

Cristina Robalo Cordeiro

ENSAIOS SOBRE A NOVELÍSTICA
FRANCESA DOS SÉCULOS XIX E XX

Le mal du récit

[ESTUDOS : Humanidades]



(Página deixada propositadamente em branco)

[ESTUDOS : Humanidades]

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA DA COLECÇÃO ESTUDOS : HUMANIDADES
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COORDENAÇÃO EDITORIAL DA COLECÇÃO

Maria João Padez Ferreira de Castro

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensauc@ci.uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

REVISÃO DE TEXTO

Daniela Posse

CAPA

«Ensaio», 2002,
de Ana Rosmaninho

EXECUÇÃO GRÁFICA

Sersilito

ISBN

978-989-26-0050-5

ISBN DIGITAL

978-989-26-0190-8

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0190-8>

DEPÓSITO LEGAL

318828/10

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

© NOVEMBRO 2010, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Cristina Robalo Cordeiro

ENSAIOS SOBRE A NOVELÍSTICA
FRANÇESA DOS SÉCULOS XIX E XX

Le mal du récit

[ESTUDOS : Humanidades]



(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

TRANSGRESSÕES: OS LIMITES DO ROMANESCO

Só a verdade e toda a verdade.....	13
A narrativa impossível.....	27
Figuras de apagamento.....	35
O íntimo na distância.....	43
Um universo em pedaços.....	57
A viagem das palavras num copo de Alvarinho... ..	65

CRUELDADES: UMA ANTROPOLOGIA FICCIONAL

Le mal d'Emma.....	77
A metamorfose ou a dificuldade de ser.....	91
Fracturas do quotidiano.....	105
A alienação mediática.....	115
Um conto para adultos.....	121
Canibalismo mundano.....	131

VERTIGENS: A ESPECULARIDADE NARRATIVA

Efeitos de simetria invertida.....	149
O eu e o seu duplo.....	157
O lugar do jogo.....	163
O demónio da analogia.....	173
Rostos e máscaras.....	181
Do outro lado do narcisismo.....	193

(Página deixada propositadamente em branco)

PREFÁCIO

Mais do que qualquer outro tipo de produção literária, a novelística parece poder dispensar comentários e comentadores. Um romance, uma novela, um conto exigem apenas uma atenção inteira, imediata, fascinada. Que, no seu canto, o leitor se deixe docilmente conduzir pela mão do narrador, que se identifique empaticamente com o protagonista da estória, que viva cegamente as suas paixões e o seu destino, para experimentar, em toda a sua plenitude, a felicidade de ler, e em toda a sua força a magia do livro!

Como justificar então o regresso crítico e analítico sobre um texto que nos cativou? Essa leitura segunda, activa e reflexiva, não responde à mesma necessidade da primeira, passiva e como que “primitiva” (a caverna ancestral ouviu os mais antigos relatos, contados à família reunida em torno do fogo sagrado). Mas o espírito humano é feito de tal ordem que não pode, depois do momento de silêncio que se segue a uma bela narrativa, impedir-se de pensar. Terminada a história, e já a criança se apressa a perguntar se é verdadeira e um pouco decepcionada ficará quando souber a verdade. Mas é essa decepção que lhe permite entrar no mundo da ficção como tal. E é então que o jogo literário pode começar, com os seus diferentes parceiros.

Este jogo literário é inseparável da instituição literária, isto é, do conjunto dos agentes que colaboram na produção do prazer de ler, causa final de uma actividade complexa. Sem dúvida que em primeiro lugar vem o autor e o seu leitor, mas entre eles muitos intermediários são indispensáveis, o editor, o impressor, o livreiro, o jornalista, o crítico, sem esquecer o professor, aquele que ensina a ler. Ora, se ler é, antes de mais e em sentido elementar, reconhecer e pôr em conjunto signos escritos, não deixa também de ser interpretar.

Os estudos reunidos neste volume são exercícios de professor, o que não significa que sejam exercícios escolares ou académicos. Desde o início da minha carreira de professora de literatura, senti que falar de literatura era “brincar com o fogo”. Como num jogo de sedução e, por vezes, de perdição, cada aula é um risco a correr. E hoje cada vez mais penso que a grande literatura possui em si algo de “radical”, que é preciso saber descobrir para lá das ideias feitas. Se o filme *O Clube dos Poetas Mortos* teve um tal sucesso, é sem dúvida por ter sabido ilustrar o poder vital – e por vezes letal – da literatura e do ensino da literatura.

Para se proteger do contacto escaldante da literatura, o professor dispõe de instrumentos de análise de que procura munir os seus alunos. Desde há trinta anos que, sob a influência do estruturalismo, abusámos desses conceitos críticos que, ao pretenderem ser científicos e objectivos, tendem a reduzir em demasia a parte que cabe ao sujeito, autor e leitor. E não esqueçamos que compete ao professor de literatura, em todo o caso ao professor universitário, comunicar o sentido dos problemas literários. Também, ainda aqui, é uma questão de jogo.

De facto, o escritor moderno joga sempre com o Cânone. A teoria do estilo como desvio é válida para toda a criação literária. Daí a importância da noção de género, sobre a qual tanto reflectiram os teóricos da literatura e que está bem presente na primeira parte deste volume. Ideias como a de “representação” e de ilusão realista são parte integrante de uma problemática com a qual o estudante tem de se familiarizar sem por isso deixar de “vivre là où mènent les mots” e de ver na literatura uma experiência humana. Depois de um período de ascese formalista, redescobrimos hoje a riqueza antropológica dos textos, e em particular dos textos narrativos. Reagrupei assim na segunda parte da colectânea estudos sobre “casos” humanos limite (não dizia Freud que os seus “casos clínicos” teriam facilmente podido transformar-se em novelas literárias?): a literatura pode permitir-se ser cruel na medida exacta em que é ficção. Mas a maior crueldade do espírito encontra-se na criação, ou melhor, na consciência da criação. O escritor não se contenta em contar histórias: ele é também aquele que perpetuamente se desdobra e essa “especularidade narrativa”, objecto da nossa terceira

parte, abre um abismo a seus pés. Tal é o “mal” como aporia teórica – dor e angústia – da/na narrativa.

Sendo embora a problemática universal, porque feita de questões gerais, os exemplos que aqui estudo são extraídos da literatura francesa – de Balzac a Le Clézio – ou, mais exactamente, da literatura de língua francesa (na medida em que autores como Rodenbach, Mariën, Muno e Pirotte são belgas). Muito se comenta hoje o desinteresse que afasta o público desta literatura e desta língua outrora tão prestigiadas e acima de tudo por nós tão amadas. Não percebemos que, ao afastarmo-nos da cultura francesa, perdemos muito mais do que ganhamos. Na diversidade dos seus idiomas, a literatura é una, como o espírito humano, que para ela permanece uma das mais fortes tentações¹.

Cristina Robalo Cordeiro

¹ A maior parte dos estudos aqui reunidos foram apresentados em diversos encontros literários, em Portugal ou no estrangeiro, entre 1980 e 2009.

(Página deixada propositadamente em branco)

TRANSGRESSÕES
OS LIMITES DO ROMANESCO

(Página deixada propositadamente em branco)

SÓ A VERDADE E TODA A VERDADE...

Imaginemos uma personagem. Chamemos-lhe Jean. Criemos para ela um cenário particular. Um quarto de hotel, estranho e desconhecido, frio e escuro. Emprestemos-lhe uma emoção, um discurso:

Allongé sur le lit, Jean s'interrogeait sur le sens de ce qui bantait ses nuits et lui ôtait le repos. Depuis trois jours, il était resté enfermé dans cette chambre froide en proie à un malaise sans nom, rongé par une paralysante inquiétude. Il n'avait jamais été courageux. Enfant encore, il avait toujours pris soin de se dérober aux autres, à tout ce qui venait de l'extérieur. Mais aujourd'hui... aujourd'hui, il ne pouvait plus s'absenter de sa propre vie! La vérité, oui! La vérité! Rien que la vérité et toute la vérité.

A consciência atormentada da personagem exige a proclamação de uma verdade. Uma verdade exterior, imprescindível à sua vida. Ou uma verdade interior, sua, secreta, da qual depende a vida de outrem. Jean é um cientista em face de uma complexa pesquisa. Testemunha de um crime e o seu depoimento salvará um inocente. Pecador e a sua confissão apaziguará o seu tormento. Jean vive o inferno da dúvida, da desconfiança amorosa. Relembra um comportamento de infância e ouve a dura exigência da voz de um adulto.

Perdão, fé, conhecimento, amor: mil e um rostos de uma possível verdade. De uma verdade que salva.

Mas Jean é um boneco, uma construção. Aquilo que faz não é corporizado em nenhum gesto. O que diz não se traduz por palavras. Tudo se reduz apenas a papel, tinta preta sobre folha branca. Haverá então uma verdade no inventado?

A menos que Jean seja um escritor, um romancista, um poeta, e que o seu desejo de verdade incida no acto que dá vida a um discurso que a exclui. Tratar-se-á então de uma verdade para o inventado?

Paradoxal é, pois, esta verdade afirmada num contexto de representação fiel de qualquer coisa que não existe. Risível ou dramático, este verdadeiro sem verdade.

E se, nos próximos minutos, Pinóquio espreitar por detrás da cadeira onde estou sentada, e me emprestar a maleabilidade do seu nariz, é apenas porque “sob a nudez forte da verdade [poisa] o manto diáfano da fantasia!”.

Ao longo do seu percurso de formação e de consolidação, o romance hesitou entre duas utopias de sinal contrário, mas igualmente poderosas. Uma, a utopia do neutro, do esvaziamento do sentido, da morte do signo, do fascínio da destruição do próprio texto, da usura dos valores de uma escrita da estabilidade – utopia já presente em Flaubert quando este afirma o seu desejo de escrever “un livre sur rien, sans attache extérieure, un livre qui ne tiendrait que par la force de son style...”. A outra, a utopia da mimese, da representação especular, da fidelidade ao real, da qual a questão da verdade é parte integrante e constitui o fundamento e o objectivo a perseguir – utopia historicamente ligada à ficção realista e portadora da ambição ancestral de possuir a mundo e de dominar a História.

Estas duas visões traduzem, por arrastamento, duas posturas diferentes do romance face à verdade: a da sua mistificação e a da assunção da mentira.

É certo que, ao longo dos tempos, a ficção romanesca foi dando provas de mal-estar e de incomodidade, manifestando o seu desagrado em ser apenas “coisa de folgar e gentileza”. Se a verdade está do lado do amor, do saber, da justiça, da fé, da ciência, se ela preenche o quotidiano do homem médio e se coloca como horizonte vital para o homem superior, como não há-de também o contador de histórias querer incluir-se no número dos eleitos, ser o sábio que a possui, o filósofo e o cientista que a procuram, o herói que a realiza, o profeta que a anuncia?

Assim se obtém um discurso que, concedendo-se a si próprio capacidade e merecimento para falar verdade, se alimenta de fingimento. É o discurso da mistificação da verdade.

No início do romance *Le Père Goriot*, o narrador afirma:

*Ab! Sachez-le: ce drame n'est ni une fiction ni un roman. All is true, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur peut-être.*²

Este narrador de Balzac apresenta aqui como verdadeira uma narrativa que sabe não corresponder à realidade. Da sua habilidade e destreza dependerá a reacção de quem o ler. Pois se é certo que é preciso alguém que engane, mais certo ainda, como refere Maquiavel a Lourenço de Medicis no seu *Príncipe*, é que aquele que engana encontrará sempre alguém que se deixará enganar.

No extremo oposto se situa a recusa em assumir envergonhadamente um estatuto de minoridade. O narrador conta uma história imaginária, sabendo-a imaginária e dando-a como imaginária, certo de que o receptor a aceitará também, com base num contrato de ficção que assim circunscreve este campo de irrealidade, como imaginária. A ficção é um espaço de mentira. O seu discurso, um discurso da falsidade. Proclamar a verdade da literatura naquilo que ela tem de específico, na sua diferença singularizante – enquanto recusa de real, prática do artifício e do arbitrário – é uma forma de superioridade. O poeta é um fingidor. Como o romancista um mentiroso. Mas o poder de Xerazade e o fascínio da sua palavra são inigualáveis.

A estas duas atitudes de soberba vaidade se acrescenta uma terceira: a que postula que o romance, porque identificado com a imaginação e o inventado, disfarça, com sucesso, a verdadeira verdade. E, salvaguardando o pudor daquele que não quer dar-se a conhecer, que pretende esconder-se e dissimular o seu corpo, o seu espírito e a sua alma, a ficção romanesca oferece-se como espaço pretensamente falso, espaço do nunca ocorrido, da vivência apenas imaginada, sonhada ou fantasmada. E a verdade do que se enuncia é assim escondida por detrás de um suposto imaginário que a resguarda da gula devoradora dos *abutres* da leitura.

² Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Éd. Garnier Flammarion, Pléiade, 1966, p. 26.

Neste caso, o texto literário apresenta-se como disfarce da verdade, autobiografia de outrem. Pois que o poeta, se é fingidor, “chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”.

Interessa-nos, nestes desconcertos do mundo ficcional, a estetização decorrente da própria “negação” (obviamente fingida) da categoria estético-literária-ficcional dos textos que desejam assumir-se como verdadeiros. Dos três tipos enunciados, aquele que privilegia o fingimento e a mistificação da verdade.

Ora, para instaurar a verdade na ficção é necessário, antes de mais, iludir a própria ficção, recusar as marcas e modelos da ficcionalidade, quer sejam de natureza paratextual (como as modulações genéricas), quer de natureza especificamente textual.

Os primeiros permitem de imediato colocar o leitor ao abrigo de equívocos. Os segundos consolidam, sem ambiguidade, a supremacia do imaginário, quer na sua dimensão compositiva – pela utilização de *incipits* tradicionais, de inícios épicos do tipo “Era uma vez...” –, quer pela configuração temática que assumem – desmesura da personagem, inverosimilhança de eventos, feérico do espaço –, quer ainda pelas marcas de natureza narratológica. Estas últimas são sobretudo determinantes em termos de uma postura modal que autoriza a prática de uma elástica omnisciência, por parte daquele que funciona como instância implícita do contado, e o correspondente acesso directo à subjectividade de outrem só possível pelo carácter imaginário não apenas deste *eu-origem*, mas também dos seres a que dá vida. Kate Hamburger refere ainda, no seu ensaio *Logique des genres littéraires*, os fenómenos linguísticos próprios de uma narrativa ficcional na terceira pessoa e impossíveis em “enunciados de realidade”, estando entre os mais significativos: a utilização de verbos que descrevem uma interioridade aplicados a outrem ou do discurso indirecto livre e do monólogo interior; o emprego do diálogo; a combinação de verbos de situação com enunciados relativos a eventos muito afastados no tempo ou de data indeterminada; a coexistência de tempos do passado (pretérito perfeito e mais-que-perfeito) com deícticos temporais, ou de deícticos espaciais com a terceira pessoa.

A ficcionalidade define-se assim tanto ou mais pelo carácter fictício da narração do que pelo da história contada. Barbara Hemstein Smith afirma³, a este propósito, que a ficcionalidade essencial dos romances não deve ser procurada na irrealidade das personagens, dos objectos ou dos acontecimentos mencionados, mas na irrealidade da própria menção, sendo assim fictício o acto mesmo de relatar acontecimentos, de descrever personagens e de referenciar lugares.

Ao gesto ilusionista que consiste em fazer desaparecer estas marcas no interior de um discurso que, aparentemente pelo menos, permanece intacto, tem de corresponder um autor, igualmente mágico, capaz de instituir um novo protocolo de legitimação da ficção enquanto lugar da verdade. De dentro do seu chapéu tiraria então o *romancista-mágico*, perante a atenção suspensa e admirativa de todos, formas exemplares de fingimento do vero. Descanse o leitor, pois que o seu tempo, quem sabe até a sua emoção e as suas lágrimas, foram gastos com coisas sérias.

Ora, formas exemplares de fingimento de verdade na ficção são sobretudo aquelas em que é possível, à partida, definir, com meticuloso rigor, a noção vaga, ambígua, viscosa, indefinível e indefinida de verdade. E a primeira grande conquista desta literatura “com certidom de verdade”, para utilizar um pouco abusivamente a expressão de Fernão Lopes, é a de saber aquilo que ninguém sabe, conhecer o que ninguém conhece, atingir, pois, o inatingível. Ambição? Presunção? Ou ambas as coisas, para uma verdade que pode deter três rostos distintos:

. o de um modelo construído segundo fenómenos mensuráveis por ele representados, com o objectivo de prever com fiabilidade comportamentos futuros: é a verdade da natureza e o romance que a delimita pretende-se *científico*;

. o de um real passado, público, colectivo e comprovável: é a verdade dos factos e o romance que a sustenta aspira à designação de *histórico*;

³ Barbara Hemstein Smith, *On the Margins of Discourse*, The University of Chicago Press, 1978, p. 29.

. o da conformidade a si, a uma vivência pessoal, única: é a verdade de uma existência singular – e a sua ascese a da sinceridade – e o romance que a corporiza aparenta-se à *autobiografia*.

O labor científico do romance

Ao afirmar, definindo os objectivos e contornos de uma nova escola – “La vérité, rien que la vérité et toute la vérité” – Champfleury coloca a primeira pedra do que viria a constituir o corpo de doutrina do romance realista, cimentado ao longo das proclamações e manifestos publicados na revista *Réalisme*, fundada por Duranty em 1856, e nos quais se vai desenhando a sua dimensão de tarefa de carácter científico.

A reivindicação da verdade artística, suposta estar do lado do real objectivo e objectal, ocupa aqui lugar preponderante. Já em 1855, Fernand Desnoyers assina, na revista *L'Artiste*, um manifesto intitulado “Du réalisme” onde se lê “Le réalisme est la peinture vraie des objets.”

A procura da verdade, reiteradamente reclamada⁴, num discurso que acredita na fidelidade mimética com a qual o universo verbal reproduz o não-verbal, exige um pacto de leitura que assegure a legibilidade e a transitividade da mensagem textual. O programa realista assenta num *discours contraint*, sustentado por um conjunto de elementos constitutivos que vão desde a delimitação de campos temáticos particulares – com marcação de foco na pintura das classes populares –, e da criação de um sistema descritivo, de traços estilísticos e estruturais e de esquemas retóricos próprios, até à utilização de uma metodologia específica – recurso aos *faits divers*, aos *petits faits vrais* do real, prática sistemática de um inquérito sociológico, constituição de ficheiros de informações variados e completos.

E, do ponto de vista da escola, só a procura da verdade garante ainda honestamente o cumprimento de todos os outros requisitos fundamentais. Dela decorre então o gosto pela exactidão, a recusa de uma censura selectiva,

⁴ Citem-se, a título de exemplo, os seguintes princípios da estética realista: “Se limitant ainsi lui-même [le roman] à la réalité et à la vérité, il ne fait qu'être d'une sincérité absolue”, “Qu'il ne s'y trouva aucun mensonge”, “Il leur demandait de ne rien déformer, mais bien de conserver à chaque chose son exacte proportion”, “Demander à l'artiste le vrai utile”, “Le souci de la description vraie”.

a intencionalidade moralizadora e mesmo profiláctica, a simplicidade do estilo, a atenção pormenorizada e lenta com que os aspectos exteriores do real são retidos e analisados.

E quando colocada no banco dos réus⁵, a escola realista é sobretudo acusada pela sua tentativa de fazer coincidir a descrição do real (que mais não é do que um facto de moda) com a verdade (que é, por definição, eterna):

*Ce qui fait l'erreur de l'école réaliste actuelle, c'est qu'elle a pris pour axiome qu'il suffit qu'une chose soit vraie pour qu'elle soit bonne à peindre ou à raconter; c'est que, dans l'attention d'affirmer plus énergiquement son principe, elle a choisi des sujets dépourvus de toute autre qualité que leur vérité.*⁶

Se a ambição dos realistas era a observação da natureza, a dos naturalistas é a de nela fazerem experimentação. A observação mostra e dá a ver; a experimentação ensina e dá a conhecer. A verdade é agora aqui a de um experimentalismo científico que garante a reprodutibilidade das acções e dos comportamentos e, por conseguinte, o estabelecimento de leis gerais.

Já em 1877, Zola afirmara, a propósito da publicação de *L'Assommoir*:

*C'est une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple...*⁷

Teorizador da nova escola, Zola defende, no seu ensaio de 1879 *Le roman Expérimental*, a aplicação do modelo experimental de Claude Bernard à escrita do romance. Partindo da definição de experiência científica enquanto “observation provoquée dans un but de contrôle”, e da de experimentador enquanto “celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable mais anticipée des phénomènes observés, institue l'expérience de manière

⁵ Acusada e denunciada por atitudes como a imoralidade e complacência com o vício, a baixazeza de costumes, o despojamento excessivo do estilo, a ligação exclusiva ao exterior em detrimento de um estudo psicológico.

⁶ Peytel, *Gazette Littéraire*, 25 de Junho de 1864.

⁷ Émile Zola, *L'Assommoir*, Préface, Paris, Classiques de Poche, 1996, p. 47.

que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue"⁸, Zola interroga-se sobre o valor de utilização destes dados para o romancista. Socorrendo-se de Taine e do seu princípio da influência determinante da raça, do meio e do momento, o chefe de fila do naturalismo afirma que, depois de colocar as personagens e os fenómenos no terreno sólido da observação, a experiência é "la recherche d'une vérité" e o experimentador aquele que "fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude"⁹. O entusiasmo de um tal projecto advém da intensidade da sua fé positivista e o optimismo científico fundamenta a prática deste romance "conséquence de la révolution scientifique du siècle" miticamente designado como o espaço de uma nova religião. Os naturalistas são detentores da verdade, que é de natureza científica, e os que negam esta lógica vivem afastados do bom-senso, mergulhados no erro e na mentira.

A dimensão histórica do romance

Quando se pretende histórico, o romance aspira a ser *compte rendu* verdadeiro de acontecimentos reais, composto a partir dos dados históricos disponíveis, assumindo-se enquanto discurso que ficciona formas de historicidade. Este discurso romanesco tenta ultrapassar a categoria do verosímil para pretender encerrar-se nas balizas do vero, num fingido pacto de veracidade. A obsessão da verdade, prefigurada entre nós por Fernão Lopes que defende, no Prólogo da *Crónica de D. João I*, em 1443, uma literatura que, ocultando-se enquanto "afeiçom" e negando-se enquanto escrita, ou seja, "fremosura e afeitamento de palavras", procura "escrever verdade sem outra mestura", é a que preside à produção romanesca de Balzac que afirma, no *Avant-Propos* de *La Comédie Humaine*, pretender, apoiando-se nas verdades eternas da monarquia e da religião, "écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs". O projecto que o

⁸ Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 63.

⁹ *Idem*, p. 64.

norteia figura já numa carta endereçada a Madame Hanska, em Outubro de 1834, onde se apresenta como sistema sinteticamente articulado: organizar a sua gigantesca obra em três grandes blocos – *Études de moeurs*, *Études philosophiques*, *Études analytiques*.

A ambição de Balzac é, pois, a da exaustividade e a da recriação. Utilizando o modelo das ciências naturais – procurando analogias entre espécies sociais e espécies zoológicas – e com os olhos postos em Walter Scott – a quem é dirigida inicialmente a famosa expressão “faire concurrence à l'état civil” –, o seu intuito é criar um mundo que rivalize com o real, porque sua reprodução rigorosa, sendo ele próprio “peintre [...] patient et courageux des types humains, archéologue du mobilier social”, “nomenclateur des professions”, “enregistreur du bien et du mal”.

Ora, a função historiográfica – e a natureza do facto histórico – assente em dois princípios básicos, o da sua efectiva ocorrência e o da sua localização num passado (mais ou menos afastado do momento do relato) –, dispondo de um arsenal de estratégias narrativas e discursivas, impõe restrições à elaboração do sentido e da organização e composição textuais. Aliás, para a reflexão histórica, o lapso de tempo entre a narração e os acontecimentos relatados *post factum* é a própria condição de emergência da sua significação histórica. O fingimento da verdade no romance com pretensões históricas começa, pois, por mistificar estes dois aspectos essenciais: o primeiro, pela atenção pormenorizada a um enquadramento histórico-geográfico e consequente recurso a fontes comprovativas, adução de documentos, utilização de referências semanticamente estáveis, de informantes credíveis, de processos vários de ilusão de real. O segundo pelo jogo das temporalidades que aceita o princípio de uma linearidade cronológica, de uma ordem idêntica à do mundo e que defende o começo *in medias res*, único meio de, através de um início ético, fazer acreditar numa anterioridade, numa existência real e efectiva das coisas e dos seres para lá (e antes) da ficção que os relata, num real não inaugurado pelo texto. O uso das anacronias, e sobretudo das analepses completivas, mais não faz do que alicerçar este princípio de uma pré-textualidade e do respeito pela veracidade da ordem temporal, pois que, se os acontecimentos históricos têm, por definição, uma existência anterior à narrativa onde

são apresentados, “les événements fictifs commencent leur existence au moment d’être racontés.”¹⁰

É aliás esta a crítica que André Gide tece a Roger Martin du Gard¹¹, quando confrontam as suas diferentes concepções e práticas romanescas:

[...] vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. C’est comme un panorama, qui se déroule devant le lecteur. Vous ne racontez jamais un événement passé à travers un événement présent, ou à travers un personnage qui n’y est pas acteur. Chez vous, rien n’est jamais présenté de biais, de façon imprévue, anachronique. Tout baigne dans la même clarté, directe, sans surprise. Vous vous privez de ressources précieuses. Pensez à Rembrandt, à ses touches de lumière, puis à la profondeur secrète de ses ombres. Il y a une science subtile des éclairages; les varier à l’infini, c’est tout un art.

Num outro passo do seu *Journal*, Gide não resiste mesmo, na valorização que faz do que designa por “présentation indirecte des événements”, a uma apreciação moral, considerando as qualidades necessárias ao criador que não quer ser apenas historiógrafo do social: “mystère, ombre, étrangeté, toutes choses qui valent à l’artiste certaines accointances avec le Diable”. Partindo da questão da sucessão cronológica, Gide acaba por colocar uma outra igualmente pertinente e esclarecedora no estabelecimento da fronteira entre facticidade e ficcionalidade: a da modalidade de representação e de atualização do enunciado narrativo, com a qual se prende a definição de uma instância enunciativa.

É também sabido que a narrativa factual tende à eliminação do narrador, deixando ao autor a plena responsabilidade das asserções e de toda a condução da narrativa.

Como mostrou Oswald Ducrot, a dissociação ficcional entre autor e narrador (ainda que dotados de uma identidade onomástica ou biográfica, própria da narrativa de ficção) é um caso particular de uma enunciação polifónica característica de todos os “enunciados não sérios”, ou, para utilizar

¹⁰ Ann Rigney, “Du récit historique” in *Poétique* n° 75, 1988, pp. 267-278.

¹¹ Roger Martin du Gard, *Oeuvres Complètes*, II, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1955, pp. 1371-1372.

os termos controversos de Austin “parasitas”. Aliás, se os enunciados produzidos no corpo da ficção, ainda que servindo-se de um modelo real e pretendendo-se representação fiel do mundo, são enunciados de não-realidade, como afirma Kate Hamburger, e se este facto advém apenas do sujeito que os cria – e que é naturalmente um *eu fictício* –, é essencial para o romance histórico eliminar a ficcionalidade desse sujeito para iludir o imaginário do enunciado produzido. Acresce ainda que o saber relativo, indirecto e parcial do historiador não se ajusta à clássica omnisciência de que goza aquele que, por definição, inventa o que conta. Daí que a narrativa factual, não se interditando nenhuma explicação psicológica no tratamento que confere aos eventos ou às figuras históricas, procure sempre motivá-la, justificando-a através de uma fonte documental ou atenuando-a com marcas prudentes de incerteza ou de suposição. Estes processos, tomados no flutuante espaço da convergência entre verosímil e vero, inscrevem-se num princípio mais geral de conformidade implícita a uma opinião comum.

O que acontece é que o excessivo desejo de justificar, de explicar, de conferir transparência ao que se relata, conduz, por vezes, o autor à explicitação de uma verosimilhança artificial, supostamente imprescindível, porque releva de uma necessidade de justificação que a própria história nega.

Apelemos de novo para Balzac. A ambição do seu desmesurado projecto de inventariar a sociedade, de a classificar com olhos de observador, de filósofo, de analista, de naturalista, não se coadunaria com o apagamento efectivo daquele por quem se faz representar – o narrador – e com a exclusão (ou oclusão) do seu papel de condutor e organizador da narrativa. Acrescente-se ainda que Balzac, ao querer esgotar a gama de atitudes e de comportamentos individuais e colectivos, aceita o desafio das múltiplas virtualidades, do contraditório (inscrito aliás já no projecto de relação entre Ideal e Real, de conciliação entre tipificação e respeito pela individualidade), apenas ultrapassável, segundo ele, ao nível da psicologia romanesca, pela prática, também exaustiva, de determinações, ou melhor, de pseudo-determinações. A suspeita abundância dos *porquê*, dos *pois*, dos *portanto*, da presença constante de um discurso abstracto, de tipo aforístico, das máximas colectivizadoras, motivações pseudo-subjectivas através das quais Balzac procura dissimular a consciência da comprometedora liberdade de

que goza, mais não faz do que sublinhar o que pretensamente se quer mascarar: o arbitrário (e a irrealidade) do discurso narrativo. Insistindo fortemente, no início do romance *Le Père Goriot*, na presença de uma instância enunciativa, indo ao ponto de nele fazer figurar uma representação do próprio narratário – “Vous qui tenez ce livre d’une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: peut-être ceci va-t-il m’amuser”... –, Balzac deseja também mostrar que a sua postura é, antes de mais, da ordem do literário, da manipulação das palavras. E, garantindo a veracidade do que vai contar, o seu narrador possui a malícia do charlatão, do manipulador de marionetas que proclama a verdade das suas histórias para melhor estabelecer com os espectadores a cumplicidade da mentira.

A autobiografia no romance

Aparentemente distanciados, este romance historicizante que procura introduzir no inventado uma natureza documental típica, em primeira mão, apenas do discurso histórico, e o romance escrito na primeira pessoa, pretensamente autobiográfico, partilham uma lógica comum e são alimentados por pressupostos e objectivos de idêntica valência. O domínio extratextual do acontecimento – tendo como suporte o documento verídico – passa agora para a esfera do privado. Servindo-se de um recurso de retórica ficcional – a utilização de um relator que fala na primeira pessoa –, o romance finge agora ser crónica de um acontecido, não colectivo, mas individual. Ambigualmente confundido com o historiador, este contador de histórias na primeira pessoa narrativa garante a veracidade dos factos e o pacto de leitura oscila, também aqui, entre a recepção do vero e a do verosímil.

Nestas *egografias*, que desejam voluntariamente confundir-se com autobiografias, é grande a dificuldade de distinguir, como refere Lúcia Lepecki, a propósito de um certo rosto do romance português contemporâneo, dentro dos “muitos e miscigenados níveis de veracidade e de invenção dos textos”, quais os segmentos que dão conta da história concreta de um eu real (empírico e socialmente situado), e quais os que recriam metaforicamente um sujeito-outro, à luz de um fingimento literário.

Com efeito, a presentificação, no interior da escrita, de um *eu* determina o ponto fulcral de demarcação dos tais tipos de enunciados. Embora sujeito da enunciação, situado na mesma estrutura logico-linguística de *eu lírico* (sistema da enunciação e “enunciado de realidade” assente na polaridade sujeito-objecto que garante o estatuto de exclusividade de um único *eu origem*), o seu desejo de passar por *eu histórico* obriga-o a recusar as formas da enunciação lírica, ou seja, a do relato de um vivido pessoal, de uma verdade exclusivamente subjectiva porque decorrente de um campo de experiência único. Tal como o *eu histórico*, ele orienta-se inteiramente para a verdade objectiva do narrado. O enunciado de realidade daqui decorrente não se configurando como um “enunciado de não-realidade” (que o aproximaria da ficção) apresenta-se como um “énoncé de réalité non vrai” (igualmente distinto da poesia lírica). Kate Hamburger qualifica-o de “feint”, “le concept de feint [indiquant] que quelque chose est allégué, inauthentique, imité..., alors que celui de fictif désigne la manière d’être de ce qui n’est pas réel: de l’illusion, de l’apparence, du rêve, du jeu”¹².

Esta *egografia*, sujeita também à interdição de todas as formas de representação ficcionalizantes, obedece igualmente a codificação de técnicas de figuração da verdade, regras e preceitos bebidos fundamentalmente no domínio da crónica – onde o cronista se aproxima do tablião, homem do registo e do arquivo –, no do diário – que pratica o assento quotidiano e datado dos factos – ou, de forma mais englobante, no da verdadeira autobiografia.

Mas, em qualquer dos casos, porque a verdade factual-objectiva, decorrendo da postura forçosamente subjectiva de um sujeito cognoscente, é, as mais das vezes, ilusória, a problemática do vero transmuta-se aqui em princípio de sinceridade, de conformidade a si e não à exactidão de algo de exterior.

Nos primeiros anos do século XX, quando se enterram definitivamente os últimos vestígios de um naturalismo *attardé* e se entra na era da crise do romanesco, a prática do intimismo e da introspecção trazem para o primeiro plano a questão da sinceridade. A caça ao segredo, tomada no sentido que Malraux lhe empresta quando, ao formular a interrogação “mais qu’est-ce donc un homme?”, leva uma personagem a responder: – “Un misérable tas

¹² Kate Hamburger, *Logique des genres Littéraires*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1986, p. 276.

de petits secrets...” –, é agora agigantada diante dos monstros denunciados pela exploração psicanalítica e do relevo conferido ao irracional. Com a ajuda da psicologia do inconsciente, confunde-se o que o homem oculta – os segredos resguardados de outrem – com o que o homem ignora de si. A prática da descontinuidade, das várias modalidades de dissociação do indivíduo, de dispersão da personalidade, e a valorização de um Ser que procura uma imagem de si não na extensão dos conhecimentos que adquire ou nas respostas que dá, mas sim nas perguntas que formula, no aprofundamento das suas interrogações, alteram forçosamente, se não o valor e o carácter imperativo, pelo menos o sentido da procura da verdade-sinceridade.

A estética da sinceridade tal como Gide a praticou, não é uma fraqueza ou “une complaisance envers soi-même”¹³, mas um princípio de comprometimento com a vida, um meio de dar forma e de realizar um destino. A orgulhosa vergonha de Rousseau, não destruindo a lastimável vergonha de Jean-Jacques, dá-lhe uma promessa de imortalidade. E é ainda Malraux quem, apesar da sua obsessão da História e do colectivo – do seu pudor em aceitar o indivíduo minado pelos seus “démons intérieurs” – afirma que esta metamorfose, uma das mais profundas que o homem é susceptível de criar, é a que transmuta um “destin subi” em um “destin dominé”.

Suspendo aqui esta já longa lista de propostas, de reivindicações e de denúncias do fingimento da verdade na escrita do romance, verdade de ordem científica, histórica ou pessoal.

Não sei se o Pinóquio espreitou por detrás da minha cadeira. Não sei também se algum destes escritores (ou de outros tantos aqui não citados) sentiu, ainda que por breves momentos, o nariz a crescer ou se se importou muito com isso.

A personagem que há pouco inventámos está ainda encostada à janela do quarto de hotel frio, estranho e desconhecido. Lá fora começa a despontar a primeira claridade do dia que nasce. Com o fim da noite, tudo parece mais simples, menos dramático. E Jean, com um leve sorriso ao canto dos lábios, pergunta-se agora:

Mais qu'est-ce qu'on dit quand on dit qu'on dit la vérité?

¹³ Ramon Fernandez, *Gide ou le courage de s'engager*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 63.

