



ÉLÉMIR BOURGES E O CÂNONE DECADENTISTA E SIMBOLISTA NA LITERATURA FRANCESA

Sidney Barbosa¹

Rosária Cristina Costa Ribeiro²

RESUMO: O artigo intenta fazer uma reflexão sobre as condições instáveis e frouxas com que se sustentam os cânones artísticos de várias modalidades, de lugares e épocas diferentes e de contextos políticos, culturais, históricos e estéticos distintos. Apregoa que essa instabilidade é devida mais a essas situações externas às obras do que às suas realidades internas. Por fim, após refletir sobre as características gerais do Simbolismo francês, apresenta o caso do escritor Élémir Bour-

¹ Professor doutor na Universidade de Brasília (UnB), possui Especialização no Ensino de Língua Francesa (1977) e Maîtrise en Lettres Modernes (1982), ambas pela Université de Poitiers, Doutorado em Língua e Literatura Francesa (1990), pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Teoria e Crítica do Romance (2005), pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara. Realizou estágio de pós-doutorado (1998-1999) na Université de Paris VIII – Vincennes-Saint Denis.

² Possui graduação em Letras Português/Francês, pela FCL UNESP - Araraquara, mestre em Estudos Literários da FCL de Araraquara, e, doutorado com a tese *O Romance histórico francês no século XIX: HUGO, ÉLÉMIR E BALZAC*, pela mesma instituição. Atualmente, é professora Adjunta no Setor de Língua Francesa da Faculdade de Letras, Fale, na Universidade Federal de Alagoas - UFAL.



ges, autor que apresenta recentemente sinais de inserção no cânone simbolista-decadentista francês. Este fato é devido, talvez, à complexidade de sua obra que vai desde o gênero romance histórico, típico da prosa romântica, como ocorre, por exemplo, no seu romance *Sous La Hache*, até seu drama mítico, materializado em *La Nef*, passando pelo romance *Le Crépuscule des dieux*. Deste modo, pode-se afirmar que se Bourges caiu nas graças da crítica sua contemporânea, no entanto falhou em atingir o público.

PALAVRAS-CHAVE: Decadentismo; Simbolismo; Cânone literário francês; Élémir Bourges.

ÉLEMIR BOURGES ET LE CANON DECADENTISTE ET SYMBOLISTE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE.

RESUME : Cet article propose une réflexion sur les conditions instables et relatives qui caractérisent les canons artistiques de toute sorte, lieux et époques, dans des différents contextes politiques, culturels, historiques et esthétiques. Cette situation typique d'instabilité est dûe plutôt à ces composants contextuels extérieurs aux œuvres qu'à leurs caractéristiques intrinsèques. Par la suite, l'article propose une réflexion sur les caractéristiques générales du Symbolisme français et, à la fin, présente le cas de l'écrivain Élémir Bourges, auteur bien récemment réintroduit dans le canon symboliste-décadent français. Ceci est dû, peut-être, à l'insertion de Bourges dans la vague du roman historique, typique de la prose romantique, tel son roman *Sous La Hache*, jusqu'au drame mythique, représenté par son roman *La Nef* ou son roman *Le Crépuscule des dieux*. L'écrivain devient, ainsi, reconnu par les critiques littéraires ses contemporains, mais il ne réussit pas à obtenir le label du grand public.

MOTS-CLÉS : Décadentisme. Symbolisme. Canon littéraire français. Élémir Bourges.

INTRODUÇÃO

A maleabilidade do cânone de qualquer literatura ou sistema estético já é sobejamente conhecida para que ocorram surpresas em suas periódicas e necessárias revisões ou alterações. Contrariamente ao que apregoa Harold Bloom (1995) em sua obra *O cânone ocidental*, nada existe de definitivo, seja devido às frequentes descobertas e redescobertas autorais, seja pelas revisões valorativas que ocorrem o tempo todo, dependendo da época, do contexto histórico e das situações que atuam como valorativas do universo estético, inclusive da Literatura. Em recente en-



trevista, que se tornou célebre, Alfredo Bosi reivindica a contraideologia como consolo para essa realidade:

A contraideologia é um movimento individualizante que faz com que o singular apareça; aquele singular que parecia inteiramente absorvido pela universalidade da ideologia dominante está lá, pulsando. E é ele que vai dizer coisas que durante séculos e séculos serão repetidas e a gente vai ler e vai se comover com aquilo (BOSI, 2013: não paginado).

