais dangereux.”*]²⁰. Em vão o narrador nega ao seu interlocutor que aquela seja sua identidade – e ele terá de prosseguir viagem com aquele *documento de identidade*: “Como o passaporte era endereçado a todos os vice-governadores, governadores, capitães-mores (...) para que deixassem o Sr. Yorick, o bufão do rei, e sua bagagem, prosseguir em paz – admito que o triunfo de obter o passaporte foi um tanto deslustrado por minha aparência, mas não há nada sem mistura neste mundo”.²¹ Sublinhemos a mistura de alegria e de desconcerto que se instaura na alma do *humorista* e atentemos para o fato de que o incômodo parece advir (ainda que ironicamente) da imputação de uma identidade – a de *bobo da corte* – com a qual ele tem de se lidar na continuação do seu percurso. Mas podemos pensar que a máscara de Yorick teria sido voluntariamente assumida pelo escritor Sterne, simbolizando a sua própria identidade literária, em uma operação pela

¹⁹ Um outro trecho do ensaio de Virginia Woolf sublinha muito bem algumas características do texto sterniano que nos interessam aqui, apontando também para a modernidade do “método” sterniano: “É assim que Sterne transfere nosso interesse do exterior para o interior. (...) Ao preferir os meandros de sua própria mente ao guia de viagens e às bifurcações das rodovias, Sterne é particularmente de nossa época (...), sua escolha é caprichosa e individual, mas nenhum realista conseguiu ser mais brilhantemente bem sucedido na impressão do momento (...) E embora o voo desta mente errante seja tão ziguezagueante quanto o de uma libélula, não se pode negar que esta libélula tenha algum método em seu voo (...). Sorrimos, choramos, zombamos, simpatizamos por etapas. Mudamos de uma emoção para a outra num piscar de olhos.” Idem, pp. 118-19.

²⁰ Em francês no original.

²¹ *Viagem sentimental* [A *Sentimental Journey*], capítulo “O passaporte”. Tradução do trecho feita por Daniel Lago Monteiro.

qual a condição socialmente inferior permitiria uma abertura de espaço para a liberdade do espírito e da palavra. Ela pode ser tanto mais eficaz como arma crítica por ser aparentemente inofensiva: “*Un homme qui rit ne sera jamais dangereux*”.

Também o viajante nervaliano se encontra frequentemente às voltas com as autoridades: em *Angélique*, ele viaja sem documentos, fato que, em *Les Nuits d'octobre* faz com que seja preso. É no sonho que tem na prisão que a interrogação a respeito própria identidade se dá sob a pressão da presença de três figuras da autoridade e da imputação, por três espectros acusadores, de uma identidade: “Fantasista! realista!! ensaísta!!!” [“*Fantaisiste! réaliste!! essayiste!!!*”]²² Poderíamos resumir o teor da acusação de *fantaisiste* et *essayiste* como uma condenação à originalidade e também à excentricidade do percurso da própria narrativa até este momento. Concretamente, o eu-narrador é preso, mas a prisão ameaça a liberdade de movimentos tanto da *flânerie* quanto da escrita. Ao arbítrio do poder, porém, é sempre possível responder com o riso e a liberdade da fantasia do *fou du roi* [bobo da corte]. Por essa via, poderíamos compreender, no sonho, a tentativa de responder à acusação mediante a invocação de três “*fantaisistes classiques*”: Luciano, Rabelais e Erasmo (seria possível acrescentar aqui Sterne). É possível ir um pouco mais longe e fazer ressoar no texto de *Les Nuits d'octobre* a frase de *Viagem Sentimental* (“*Un homme qui rit ne sera jamais dangereux*”), que, por sua vez, pode ecoar outras duas, uma delas atribuída a Nerval: “Conformar-se com o bastão de um bobo da corte é prudente em certas épocas”²³ e outra, de *O Sobrinho de Rameau*, de Diderot, texto tão presente em *Les Nuits d'octobre*: “Não há melhor papel diante dos grandes que o de bobo da corte”.²⁴ O papel desempenhado, o bastão e a máscara de bobo (e do louco) podem ter os seus inconvenientes, mas podem também ter vantagens...