A NARRATIVA IMPOSSÍVEL

A recordação da infância assombra a literatura: qualquer escritor sofre, mais tarde ou mais cedo, o fascínio das origens, das *suas* origens, e toda a escrita se faz sempre memória. Pela vaga evocação de uma paisagem, de um lugar, de uma atmosfera, ou pela recriação de um universo simbólico, pode acontecer que o texto levante um pouco o véu de espaços e tempos revoltos. E dir-se-ia que também a crítica – de Sainte-Beuve a Charles Mauron – parece ter encontrado uma espécie de justificação na firme certeza de que o vivido, e sobretudo o vivido dos primeiros anos de vida, esclarece o acto criador e, inversamente, de que a ficção venda ou desvenda o biográfico. O crítico, postulando esta equivalência entre a criação e a vida, descobre – ou julga descobrir – na matéria primeira, original e intacta, que o texto contém, a fonte do ser tanto quanto a raiz da obra.

Ora, se a recordação de infância ocupa um tal lugar e preenche uma tal função, falar de *narrativa impossível* releva do paradoxo. Como poderá ser impossível, essa narrativa inevitável?

É claro que estamos a confundir numa mesma categoria duas espécies distintas de sobrevivências de antigos estados e dois tipos diferentes de narrativas: as narrativas fictícias alimentadas por imagens mais ou menos vagas de uma infância longínqua e mítica (e que os linguistas designam por “*récit de non-réalité*”) e aquelas em que o escritor escolhe dizer, em forma narrativa, a sua infância dela restituindo imagens e sensações. A marca da impossibilidade apô-la-emos então a esta última categoria de textos que procuram, através de uma acto consciente e voluntário, imobilizar uma matéria fervilhante e inefável nos limites restritos de uma composição coerente, de um conjunto racional e portador de sentido, de um discurso contínuo.

A este acto de escrita não pode a recordação de infância, enquanto estado psicológico a restituir em toda a sua veracidade através da mediação discursiva, deixar de ser refractária, sendo que o estado psicológico determina a natureza da lembrança, o princípio de veracidade implica as condições de escrita de verdade e a noção de mediação discursiva supõe constrangimentos formais impostos pelo modo da evocação. Eis o que, na escrita voluntária e racional da lembrança, constitui um problema!

Um *dado* psicológico?

Assim, e no que diz respeito à natureza da lembrança, como fazer entrar na narrativa que funda uma duração (a espessura substancial de um vivido tomado na marcha do tempo) e que propõe um percurso ponderado (o de um discurso e de um olhar adultos que procuram na totalidade factual uma causalidade dominada e um modo de evolução lógica), os instantes de uma existência poética? Como então, nesta narrativa que se inscreve no curso da História e onde a lembrança se torna verificável, guardar um lugar para os instantes poéticos da memória, para o mundo da imagem primeira, da sensação em estado puro? Como abrir-se a esses momentos extraordinários que escapam ao cronótopo para participarem num tempo primordial, um *fora do tempo*, e que se inscrevem num espaço fabuloso e mítico que a narrativa não pode senão empobrecer e socializar? Como pegar nessa matéria volátil e inefável, relevando de uma simultaneidade confusa, e dela fazer um acontecimento, uma sequência de experiências, uma totalidade ordenada, uma sucessão de estados?

Bachelard afirma que sonhamos a infância e que a *rêverie*, contrariamente à narrativa, nos liberta da história e favorece a imagem. A recordação de infância coloca assim uma *antécédence de l'être* que a narrativa não poderá nunca atingir, e, situada na esfera do elementar e do inominável, vive na *anima* que a preserva da repetição. Porque a recordação redita, recitada pela narrativa, torna-se um facto e, pela sua entrada no mundo dos outros, perde o valor psicológico de intimidade.

A procura da autenticidade e os constrangimentos da formalização desempenham igualmente um papel decisivo nesta impossibilidade. E quantas dificuldades a ultrapassar no estabelecimento de uma verdade

problemática para quem se aventura no universo da lembrança e procura penetrar e compreender o trabalho da memória!

O esquecimento, em primeiro lugar, esse apagamento das imagens por uma espécie de amnésia mais ou menos profunda que obscurece os contornos de um vivido próximo ou longínquo. Aqui, é muitas vezes a distância temporal que recobre imagens e factos com um leve véu de indeterminação e de labilidade impedindo-os de ultrapassar o estádio da pura sensação. Assim o exprime Simone de Beauvoir, em *Mémoires d'une jeune fille rangée*:

*De mes premières années je ne retrouve guère qu'une impression confuse: quelque chose de rouge, et de noir, et de chaud.*¹⁴

Da “impression confuse” passamos, de seguida, à imprecisão, à desordem das coisas vistas que o afastamento temporal inevitavelmente suscita: a dificuldade em situar de forma rigorosa e precisa as datas e as situações introduz modificações involuntárias na restituição de episódios vividos e na sua cronologia relativa. É essa memória imprecisa que preside, na evocação da infância de Gide de *Si le grain ne meurt*, à (falsa) reconstituição da entrada dos prussianos em Rouen ou do baile de Crosne:

A reparcourir le passé, je suis comme quelqu'un dont le regard n'apprécierait pas bien les distances et parfois reculerait extrêmement ce que l'examen reconnaîtra beaucoup plus proche. C'est ainsi que je suis resté longtemps convaincu d'avoir gardé le souvenir de l'entrée des Prussiens à Rouen.

[...]

*Il en est de même de ce bal, rue de Crosne, que ma mémoire s'est longtemps obstinée à placer du temps de ma grand-mère – qui mourut en 73, alors que je n'avais que quatre ans. Il s'agit véritablement d'une soirée que mon oncle et ma tante Henri donnèrent trois ans plus tard, à la majorité de leur fille.*¹⁵

Esta distância temporal, que faz da verdade e da sinceridade uma utopia e uma ilusão reconhecidas por todos quantos ensaiam a experiência autobiográfica,

¹⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, Folio, 1985, p. 9.

¹⁵ André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, Folio, 1985, pp. 24-25.

faz-se acompanhar – e duplica-se aliás com frequência –, de implicações de ordem psicológica: não é raro que a presença do que Freud chama *souvenirs-écran* entre em cena e esconda a verdadeira lembrança ocultando o seu alcance simbólico e o papel que desempenhou na construção da personalidade.

O problema da verdade

A metamorfose do vivido decorrente de uma tardia reavaliação pelo adulto é um aspecto igualmente notável na problemática da exactidão da memória e da fidelidade ao vivido. A realidade mental daquele que novas experiências fizeram amadurecer e que traz, para o presente da sua narrativa, uma nova percepção da causalidade, sem efeito no momento, não pode confundir-se com a realidade mental de quem viveu o evento no passado. E se o olhar se transforma, também a coisa olhada não permanecerá a mesma. O testemunho de Simone de Beauvoir é significativo:

*L'image que je retrouve en moi aux environs de l'âge de raison est celle d'une petite fille rangée, heureuse et passablement arrogante. Deux ou trois souvenirs sémentent ce portrait et me font supposer qu'il eût suffit de peu de chose pour ébranler mon assurance.*¹⁶

Aliás, as *Mémoires d'une jeune fille rangée* constituem de certa forma a análise justificativa do comportamento de uma criança mimada e mal educada à luz de um sentido precoce da revolta contra o mundo dos adultos, da recusa da piedade e do horror da humilhação.

Acrescente-se ainda o valor do testemunho ou de memória dos outros, e de toda a espécie de documentos ou de auxiliares de memória¹⁷. É assim que Gide nos conta o episódio do “grand coup de dents” no ombro da sua prima:

¹⁶ *Op. cit.*, p. 80.

¹⁷ Pensamos sobretudo no papel desempenhado pelas fotografias como poderosos elementos de reconstituição visual: “Une photographie de ce temps, que je retrouve, me représente, blotti dans les jupes de ma mère, affublé d'une ridicule petite robe à carreaux, l'air maladif et méchant, le regard biais” (*op. cit.*, p. 11), “Je tourne une page de l'album: maman tient dans ses bras un bébé qui n'est pas moi; je porte une jupe plissée, un béret, j'ai deux ans et demi, et ma soeur vient de naître” (*op. cit.*, p. 99).

*L'autre fait que je veux relater est plus bizarre, et c'est pourquoi sans doute j'en suis moins bonteux. Ma mère me l'a souvent raconté par la suite, et son récit aide mon souvenir.*¹⁸

Aliás, a assimilação das lembranças de outrem pode tomar o lugar da memória pessoal e inscrever-se na consciência como vestígio mnésico. Ségalen, ao afirmar, no seu *Voyage au pays du réel*, “l'on redit à l'enfant quelque trait de sa première enfance, il le retient et s'en servira plus tard pour se souvenir, réciter à son tour et prolonger, par répétition, la durée factice”, coloca a questão da impossibilidade de saber se a evocação nos pertence verdadeiramente, se ela se enraíza numa imagem mnemónica originária ou, ao invés, na lembrança despertada por relatos posteriores, não sendo então senão um objecto de uma memória estranha de que o escritor se apropria.

Com a questão da exactidão da memória, do papel que desempenha e das limitações e percalços que sofre na construção de uma imagem de si, prende-se a da própria verdade da lembrança. Contrariamente ao que se passa em qualquer tipo de representação ficcional, a questão da verdade, implicada na própria natureza desse modo de evocação, não deve colocar-se para a escrita autobiográfica. Pela expressão *pacto de leitura*, Philippe Lejeune entende justamente designar essa convivência, essa cumplicidade entre aquele que escreve e aquele que lê na aceitação natural e inevitável da verdade da narrativa autobiográfica, inscrita na organização de todo um sistema codificado de regras e de procedimentos de figuração da verdade (utilização de informantes, de nomes próprios, de factos verificáveis, etc). No entanto, a verdade factual e objectiva decorre de uma postura forçosamente subjectiva do sujeito: nesse sentido, apresenta-se muitas vezes ilusória e a problemática do verdadeiro – e da veridicidade – transmuta-se num princípio de sinceridade, de conformidade, mais do que de fidelidade a algo que lhe é exterior. A estética da sinceridade (particularmente defendida por Gide que a pratica não como uma fraqueza ou uma *complaisance envers soi-même*, mas sim como um exercício moral e uma ascese) não pode pois ser encarada fora do problema da dissimulação e da ilusão. O primeiro diz

¹⁸ *Op. cit.*, p. 80.

respeito à transformação voluntária dos factos pelo efeito de uma censura natural exercida pelo espírito sobre o que é desagradável ou por um excesso de pudor que impede a revelação total das lembranças: trata-se aqui de construir uma imagem de si, a oferecer aos outros para os perturbar ou, ao invés, para respeitar a sua sensibilidade. O segundo, à transformação involuntária dos factos praticada por aquele que acredita na sinceridade do que conta e se ilude a si próprio: trata-se agora não de uma imagem projectada sobre o exterior, mas da imagem que o sujeito tem de si mesmo.

Uma palavra ainda sobre as razões estéticas que determinam os constrangimentos da forma e impõem a necessidade de dar coerência temática e cronológica ao escrito. Sabemos que a ordem cronológica nem sempre é compatível com a ordem temática, muitas vezes obsidiante, e se mostra assim, com frequência, infiel à realidade psicológica pretérita que se apresenta à consciência de forma caótica, sem qualquer ordenação aparente. Mas se o texto tem de permanecer legível, será preciso apresentar como sucessivos os estados de simultaneidade confusa e deste modo negar a realidade psíquica, tantas vezes demasiado complexa e desordenada.

A mediação discursiva

Narrativa impossível, pois, a narrativa de infância, se a quisermos purificada de qualquer interferência que não a da essência da memória.

Todavia, e paradoxalmente, somos obrigados a aceitar a existência de todos os textos da literatura moderna que nos relatam memórias de infância restituídas em narrativas que se deixam guiar pela composição e conduzir pela retórica, que aceitam a mediação discursiva e procuram a veracidade, levando a melhor sobre todos os obstáculos. Estes textos põem como condição de possibilidade a aceitação do código e da estética romanesca realista: aqui, a narrativa de infância aceita jogar o jogo dos constrangimentos e das convenções da narrativa, encontra a ficção e confunde-se com o romance. A lembrança, fragmento e estilhaço à partida, integra-se então num contínuo, numa discursividade moral e social que desposa o universo da burguesia. Aquele que escreve faz concessões e aceita, pelo artifício de um relato realista que o obriga a sujeitar-se a um código enganador, restituir uma certa mundanidade do vivido: cria o

acontecimento a partir do instante, tece a cronologia com base em fracos laços e compõe a causalidade segundo um interesse moral. E mais, socializa os dados elementares fazendo-os participar do histórico (e privilegiando o mundo dos outros como necessário ao desenvolvimento da sua própria história) e substitui a verdade problemática por uma verosimilhança segura (multiplicando as profissões de fé, de fidelidade e de rigor). Em suma, enxerta-se na ilusão realista, coloca-se como um olhar onisciente que controla o conjunto e domina passado e futuro, e designa como fundadores episódios que pertencem mais à categoria dos *souvenirs-écran* (isto é, os que, porque implicam uma encenação bastante extravagante, ocultam as verdadeiras lembranças, que se furtam e apenas podem ser reveladas pela análise).

Trata-se, não já de uma emergência, mas de uma procura ponderada de sentido onde o desejo de encontrar a unidade, os fundamentos e a justificação do ser são dominantes. A escrita de si deixa de ser gratuita, para se tornar, obedecendo a um objectivo racional, um acto moral e apologético, que releva de um mundo de valores onde o esforço de tornar inteligível, de pôr ordem e de racionalizar se conforma com a exigência da construção de uma imagem. E aquele que lê aceita também este pacto e entra no jogo, deixando-se então embalar pela ilusão realista, fingindo acreditar no encadeamento necessário dos acontecimentos, aceitando ser tomado como testemunha, cúmplice e juiz, papéis que se inscrevem no mesmo quadro lógico e no mesmo horizonte epistémico em que se coloca aquele que conta as suas memórias de infância. Basta que o protagonista de *Si le grain ne meurt* se chame André Gide, e a de *Mémoires d'une jeune fille rangée* Simone de Beauvoir, e o leitor dispõe-se de imediato a acreditar que o conteúdo do que é contado coincide com o vivido real do escritor. A aceitação dos constrangimentos da ficção realista e dos que são impostos pelo pacto de procura autobiográfica coloca-se como uma necessária (e suficiente) condição de possibilidade.

No entanto, se as condições de impossibilidade evocadas mais acima dependiam da própria natureza da lembrança, outras condições de impossibilidade parecem opor-se à narrativa realista das memórias de infância na literatura contemporânea. Com efeito, novos obstáculos, de ordem epistemológica e metafísica, se erguem hoje, em tempo de crise da

discursividade e do sujeito, de contestação da moral e da sociedade burguesa, de revisão dos conceitos de tempo e de espaço.

A narrativa de infância, no quadro clássico e constrangedor de uma narração ordenada e burguesa, já não é apenas *impossível*, mas também *interdita!* E, sob pena de passadismo e de arcaísmo, esta narrativa vê-se obrigada a revestir uma forma nova que coloca a lembrança evocada como insondável, que ultrapassa as suas contradições e é capaz de restituir a descontinuidade do ser.

Enfance de Nathalie Sarraute parece, a este propósito, um texto paradigmático. Composto de fragmentos, cenas ou instantes, que se recusam ao fio do tempo e à precisão do espaço, e que resistem à lógica de uma composição coerente e fechada e de uma perspectiva apologética hoje caduca, este texto acolhe o que a recordação de infância possui de instantâneo, de estilhaçado, sem nenhuma preocupação de legitimação, em nome de uma qualquer moral ou anti-moral. *Enfance* representa o lugar por excelência das tensões do eu, revelando o comportamento compulsivo e maníaco de um espírito obcecado pelas palavras (palavras de interdição e de injunção com ressonâncias infinitamente repetidas) e empurrado à lembrança por uma força interna incontrolável.

Acrescente-se que os fragmentos que compõem o texto se constroem sobre o conflito e a tensão de duas vozes, a que evoca livremente e a que vigia a evocação da outra

– Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête... – Bien sûr que non [...] Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations.¹⁹

e que funciona como superego, desempenhando o papel de censor com funções de auto-observação e de consciência atenta que denuncia a ilusão realista, proíbe a falsa lembrança – a lembrança (re)construída – e acentua o regime da heterogeneidade e do descontínuo único que convém à memória de infância. Habitado por uma polaridade entre o acabado e o inacabado, o fragmento diz a fenda e a incompletude da memória e o não-articulável da lembrança.

¹⁹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, p. 17.

FIGURAS DE APAGAMENTO

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée [...] plus c'est beau.

Na passagem extraída da célebre carta escrita a Louise Colet, datada de 16 de Janeiro de 1852, Flaubert exprime o que se tornará o momento fundador de um longo processo de demolição do romanesco, essa famosa tentação do *livre sur rien*. Por não poder renunciar inteiramente a ela, Flaubert faz do sujeito o objecto de uma “pratique illusionniste” e da escrita um processo de eterização das formas e dos conteúdos. Consciente de estar no limiar das decadências, Flaubert assenta a arte como absoluto – pura exigência de uma escrita cujo imperativo é apenas *ser*, desligada do mundo, de “l'accidentalité du monde”²⁰, de que fala Sylvie Thorel-Cailleteau, que ela já nem ilustraria.

Este pensamento é, em Flaubert, o resultado de um processo higiénico, para o qual é insistentemente convidado pelos seus amigos Maxime du Camp e Louis Bouillet: trata-se não de deixar falar em si o coração ou a natureza mas, ao invés, de contrariar o seu génio, praticando, pelo exercício

²⁰ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur Rien. Naturalisme et décadence*. Éditions InterUniversitaires, 1994, p. 74.

da vontade de contenção, um esquecimento – um apagamento – de si, uma anulação da sua porosidade ao mundo até ao limite de uma total anulação. Este exercício é então uma ascese, não daquele para quem o silêncio conjuraria a negatividade da escrita conduzindo-a a uma espécie de virgindade purificadora, mas de quem se esforça doravante “à émailler [...] le texte de traces d’invisibilité”²¹, em representar um sujeito inexistente, porque fundado sobre a vulgaridade, a trivialidade, a estupidez, o tédio, essas “grimaces du rien” que dizem a mediocridade da existência. E sobretudo de quem passará a exercer sobre a sua escrita uma vigilância que levará à autocensura.

A minha reflexão não conduz, pois, ao espectro da página em branco que obsidia todo o acto de criação. Também não incide sobre esse trabalho visível, lúcido e irónico, de desconstrução do texto que põe a nu o enegrecer da página, as etapas e as malhas de um processo de escrita. Nem tão-pouco sobre uma estética da *platitude* (naturalista) que valoriza os modos da insignificância esgotando conteúdos e acumulando pormenores que nenhum sentido esclarece.

Ora, é a novela, forma breve – mas não simples – por excelência, que põe em marcha estratégias discursivas que promovem a reacção ao excesso (de palavras e de sentidos), à logorreia romântica, numa atitude não de simplificação – ou mesmo de purificação –, mas de depuração, não de evolução mas de involução, ou, por outras palavras, de suspensão (voluntária e desejada) do dizer. Assim, os procedimentos textuais da brevidade, de uma arte do esboço, fundada numa estilística *du moins et du non-dit* e devedora de uma estética que favorece o vazio como *blanchiment*, como factor de economia, são condição (específica) da própria existência do texto.

Pode pois afirmar-se que a novela repousa sobre as figuras da supressão e da concentração, e coloca o enigma e o ocultamento do real – ou de uma parte do real nela implicado – como fundamentos. E que a elipse se constrói como modo privilegiado de expressão do segredo que exige, como refere Pierre Bourdieu em *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, uma leitura “réflexive qui, à la différence de la relecture d’une intrigue

²¹ *Idem, ibidem.*

policière dont on connaît la solution, fait découvrir non seulement un ensemble d'indices trompeurs mais la *self deception* à laquelle s'est abandonné le lecteur confiant.”²²

Para ilustrar estes aspectos, recorreremos preferencialmente a Mérimée e a Barbey d'Aurevilly. Com alguns textos de *Mosaïque* e de *Les Diaboliques*, procuraremos seguir o funcionamento textual da elipse que, nestes autores, releva de duas diferentes concepções da escrita, do escrito e do mundo representado, e por isso mesmo possui distintas dimensões axiológicas.

Em Barbey, a elipse é modulada pelo jogo do implícito e da ressonância. Em Mérimée, assenta preferencialmente em procedimentos de paralipse e de aposiopese. Em Barbey, o alcance moral destas modulações funda uma atitude de hipocrisia. Em Mérimée, sobressai uma perspectiva sobretudo epistemológica fundada numa atitude de cepticismo.

Barbey relata, nos textos da colectânea *Les Diaboliques*²³, histórias extraordinárias, todas elas encenando um acontecimento excepcional (um crime passionnal, um amor proibido, uma paixão violenta) coberto por um véu que o desenlace não levanta inteiramente. E o mistério dos seres e das coisas – que aliás está no próprio coração dos seres e das coisas: mistério da opacidade das personagens, do carácter indecifrável das circunstâncias que produziram o evento ou do evento em si mesmo que permanece impenetrável – advém sobretudo de uma escolha, de uma atitude de escrita que toma o partido de não dizer tudo, “d'aménager des silences [et] des zones d'ombre, [de laisser] en suspens des interrogations”²⁴, como afirma Grojnowski em *Lire la Nouvelle*.

Ora, não dizer tudo não significa esconder tudo (ou não dizer nada). E é aqui que reside justamente o fascínio destas novelas, no que é meio dito ou sugerido, em suma, na “volonté de demeurer dans l'implicite.”

Exemplificarei com *Le Dessous de Cartes d'une partie de whist*, onde o narrador desvenda, no final, o reverso das aparências: a condessa de Tremblay de Stasseville e M. de Karkoël que passavam longas *soirées* a jogar

²² Pierre Bourdieu, “Une théorie en acte de la lecture”, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1998, pp. 523-535.

²³ Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, Paris, Poche, 1960.

²⁴ Daniel Grojnowski, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 154.

“apaixonadamente” às cartas (sem nunca dirigirem a palavra um ao outro, sem trocarem um olhar, nem demonstrarem o mínimo interesse recíproco), partilhavam igualmente uma ligação secreta e apaixonada, que parece aliás estar na origem de um horrível crime, perpetrado numa criança que a condessa teria enterrado na sua própria casa. Ora, esse *dessous de cartes* é simplesmente evocado, pois que não se conhece nada da paixão que une os amantes (nem dos seus comportamentos criminosos). O essencial do jogo permanece pois irremediavelmente enterrado, como refere uma das ouvintes do relato:

*À moitié montré il fait plus d'impression que si l'on avait retourné toutes les cartes et qu'on eût vu tout ce qu'il y avait dans le jeu.*²⁵

Na novela *Le Rideau cramoisi*, o efeito é igualmente espectacular: depois de ter contado ao seu companheiro de viagem um perturbador episódio de juventude, cuja memória foi despertada pela vista de uma janela “au rideau cramoisi”, numa pequena cidade de província – episódio protagonizado por uma estranha jovem, jovem inexperiente de aparência glacial e distante, que se oferece a ele de forma inesperada e passional, fazendo-lhe “bouillonner le sang de désir”, e que, numa dada noite, morre nos seus braços em “spasme voluptueux”, no tal quarto “au rideau cramoisi” – o narrador, o visconde de Brassard, deixa o seu relato inacabado, suspenso de um fim que ele próprio ignora, pois que, na altura, fugira sem deixar rasto. O que aconteceu ao corpo sem vida de Alberte, qual verdadeiramente a causa da sua morte, terá aliás efectivamente ocorrido uma morte?

Et après? lui dis-je.

Eh bien, répondit-il, il n'y a pas d'après! C'est cela qui a bien longtemps tourmenté ma curiosité exaspérée.

[...]

La curiosité dévorante de savoir ce qui s'était passé après mon départ finit par me laisser tranquille. J'aurais pu depuis bien des années, et changé comme j'étais, revenir sans être reconnu dans cette petite ville-ci

²⁵ Barbey d'Aureville, *op. cit.*, pp. 278-279.

et m'informer du moins sur ce qu'on savait, de ce qui y avait filtré de ma tragique aventure.

[...]

Il se tut encore, ce dandy qui m'avait raconté, sans le moindre dandysme, une histoire d'une si triste réalité.²⁶

O implícito é pois uma figura do “apagamento” em Barbey. Através dela, o mundo (um aspecto do mundo) retira-se, deixando ao leitor uma parte essencial de especulação ou de devaneio, permitindo-lhe prolongar no seu espírito a aventura que acaba de lhe ser contada.

Na novela *Le Dessous de Cartes*, é idêntico o efeito produzido pela revelação do narrador:

L'émotion prolongeait le silence. Chacun resta dans sa pensée et complétait, avec le genre d'imagination qu'il avait, ce roman authentique dont on n'avait à juger que quelques détails dépareillés.²⁷

Le plus bel amour de Don Juan propõe um fim semelhante: depois do relato decepcionante de Don Juan (o relato que o conde de Ravila faz no decurso de um jantar no *boudoir* de uma antiga *maîtresse* perante doze mulheres que esperam impacientemente a revelação do nome do seu “mais belo amor”, na esperança de que coincida com o seu) – relato decepcionante pois que a eleita é tão somente uma jovenzinha que julgara trazer em si um filho do conde de Ravila, apenas por se ter sentado numa cadeira de onde ele acabara de se levantar – o texto termina com a palavra “songeuse”:

La comtesse de Chiffrevas regardait attentivement dans le fond d'un verre de vin du Rhin, en cristal émeraude, mystérieux comme sa pensée.

“Et la petite masque? demanda-t-elle.

Oh! elle est morte, bien jeune et mariée en province, quand sa mère me raconta cette histoire, répondit Ravila.

Sans cela!...” fit la duchesse songeuse.²⁸

²⁶ *Idem*, pp. 90-91.

²⁷ *Idem*, p. 278.

²⁸ *Idem*, p. 127.

“Demeurer songeur, prolonger le récit par le silence” são, como afirma Grojnowski, modos de que o autor lança mão para “outrepasser les limites de l'événement raconté, [...] faire en sorte que le lecteur l'interroge, rêve à son sujet, en exprime le sens, amplifie sa portée”²⁹. E estes efeitos de ressonância, até pela cumplicidade a que obrigam o leitor face a um acto de palavra (ou de escuta), não deixam de conferir uma nova dimensão ao princípio da brevidade da novela.

No caso de Mérimée a atitude é inteiramente diferente.

Recusando qualquer espécie de *bavardage*, Mérimée pratica a omissão voluntária – do pensamento central do herói, de uma informação essencial ao desenrolar da intriga e à compreensão do seu desenlace, ou de dados que nem o herói nem o narrador podem ignorar mas que quem narra deliberadamente omite a quem lê (ou escuta). Com efeito, dir-se-ia que o narrador de Mérimée se diverte a desconcertar os nossos hábitos de leitura através de um comportamento textual que rompe com a construção de um edifício romanesco portador de sentido. Assim, acontece muitas vezes ao narrador contrariar a temporalidade do real, demorar-se demasiadamente num pormenor que oculta a realidade ou dirigir o leitor para falsas pistas, colocar na sombra a personagem que detém o papel principal, apagar a chave da narrativa, ser não um construtor, mas sim um *constricteur* de sentido, que voluntariamente esconde, divertindo-se a contradizer e a desqualificar o que de início apresentara como fundamental e prioritário. O texto é assim organizado em torno de um segredo, que o leitor vê não como enigma a resolver (como se se tratasse de um inquérito policial) mas como um disfuncionamento, como uma transgressão. Esta arte da *parole retenue* – arte já não do implícito e da sugestão, como em Barbey, mas da paralipse (para me servir de um termo de Genette que designa a infracção ao código que rege a escolha da focalização interna) – conduz a uma estética da ruptura que implica, mais do que uma interrupção ou uma reticência, a suspensão radical do desenrolar dos eventos diegéticos, ou seja, a morte da narrativa, que ela corresponda a um aniquilamento súbito da personagem,

²⁹ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, pp. 149-150.

ao fim inopinado de uma troca epistolar ou ainda à supressão brutal do desenlace.

E o que era ressonância em Barbey, é aqui aposiopese: o eco produzido no leitor, que prolonga, é agora substituído pelo silêncio, que rompe. Ao mutismo voluntário do autor não pode senão corresponder um mutismo (forçado e perplexo) do leitor. O fim árido e abrupto das novelas de Mérimée não apela para uma qualquer completude e o inacabamento não só já não faz sonhar, como não alimenta mais a imaginação do leitor.

Pode pois concluir-se que a eclipse é, para os dois escritores, figura central. E se o seu trabalho textual não é o mesmo nos dois casos, também o seu alcance axiológico o não é.

No Prefácio de *Les Diaboliques*, Barbey d'Aurevilly justifica a escolha das suas novelas colocando-se do ponto de vista do moralista católico que funda um pacto de leitura claro e bem definido à partida. Barbey mostra a acção do Diabo (no qual diz acreditar), cuja influência está presente em toda a parte no mundo e influencia sobretudo a mulher; mas a intenção das suas narrativas é despertar o horror pelas coisas que apresenta, apavorar as almas puras e alertar os seus leitores para o mal diabólico que mostra. Este *parti pris* de moralização acomoda-se com uma escrita da alusão e do implícito: apresentando mulheres diabólicas consumidas pela paixão – sob a forma do ódio, do gosto da vingança ou das pulsões de um corpo assolado pela desordem dos sentidos –, Barbey contenta-se em sugerir uma parte desse mal, complexa e impetuosa força do desejo, não pretendendo dizer mais, pois sabe que dizer mais significa *contra-dizer* a sua demonstração inicial. Não pode pois fazê-lo sem acto de apostasia!

O seu silêncio é uma postura moral:

*Je me figure que l'enfer vu par un soupirail devrait être plus effrayant que si, d'un seul et planant regard, on pouvait l'embrasser tout entier.*³⁰

Esta imagem, na boca de uma personagem da novela *Le Dessous de Cartes d'une partie de whist*, contém toda a ambiguidade (ou a hipocrisia) da estética de Barbey: o constrangimento da forma não torna a ideia senão

³⁰ Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 215.

mais intensa e perturbadora. E, escondida por detrás destas figuras do “apagamento”, a força do não-dito é aqui o próprio crime da escrita e o silêncio a expressão magnífica do desejo.

Em Mérimée, as figuras do “apagamento” relevam preferencialmente de uma ruptura epistemológica. Mérimée não pode dizer, porque o que não é dito é indizível (não já devido a uma qualquer injunção moral), encontrando-se pois o escritor perante a “présence de réalités intranscriptibles et qui le dépassent”, como afirma Thierry Ozwald, em *La Nouvelle*.

O mundo já não se mostra pois que é, enquanto lugar “d’un sens vacant”, irrepresentável, e o escritor encontra-se preso num sistema “où toute volonté de signifier est immédiatement contrariée par une semblable volonté de signifier le contraire”³¹. Na época em que o romanesco é representação e em que a narratividade passa pela efusão de uma palavra *romântica*, o dizível – numa espécie de anulação da instância enunciativa – sofre aqui “l’épreuve de la néantisation”.

Que significam então as novelas de Mérimée, este *mosaico* de textos dissemelhantes, heterogêneos, diversos, que nada parece unificar (pois que se diria que cada novela entra em ruptura com as outras) e que encena uma espécie de *in-significância*?

Que significa esta soma de fragmentos, esta estrutura *estilbaçada*, que significam pois estas novelas senão uma negatividade criadora, uma tentativa renovada (e desiludida) do romance impossível? Por outras palavras, uma denegação do romanesco. Ou das ideias que apenas a linguagem contém.

Com Mérimée et Barbey, embora de diferentes modos, estamos no coração de uma literatura do desconforto.

³¹ Thierry Ozwald, “La nouvelle mériméenne, entre atticisme et mutisme”, *La Licorne*, Université de Poitiers, 1991, p. 93.

O ÍNTIMO NA DISTÂNCIA

Albert Camus tem apenas 46 anos de idade quando, em 1960, a morte lhe acena numa estrada da Île-de-France. Não pensava ver chegada ao fim uma existência ainda fervilhando de projectos: um deles, trá-lo consigo, numa pasta poisada ao seu lado – o manuscrito de um livro que há muito sonhava escrever e onde procurava reconciliar-se com os fantasmas tormentosos do seu passado. Não saberia, por certo, que o deixaria incompleto. Talvez soubesse contudo quanto lhe seria difícil, depois dele, voltar a escrever. Porque *Le Premier Homme* – título que para ele escolhera e que já havia anunciado em diversos pontos dos seus *Carnets*³² – é uma espécie de testamento do homem e do artista, depois do qual nada mais parece possível acrescentar³³.

A publicação do romance *Le Premier Homme*³⁴ constituiu um acontecimento no panorama literário francês de 1994. O estabelecimento definitivo do

³² Além destas referências, Camus confidenciara a Giacomo Antonini, em 1960 (cf. «Hommage» em *La Nouvelle Revue Française*), a escrita de um grande romance, *Le Premier Homme*: «J'ai tracé le plan et je me suis mis sérieusement au travail. Ce sera long. Mais j'y parviendrai.»

³³ Com efeito, a ordem que este texto vem pôr na vida do escritor, acrescida do imperioso perfil de obra que fecha um ciclo e da absoluta impossibilidade de qualquer sequência, levam-nos a pensar numa espécie de destino – mas não fatalidade absurda – inelutável, desígnio superior transcendendo todas as outras determinações que aparecem apenas marcadas pela contingência da vida. E a sua natureza de texto provisório, inacabado – que o olhar e a pena de Camus não voltaram a passar em revista – acentua o carácter humano da mensagem que transmite, forte e profunda mesmo se (ou talvez porque) imperfeita. O conteúdo e o tom do discurso vêm também humanizar toda a sua anterior produção literária e ensaística: o dogmatismo de uma certa tomada de palavra e de algumas das suas certezas atenua-se aqui, para dar lugar a uma postura que nada tem de arrogante e se veste mesmo de uma perturbadora humildade.

³⁴ Albert Camus, *Le Premier Homme*, Paris, France Loisirs, 1994.

Camus começa a sua carreira de escritor com uma obra – *L'envers et l'endroit* – onde evoca a Argélia e os seus tempos de infância. Acaba-a com *Le Premier Homme*, onde revisita o passado, os

texto, na sequência da análise do manuscrito, pouco rasurado, restituído e transcrito sem alterações, integralmente respeitando uma (primeira e quase perfeita versão, leva-nos ao questionamento das possíveis causas de uma publicação tão diferida, trinta e cinco anos depois da morte de Camus. A avaliar pela forma como nos é apresentado, supomos que o estabelecimento definitivo do manuscrito não deve ter estado na origem de um tão grande atraso editorial. O que terá então constituído obstáculo ao seu aparecimento?

A resposta está na própria figura e obra do escritor e não pode ignorar nem o campo literário nem o contexto social e político da época que medeia: a extemporaneidade desta publicação permite entender melhor o devir ideológico da sociedade francesa e as tendências actuais das suas letras, bem como o carácter radicalmente problemático (e paradoxal) da inscrição do seu autor nos lugares de um certo tribalismo intelectual e literário.

Albert Camus é uma figura complexa e frequentes vezes erroneamente interpretada e mal compreendida nas opções e tomadas de posição assumidas. Em 1960, e apesar do Prémio Nobel da Literatura que recebera três anos antes, a sua fama declinava já: aliás, a atribuição deste Prémio valeu-lhe severos ataques por parte das várias tendências do mundo da crítica. E enquanto Jacques Laurent, de disposição conservadora, afirma: “Le Nobel couronne une oeuvre terminée”, em *France-Observateur*, de tendência oposta, sugere-se que a Academia sueca, julgando ter descoberto um jovem escritor, apenas premiava uma “esclerose prematura”.