No caso da cultura francesa, são comuns as reavaliações e as alterações de todo tipo em todas as áreas artísticas. Desta maneira, Jean-Antoine Watteau (1684-1721), o pintor mais querido da aristocracia do *Ancien régime*, torna-se, nos séculos subsequentes, uma excecência na visão revolucionária pós-1789 e ápice do conservadorismo pictural francês. Mais tarde, já no século XX, ressuscita valorativamente devido às releituras técnicas e sociológicas realizadas, por exemplo, pelo alemão Norbert Elias (2005), feito realizado a propósito da releitura de um único quadro *O embarque para Citera, a ilha do amor* que alterou frontalmente a situação da obra como um todo e redefiniu (para sempre?) a situação considerativa desse pintor, verdadeiro joguete das forças políticas, estéticas, culturais e ideológicas da França e da Europa nos últimos quatro séculos.

No que concerne à Literatura Francesa, a crítica Pascale Casanova (2002), na sua inovadora *República mundial das Letras*, não apenas reconfigura os parâmetros do cânone universal, como reapresenta autores que foram esquecidos ou desvalorizados no universo literário francês, tais como Jules Vallès, Samuel Beckett e Henri Michaux. Porém, a grande vítima dessas alterações de julgamentos foi, seguramente, Jean-Paul Sartre, autor e *chef de file* do Existencialismo francês, um dos responsáveis pela elaboração da encantadora ligação entre Filosofia e Literatura, que marcou o século XX literário com seus romances, ensaios e textos teatrais. Durante sua vida, em que pesem altos e baixos passageiros, prós e contras, manifestações de apreço e de desrespeito, ele esteve sempre *à la une*, com os holofotes da crítica voltados sobre seu pensamento, sua obra e seus gestos políticos. Coerente com as suas ideias até ao paroxismo, amealhou por isso respeito e valorização junto a todos, garantindo reverência, inclusive, da parte dos seus adversários políticos e literários, como Albert Camus. Os dois se desentenderam, mas não brigaram.

Não nos esqueçamos, por fim, das inúmeras entradas e retiradas dos corpos de Rousseau e de Voltaire, dentre outros, do *Panthéon* parisiense, segundo as alterações dos ventos políticos e ideológicos do século XIX, o próprio edifício, construído inicialmente para ser uma igreja e adaptado às novas funções, foi, após a revolução de 1848 e da instalação do Segundo Império por Napoleão III, em 1851, transformado em templo católico, Igreja de Santa Genoveva, protetora de Paris, onde se rezou missa sobre os despojos de Voltaire!... Em seguida, ela retomou suas



funções, que mantêm até hoje, de templo civil de homenagem aos mortos ilustres da França³. Efetivamente, a França não pode ser considerada a terra da estabilidade canônica, em qualquer área que pensemos!

MOMENTOS DO SIMBOLISMO E SUA APREENSÃO PELOS PÓSTEROS

Para ilustrar um caso literário emblemático de alteração canônica, tomaremos o caso do Simbolismo na França. Trata-se de um movimento estético que se desdobrou em várias modalidades de manifestações artísticas, tais como a pintura, a literatura, a música e a escultura. Podemos, pois, falar mais de uma *estética* ou de um *movimento* simbolista do que propriamente de uma *escola* simbolista, embora esta tenha também existido, datada e fixada num tempo e num espaço. Dentro dessa diversidade de suportes e de matérias artísticas, há, no entanto, alguns princípios norteadores de procedimentos estéticos que constituem os postulados simbolistas e que podem ser tomados como inalteráveis e, nem que seja provisoriamente, considerados como canônicos. O primeiro deles é, justamente, o fato de que, na realidade, existiram vários simbolismos. Tanto no que concerne às formas quanto aos conteúdos, o Simbolismo não se manifestou de maneira uniforme ou estável, mas compôs-se de distintas expressões de diferentes artistas, teóricos ou críticos que se reuniram, num primeiro momento, sob uma só bandeira, a recusa do Realismo-Naturalismo, num mesmo país, a França, e numa mesma época, a segunda metade do século XIX. Vale dizer que os fundamentos filosóficos e técnicos desta “escola”, a saber, o apego dos artistas ao grande Ideal, o uso das sinestésias, o descompromisso formal do verso livre e o desprezo quase total pelos engajamentos sociais ou políticos, acabaram configurando um “programa” de fácil entendimento, mas de difícil aplicação em outros lugares do mundo. Demorou um tempo para que essas ideias ganhassem o mundo e produzissem um simbolismo em Portugal, na Itália, na Inglaterra e até mesmo no Brasil. Porém, se é possível dizer que isso aconteceu, nunca o foi com a mesma força de manifestação do movimento ocorrido na França. O assim chamado simbolismo internacional não teve a mesma recepção e não provocou alhures o mesmo entusiasmo do simbolismo francês, mas proporcionou manifestações, com qualidade e originalidade literárias, por exemplo, nas Américas, principalmente no Brasil e em parte da Europa. Segundo Prado e Barbosa:

³ A este respeito, com riqueza de detalhes e histórias inusitadas sobre a inumação, a retirada e o retorno de corpos do monumento dedicado à memória e à homenagem da França “*aux grands hommes*”, ver a obra *La France nation littéraire* da socióloga estadunidense Priscila Parkhurst Ferguson, publicado pela Labor, em 1991. Em cada época, segundo os ditames políticos ou culturais, as homenagens eram mantidas ou abolidas.