Ressaltemos a ambiguidade da identidade assumida (ou imputada) do *fou du roi*: ela pode ser a chave para a liberdade de movimentos (em diferentes planos), mas não deixa de ter um caráter incômodo, pela posição de inferioridade e marginalidade social em que o *eu* é colocado. Esta posição (em sua ambiguidade entre eu-narrador e escritor) é também a do *eu* de *Les Nuits d'octobre*, ao qual se poderiam aplicar as palavras iniciais do primeiro estudo de Baudelaire sobre Edgar Allan Poe, que foi publicado na *Revue de Paris* alguns meses antes da publicação de nosso texto²⁵: “Há destinos fatais; existe, na literatura de cada país, homens que

²² *Les Nuits d'octobre*, p. 348.

²³ “S’accommoder de la marotte d’un fou est prudent en certains temps”. *Textes attribués à Gérard de Nerval (Pensées)*. NPI III, p. 782.

²⁴ “Il n’y a point de meilleur rôle auprès des grands que celui de fou”. Denis Diderot. *Le Neveu de Rameau*. Paris, Gallimard (Folio), 1972, p. 85. Édition de J. Varloot et N. Évrard. Atente-se para a ambiguidade, em francês, da palavra ‘fou’, que pode se referir tanto ao bobo (da corte) ou bufão do rei quanto ao louco. Optamos aqui pela tradução bobo da corte, mas nos trechos de Nerval e de Diderot, há certamente um jogo com o duplo sentido, que pode ocorrer também em inglês (*fool*).

²⁵ Em março e abril de 1852,

trazem a palavra má-sorte [*guignon*] escrita em caracteres misteriosos nas dobras de suas testas, e sobre os quais a sociedade lança um anátema especial, arguindo contra eles vícios de caráter que a perseguição lhes conferiu”²⁶. Mais tarde, o próprio Baudelaire aproximará diretamente os destinos de Poe e de Nerval, mas é possível que a referência ao nome de Poe, que aparece “vagamente” no segundo sonho de *Les Nuits d’octobre*, traga para o texto a ressonância do artigo de Baudelaire. Como quer que seja, no sonho se pronuncia claramente um anátema análogo, assim como a imputação de uma identidade que parece confinar o indivíduo à condição de pária.

Em Nerval, como bem sintetizou Raymond Jean, a identidade do eu, “cambiante e frequentemente ameaçada”, reflete uma existência material precária, numa época em que “a obra intelectual (...) transformada em mercadoria (...) depende do público que a compra, e ao qual o escritor deve submeter-se mascarando com frequência sua própria personalidade. Mais do que ninguém, Nerval viveu essa situação, o que explicaria a dupla face, a ambiguidade e a originalidade de sua obra”²⁷. Ora, essa identidade “cambiante e frequentemente ameaçada” se faz presente de modo exemplar em *Les Nuits d’octobre*, e a comparação com Sterne pode mais uma vez ajudar.

Em Sterne, a identificação ao bobo da corte ocasionara um incômodo circunstancial: a identidade imputada não o impede se prosseguir viagem, em conforto e segurança, acompanhado de seu criado francês. Em Nerval, a proximidade real do eu-narrador com indivíduos que ocupam a escala mais baixa da sociedade – artistas populares, saltimbancos e vagabundos com os quais ele se solidariza ao longo de *Les Nuits d’octobre* – traduz a condição concreta de boa parte de sua existência como escritor. A ele, a exclamação “– Pobre Yorick!” se aplicaria em um sentido que iria bem além do simbólico. Assim, o texto de Nerval traz as marcas dolorosas do contexto histórico em que o é escrito, marcas que conferem ao texto uma espessura e um *páthos* bem diverso de *A Viagem Sentimental*. O eu-escritor, *sujeito* a privações materiais, vive também concretamente a ameaça à liberdade de movimentos e de palavra (e à própria identidade). É sob essas condições que ele medirá “as diferentes temperaturas e os fenômenos atmosféricos de sua alma”. Consideremos essa mesma questão de um outro ponto de vista, atentando para as diferenças entre *A Viagem sentimental* et *Les Nuits d’octobre* no que diz respeito ao tema da *prisão*, que ocupa o centro de ambas as narrativas, e que era um tema recorrente na literatura romântica da França, como mostra o livro intitulado *La prison romantique*, de Victor Brombert²⁸.