Camus era em parte responsável pelo declínio de estima a que a crítica o votava. Deixando-se levar pelo espírito do tempo, foi tentado pela especulação filosófica para a qual (segundo os seus adversários!) era apenas moderadamente dotado: o que dizia, nas suas ingénuas e quase autodidactas

mesmos lugares, as mesmas figuras, as mesmas emoções, a mesma memória, com o olhar agora adulto de quem, ao distanciar-se, se aproxima. Entre uma e outra publica, na década de 40, o seu “ciclo do absurdo” – *L'Étranger* (1942), *Le Mythe de Sisyphe* (1943), *Le Malentendu* (1944), ilustrações da cegueira de um mesmo destino –, ao qual se segue o “ciclo da revolta”, com *La Peste* (1947), alegoria da invasão do mal repellido pela força da luta colectiva, *L'homme révolté* (1951) e, nos anos finais da década de 50, *La Chute* (1956) et *L'Exil et le Royaume* (1957) formas (mais ou menos unívocas) de permanência da dúvida e da decepção. *Le Premier Homme*, iniciado em 1959, tinha já sido referido em 1953, nos *Cahiers*, enquanto projecto autobiográfico: Camus contava então quarenta anos de idade, tal como, seis anos mais tarde, o protagonista do seu romance. Dos anos que medeiam – e do que porventura impediu a imediata concretização do seu plano de trabalho – já não nos é dado conta neste texto.

especulações filosóficas, outros o diriam de forma mais acutilante e devastadora – Sartre conta-se entre aqueles que fortemente prejudicaram a sua credibilidade, minando de forma definitiva a sua autoconfiança pública.

Injustamente diminuída por influência de infelizes incursões filosóficas, a reputação literária de Camus vê-se ainda abalada pelo declínio do estatuto tradicional do escritor, pelas novas modas literárias e sobretudo pelo papel preponderante da crítica formalista que defende com vigor o abandono da perspectiva historicista e dialéctica, das referências ao sujeito e aos valores, e a rejeição da dimensão transcendente da criação literária. Na década de 60 e no universo de Roland Barthes e de Robbe-Grillet, Camus está ultrapassado e cada vez mais votado à marginalização. Com efeito, numa atenção exclusivamente dirigida para a sua dimensão autotélica e ensimesmada, a literatura torna-se então puro jogo de formas e de fórmulas, textualidade e estrutura, esvaziando-se de qualquer conteúdo moral e recusando perspectivar-se para além do que as palavras dizem. E o discurso crítico, que sobre ela é produzido, uma espécie de terrorismo analítico, hermético, igualmente autotélico e ensimesmado.

Por outro lado, e embora a força das suas intervenções tenha feito de Camus uma importante voz moral da sua era – os editoriais do jornal *Combat* granjearam-lhe um prestígio que Raymond Aron reconhece nas *Mémoires* de 1983 –, a guerra da Argélia e as posições tomadas por Camus no sentido da rejeição total da violência e do terror transformaram-no em voz clamando no deserto. Olhado com um paternalismo condescendente por parte de intelectuais cujos interesses não podiam estar mais distanciados da questão argelina, ultrapassados pelas modernas correntes do pensamento, inspiradas no terceiro-mundismo e no anti-espiritualismo sartriano, Camus representa uma linha de pensamento inacessível às gerações vindouras.

Vinte anos antes, o aparecimento de *Le Premier Homme* não teria correspondido ao horizonte de expectativas de leitura do tempo³⁵.

³⁵ No contexto das letras e das ideias da década de 90, olhando o passado com distância crítica, torna-se oportuno revalorizar Camus. Na literatura, regressa-se ao mundo dos valores e, das cinzas e dos escombros dos jogos formais, deste mundo objectal e reificado, começa de novo a fervilhar o gosto pela equação do desconhecido, pela dimensão moral e metafísica do homem, pelo sentido.

Qual é então a problemática deste tão adiado romance?

A de um homem que, aos quarenta anos de idade, resolve revisitar a infância. Nessa procura do tempo perdido, evoca a Argélia (e o mundo pretérito da colonização francesa), e ressuscita a imagem daqueles que determinaram a sua vida: o pai, que nunca conheceu, morto em combate meses antes do seu nascimento, e cuja campa tem agora a curiosidade e o desejo de visitar, figura de uma ausência-presença, e a mãe com quem partilhou o seu quarto de criança e que agora reencontra envelhecida e solitária, figura de uma presença sempre muda. Em torno destas duas entidades basilares, a avó, imagem de uma autoridade repressiva e tirânica, o tio, figura trágica de operário diminuído por uma surdez que o expulsa do universo dos outros, os amigos, colegas dos bancos da escola ou dos jogos da rua, e sobretudo o professor primário, mestre querido e admirado que inicia Jacques Cormery – assim designa Camus aquele que, neste texto, transportará a sua identidade – no universo mágico da leitura e do saber. Nada mais, pois, do que a história inacabada de um ser que se pretende único, diferente de todos os outros, que foi crescendo por entre os pequenos dramas de uma família pobre na zona popular de Argel, no bairro de Belcourt, criança que o tempo foi fazendo adulto e a escrita transformou em personagem.

Romance autobiográfico, nele conta Camus a sua infância e a sua adolescência, mascarando-as debaixo do véu da ficcionalidade. Aqui reconhecemos as etapas, os cenários, os seres que povoaram o seu quotidiano, visitados por um imaginário que recria nomes, desorganiza a cronologia, restitui o vivido à luz de um percurso existencial. E nesta pintura de um tempo ido, de nítido recorte autobiográfico, onde tão facilmente reconhecemos figuras – Catherine/Lucie (Catherine Sintès ou Vve Camus), a mãe atingida

Por outro lado, nos últimos anos da década de 70, os exemplos de repressão revolucionária na Europa, na China, em Cuba, no Camboja, levaram os intelectuais franceses a posições mais próximas das de Camus. Os chamados novos filósofos, entre os quais André Glucksmann e Bernard-Henri Lévy, sem todavia reabilitarem Camus, contribuíram para diminuir a influência dos que outrora criticaram as posições “moralistas” deste escritor. Também o traumatismo da guerra da Argélia começa a esfumar-se no passado e, ao perder-se na memória e no esquecimento, leva consigo a fúria que deu forma às atitudes tomadas por ambas as partes.

por uma surdez que a isola do mundo, Etienne/Ernest, o tio surdo-mudo, Monsieur Bernard, o professor primário Louis Germain –, espaços e ambientes – a casa, a rua, o bairro, a escola, o liceu –, se esclarece, segundo o modo intertextual, o forte e estreito laço entre a vida e a obra, ou, por outras palavras, a forma exemplar e criativa como verteu, na totalidade da sua produção ficcional, experiências, emoções e ideias efectivamente vivenciadas. Entendemos agora melhor quanto as personagens ficcionais têm de si próprio – Morsault, Meursault, d'Arrast, Jonas, protagonistas de *La Mort heureuse*, *L'Étranger*, *La Pierre qui pousse*, *L'Artiste au travail*, respectivamente – ou se assemelham aos seus – o tio à figura de Yvars, personagem da novela *Les Muets*, a mãe a Janine, protagonista de *La Femme Adultère*, e à mãe de Meursault, em *L'Étranger* –, quanto também as atmosferas evocadas bebem dos cenários reais e os seus universos temáticos retomam os motivos obsessivos da existência: o silêncio da mãe e a morte do pai, a guerra, a pobreza, a solidão, a indiferença, a fruição do mundo e da beleza, a esperança no valor da solidariedade. E com quanta minúcia reconstitui o escritor pequenos episódios que actuaram, directa ou indirectamente mas sempre de forma determinante, na sua memória: refira-se, a título de exemplo, a execução pública de um homem a que seu pai assistira e que muito fortemente o marcara, que Camus retoma em diversos momentos da sua obra ficcional e aqui restitui em pormenor. Não é, com certeza, por acaso que o tema da pena de morte e da guilhotina ocupa um lugar considerável na sua reflexão – dando origem ao ensaio *Réflexions sur la guillotine*, publicado em 1957 – e que uma das figuras mais emblemáticas da sua obra, o Meursault de *L'Étranger*, vista a pele de um condenado à morte que, ao projectar o momento final em face da guilhotina, e a fechar o romance, exprime o seu pensamento em tom cru e agressivo:

*Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon execution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.*³⁶

³⁶ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 186.

Da autobiografia retém pois Camus, em modalidade da narração ulterior, a ideia da exemplaridade dos acontecimentos relatados e das experiências que considera merecedoras de atenção, a acentuação de um percurso vivencial único e o desejo de revelação de si. A distância temporal³⁷, ao favorecer uma posição de transcendência face ao desenrolar dos factos e ao desfecho da acção, implica um exigente poder de selecção e de recriação, e uma distância afectiva, ética e ideológica que fazem do sujeito da enunciação uma entidade diversa do protagonista que foi no passado. Desta modalidade Camus recusa, não obstante, a centralidade do sujeito da enunciação numa relação de identidade com o sujeito do enunciado e com o autor real do relato, o que lhe permite um sentido de avaliação crítica e lúcida face ao vivido. Rejeita ainda o pacto referencial, ou seja, a representação de um percurso biográfico factualmente verificável e a (sempre duvidosa) declaração de objectividade, em favor da transfiguração que a subjectividade promove.

Percurso narrativo de extracção biográfica, este texto oscila pois entre uma visão exterior e distanciada do mundo e a sua transfiguração em imaginário, indissociável das vivências e testemunhos do autor, num movimento ao mesmo tempo de introversão e de extroversão. Esta modalidade enunciativa e narrativa permite a Camus esconder-se por detrás das palavras ficcionadas, mostrando-se e dizendo, no entanto, mais de si, porque em ficção, do que se apenas se confessasse ou se contasse.

Um tal movimento gera um interessante equacionamento da questão do pudor na representação de si próprio. Camus procura construir-se à medida que constrói o texto, ver-se, ao mesmo tempo de dentro e de fora, com o olhar dos olhos dos outros, severo e distanciado, mas igualmente com

³⁷ Ao criar a condição de ficcionalidade que preside ao romance, Camus constrói no seu texto uma complexa vivência do tempo, aqui configurado por instâncias variadas, mas com marcação de foco para a exploração do tempo psicológico, de uma temporalidade afectiva que desvirtua a lógica e o interesse de uma clara cronologia real e diegética. Com efeito, não se trata aqui apenas de encenar o confronto entre o passado e o presente, entre um *eu* que se conta e aquilo que é contado, mas, de forma mais complexa, a oscilação de três ordens temporais e narrativas distintas: o presente do narrador, o da escrita do protagonista adulto, que configura um primeiro nível diegético, e o da criança cujas vivências se procura restituir, num segundo nível diegético. As quatro entidades envolvidas neste processo narrativo – autor, narrador, personagem *a* e personagem *b* – independentes no tempo e no espaço, possuem estreitos laços de implicação e encontram-se absolutamente determinadas na continuidade vivencial.

o olhar da própria alma, o que o faz hesitar (e oscilar) entre o exame de consciência cotidiano, que desperta uma sincera contrição, e a benevolência de quem procura justificar, para os desculpar, os seus actos e pensamentos. Por isso escolhe Camus a diversidade dos ângulos de focagem, no tempo e no espaço. Por isso alterna sucessivamente os relatos do homem adulto em busca de um sentido para a sua vida passada com os da experiência directa da criança que os vive. Por isso também utiliza os pontos de vista daqueles que partilham o quotidiano de Jacques – a mãe, a avó, o tio –, em alternância com o dos que dele se encontram mais afastados. Por isso ainda passa de uma escrita contida – onde a selecção dos momentos a evocar obedece a um propósito de essencialidade e parece ditada por um pejo emocional –, a uma palavra dilatada, num desejo transbordante de experienciar e de dizer, em interminável expansão digressiva.

Neste romance de formação se encenam os *mitos* – bíblicos ou de reminiscência bíblica – que sempre atormentaram o homem, os mesmos que sempre se impuseram ao artista. Salientemos os que traçam uma caminhada espiritual: o mito do exílio, o mito das origens e o da busca da felicidade.

O *mito do exílio*³⁸, inscrito na exploração simbólica do afastamento, do drama da descolonização, esconde em si a nostalgia de um mundo perdido e irrecoverável. Exilado em França, Jacques Cormery encena uma viagem física – o regresso ao mundo perdido da infância e das recordações – que não serve senão para preparar a verdadeira viagem, moral, metafísica, libertadora. Dela faz um acto de vontade e de purificação que lhe permite abandonar o estado de dependência das zonas obscuras da memória e aceder ao contentamento da descoberta e da conquista do sentido da vida.

³⁸ O exílio apresenta-se aliás motivo dominante de toda a sua obra, encarado como dado primordial da natureza humana ou como consequência do pecado original. Enquanto sentimento de estranheza, assume-se como estado fundamental e consubstancial ao ser humano, retomando o mito bíblico da queda. Enquanto acidente, a condenação a uma vida de desterro torna ainda mais vivo o sentimento da lonjura e do afastamento e retoma o drama de Caim. Neste universo, o paraíso reveste um contorno mais indefinido e uma aparência mais vaga, tomando ora o rosto da luta pela liberdade, ora o nome de fraternidade e de solidariedade quando se funda na experiência da partilha e da entejuda, coincidindo ora com a busca da plenitude e da harmonia do ser com o mundo, ora com a pura alegria que se não distingue da experiência simples e primitiva do elementar e do imediato.

O *mito da procura da felicidade* revela-se numa ânsia de plenitude, no desejo de uma absoluta comunhão com o universo e com a vida, entendida como oferenda maravilhosa por alguém que parece inspirar-se na leitura do Cântico dos Cânticos. O desejo de felicidade – cujo carácter universal e central na obra de Camus é reconhecido por toda a crítica – assume-se aqui como princípio de unidade, unidade afectiva, mas também social, intelectual e espiritual. A felicidade ideal, perfeita, apenas se atinge na unidade absoluta do ser com o mundo, numa jubilação totalizadora que abarca o domínio do sensível, que consiste na união com o universo das coisas físicas, o domínio do social, que estreita os laços com o homem, e o domínio do metafísico que realiza a conjugação dos valores transcendententes e organiza a relação com o próprio conhecimento. Programa ambicioso que traduz a ardência e a completude de um temperamento rico, intelectualmente ávido, moralmente exigente e atormentado na sua relação com Deus e com o sentido da fé.

A união com o mundo sensível realiza-a Camus na vivência da comunhão com a terra, na fruição de um universo que se oferece em alimento quotidiano e que se estende do simples prazer sensual da visão de um mundo que desabrocha em vida – e lhe oferece o mar, a praia, o sol e a natureza – até à alegria profunda que advém da contemplação da beleza e da infinitude do céu e das estrelas. A experiência do mundo social traduz-se na aprendizagem da solidariedade e da fraternidade a que a entrada no universo dos outros obriga ou predispõe: em primeiro lugar, a vivência da escola e do bairro popular, com os seus jogos simples e ingénuos, depois o mundo das ruas da cidade, das fugas para lá da fronteira do conhecido e do próximo, mais tarde, o espaço mítico do liceu, espaço inacessível da burguesia, e a penosa e rotineira iniciação ao mundo do trabalho infantil. A procura dos valores intelectivos traduz-se, na aproximação do conhecimento e do saber, pelo acesso ao universo do simbólico, no mundo abstracto dos valores e dos conceitos, da dimensão metafísica da vida. Desejo último de unidade espiritual, aspiração humana à esfera da transcendência que liberta da matéria ou a ela se une em veemente ânsia de outra vida, de outro mundo, de além. Na realização cabal deste tríptico de impulsos e desejos, o ser é confrontado com obstáculos que a ele se opõem e que traduzem a inevitabilidade da separação e da ruptura.

A contrariar a união com o *sensível*, a fruição imediata dos elementos, surgem as forças da estranheza e da hostilidade do mundo – a rua, palco de conflitos raciais, a cidade, cenário de olhares frios, estranhos e perscrutadores, o mar, abraço que prende e afoga os que nele mais temerariamente se aventuram –, traduzidas na personagem-criança pelo silêncio, pela escuridão, pelo medo e pela angústia. É este o universo ambíguo e ambivalente da infância, o mundo do elementar e do imediato corporizado pela presença de uma mãe silenciosa e passiva (duplicada por um tio surdo-mudo), mãe sem voz e sem vontade, mãe presente/ausente, próxima e distante, mãe dominada e sofredora para quem vai, num silencioso pudor, o mais profundo e contido afecto. É este o universo onde se reencontra e que revisita aos quarenta anos de idade, numa imperiosa procura do mundo perdido da infância argelina e numa desesperada tentativa de reconciliação com o passado, reavaliado, revalorizado. Neste sentido, o romance é uma forma de dar voz ao silêncio de uma mulher silenciosa e infeliz.

A opor-se à união com *os outros* – que povoam o mundo do liceu e da burguesia –, surge, para a criança em crescimento, a descoberta do interdito social e da rivalidade nascidos na consciência da superioridade alheia e da sua própria inferioridade. A presença obsessiva de outrem e da sua desumanidade, a descoberta do sentido da diferença, esbatida até então pela vivência regional do bairro, projectam Jacques Cormery na esfera de um doloroso anonimato, anonimato de quem não tem nem pai, nem nome, nem passado, nem tão-pouco qualquer sinal de demarcação social necessário à afirmação em grupo. É neste universo da hostilidade daqueles que o sentem intelectualmente superior e o sabem socialmente frágil que Jacques acorda para a consciência do mundo como sistema de valores sociais e políticos.

Por fim, a união com o *mundo metafísico* é coarctada pela descoberta do interdito moral, do dever, da lei. Surge aqui, para o jovem transplantado do seu meio, a inevitável aprendizagem dos valores morais e religiosos, ausente do mundo da sua infância, a estranha consciência dos conceitos abstractos – família, honra, valentia – e a presença dura da autoridade a contrariar a liberdade dos primeiros anos de vida, exercida pela figura repressiva da avó. E o mundo ganha agora uma nova dimensão ética, curva-se

ao peso de um sistema injuntivo de valores e deveres morais. É este o universo ambíguo da adolescência de Jacques Cormery, mundo complexo da mediação balizado pela imagem de um pai ausente e mítico (substituído por uma avó autoritária e tirânica, que sobre ele exerce um poder arbitrário), mundo que Jacques procura encher de um outro sentido, e sobretudo reconstruir diferentemente, trazendo o pai à vida, à palavra do texto que o recria e reinventa e valoriza, dominando a avó, fixando-a num discurso que a imobiliza e, de certa forma, a destrói.

A questão do *mito das origens*³⁹ remete para o enigma do título *Le Premier Homme*. A ânsia genesíaca que reconstrói a imagem de um passado real em sistema de oposições – o sentimento de privação condicionado pelo mutismo da mãe e pela ausência do pai, adormecimento ou morte simbólica do sentido, do corpo e do espírito, e o sentimento de entusiasmo e vitalidade que advém da descoberta do mundo e do poder da palavra –, é a mesma que transporta o texto para um tempo mítico, tempo que extingue o valor disfórico da cronologia, tempo sem tempo do início de tudo onde o homem surge como ser antes do mal, sem mácula e sem disfarce. A poética do começo, da origem longínqua dos seres e das coisas, aparenta-se a uma revisão do mito bíblico do primeiro homem: não o Adão expulso do Paraíso, mas Jacques Cormery, o primeiro homem da família, aquele que, marcado pelo sinal crístico, veio para mudar o “seu mundo” e o “mundo dos seus”.

Ao acompanhar as sucessivas etapas de um percurso humano e narrativo, o texto desvenda-se, não esconde as suas imperfeições e contradições e oferece-se humildemente como obra inacabada. As variantes, os acrescentos, as notas, os documentos apresentados em anexo, folhetos, canhenhos, planos, constituem o fascinante mundo dos bastidores ao qual raramente o leitor tem acesso. Este aparelho paratextual – que a crítica genética valoriza como campo privilegiado de análise – traduz o mundo tão imperfeitamente perfeito ou tão superiormente imperfeito de um manuscrito de cento

³⁹ Para bem esclarecer esta questão, conviria evocar aqui uma das fontes ignoradas da especulação filosófica de Camus: em 1935, consagra um preciso e rigoroso estudo às relações entre a teologia agustiniana e a ontologia de Plotino. A dissertação de licenciatura de Camus (estudante de filosofia na Universidade de Argel) intitulava-se: *Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*, e incidia, em particular, na questão da origem do mal.

e quarenta e quatro páginas “tracées, como diz Catherine Camus na *Note de l'éditeur* que abre o volume, au fil de la plume, parfois sans points ni virgules, d'une écriture rapide, difficile à déchiffrer, jamais retravaillée”⁴⁰, e ajuda a seguir de perto as diversas etapas de um percurso de criação.

Com efeito, a avaliação do manuscrito, a que os quatro fac-símiles reproduzidos permitem aceder e sobre o qual se não exerceu um posterior trabalho de revisão, revela um texto com uma quase total inexistência de passagens ilegíveis (que, quando ocorrem, surgem diferenciadas por parêntesis rectos) e onde escassas emendas ou modificações são acrescentadas. As *notas* e os *anexos* constituem um precioso material de trabalho: as notas são apresentadas segundo três modalidades – *variantes*, assinaladas com asterisco, que reproduzem o texto escrito em sobreposição, *acrescentos*, representados por uma letra do abecedário, que correspondem ao texto acrescentado à margem, e *notas do editor*, em numeração árabe e de teor explicativo; os anexos são constituídos pelos *folhetos* – I e II, inseridos no manuscrito respectivamente antes dos capítulos 4 e 6bis, e III, IV e V, colocados no final – e por um *canbenho* intitulado “Le premier homme (Notes et plans)”, onde é possível entrever o desenvolvimento que o autor teria desejado vir a dar a esta obra.

No que diz respeito às notas:

– as variantes são em número de 15 no romance e dizem respeito não a grandes blocos textuais, mas apenas a palavras ou expressões, que Camus pretendia substituir.

– os acrescentos⁴¹, mais numerosos (132 no total), têm como finalidade uma maior e mais correcta explicitação ou clarificação de passagens cujo sentido procuram realçar ou de alguma forma alterar e inflectir.

⁴⁰ *Le Premier Homme*, p. 7.

⁴¹ A grande maioria dos acrescentos (90) visa fundamentalmente precisar um conceito, rectificar uma ideia e limita-se à procura de uma nova adjectivação. Alguns outros (17) são construídos por frases mais longas (por vezes terminadas por reticências marcadoras do seu carácter inconclusivo) onde se desenvolve uma reflexão ou uma descrição (em torno de um espaço físico ou de uma personagem), se explica com mais pormenor algo que o texto apenas evoca (as regras de um jogo, por exemplo) e se inscreve o desejo de uma fundamentação do relato em elementos de ordem extratextual: um livro, um artigo de jornal, uma referência ao catecismo, ao programa da bolsa, etc. Os restantes (25) apresentam-se como hipóteses de alteração mais complexas, verdadeiras propostas de expansões digressivas, neles se acentuam aspectos relativos à pintura das personagens –

Quanto aos folhetos, as indicações neles contidas são de diversa natureza, ora incidindo sobre simples aspectos de topicalização e inventariação, integrando referências e intitulados temáticos relativos a aspectos pitorescos ou históricos como, por exemplo, a colonização –, ora tomando a forma de pequenos esboços de redacção – alguns dos quais efectivamente retomados no texto –, ora ainda oferecendo-se como verdadeiras reflexões em torno de temas morais ou estéticos que assumem a feição de pequenas dissertações.⁴²

O anexo final aberto com uma epígrafe de *L'Échange* de Claudel: “Rien ne vaut contre la vie humble, ignorante, obstinée...”, é o repositório desordenado e rico de temas, ideias, motivos que vão assaltando o escritor no seu acto de criação. Para além de aspectos pontuais a que já fizera eventualmente referência em outras passagens dos folhetos, merecem ser destacados, de um ponto de vista temático, apontamentos relativos ao homem adulto que não chegam a ser satisfeitos no corpo textual – os amigos, as mulheres, o amor, a luta social e os movimentos reivindicativos⁴³ – e sobretudo a presença dolorosamente constante e obsessiva da mãe, claramente descrita como destinatário único e privilegiado do seu relato autobiográfico, princípio e fim de um afecto calado, figura aqui também várias vezes assimilada a Cristo no seu percurso sofredor e generoso. Fica assim clara a firme intenção do autor de, sobretudo na terceira parte anunciada, dar voz real e constante à figura da mãe: “chapitres alternés qui donneraient une voix à la mère. Le commentaire des mêmes faits mais avec son vocabulaire de 400 mots”⁴⁴ através da utilização de uma técnica de

aprofundamento de retratos físicos ou morais, de inter-relações humanas – e se desenvolvem temas – de ordem moral e filosófica como a guerra, a morte, a religião, a pobreza; de ordem estética e sensorial como a exaltação dos sentidos, a beleza do mundo, a fruição dos objectos, a qualidade das experiências; e de ordem prática como a organização familiar, a escola laica, a alimentação, etc. A eles cabe, por vezes ainda, a proposta de alterações compositivas pontuais – nova ordenação de capítulos ou do relato de episódios particulares – ou radicais – supressão definitiva ou reescrita completa de capítulos.

⁴² Refiram-se em particular dois momentos discursivos centrados no tema da família, onde Camus se ocupa da figura da mãe e, insistindo na errónea perspetivação sobre ela tida ao longo da sua vida, procura justificá-la, e mesmo santificá-la. Teriam estas expansões lugar no texto que não chegou a ser escrito?

⁴³ Lugar de destaque aqui para o tema da descolonização, sustentado por uma reflexão consistente e amadurecida e actualizado por uma multiplicidade de motivos e modulações: solidariedade, fraternidade, sentido de justiça e de honra, exílio, violência, opressão, terrorismo, acção, luta, mobilização, etc.

⁴⁴ *Idem*, p. 312.

alternância dos pontos de vista e das vozes narrativas. A par dela, a outras personagens é conferido realce: ao amigo Pierre, a Jean, ao pai, a Grenier “que j’ai reconnu comme père...”. Quanto a aspectos relativos à sua composição interna, e para além de apontamentos pontuais que em pouco diferem dos já introduzidos nos acrescentos, variantes ou folhetos, estas notas finais integram o plano completo do romance, em três partes e sete capítulos, dos quais apenas pouco mais de metade foi realizado e onde os intitulados e a distribuição de capítulos não é totalmente idêntica. Com efeito, se o projecto da primeira parte corresponde sensivelmente à sua apresentação final – altera-se o nome, *Recherche du Père* no original, a que correspondia em projecto *Les Nomades*, e o número de capítulos, sete no original e três no plano –, o mesmo não acontece com as restantes partes e respectivos capítulos. Assim, da segunda parte, *Le Fils ou Le Premier Homme*, consta apenas a matéria relativa ao primeiro capítulo “Le coup de poing”, “Sport et morale”, onde é tratada a adolescência, não tendo o segundo capítulo, “L’homme (Action politique (l’Algérie), la Résistance)”, chegado a ser escrito. Da terceira parte, *La Mère*, com os seus dois capítulos, “Les Amours” e “Le Royaume”, nada conhecemos. Ficou assim o percurso autobiográfico reduzido aos períodos da infância e da adolescência: do adulto que foi, não foi dado a Camus contar.

Interessante é aqui ainda a presença de um tecido intertextual, às vezes mesmo constituído por referências claras a obras anteriores, como é o caso de *Les Muets*. Aliás, o universo deste romance em muito se assemelha ao de *L’Exil et Le Royaume*, onde figura a referida novela: de 1953, quando Camus pensa pela primeira vez em escrever a sua autobiografia, datam alguns dos textos desta obra, e é em 1953 que coloca o seu protagonista de 40 anos em revisitação do seu passado. Nesta perspectiva, é legítimo atentarmos na escolha do título do último capítulo do romance, “Le Royaume”, para nos interrogarmos se teria Camus desejado terminar a obra com a nota positiva de quem acede à plenitude do ser com o mundo e de que forma e sentido estaria investida a própria noção de “reino”.

A rápida passagem por este universo paratextual pôs a descoberto um movimento oscilatório, uma hesitação entre um princípio de economia e de contenção que, na forma como procede à selecção e exploração dos

momentos a evocar, releva de um sentido de retenção e de reserva, fruto de um pudor emocional, e um princípio de expansão que, na transbordante sintaxe da frase e na constante atracção de uma enunciação digressiva e expansiva, parece querer ir até ao fundo do que é possível dizer e sentir. Esta duplicidade evidente ao nível da forma da expressão corresponde igualmente à natureza emocional e humana da forma do conteúdo. *Le Premier Homme* parece assim situar-se entre o desejo de reduzir a escrita ao essencial de uma experiência vivida e de um movimento de consciência e o de provocar uma dilatação da palavra, cujo fluxo interminável repete a inesgotável riqueza do mundo e da sensação. Nele se oferece, por limar e polir, o jacto de uma escrita em estado bruto, quase selvagem, escrita que hesita e se contradiz, imperfeitamente perfeita.

UM UNIVERSO EM PEDAÇOS

Figures de Poupe é uma colectânea de novelas que o autor, Marcel Mariën⁴⁵, escolheu situar um pouco por toda a parte no tempo e no espaço.

Se a novela parece hoje merecer muitas vezes o estatuto de parente pobre da literatura e dos estudos literários, se ela aparece, perante o romance, “comme un type de narration singulièrement limité”, segundo René Godenne⁴⁶, a ausência de estatuto genérico e a hesitação e flutuação terminológicas que sempre a acompanham não contribuem em nada para fixar, com rigor, uma forma e um conceito. Também Mariën não se preocupa com uma designação clara e constante e cultiva a ambiguidade, designando os textos que compõem a sua colectânea por “nouvelles brèves”, na capa, “contes” e “histoires à lire debout” na pequena apresentação que os acompanha. O que significa que, à indiferenciação habitual dos dois géneros narrativos, novela/conto, se acrescentam aqui atributos pelo menos insólitos: a superfluidade da repetição torna pleonástica (e portanto “incorrecta”) a primeira expressão – pois o autor não ignora certamente que o sema “brevidade” está já contido no significado “novela” –, e a permutação das palavras dormir/ler, relevando de um jogo (produtivo) que explora um automatismo discursivo, não é inocente e possui certamente um efeito perverso.

⁴⁵ Marcel Mariën (1920-1993) é um escritor belga de língua francesa. O encontro, ainda muito jovem, com membros do grupo surrealista belga, como Nougé e Magritte, influenciou a sua sensibilidade e a sua escrita. *Figures de Poupe* (Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1979), de que aqui nos ocupamos, é uma obra desconcertante e de extrema originalidade.

⁴⁶ René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, H. Champion, 1995, p. 102.

Desconcertante é igualmente o número de textos reunidos, mesmo se sabemos que estes modos de escrita se declinam sempre no plural – um único conto, uma única novela não têm existência editorial. Ora, se estamos aqui perante 50 narrativas diferentes, é porque a prática do “breve”, palavra que pertence “au champ notionnel du langage”⁴⁷ se confunde aqui com o uso de “curto”, sendo então a brevidade tanto uma forma quanto um modo de pensamento implicando “des traits d’écriture [...], déterminée par des facteurs de condensation, de raccourci, d’économie spécifiques”⁴⁸ ou, dito de outro modo, uma arte da concisão.

No “avant-propos” de *Contes glacés*, colectânea de 1974, Jacques Sternberg afirma:

Écrire un roman de 250 pages, c’est à la portée de n’importe quel écrivain plus ou moins doué [...]. Mais écrire 250 contes, généralement brefs, c’est une autre histoire. Ce n’est plus une question de cadence, mais d’inspiration: cela demande 250 idées. C’est beaucoup. On ne les trouve pas en un mois, même en un an.

Ponhamos estas palavras de Sternberg⁴⁹ em paralelo com as de Pierre Vilbreau, quando este faz referência à sua obra *Petites nouvelles du monde entier*, colectânea de 1986 que comporta 28 textos:

Il paraît souhaitable de ne pas consommer les nouvelles à haute dose. L’idéal, dans la mesure du possible, serait de lire une “petite nouvelle” chaque jour, pendant quatre semaines.

A declaração de Sternberg diz respeito à relação entre escrita e imaginário e acentua a qualidade (a força ou o limite) da inspiração do escritor, visando a de Vilbreau sobretudo a relação escrita/recepção e nela se definindo um novo protocolo de leitura, alterando os nossos hábitos de consumidores de romances.

⁴⁷ Gérard Dessons, «La notion de brièveté», *La Licorne*, Université de Poitiers, 1991, p. 4.

⁴⁸ Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 4.

⁴⁹ Notemos, por simples curiosidade, um outro título de Sternberg, *Histoires à dormir sans vous*, de 1990.

E se, do lado da criação, esta obra testemunha o enorme poder de invenção de Marcel Mariën, do lado da recepção permanece mais problemática: ler de uma assentada as cinquenta novelas de *Figures de Poupe* é um exercício inconcebível, prolongar essa leitura durante sete semanas sê-lo-ia ainda mais.

Figures de Poupe reagrupa narrativas compostas sobre países e momentos muito distintos, que se oferecem como outras tantas páginas (ou marcos) de uma *singular geografia humana*. Os seus títulos propõem uma viagem tanto física quanto metafísica de etapas diversas e misteriosas, e lêem-se como parcelas de um inventário estranho e heteróclito: *Le Gros Lot*, *Le Secret des coiffeurs*, *La Petite Histoire*, *Transparence de l'avenir*, *La Durée apprivoisée*, *L'Écho du silence*, *La Gymnastique naturelle*, *La Nuit claire*, *Les Délices du pardon*, *Le Court-circuit*, *La Condition surhumaine*, eis pois uma breve amostra deste repertório de figuras e de situações que nada parece unificar.

Com efeito, que semelhança encontramos entre esse soldado do século IV, em *L'après-midi d'un Hun*, ou os amantes Shuzo Hamaka e Yoni Ohchi, que encontram a morte em Hiroshima, a 6 de Agosto de 1945, em *Un Passé pas si simple*, ou Vincent Leglas, esse grande pintor nascido em Blois em 1832 e cuja memória mergulha no mais obscuro silêncio, em *Les Demi-figures*, e Hugues le Sot que o irmão mais novo, o rei Louis XI, sequestra em 1433, em *La Cage d'inventeur*, ou Vlad, criado e ladrão de ideias no Palácio de Sinaia, no início do século XX, em *Le Voleur d'idées*, e ainda esse sábio que estuda as obras de arte que escaparam à bomba de neutrões em 2024, em *L'Agneau Mystificateur*?

E de que mundo se fala quando se evoca Atenas, Florença, Viena, Pest, Genebra, Londres, os Cárpatos, Montevideu, Buenos Aires, Copenhaga, Toledo, Chicago, Providence, Dacar, Paris, Gante, o Sara, o Texas, a Floresta Negra, a Índia, a Anatólia, a Albânia, a Lapónia, Cracóvia, o Quebeque?

E que rosto, que ser humano se esconde por detrás do mineiro, do vendedor de camisas, do homem do lixo, do escritor, da prostituta, da mulher adúltera, do inventor maluco, do prisioneiro, do guarda da prisão, do padre, do adivinho, do locatário, do poeta, do oficial, do anarquista, do pintor, do pastor, do encantador de serpentes, do músico, do boxer, do carpinteiro, do professor, do cirurgião, do enfermeiro, das silhuetas de mulheres nuas projectadas numa parede branca, e da belíssima Desiderata?

Tudo isto desenha, com efeito, uma geografia do universo na sua infinita diversidade e imensidade. Aqui encontramos a representação da Europa, da Ásia, da África, revistas em países, cidades, florestas, estradas, casas onde vivem personagens: mas poderá o homem, o indivíduo, habitar a infinitude do mundo?

E como dizer esses retalhos de tantas pequenas histórias, estes fragmentos de vidas e de sonhos, o desejo que atravessa estes mundos e vem apagar-se num inevitável sentimento de perda, estes vestígios desvanecidos na devoração do tempo e dos espaços perdidos, estes heróis obscuros, estes *destins d'échec* como outras tantas derivas?

Como restituir a qualidade particular dos múltiplos discursos, marcados pela infinitude e pela diferença dos tons e dos timbres, pelas variações melódicas da voz, voz da irrisão, do absurdo, do grotesco, do sadismo, da crueldade, da ironia, do humor, mas também da beleza, da candura e da ternura?

Mas, por detrás da excessiva presença das coisas e do mundo, este dédalo de pequenas histórias, este labirinto de (demasiado) curtas narrativas procura agarrar o mundo nas dobras secretas do seu silêncio e, ao circunscrever o vazio, deixa o leitor numa perpétua incerteza quanto às coisas contadas.