Na sua matriz francesa, podemos afirmar que dentre as muitas expressões simbolistas, destacam-se duas linhagens. A primeira delas é a do simbolismo movimento, grupo de intelectuais, poetas e escritores cujos membros publicaram manifestos e participaram de reuniões em torno do poeta Stéphane Mallarmé. Na casa deste último aconteciam as famosas “terças-feiras de Mallarmé”, ocasião em que, infalivelmente, ocorriam, na sala de jantar do famoso poeta, debates teóricos, leitura de textos artísticos e de poemas recém-criados. Aí esse grupo teorizava sobre a arte literária, notadamente, da poesia, além de acolher as novas manifestações da música (principalmente a de Richard Wagner, vinda da Alemanha,) e da pintura (apoiando pintores como [...] Jean Delville e Gustave Moreau, o mais representativo pintor simbolista) Esses autores promoveram polêmicas e se organizaram como uma *escola* artística, em Paris, no período que vai de 1885 a 1895 (2006: 45).

Ainda segundo os autores, uma segunda linhagem foi criada a *posteriori* por críticos, teóricos e historiadores literários e, portanto, formadores do cânone. Ela precede e, ao mesmo tempo, sucede àquela geração que se proclamou simbolista. Muitos dos autores desse simbolismo mais amplo nunca ouviram a palavra *simbolismo*. Os teóricos e críticos do século XX é que constataram a existência de uma estética simbolista em certas obras que apareceram entre 1857 (ano da publicação de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire) e o período entre as duas guerras mundiais do século XX. Criou-se, literalmente, dessa maneira outro simbolismo, que corresponde a uma concepção da Arte, mais abrangente temporalmente, mas também em qualidade que, em literatura, abrangia as obras de escritores e poetas franceses do século XIX, tais como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, o conde de Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam, Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry e até mesmo parte das obras de Paul Claudel, Alfred Jarry e André Gide, literatos do século XX. O triunfo acadêmico e mundano alcançado pelo poeta e teórico Paul Valéry vale, para alguns críticos, como um tardio reconhecimento oficial do Simbolismo na França, uma vez que os contemporâneos dos dois simbolismos, tanto o de escola, como o ampliado, nem sempre souberam apreciá-lo ou mesmo aceitá-lo como um movimento ou uma manifestação literária legítima. Nessa segunda conceituação, cabem, inclusive, as vanguardas e todos os movimentos modernistas que marcaram o início do conturbado século XX na França, política, social, histórica e esteticamente. Movimentos como o Futurismo, o Dadaísmo e as demais vanguardas estéticas podem ser considerados senão parte integrante, pelo menos, herança direta do Simbolismo, seja o de escola, seja o de concepção ampliada.



Faz-se necessário, por fim, para encerrar esta reflexão sobre o Simbolismo e sua relação com o cânone estético do século XIX, esclarecer também que essa movimentação na direção do Ideal, dos temas superiores, da Ética e de outras virtudes, tais como a fidelidade, a honra e o sentimento de justiça, tinha a sua justificativa na recusa, por parte dos escritores e poetas simbolistas, do excessivo apego aos bens materiais praticado pela sociedade burguesa francesa durante todo o século XIX, mas que encontrou o seu ponto alto na segunda metade daquele século. Os poetas, os escritores, os intelectuais e os artistas em geral certificaram-se de que a Ciência e o Progresso, bandeiras levantadas bem alto naquela sociedade, naquele período, eram tomados apenas como discurso para legitimar uma dominação de classe e para justificar o apego desmesurado de seus membros ao dinheiro e às maneiras de obtê-lo. Na condição de pessoas sensíveis, deram-se conta de que não se tratava de um pensamento de promoção do ser humano e da melhoria das condições de vida de todos, e sim de um uso desses valores apenas por aqueles que tinham o poder econômico e político. O Simbolismo constituiu-se, pois, numa reação estética contra uma situação concreta colocada pela burguesia, que se manifestou principalmente nas vertentes pictórica, escultural e literária, mas que se ocupava, tal como iria fazer com mais eficácia, alguns anos mais tarde, já no século XX, o movimento surrealista, da sociedade como um todo e com o ser humano em geral, para além de sua condição econômica ou social. E o seu valor como preparador das vanguardas do início do século XX nunca foi desbancado, em que pesem as muitas modificações do cânone crítico por que passou o século. Assim, uma vez mais, o contexto é que fornece subsídios para a determinação ou para as oscilações do cânone literário, no caso, o de uma nação que, no período, influenciava os propósitos estéticos de grande parte do Ocidente.