²⁶ Charles Baudelaire. “Edgar Poe, sa vie et ses œuvres”. In: *Œuvres Complètes II*, edição de Claude Pichois. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 249.

²⁷ Raymond Jean. *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire et Éluard*. Paris: Seuil, 1974, pp. 47-48.

²⁸ Victor Brombert. *La prison romantique: essai sur l’imaginaire*. Paris, José Corti, 1975.

A prisão

Em Sterne, a famosa série de meditações sobre o cativo é ensejada pelo fato de que o eu-narrador esquecera em Londres o seu passaporte, o que poderia levá-lo à prisão na Bastilha.²⁹ Diante de tal ameaça, Yorick centra sua atenção em uma voz cuja origem desconhece, mas que parece dizer-lhe “*I can’t get out*”. Então descobre que a queixa vem de um pássaro em uma gaiola, um estorninho que lhe diria “Não posso sair”. Segue-se uma longa meditação a respeito das misérias da prisão e da escravidão. Essa meditação prossegue no capítulo subsequente, (“O prisioneiro”), no qual lemos as seguintes palavras: “O pássaro na gaiola perseguiu-me até meu quarto; sentei-me junto à mesa e, apoiando a cabeça na mão, comecei a imaginar comigo as penúrias da prisão. Estava com a justa disposição para isso, e então deixei a minha imaginação correr solta”³⁰. A frase de Yorick sintetiza e permite exemplificar o que poderíamos aqui denominar como *método sentimental* de Sterne, ao menos como ele teria sido percebido por escritores franceses do período³¹: o sujeito coleta, da realidade, um elemento que desperta sua sensibilidade: “O pássaro na gaiola perseguiu-me até meu quarto” e, no recolhimento do quarto, ele põe-se a meditar sobre as misérias do prisão. Trata-se aqui menos de uma reflexão abstrata sobre o tema do que de um esforço de *figurar* para si mesmo o sofrimento de um único cativo, no qual se concentra sua imaginação. Esse procedimento – em que prevalece a particularização e o apelo à sensibilidade e à imaginação – teria sido explorado com propósitos ideológicos em algumas narrativas francesas (às quais aludi no início deste artigo) do período revolucionário e pós-revolucionário, na passagem do século XVIII ao XIX. Mas seria possível reconhecer um procedimento análogo em *Les Nuits d’octobre*?

Os temas da prisão, do fechamento e da vigilância pontuam a narrativa de Nerval: na figura dos porteiros, na prisão que o narrador presencia no cabaré Paul Niquet e nos capítulos finais, com o seu próprio encarceramento. Mas nesses capítulos, o espaço da prisão traz uma abertura: não apenas para a imaginação – como em Sterne e sua figuração da cativo – mas para o sonho, ou melhor, o pesadelo. O caminho que se abre na “noite profunda da cela” conduz-nos à *mise-en-scène* de um tribunal (vivido em camadas mais profundas da consciência) no qual se profere o anátema ao escritor e às suas “obras malditas”. Tanto quanto a própria prisão, importa a ressonância subjetiva dessa experiência: é a ela

²⁹ Sterne viajou para a França durante a Guerra dos Sete anos (entre França e Inglaterra). Agradeço a Thiago Rhys Bezerra Cass por atentar para a necessidade de ressaltar este fato.