A dialéctica da expansão e da concentração, da duração e do instante, guia assim o comportamento das personagens tanto quanto a palavra que o diz. À presença obsidiante e abafante das coisas e dos objectos, que o texto retoma em fastidiosas (e pletóricas) enumerações – citemos o “vitromancier” de Florença cujo método de trabalho “consistait à recueillir d’abord un grand nombre de lunettes, besicles, pince-nez, loupes, jumelles, rétroviseurs, faces-à-main, lorgnons, miroirs, oilletons, longues-vues, bref tous les instruments de vision ayant appartenu aux gens les plus divers, de tous les temps et de tous les lieux, jeunes ou vieux, riches comme pauvres”⁵⁰, em *Transparence de l’avenir*, ou o barbeiro de Charles I que “n’ayant pas découvert de raisons d’être, [...] imagine de passer le temps à mesurer la Terre par le menu [...] ayant inventé l’idée de grandeur en établissant l’égalité

⁵⁰ Marcel Mariën, *op. cit.*, p. 9.

de longueur d'une fourchette et d'une bougie"⁵¹ em *La Nuit claire* – opõe-se o vazio, o despojamento que o discurso doravante conciso e lacónico materializa, o do poeta Miklosz perante a sua página branca que acaba por rasgar “en quatre morceaux sensiblement pareils”⁵², em *La Petite Histoire*.

Ao prazer da colecção opor-se-ia então a suprema alegria do silêncio e do nada absolutos. Esta passagem simbólica, é “le propriétaire du rien” que a realiza, esse homem demasiado rico que pacientemente se desfaz de toda a sua fortuna e se torna “homem do lixo”:

Ayant converti sa gigantesque fortune en billets de banque, en titres, en lingots, en timbres-poste, en oeuvres d'art, en pierres fines et précieuses, en bijoux des plus rares, il s'arrangea pour la faire disparaître, petit à petit, jointe et mêlée à mille sortes de détritius, judicieusement choisis pour décourager les chiffonniers et les curieux – linges pisseux, reliefs gluants, pourritures ineffables.

*Après un an d'application, ayant restitué tout son pactole au néant, Gérard était devenu un éboueur intègre, blanc jusqu'à l'âme, pour avoir, poubelles après poubelle, désencombré le chemin qui le rapprochait chaque jour de son idéal.*⁵³

Mas não haverá um momento em que estes dois extremos se tocam para significarem a mesma coisa? Não haverá um ponto de convergência destas duas atitudes (tanto mentais quanto narrativas) aparentemente opostas e contraditórias?

Figures de Poupe parece prender-se a uma dualidade e a uma alteridade como testemunho de uma espécie de instabilidade essencial a traduzir a inquietação da ruptura. É pois a ideia de intranquilidade o motivo configurador que reúne os contrários e anula o paradoxo.

Tempo e espaço não são então simples cenário, como as personagens também não são simples figurantes: a viagem por elas proposta através dos

⁵¹ *Idem*, p. 69.

⁵² *Idem.*, p. 18.

⁵³ *Idem*, pp. 11-12.

textos é bem a expressão da intranquilidade de quem não tem lugar em lugar algum, de quem está só no mundo e na linguagem.

Esta intranquilidade, será então a errância de uma identidade que, ultrapassando a distância e a diferença dos sítios e dos tempos, a estranheza do outro, se procura, se descobre e se recusa? Será então a representação do desconcerto, da agitação confusa e tumultuosa dos nossos desejos e da nossa dificuldade em ordená-los e em realizá-los? Ou antes esse *non-lieu de la belgitude* que se olha à distância ou troça de si própria?

E se esta obra de Mariën coloca um problema de pertença genológica – as mais das vezes estes textos assemelham-se a contos, alegorias, diálogos, quadros, hipotiposes, mais do que a novelas –, se esta obra se compraz em multiplicar sinais enganadores – como sejam uma aparência de projecto realista significado pelos dados espacio-temporais e que o narrador esvazia da sua substância e das suas propriedades referenciais; ou ainda uma singularidade de temas tratados e o carácter excepcional e insólito dos eventos que não se faz acompanhar do *akmé* característico da novela, desses momentos de viragem e de dramatização crítica exigidos por um paroxismo narrativo; ou mesmo ainda uma ausência da ambiguidade e de dúvida próprias da narrativa fantástica, estando a irrupção do irreal no coração do real naturalmente inscrita nestes mundos onde a bizzarria bascula muitas vezes no humor negro e onde a perversão parece a face sombria da felicidade – ou, por outras palavras, se os textos que compõem *Figures de Poupe* frustram o sistema da novela, é porque o problema reside na própria identidade dos textos.

E não será então também esta colecção, este mosaico de novelas uma composição à procura de unidade?

O princípio de coerência é assumido aliás pelo título – *Figures de Poupe* – que dá a ler um *monde à l'envers* (que perverte os valores burgueses do poder e da possessão e os substitui pelo valor da insignificância e da maravilhosa inutilidade), se apoia no tecido narrativo que funciona como uma rede de correspondências entre os diferentes textos colocados frente a frente, e propõe analogias surpreendentes entre personagens que voltam a aparecer e situações idênticas que se reproduzem.

Mas será isto suficiente?

A fragmentação própria da colectânea de novelas trai a falha do trabalho romanesco, como a dispersão temática e ficcional traía a crise de identidade do sujeito: só o romance contraria o processo repetitivo, invalida a narrativa especular, põe fim ao interminável, marcando a exaltação do *eu* narrativo reencontrado, reconstituído na sua plenitude.

Estaremos então em presença de um romance em devir, de um sonho de romance total, não sendo assim o fragmento senão sinal da incompletude do ser, de um mal metafísico?

Ou deveremos ler estas novelas com um espírito de jogo, como elementos de uma actividade intelectual gratuita, de uma experiência mais racional do que afectiva, mais pensada do que vivida?

Se assim for, teremos de permanecer nas margens do absurdo e da irrisão que propõem uma leitura *descomprometida* do mundo e do homem, e, de sorriso nos lábios, pararemos na superfície das coisas que não têm profundidade!

(Página deixada propositadamente em branco)

A VIAGEM DAS PALAVRAS NUM COPO DE ALVARINHO...

Reste un îlot: le texte. Délices de caste? Mandarinat?

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*

Na deriva actual dos géneros, o *texto* é essa entidade cómoda, essa teia onde o sujeito se desfaz, “telle une araignée qui se dissoudrait elle-même”⁵⁴, esse tecido sem interditos nem constrangimentos que abriga o imprevisível. E a literatura, como afirma Mireille Calle-Gruber, uma “exploration des limites, des seuils, des passages [...], l’art et la manière de pratiquer la frontière”⁵⁵ e de recusar “l’opposition trop simple du réel et du fictif”⁵⁶.

Não há dúvida de que *Un Voyage en automne*⁵⁷ se inscreve neste novo mapa do mundo literário que desenha o “portrait de l’écrivain en frontalier” e o da escrita como objecto “habité par l’inconscient de l’auteur et habitable par celui du lecteur”, sendo então a leitura “échange entre deux sujets séparés dans le temps et l’espace”⁵⁸.

Não se apoiando já sobre sinais convencionais, esta cooperação torna-se dinâmica e produtiva: a despeito do silêncio das margens do texto – nenhum sub-título, nenhuma indicação de leitura, contrariamente a certos outros escritos seus que as fórmulas *roman*, *essais*, *mélanges*, *chroniques*, *récit* e *enfantine* acompanham, nenhum prefácio ou advertência –, o pacto de

⁵⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 101.

⁵⁵ Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la Littérature Française du XXème siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Ed. Honoré Champion, 2001, p. 10.

⁵⁶ Belinda Canonne, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001, p. 2.

⁵⁷ Jean-Claude Pirote, *Un Voyage en automne*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1996.

⁵⁸ Maurice Couturier, *La Figure de l’auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 19.

leitura funda-se pois na fé (partilhada) numa verdade ficcional que cruza e encontra a da vida interior no trabalho (igualmente cúmplice) da construção de um território imaginário. Como exigir então do autor outra coisa senão palavras que nos farão sonhar, sobre uma personagem evoluindo num esboço de intriga dita com a ajuda de uma (vaga) forma de narração?

No cruzamento do vivido e do imaginário, a escrita exhibe os seus limites e as suas contradições: e não se está sempre no imaginário quando se escreve, não sendo a linguagem senão representação do ausente? Mas haverá uma outra realidade para além do laço inevitável do eu e do não-eu⁵⁹? E essa instância narrativa que fala aqui na primeira pessoa, como aceitá-la como signo vazio que não reenvia a nenhum *eu* presente ao mundo e que só o discurso ficcional encheria de sentido?

Se não estamos completamente nem no romanesco nem na autobiografia, também não estamos no documental, fazendo a palavra *viagem* aceder aqui a um relato que não pertence à literatura do exotismo: não se trata de evidenciar uma curiosidade intelectual ou cultural, o conhecimento do outro na sua diferença e singularidade, nem de construir um repertório mais ou menos pitoresco de coisas vistas e ouvidas. O encontro com o Outro, lugar da alteridade como valor, não é nem comprometimento, nem solicitação, nem alegria da descoberta ou da partilha.

“Un écrivain décide un jour de partir”, afirma Salah Stétié⁶⁰: tornar-se-á assim um viajante?

“Nous rêvons de voyage...”

É claro que existe um laço secreto entre escrita e viagem – e não será a própria escrita uma viagem? Sentado na sua “table à tréteaux”, Pirotte folheia o guia turístico do Portugal de Fernando Pessoa e parte *ailleurs*, para um país que não é, à partida, senão uma referência literária.

⁵⁹ Belinda Cannone, *op. cit.*, 9.

⁶⁰ Salah Stétié, “Géographie et théologie du voyage” in *Travel Writing and Cultural Memory*, edited by Maria Alzira Seixo, Amesterdão, Ed. Rodopi, 2000, p. 8.

A atitude do viajante está então fixada desde início: não se trata de partir mas antes de “rêver de partir”, pois que o escritor não se encaminha para a lonjura de uma *exterioridade*, seguindo antes um “songe” que se aparenta com uma “fiction nervalienne”. Ora, Nerval, como Pirotte, “n’est pas de la race des vrais voyageurs”, e, mesmo se espera, no Oriente, encontrar “la patrie première”⁶¹ e refazer a unidade do seu ser dilacerado, a viagem virá sempre para ele depois do sonho que não procura senão ser confirmado: “J’ai voyagé pour vérifier mon rêve”, afirma Nerval. Mais adiante, Pirotte fará um pequeno gesto a Baudelaire – “Au voyage, il ne faut assigner aucun sens. *Partir pour partir?* Même pas, surtout pas.”⁶² – e, recusando a curiosidade – “Je ne suis pas curieux” –, desvendará o seu pensamento da viagem, olhar que vê sem se demorar, que adivinha mais do que observa, que recorda mais do que conhece. Viajar de olhos fechados? Mas precisaremos nós de olhos para “reconnaître un vin à ses arômes, Lisbonne à ses odeurs”?⁶³

Neste olhar profundo e selectivo, a escrita do real não é já representação mas sim interpretação, pois não se trata de ver o mundo que o viajante atravessa (e aliás, que mundo?), mas sim de restituir, pela escrita, uma certa ideia das coisas (entre)vistas.

Para o leitor, há ainda o não-dito, a ressonância, o que extravasa o texto como um eco ouvido ao longe. E Portugal está aí, nesse murmúrio escondido num copo de vinho ou num verso do poeta⁶⁴. A dimensão simbólica dos óculos de Pessoa – *verre* que deixa *voir/boire* o mundo – poisados sobre a mesa de trabalho, está inteiramente contida nesta transparência – da lente/do vinho branco – na origem da visão.

Mais do que percepção, é pois de visão que temos que falar, isto é, de um olhar que a ideia transforma em percepção imaginária de objectos (ir) reais. Pirotte vê – e faz-nos ver – o interior do seu copo, e o que vê aparenta-se, de certa maneira, à alucinação.

⁶¹ Jean-Claude Pirotte, *op. cit.*, p. 10.

⁶² *Idem*, p. 131.

⁶³ *Idem*, p. 132.

⁶⁴ No texto de Pirotte, o jogo de palavras entre *verre* (copo), *verre* (vidro) e *vers* (verso) está implícito.

Podemos então reconhecer o mapa de Portugal neste *Voyage en automne*? É claro que há Viseu, Coimbra, Vila Nova de Paiva, Alcobaça, Sintra, Monção, São Martinho, Nazaré, Caldas, Óbidos, Sátão, o rio Douro, a Serra da Estrela ou da Aveleda. Mas estes lugares perdem-se entre vestígio e vertigem, tomados que são entre um passado que os imobiliza e um presente que lhes nega o futuro. Depois de Espanha, a travessia das cidades deste país aparenta-se a uma geografia da inquietação, onde cada etapa é um lugar de memória ou de ruptura: entre o regresso das caravelas e o dos imigrantes, entre a Europa e o mar, o Portugal de Pirotte é amor e desamor, emoção e irritação, desordem íntima:

*Écrasé sous le béton dans le Sud, affligé de toutes parts d'immeubles pustuleux, de chalets zurichoises et de cageots îledefranciens, le Portugal s'est institué la victime consentante d'un assassinat du paysage auquel participe, avec une aburissante bonne humeur, le peuple tout entier. Je sais que je me répète, c'est que je porte en moi cette plaie qui ne cesse de s'ouvrir comme le sourire bideux d'un masque d'Ensor. Pendant ce temps, l'Alentejo se meut en un sabara livré sans troupeau à l'imagination spéculative de quelques propriétaires avisés.*⁶⁵

A alma de Portugal, perdida em “cérémonies funèbres de l'européanisation saxonne ou américaine”, encontra-a então Pirotte no fundo de uma tasca, num copo de vinho verde, “un *loureiro* des environs d'Amares”, “un *alvarinho* du plein terroir de Monção”, “le jovial Quinta da Aveleda”, “Ponte de Lima d'une aérienne légèreté”, ou de branco seco, *Oiro de Obidos* ou *Tuella* do Douro.

E é então em Lisboa que o escritor passeia em “tous ces vieux vins miraculeux” e que se enche de seres e de vozes misteriosas:

*Lisbonne. Ne pas oublier les fontaines de fumée, à chaque carrefour, dans la Baixa. Pyramides sans cesse restaurées, de marrons, de châtaignes poudrés de blanc. Les effets de voix du crieur de loterie, muezzin de la déesse aux yeux bandés. Je n'arrive pas à comprendre ce soir ce qu'il psalmodie.*⁶⁶

⁶⁵ *Idem*, pp. 108-109.

⁶⁶ *Idem.*, p. 113.

Nas suas ruas, praças, bairros e rio, na luz do céu ou no *clapotis* da chuva de uma noite de outono nos passeios irregulares, “c’est partout, oui, partout, la même mélancolie douceuse.”⁶⁷ Como explicar esse *fatum* inscrito no fundo do ser português e no muro de uma ruela, *impasse des Âmes* – dos homens, das cidades, de um país... – de encanto triste e misterioso?

... et nous dormons dans nos mains”

Mas, como um viajante imóvel nessa cozinha onde o frigorífico “miaule et crache”, Pirotte recebe do mundo a sensação que vem desaguar na areia das lembranças. Tendo percorrido “quinze cents kilomètres pour reproduire la rue des Remberges”, Pirotte não fez senão “déménager [ses] propres et fastidieuses ruminations littéraires”: em Lisboa, perante a página branca de um novo livro a escrever, experimenta o paradoxo de quem, sem se mexer, mudou todavia de lugar.

Mais do que de uma viagem, é de uma deslocação que se trata: *dislocare*, fazer sair do seu lugar, é então realizar um deslocamento que é também de ordem psicanalítica, fazer incidir num objecto de substituição um desejo inconsciente. Nesta viagem das palavras à procura de uma forma e de um sentido, a única realidade verdadeira reside nessa dobra do ser que esconde o mundo e não se desvenda.

Entre solilóquio e diálogo, o escritor constrói um discurso como uma rede de afinidades no interior do qual planta a sua solidão. No tecido das suas numerosas evocações – Pessoa, Miguel Torga, Vergílio Ferreira, Marcel Arland, Gide, Paulhan, Queneau, Dhôtel e tantas outras –, é sobretudo Chardonne e Lobo Antunes que lhe oferecem momentos de uma felicidade cúmplice:

*Sans Chardonne, je me serais égaré dans le baroque et la confusion du siècle, son goût suspect. Sur ses phrases, j’ai refermé mon intime coquille; j’ai dormi avec elles, longtemps, en secret, avec la sensation vivace de fraude impunie qu’inspire la première volupté.*⁶⁸

⁶⁷ *Idem*, p. 88

⁶⁸ *Idem*, p. 68.

*Je lis toujours La Mort de Carlos Gardel, à quoi sans l'avoir voulu je tisse peut-être comme un contrepoint boiteux – aucune ambition bien sûr d'ébaucher le pendant d'un tel livre.*⁶⁹

E na sua extrema diferença, na “conscience de la vie par la concentration et le recueillement”, reencontrada em *Claire*, ou na polifonia dispersa das vozes perdidas num quotidiano vazio de sentido, lido em *A Morte de Carlos Gardel*, entre concisão e delírio, Pirotte encontra de novo o absurdo da morte e um sentimento de perda que é o seu: como Álvaro que vê morrer o filho e Jean que vê morrer a mulher, o narrador de *Un Voyage en automne* assiste também ele ao desaparecimento do centro matricial a partir do qual a vida faz sentido:

*[...] ta mort a fait de moi ce vieil homme effaré qui regarde le feu s'éteindre, on ne sait où (le sait-il lui-même?), très loin de tout amour, au pied d'une montagne dont il ne connaît pas le nom. Peut-être que les choses de la terre et de la vie ont simplement perdu leur nom. C'est pourquoi j'ai tant de peine à te raconter ce qui s'est passé depuis ta mort.*⁷⁰

E é aí que a literatura encontra a vida, nesse Portugal onde Pirotte aprende o sentido da palavra *saudade*. Diálogo dos livros e das palavras, dos mortos e dos vivos, mistura de confidências e de pudores: Pirotte escreve a (e para) alguém e o seu interlocutor – que o texto constrói progressivamente – está vivo porque existe em estado de lembrança ou, por outras palavras, ausente, como o mundo reduzido à única percepção de um homem encerrado no seu quarto.

Visão e memória são então os dois termos que tendem a escrita de Pirotte, memória de leituras – “ceci enfin: que ce n'est pas la vie qui rend sage, mais la lecture. Que ce n'est pas la vie qui rend fou, mais la lecture. Diabolique, la lecture”⁷¹ – memória de mulheres – a avó, a mulher, Perle d'Eau, Véra... –, de lugares que fecundam a memória, memórias esquecidas

⁶⁹ *Idem*, p. 102.

⁷⁰ *Idem*, p. 134.

⁷¹ *Idem*, pp. 104-105.

ou encontradas nesse tête-à-tête de si para si. E também Geneviève e a sua morte sem imagens – “je n’ai pas *vu* Geneviève morte, je ne la verrai jamais morte” – que instalou o vazio em torno dele ou, pior ainda, um estranho e indizível remorso:

Depuis que tu as disparu, j’ai perdu la mémoire. Tu m’as entraîné dans ta disparition. De nous deux pourtant, j’aurais juré que c’était moi, le plus impatient de disparaître. Mais tu me connaissais bien, tu savais que j’aurais à te survivre, sans le secours de ta pointilleuse intelligence du passé. Ta mort est le châtement qui m’attendait. Nous ne mourons peut-être que pour punir ceux qui nous survivent...⁷²

Rodeado de fantasmas – “une soupe de fantômes pour les fantômes que j’invite” –, Pirotte está só em face da solidão. E a escrita – das visões e das lembranças – é esse lugar complexo da descida aos infernos e da libertação.

J’écris dans le carnet noir, j’écris sans fin l’agonie, la mort lente, la mort brutale, la souffrance, la nausée, le deuil, j’écris que je suis incapable de me servir d’une lessiveuse, de réparer une prise de courant, de changer un fusible, que je ne suis pas fichu de repasser une chemise, de remplacer une bonbonne de gaz, de vivre tout bonnement comme tout le monde, ou d’essayer au moins [...]. Et je l’écris dans ce carnet noir, je pleure la mort d’un voyage en automne et d’un amour qui portait l’hiver en lui comme tous les amours et je ne voulais pas le savoir.⁷³

Será então “l’histoire d’une quête avouant son échec, d’une fuite où l’on est sûr de rencontrer un homme plutôt qu’une aventure”, como escreve Françoise Delmez⁷⁴? Ou a de uma narrativa que faz a “expérience/exigence du dedans-et-dehors”⁷⁵ onde o escritor escreve o seu ser “à toute extrémité”?

Écrire, ce n’est rien; s’écrire soi, c’est une autre paire de manches, pas une aventure, ni un exploit. C’est sonner à sa propre porte avec l’idée que

⁷² *Idem*, p. 32.

⁷³ *Idem*, pp. 101-102.

⁷⁴ Françoise Delmez, “Les petits matins ne sont pas des cadeaux”, Bruxelles, in *Le Carnet & les Instants*, n.º 94, sept-nov., 1996.

⁷⁵ Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 10

*quelqu'un va nous ouvrir. Évidemment, ça n'arrive jamais que quelqu'un nous ouvre. Ce serait trop beau. Alors on reste là sous la pluie, devant sa propre porte, «enfermé dehors» comme disait ma voisine à Rethel, toute la vie.*⁷⁶

O verso do poema de Georges Schehadé “Nous rêvons de voyage et nous dormons dans nos mains”⁷⁷ encontramos-lo em Pirotte, quando este afirma “Il n’y a qu’un pays, celui que nous portons en nous et qui se prête, en se refusant, à toute découverte.”⁷⁸

Com efeito, viajando – através das estradas de Portugal, das páginas dos seus autores e dos caminhos da sua memória –, Pirotte não saiu verdadeiramente de casa e, na *estranheza exterior* do mundo dos outros, não perdeu nunca de vista a *estranheza intérieurement* do seu ser e não conheceu nunca o *divertissement* da “dé-centration” de que fala Pascal, em *Pensées*.

Convoquemos aqui uma narrativa das *Mil e Uma Noites* que Stétié evoca, no seu artigo “Géographie et théologie du voyage”⁷⁹. É a história de uma ladrão apanhado a roubar e que explica ao cadí a razão do seu roubo:

Voilà, dit l'homme, je tenais boutique au Caire, une toute petite boutique, et toutes les nuits que Dieu faisait, je rêvais que la fortune m'attendait ici, à Bagdad. Aussi, n'y tenant plus, j'ai un jour vendu mon échoppe, je me suis constitué un petit pécule, j'ai, non sans mille difficultés, fait le voyage qui m'a amené dans cette ville, mon pécule a bientôt fondu au soleil, bientôt je n'ai plus rien eu à moi, sinon ma faim, faim chaque jour grandissante, alors, passant devant l'éventaire d'un boulanger, n'y résistant plus, j'ai tendu la main, j'ai volé ce pain, j'ai été pris.' L'alcaide éclate de rire: 'Tu es vraiment un simple d'esprit, dit-il à l'occasionnel voleur. Suivre ses rêves... Quelle stupidité! Ainsi moi qui te parle, toutes les nuits que Dieu fait, j'ai rêvé que j'ai une maison au Caire, qu'elle a telle forme, qu'au centre de la maison il y a un jardin, que dans ce jardin il y a un

⁷⁶ *Idem*, pp. 86-87.

⁷⁷ Georges Schehadé, *Si tu rencontres un ramier*, in *Les poésies*, Paris, Poésie/Gallimard, 1969.

⁷⁸ Jean-Claude Pirotte, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁹ Salah Stétié, *op. cit.*, p. 16.

palmier, que sous ce palmier est caché un trésor. Ai-je quitté mon pays pour aller au Caire à la recherche de cette maison et de ce trésor? Allons, qu'on renvoie chez lui ce pauvre fou et que je n'entende plus jamais parler de lui.' Pendant que le juge parle, l'homme reconnaît sa maison; aussitôt libéré, il rentre chez lui, déracine le palmier et trouve le trésor.

À semelhança do vaivém do ladrão egípcio, a viagem de Pirotte não é senão uma deriva que traz para o centro:

Ce voyage, il faut que j'en convienne, est un voyage entrepris sous le signe du malaise et de la mauvaise étoile. Ce voyage n'en sera pas un. Comment puis-je appeler voyage, au demeurant, cette expédition qui avoue ses moyens, décline son but et jusqu'à son programme, comme on décline son identité, son âge et son numéro de sécurité sociale. Suis-je donc devenu fou? Tout en moi, tout ce qu'il y a de noble, d'aventureux, de fidèle en moi, se révolte à l'idée d'avancer ainsi sur le chemin de la mort du voyage. Ce voyage est donc bien un suicide.⁸⁰

Inaugurada sob o signo de uma *mauvaise étoile*, a viagem encontra o seu sentido no olhar do homem que espera o escritor numa aldeia perdida na montanha, onde este escritor decide instalar-se. Aí, depois de mil e uma voltas e acidentes, descobre “la raison profonde du voyage.”:

Je pensais: j'ai des tas de choses à faire là-haut, écrire à Geneviève, écrire à Véra, écrire à Perle d'Eau, mais je peux également ne rien faire, n'écrire à personne, me contenter d'exposer mon corps amaigri à la chaleur du feu, lire quelques lignes, fermer les paupières pour endormir la migraine.⁸¹

Aí, numa existência solitária, Pirotte faz a experiência de um tempo que anula fronteiras e lhe permite, enfim, encontrar o repouso do sono:

Oui, Véra doit être bien loin cette nuit. Peut-être aussi loin que toi. Aussi loin que les livres que j'ai lus, que j'ai trop aimés, et que j'offre aux

⁸⁰ *Idem*, p. 36.

⁸¹ *Idem*, p. 130.

flammes de la cheminée, aussi loin que cette presque silencieuse mélodie que me jouait ma grand-mère et que je te chantais lorsque nous étions seuls dans la maison misérable et lumineuse sous le marronnier. Dans cette maison de la petite enfance où je ne t'ai jamais surprise à pleurer.

C'est fini, je vais attendre que le jour se lève, que la montagne s'éclaire, que le feu s'éteigne. C'est difficile de dormir, je crois que tu es morte parce que tu ne trouvais pas le sommeil. Moi, je réussirai. J'approche. Et je n'irai pas au-delà.⁸²

⁸² *Idem*, pp. 143-144.

CRUELDADES
UMA ANTROPOLOGIA FICCIONAL

(Página deixada propositadamente em branco)

LE MAL D'EMMA

Em 1892, Jules de Gaultier expõe uma filosofia universal, inspirada na heroína de Flaubert, Emma Bovary, a que dá o nome de *bovarysme*.

Visto como um sentimento de insatisfação nos domínios afectivo e social, frequente no decurso de certas neuroses da mulher, o *bovarismo* é hoje considerado, no discurso da psiquiatria, uma forma de histeria onde coexistem um fundo de vaidade, uma imaginação exuberante, aspirações ambiciosas que levam o sujeito a representar-se acima da sua condição real.

Ninguém negará nesta definição os traços essenciais da personagem de Flaubert. Emma Rouault, filha de um camponês abastado, educada num convento elegante, desposa um médico medíocre e comum, Charles Bovary, que a tira do meio rural onde vive. Cheia de aspirações romanescas e de sonhos de luxo e de ascensão social, que a levam a criar em torno de si um mundo fabuloso que não coincide com o real, Emma enfastia-se com a monotonia da sua vida numa pequena cidade da Normandia, onde não convive senão com burgueses de uma banalidade pontificante. Torna-se amante de um fidalgo arruinado que acaba por abandoná-la, e de um escriturário, estudante de direito. E, de desejo em desejo, de desilusão em desilusão, vai Emma consumindo a sua curta existência.

No entanto, na personagem de Flaubert, a análise da neurose não pode desligar-se do gesto último que a singulariza: o suicídio.

E se os comentadores de Flaubert aceitam – e explicam – o suicídio desta heroína como acto último de um processo incoercível, de origem inconsciente, pelo qual a personagem se coloca activamente em situações penosas, repetindo assim experiências antigas como se tivesse perdido a memória e recebesse o presente como algo de único e plenamente motivado – ou, por outras

palavras, se for valorizada a prevalência de uma compulsão à repetição na análise do seu comportamento –, não é, no entanto, possível negligenciar, no desenho do seu perfil, a presença de um conflito psíquico desencadeado pela acção de exigências internas contrárias. Manifesto ou latente, esse conflito presente à consciência de Emma consubstancia ora a oposição entre um desejo e uma injunção moral, ora o confronto de dois sentimentos contraditórios, e traduz-se pela formação de sintomas, de desordens comportamentais e de perturbações de carácter que afectam a personagem.

O *bovarismo* de Emma não se esgota, pois, no quadro de uma psicose maníaco-depressiva, comportando a sua neurose sintomas díspares, provindos de áreas bem diversas que a perfilam simultaneamente como uma *neurose de angústia* – diferenciada pelo predomínio de uma espera ansiosa crónica e suas relações com a libido (e a excitação sexual) –, *de carácter* – que isola no conflito defensivo traços de carácter, modos de comportamento, toda uma organização patológica do conjunto da personalidade – e, contraditoriamente, *narcísica e de transferência*. De facto, se Emma opera uma deslocação da libido para objectos reais ou imaginários, não deixa igualmente de sentir um narcisismo ao ver-se transformada pelo desejo que suscita e que experimenta, como se se desejasse a si própria e as duas faces do seu rosto, “Emma désirée et Emma désirante”⁸³ convergissem numa mesma imagem. Acresce que nela se manifesta o que Freud designou por *compulsão de destino*⁸⁴ que acentua na personagem o regresso periódico de encadeamentos idênticos de acontecimentos, em geral infelizes, aos quais o sujeito parece submetido como a uma fatalidade exterior, a um destino.

Problemática no quadro da psicopatologia em que ocorre, a morte voluntária de Emma não oferece maior transparência em termos estritamente literários. De facto, quando perspectivado quer no interior de um campo

⁸³ É Béatrice Didier quem, ao analisar a cena em que Emma se olha ao espelho, depois da primeira experiência de prazer – “En s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait” –, chama a atenção para esta faceta da personagem (Béatrice Didier, *Madame Bovary*, Introduction, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 16).

⁸⁴ Freud emprega esta expressão (*Schicksalzwang*) em 1920, no final do capítulo III de *Jenseits des Lustprinzips*, para designar os indivíduos cuja existência parece perseguida por um destino, por uma “orientação demoníaca”.

literário e segundo a paratopia do autor, quer no da Cena literária⁸⁵, que confere à obra uma moldura pragmática e uma inscrição legitimante do seu discurso num tempo/espaço a partir dos quais se desenvolve a enunciação, o suicídio de Emma apresenta idêntica complexidade.

Na dilucidação e esclarecimento do *mal de Emma*, o cruzamento destes vários planos é fundamental.

O suicídio de Emma começa por ser um suicídio de *contornos literários*.

De facto, Emma tem de morrer por esgotamento da própria acção romanesca, representando a sua morte, em termos de economia narrativa, um fechamento necessário do texto. Acresce que Emma põe fim à vida para permitir a Flaubert escrever uma página de antologia, que virá a imortalizar tanto a personagem como o seu criador.

Na linha instituída pela escola realista, que preconiza rigor na observação do fenómeno e frieza na sua restituição, Flaubert não recua, antes parece comprazer-se com o horror da agonia desta figura feminina, que descreve, com abundantes pormenores, numa página terrível e cruel:

(...) Puis elle se mit à geindre, faiblement d'abord. Un grand frisson lui secouait les épaules, et elle devenait plus pâle que le drap où s'enfonçaient ses doigts crispés. Son pouls inégal était presque insensible maintenant.

Des gouttes suintaient sur sa figure bleuâtre, qui semblait comme figée dans l'exhalaison d'une vapeur métallique. Ses dents claquaient, ses yeux agrandis regardaient vaguement autour d'elle, et à toutes les questions elle ne répondait qu'en hochant la tête; même elle sourit deux ou trois fois. Peu à peu, ses gémissements furent plus forts. Un hurlement sourd lui échappa; elle prétendit qu'elle allait mieux et qu'elle se lèverait tout à l'heure. Mais les convulsions la saisirent (...) Elle ne tarda pas à vomir du sang. Ses lèvres se serrèrent davantage. Elle avait les membres crispés, le corps couvert de taches brunes, et son pouls glissait sous les doigts comme un fil tendu, comme une corde de harpe près de se rompre.

*Puis elle se mettait à crier, horriblement.*⁸⁶

⁸⁵ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 123.

⁸⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Frères, 1971, pp. 325-326.

A palidez de Emma, o suor que inunda o seu corpo, a tonalidade azulada do rosto, os eflúvios metálicos do hálito, as convulsões, os arrepios, os gemidos, as manchas castanhas que lhe cobrem a pele, a fixidez do olhar exorbitado, a crispação dos membros, os vômitos de sangue, nada escapa a esta visão tão objectiva quanto implacável de alguém que não confere valor algum à esperança mística, e dela troça, aliás, de forma impiedosa!

Aqui, não é o suicídio que importa, no reflexo moral e psicológico desencadeado numa consciência atormentada, mas apenas a morte, no efeito material e concreto produzido num corpo moribundo. A desilusão de um ser em ruptura espiritual esfarela-se para dar lugar à dor física de uma matéria em decomposição química. O físico prevalece sobre o metafísico, o instintivo sobre o anímico, na esteira de um materialismo “científico” que virá mais tarde a desaguar, com o ideário naturalista, na representação sistemática da deformação e desfiguração do homem, olhado de modo cada vez mais aviltante e inestético.

A depressão romântica

Se, de um ponto de vista literário, o suicídio de Emma Bovary parece *a priori* inevitável, também numa perspectiva humana e psicológica ele se apresenta, à primeira vista, semanticamente motivado. Por outras palavras, parece plausível procurar na personagem, na sua experiência da vida e na vivência emocional e afectiva, as causas de um comportamento que desaguará em gesto suicidário.

Flaubert conferiu a Emma a riqueza dos seres complexos e contraditórios, imprimindo-lhe o traço da duplicidade que nela marca a atracção exercida pelas forças opostas de Eros e de Tanatos, o fascínio pela beleza fatal de ambos: entre o apelo irresistível da morte e o chamamento feroz da vida, Emma hesita, deixa-se enredar, debate-se, entrega-se.

A voz sedutora da morte inscreve o suicídio de Emma na série dos suicídios românticos, decorrentes, todos eles, da vivência de uma profunda e angustiante desesperança da vida, de um mal que atormenta a alma insatisfeita.

É já no convento que Emma sente aflorar em si a grandeza dos seres predestinados – “Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du

premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les coeurs médiocres”⁸⁷ – e dá sinais dessa insatisfação, dessa impossibilidade de dobrar o seu espírito à disciplina imposta, ao cumprimento da ordem:

*Elles lui avaient, en effet, tant prodigué les offices, les retraites, les neuvaines et les sermons, si bien prêché le respect que l'on doit aux saints et aux martyrs, et donné tant de bons conseils pour la modestie du corps et le salut de son âme, qu'elle fit comme les chevaux que l'on tire par la bride: elle s'arrêta court et le mors lui sortit des dents. Cet esprit, positif au milieu de ses enthousiasmes, qui avait aimé l'église pour ses fleurs, la musique pour les paroles des romances, et la littérature pour ses excitations passionnelles, s'insurgeait devant les mystères de la foi, de même qu'elle s'irritait davantage contre la discipline, qui était quelque chose d'antipathique à sa constitution.*⁸⁸

E, de regresso a casa, é a mesma insatisfação que a fará olhar com desencanto as tarefas do seu quotidiano, lembrando então com nostalgia esse passado recente:

*Emma, rentrée chez elle, se plut d'abord au commandement des domestiques, prit ensuite la campagne en dégoût et regretta son couvent. Quand Charles vint aux Bertaux pour la première fois, elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir.*⁸⁹

Desde então, como qualquer alma romântica, Emma oscila entre a consciência lúcida da contingência de ser – e de se sentir e saber insuficiente – e o desejo premente de mudança. E se a mediocridade burguesa, que encontra em Charles a mais perfeita ilustração⁹⁰ – nesse Charles que, com o seu apelido *Bovary*, manchou de solidez prosaica e

⁸⁷ *Idem*, p. 40.