VIDA, OBRA E O SIMBOLISMO DE ÉLÉMIR BOURGES

Em meio aos autores mais conhecidos do Decadentismo-Simbolismo⁴ francês, como Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly e J. K. Huysmans, encontra-se

⁴ O termo “decadentismo” é frequentemente ligado ao do “Simbolismo” e embora as duas palavras tenham importância para a historiografia literária e se relacionem entre si, não devem ser confundidas. Se tomarmos a primeira linhagem simbolista, isto é, a escola datada temporal e localmente (Mallarmé e seu grupo) podemos afirmar que o Decadentismo, sentimento de decadência social, é mais abrangente e que o Simbolismo é mais restrito. Por outro lado, o Simbolismo também pode ser uma corrente filosófica que se contrapõe aos engajamentos de toda espécie (científico, ideológico ou humanista) e de valorização de uma sensibilidade estética que valorizasse, no fim do século XIX, somente as formas estéticas. Porém, a partir dos *Essaies de psychologie contemporaine*, de Paul Bourget (1885), esse sentimento de *mal du siècle*, essa sensação de cansaço de viver, caracteriza principalmente um grupo de jovens intelectuais franceses que compartilham uma visão pessimista do mundo, acompanhada de uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, pela descoberta do universo inconsciente e pelo gosto das dimensões misteriosas da existência. Assim, no que tange ao nosso autor, esse debate pode alcançar as quatro definições: temos obras que pertencem ao Romantismo, mas são carregadas deste sentimento



uma figura pouco lembrada, porém, importante para o movimento: Elémir Bourges (1852-1925). Desconhecido mesmo em seu próprio país, Bourges produziu uma obra que, por seu valor literário, é digna de pesquisas e estudos, e que, ainda hoje, espera receber a devida atenção.

Nascido em 1852, em Manosque (cidade situada próximo a Marselha), Bourges chega a Paris em 1874, onde passa a exercer pequenos trabalhos em editoras e jornais. Essas atividades lhe consomem todo o tempo e a pequena remuneração o leva a viver uma vida espartana; entretanto, sua circulação pelos meios jornalísticos faz com que se relacione com muitos escritores do período. Graças à ajuda de amigos, como Paul Bourget, Elémir consegue emprego em dois jornais da época (*Le Gaulois*, 1881, e, posteriormente, *Parlement*, 1883). Todavia, Bourges, que pretende dedicar sua vida a sua própria obra, lamenta, “Mon feuilleton m’ennuie”, apesar de estar realizando excelente trabalho. Mais tarde, já integrado aos grupos simbolistas, lança com os amigos *La Revue des chefs-d’œuvres* (1881-1886), na qual são publicados textos de Leopardi, Wagner, Tieck, Shelley, Cervantes, Defoe, Carducci e Lope de Vega, dentre outros.



Fotografia de Elémir Bourges

Retirada de: <http://www.bassesalpes.fr/elemirbourges.html>

A publicação de seus romances começa ainda quando dessa estada em Paris. Em 1884, Elémir divulga *Le Crépuscule des dieux*, com a ajuda do amigo Émile Zola, no mesmo ano em que outro amigo seu, Huysmans, publica o polêmico e esteticamente revolucionário romance *À Rebours*, que seria considerado pela crítica a primeira ruptura com os “romances de costumes” do Realismo-Naturalismo. Sobre esse seu primeiro livro, o crítico Raymond Trousson escreve:

de decadência, porém, sem a dedicação à simbologia e aos símbolos e analogias. D’outra feita, ele apresenta obras carregadas de simbologias e de pessimismo.



Admiré par Henri de Régner, Edmond de Goncourt, Octave Mirabeau ou Jean Lorrain, le roman [de Élémir] connu un certain succès – moindre qu’il ne méritait : réimprimé six fois du vivant de l’auteur et traduit en espagnol, en polonais et en anglais. Mais il est de ceux qui méritent, aujourd’hui encore, l’appellation de chef-d’œuvre méconnu (TROUSSON, 1997: 929).⁵

O enredo de *Crépuscule des dieux* consiste na narração do drama vivido por Charles d’Este, duque de Blankenbourg, perseguido pelos prussianos durante a guerra entre a Áustria e a Prússia. Inspirado na obra de Wagner, *O anel do Nibelungo* (1848-1879), a narrativa ganha uma dimensão mítica (Cf. TROUSSON, 1997). Contudo, essa primeira obra publicada traz uma previsão que, para alguns críticos, é a razão pela qual Bourges não se consolidou naquele momento como figura literária e sua obra amargou grande esquecimento:

Il contait l’histoire de Charles d’Este, richissime duc de Blankenbourg, chassé par les Prussiens, et de sa descendance peu à peu pervertie et détruite par l’inceste, la dissipation, le vice, la débauche et la mort. Dans un refus radical du naturalisme, une langue délibérément classique et avec un sens aigu du drame et de la catastrophe, Bourges décrivait l’affaissement d’une famille aristocratique, son glissement vers la déchéance, avec une perspective finale d’une société dominée par les Juifs et les Américains “représentant la Démocratie et le futur socialisme”⁶. Ici la décadence, puissamment orchestrée par le wagnérisme, s’illustre à travers des passions crépusculaires chères à l’esprit à la fin de siècle (TROUSSON, 1997: 929)⁷.