³⁰ *Viagem Sentimental*. São Paulo: Hedra, 2009, p. 98. Trad. Luana Ferreira de Freitas, introdução L.F. Freitas e W. Costa.

³¹ A respeito de Sterne, Baudelaire afirma: “Este homem criou seu método”. “Études sur Poe” [“Présentation de *Révélation Magnétique*”] Charles Baudelaire. *Œuvres complètes II*. Ed. de Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1976, p. 247.

que o leitor tem acesso na narrativa do tribunal do sonho, que, deslocando e condensando os restos diurnos, parece revelar mais profundamente o gênero de ameaça e perseguição (bem real) que paira sobre o escritor às vésperas do Segundo Império. Aqui, como em Sterne, as misérias da prisão são tematizadas pela representação de uma experiência particular de encarceramento e sua ressonância subjetiva. Contudo, sendo o cativo o próprio narrador-escritor, tal vivência se torna, em *Les Nuits d'octobre*, talvez mais aguda, pois já não se trata de um olhar *sympathetic* para as misérias da prisão (como preconiza, não sem ironia, Sterne), mas de um olhar por dentro: da prisão e das marcas que ela pode deixar no sujeito.³²

De maneira mais geral, a atmosfera captada em *Les Nuits d'octobre* (ou construída pelo texto) se distingue da *Viagem sentimental* por seu caráter mais opressivo e desencantado – semelhante a um “canto à beira do abismo”³³. É o que parece nos dizer, no penúltimo parágrafo da narrativa, o tratamento dado ao motivo do pássaro: “A mulher do taverneiro mostrou-me uma lontra empalhada, completando uma coleção de bichos e pássaros do Valois que ele espera vender a algum inglês”³⁴. A nota final da narrativa – nota de desencanto – recai nesses pássaros empalhados e reduzidos à condição de mercadoria, e nos quais se espelha o destino da imaginação literária e de um escritor como Nerval nos anos de 1850.

A prisão em *Les Nuits d'octobre* pode ser lida como um ponto de chegada do percurso pelos *bas-fonds* da sociedade francesa, percurso no qual, solidarizando-se com indivíduos situados nos andares mais baixos da sociedade, o eu-narrador dela sente e vive a pressão muito concretamente. Essa experiência, que parece se furtar à lente do daguerreotipo, vai sendo recolhida ao longo do caminho por um eu poroso. O modo pelo qual se dá essa coleta – ou esse *registro* – da realidade está sintetizado nos sonhos de *Les Nuits d'octobre*, em grande medida constituídos por restos diurnos (ou mais precisamente “noturnos”). Mas a prosa porosa de *Les Nuits d'octobre* é toda ela construída por uma alternância (que chega ao nível da frase) entre o interno e o externo, entre a observação do mundo e a observação do sujeito. Isso se dá em muitos momentos por uma modalidade de escrita marcada por aquilo que Northrop Frye (com referência a Sterne, entre outros) denominou *ritmo associativo*³⁵, e que se encontra por exemplo em um trecho situado entre os capítulos que trazem o número XVI (são dois). Uma leitura detida do trecho nos permite considerar mais de perto a escrita-barômetro de *Les*

³² Vale dizer que o narrador sterniano tampouco estaria inteiramente confortável por estar sem documentos em uma viagem à França durante uma guerra entre França e Inglaterra. Mas em *Uma viagem sentimental*, o fato de estar sem documentos não tem maiores consequências e ele pode prosseguir seu percurso na companhia de seu criado francês.

³³ *Les Nuits d'octobre*, p. 326

³⁴ p. 351.

³⁵ Verbete “Verse and Prose”. In: *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger (org.). Princeton University Press, 1974.

Nuits d'octobre e deve lançar alguma luz sobre a atmosfera obscura e enigmática construída pelo texto, que pode ser lida como uma tradução subjetiva do clima político em que ele é escrito.