⁸⁸ *Idem*, p. 41.

⁸⁹ *Idem*, *ibidem*.

⁹⁰ “La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d’émotion, de rire ou de rêverie”, p. 42.

bovina *Emma*, o romanesco nome marcado pelo amor –, persegue a jovem que se sente vítima de um destino acidental –

*Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions.*⁹¹

– é ainda o estado de expectativa que vai preenchendo as horas do seu dia, sustentando uma esperança recomeçada em cada manhã. O infinito poder do desejo que o sonho alimenta toma conta de todo o seu ser, fermentando-lhe o espírito e a imaginação, e permitindo-lhe escapar ao *ignoble ici-bas*:

*Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui la pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vînt pas; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain.*⁹²

O *mal du siècle* decorre então de um desajuste, de uma inadequação entre as aspirações idealistas de um eu em busca de absoluto e de

⁹¹ *Idem*, p. 60. Muito numerosos são, ao longo do romance, os exemplos deste estado de espírito: “Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement.”, p. 67; “D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait? (...) Rien, d'ailleurs ne valait la peine d'une recherche; tout mentait! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissent sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute”, pp. 289-290.

⁹² *Idem*, p. 64.

completação, e os limites que lhe são impostos pela vida e pela própria natureza humana.

No quadro deste drama espiritual e metafísico, a desesperança da vida atira esta geração desiludida para um mar de tédio, de aborrecimento, nela provocando um estado de abulia, de afrouxamento da volição. Emma conhece esse *ennui*, esse terrível *fastidium vitae*, esse sentimento de vertigem e de vazio que a faz aborrecer-se e aborrecer a vida que leva na pequena cidade de província que não lhe traz alegrias nem surpresas.

Na desordem do seu quotidiano, marcado pelos caprichos da volatilidade dos seus desejos fugazes e contraditórios,

*Emma devenait difficile, capricieuse. Elle se commandait des plats pour elle, n'y touchait point, un jour ne buvait que du lait pur et, le lendemain, des tasses de thé à la douzaine. Souvent elle s'obstinait à ne pas sortir, puis elle suffoquait, ouvrait les fenêtres, s'habillait en robe légère. Lorsqu'elle avait bien rudoyé sa servante, elle lui faisait des cadeaux ou l'envoyait se promener chez les voisines.*⁹³

vêm instalar-se os primeiros sinais de um desequilíbrio psíquico traduzido em afecção somática:

*Elle pâlisait et avait des battements de coeur. (...) En certains jours, elle bavardait avec une abondance fébrile; à ces exaltations succédaient tout à coup des torpeurs où elle restait sans parler, sans bouger. [...] Dès lors elle but du vinaigre pour se faire maigrir, contracta une petite toux sèche et perdit complètement l'appétit.*⁹⁴

O diagnóstico médico é claro: “C’était une maladie nerveuse: on devait la changer d’air”⁹⁵.

Quando Charles, cada vez mais preocupado e perplexo perante o estado de abatimento da sua mulher – a que nem a mudança da aldeia de Tostes para a cidade de Yonville viera pôr cobro –, pede conselho à mãe, esta

⁹³ *Idem*, p. 68.

⁹⁴ *Idem*, p. 69.

⁹⁵ *Idem*, *ibidem*.

diagnostica claramente na jovem esposa um defeito de educação – a educação aristocrata desajustada de um meio social e de uma época histórica – e preconiza para Emma a abolição da leitura e, desde logo, dos males que ela derrama – “(...) des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire”⁹⁶ –, substituída pela prática saudável de uma actividade manual produtiva:

*Sais-tu ce qu'il faudrait à ta femme? (...) Ce seraient des occupations forcées, des ouvrages manuels! Si elle était comme tant d'autres contraintes à gagner son pain, elle n'aurait pas ces vapeurs-là, qui lui viennent d'un tas d'idées qu'elle se fourre dans la tête, et du désœuvrement où elle vit.*⁹⁷

Estamos perante um princípio de moral burguesa defendida por uma época em que se assiste à subida dos valores da burguesia e das regras de uma economia capitalista, e que perspectiva a inacção e a passividade, que violentamente critica e recusa, como fonte de tédio e origem da devastação dos valores morais. Aqui se perfila ainda o drama da condição feminina no século XIX, de que Emma é ilustração típica e trágica⁹⁸.

No final do percurso, é a loucura que espreita a consciência deste ser que se debate na insuficiência fundamental de si. O seu comportamento, nos momentos que antecedem o suicídio, é o de quem mergulha em profunda e confusa agitação, e a perda de domínio de si, o descontrolo dos seus gestos –

Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait; et elle repassa par la longue allée, en trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait. Enfin elle arriva au saut-de-loup devant la grille; elle se

⁹⁶ *Idem.*, p. 129.

⁹⁷ *Idem, ibidem.*

⁹⁸ Não é apenas a dependência financeira em que se encontra que marca em Emma a sua condição de subalternidade. Bem mais profundo, o seu grito de revolta contra o *status* que a agrilhoa perpassa no desejo de um filho macho que, pelo exercício de uma liberdade que lhe é recusada, vingaria a humilhante sujeição da sua própria existência: “Elle souhaitait un fils; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre: il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement.” (p. 91)

*cassa les ongles contre la serrure, tant elle se dépêchait pour l'ouvrir. Puis, cent pas plus loin, essoufflée, près de tomber, elle s'arrêta.*⁹⁹

– são sinais evidentes do esvaímento da razão acossada no turbilhão das lembranças onde a memória desordenada vem remexer e na vertigem do medo e da mais profunda solidão:

*Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu'une onde, et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient. Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice: elle vit son père, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage. La folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent. Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne.*¹⁰⁰

Ser de elite, heroína romântica, Emma encontra na morte esse absoluto almejado que a vida lhe recusou: o seu suicídio é talvez o último suicídio romântico e, porventura até, o suicídio do próprio romantismo!

Uma terapia do prazer

Mas, à fatalidade deste destino que cede ao apelo irresistível de Tanatos, se acrescenta em Emma um enorme apetite de vida, uma vontade imensa, frenética, de experienciar sensações, emoções, arrebatamentos, de viver a efusão de instantes ardentes, o fluxo das paixões exaltadas. Por outras palavras, de se entregar ao desejo. Em cada uma das suas múltiplas

⁹⁹ *Idem*, p. 319.

¹⁰⁰ *Idem*, *Ibidem*.

experiências é a vivência do instante que triunfa, é nele que Emma encontra a sua realidade primeira.¹⁰¹

Espontâneo e livre, o instante restitui o ser na “expression, non d’une cause immobile et constante, mais d’une juxtaposition de résultats fuyants et incessants”¹⁰², trazendo a Emma a vida na descontinuidade e riqueza das suas formas – sonho, paixão, memória –, ao mesmo tempo que se oferece como momento de êxtase onde o seu eu se identifica com o universo e toca a eternidade.

Mergulhada num presente que procura viver como uma plenitude, movida por um desejo que a percorre como um absoluto, é sobretudo pela experiência sensível que se eleva a um paroxismo, nos instantes privilegiados de harmonia e de fusão, momentos em que sensação e sentimento se conjugam com a vida das coisas, e em que Emma sente, nas suas veias, a própria pulsação do tempo. Tudo então participa de um mesmo devir: “l’être sentant, et son corps, et le paysage, et la nature, et la vie”¹⁰³, num sentimento partilhado de uma homogeneidade absoluta do mundo e dos seus elementos, que permitem a Emma viver a ilusão da experiência da eternidade.

Na concretude da sua existência, a sede inesgotável de vida traduz-se em acção – uma outra acção agora –, materializando-se em absoluta necessidade de movimento, de ocupações, muitas e diversas. Não, naturalmente, aquelas que a moral burguesa lhe ditara pela boca de um dos seus representantes, mas as que a sua natureza inquieta, poética, sonhadora exige. Andar a cavalo, tocar piano, viajar, mudar de casa, ter amantes, deleitar-se com um consumismo fútil de ornamentos pessoais, de bibelots decorativos, prendas, livros – no fundo, tudo o que decorre das más leituras românticas e da imitação dos tais modelos desajustados. O que, paradoxalmente, atira de novo o caso de Emma para uma lógica burguesa e capitalista, a lógica do dinheiro: Emma não só não produz como consome e gasta descontroladamente!

¹⁰¹ Cristina Robalo Cordeiro, *Lógica do Incerto*, Edições MinervaCoimbra, Coimbra, 2001, p. 21.

¹⁰² Gaston Bachelard, *L’Intuition de l’Instant*, Paris, Éditions Denoel, 1985, p. 23.

¹⁰³ Georges Poulet, *Études sur le Temps Humain*, Paris, Plon, 1964, p. 165.

Estas actividades, para as quais Emma mobiliza toda a sua energia e imaginação, funcionam como uma série de antidepressivos que Emma vai consumindo alternadamente, e que nela criam uma habituação e uma necessidade nunca apaziguadas. Emma é assim vítima de remédios que prescreveu a si própria, não sendo a depressão que a mata mas a situação de desespero – e de privação constante – em que a colocam os fármacos com que procura combatê-la.

O suicídio é assim a consequência, não já da irremediável amargura e melancolia românticas, mas sim de uma farmacopeia que Emma acciona de forma bulímica, na sua procura obstinada de felicidade. E a sua existência já não é uma sucessão de instantes de tédio, mas sim a alternância de momentos de grande exaltação e de enorme decepção, de voo e de queda, de euforia – simbolicamente representada no galope desenfreado do cavalo da sua *rêverie* – e de disforia, que a paralisa em longas crises de hibernação.

Ao responder ao chamamento da vida, deixando-se guiar pelas pulsões de Eros, Emma enterra-se no real, que se transforma em fardo e sobrecarrega os seus ombros frágeis, mergulha no incidente, no acessório, na contingência circunstancial e fortuita do que não tem sentido.

No termo deste ritmo/tempo ciclotímico, o suicídio surge não já como tentação ou necessidade, mas como mero acidente. O excesso de tudo – que é também e ainda um traço romântico – leva-a prosaicamente a contrair dívidas que não pode pagar. Perseguida pelo credor que a ameaça de denúncia pública e de penhora de bens – de novo a força do dinheiro... –, Emma envenena-se então com arsénio:

*[...] elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent.*¹⁰⁴

E o suicídio de Emma é agora um paradoxo: o seu sonho de ideal e de absoluto transforma-se em morte decepcionante, lenta, dolorosa, feia, sem heroísmo, grandeza ou glória. O melhor para a vida é afinal a pior morte,

¹⁰⁴ Gustave Flaubert, *op.cit.*, p. 347.

aquela que atira Emma para o rol das figuras naturalistas *à la Zola* e a sua agonia para a categoria de caso clínico que Flaubert clinicamente explora!

De suicídio idealista e romântico, ao suicídio acidental, para acabar em suicídio naturalista, sórdido e macabro.

Corpo e escrita

Ora, é sempre no corpo que se exprime o *mal d'Emma*, é no seu interior que coabitam as pulsões de vida e de morte. De facto, se a sensualidade de Emma, onde vibra a força da vida, se traduz por sinais fisiológicos muito evidentes – Emma treme, abafa, suspira, arqueja –, se a experiência do prazer se assemelha a uma “étrange angoisse de tout son être, comme si une attaque de nerfs lui allait venir”, também a dor é vivida como um “spasme”, provocando uma rigidez nos músculos que a faz desmaiar – “Emma pousse un cri et tomba roide par terre, à la renverse”. Por outras palavras, “les états paroxystiques d'Emma dans l'intensité du désir comblé ou déçu”¹⁰⁵ são aqui figurados pela experiência da epilepsia e participam de uma mentalidade social que rejeita o desejo feminino, considerando-o “histérico”, e de uma tradição médica do século XIX, que tende a atribuir à mulher uma patologia nervosa. “C'était une maladie nerveuse: on devait la changer d'air”, explica categoricamente o clínico que a observa. Para Béatrice Didier, mais do que uma interpretação sociológica, deve valorizar-se a intuição de Flaubert ao aproximar o Eros feminino e Tanatos. Entre a vida e a morte, estes estados de catalepsia seriam já então “des prémonitions de cette mort qu'elle porte en elle et vers qui le récit progresse inexorablement.”¹⁰⁶

Eis-nos então chegados a uma espécie de impasse: em nome do infinito ou em nome da contingência, da beleza de Eros ou da de Tanatos, das forças diurnas ou das nocturnas, do romantismo ou do realismo, o suicídio surge aqui como a única e a última saída para a vida! E mesmo se o texto é percorrido por um rasto de comportamento suicidário, ele não deixa de ser o derradeiro elo de uma cadeia de gestos e de tentativas vãs de resistir...

¹⁰⁵ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 18.

O que quer que faça, qualquer que seja a sua opção existencial, Emma está condenada ao suicídio.

Mas estamos no mundo da literatura que rivaliza com a vida e lhe empresta toda a força e a sobredeterminação do símbolo!

É a literatura então que devemos interrogar, é nela que temos de procurar uma resposta para o “mistério” do suicídio de Emma Bovary.

A primeira resposta é de natureza histórica e inscreve-o numa visão pessimista do homem e da vida que caminha para o niilismo e que o pensamento de Schopenhauer vem sustentar. Com Flaubert, assistimos à mudança de rosto e de identidade de um tempo e de uma sociedade que o seu romance denuncia claramente.

A ela se vem juntar uma outra, de valência histórico-literária, que o instaura como processo da própria literatura – de um certo tipo de literatura – e da leitura: se Emma, em vez dos romances que encenam heróicos, belos e serenos suicídios românticos, tivesse lido *Madame Bovary* não teria posto fim à vida. O efeito profilático do romance, a finalidade e intencionalidade moralizadoras de que se reveste – e com que Flaubert se defendeu aliás das acusações de imoralidade – prevalecem assim na apreensão do texto. E que melhor advertência para um leitor do que a cena de horror que restitui a agonia da personagem?

Resta referir ainda que ele funciona como uma terapia catártica para o próprio escritor. O suicídio de Emma é a salvação de Flaubert. Pois se o seu imenso desejo de escrever – e de escrever uma prosa de inatingível perfeição, como afirma numa carta a Louise Colet: “Personne n’a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi”¹⁰⁷ – se assemelha ao desejo imenso que Emma transporta – o que leva Béatrice Didier a concluir que “le désir d’Emma devient alors la figure de cet absolu de l’écriture que Flaubert se crée à mesure qu’il écrit”¹⁰⁸ –, se o espectro do fracasso, o fantasma do suicídio do artista espreita também o escritor, Flaubert dá à luz uma obra-prima, e é Emma quem nela perece.

¹⁰⁷ *Correspondance*, Paris, Pléiade, ed. Bruneau, t. I e II, 1973, red. 1980, tomo II, p. 136

¹⁰⁸ *Idem*, p. 27.

E assim Emma, a quem o texto não dá voz, que surge como uma figura muda, silenciosa, a quem a terapia da palavra é recusada¹⁰⁹, oferece a Flaubert os meios de uma libertação. A catarse da escrita preserva Flaubert do perigo ameaçador da sua própria destruição e solta-o das palavras com que ele próprio declarara *Madame Bovary, c'est moi!*

E a imensa cumplicidade dos dois destinos – traduzida pela coincidência da dificuldade de viver, para a heroína que «bovariza» a vida, e de escrever essa vida, para o romancista que “bovariza”¹¹⁰ a própria escrita – esboroa-se no acto do suicídio de Emma, que ganha então sentido neste romance que afinal nos mostra já um *Flaubert avant Freud*.

¹⁰⁹ Basta recordar a cena “cômica” do seu diálogo com o padre Bournisien em que este não entende o apelo patético de uma mulher desesperada que quer confessar as suas faltas e assim livrar-se do mal que a devora (pp. 115, 116, 117).

¹¹⁰ Expressão utilizada por Jacques Neefs na edição Poche Critique de *Madame Bovary*.

A METAMORFOSE OU A DIFICULDADE DE SER

As histórias de Jules Supervielle¹¹¹ instalam-nos face a um imaginário diferente que se abre à figuração de um mundo onde tudo parece possível, onde a metamorfose faz parte do ser, os mundos aquáticos e aéreos se assemelham aos terrestres e a vida depois da morte é tão natural como a própria morte. Nada nos espanta verdadeiramente neste universo mágico, vago e inconsistente: que o cão de Juan Pecho possa ser testemunha do assassinio de Ali ben Salem, que uma jovem possua uma voz de violino ou que Guanamiru construa um vulcão nas suas terras e o leve, numa mala, para Paris.¹¹² Supervielle dá vida a um universo onde o feérico coteja o realismo, onde o prosaísmo de um quotidiano banal se deixa embeber pela magia e pelo maravilhoso e o delírio é decantado e transformado em “rêve consistant”.

O fascínio e a valorização da ideia de fantasia e de transfiguração do mundo têm uma explicação, antes de mais, de ordem histórica. Supervielle pertence a uma geração que sofreu os efeitos da crise do naturalismo, da recusa do cientismo determinista e avoluma o número dos que contestam uma representação do mundo, do homem e da vida fundada na observação e na imitação, rejeitando um pretenso objectivismo científico como

¹¹¹ Nascido em Montevidéu, de pais franceses, Jules Supervielle (1884-1960) é um poeta que navega entre duas pátrias e duas culturas, mantendo-se sempre um pouco fora da paisagem literária da França do seu tempo. Para além das colectâneas de poesia *Brumes du Passé*, *Débarcadères*, *Gravitations*, *Le Forçat Innocent*, *Les Amis inconnus*, *La Fable du Monde*, e dos romances *Le Voleur d'enfants*, *Le Survivant*, *L'Homme de la Pampa*, Supervielle escreveu dezenas de contos e novelas que o celebrizaram. A análise que se segue incide fundamentalmente nas pequenas narrativas agrupadas em *L'enfant de la haute mer* (Paris, Gallimard, 1972).

¹¹² Refiro-me às novelas *La Piste et la Mare*, *La Jeune fille à la voix de violon* e ao romance *L'Homme de la Pampa*, respectivamente.

fundamento da criação artística. Em algumas das suas obras narrativas, Supervielle diverte-se a pôr em cena personagens de homens de ciência para mostrar a fraqueza do conhecimento exacto, universal e verificável através de leis: Gutierrez, médico dotado de uma inteligência superior, e o cientista-inventor de bombas reconstrutivas dão-se rapidamente conta de que a ciência não é eficaz como meio de conhecimento e de transformação do mundo e de que não há actividade do espírito verdadeiramente criadora senão com o concurso da imaginação e da fantasia. E não é por acaso que Supervielle faz entrar no corpo do médico Gutierrez, por efeito de metempsicose, o espírito do poeta Apestègue, assim oferecendo a ambos a possibilidade de trocarem as suas diferentes visões do saber, da cultura e do mundo.

Herdeiro do simbolismo e do pós-simbolismo, Supervielle depressa se liberta de qualquer modelo instituído, parecendo não se deixar afectar pelas modas literárias do tempo – o unanimismo, o futurismo, o simultaneismo –, apenas talvez um pouco pelo surrealismo. A sua concepção da poesia, definida no ensaio *En songeant à un art poétique*, é muito simples:

La poésie vient chez moi d'un rêve toujours latent.

Ce rêve j'aime à le diriger [...]. Je n'aime pas le rêve qui s'en va à la dérive (j'allais dire à la dérêve). Je cherche à en faire un rêve consistant, une sorte de figure de proue qui après avoir traversé les espaces et le temps intérieurs affronte les espaces et le temps du dehors – et pour lui le dehors c'est la page blanche.¹¹³

O poeta exprime aqui a sua admiração pelo onirismo controlado. Mas querer conciliar o inconciliável, a razão e a imaginação, não o impede todavia de afirmar o seu cepticismo quanto ao conteúdo lógico da poesia, a importância do irracional e do inconsciente, da transfiguração das imagens de que a razão se serve para dar conta do mundo, preservando sempre nos seus textos “une place pour la folie, l'inattendu et l'inexplicable”.

A loucura, o inesperado e o inexplicável estão ligados, em Supervielle, a uma estética do diverso, da ambivalência e da dualidade, a uma espécie

¹¹³ «En songeant à un art poétique » in *Naissances*, Paris, Gallimard, 1951, p. 59.

de tensão que anima os seres e as coisas, que os impede de se fixarem em forma estável ou sentido único e que empresta aos seus textos um clima de ambiguidade e de permanente mobilidade.

Assim, a metamorfose não reveste, em Supervielle, apenas a dimensão de tema poético, de alegoria, metáfora, jogo ou exercício literário. Inscrita no mais íntimo de quem experienciou a falência de uma verdadeira origem e de uma pertença enraizante¹¹⁴, e de quem vive o fascínio do múltiplo e do mutável, ela não se desliga aqui do drama de uma identidade infinitamente desdobrada e, ao mesmo tempo, ávida de unidade. Revestindo o contorno de mito etiológico – que se prende com um desejo de explicação do mundo –, antropogónico – que dá a conhecer a natureza física do homem – e palingenésico – visando o renascimento e a regeneração –, a metamorfose confunde-se com a própria linguagem e aspira a suprir o drama da ausência de Deus, refazendo no homem a unidade do corpo e da alma.

De um ponto de vista literário, a metamorfose assume neste universo imaginário as mais diversas configurações, consoante a trama diegética em que ocorre, sendo as figuras nela encenadas produto da abolição das fronteiras entre as ordens e as espécies, o que conduz a uma mudança efectiva de estado, traduzida no transitar ao reino objectal (como Lina, a mulher-estátua, em *L'Homme de la Pampa*), ao reino vegetal (como o casal apaixonado tornado árvore, em *Le petit bois*), ao reino animal (em processo de metensomatose, como Sir Fox-cavalo em *Les Suites d'une course*, Paul Chemin-cão em *La femme retrouvée*, Apestègue-mosca em *Le jeune homme du dimanche*), ao reino aquático (onde os naufragos renascem sob a forma de seres maravilhosos – os *Ruisselants* – que se exprimem apenas pela fosforescência dos seus corpos, em *L'Inconnue de la Seine*), ao reino celeste (onde as *ombres* dos antigos habitantes da terra se deslocam e gravitam no ar, dotadas de total transparência, em *Les boîtes du ciel*) e até mesmo ao reino humano (em processo de metempsicose, como Apestègue que, em

¹¹⁴ A biografia de Jules Supervielle é, deste ponto de vista, exemplar: órfão de pai e mãe aos 8 meses de idade – situação que descobre aliás de forma totalmente ocasional, com seis anos –, partilhado por dois mundos e duas culturas diferentes – a França e o Uruguai –, Supervielle vive ainda a experiência de um corpo que o singulariza – pela sua grande estatura – e ao qual procura ajustar o seu espírito e a sua inteligência.

dois momentos diferentes da sua vida, instala o seu espírito no interior do corpo de outras personagens, Obligation e Gutierrez).

Este absoluto transformismo reveste características peculiares, consoante o grau de implicação da própria personagem, podendo a transmutação ser voluntariamente assumida e, enquanto expressão de um desejo consciente, corresponder a um projecto intencional ou surgir como ocorrência imposta à personagem por forças a ela exteriores. Neste último caso, a personagem é objecto passivo de um processo de transmutação metamórfica que escapa à sua vontade e que traduz, muitas vezes, a violência de desejos inconscientes e inconfessos. Quanto ao carácter provisório ou definitivo da transformação sofrida, Supervielle insiste na reversibilidade destes estados, sendo escassas as situações em que para eles encena uma dimensão definitiva, pois que a permanência numa configuração irreversível limita a personagem, subtraindo-a à mobilidade de novas metamorfoses.

Em Supervielle, a metamorfose prende-se com o culto da liberdade – enquanto expressão radical de uma oposição a qualquer forma de fixidez agrilhoante, abertura a todos os possíveis, exercício de uma vontade plena, abolição total de fronteiras – e decorre da enorme atracção sentida perante um ritmo biológico onde são valorizados os estados de passagem e de transição. Latente está, pois, aqui, o fascínio exercido pelo intrigante do princípio das coisas e dos seres, da origem do homem e do mundo, das diversas formas de crescimento. Latente ainda a angústia do fim, a inquietação do abismo que constitui a experiência da morte ou da vida para além dela.

Não é pois de estranhar que a metamorfose das personagens incida fundamentalmente nestes dois momentos, nos dois “états de passage” que constituem o tempo da adolescência e o momento da morte.

O primeiro, fase de crescimento inelutável, é uma etapa fulcral do devir biológico que instaura no jovem um “étonnement d'être”, uma perplexidade ontológica objectivada num sistema de interrogações, num questionamento de si, dos outros e do mundo. Jovens e adolescentes, protagonistas destes estados de passagem, não são mais do que formas intermédias onde o ser vai encontrando sucessivos rostos e configurações. A fase da adolescência, da infância à idade adulta, oferece a Supervielle ocasião para se deter não

apenas na imagem de um corpo em mudança à espera de um contorno definitivo, mas também na de um espírito em busca de alicerces que norteiem e confirmem coerência a um percurso existencial exemplar. Nela se situa também a descoberta de condicionamentos afectivos no desenvolvimento da vida psíquica do ser humano, e o fascínio desencadeado pela ambiguidade de um estádio indefinível, pelos meandros complexos da transição entre o período de latência e a puberdade, incita o ser à realização das suas pulsões sexuais.

Com efeito, nos contos *La jeune fille à la voix de violon*, *Vacances*, *L'enfant de la haute mer*, é a imagem sufocante do pai que impede o desabrochar púbere das personagens femininas: assim, o primeiro texto oferece uma referência à cegueira de um pai que não entende a transformação da filha como reflexo de um desejo sexual concretizado, mas frustrado; o segundo, a referência à proibição de um casamento desejado e à mão devastadora que se abate sobre o seio de Simonne, símbolo de um poder paterno violento; o terceiro centra-se em torno da impossibilidade de crescimento de uma jovem, irremediavelmente presa numa imagem da memória paterna. Da mesma forma surge a relação mãe/filho nos contos *La veuve aux trois moutons* e *Le bol de lait*, relação de total interferência materna e dependência filial, no último caso altamente marcada pelo simbolismo do elemento leite que une fatalmente as duas personagens. E se, nas personagens femininas, há ainda sentido de luta e de revolta, consciência da necessidade de uma ruptura e libertação, aqui, nos dois exemplos masculinos, há apenas a marca de uma aceitação passiva, sem revolta.

O conflito e a metamorfose sofrida pelas personagens correspondem, em larga medida, ao desabrochar da sexualidade e à descoberta da noção de desejo e de prazer. No entanto, há nos textos uma constante preocupação em o escamotear, reconverter, recalcar ou sublimar, envolvendo o desejo numa auréola de reserva, como se de culto secreto se tratasse. A problemática sexual, largamente dominante na quase totalidade destes textos narrativos, é assim postulada num registo de mistério e a metamorfose, que com ela se prende, representa a postura daquele que parte em busca de completação, numa espera de ser.

O segundo momento é o que realiza a encenação do termo da vida, mais uma etapa ingénita de um ciclo vital e natural, que Supervielle

transforma em devir e ao qual empresta sempre o sentido de uma regeneração. O fim das coisas é o seu renascimento, a sua metamorfose, a sua mobilidade. E a morte é, para as personagens, novo estado de passagem, que ora reveste o carácter de mudança radical ora se apresenta como simples travessia sem ruptura, onde as personagens não morrem, apenas se modificam, mudam de estado, de corpo, de configuração.

Ora, se a metamorfose se prende com a noção de liberdade e se inscreve naturalmente num devir biológico, ela decorre, em primeira instância, de um princípio dinâmico, gerador do mundo: o princípio da mobilidade, dos seres, dos objectos, das palavras e das referências. Neste mundo em fuga e em mudança, mundo da intangibilidade de tudo, inconclusivo e transfigurável, também o próprio sentido vive, em polissemia, num estado de insaturabilidade e de errância.

Ao nível das personagens – “tous ces moi cherchant à vivre...” –, a mobilidade encontra-se traduzida na dispersão do sujeito por vários eus, na pulverização do individual em várias formas de ser e de estar redutoras das suas marcas específicas diferenciais, e exige um verdadeiro esforço de adaptação, em três frentes: a da ordem funcional da matéria, a da ordem social e a da ordem moral.

Com efeito, assistimos nos textos de Supervielle à instauração de uma nova ordem do mundo, rebelde às leis físicas que governam a matéria, às leis biológicas que inscrevem o ser vivo num devir natural e às leis fisiológicas que determinam o funcionamento dos seus órgãos vitais. Assim, nos mundos aquáticos e aéreos, a personagem adquire o contorno do meio em que vive, o da imaterialidade e do informe, como acontece em *L'Inconnue de la Seine*:

*Le séjour dans les profondeurs [...] vous donnera une confiance très grande. Mais il faut laisser aux chairs le temps de se reformer, de devenir suffisamment denses pour que le corps ne remonte pas à la surface. Ne pas être là à vouloir manger et boire. Ces enfantillages passent vite. Et je pense que bientôt de vraies perles vous sortiront des yeux quand vous vous y attendrez le moins, ce sera le signe précurseur de l'acclimatation.*¹¹⁵

¹¹⁵ Jules Supervielle, *L'enfant de la haute mer*, p. 72.

O corpo adapta-se, muda, a matéria que o constitui cede as suas propriedades naturais a outras e o ser, liberto do peso, da opacidade e da rigidez de uma forma de sólidos contornos, torna-se, em *Les boîtes du ciel*, imponderável, impalpável e transparente:

*Les Ombres des anciens habitants de la Terre se trouvaient réunies dans un large espace céleste; elles marchaient dans l'air comme des vivants l'eussent fait sur terre.*¹¹⁶

A este corpo desprovido de densidade e de volume nada é doravante impossível: o voo, a gravitação, a marcha aérea, o ondular sinuoso dos seres marinhos. A sua aclimatação faz-se naturalmente acompanhar de uma desfuncionalização de sistemas e órgãos – o coração já não precisa de bater, o aparelho digestivo de funcionar, os pulmões de gerir a função respiratória, como explica o “Grand Ruisselant” à jovem desconhecida do Sena:

*L'erreur, voyez-vous, c'est de vouloir respirer encore. Ne vous effrayez pas non plus de sentir en vous un cœur qui ne bat presque plus jamais et seulement quand il se trompe. Et ne gardez pas ainsi vos lèvres serrées comme si vous aviez peur d'avalier de l'eau de mer. Elle est maintenant pour vous ce qu'était naguère l'eau douce.*¹¹⁷

Libertando-se, deste modo, das servidões da natureza humana e dos laços de sujeição de qualquer ser mortal, a personagem vê surgir em si mesma os sinais de uma adaptação que se faz progressivamente e sem violência: pouco a pouco o corpo torna-se *Ombre* autónoma e auto-suficiente nos espaços celestes, ou então *Ruisselant* e adquire uma fosforescência que supre a ausência de luz natural nas profundezas aquáticas.

Preservado da usura e da degradação, escapando a todas as leis biológicas, o homem transcende o tempo, vivendo fora dele, e acede à eternidade. E porque ilude a condenação a uma mesma aparência para experimentar novas configurações, vence o imperativo da morte física. Munido de uma

¹¹⁶ *Idem*, p. 85.

¹¹⁷ *Idem*, p. 68.

configuração singular, o corpo anula tudo o que o torna dependente e frágil, suprime o irreversível, coloca-se ao abrigo da fealdade, do envelhecimento, da degradação e da morte, sendo o estado de metamorfose – que assegura a liberdade e a eternidade – um estado de graça e de beatitude decorrente de uma experiência que se pretende apaziguadora.

Ora, se a conformidade a uma nova funcionalidade da matéria exigia o desprendimento do corpo (agora transparente e imaterial), a adaptação a uma nova ordem social exige a aceitação do anonimato. Com efeito, os condicionalismos biológicos decorrentes do novo invólucro material – do novo corpo – implicam a inserção gregária em mundos rigidamente organizados que postulem a anulação total de qualquer iniciativa privada ou de qualquer forma de contestação, e onde o valor da transparência anule o da privacidade: assim, pensar e sentir deixam de pertencer à intimidade do ser que perde a sua essência de indivíduo para se tornar apenas elo anónimo de uma cadeia.

Esta nova comunidade assenta na soberania de um poder viril – o do chefe, detentor de uma autoridade repressiva e dotado de marcas singularizantes –, da qual decorre a relação no seio da família – e a correspondente encenação de um velado simbolismo edipiano que coloca a agressão do domínio materno ou paterno como motivo sexual – e no seio do grupo, onde assume uma função de regulador de ímpetos pulsionais, procurando alinhar comportamentos e esbater diferenças.

Uma nova ordem moral, decorrente da ordem física e social, se instaura igualmente, exigindo agora um afrouxamento da volição, uma espécie de abulia.

Privado do corpo, do tempo e do espaço, das mais elementares funções orgânicas, da palpação e do frémio das coisas (e das sensações por elas provocadas), da alegria da descoberta e do inesperado, a personagem vê-se igualmente espoliada da sua natureza de ser vivo, dos seus traços distintivos de ser humano, condenado à experiência da privação de tudo. Sem corpo, o homem não vive senão o interdito das funções orgânicas – “ne pas manger, ne pas boire”, em *L'Inconnue de la Seine* –, das funções de comunicação – “on était privé de la parole et même du murmure”, em *Les boitieux du ciel* – e de tudo o que lhe permite participar na vida social. E, mais ainda,

o interdito da emoção, seja ela memória de um passado feliz, ternura face a uma impressão sensível, experiência da amizade ou do amor e mesmo até certeza de jogar com a inevitabilidade da morte, força que galvaniza o esforço, a vontade e a energia de lutar pela vida.

Ao vazio exterior corresponde então o vazio inscrito no interior da personagem, a anulação dos valores essenciais, a prisão de uma rotina sem emoção. Privada do tempo, da cronologia que escande as fronteiras da existência, nada se oferece à personagem para além de um sentimento de lassidão, de desassossego e de insatisfação, de passividade descontente. Privada das coisas, do seu próprio corpo e de um espaço mental protegido, ela acaba por se furtar ao outro e, num excesso de pudor, por se furtar a si própria. Citemos *Les boiteux du ciel*:

Pour cacher ses sentiments, on se voyait obligé de s'enfuir à toutes jambes, de s'isoler, si on pouvait.

*Mais la plupart des gens prenaient l'habitude de ne penser à rien de secret, de s'exprimer de façon parfaitement courtoise.*¹¹⁸

O estado de graça, enquanto libertação das servidões do corpo, torna-se assim sono profundo e prolongado no qual a vida parece suspensa, estado de letargia decorrente da própria imobilização do mundo.

Ora, sendo a metamorfose fundamentalmente uma experiência de adolescente, ligada à passagem à vida adulta e à vivência das mutações fisiológicas e psicológicas decorrentes do desabrochar da sexualidade, parece haver contradição – ou mesmo impossibilidade – na aceitação passiva de um universo edificado sobre a negação dos valores e das formas que exprimem a própria essência do ser adolescente: o corpo (que recusa a evanescência de si), a identidade em construção (enquanto procura de uma consciência que nega o anonimato) e a força do desejo (que se opõe à privação e à abulia).