Nessa obra, o decadentismo *fin de siècle* fica evidente e expõe uma crítica veemente à sociedade de sua época. Isso lhe conferiu menos prestígio do que ela re-

⁵ “Admirado por Henri de Régner, Edmond de Goncourt, Octave Mirabeau ou Jean Lorrain, o romance [de Élémir] conheceu um certo sucesso; menos do que merecia: reimpresso seis vezes durante a vida do autor e traduzido para o espanhol, polonês e inglês. Mas este é daqueles que merecem, ainda hoje, o nome de obra prima desconhecida” (tradução livre).

⁶ Bourges, em carta para sua noiva Anna, em 7 de fevereiro de 1882 (in SCHWAB, 1928: p. 246).

⁷ “Ele contava a história de Charles d’Este, riquíssimo duque de Blankenbourg, caçado pelos prussianos, e de sua descendência, pouco a pouco pervertida e destruída pelo incesto, pela dissipação, pelo vício e pela morte. Em uma recusa radical ao naturalismo, uma língua deliberadamente clássica e um agudo senso dramático e catastrófico, Bourges descrevia a derrocada de uma família aristocrática, seu deslizar em direção ao fracasso, com uma perspectiva final de uma sociedade dominada por judeus e americanos “representantes da democracia e do futuro socialismo”. Aqui, a decadência, poderosamente orquestrada pelo wagnerismo, se ilustrava por meio das paixões crepusculares caras ao espírito finissecular” (tradução livre).



almente merecia, sendo considerada por alguns críticos como uma obra de arte desconhecida. Seu caráter decadentista e simbolista pode ser reconhecido desde a epígrafe, de Agrippa d'Aubigné (1552-1630), controverso poeta barroco, nobre da corte de Henri IV:

Si quelqu'un me reprend que mes vers échauffés
Ne sont rien que de meurtre et de sang étoffés,
Qu'on n'y lit que fureur, que massacre, que rage,
Qu'horreur, malheur, poison, trahison et carnage,
Je lui répons : Ami, ces mots que tu reprends
Sont les vocables d'art de ce que j'entreprends...
Ce siècle, autre en ses moeurs, demande un autre style.
(*apud* BOURGES, 1901: não paginada)⁸.

A referência de D'Aubigné é a carnificina na França do século XVI, representada principalmente pela *Nuit de Saint Barthélemy*. Porém, reforça no texto de Élémer Bourges o descompasso entre algumas correntes finisseculares e a decadência moral detectada pelos adeptos do *spleen* baudeleriano. As imoralidades da família protagonista são apresentadas como analogias das decrepitudes sociais, que terão sua expressão máxima nas grandes guerras do século XX.

A partir de 1886, o autor passa a receber uma pensão de sua mãe e recolhe-se na solidão da vida campestre em Samoi, na floresta de Fontainebleau, nas imediações de Paris, mas numa situação, à época, de isolamento e distanciamento da sociedade. Apesar de ser amigo de diversas figuras literárias e frequentador dos “*mardis de la Rue de Rome*”, na casa de Mallarmé, a reclusão na qual passou a viver não facilitou a divulgação de seus romances. Suas obras, mesmo recebendo elogios da crítica literária, nunca atingiam o grande público. O próprio autor afirmou, em 1894, quando iniciou seu ambicioso projeto literário, *La Nef* (1904 e 1922), sobre o seu drama: “*Ce sera un livre pour vingt personnes. Mais cette idée ne me déplaît pas*”. Na ocasião da publicação da segunda parte da obra, em 1922, foram vendidos 1150 exemplares.

Seu romance seguinte, *Les Oiseux s'envolent et les fleurs tombent*, de 1892, foi publicado primeiro em folhetim no *L'Echo de Paris* e na *Revue hebdomadaire* e em livro somente no ano seguinte, 1893. Essa obra, inspirada em poemas chineses, apresentam uma temática retirada do cerne do Decadentismo: tendo como pano de fundo a Comuna de Paris (1871), Bourges preocupava-se em transmitir, como ele mesmo escreve, “la tristesse du bonheur et l'impossibilité d'être heu-

⁸ “Se alguém me repreende por meus versos esquentados / Não são mais que assassinato e sangue nutridos, / Que só vê o furor, massacre, só raiva, / Só horror, infelicidade, veneno, traição e carnificina, / Eu lhe respondo: Amigo, essas palavras que você retoma, / São os vocábulos da arte do que eu empreendo... / Este século, diferente em seus modos, pede um outro estilo.” (tradução livre).



reux”⁹ (SCHWAB, 1948, p. 150). Segundo Trousson (1997), desdenhoso e descuidado de seu próprio sucesso, Bourges não organizou o serviço de divulgação junto à imprensa e nenhum artigo sobre o romance foi publicado na época. Todavia, traduções em espanhol e italiano foram realizadas, o que denota um conhecimento e relativo sucesso não apenas na França.