A escrita humorística

Na narrativa de *Les Nuits d'octobre* (assim como *Lorely* e *Promenades et Souvenirs*) são muito recorrentes as considerações sobre o clima e a variação de luminosidade. Em tais considerações talvez possamos ler as marcas da existência precária e sem residência fixa que foi, por tanto tempo, a do próprio Nerval. Essa sensibilidade meteorológica é perceptível em todo o trecho que será comentado a seguir³⁶, e a partir do qual retornarei a algumas das questões tratadas anteriormente.

Le soleil commence à percer le vitrage supérieur de la salle, la porte s'éclaire. Je m'élance de cet enfer au moment d'une arrestation, et je respire avec bonheur le parfum des fleurs entassées sur le trottoir de la rue aux Fers. (...) Je crois qu'il est temps de me diriger vers l'embarcadere de Strasbourg, emportant dans ma pensée le fantôme de cette nuit.

(...) *Voilà, voilà, celui qui revient de l'enfer!* Je m'appliquais ce vers en roulant le matin sur les rails du chemin de Strasbourg, — et je me flattais... car je n'avais pas encore pénétré jusqu'aux plus profondes *souricières*; je n'avais guère, au fond rencontré que d'honnêtes travailleurs, — des pauvres diables avinés, des malheureux sans asile... Là n'est pas encore le dernier abîme.

L'air frais du matin, l'aspect des vertes campagnes, les bords riant de la Marne, Pantin à droite, d'abord, — le vrai Pantin, — Chelles à gauche, et plus tard Lagny, les longs rideaux de peupliers, les premiers coteaux abrités qui se dirigent vers la Champagne, tout cela me charmait et faisait rentrer le calme dans mes pensées.

Malheureusement un gros nuage noir se dessinait au fond de l'horizon, et quand je descendis à Meaux, il pleuvait à verse. Je me réfugiai dans un café, où je fus frappé par l'aspect d'une énorme affiche (...)

(...) À défaut d'autre spectacle, je voulus vérifier par moi-même les merveilles de cet affiche, et je ne sortis de la représentation qu'après minuit.

O sol começa a penetrar pela vidraça superior da sala, a porta se ilumina. Escapo desse inferno no momento de uma prisão, e respiro com satisfação o perfume das flores amontoadas na calçada da Rue aux Fers (...). Creio já ser o momento de me dirigir à plataforma de Estrasburgo, levando no pensamento o fantasma dessa noite.

(...). *Vejam! Vejam! Aquele que retorna do inferno!* Eu aplicava a mim mesmo esse verso rodando de manhã sobre os trilhos da estrada de Estrasburgo. E enganava a mim mesmo... pois não havia ainda penetrado nas mais profundas armadilhas para bandidos; encontrara apenas trabalhadores honestos e infelizes desabrigados... Aquele ainda não era o último abismo.

³⁶ Passagem situada entre as páginas 335 e 337 de *Les Nuits d'octobre*.

O ar fresco da manhã, a visão dos campos verdejantes, as margens vicejantes do Marne. Primeiro Pantin, à direita — a verdadeira Pantin —, Chelle à esquerda, e, mais adiante Lagny, as longas cortinas de choupos, as primeiras encostas abrigadas que se dirigem à Champagne; tudo isso me encantava e devolvia a calma aos meus pensamentos.

Infelizmente uma grande nuvem negra se desenhava ao fundo do horizonte, e quando desci em Meaux, chovia a cântaros. Refugiei-me em um café, onde um enorme cartaz vermelho, concebido nos seguintes termos, chamou-me a atenção [...]

À falta de um outro espetáculo, quis verificar por mim mesmo as maravilhas daquele cartaz, e só fui sair da representação depois da meia noite.