E é uma vez mais ao nível do corpo, da procura das diferentes formas de prazer que a materialidade do ser oferece, que a questão da privação e do desejo se coloca. Num discurso de homenagem a Supervielle pronunciado

¹¹⁸ *Idem*, p. 88.

em Oloron Sainte-Marie, terra natal do autor, o poeta Pierre Emmanuel afirma:

*Sentiment de la fragilité de la vie, sentiment de l'autre en nous, unité avec les morts, tout cela [...] est à la fois réalité de l'âme et réalité du corps. Supervielle chante le corps humain de toutes les manières: le corps dans sa beauté, le corps dans la plénitude de ses forces, le corps comme image et microcosme, lieu du rapport que Supervielle établit entre la vie profonde et obscure en lui, la vie viscérale, et toute la puissante force cosmique qui se déploie autour et qui investit sa propre existence.*¹¹⁹

A realidade do corpo é, com efeito, o primeiro dado irrecusável do universo mental de Jules Supervielle. Antes de mais, o ser sem corpo não pode saborear a materialidade dos objectos, o seu peso, forma, consistência, textura, o próprio corpo das coisas:

*Mais la grande tristesse des Ombres venait surtout de ce qu'elles ne pouvaient rien saisir. Autour d'elles tout semblait à l'état d'abstractions. Avoir à soi un bout d'ongle, un cheveu, un croûton de pain, n'importe quoi mais qui fût consistant.*¹²⁰

Saisir é então o primeiro desejo do homem desencarnado:

*Saisir, saisir le soir, la pomme, la statue.
Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue
Saisir le pied, le cou de la femme couchée
Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés
Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.
[...]
Saisir quand tout me quitte,
Et avec quelles mains
Saisir cette pensée*

¹¹⁹ Pierre Emmanuel, "Jules Supervielle", in *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts*, Pau, vol. 7, 1972, p. 11.

¹²⁰ *Idem*, p. 92

*Et avec quelles mains
Saisir enfin le jour
Par la peau de son cou,
Le tenir remuant
Comme un lièvre vivant?
Viens, sommeil, aide-moi,
Tu saisis pour moi
Ce que je n'ai pu prendre,
Sommeil aux mains plus grandes.*¹²¹

E é a realidade do mundo, a realidade das coisas tangíveis que as mãos podem agarrar, tocar, apalpar, como no poema “Saisir” em *Le forçat innocent*, que restitui à personagem a consciência de ser: o corpo do mundo ajuda-o a descobrir a importância do seu próprio corpo, testemunha única e verdadeira de uma existência concreta, lugar do êxtase sensual, do prazer da descoberta do outro, como refere o poema “Nocturne en plein jour” em *La fable du monde*:

*J'entre dans le champ clos de ma chair attentive
Au pays qui respire et qui bat sous ma peau*¹²²

O país que respira e bate sob a pele é aquele onde a personagem quer viver a sua vida, o da incompletude e da frustração, da censura e da dor, mas também, e sobretudo, o do desejo que traduz a efervescência e a palpação da carne, do desejo escondido, não-dito, guardado nas fibras profundas do ser, ou do desejo dito, partilhado e que resplandece em fogo. O desejo de um corpo que não seja mero organismo, mas universo, imprevisível, móvel, em metamorfose, sensível “au bruit du vent dans les sapins, à travers une grosse pluie”, “à la blancheur des agneaux nouveaux”, em *Les boîtes du ciel*, “aux plumes, aux oeufs des oiseaux, aux mousses et aux fougères”, em *Rani*, à cor do sol sob os trópicos, ao calor

¹²¹ Jules Supervielle, «Saisir» *Le forçat innocent*, Paris, Poésie/Gallimard, 1969, pp. 24-27.

¹²² Jules Supervielle, “Nocturne en plein jour”, *La Fable du Monde*, Paris, Poésie/Gallimard, 1987, p. 68.

da noite da pampa. O desejo, enfim, de um corpo olhado por olhos que o mergulham “dans une zone de miracle et d’inquiétude”, de um corpo também ele tomado por um outro corpo, oferecido ao amor:

[...] une sorte de bien-être lui montait dans ce qui avait été ses mains. Le corps de Charles Delsol était encore gris, mais d'un gris luisant et presque lumineux, d'un gris rosé et pour ainsi dire rusé. Et il lui sembla que des mains lui naissaient, mais il se bâta de cacher sous ses vêtements d'ombre ces deux choses inquiétantes qui voulaient absolument avoir cinq doigts chacune.

[...]

Bouleversée, l'étudiante se mit à battre des cils, de vrais cils de jeune fille de la Terre. Et ses yeux étaient bleus comme autrefois dans le reste du visage encore déserté par la vie. Elle resta immobile comme après un effort surhumain, puis très vite, voici venir le nez, les lèvres, les joues, un peu plus rouges que sur la Terre. Et loin d'être nue, elle était habillée comme une jeune fille de 1919, année de sa mort.

Il faisait un petit froid sec et de belles colonnes de vapeur sortaient du nez du jeune homme et de la jeune fille bien respirante.

Sans même s'inquiéter des quelques Ombres qui se trouvaient près d'eux, ils joignirent longuement leurs lèvres revenues.¹²³

No coração destes mundos em que o ser é substituído pelo parecer e a vida por uma ilusão de vida, a personagem que experimenta a metamorfose faz inevitavelmente também a experiência de um sentimento de revolta e de recusa, tornando-se ser em transgressão e em conflito contra o disfuncionamento biológico, social e moral, contra um mundo que, ao anular o desejo, anula igualmente os valores do amor, os sinais do prazer e o sentido da emoção. Por outras palavras, contra um mundo que mata a memória do passado, o entusiasmo de futuro, o frêmito sensual e a volúpia da fruição, o enternecimento face à dor e ao sofrimento, a certeza da morte enquanto força galvanizadora de uma vontade de lutar pela vida.

¹²³ Jules Supervielle, *L'enfant de la haute mer*, pp. 101-102.

Daí que, neste conjunto de interdições e de privações, o seu comportamento seja marcado por uma diferença singularizante, recusando formas anquilosadas de expressão de um poder aleatório e arbitrário, formas rígidas de ser e de estar, de imobilismo e de permanência, e que o ser em passagem seja levado a privilegiar mecanismos solitários de autodefesa, fechando-se num mutismo protector. Daí também que todas as personagens vivam destinos solitários, em isolamento orgulhoso de ser e de se saber outro!

A metamorfose ocupa pois o espaço de uma ambiguidade e reveste a forma de uma ambivalência entre pulsão e transgressão, princípio de prazer e princípio de realidade, errância e constância, vida e morte. Ambivalência do ser a quem é oferecida a eternidade e a beatitude e que aspira apenas à fatalidade da carne, à contradição dos sentidos, ao vigor e à energia das pulsões. Sabedoria do ser que recusa uma vida sem vida para se abandonar ao prazer e à volúpia, mesmo quando abrigam a morte.

Esta isotopia temática – substituto aqui de uma interrogação metafísica inacessível à personagem – é a que melhor dá conta do universo mental e ficcional de Jules Supervielle, atraído pelo múltiplo, pelo diverso, pela permanente mobilidade. As personagens a que Supervielle dá vida são claramente duplos, ou hipóteses heteronímicas, facetas de um todo fragmentado: nem um único sujeito sobre quem recaem todas as experiências pessoais, nem uma multiplicidade de sujeitos independentes do eu, mas, ao invés, um sujeito desdobrado, “un moi diffus, éparpillé”, através do qual se preserva a unidade na multiplicidade das experiências. Um ser – Supervielle? – em permanente metamorfose, multiplicado, mas reunido em matriz unificadora, nela almejando um sentido de convergência que resolva as suas dolorosas contradições.

(Página deixada propositadamente em branco)

AS FRACTURAS DO QUOTIDIANO

Ao analisarmos as figuras de Martine e de Lullaby, protagonistas respectivamente das novelas *La Ronde* e *Lullaby*, de J.-M. Le Clézio¹²⁴, estamos conscientes do risco que corremos. Integrados em colectâneas diferentes, os textos que lhes dão vida relevam de uma axiologia que os distingue: em *La Ronde et autres faits divers*, Le Clézio procura inspiração em matéria de um quotidiano regra geral explorado em página de jornal e que, pela sua imediatez, banalidade e violência, provoca um efeito de surpresa e horror; ao invés, *Mondo et autres histoires* inscreve-se num imaginário que acolhe preferencialmente a fantasia e o alegórico e se revê numa dimensão mítica. E se é um facto que *La Ronde* se socorre de procedimentos técnico-compositivos que configuram no texto uma *écriture blanche*, seca e directa, e que em *Lullaby* a escrita se poetiza, é também verdade que Martine parece viver um trágico *fait divers* enquanto Lullaby incorpora traços de heroína de um misterioso mundo de estórias fabulosas.

Em *La Ronde*, duas jovens, Martine e Titi, num bairro periférico de uma grande cidade francesa, entregam-se a um jogo perigoso e enigmático: tendo pedido emprestado a uns amigos duas motorizadas, percorrem a cidade a alta velocidade regressando sistematicamente ao ponto de partida: a rua da

¹²⁴ A obra de Jean-Marie Gustave Le Clézio (nascido em 1940) interroga as várias formas de desejo que arranca o homem à solidão. Livros da errância – *Voyages de l'autre côté*, *Le Chercheur d'or*, *Le Livre des fuites* – e de busca lírica – *La Fièvre*, *Désert* –, os textos de Le Clézio honram os seres de paixão que regressam aos elementos fundamentais da vida (água, terra, ar, fogo), para dar sentido à sua existência. Dos seus textos breves salientem-se *La Ronde et autres faits divers*, *Mondo et autres histoires*, *Printemps et autres saisons* e *Coeur Brûlé et autres romances*. Na nossa análise, ocupamo-nos de duas novelas extraídas respectivamente de *La Ronde et autres faits divers* e *Mondo et autres histoires*.

Liberdade. Tomadas pelo entusiasmo desta ronda infernal, vivem, sob o calor escaldante do meio-dia, nas ruas desertas da cidade fantasma onde os homens parecem irremediavelmente alienados em frente dos seus televisores, a ilusão de uma vida e de uma liberdade que não possuem. A velocidade, o vento, o calor, o barulho dos motores são embriagantes e oferecem a Martine uma fruição desconhecida. A sensação domina o seu corpo e o seu espírito atola-se num turbilhão de pensamentos perturbadores. Quando o jogo acaba, Martine não sai vencedora.

Em *Lullaby*, Lullaby decide não voltar à escola e sai da cidade para se dirigir ao cabo próximo do porto. Visita, primeiro, um bunker abandonado desde a guerra, onde descobre enigmáticas inscrições, toma banho numa pequena enseada, perseguindo depois a sua exploração da costa numa estranha casa pseudo-grega onde a palavra *Karisma* retém longamente a sua atenção. Deixando-se invadir por sensações inebriantes, recorda uma canção de embalar da sua infância passada em Teerão, e, ao refazer o caminho de regresso, encontra um rapazinho com quem dialoga. Nos dias seguintes, para os lados da casa grega, uma grande felicidade penetra nela e retira-lhe o sentimento da sua identidade. Aventurando-se ainda mais longe, descobre as ruínas de uma espécie de teatro onde a inquietante presença de um desconhecido a põe em fuga. Considerando que é preciso pôr termo a esta experiência, Lullaby regressa à cidade e, interrogada em vão pela directora da escola sobre as razões da sua ausência, é em M. Filippi, seu professor de ciências, que encontrará uma voz disposta a responder às suas interrogações.

Ora, a dissemelhança das histórias protagonizadas por Martine e Lullaby não é senão superficial. De facto, sendo ambas jovens adolescentes, vivendo ambas um quotidiano que as oprime e buscando algo que as liberte, há nelas uma similitude de percursos e de vivências que as congrega e merece atenção.

Com efeito, as marcas configuradoras de Martine e Lullaby, dispersas ao longo das novelas, permitem-nos desde logo desenhar o contorno de duas adolescentes, dois seres “en état de passage” da infância à idade adulta.

Martine é descrita – por traços que a inferiorizam em relação à amiga Titi que é mais velha, possui cabelos vermelhos e uma personalidade mais vincada – como uma jovem tímida, “renfrognée”, que sistematicamente

encolhe os ombros quando lhe é pedida uma opinião. Através da psico-narrativa¹²⁵ que vai fragmentariamente restituindo os seus pensamentos e emoções, novos elementos de caracterização se acrescentam: Martine frequenta uma escola de estenografia, vive só com a mãe, não gosta dos rapazes amigos de Titi, detesta o mundo inestético e egoísta da *banlieue* onde vive. A aventura em que se lança é uma forma de contrariar a ordem de um real com o qual não se identifica.

Lullaby, por seu turno, é-nos apresentada como uma adolescente perdida na rotina de um quotidiano banal e tristonho – o dia-a-dia na escola, o silêncio da casa –, vivendo com a mãe, solitária no meio de objectos com os quais procura estabelecer relações afectivas. No *incipit* da novela, é uma figura ambígua que abandona a cidade, com a sua mochila de criança às costas, o seu blusão e o seu *rouge à lèvres*. A aventura em que se lança é o início de uma vida que recusa a crueldade e a hipocrisia do mundo dos adultos que a rodeiam.

Designaremos então o primeiro eixo configurante e aglutinador da experiência das jovens protagonistas como um *jeu d'enfant*, vivido segundo uma nova lei, a da transgressão e da aventura. De facto, fugir de casa, faltar à escola – “faire l'école buissonnière” –, conduzir velozmente uma motorizada estrondosa, roubar a carteira a uma mulher imóvel que espera o autocarro, mergulhar vestida nas águas do mar, fazer uma fogueira no cimo das rochas para nela queimar cartas antigas, mais não são do que gestos de violação das regras impostas por uma sociedade “adulta”. E se transgredir é, para Martine e Lullaby, um jogo (quase) inofensivo, o fascínio de um feito ousado projecta este divertimento de criança no mundo (mágico) da iniciação. É então uma aventura o que aqui nos é descrito – e não é verdade que Lullaby faz lembrar o registo e o modo narrativo das aventuras dos Cinco?... – em etapas obrigatórias de narrativa iniciática, pontuada pelo sonho de independência, pelo desejo de evasão, numa procura de liberdade que não exclui o sentimento do perigo e do medo, e onde não faltam as forças essenciais do adjuvante, do opositor e da *quête*. Assim, a viagem exige uma

¹²⁵ Cf. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1981.

ruptura – que Martine e Lullaby efectuam como uma separação e uma travessia –, um acto – que, ultrapassando obstáculos, lhes trará um mundo desconhecido, mundo de encantamento mágico para Lullaby, de perversa excitação para Martine – e um regresso a uma ordem rectificadora – que separa as personagens e distingue os textos, destinando-lhes diferentes desfechos. De facto, esta viagem iniciática reveste para Lullaby o contorno de uma aventura maravilhosa, oferecendo-lhe o regresso a satisfação de uma voz amiga, enquanto para Martine ela parece ser viagem sem retorno, no fim da qual apenas encontra silêncio.

Mas da encenação de um *jeu d'enfant* não pode desligar-se o sentido da revolta. Não é assim apenas o gosto de uma aventura de criança que move as duas jovens, cujo comportamento é também ditado, ainda que de forma inconsciente, pela força de Eros. E o que era apenas transgressão e aventura torna-se agora experiência de um interdito que as personagens vivem, através da descoberta do próprio corpo, simultaneamente como expressão de um segredo e de um excesso.

A temática do secreto percorre as duas novelas: em torno de Martine e de Lullaby circulam infinitas questões que ficam sem resposta – quem são, de onde vêm, que procuram, o que vão fazer, como vivem? –, obedecendo as novelas que protagonizam à lógica de um enigma – qual é o segredo contido no acto de Martine? o que significa aqui realmente a palavra titular *ronde?*, para onde vai Lullaby? qual o sentido das palavras inscritas na casa grega ou nas paredes do bunker? – que anima também tudo o que gira em torno das personagens, quer na (in)determinação do espaço físico – onde se situa a acção? em que cidade, em que porto? – quer na descrição das outras personagens – o que representa Titi para Martine ou o menino para Lullaby? –, quer ainda na criação de uma atmosfera particular – de impenetrabilidade humana em *La Ronde*, de mistério em *Lullaby*. Ora, a temática do secreto arrasta consigo uma rede de modulações – onde ocupa lugar de destaque o binómio opacidade *vs.* transparência que organiza comportamentos e palavras segundo a lógica dual da verdade e do fingimento – e autoriza uma interrogação fundamental acerca do real e da identidade. As imagens reflectidas nas montras das lojas por onde Martine passa em alta velocidade ou as imagens projectadas na televisão, por detrás das

cortinas fechadas, as sombras e as silhuetas dos objectos ou dos seres que atravessam o caminho das personagens serão então apenas reflexos, simulacros de vida, representações: o que é aqui real ou apenas ilusão? No olhar dos outros, na voz do narrador ou nas dobras da consciência de cada uma, como distinguir o ser do parecer em *Martine e Lullaby*?

Se o secreto (e o segredo) acolhe parte do ser destas jovens, a vivência do excesso constitui a outra vertente da sua intimidade. De facto, é na experiência do limite que a personagem procura resolver o enigma do desejo que sente em si e com o qual não sabe ainda como lidar. O apelo das sensações que o corpo quer experimentar convida Martine à loucura de uma corrida veloz onde perde o sentido do real: “la terre bascule” e o sol, o calor, o vento, a vibração do mundo entram num coração “qui bat la chamade”, em mãos que transpiram, numa garganta “serrée”, num corpo que assim se esvazia de tudo o que não é angústia, excitação nervosa, vertigem. Para Lullaby, ir ao fundo de si é também penetrar por inteiro no mundo que a rodeia, saborear a violência do sol, a força do vento, a frescura do mar, a presença imponente das ruínas e da falésia. Uma e outra deslizam a um medo ancestral que se confunde com o prazer como se, pelo excesso a que se entregam, acedessem a um estado outro, *état second*, excepcional e único. Também aqui, excessivo é tudo o que ajuda a configurar a trama diegética em que ocorre a aventura das personagens. Excessiva é assim a representação do mundo em *La Ronde*, que se assemelha ora a um cenário de banda desenhada – na depuração que sofre e que o reduz a um conjunto de linhas e traços de contornos vincados e de cores nítidas e violentas, como o branco e o preto, o azul e o vermelho –, ora a um cenário fantástico – onde o leitor assiste à metamorfose da terra, que se desfaz sob o efeito do calor –, ora ainda a um cenário alucinatório – na representação do outro saído de uma visão dantesca e infernal, a mulher-robot, o camião, “espèce de monstre”, “animal furieux”, “pré-historique”, “irrationnel”, os homens e mulheres anónimos “qui grimacent” por detrás das janelas. Como excessivos são também os elementos que preenchem o espaço em *Lullaby*, a estrada, a enseada, a falésia, o mar, a casa grega, as ruínas, o bunker abandonado, e que Lullaby percorre como se de um teatro maravilhoso se tratasse. Acresce que em ambas as novelas é o leitor confrontado com o carácter obsessivo de uma escrita que se socorre a todo o momento

de repetições – de palavras, expressões e figuras – e de alusões, e que promove a circularidade como movimento (quase) exclusivo do próprio texto: é assim que podemos ler a ronda infernal das motorizadas de Martine e Titi bem como o retomar constante do mesmo caminho para Lullaby, simbolizando ambas as atitudes o fascínio do recomeço, de um eterno retorno e a inevitável atracção de um universo carceral. E o círculo concêntrico que cada uma das personagens percorre na sua aventura perfaz-se na imagem da espiral, ponto de chegada de um paroxismo que a fruição sexual lhes oferecerá. Porque é afinal nos valores do secreto e do excessivo que marcam qualquer adolescente, nessa inevitável oposição entre o corpo e o espírito, nessa complexa ambivalência onde a carne sofre o inesperado afluxo de sensações violentas e desconhecidas, a desordem perturbadora do desejo, e a alma procura, na lucidez de um pensamento consciente, a força moral de uma vida interior, que Martine e Lullaby experimentam, na dualidade da ousadia e da timidez, do prazer e da inocência, a fruição dos sentidos, realizando assim a entrada na idade adulta.

E é aqui que tudo as separa. É aqui que Eros ajuda Lullaby na procura da unidade do mundo como *lugar*, e apenas mostra a Martine a fenda do universo e da sua cidade como *não-lugar*.

Le silence revient sur la rue, au centre du carrefour. Sur la chaussée, derrière le camion bleu, le corps de Martine est étendu, tourné sur lui-même, comme un linge. Il n'y a pas de douleur, pas encore, tandis qu'elle regarde vers le ciel, les yeux grands ouverts, la bouche tremblant un peu. Mais un vide intense, insoutenable, qui l'envahit lentement, tandis que le sang coule en méandres noirs de ses jambes broyées. Pas très loin de son bras, sur la chaussée, il y a le sac de cuir noir, comme s'il avait été bêtement oublié par terre, et son fermoir de métal doré jette aux yeux des éclats meurtriers.¹²⁶

O *explicit* de *La Ronde* é claro: ao rejeitar a indiferença e a fragilidade que pareciam ser a sua postura defensiva perante a vida, ao dar voz a uma espécie de duplo que fala em si – “la voix un peu rauque”, “sans savoir très

¹²⁶ Le Clézio, «La Ronde», *La Ronde et autres faits divers*, Paris, N.R.F., 1982, p. 20.

bien ce qu'elle dit" –, Martine assume a sua sexualidade de adolescente como um interdito. Na encenação simbólica do acto sexual, onde se misturam o prazer da descoberta e o medo do desconhecido, o grito de êxtase e o desmaio do corpo, é a presença de Tanatos que domina e que guia a jovem Martine do vazio do não-saber (e da não-experiência) ao vazio total da morte. De olhos bem abertos voltados para o céu, o sangue a escorrer “de ses jambes broyées”, e um corpo (sem vida?) caído no chão, eis a imagem final de um prazer que a devorou até à morte.

Ao invés, em *Lullaby* – onde se multiplicam os sinais concretos de um desabrochar sexual, o *rouge à lèvres* que guarda na mochila, a reacção dos homens que a vêem atravessar a cidade, o encontro com a figura inquietante do “satyre” ou com a figura inocente do rapazinho, os desenhos obscenos nas paredes da casa grega e a própria atitude da directora da escola que, ao interpretar a fuga da jovem como uma fuga amorosa, exige uma confissão impossível –, o êxtase físico não é independente de uma unidade superior, inspirada pelas forças de Cosmos e de Logos. A dimensão cósmica da experiência de *Lullaby* passa pela comunhão da personagem com todos os elementos – terra (as pedras da falésia), ar (o vento), fogo (a chama da fogueira, o sol) e água (o mar) – que cruzam o seu caminho e lhe emprestam um valor simbólico. A directora tem razão quando fala em amor, mas engana-se quanto ao seu objecto: o que move *Lullaby* é um sentimento de comunhão e de partilha, onde a jovem, fundindo-se com as grandes divindades pagãs de inspiração mediterrânica, chega à revelação do mundo que lhe permite ver com outros olhos uma outra realidade. Tudo parece então agora comunicar, a natureza e a Escola, as leis científicas e as naturais, as formas geométricas e as formas físicas, não havendo pois lugar para a oposição dos mundos. E o acto de fruição sexual perde a agressividade (que marcara o de Martine) para ser uma doce entrega e um renascimento.

Le soleil brûlait son visage. Les rayons de lumière sortaient d'elle, par ses doigts, par ses yeux, sa bouche, ses cheveux, ils rejoignaient les éclats des rochers et de la mer.

Il y avait le silence, surtout, un silence si grand et si fort que Lullaby avait l'impression qu'elle allait mourir. Très vite, la vie se retira d'elle et

partait, s'en allait dans le ciel et dans la mer. C'était difficile à comprendre, mais Lullaby était certaine que c'était comme cela, la mort. Son corps restait où il était, dans la position assise, le dos appuyé contre la colonne blanche, tout enveloppé de chaleur et de lumière. Mais les mouvements s'en allaient, se dissolvaient devant elle. Elle ne pouvait pas les retenir. [...] C'étaient tous les mouvements de ses bras et de ses jambes, les tremblements intérieurs, les frissons, les sursauts. Cela partait vite, en avant, lancé dans l'espace vers la lumière et la mer. Mais c'était agréable et Lullaby ne résistait pas. Elle ne fermait pas les yeux. Les pupilles agrandies, elle regardait droit devant elle, sans ciller, toujours le même point sur le mince fil de l'horizon, là où il y avait le pli entre le ciel et la mer.

La respiration devenait de plus en plus lente, et dans sa poitrine le coeur espaçait ses coups, lentement, lentement. Il n'y avait presque plus de mouvements, presque plus de vie en elle, seulement son regard qui s'élargissait, qui se mêlait à l'espace comme un faisceau de lumière. Lullaby sentait son corps s'ouvrir, très doucement, comme une porte, et elle attendait de rejoindre la mer. [...].

Son corps ne devenait pas froid, comme sont les morts dans leurs chambres. La lumière continuait à entrer, jusqu'au fond des organes, jusqu'à l'intérieur des os, et elle vivait à la même température que l'air, comme les lézards.¹²⁷

A viagem até à felicidade é, em *Lullaby*, uma busca metafísica. Em *La Ronde*, a viagem é sem retorno e contém a angústia da solidão.

Ao concluirmos a leitura das duas narrativas, não temos dúvida em classificar *La Ronde* como uma novela: sem negar a presença de uma problemática de leitura sociológica e de um simbolismo na construção da personagem (e do seu percurso iniciático), a encenação realista (que restitui o mundo em informantes semanticamente estáveis), a dramatização crítica (que conduz a acção para um momento de grande intensidade paroxística) e a pintura de um mundo destituído de valores que resvala para o absurdo e que, no despojamento da própria escrita, chama a atenção para as fracturas

¹²⁷ Le Clézio, «Lullaby», *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 98-99.

de um real esvaziado de sentido são, sem dúvida, alguns dos seus parâmetros configuradores.

A fixação genérica de *Lullaby* coloca outros problemas. Fazendo voluntariamente lembrar o registo e o modo narrativo do *Clube dos Cinco*, com a diferença de que a heroína está sozinha nesta narrativa de aventuras à beira-mar, este texto chama desde logo a atenção para a questão do leitor: a quem se dirige Le Clézio? Ou, por outras palavras, trata-se de uma “literatura para crianças”, para jovens? Que idade e que cultura se deve ter para ler esta novela e plenamente a apreciar? O verdadeiro segredo do texto reside porventura aqui na identidade do destinatário capaz de entender as alusões, os ecos, de encontrar os indícios, de decifrar os signos. Admitamos, antes de mais, que o narrador extradiegético (que procede a uma focalização interna, o que lhe permite ver as coisas com os olhos de Lullaby) se dirige a adolescentes como a jovem personagem (cuja idade exacta não é aliás indicada: terá 12 ou 16 anos?). O leitor identificar-se-á facilmente com a personagem, pois também ele está farto das aulas e da prisão escolar e sonha fazer “l'école buissonnière”, partir à descoberta da costa marítima, escalar falésias, entrar em velhas casas em ruínas para nelas saborear a solidão e se deixar tomar pelo mistério de um jogo quase policial.

Mas uma simbologia e uma mitologia vêm confundir as mesmas pistas: seguindo Lullaby, não passámos simplesmente, como pode parecer a uma leitura apressada, da Escola à Natureza, da Lei à Liberdade, mas sim dos constrangimentos absurdos da Cidade a um mundo de palavras entregues à plena significância de símbolos poderosos como os que vêm do mar. A comunicação entre a jovem e o universo, num tempo roubado à disciplina escolar, passa então por uma linguagem poética – tantas palavras dançam na cabeça de Lullaby, palavras francesas, inglesas, gregas, tantos países, a França, o Irão, a Alemanha. Um mundo cultural dá uma dimensão outra, que não apenas sensorial, a este universo de água, pedra e vegetais mediterrânicos, e o nome de Ariel pode simultaneamente fazer pensar no espírito da *Tempestade* de Shakespeare, ou em Milton e no anjo do *Paradise Lost*, ou ainda na Cabala e no Nome hebraico de Deus. A *rêverie* de Lullaby é, no fundo, um delírio demasiado erudito, a alucinação de alguém que viajou (não deixou a heroína o pai no Irão e não guarda a lembrança de

uma montanha do Oriente, a Kuhha Ye Alborz?) ou de algo que se leu (e Lullaby conhece também um pouco de grego, e sabe que a palavra *Karisma* quer dizer graça).

Admitamos então estar perante uma narrativa “anagógica”, que evoca uma comunhão com o além (do cimo do teatro em ruínas, Lullaby vislumbra “l'autre côté” do horizonte), que não se deixa facilmente psicanalisar, isto é, submeter: para compreender o que ela viu e viveu (um “apocalipse”, uma revelação), a jovem precisa das luzes do seu bom professor, M. Filippi, o único a poder ajudá-la, e não apenas por ser professor de física, isto é, de “natureza”, mas por ser também uma espécie de mediador, de intercessor, ao contrário da directora sem outro nome que não o da sua função, mulher seca e frustrada que, como o mau psicanalista, está pronta a compreender tudo sobre a jovem rebelde com a condição de esta reconhecer que a chave do seu estranho comportamento é sexual (e reside no nome do suposto rapaz com quem fugiu).

No total, esta narrativa enigmática possui o encanto de uma *comptine*: não esqueçamos que “lullaby” quer dizer canção de embalar em inglês.

Mas “ceci n'est pas un conte”, como diria Diderot, pois o conteúdo latente da narrativa não reenvia a uma simbologia clássica (apesar das Instâncias do Pai, rei bom mas distante, da Mãe adormecida, do Mágico Filippi, do Monstro da casa em ruínas), mas sobretudo a uma intertextualidade que cruza o antigo (a casa grega), o oriente (o Irão), a cidade moderna e absurda (mecanizada/enfeitiçada, lugar de seres alienados). O sentimento de incerteza leva a melhor no final da leitura e assim decide do estatuto do texto, a incluir sem dúvida no género da novela.

A ALIENAÇÃO MEDIÁTICA

Um dos critérios, na perspectiva de Ozwald, a ter em conta na definição da novela consiste na “dramatização crítica” como momento “performativo” essencial. Entendida a novela como “teatro de uma crise”, e aceite o princípio de uma constrictiva necessidade de composição que prepara, *ab initio* e de forma sistemática, o desenlace, valorizar-se-á o momento paroxístico, culminar de intensidade dramática. Este lugar/momento em que se joga o (e com o) sentido, que modifica e perturba o curso da narrativa, é igualmente um momento fenomenológico que faz convergir “l’ensemble des forces narratives vers un événement unique qu’il s’apprête à faire survenir plus ou moins brutalement”.¹²⁸ Correspondendo a uma expectativa anunciada, preparada desde a primeira linha, o evento culminar transporta consigo um carácter de urgência que o encadeamento rápido dos factos precipita, produzindo um choque que advém da passagem do(s) incidente(s) ao acidente, que acelera, em queda, o curso dos acontecimentos.

As novelas de Didier Daeninckx¹²⁹ encenadas em *Zapping* constituem ilustração cabal do que acaba de ser exposto. O que nelas se propõe é a denúncia da televisão e das imagens por ela produzidas, no quadro de programas de animação destinados ao grande público: concursos “recreativos”,

¹²⁸ Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 36.

¹²⁹ Inscrevendo os seus romances na realidade sociopolítica francesa, procurando denunciar a mentira e desmascarar os silêncios da história oficial, Didier Daeninckx (1949) regressa nos seus romances à Primeira Guerra Mundial (*La Der des der*, 1984), ao massacre dos argelinos de 1961 (*Meurtres pour mémoire*, 1983), aos problemas da imigração clandestina (*Lumière noire*, 1983). Trabalhou, entre 1966 e 1975 como animador cultural e jornalista em diversas publicações municipais e departamentais, experiência que transparece na colectânea de novelas *Zapping* (Paris, Folio, 1992), de que aqui nos ocupamos.

talk show, reality show. Nestes textos, põe-se em evidência a encenação mediática conduzida segundo um imperativo de captação de atenção, exigindo um espaço de transformação do acontecimento (que passa do estado bruto ao estado de estória construída) e um espaço de transacção, de diálogo entre as duas instâncias implicadas, a mediática e a receptora, mesmo se, no quadro da construção textual, se torna de seguida necessário distinguir o espectador da imagem, que se deixa levar e manipular, do leitor do texto, que realiza um distanciamento crítico e interpreta a imagem textualizada. A desmontagem dos programas televisivos – lida ainda no quadro alargado de um gosto pela violência e pela crueldade que todas estas novelas contêm – possui aqui uma dupla valência: jogando com a relação cada vez mais ambígua entre realidade e ficção, ela denuncia a imagem televisiva como factor de alienação (na manipulação do que é mostrado e no hipnotismo do espectador) ao mesmo tempo que, por um processo de *mise en abyme*, mostra a imagem como espelho do quotidiano.

Acentuando-se a cultura do efémero e do instante, o que se apresenta nestas novelas é um grau zero da quotidianidade: substituindo a História pelas pequenas estórias da existência banalizada, Daeninckx oferece-nos factos e não acontecimentos, gestos e não actos, palavras e não discursos, isto é, a “soma das insignificâncias” de quem não se reconhece como sujeito histórico. E a intrusão do extraordinário no quotidiano, pela televisão, faz-se por intermédio de um cinismo e de uma ironia que acentuam a “crueldade” das histórias que conta, percorridas aliás, e quase sempre logo desde o início, pelo rasto da passagem (ou evocação) da morte e da exploração da morbidez que com ela se prende. Refira-se a novela *Une famille de merde* que descreve um concurso onde são colocadas frente a frente duas famílias – “Drouais” e “Troyens” – e onde, por detrás de uma fachada de irrepreensível honestidade moral, se esconde um sórdido *affaire*, ou a novela *Une question pour une autre*, que descreve uma espécie de caça ao tesouro num programa em directo intitulado “Commando” onde a descoberta da manipulação das respostas dos concorrentes, supostamente por parte do animador do jogo, desencadeia um crime e um suicídio macabros que acabam por beneficiar quem, de facto, tinha procedido desonestamente, ou ainda *Santé à la une*, que relata o crime de uma jovem que mata o companheiro obsecado com a ideia de ter pinças e tesouras dentro

da barriga, na sequência de uma operação cirúrgica, de tanto ver programas de televisão onde situações idênticas são trazidas a público, ou mesmo ainda *Tirage dans le grattage* onde, na sequência do assalto ao banco Gravelot e da prisão de dois dos três assaltantes, Cyrille, o terceiro elemento que escapa à polícia, ataca e mata um pobre homem, M. Chassagne, velho que “vivait dans un état proche de la misère” e que, como por milagre, acabara de ganhar o jogo “Le Million”, julgando (erradamente) o ladrão em liberdade tratar-se do dinheiro resultante do roubo do banco que a polícia não conseguira descobrir na rusga efectuada à casa onde se encontravam os seus companheiros.

No fundo, o que aqui se faz é pôr a nu a dimensão de *fait divers* que o pequeno ecrã explora desmesuradamente e sem escrúpulos. O poder de sedução (e a perversão) da imagem televisiva funda-se em três princípios fundamentais, de que Daeninckx se serve de forma exemplar nestas novelas: a credibilidade decorrente da veracidade e da seriedade da informação e das provas e marcas de autentificação aduzidas; o sensacionalismo presente na necessidade de “fazer espectáculo”, mostrar o lado inédito e inesperado do “scoop” apresentado; a empatia que permite estabelecer uma convivência com o público, tocar a sensibilidade do espectador, entrar no seu universo de crenças e de emoções. Por outras palavras, provocar um estado emocional no espectador – e, por arrastamento, no leitor – no cruzamento do princípio de realidade, regulador da energia pulsional, e do princípio de prazer, que procura evitar o confronto com o real.