O romance teve como inspiração a poesia chinesa, da qual Bourges era leitor. Seguindo uma temática *fin-de-siècle* e decadentista, Élémir Bourges usa a Comuna de Paris (1871) como pano de fundo para uma narrativa que mostra a impossibilidade de se alcançar a felicidade, tema caro ao Decadentismo:

Sur l’arrière-plan de la Commune de Paris, c’était surtout un conte étrange où Bourges entendait “exprimer la tristesse du bonheur et l’impossibilité d’être heureux”¹⁰, l’éternelle et vaine aspiration à la splendeur et à l’absolu, traversée par l’inquiétude et l’insatisfaction, dont le héros finit par mourir de dégoût, d’horreur et de pitié – point d’orgue tragique de cette parabole de l’aventure humaine (TROUSSON, 1997: 930).¹¹

A partir da data de publicação dessa obra, Elémir passa a dedicar-se ao seu grande projeto: *La Nef*, sua obra mais simbolista. Sobre esse romance, escreve Antoine Compagnon:

Mais c’est dans sa grande œuvre, *La Nef*, publiée en deux parties (1904 et 1922), qu’Élémir Bourges mit toute sa foi. Dans cette épopée métaphysique, véritablement orchestrée comme un opéra, Prométhée, ayant quitté son rocher, tente de sauver les hommes. Le chœur des Argonautes ponctue cette quête de son hymne à l’amour et à la justice. Prométhée va libérer l’humanité de ses maux, mais les hommes refuseront alors de le suivre, regrettant leurs dieux et leurs croyances. Dans la deuxième partie, le duel entre Prométhée et Zeus se poursuit. Prométhée refuse de devenir l’égal des dieux et quitte ce monde sur le navire Argo, à la recherche d’un monde meilleur pour son fils. Dans ce roman toujours savant, parfois grandiloquent, Élémir Bourges reste prisonnier de son érudition. Le symbolisme cosmique

⁹ “[...] a tristeza da felicidade e a impossibilidade de ser feliz” (tradução livre).

¹⁰ Para Anna, dezembro de 1879.

¹¹ “Tendo como pano de fundo a Comuna de Paris, era sobretudo um conto estranho em que Bourges entendia “expressar a tristeza da felicidade e a impossibilidade de ser feliz”, a eterna e vã inspiração ao esplendor e ao absoluto, atravessada pela inquietude e pela insatisfação, cujo herói termina por morrer de desgosto, de horror e de piedade – apoteose trágica dessa parábola da aventura humana” (tradução livre).



de sa nouvelle mythologie n'émeut pas. Faute d'avoir su être le romancier du symbolisme, ce reclus restera dans sa correspondance celui que Gide nommait « le plus grand charmeur depuis Mallarmé » (COMPAGNON, 2012).¹²

Apesar da prosa simbolista nunca ter recebido por parte da crítica e dos estudos literários a mesma atenção que a expressão poética do movimento, essas duas modalidades apresentam influências semelhantes e características comuns e o reconhecimento desta realidade é uma das grandes conquistas da historiografia literária na segunda metade do século XX. O Simbolismo resulta sobretudo de uma variedade de teorias e tentativas formais, nas quais os elementos mais recorrentes são: tendência ao hermetismo, musicalidade (não somente na poesia, mas a música tomada como inspiração e como tema literário), espiritualidade, recursos à mitologia, misticismo e religiosidade (Cf. MARCHAL, 1988). Nesta obra de Bourges é a influência wagneriana, grande carga de símbolos e mitos que dominam. Além disso, neste romance *La Nef* é o pessimismo que está sempre presente. Em *Les oiseaux s'envolent*, a influência das doutrinas orientais é explícita, como o próprio Bourges relata em uma de suas cartas à noiva: “Je pense souvent, mon cher, cher coeur, à ces Poésies Chinoises que je t'ai envoyées – Il y a longtemps qu'un livre ne m'avait fait autant de plaisir, sais-tu bien?”¹³ (apud Trousson, 1997: 930).