O trecho se inicia com o “sol, que começa a atravessar a vidraça superior da sala” (de um cabaré popular). Na frase seguinte já se esboça uma tensão entre um movimento desimpedido e rápido (“*je m’élançe*”/ “lanço-me”, “escapo”) e a restrição ao movimento (“*prison*”): “escapo desse lugar no momento de uma prisão”. Note-se ainda que a palavra “*enfer*” contradiz a expectativa criada pelo sol, que se insinuava no ambiente. Já na rua, vem a satisfação e o alívio com o “*parfum des fleurs*”. Mas as flores estão empilhadas na calçada da “*rue aux Fers*” (“Rua dos ferros”) (sublinhemos a homofonia que vincula elementos contrastantes: *enfer*, *bonheur*, *fleur*, *fer*/ *inferno*, *felicidade*, *flor*, *ferro*). Mais adiante, voltamos então à escuridão (já sugerida pelo *enfer*), com o “vão fantasma desta noite”: é um fantasma noturno (a própria noite) que aparece em plena luz do dia, e como que afugenta o perfume das flores, alívio temporário oferecido pelo mundo exterior. Parece de fato não haver como escapar. Já na estrada, o inferno da noite em claro nos *bas-fonds* de Paris o persegue na forma de um verso que não lhe sai da cabeça: “*Voilà, voilà, celui qui revient de l’enfer!*” (“Eis aqui aquele que retorna do inferno!”). Esse “inferno” parece provisoriamente se atenuar: “*je n’avais guère, au fond, rencontré que d’honnêtes travailleurs ...*” (“no fundo, não havia encontrado senão trabalhadores honestos...”). Logo vem, no entanto, a observação de que o pior estava por vir: “*Là n’était pas encore le dernier abîme*” (“Aquele não era o último abismo”). A paisagem, que vai mudando à medida que o sujeito se movimenta sem obstáculos aparentes, consegue devolver a calma aos seus pensamentos até que, em nova inversão, “*un gros nuage noir*” (“uma grande nuvem negra”) faz o tempo virar, obrigando o eu-narrador a refugiar-se em um café. Quando saiu do café, já era mais de meia-noite.³⁷ É significativo que essa experiência de um percurso subjetivamente sem saída venha logo em seguida ressurgir, *condensada e deslocada*, no trecho relativo ao sonho (cap. XVII - “Capharnaüm”): “*Monter, descendre, ou parcourir les corridors, et cela*

³⁷ Neste último parágrafo retomo o comentário (do trecho de *Les Nuits d’octobre*) que está contido em meu livro, intitulado *Gérard de Nerval: a poesia em trânsito*. São Paulo: Ateliê, 2009. O desenvolvimento mais completo deste comentário, que apresento no que se segue, ocorreu-me posteriormente à publicação do livro, razão pela qual foi preciso retomá-lo neste artigo.

pendant plusieurs éternités... Serait-ce la peine à laquelle se serai condamné pour mes fautes?” (“Subir, descer, ou percorrer os corredores, e durante muitas eternidades... Seria a pena à qual estaria condenado por meus erros?”)

Como quer que seja, no trecho, e em sua vertiginosa variação de atmosfera (interna e externa), podemos observar mais de perto a “a nova língua inventada”, no folhetim nervaliano, “para a subjetividade da experiência da cidade”³⁸. Nele se vê a originalidade da escrita humorística de *Les Nuits d’octobre*, pela qual se constrói uma estranha atmosfera que abarca desde os abismos do sujeito até as tensões mais profundas da sociedade, exprimindo, assim, “um estado de terror inexprimível”³⁹. Mais particularmente, a imagem da “grande nuvem negra”, que “infelizmente” se desenhava no horizonte, faz pensar no plebiscito que ocorreria algumas semanas depois da publicação do texto⁴⁰, plebiscito que restabelece “dignidade imperial na pessoa de Luís-Napoleão Bonaparte” com cerca de 97% dos votos. Tal resultado certamente não abriria para um escritor como Nerval um horizonte luminoso.

A espiral e os círculos.