A novela *La chance de sa vie* é talvez, no conjunto dos vinte textos que constituem *Zapping*, a que mais cabalmente ilustra a desmontagem paródica de um *reality show*. Trata-se de descrever o funcionamento do programa “La chance de ma vie” – programa que traz a público, e na presença da “vítima”, um caso de uma qualquer injustiça em busca de reparação. Nesta novela, é Adélaïde, jovem marcada por uma operação cirúrgica que a desfigura para sempre, que vem descrever o seu calvário, de hospital em hospital, de tratamento em tratamento, de processo em processo revelando todos os pormenores sórdidos de um percurso de vitimização cada vez mais degradante, e que culmina com um apelo pungente ao bom coração dos telespectadores que, contribuindo com a sua generosidade – e o seu dinheiro... –, permitirão a Adélaïde juntar a impressionante soma que

o tribunal a obriga a restituir, na sequência de um recurso perdido. Mas, para além do que nos é mostrado neste momento televisivo, há ainda tudo o que não é dado a ver ao telespectador mas apenas dado a ler ao leitor, tudo o que se passa nos bastidores, com a preparação do programa: os elementos que relevam da técnica – os vários planos e sequências focalizando “actores” ou público, as entradas e saídas, os grandes planos de rostos ou de aplausos programados, etc. – e os aspectos mais psicológicos – e que dizem respeito quer ao perfil do animador Jacques Pramarré, desenhado aqui como um ser irascível, frágil e doente, que precisa de um copo de gin tónico para aguentar a pressão do programa, o reverso de uma figura bem parecida e em pleno domínio de si perante as câmaras, quer ainda à preparação prévia do encontro, com diálogos combinados no (quase) pormenor das réplicas e sequências treinadas e aprendidas de cor. Acrescenta-se ainda que, para além da chamada de atenção para os estereótipos (mais ou menos forjados) que configuram a situação da protagonista-vítima – o gosto pelo desporto, o casamento frustrado, o fim de uma carreira, etc... –, a montagem geral do programa é feita de cortes – e intervalos – que trazem para o ecrã outras sequências – publicidade, meteorologia, música – cujo simbolismo não pode desligar-se da emissão-chave. Refira-se, em particular, os episódios da célebre série “Columbo”, que vão intercalando a história de Adélaïde, e que, na vertente policial que encenam, deixam entrever um final inesperado (não para o programa mas) para a novela. Nesta desconstrução, põem-se a descoberto não apenas os mecanismos de criação de uma ilusão de real – pelas referências explícitas a figuras conhecidas da sociedade francesa, como o “Docteur Schweitzer”, médico alsaciano, primo de Jean-Paul Sartre, músico e humanista, prémio Nobel da Paz, “l’abbé Pierre”, padre resistente, fundador da obra *Chiffonniers d’Emaüs*, “Bernard Kouchner”, antigo ministro da saúde e fundador dos *Médecins sans frontières* –, mas também, e com fins mediáticos, a manipulação da informação – refira-se, a título de exemplo, a insistência sobre a importância de aspectos da vida de Adélaïde que, na realidade, não foram importantes (como a prática do desporto) ou a obrigatoriedade de uma apreciação positiva da casa de saúde que cuidou (mal) de Adélaïde – e a cosmética do próprio programa – os momentos em que é preciso sorrir para a câmara, em que o público

deve reagir, aplaudindo ruidosamente ou manifestando indignação, etc., sentindo-se o leitor usado, no seu frequente papel de telespectador, e coarctado na sua liberdade de criticamente ajuizar do que lhe é proposto.

Todos os efeitos lúdicos de dramatização e discursividade são aqui convocados: da activação de imaginários colectivos (imagens, atitudes, crenças e valores), em vigor no seio da comunidade, às representações partilhadas pelo público, potente factor de auto-identificação; da criação de estereótipos à escolha de temas seleccionados segundo categorias de ordem emocional, pertencentes ao universo do trágico (o medo, a doença, a morte), resultantes de forças negativas (os malfeitores e seus danos, os monstros e suas vítimas) e cuja emergência é inesperada e incrível (activando processos de excesso e desmesura); da transformação dos actores do social em personagens de narrativas de aventura (construindo heróis, criminosos, vítimas) e de factos do quotidiano em eventos de origem fantástica e consequências fabulosas. Também os procedimentos discursivos são aqui passados pelo crivo do ludismo, confundindo registos e níveis de linguagem de diferentes valências e propondo jogos de palavras de efeitos surpreendentes.

Na economia desta novela, a encenação de um momento paroxístico amalgama tensão dramática e sarcasmo cruel –

– Une fois de plus, vous avez été merveilleux ! Rien qu'à Valenciennes et dans les villes environnantes, Maubeuge, Lille, Roubaix, Tourcoing, les sommes collectées vont bien au-delà des huit cent mille francs dont Adélaïde avait besoin. Regardez cette table...

L'oeil de la caméra se pose sur un amoncellement de billets, de chèques que comptabilisent deux jeunes assistantes habillées aux couleurs des magasins Casifour. Bientôt l'argent est enfourré dans une mallette ornée de chiffres de la chaîne que l'animateur remet solennellement à son invitée alors que le public, les yeux rivés au tableau de commande, se lève en hurlant de joie. On boit un champagne tiédasse en grignotant des cacabuètes. Jacques Pramarre ne cesse de consulter sa montre. Il faut bien deux heures pour retourner sur Paris, et on l'attend avant minuit au Back Street, rue de Pontbieu... Il salue Adélaïde qui tient à l'embrasser.¹³⁰

¹³⁰ *Idem*, p. 44.

– pois que à emoção da personagem finalmente compensada se acrescenta a presença fútil das jovens (de Casifour...) que contam o dinheiro, a frieza do público, apenas atento ao visor luminoso que determina o momento em que deve reagir, e sobretudo a exasperação do animador Jacques Pramarre que não deseja senão libertar-se o mais depressa possível de uma actuação que desempenhou apenas como (mau) profissional. O que se segue – o regresso de Adélaïde a casa – ultrapassa as fronteiras do programa televisivo e, respeitando apenas ao universo textual, só ao leitor é dado a ler. E aqui reencontramos a outra vertente da encenação dramática a que acabámos de assistir, isto é, o momento de *chute* ou *pointe* que a ela obrigatoriamente se ligam no sistema da novela: em casa, Adélaïde é esperada por um marido atado a uma cadeira, os seus dois cães de guarda mortos e as figuras do pai e dos dois irmãos prontas a roubar-lhe a maleta do dinheiro. O desfecho é tanto mais inesperado quanto, no momento textual da cláusula, a última palavra, ao cruzar simbolicamente a ficção policial já anteriormente apresentada, deixa em suspenso o verdadeiro desenlace:

*Adélaïde n'entend plus rien. Elle voit juste la forme humaine derrière le verre cathédrale, là-bas, vers l'entrée. Ils en veulent tous à son argent. Elle ajuste le tir et appuie sur la détente. Le commissaire ne se promènera plus jamais au pied des viaducs.*¹³¹

A revelação traduz assim não o modo esperado de “resolução” de um conflito provocado por duas forças em presença – “le Moi et l’Autre” –, mas uma forma inesperada, uma anti-resolução, que corresponde à não-realização do próprio Eu, aqui subrepticamente enxovalhado. A questão central instaurada pela novela permanece, no jogo paródico de uma desconstrução, a da unidade do Eu, representado pela personagem, definitivamente incapaz de apreender (normalmente) o mundo e de se definir a si próprio e, ao mesmo tempo, à alteridade problemática que o condiciona.

¹³¹ *Idem*, p. 46.

UM CONTO PARA ADULTOS

A designação de romance poético levanta problemas que constituem o essencial de uma reflexão muito antiga: já Aristóteles se havia interessado pela questão da imitação, opondo o conceito de *diegesis* à ideia de representação mimética.

Inútil remontar tão longe no tempo. Basta evocar a crise do naturalismo e as suas consequências para a contestação da efabulação romanesca e da representação realista do mundo, para compreender a situação do romance francês no dealbar do século XX e o seu percurso desde há cem anos.

Com efeito, à margem das liberdades surrealistas, surge um certo romanesco, nos anos vinte, que se inscreve num imaginário poético que conjuga poesia e fantasia e no qual a forma narrativa é escolhida para dizer a vida e o seu quotidiano, a intensidade lírica das emoções, das lembranças e dos sonhos.

A França conhece então uma poesia do romance na escrita de escritores tão diversos quanto Pierre Reverdy (*Le Voleur de Talan*, 1917), Joe Bosquet (*La Fiancée du vent*, 1929), Jules Supervielle (*Le Voleur d'Enfant*, 1926, *L'enfant de la haute mer*, 1931), Jean Giraudoux (*Suzanne et le Pacifique*, 1921, *Juliette au pays des hommes*, 1924), Julien Gracq (*Au Château d'Argol*, 1939), entre muitos outros, e assiste ao desabrochar de toda uma reflexão crítica (na esteira da do grupo da NRF) centrada na questão da transfiguração poética da narrativa e de uma nova definição do romanesco.

De uma forma ou de outra, o debate incide no próprio fundamento da escrita, o da capacidade oferecida à linguagem de reproduzir, jogando com a sua própria materialidade, objectos concretos e imagens mentais, isto é,

a totalidade do real, de criar um sentido e de comunicar uma emoção. A especificidade destes textos – a sua diferenciação – joga-se então ao nível da dupla relação do signo ao signo e do signo à coisa, ao mundo real, e passa por um trabalho da linguagem implicado nas noções de motivação e de arbitrário e pelo conceito de referente que determina o funcionamento denotativo do texto e a sua forma específica de reenviar a um mundo colocado fora da linguagem.

No essencial, trata-se de construir um universo fundado em categorias tais como:

- . o enfraquecimento da noção de acção em proveito da actividade da memória, do pensamento, do sonho, da ideia abstracta, e a construção de figuras votadas à contemplação, à reflexão e à *rêverie*;
- . o enfraquecimento da dimensão histórica do tempo, vivido quase sempre mais como uma categoria universal e mítica, e uma nova experiência do instante e da duração;
- . a valorização de uma dimensão espacial simbólica, identificada com frequência com um itinerário de *quête*, de iniciação;
- . a exploração de domínios temáticos que tocam uma consciência individual que se procura através de imagens de infância, de fragmentos estilhaçados de experiências afectivas e passionais;
- . o recurso à alegoria e à interpretação anagógica que ultrapassa o quadro de um sentido literal.

*L'Hipparion*¹³² de Jean Muno parece caber nesta categoria. Trata-se do relato de um episódio da vida de um homem, Van Aerde, professor e naturalista, que o acaso coloca perante um cavalo que por ele se apaixona desde o primeiro encontro, numa praia, e que se vem a revelar como um animal pré-histórico, um *hiparion*, “mamifère ongulé de la famille des équidés, aux pattes tridactyles à doigts latéraux non fonctionnels”. A presença deste animal, que o professor Van Aerde instala em casa – primeiro no jardim e depois no próprio interior – provoca toda a espécie de reacções:

¹³² Jean Muno, *L'Hipparion*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1984.

- . de rejeição, por parte dos que representam a ordem burguesa, e sobretudo as mulheres como Mme Fugue que com ele vive, e que não podem suportar a ideia de terem como vizinho um animal bizarro com que se cruzam na rua (e que nos fazem pensar nos vizinhos de Grégoire Samsa, a personagem de *La Métamorphose* de Kafka);
- . de inveja, por parte dos colegas cientistas, que tudo fazem para penetrar no segredo desta insólita descoberta, e para dela se apoderarem;
- . de deslumbramento, junto de uma criança que sobe a uma árvore no jardim fronteiro e observa, fascinado, este ser vindo do desconhecido.

O cavalo mítico altera pois o quotidiano de Van Aerde, da mesma forma que transforma a vida à sua volta: pela virtude da sua existência, o mundo já não é o mesmo e sobretudo não tem já o mesmo sentido. Tempo e espaço subvertem-se, perdem estabilidade, e doravante a sucessão das horas não é a medida da duração e a disposição dos lugares não configura o *topos* da cidade.

Este cavalo parece descender de muitas outras figuras que a ele se assemelham, de Júpiter, touro branco que rapta a Europa, de Pégaso, de Bucéfalo, mas também do cavalo de corrida da novela de Supervielle *Les Suites d'une Course*, que não é senão um aristocrata metamorfoseado, ou daquele outro cavalo com voz de homem que interpela um casal, num café, no muito enigmático texto de Raymond Queneau, *Le Cheval Troyen*. A humanidade deste animal, como dos que acabámos de evocar, é desconcertante, pois que ele parece compreender tudo, aperceber-se de tudo e experimentar as mesmas sensações e as mesmas emoções daquele com quem partilha doravante a existência. Os outros não podem aceitá-lo, ignorando-o e perseguindo-o: “Victime du scepticisme des milieux scientifiques, detesté par l'entourage du professeur, nié par la réalité quotidienne, il est abattu et équarri”, afirma Paul Willems, no prefácio da obra.

Eis pois um universo onde se associa uma dimensão afectiva e patética à conceptualização do mundo – aliás aqui muito fortemente presente no discurso científico que legitima a descoberta de um fenómeno da natureza – e onde se encena um conflito entre a função referencial (e o seu papel de evocação e de representação) e a função poética (de natureza transfiguradora).

O texto de Jean Muno é pois uma mistura de narrativa realista e de conto de fadas e, como afirma Paul Willems, “se rattache d'emblée à la très ancienne lignée des mythes, légendes et contes, où l'homme entre en contact avec des êtres fabuleux”. A sua inquietante estranheza é a do desejo que choca com a realidade, da fantasia que embate no real, do feérico que procura vencer a trivialidade do quotidiano. E sobretudo a de uma desconcertante experiência do tempo onde infância – tempo de utopia – e velhice – tempo da lembrança – se encontram e se confundem na magia do sonho vivido. A substância do presente perde-se no olhar desse ser saído da noite dos tempos e o próprio presente está todo inteiro nessa vasta memória que remonta o tempo em busca da sua alma.

O acidental torna-se essencial, sendo esse mamífero ongulado encontrado na areia de Blanchés-Dunes a parte de verdade de cada homem, que apenas escassos eleitos ousam olhar sem terem medo do que vêem.

Van Aerde escolheu o sonho, que partilhou com a criança, contra tudo e contra todos.

Com medo do efêmero do sonho, o professor procura torná-lo eterno e mata-o: no final, o cavalo não é mais do que um esqueleto de uma medonha brancura que o museu recusa por o achar falso. A vida retoma o seu curso, passado, presente e futuro parecem recuperar os seus lugares e reencontrar as suas fronteiras, o mistério desaparece na dúvida e a surrealidade desvanece-se por detrás de um ponto de interrogação:

Que lui restait-il d'autre à faire? Se promener quand il fait beau, attendre que la pluie cesse, et, surtout, faire semblant de choisir, de prendre à droite plutôt qu'à gauche. Marcher, tourner en rond, tant que ses jambes le porteraient; puis, [...], s'asseoir et attendre avec méfiance. Plus rien n'avait de sens, puisque ce qui semblait en avoir un n'avait été qu'un rêve. Son rêve, sa vie, à côté d'autres vies et d'autres rêves. Le sien s'achèverait sur un point d'interrogation.

À quoi bon?

À quoi bon... Cette fois, il était vraiment trop tard pour chercher la réponse.

Le gros autobus rouge tourna le coin de la rue, vient s'arrêter devant lui. Décidément, tout conspirait pour l'emporter loin d'ici, très vite, auprès de Mme Fugue.¹³³

L'Hipparion não é pois apenas um adeus à infância, mas é também a história do assassinio de um sonho: despojado de magia, o mundo é insuportável!

Não é todavia o fracasso a última palavra do romance. Na cena final, Philippe, a criança que acredita ainda em milagres, está de novo na praia de Blanches-Dunes e vê aparecer ao longe a silhueta mágica do cavalo branco.

Et si ce n'était pas vrai? Si le vieux n'avait pas menti? Si le cheval était là, au bord de la mer, vivant!... Pourquoi n'est-ce pas possible? À cette distance, on ne peut juger de rien. Il faudrait s'approcher, sous prétexte de demander l'heure... Et s'il allongeait le cou pour une caresse, comme la première fois...

L'enfant est sorti de sa cachette. Un moment immobile au sommet de la petite dune, il paraît hésiter, puis, lentement, il descend sur la plage. Il traîne les pieds, il a l'air de chercher quelque chose qu'il aurait perdu. Contourne l'abri, chaviré au bord d'une mare d'ombre; s'aventure dans la vaste étendue qui le sépare de l'océan, acteur minuscule sur une scène immense... Là-bas, comme s'il l'avait entendu venir, le cheval blanc tourne la tête. De ses grands yeux rêveurs, il regarde la silhouette qui s'approche. Il allonge le cou, il flaire le sable à ses pieds... Et, sans hâte, mais comme porté par toute la paisible rumeur des flots, le cheval s'avance vers cet enfant, qui court, maintenant, à sa rencontre.¹³⁴

O sonho leva a melhor, a sua cor é rosa como nos livros ilustrados da nossa infância. A magia regressa, tornando o mundo de novo suportável.

¹³³ *Idem*, p. 236.

¹³⁴ *Idem*, pp. 238-239.

Por mais legítima e necessária que seja, a leitura poética do romance de Jean Muno é no entanto insuficiente. Não estamos já nos anos vinte – *L'Hipparion* data de 1862 – e Van Aerde não é nem Augustin Meaulnes nem o general Guanamiru. Alimentado pela insistência do sonho, transportado por um tom simbólico, *L'Hipparion* segue ainda o rasto de outras experiências e de outras escritas.

Como não pensar, com efeito, na figura desses homens sem qualidades, homens cinzentos e insignificantes no lodo da mediocridade, como Salavin de Georges Duhamel, irmão mais velho de Roquentin que experimenta a absurdidade nauseante do mundo, “la gratuité hasardeuse des choses” e “qui fait l'expérience de la contingence d'un monde qui se croit nécessaire?”¹³⁵ É verdade que Van Aerde transforma o animal fabuloso num sonho e faz dele o mais secreto das suas esperanças. Mas não é também verdade que ele começa por ser indiferente ao cavalo que se obstina em segui-lo e que não é de imediato que lhe reconhece a singularidade de ser fabuloso? Aliás tudo nele é risível e o seu comportamento não cessa, ao longo de todo o romance, de o cobrir de ridículo. Este professor reformado pertence então à categoria dos sonhadores que transfiguram o mundo ou à dos imbecis¹³⁶ que o desfiguram?

Aqui, a poesia aparenta-se com a estupidez. E veste-se de cinzento.

E como não pensar também nas experimentações formalistas dos anos cinquenta, na marca fria e neutra de um olhar que mais não faz senão restituir a superfície das coisas? O *incipit* deste romance assemelha-se estranhamente a um pequeno texto dos *Instantanés* de Robbe-Grillet intitulado *La plage*, publicado nesse mesmo ano de 1962. E a voz que fala nesta narrativa não será a voz de uma suspeita, não dirá as palavras indefiníveis e impenetráveis que habitam a personagem?

A poesia não é aqui mais do que essência e é a cor branca a que melhor lhe convém.

E que fazer dos tropismos de uma escrita que se torna soberana e sob a qual se esconde por vezes o mundo obscuro e subterrâneo do inconsciente

¹³⁵ Xavier Darcos, *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Hachette Éducation, 1992, p. 65.

¹³⁶ Alguns anos mais tarde, Muno troça da raça dos professores, num texto saboroso de *Ripple-marks*, de 1976.

do ser? Que fazer do que não compreendemos e que reside nas profundezas secretas, nas fracturas da psique humana? Que fazer da intimidade instável da consciência?

A poesia é agora perturbação e sombra e veste-se de negro.

É este um outro – ou talvez até o verdadeiro – rosto do texto. O cavalo mítico representaria então os arcaísmos da nossa vida inconsciente, essa zona profunda de uma existência primitiva onde dormem e espreitam os fantasmas originários que povoam a nossa vida (fantasmática). E se “l’animal, como afirma Bachelard, correspond aux plus solides archétypes”¹³⁷, o cavalo realiza um cenário imaginário onde o sujeito está presente e figura “l’accomplissement d’un désir inconscient.”¹³⁸

Pensemos então em todos os gestos equívocos (de atracção e de medo) de Van Aerde perante o seu animal – as carícias, a perturbação, o prazer, o arrepio, o sentimento de embaraço e de ciúme, esse “plaisir doux-amer et secret” – e pensemos ainda no seu comportamento em face dos outros – o exibicionismo, a vontade de chocar, o gosto pelo escândalo:

Qu’importe si les murs défraîchis et le voisinage de la bête décourageaient les locataires. Il se passerait d’eux. Il n’avait plus besoin de personne. Il laisserait l’appartement tel quel, superbement vide, sans rideaux, sans bibelots, sans rien. Portes ouvertes. Plein seulement d’air et de lumière! Et le précieux hipparion installerait ici sa nonchalance, comme un défi...

Que lui arrivait-il? D’où lui venait tout à coup cette agressivité? Un besoin de rire aux éclats! On eût dit qu’au lieu de l’effrayer, la perspective de faire scandale l’attirait. Comme s’il eût voulu prouver, aux autres autant qu’à lui-même, que la présence de l’extraordinaire animal l’avait délivré, d’un seul coup, des conventions. Fini le règne de Mme Fugue! Elle était partie, emportant le trésor dérisoire de ses vertus banales et quotidiennes. À leur place, car tel était son bon plaisir, Van Aerde exhibait l’insolite, l’équivoque, l’invraisemblable... son rêve à front de rue!¹³⁹

¹³⁷ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti, 1983, p. 137.

¹³⁸ J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1988, p. 52.

¹³⁹ Jean Muno, *op. cit.*, pp. 75-76.

Assumir a sua sexualidade, ostentar a perversão dos seus desejos, o desvio de um comportamento psicosexual – e que papel dar então a desempenhar à criança “aux yeux clairs”? –, recusar as convenções da ordem burguesa, “le trésor dérisoire” que Elisabeth tem para lhe oferecer, é sofrer o feitiço de um estranho desafio para um homem que tudo recalçou por detrás de uma paixão de naturalista fechado nos bocais do seu laboratório. A castidade afectuosa do laço que o liga a Mme Fugue cede lugar à desordem violenta das sensações despertadas no contacto da pele rosada e lisa do cavalo tridáctilo. Para o olhar dos outros – para o seu voyeurismo – a figura da solteirona enquadrada de cortinados é substituída por uma outra, impúdica, de um cavalo por detrás de uma vidraça nua.

A existência que se separa da vida usual – a do “souvenir sclérosé des jeux [des] premières rencontres [de Lionel et de Elisabeth]”¹⁴⁰ – para acolher uma outra vida, invivível aos olhos do mundo, não é já o sinal exterior de uma ideia abstracta ou de um pensamento de investigador lunático, mas a expressão de uma força psíquica violenta, de uma pulsão, de um complexo que acede à linguagem e nela encontra uma forma de exorcismo.

O simbolismo sexual é aqui claramente expresso: o fóssil é mesmo “ce fossile obscène” de que fala Valéry, provindo das profundezas biológicas, o órgão macho que afirma a sua vontade de poder.

Mas, da mesma forma que o sonho se extingue, a pulsão de morte domina o impulso libidinal: destruir o objecto (matá-lo, transformá-lo em esqueleto) e retomar o seu passado casto e sombrio significa, para Lionel Van Aerde, tender para a redução completa das tensões que o dilaceram e trazer o seu corpo a um estado sereno e anorgânico.

Estamos de facto perante um universo duplo onde se joga um movimento alternativo do sentido. Mas este processo é irónico e este balanço não é mais oscilação entre uma representação credível e séria da realidade e a sua figuração fabulosa e fantasista. As categorias da narrativa poética estão ultrapassadas pois que aqui não abandonamos nunca o real, que mais não faz do que pôr a nu os seus diferentes rostos, as faces diurna e nocturna do ser.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 47.

Normalement, le passage d'un monde à l'autre se fait par un glissement imperceptible[...], mais si la rencontre des deux mondes est brusque, les deux réalités refusent d'embrayer l'une sur l'autre, et l'on sent naître alors ce sentiment d'insécurité, cette angoisse qu'on éprouve quand on se réveille dans une chambre inconnue.

Estas palavras de Robert Escarpit, tiradas do seu ensaio sobre o *Humour*, traduzem a reacção do leitor: se lhe acontece sorrir, é todavia a experiência da insegurança e da angústia que o prendem ao texto de Jean Muno.

Mas estamos na ficção. E Muno sabe-o bem, quando acrescenta ao seu texto, em jeito de epílogo, a palavra final:

Ce livre étant un roman, l'auteur espère qu'on lui pardonnera les libertés, volontaires ou non, qu'il peut avoir prises avec la rigueur de l'exactitude scientifique.¹⁴¹

e assim abre à crítica o caminho sedutor da fantasia.

¹⁴¹ *Idem*, p. 239.

(Página deixada propositadamente em branco)

CANIBALISMO MUNDANO

Muito se come na literatura romanesca do século XIX.

Ou, por outras palavras, numerosos são os momentos em que a narrativa encena o que poderíamos designar por *gastrotextos*, espaços textuais de marcação fundamentalmente descritiva, constituídos pela evocação da mesa e dos seus convivas. Aqui se desenha um quadro sociológico e cultural que permite estabelecer distinções sociais, sendo a refeição uma espécie de *mise en abyme* da própria sociedade: os alimentos, a forma de os preparar, de os apresentar, as “*manières de table*”, a decoração do ambiente envolvente, tudo permite diferenciar económica e socialmente quem nela participa.

E qual de nós nunca se deleitou com a pitoresca descrição do casamento de Gervaise e de Coupeau, em *L'Assommoir* de Zola, ou com a boda de Emma e de Charles em *Madame Bovary* de Flaubert, e quem não recorda a canja servida ao Jacinto do Eça de *A Cidade e as Serras*...

Em todos estes momentos descritivos, assistimos à encenação de um certo tipo de convivialidade, no desenho social de uma diferenciação de classes que coloca a tónica ora no prazer de uma degustação apurada, ora na futilidade de uma conversa que se detém no comentário (mais ou menos crítico) do dia-a-dia ou na exploração (mais ou menos perversa) de um escândalo social ou moral, ou ainda na elevação de uma “lição” de cultura pelo comentário de um livro ou de um poema, de uma peça de teatro ou de uma ópera a que se assistiu, da figura de uma nova actriz chegada à capital.

No entanto, em nenhum destes *gastrotextos* nos parece que seja dado corpo a uma “palavra viva”, a uma oralidade que, procedendo da forma primitiva do conto e retomando a tradição das suas origens boccacianas, ponha em cena a voz de um contador de histórias, privilegiando

a personalidade e a disposição de quem conta, e colocando a palavra no centro do seu texto.

Esta “literatura da palavra”, a que se refere Pierre Reboul, em 1880, parece, ao invés, apanágio da novela francesa do século XIX enquanto “parole conteuse”, colocando-se assim a tónica tanto no seu aspecto social (como reflexo de uma nova sociabilidade e de um individualismo burguês), quanto numa nova configuração enunciativa que dela decorre e que a modalidade específica da “nouvelle-cadre” realiza de forma exemplar, fazendo-nos assistir à encenação da palavra de um narrador, que se dirige directamente a um auditório, e cuja enunciação ocorre já no interior de uma situação diegética que se apresenta como “moldura”, forma de enquadramento concertada por uma estratégia inicial e conclusiva.

Neste regime enunciativo, merece particular atenção a novela que designarei por “récit de table”, e cuja especificidade reside na encenação recorrente de uma mesma e particular ocorrência diegética: trata-se sempre de uma história contada à mesa, numa reunião de amigos, ou seja, da situação convivial de final de festim, onde o acto de narrar se torna gesto centralizador.

A vigência deste tipo de relato e de construção imaginária – que tem como modelo venerável, para não falar já da *Última Ceia*, o *Banquete* de Platão, paradigma da consagração metafísica da palavra – estende-se pelo decurso da produção novelística oitocentista, em textos que vão do romantismo ao naturalismo e ao simbolismo – de Mérimée e Nerval a Balzac, de Barbey d’Aurevilly e Maupassant a Villiers de L’Isle-Adam. E se em Balzac, Barbey e Villiers encontramos pequenas obras-primas do género – *L’Auberge rouge*, *Le plus bel amour de Don Juan*, *Le Convive des dernières fêtes* – é, no entanto, Maupassant quem melhor ilustra esta modalidade narrativa: na sua obra, e para além de numerosas novelas dispersas por várias colectâneas (*Clair de Lune*, *Contes du Jour et de la Nuit*, *La Maison Tellier*), encontramos eficazmente explorada esta situação que preside à concepção e organização de um volume de novelas, *Les Contes de la Bécasse* (1883), onde se reúnem dezassete histórias contadas *à tour de rôle* por um grupo de caçadores, nos jantares do barão de Ravots.

Ora, o “récit de table” permite o cruzamento de vários níveis de análise, tornando-se momento rico e complexo de avaliação não apenas discursiva,

mas também (e sobretudo) axiológica. Assim, no estudo deste tipo particular de novela encaixada, e a par de uma vertente narratológica, necessário se torna convocar saberes e paradigmas de outras áreas – da sociocrítica e da psicocrítica – que ajudem a definir a paratopia do escritor e a configurar a cenografia do texto, ou seja, a sua inscrição legitimante num cronótopo a partir do qual se desenvolve a enunciação.

O modelo da “representação dramatúrgica” travejará a análise destes diferentes níveis de sentido que o “*récit de table*” oferece.

Assim, num primeiro momento, debruçar-nos-emos sobre a construção cenográfica dos textos. Num segundo tempo, encararemos estas novelas como espelho de uma teatralidade mundana. Proporemos, numa última etapa, a interpretação do nosso *corpus* como lugar problemático de uma purgação das paixões.

Uma construção cenográfica

O sistema de funcionamento do “*récit de table*” cruza, de facto, os vectores encenação e representação, privilegiando procedimentos característicos de uma mediação teatral. A estética do realismo e da “ilusão de real” orienta a construção cenográfica desta modalidade narrativa.

De um ponto de vista estrutural, o “*récit de table*” apresenta-se como uma narrativa encaixada exemplar: uma unidade narrativa segunda ligada à primeira por um processo de engaste, onde é enquadrada por dois segmentos textuais, um introdutório e outro conclusivo, de desigual dimensão. Nele se assiste à montagem de um cenário concreto no interior do qual são colocadas figuras e se constrói uma história. Uma tal encenação é um artifício que possibilita a passagem para um mundo diferente, marcando desse modo a fronteira entre dois universos discursivos, e que se apresenta como um indicador de género. O regime enunciativo é claramente definido e anunciado, pois que a situação de enquadramento e de encaixe é explicitada por um narrador (primeiro) que procede a uma delegação da voz narrativa.

Tomemos como exemplo uma novela de Barbey d’Aureville, pertencente à colectânea *Les Diaboliques*.

Durante a Quaresma, o velho M. de Mesnilgrand tem por hábito reunir no seu castelo, para o jantar de sexta-feira e em ritual profanatório, um

grupo de libertinos, amigos do seu filho, o duque de Mesnilgrand. À *un dîner d'athées* relata um desses jantares onde, instigado por Rançonnet, um dos convivas que não esconde a sua perplexa curiosidade, Mesnilgrand justifica a sua insólita presença numa igreja, alguns dias antes, contando uma história:

Allons. Parle, Mesnil. Justifie-toi. Réponds à Rançonnet, cria-t-on de tous les coins de la salle.

[...]

Je n'ai rien à dire à l'incrédulité de vos âmes; mais puisque toi, Rançonnet, tu tiens à toute force à savoir pourquoi ton camarade Mesnilgrand, que tu crois aussi athée que toi, est entré l'autre soir à l'église, je veux bien et je vais te le dire. Il y a une histoire là-dessous... Quand elle sera dite, tu comprendras peut-être, même sans croire à Dieu, qu'il y soit entré.

Il fit une pause, comme pour donner plus de solennité à ce qu'il allait raconter, puis il reprit.¹⁴²

Barbey d'Aurevilly não é o único a alegar a satisfação de uma curiosidade como motivo desencadeador da palavra segunda. Esta situação discursiva é também largamente explorada por Maupassant, a par de outros casos em que o laço é de contiguidade temática – os caçadores contarão histórias de caça, os *vieux célibataires* histórias de antigas conquistas amorosas –, ou ainda de ilustração de ideias e princípios políticos e morais, como acontece em Balzac.

Figura principal da dramatização, o narrador-segundo é consciência linguística (e estilística) dominante, a voz da autoridade, a ele competindo tirar o melhor partido do relato da história de que é protagonista ou testemunha, organizando-o de forma a criar e a manter viva uma expectativa. Ao narratário – ouvinte – cabe ser curioso, estar atento, mostrar-se desconfiado. Entre ambos se estabelece uma base contratual cúmplice – que condiciona a sua atitude dramática – e que, mesmo quando implícita, assenta

¹⁴² Barbey d'Aurevilly, «À un dîner d'athées», *Les Diaboliques*, Paris, Le Livre de Poche, 1960, pp. 332-334.

em pressupostos fundamentais, como sejam a brevidade (que visa assegurar a estabilidade do nível de atenção de quem recebe o relato) e a informatividade (que determina o dever de uma pertinência informativa) e que é fornecida de início, através de um resumo antecipador:

J'ai eu connaissance d'une passion qui dura 55 ans sans un jour de répit, et qui ne se termina que par la mort. (La Rempaileuse)

J'ai à rechercher un héritier disparu dans des circonstances particulièrement terribles. C'est là un de ces drames simples et féroces de la vie commune. Une histoire... une des plus épouvantables que je connaisse. (L'Attente)

Esta promessa inicial é respeitada até ao fim, sendo o interesse da história, que efectivamente cumpriu o contrato anunciado, sempre validado na proposição contida no *explicit*.

O dialogismo está na base deste protocolo: nascido de uma situação inicial de diálogo, ele autoriza a troca no decurso do desenrolar diegético e acolhe, em espaço conclusivo, a reacção dos ouvintes com a qual muitas vezes se encerra a novela.

É pois legítimo falar da existência de um pacto, oferecendo-se o “*récit de table*” como um acto de fala, cuja avaliação pragmática é fundamental: a dimensão puramente recreativa de uma pequena história contada em sociedade duplica-se de uma mira explicativa – assente no saber e no dizer-verdadeiro do narrador – e, mais ainda, de um efeito perlocutório, pelas consequências que desencadeia no comportamento ou nas crenças do receptor.

A teatralidade mundana

Atentemos agora no texto enquanto lugar de uma teatralidade mundana, espaço de articulação privilegiado do escritor com o mundo, o que lhe confere uma justificação (e um sentido) histórico e antropológico.

Ao começar por apresentar o lugar cénico do “*récit de table*”, o narrador primeiro aposta na representação de um corpo de actores e na criação de uma atmosfera. Neste sentido, a moldura da novela apresenta-se como

momento textual que fornece preciosas informações sobre os sinais exteriores de um certo tipo de sociabilidade (dramatizando espaços e atitudes) e de uma determinada postura moral (textualizando efeitos e avaliações).

De facto, e qualquer que seja o contexto social encenado, a novela suspende-se inicialmente, através de indicações cénicas, na descrição do espaço da representação e dos que, actores ou espectadores, o ocupam e nele actuam: a teatralidade mundana de um universo que reúne indivíduos possuidores da mesma cultura, partilhando os mesmos valores e a mesma concepção de um tempo de lazer, e que acolhe favoravelmente a galanteria e a frivolidade, autoriza aos que nele participam o sentimento de um certo abandono, de uma certa intimidade. A atenção que no texto merece a descrição do cenário de uma boa refeição – a referência a um bem-estar requintado, contrastando com o espaço exterior chuvoso e hostil, e sobretudo ao álcool (champanhe, licores, vinhos) e ao charuto ou ao cachimbo, como apologia do valor da mesa – induz a ideia de um torpor lânguido e de uma ligeira turvação que afecta o grupo. Estão assim, nesta digestão reflexiva, criadas as condições de possibilidade de uma expansão conversacional, que Balzac evoca de forma exemplar em *Autre Étude de femme*:

Vers deux heures du matin, au moment où le souper finissait, il ne se trouva plus autour de la table que des intimes [...]. Une égalité absolue y donnait le ton. [...]

Mademoiselle des Touches oblige ses convives à rester à table jusqu'au départ, après avoir maintes fois remarqué le changement total qui s'opère dans les esprits par le déplacement. De la salle à manger au salon le charme se rompt. [...] L'atmosphère n'est plus capiteuse, l'oeil ne contemple plus le brillant désordre du dessert, on a perdu les bénéfices de cette mollesse d'esprit, de cette bénévolence qui nous envahit quand nous restons dans l'assiette particulière à l'homme rassasié [...]. Peut-être cause-t-on plus volontiers devant un dessert, en compagnie de vins fins, pendant le délicieux moment où chacun peut mettre son coude sur la table et sa tête dans sa main. Non seulement alors tout le monde aime à parler, mais encore à écouter.¹⁴³

¹⁴³ Honoré de Balzac, «Autre Étude de Femme», *Scènes de la Vie Privée, La Comédie Humaine*, Tome III, Paris, France Loisirs, 1999, p. 310.