Segundo Lebois, em sua obra *Le tendances du Symbolisme à travers l'oeuvre d'Élémir Bourges* (1952), a expressão do simbolismo de Bourges está impregnada em seus personagens, seres sensíveis aos quais nunca se conhece completamente a profundidade da alma, os quais vivem em mundos e situações em que alcançar a felicidade é praticamente impossível. Contudo, a profundidade desses personagens é mais ampla no que diz respeito à estética e, ainda segundo o mesmo crítico, não há tema simbolista que não tenha sido tratado por Bourges em suas obras:

Les thèmes de Watteau, à travers lesquels Verlaine rejoignait les ‘vergiers’ du *Roman de la Rose*, sont un des traits des *Oiseaux*. Les Illuminations rimbaldiennes, elles fulgurent parfois dans *La Nef*, parmi des souvenirs de

¹² “Mas é em sua grande obra, *La Nef*, publicada em duas partes (1904 e 1922), que Élémir Bourges coloca toda sua esperança. Nessa epopeia metafísica, verdadeiramente orquestrada como uma ópera, Prometeu, tendo deixado seu rochedo, tenta salvar os homens. O coro dos argonautas pontua essa busca de seu hino ao amor e à justiça. Prometeu vai libertar a humanidade de seus males, mas os homens se recusarão então a segui-lo, lamentando seus deuses e suas crenças. Na segunda parte, o duelo entre Prometeu e Zeus continua. Prometeu recusa-se a tornar-se igual aos deuses e deixa este mundo no navio Argo, em busca de um mundo melhor para seu filho. Nesse romance sempre erudito, por vezes, grandiloquente, Élémir Bourges torna-se prisioneiro de sua erudição. O simbolismo cósmico de sua narrativa mítica não comove. Fal-tou-lhe ter sabido ser o romancista do simbolismo, esse recluso permanecerá em sua correspondência aquele que Gide nomeava “o maior sedutor desde Mallarmé” (tradução livre).

¹³ “Penso frequentemente, meu caro, caro coração, nessas Poesias Chinesas que eu te enviei. Há muito tempo que um livro não me fazia ter tanto prazer, você sabe bem?” (tradução livre).



Spenser, Blake, Coleridge ou Shelley, de ces poètes chers aux symbolistes parce qu'ils se font un univers à l'image de leurs pensées ou de leurs impressions, et mêlent dans leurs poèmes de qui se mêle dans leurs sensations : planches colorées, les plus belles pages de *La Nef*, dessins de Blake, architectures de rêve à la Piranèse [...] (LEBOIS, 1952: 20)¹⁴.

Resta-nos, na condição de leitores do século XXI, descobrir essa valiosa obra que tão pouca atenção tem recebido das instâncias canônicas. Bourges produziu ainda um outro romance, *Sous La Hache*, talvez o menos decadente de todos. Porém, é nesse romance que Bourges explora um gênero muito caro a sua época: o romance histórico. É desta maneira que este:

Quarto romance escrito por Elémir Bourges, *Sous La Hache* chega a sua versão definitiva em 1878. O autor submeteu-o à aprovação de seu amigo J. K. Hyusmans e no ano seguinte a obra foi indicada por Zola para publicação. Entretanto, ela só ocorrerá em 1883, no jornal *Le Parlement*, e em livro em 1885, após *Le Crépuscule des dieux* (RIBEIRO, 2013, p.135).

Sous La Hache é um romance histórico que se passa em 1793, durante a resistência da província da Vendée¹⁵ ao progresso revolucionário e a total descristianização da região. Com a escolha do tema, Bourges insere-se em um importante número de escritores que fizeram do período revolucionário matéria para seus romances. Entre esses autores do século XIX encontram-se Victor Hugo e Balzac, figuras muito admiradas por Bourges, e seus próprios amigos Anatole France e Barbey d'Aurevilly¹⁶.

O enredo é conduzido por uma personagem ambígua cujo nome é Coathgoumarch. Portador de más notícias, ele é visto como uma figura demoníaca, sempre presente durante os incêndios e execuções e o único a se comprazer com a dor alheia. Será ele também, que no final do romance, substituirá o carrasco na guilhotina. Esse romance insere-se no decadentismo de Bourges de várias maneiras: a escolha de um período histórico, a Fase do Terror, durante a revolução francesa

¹⁴ “Os temas de Watteau, através dos quais Verlaine alcançava os “vergiers” do *Romance da Rosa*, são um dos atrativos de *Oiseaux*. As Iluminações rimbaudianas fulguram por vezes em *La Nef*, entre as lembranças de Spenser, Blake, Coleridge ou Shelley, e desses poetas caros aos simbolistas porque fazem um universo à imagem de seus pensamentos ou de suas impressões, e misturando em seus poemas aquilo que se mistura em suas sensações: pranchas coloridas, as mais belas páginas de *La Nef*, desenhos de Blake, arquiteturas de sonho à Piranese [...]” (tradução livre).

¹⁵ Região localizada na Bretanha, no Noroeste da França, contrarrevolucionária no século XVIII, que combateu durante vários anos contra o exército republicano. Região pobre e extremamente, religiosa e conservadora no período revolucionário.