Do complexo trajeto narrativo de *Les Nuits d’octobre* retomei alguns pontos de confluência com a *Viagem sentimental* de Sterne. Tal confluência se dá do ponto de vista temático, pela interrogação em torno da identidade do sujeito e sua proximidade com indivíduos marcados por certa marginalidade, assim como pela revisitação do *tópos* da prisão; mas ela também é perceptível na forma que assume a escrita nervaliana, sentimental e humorística à sua maneira. Em todos esses pontos, o texto de Nerval opera deslocamentos significativos em relação ao ponto de partida sterniano, deslocamentos que podem ser lidos sobre o fundo do contexto histórico e social em que o texto se inscreve e à luz da situação de Nerval – como escritor – na sociedade francesa do início dos anos de 1850. Gostaria de concluir essa leitura paralela de Nerval e Sterne com uma última consideração, que se pretende também uma síntese do que procurei expor.

Uma das razões do caráter desnorteante da narrativa de *Les Nuits d’octobre* (para o intérprete) está na atuação conjunta de dois tipos de movimentos: o primeiro – *excêntrico* ou digressivo – encontra-se na prosa caprichosa e nos percursos ditados pelo acaso, à maneira de Sterne. Ao segundo tipo poderíamos dar o nome de *concêntrico* e está sintetizado na

³⁸ Karlheinz Stierle. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Maison des Sciences de l’homme, 2001, p. 387.

³⁹ “*Un état de terreur inexprimable*”: as palavras são do próprio Nerval, em *Angélique*, referindo-se ao clima que encontrou entre os literatos de Paris após seu retorno da Alemanha, em 1850, em função da emenda Riancey, à qual me refiro no início deste artigo.

⁴⁰ Trata-se do segundo plebiscito, realizado em 21 e 22 de novembro de 1852, sob o governo de Luís-Napoleão. Um primeiro plebiscito ocorreu em dezembro de 1851.

imagem inicial do “círculo que se estreita”, assim como em referências constantes aos círculos do inferno. O caráter caprichoso do desenho da narrativa é todo o tempo tensionado por uma força oposta, de modo que a espiral do caporal Trim se converte em um percurso concêntrico e descendente (infernai e dantesco), que vai conferindo-lhe nova densidade e complexidade. Na tensão entre esses dois movimentos residiria uma diferença essencial entre a *Viagem* de Sterne e *Les Nuits d’octobre*.

Ora, esse duplo traçado também corresponde uma dupla disposição do eu narrador nervaliano, que se deixa levar pelo acaso, mas também parece ser constantemente movido pelo propósito de ir até o fim da sua peregrinação pela realidade dos infernos parisienses.

Diante de uma realidade que parece todo o tempo se furtar a uma mimese ao modo do daguerreótipo (que é inicialmente referida no próprio texto), o narrador vai gradativamente abandonando o propósito realista. Mas ele não parece recuar na intenção de mergulhar no universo popular de Paris: à hesitação expressa pela frase “*N’allons pas si loin*” (“Não vamos tão longe”) se segue, um pouco adiante, a determinação do “*Allons plus loin*” (“Vamos mais longe”) com que se encerra o cap. X⁴¹. Frase imperativa que ecoa outra, anterior: “E agora mergulhemos mais profundamente ainda nos círculos inextricáveis do inferno parisiense”⁴² *Forte ed ardito* (forte e ousado, como escreve Nerval, retomando Dante), o eu narrador segue adiante, até os “últimos abismos”. Nessa determinação, ele se mostra consciente de uma *tarefa* como escritor, como se pode ler nos seguintes trechos: “Se não estivesse seguro de cumprir uma das missões dolorosas do escritor, pararia aqui (...)”; “Aos homens ricos falta com frequência a coragem para penetrar em semelhantes lugares (...)”. Um simples escritor não pode senão colocar o dedo nessas feridas, sem pretender fechá-las”⁴³. Atentemos para os termos de Nerval: para além do propósito realista, a missão do escritor parece ser a de, com ousadia e coragem, penetrar (ou mergulhar) naqueles lugares tão semelhantes aos círculos infernais. A missão é cumprida na modesta condição de *simple écrivain* (contraposta aos *hommes riches*). Mas sublinhamos o fato de que ela é marcada pelo signo da dor (missão dolorosa, colocar o dedo nessas feridas). Efetivamente, o *métier* de realista, tal como Nerval o exerce aqui, seria penoso demais (“*trop dur à faire*”)... Os “excessos de um realismo absoluto”⁴⁴ e a impessoalidade da lente do daguerreótipo cedem então lugar à escrita sentimental e humorística. Mas, em *Les Nuits d’octobre*, tal escrita se abre a uma experiência abissal do real, como todos os riscos e dores que ela comporta, muito concretamente, para o sujeito.