¹⁶ *Quatre-vingt-treize* (1874), de Victor Hugo; *Les Chouans* (1829), de Balzac; *Le Chevalier des touches* (1863), de Barbey d'Aurevilly; e *Les Dieux ont soif* (1911), de Anatole France.



(entre 1793 e 1794), uma localidade que representa a resistência à Revolução, a Vendée, um ambiente em que a decomposição é algo presente no dia a dia, um pântano salobro, e, por fim, a presença constante da imagem da Guilhotina.

O final trágico e o triunfo da guilhotina representam neste romance a mesma previsão angustiante de *Le Crépuscule des dieux*: uma descrença na humanidade e a previsão de um futuro sombrio, que provoca a reflexão, mas também o choque.

Em *Sous La Hache*, a escolha do gênero aponta exatamente para a dificuldade de classificação que as obras finisseculares apresentam: trata-se aqui de um gênero muito querido pelos românticos, porém a serviço da expressão de um Decadentismo sensível, aparente. Entre as obras bourgianas, esta será a menos simbolista, porém a mais decadentista. A princípio, o romance histórico tradicional retoma, a partir de um fato histórico, o contexto ideológico do período em diálogo com sua contemporaneidade. Desse modo, apesar de tipicamente romântico, por definição, esse gênero traria em si a semente do Simbolismo.

CONCLUSÃO

A determinação de qualquer cânone, mas notadamente o literário, está sujeito a intempéries de toda espécie e a sua determinação é instável, volátil e insegura em todas as épocas e nos mais distintos lugares. Sua configuração depende de uma série de fatores que têm a ver mais com os contextos históricos, sociais, políticos e culturais do que com o valor intrínseco às obras e aos movimentos estéticos propriamente ditos. É o que parece acontecer a Élémir Bourges. Pouco interessado em divulgar sua obra, o autor ficou longe da crítica e da historiografia literária. Hoje, porém, graças aos meios de comunicação mais desenvolvidos, essas obras podem ser acessadas e lidas, revisitadas à luz de novas teorias e novas correntes.

Assim, para um tempo, ou para suas gerações anteriores, a ideia que uma geração faz do seu passado artístico pode ser mudada por circunstâncias ideológicas, culturais, sociais, históricas e políticas. Resta-nos aproveitar de nossas circunstâncias atuais para buscar não só uma nova leitura de obras consagradas, mas também construir nossas reinterpretações.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOOM, Harold. *O cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOSI, Alfredo. "Ler com a alma: entrevista com o crítico literário Alfredo Bosi". *Rascunho*, Jornal Literário. *Gazeta do povo*, Curitiba (PR), abril de 2013. Não paginado. Disponível em: <http://rascunho.com.br/ler-com-a-alma/>. Acesso em: 05/07/2013.
- BOURGES, Elémir. *Sous La Hache*. Paris: Klincksieck, 2003.
- _____. *La Nef*. Paris: Stock, 1922.
- _____. *Le Crépuscule des dieux*. Paris: Stock, 1901.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das Letras*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. "Elémir Bourges (1852-1925)". In: *Encyclopaedia Universalis*. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/elemir-bourges/>, Acesso em: 17/01/2012.
- FERGUSON, Priscila Parkhurst. *La France: nation littéraire*. Bruxelles: Éditions Labor, 1991.
- LEBOIS, André. *Villiers de l'Isle-Adam: les tendances du Symbolisme à travers l'oeuvre d'Elémir Bourges*. Paris: Le Cercle du livre, 1952.
- MARCHAL, Bertrand. *La Religion de Mallarmé*. Paris: Corti, 1988.
- MERCIER, Michel. "Préface". In: BOURGES, Elémir. *Sous La Hache*. Paris: Klincksieck, 2003, pp. VII-XXIV.
- PRADO, Márcio Roberto do; BARBOSA, Sidney. "O Simbolismo e seu teatro". In: MORETTO, Fúlvia M. L; BARBOSA, Sidney (Orgs.). *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- RIBEIRO, Rosária Cristina Costa. *A espacialidade no romance histórico francês do século XIX: Balzac, Hugo e Elémir*. Tese de doutoramento (Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara (SP), 2013.



SCHWAB, R. «Le premier roman d'Élémer Bourges». *Revue de Paris*. Paris : 1928.

_____. *La Vie d'Élémer Bourges*. Paris: Stock, 1948. In: TROUSSON, Raymond. *Introduction. Elémir Bourges. Le roman noir de la Révolution*. Paris: Nathan, 1997.

TROUSSON, Raymond. *Introduction. Elémir Bourges. Le roman noir de la Révolution*. Paris: Nathan, 1997.

WIESLAW, Mateusz Malinowski. *Le Roman symboliste: Bourges, Villiers de l'Isle-Adam, Dujardin, Gourmont, Rodenbach*. Pozan (Polônia): Presses Universitaires, 2003.