E então podemos finalmente nos perguntar, com Karlheinz Stierle: “Mas essa ‘pavorosa mistura de comédia e sonho, de sonho e de realidade’

⁴¹ *Les Nuits d’octobre*, p. 322 et p. 328.

⁴² *Idem*, p. 321.

⁴³ *Idem*, p. 328 et p. 335.

⁴⁴ *Idem*, p. 351.

que o eu viveu como uma realidade da cidade noturna e como realidade da consciência noturna não é, ela mesma, uma experiência necessária do real?”⁴⁵. Indo além, pode-se ler nesse real vivido dolorosamente a manifestação de uma *Weltschmerz*. Nessa “dor do mundo” legível no texto se realiza o cruzamento entre o trajeto individual e o coletivo, pois o fracasso da representação realista (ao modo do daguerreótipo) dos *bas-fonds* da sociedade se converte na expressão de profundas tensões sociais, captadas subjetivamente. E então o texto traz as marcas da história não pela distância do testemunho – “Eu vi, foi assim”. A narrativa, que conteria os rastros da experiência vivida, nos diria antes: “Eu estava lá: trago as marcas disso, e elas ainda são capazes de falar”.⁴⁶ E é então em sua *estranheza* que *Les Nuits d’octobre* nos faz mergulhar na realidade de uma atmosfera politicamente *inquietante*.

É ainda Ross Chambers quem nos ensina que “os anos de 1850 são aqueles em que a “experiência melancólica aparece (...) como uma experiência necessária do real”. Tal constatação nos leva à ideia de que: “É preciso estar louco para ver claramente”⁴⁷. A escrita melancólica de *Les Nuits d’octobre* pode ser lida à luz dessa constatação. Mas ela já não estaria enunciada no próprio texto nervaliano, que, citando-as, traz para o contexto de 1852 as máximas “consoladoras” de Pascal et de La Rochefoucauld? : “*Les hommes sont fous, si nécessairement fous, que ce serait être fou par une autre sorte que de n’être pas fou*”⁴⁸, e “*C’est une grande folie de vouloir être sage tout seul*”?⁴⁹. Retomando o próprio Nerval: “conformar-se com um bastão de um louco” talvez seja mesmo “prudente em certas épocas”.⁵⁰

⁴⁵ Karlheinz Stierle, *Op. cit.*, p. 397.

⁴⁶ Ross Chambers. *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*. Paris: José Corti, 1987, p. 231.

⁴⁷ Idem, pp. 223 et 224.

⁴⁸ “Os homens são loucos, tão necessariamente loucos, que seria louco, de outro modo, aquele que não fosse louco”. (Pascal)

⁴⁹ “É uma grande loucura querer ser lúcido/sábio sozinho” (La Rochefoucauld). *Les Nuits d’octobre*, p. 340.

⁵⁰ Frase atribuída a Nerval e à qual me referi no início deste artigo. Ela traz a ambiguidade entre “louco” e “bobo da corte”, já que o termo francês *fou* permite as duas leituras.