A encenação deste universo íntimo, regido por um código proxémico que regula as relações entre os corpos dos actores e os objectos do espaço cénico, acolhe pois favoravelmente a palavra confidencial do narrador, pondo em relevo o carácter de troca discursiva efectuada por um grupo de convivas pertencentes a uma mesma classe e no interior da qual se manifesta um desejo de comunicação assente nos valores da cordialidade e da convivialidade urbanas.

A “douceur d’être inclus”, expressão do historiador Michel Morineau, diz, na França de oitocentos, a importância de um sistema onde os laços de solidariedade e de nivelamento, em círculos sociais restritos, contribuem para a preservação da ordem e para a exaltação dos poderes estabelecidos. Determinados por uma motivação profana, lúdica e gastronómica, os encontros sociais e mundanos fixam códigos e constrangimentos que regulam as relações segundo uma base fundamentalmente igualitária.

Herdeiro ainda da tradição dos salões aristocratas mas marcado já por uma urbanidade burguesa, o “récit de table” dá testemunho desta nova sociabilidade e do lugar preeminente que nela ocupam a palavra e a escuta. Numa época que valoriza e cultiva a discussão e a troca de ideias, a *conversation*, “cette fille expirante des aristocraties oisives et des monarchies absolues”, segundo Barbey d’Aurevilly, é uma arte inseparável da própria arte de viver.

De facto, para Barbey como para Balzac, a apologia nostálgica de uma urbanidade ideal passa pela valorização da aristocracia enquanto atitude moral, postura caracterizada pela liberdade e gratuidade da palavra e da plena disposição do tempo. Amargo sociólogo do seu tempo, Balzac, ao elogiar Paris, capital do bom gosto, lugar onde brilha o verdadeiro espírito, evoca a França dos salões que praticam, para lá da “soirée officielle à laquelle [assiste] un beau monde qui s’ennuie”, uma outra, mais íntima e requintada:

Cette seconde soirée est donc, en France, dans quelques maisons, une heureuse protestation de l’ancien esprit de notre joyeux pays; mais, malheureusement, peu de maisons protestent, et la raison en est bien simple: si l’on ne soupe plus beaucoup aujourd’hui, c’est que, sous aucun régime, il n’y a eu moins de gens casés, posés et arrivés que sous le règne

*de Louis-Philippe où la Révolution a recommencé légalement. Tout le monde court vers quelque but, on trotte après la fortune. Le temps est devenu la plus chère denrée, personne ne peut donc se livrer à cette prodigieuse prodigalité de rentrer chez soi le lendemain pour se réveiller tard.*¹⁴⁴

Assim, a Monarquia de Julho só pode vir desfigurar a sociabilidade aristocrata, conservada em raros salões, como o de Mademoiselle des Touches, último asilo onde se refugia o espírito Francês do Antigo Regime, com a sua requintada delicadeza, a graça dos modos, o abandono da conversa e sobretudo a generosidade das ideias.

Balzac descreve com muito menos simpatia, em *L'Auberge Rouge*, uma situação de convivialidade semelhante mas de diferente natureza social. Trata-se agora de uma refeição burguesa, de uma reunião de banqueiros, capitalistas e comerciantes, e onde, na análise de Jean-Pierre Aubrit, “la béatitude un peu animale a remplacé le crépitement de l'intellect”.

Esta atmosfera será aliás sobretudo privilegiada por Maupassant, nas muito numerosas novelas que encenam os jantares masculinos e a *verve* dos seus convivas, quase sempre caçadores, velhos solteirões endurecidos que conversam sobre tudo o que ocupa e diverte os Parisienses e que praticam (e ritualizam) “une espèce de recommencement parlé de la lecture des journaux du matin” (*Les Tombales*).

Nesta sociedade de discurso, e qualquer que seja a paratopia do escritor – em Balzac e em Barbey d'Aurevilly, onde se insiste na adequação da palavra ao universo aristocrático, o que corresponde a uma ideologia monárquica e a uma visão nostálgica de um certo tipo de sociedade, ou em Maupassant, que ficcionaliza mundos burgueses ou populares –, é interessante notar que a *conversation conteuse*, para utilizar de novo a sugestiva expressão de Balzac, é apanágio dos homens, como sinal de um poder que apenas por eles pode ser exercido, ficando reservado à mulher o papel passivo de ouvinte, sendo-lhe permitido, quando muito, reagir, com atitudes ou palavras, ao relato a que assiste. Aliás, a nomeação clara e inequívoca da identidade

¹⁴⁴ *Idem, ibidem.*

do narrador segundo constitui um procedimento de autentificação que a marca da masculinidade não faz senão acentuar, na sociedade “machista” de oitocentos.

A atitude e o comportamento do narrador podem assim ser interpretados como sinais exteriores de afirmação do poder viril, para não dizer fálico, da palavra. E se o contrato enunciativo assentava na superioridade do narrador – figura de especialista, crente ou sábio – face à atitude curiosa, ignorante ou céptica do narratário, o jogo de encenação assenta agora na postura teatral de quem representa, com mímica expressiva, perante um público de comensais, junto de quem procura impor uma tensão dramática:

M. d'Arville parlait bien, avec une certaine poésie un peu ronflante, mais pleine d'effet. Il avait dû répéter cette histoire, car il la disait couramment, n'hésitant pas sur les mots choisis avec habileté, pour faire image. (Le Loup)

Le prince de la science posa dans un coin sa canne à pomme d'or, effleura galamment, du bout des lèvres, les doigts de nos trois belles interdites, se versa un peu de madère et, au milieu du silence fantastique [...], commença en ces termes. (Le Convive des dernières fêtes)

O público é, entretanto, a outra face desta encenação e normalização de uma ordem social e moral, sendo-lhe exigida uma atitude comportamental que os sinais exteriores de maior ou menor adesão à história contada reflectem. Com efeito, se a recepção é sempre atenta:

À force d'attention, nous avons laissé nos cigares s'éteindre pendant ce discours. (Le Convive des dernières fêtes)

Tous les yeux écoutent, les gestes interrogent et la physionomie répond. (Autre Étude de femme)

a sua expressão difere consoante o maior ou menor grau de cumplicidade e de implicação de si no imaginário proposto. Em novelas que privilegiam

um público feminino, as reacções teatralmente emotivas e passionais são mais frequentes: gritos, protestos, interjeições, exclamações, lágrimas, ou até mesmo um silêncio obstinado brotam assim naturalmente do auditório. Destacamos dois textos, de Maupassant e Barbey, que encenam duas situações extremas reveladoras de uma mesma postura moral: trata-se da novela *Le plus bel amour de Don Juan*, em que o conde Rivila de Rivilès faz, perante doze antigas conquistas, a revelação do mais belo amor da sua vida, e da novela *La Rempailleuse*, onde é igualmente contada a história de um amor sem igual, protagonizado desta vez por uma miserável mulher do povo. No primeiro caso, e na esperança de verem o seu nome referido como o que mais marcou o coração do conquistador, as interlocutoras de Don Juan manifestam uma atenção extrema expressivamente textualizada:

*Oui, firent-elles toutes. Dites-nous cela, comte! ajoutèrent-elles, passionnément, suppliantes déjà, avec les frémissements de la curiosité jusque dans les frissons de leurs cous, par-derrière; [...] le fusillant toutes de leurs yeux émerillonnés et inquisiteurs.*¹⁴⁵

No segundo caso, as marquesas exprimem uma atenção mínima por não julgarem digna de um amor supremo uma simples mulher do povo, a elas bem inferior:

L'enthousiasme des femmes était tombé; et leur visage dégoûté disait: "Pouah!". Comme si l'amour n'eût dû frapper que des êtres fins et distingués, seuls dignes de l'intérêt des gens comme il faut.

procedendo, deste modo, a uma clara demarcação de fronteiras sociais e à eliminação de quem não pertence a uma classe superior.

A purgação das paixões?

Mas qual é afinal o nó da história que a moldura da novela prepara tão cuidadosamente?

¹⁴⁵ Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, pp. 106-107.

Em que desagua toda a encenação preliminar, assente, como vimos, num regime enunciativo previsível, no plano textual, e numa contextualização codificada, no plano da representação social?

De Balzac a Barbey, de Maupassant a Villiers são múltiplas as situações diegéticas encenadas nas narrativas contadas à mesa. Contudo, a diversidade dos seus universos imaginários, bem como a variedade dos procedimentos técnico-compositivos em que assentam, não podem apagar a surpreendente convergência semântica que relevam e que em si encerram. Em todos eles domina uma temática “romanesca” travejada pelo sentido da excepcionalidade, em todos prevalece o relato de situações-limite que introduzem no texto sentidos marcadamente eufóricos ou disfóricos, em todos a presença de uma paixão tragicamente devastadora, a encenação do horror e do atroz e de uma vivência supostamente catártica. E não nos esqueçamos da base contratual que lhes está subjacente: numa atmosfera íntima e propícia ao desvanecimento das inibições, o acto de fala é conduzido pela voz de uma figura masculina a quem o código social autoriza o uso de uma palavra provocatória.

O temário destas novelas acolhe pois sempre o escandaloso e o escabroso, explora figurações várias do mal, construindo arrebatadores dramas amorosos, traições, duelos sangrentos, crimes horríveis, arrojadas profanações ou violentos cenários de caça, privilegiando-se, quase sempre, um postura humana misógina, onde domina a força da perversão e da crueldade. A violência dos sentimentos desencadeia uma atracção pelo abismo e não pode deixar de conduzir à morte, termo de toda a tragédia.

Esclarecedora é a leitura que atenta no trabalho de “condensação” e de “deslocamento” semelhante ao que é operado pelo sonho, na perspectiva analítica. Uma tal interpretação dos nossos autores vem pôr em evidência, em cada um, uma figura dominante, em torno da qual se organiza todo o universo semântico: em Maupassant, a ideia do sacrificial, em Barbey, a da profanação.

Recordemos os *Contes de la Bécasse* e os jantares do barão de Ravots: a referência à paralisia dos membros inferiores do anfitrião (que o imobilizam e o impedem de acompanhar os companheiros), à temática da caça e à gestualidade viril e sangrenta da caçada contêm um valor simbólico e procedem à ocultação do sentido profundo. Em *Le coq chanta*, este simbolismo estende-se

à assimilação explícita da morte do javali, animal particularmente conotado, às mãos do barão de Croissard com a cedência (sexual) definitiva de Madame Berthe Avancelles: a mulher (que resiste e se oferece) é aqui tida como responsável por um comportamento socialmente perigoso que se confunde com a violência do caçador que captura a sua presa. A referência às “entrailles puantes” do javali devoradas pelos cães acrescenta mais uma nota simbólica: o barão vê-se privado desse prêmio – pois que é sempre ao caçador que devem ser entregues as vísceras do animal caçado, como recompensa pela sua perícia – como se verá igualmente espoliado do bem maior que a promessa da mulher amada havia selado, e que, de facto, não se concretiza.

Tem razão Pierre Bayard quando intitula o seu ensaio sobre Maupassant: *Maupassant avant Freud*. De facto, a libido domina os cenários ficcionais onde as personagens se aparentam, não a pessoas humanas, mas ao que Freud virá a designar por “objectos sexuais”, cujo valor é medido em função dos instintos e das pulsões. E se todos participam das forças do campo pulsional, a mulher é, por excelência, o lugar de um conflito psíquico – ora manifesto (confrontando desejo e exigência moral) ora latente (traduzindo desordens e perturbações do carácter ou do comportamento) – e o objecto do sacrifício, tal como o animal caçado, ambos imolados em altar pagão.

Qualquer que seja a figura representada – criada, apaixonada, mãe ou amante –, a mulher é sempre vítima do seu instinto, do seu desejo, do seu corpo, que a subjuga: o amor-devoção ou a fidelidade canina, o jogo de sedução ou a brutalidade do desejo, são variantes de uma mesma inelutável fatalidade, de um mesmo destino imposto pela Natureza à própria natureza feminina. De todas estas figuras, é na mulher-mãe que Maupassant faz recair a ambiguidade fundamental da existência feminina, como cruzamento do maior ódio e do maior amor, das pulsões de vida e das pulsões de morte: a mulher simbolicamente violada experimenta um sentimento de apagamento e de alienação de si e procura recalcar o mal que a destrói, reenviando-o para a esfera do não-dito.

Neste universo marcado pela superioridade do instintivo sobre o racional, a consciência à deriva, o desaparecimento, o suicídio e o assassinio, são apenas variações sobre o grande tema de Tanatos, modulações do mito da devoração e do regresso ao não-ser que as figuras femininas protagonizam.

No termo deste percurso de destruição, existe apenas, como diz Baudelaire, “la mort qui console”.

Nos dois “récits de table” da coletânea *Les Diaboliques* de Barbey d’Aurevilly, este trabalho de reconversão simbólica põe em evidência a ideia de sacrilégio, de profanação do sagrado, tratado com irreverência e maculado com uma carga pulsional. Em *Le plus bel amour de Don Juan*, é a própria ceia do conquistador que parodia a Última Ceia de Cristo: uma figura central (pronta a fazer importantes revelações) e doze mulheres, a principal das quais sentada à sua direita. Em *À un dîner d’athées*, são as histórias contadas nos jantares escandalosos das sextas-feiras: a história da mulher devota que, durante o período da Terreur Blanche, transporta junto ao seio uma caixa de hóstias consagradas e que o abade Reniant, “prêtre sans foi”, lança a um pocilgo, ou a do major Ydow e da estranha Rosalba que profanam o coração de uma criança morta, pisando-o e atirando-o violentamente um ao outro, num momento de loucura que põe fim a uma relação escandalosa, e que reproduz simbolicamente a cena do *coeur mangé* que ocorre sempre em contexto de triangulação amorosa.

Estamos, aqui como em todos os outros “récits de table”, perante a ficcionalização de uma protocena: cena originária, vista ou fantasmada, centrada na exploração de um instinto genésico, quase sempre brutalmente explicitado, por um narrador que satisfaz o *voyeurismo* dos seus auditores, por um escritor que, segundo Ricoeur, cria um prazer formal “à la faveur duquel nos fantômes peuvent être exhibés sans honte, en même temps que s’abaissent tous les seuils d’inhibition”. Este *narrador-voyeur* ostenta assim um poder que se confunde com a volúpia do exibicionismo da palavra contada, e a resistência que por vezes manifesta não é senão efeito cénico que avoluma a curiosidade e atormenta o desejo de quem o escuta.

Numa época em que a tragédia morrera para a literatura, o “récit de table” apresenta-se então como uma formação substitutiva da encenação do crime fundador – a morte do pai festejada em refeição totémica.

Assim se opõe a sala – palco do jantar mundano – e a cena – palco do drama da vida. Assim se opõe a tranquilidade do mundo conhecido à inquietante estranheza do desconhecido. A paz da consciência ao desassossego das pulsões inconscientes.

No entanto, é inegável que existe uma homologia entre a refeição (ingerida) e a história (contada), e que entre a “situation de table” e o “récit de table” se opera uma transferência simbólica: porque a refeição é feita de alimentos e de palavras partilhadas, o sistema da alimentação reenvia necessariamente ao sistema da palavra. E a palavra, como o real, é também alimento que a metáfora da devoração exprime: devorar a refeição e ser devorado pela paixão são práticas de *canibalismo*, indissociáveis de uma marca sacrificial e totêmica, que a narrativa concretiza. E que reenviam simbolicamente ao banquete de reconciliação onde Atreu serve a Tiestes a carne dos seus próprios filhos.

A assimilação metafórica das duas “paisagens ontológicas” reside então na ideia da volúpia da digestão (da palavra e da paixão), no sentido que lhe empresta Bachelard ao entendê-la como “prise de possession” que ajuda a postular uma interioridade. O bom leitor (o bom ouvinte), como o narrador do *Apocalypse*, não será aquele que “come o livro”?

Acontece então assistirmos à tematização das metáforas alimentares que transportam toda a ambiguidade de um impulso dúplice: é nestes termos que é descrita a atitude de entrega total do público feminino em *Le plus bel amour de Don Juan*:

*Elles se fondaient d'attention, en le regardant. Elles le buvaient et le mangeaient des yeux.*¹⁴⁶

À manducação da palavra se acrescenta assim uma fisiologia da narrativa: comer, falar, escrever são termos de uma mesma ordem onde economia alimentar e economia da escrita se confundem com uma outra economia, a do desejo ou do prazer.

A análise destas narrativas, a que chamámos “récits de table”, põe a nu três paradoxos fundamentais, correspondentes aos três momentos da nossa reflexão.

O primeiro situa-se no plano da enunciação e opõe dinâmica conversacional e estratégia monológica.

¹⁴⁶ Barbey d'Aurevilly, *op.cit.*, p. 107.

De facto, e apesar da base contratual dialógica em que o “*récit de table*” assenta, a polifonia é ilusória: a novela é um género monológico que privilegia a superioridade de quem usa da palavra e pratica a *mise à distance* do mundo encenado. O sentido da oralidade, tão necessário ao nascimento do texto, perde-se assim à medida que se vão subalternizando os códigos paraverbais – sinésciso, proxémico – em prol de marcas estilísticas e retóricas da escrita.

O segundo ocorre ao nível da preocupação realista que orienta a composição da novela e nela traduz, segundo Thierry Ozwald, a paixão pelo mundo exterior.

Com efeito, e embora edificado pelos princípios da previsibilidade, concentração e concisão semânticas, o “*récit de table*” acaba por se abrir a mundos contraditórios e induzir uma des-concentração de sentidos. Instala-se então o que Dominique Maingueneau designa por “paradoxo pragmático” que põe em confronto dois espaços ficcionais – o da história e o da sua moldura – textualmente corporizados pela oposição que se estabelece entre o contexto realista da narrativa primeira e o efeito de hipotipose da narrativa segunda. Ao assinalar a contradição entre o que diz o enunciado e o que mostra a sua enunciação, o “*récit de table*” contradiz as regras de uma arquitectura realista na medida em que visa surpreender, inquietar e escandalizar pela pintura de insólitos *faits divers*, (por detrás dos quais se escondem – ou espreitam – os grandes mitos e arquétipos que fundam o imaginário do homem e não a banalidade do quotidiano), apresentando-se como uma forma de escrita que alia à quietação de um mundo de boa consciência e de boa digestão, o desassossego da vida que parece resvalar para uma qualquer forma de absurdo.

O terceiro incide na própria natureza e intencionalidade do acto de contar uma história monstruosa e trágica.

Numa primeira leitura, a refeição festiva – apoteose burguesa onde o triunfo do excesso é flagrante – funciona como uma terapia catártica, que visa a purgação das paixões, e que permite à personagem reviver e fazer reviver eventos traumáticos decorrentes de afectos, provocando uma descarga emocional libertadora (ab-reacção), por efeito de hipnose – estado que caracteriza o dos ouvintes das histórias, referido muitas vezes como

“fascination”. Mas, paradoxo último, o “*récit de table*” pode também ser lido como expressão e denúncia da hipocrisia enquanto alicerce de uma dada sociedade, e nomeadamente da sociedade do Segundo Império, onde coabitam a licença e a censura, a quietação da boa consciência e da boa refeição e o desassossego da vida, a moralidade de uma autoridade repressiva e uma literatura aberta ao desregramento insolente dos costumes de uma sociedade elitista.

Ilustração privilegiada da ambivalência da novela, o “*récit de table*” acompanha assim, por um processo de *mise en abyme*, a tópica do género: ao encenar a subversão do realismo burguês do século XIX, ao problematizar a instável relação do ser e do parecer, ele espelha uma crise de consciência que decorre de uma estimacão niilista do homem e das coisas, que não se oferecem como categorias efectivas e inquestionáveis, mas se alicerçam na vertigem do Nada.

De resto, que um alegre banquete seja um momento propício a uma meditação sobre a tragicidade da nossa condição, já a Antiguidade o sabia. E podemos ver no nosso “*récit de table*” um *analogon* oitocentista do macabro ritual referido por Montaigne, no seu ensaio “sobre a arte de filosofar”:

Ainsi faisoient les Egyptiens, qui, au milieu de leurs festins, et parmi leur meilleure chere, faisoient apporter l'Anatomie seche d'un corps d'homme mort, pour servir d'avertissement aux conviez.

VERTIGENS
A ESPECULARIDADE NARRATIVA

(Página deixada propositadamente em branco)

**EFEITOS DE SIMETRIA INVERTIDA:
BALZAC VERSUS BALZAC**

Os exegetas de Balzac sempre se preocuparam em restituir a ideia da *Comédie Humaine* como um edifício estável e “arrumado”, onde estudos (*Études*) e cenas (*Scènes*) se encaixariam segundo objectivos “científicos” conscientemente determinados. Na sua base, encontra-se uma homologia entre as estruturas textuais, que sustentam o romanesco, e as estruturas extra-textuais (sociais, psicológicas e económicas) reveladoras de um real histórico, a confirmar a influência das normas exteriores sobre a construção do aparelho normativo do texto e a perspectivar o aparelho normativo da sociedade à luz da construção do próprio universo imaginário e ficcional. Este universo, regido por um narrador demiurgo que o controla e dele evacua quaisquer sinais de ambiguidade, é levantado à imagem de uma sociedade burguesa, funcionando assim como expressão de um poder soberano e de uma estabilidade opressiva, reflexos de um outro poder, político e económico, dominador, assente em regras morais e ideológicas ditadas e controladas pela burguesia.

Nesta perspectiva, a definição de Stendhal – “le roman est un miroir que l’on promène le long du chemin” – que instituiu a metáfora do espelho como forma-sentido cuja função é, ao mesmo tempo, estética e significante, guiou os seus críticos pela senda de uma escrita realista: Balzac não escapou a esta leitura nem a um olhar sociológico que aliás tão fecundamente seguiu o seu desejo de ser “Secretário da Sociedade” e obreiro de uma cartografia do universo social francês da Restauração.

Um outro Balzac se perfila, no entanto, em grande parte das novelas: o das fronteiras e das margens, das “zones d’ombre”, como refere Pierre-Marc

de Biasi¹⁴⁷. Aqui, não se trata já de uma escrita que “copia” o real, que pretende ser reprodução fiel de um objecto, representação perfeita de um indivíduo, mas que deixa ver, por detrás de si própria, a imagem invertida do real. Aqui, em vez das grandes linhas e vectores que alicerçam e sustentam o enorme edifício da *Comédie Humaine*, construção geometricamente programada e rigorosamente concebida, obedecendo a uma lógica pré-determinada, se reflectem as micro-relações que cosem fragmentos vários, os estilhaços do mundo, que surge agora como mosaico de peças, entre imagem e realidade.

É, com efeito, preferencialmente nas novelas¹⁴⁸ que se encena uma visão de desconcerto inscrita na lógica de um pessimismo que vê o mundo como inelutável fatalidade e caminhada para a indiferenciação e o caos. A crise da consciência moderna, legível já na escrita novelística de um Mérimée e de um Maupassant, de um Gautier e de um Villiers, não poupou uma certa reflexão e uma certa prática literária de Balzac, vindo assim acentuar um caso exemplar de clivagem entre dois modos diferenciados – o romance e a novela – que a teoria literária teve sempre tendência para encarar superficialmente.

Trata-se sobretudo, nestes textos breves, de dar corpo e alma a uma *ideia-valor*, que ilustra um aspecto fundamental da sociedade francesa do tempo, e que, no contorno particular da existência de cada uma das figuras ficcionadas, confrontada com uma força contrária, é vencida e se quebra, precipitando as personagens para a sua própria destruição. Este duelo constrói-se na base de uma simetria imperfeita que inverte, subvertendo-os, através das sucessivas etapas de um processo de reflexividade, os dados inicialmente apresentados como forças de edificação de um mundo

¹⁴⁷ É assim que Pierre-Marc de Biasi designa Balzac, no texto de apresentação do dossier consagrado a este autor, por ocasião do seu bicentenário (*Magazine Littéraire*, nº 373, février 1999, p. 18).

¹⁴⁸ As novelas que constituem as *Scènes de la Vie Privée*, publicadas em 1830, obedecendo a uma moda contemporânea, como o demonstra Maurice Bardèche, na obra de referência que é *Balzac Romancier*, instauram no escritor uma maneira nova, mais próxima de um “realismo quotidiano”, de desenhar personagens e situações, decorrente das suas recentes reflexões sobre a função social do casamento (*La Physiologie du mariage*, 1829). A escolha da forma breve não é aqui indiferente: a novela acolhe como consubstancial à sua natureza a ideia de cena, de quadro representativo, de hipotipose, e oferece-se sem dificuldade como ilustração, no domínio do ficcional, do pensamento do ensaísta.

perfeitamente organizado. Do valor defendido (como força construtiva) ao valor perdido, da previsibilidade ao surpreendimento, se caminha para a destruição da Ideia (e do que a ela subjaz) através de um fenómeno especular que contagia estruturas e procedimentos, figurações e sentidos. E a novela torna-se assim, em Balzac, encenação do desarranjo do mundo.

Com efeito, as novelas de Balzac assentam na encenação e exploração de uma ideia-força, que guia o comportamento do protagonista até ao limite da obsessão¹⁴⁹. A convergência da diversidade dos seus elementos num ponto de fixação bem definido vai aliás ao encontro do poder de concentração e da lógica da economia do texto breve que favorecem o “efeito de totalidade” e valorizam a unidade do conjunto¹⁵⁰: a centralidade da ideia-força é pois claramente acentuada pela morfologia e pela sintaxe da novela. E se nas novelas que constituem as *Scènes de la Vie Privée* não há dúvidas em considerar o sentimento amoroso e a sua assunção no acto matrimonial como ideia motora e condutora da acção dramática – é o amor e o casamento o tema central em *Une Double Famille*, *La Maison du Chat-qui-pelote*, *La Paix du Ménage* –, em outras são valores como o dinheiro e a riqueza (*Gobseck*, *Facino Cane*), a honra (*Étude de Femme*, *Un Drame au bord de la mer*), a vitória sobre a pequenez ou a finitude da vida (na transcendência da obra de arte, em *Le Chef-d’oeuvre Inconnu*, na descoberta do segredo da constituição da matéria, em *La Recherche de l’Absolu*, ou do acesso à eternidade, em *L’Élixir de longue vie*) que dominam. Em todo o caso, são formas ou aspectos vários e diversos de uma procura de absoluto, ou, por outras palavras, de vontade ou de afirmação de poder. Dominadas por uma ideia, as figuras de Augustine de Sommervieux (*La Maison du Chat-qui-pelote*), de Pierre Cambremer (*Un Drame au bord de la mer*), de Balthazar

¹⁴⁹ Este procedimento não está aliás ausente da sua obra romanesca, constituindo até, em muitos casos, um dos traços característicos das grandes figuras balzaquianas, onde adquire quase sempre uma dimensão de “mania”. O seu tratamento é, no entanto, diferente, adaptando-se naturalmente à modalidade narrativa própria do romance, como o demonstra o estudo de Alexandre Astruc, “Balzac et l’idée fixe”, inserido no “Dossier Balzac” do *Magazine Littéraire* consagrado ao escritor, no bicentenário do seu nascimento.

¹⁵⁰ Refiram-se aspectos como a configuração espaço-temporal que favorece a circunscrição e a primazia dos instantes, a marcação dos lugares estratégicos e os procedimentos de uma escrita da brevidade, que se socorre de efeitos de repetição e de ressonância, e que constituem, a par de outros, importantes traços definidores da novela como lugar de concentração.

Claës (*La Recherche de l'Absolu*), da marquesa de Listomère (*Étude de Femme*), de Don Juan Belvidéro (*L'Élixir de longue vie*), da condessa de Soulanges (*La Paix du Ménage*), de Angélique Bontems (*Une Double Famille*) ou de Anastasie de Restaud (*Gobseck*) perseguem um único e bem claro desígnio que lhes consome o espírito e orienta inequivocamente o rumo das suas vidas: prisioneiras de uma obsessão (e de uma imagem de si), estas personagens acabam por se tornar objectos manipulados, constituindo a ideia fixa, ao mesmo tempo, a sua força e a sua fraqueza.

Um dos procedimentos compositivos dominantes nestas novelas consiste na escolha de uma estrutura antitética, quase sempre construída sob a forma de um *díptico*. O princípio mimético orienta a escrita e a vertente especular determina o seu sentido, podendo então a novela apresentar-se como um universo onde reina a reflexividade, que se estende a muitos outros elementos de figurativização da narrativa, como um universo de ecos, de reenvios e ressonâncias mais ou menos linearmente retomados. Duas situações colocadas face a face constituem a sua estrutura nuclear: casos há em que o díptico surge explicitado na própria organização compositiva do texto, sob a forma de uma repartição binária da intriga – ora delimitada por uma divisão em duas partes (como em *Le Chef-d'oeuvre inconnu*: “Gillette” e “Catherine Lescault”), ora clara mas não tipograficamente marcada (como em *La Recherche de l'Absolu*, onde a clivagem reside na passagem do protagonismo de Joséphine para Marguerite, depois da morte da primeira, ou em *La Maison du Chat-qui-pelote*, onde o eixo transformador se situa no casamento de Augustine e Théodore de Sommervieux, e em *Une Double Famille*, onde se confrontam sucessivamente, no decurso do relato, duas famílias, cuja existência assenta na mesma figura masculina de pai), ora ainda assumindo a forma de narrativa encaixada (como em *Un Drame au bord de la mer*, *Facino Cane*, *Gobseck*, *Sarrasine*); em outros casos encontra-se presente apenas na simetria de momentos simbolicamente fulcrais da acção (como as cenas da morte de Bartholomé e de Juan Belvidéro, em *L'Élixir de longue vie*, os diálogos entre Mme de Vaudremont e M. de la Roche-Hugon e este último e Mme de Soulanges, em *La Paix du Ménage*, ou o momento do acordar para a marquesa de Listomère e para Eugène de Rastignac, em *Étude de Femme*). A estrutura díptica edifica-se igualmente segundo diversas modalidades temporais:

sucedidas (em *La Maison du Chat-qui-pelote*, *La Recherche de l'Absolu*, *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*, onde os dois momentos da intriga se sucedem segundo um laço de causalidade e de temporalidade), concomitantes e alternadas (em *Étude de Femme*, que entrelaça os ângulos focais centrados na marquesa de Listomère e em Eugène de Rastignac) ou distanciadas e restituídas por um processo analéptico (*Une Double Famille*, *Un Drame au bord de la mer*, *Facino Cane*, *Gobseck*, *Sarrasine* são novelas em que o segundo painel é constituído por um relato retrospectivo e encaixado na narrativa primeira, de teor explicativo quanto à personagem focalizada).

O efeito de ressonância construído por estes jogos de simetria (invertida) não visa tanto uma representação bifacetada da realidade quanto uma *negação* da própria realidade: o outro lado do espelho não reflecte um outro real mas o próprio processo de *acusação do real*.

De facto, a segunda vertente do díptico, ao inverter o sentido da primeira, não o destrói em absoluto pois não é o adultério de Théodore de Sommervieux que mata Augustine (*La Maison du Chat-qui-pelote*), como não é a construção de uma segunda família que arrasa a estabilidade da primeira e conduz o conde de Granville para a sua perda (*Une Double Famille*), da mesma forma que não é o despropósito da carta de amor de Rastignac que fere Mme de Listomère (*Étude de Femme*), nem tão pouco a descoberta da identidade sexual de Zambinella ou do acto criminoso de Pierre Cambremer que verdadeiramente perturbam Sarrasine (*Sarrasine*) ou o casal Louis e Pauline (*Un Drame au bord de la mer*), respectivamente. Não se trata do Bem e do Mal em oposição linear e frontal e da consequente e inequívoca vitória do Mal sobre o Bem: Augustine morre por ser fraca, Granville padece por se ver traído e abandonado pela amante, que ele continua a amar, Mme de Listomère adocece por se sentir despeitada ao tomar conhecimento do equívoco de uma carta que lhe não era dirigida, Sarrasine revolta-se perante a crueldade da atitude de Zambinella, que o enganou apenas para divertir os amigos, e Louis atormenta-se perante a força inquietante da paixão de um pai cuja violência parece ter impregnado a própria natureza circundante.

Daí que a acção, que no romance veicula a transparência de uma ordem social instituída (em que cada um tem um lugar e uma função bem determinados no xadrez social), assente aqui sempre num *mal-entendido*

tematizado de diversificados modos: da forma mais simples, como a traição que pauta o comportamento da personagem (em *Une Double Famille*, *La Maison du Chat-qui-pelote*, *La Paix du Ménage*, *L'Élixir de longue vie*) à mais complexa, como o mistério que envolve a vida de Zambinella, de Facino Cane, de Granville, de Pierre Cambremer, etc. O enigma é aqui, pois, a figura da instabilidade do mundo, de um mundo que se desmorona em mentiras e incertezas.

Daí também que a personagem perca a firmeza do traço que a fixa numa imagem estável¹⁵¹ e sofra uma espécie de desdobramento de si, num processo que traduz a dificuldade que tem em se imobilizar em retrato que a identifique. Assim, de modalidade de “uma mesma em situações diversas” – que preside à lógica do *retour des personnages* – se passa à modalidade contrária: “uma outra (em si mesma ou na desmultiplicação de seres ou formas de seres) na mesma situação” – que informa a lógica do desdobramento da personagem. A ambiguidade – consciente ou inconsciente – de postura e de comportamento que daqui decorre valoriza a aparência, sem que seja possível determinar o seu grau de coincidência com uma possível verdade identitária: equívoca (*Facino Cane*), falsa (*La Paix du Ménage*), hipócrita (*L'Élixir de longue vie*), louca (*Adieu*, *La Recherche de l'Absolu*), andrógina (*Sarrasine*), ou apenas vítima de falaciosa ilusão (*Étude de Femme*), a personagem é, também ela, objecto de um fenómeno especular que afecta a integridade da sua consciência e atinge o seu ponto limite na estranheza da ubiquidade – que possibilita a duplicação de si próprio a Granville, chefe de duas famílias simultâneas e que se ignoram, em *Une Double Famille*, ou a Prosper Magnan, fisicamente ausente do local do crime que cometeu, em *L'Auberge Rouge* – ou no excesso contrário de um esvaziamento absoluto, representado pela tela em branco de Frenhofer, em *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. A identidade problemática, para si ou para outrem, participa pois da lógica deste mundo dual, dúplice, e acentua o princípio da instabilidade.

¹⁵¹ O famoso processo do *retour des personnages* ajuda aliás a consolidar a estabilidade identitária da figura ficcionada: a mudança a que está sujeita, nos diversos romances em que aparece, inscreve-se na lógica de uma evolução natural da vida que só vem acentuar o carácter inconfundível do seu ser e a sua absoluta singularidade.

E neste jogo especular, feito de alusões e de ecos ressonantes – muitas vezes aliás corporizado num objecto simbólico que sofre uma metamorfose radical, como o retrato pintado de Augustine de Sommervieux, em *La Maison du Chat-qui-pelote*, o testamento de M. de Restaud, em *Gobseck*, as barras de ouro, em *Facino Cane*, o anel, em *La Paix du Ménage*, a carta, em *Étude de Femme*, o frasco de elixir, em *L'Élixir de longue vie*, a estátua em *Sarrasine*, etc –, domina uma espécie de inelutável necessidade: a personagem caminha para a sua destruição, a ideia que a movia encaminha-se para o seu esgotamento e a novela não ilude um sentimento final de perda, restituindo o mundo segundo um contorno absurdo. E é claro que não é a morte que acontece no final do percurso: perder a vida simplificaria as coisas porque a morte é redutora e repõe a ordem momentaneamente perdida¹⁵². O que acontece é a vida que insiste em continuar no degredo da ideia esgotada e estiolada, do ideal traído, do valor degradado, como uma condenação maior e uma mais firme expressão de um indisfarçável pessimismo. A sociedade aqui retratada não é já aquela que concretiza um desejo absoluto de poder: estas novelas, e a ruptura que nelas a própria textualidade encena, trazem a imagem de uma sociedade em crise de identidade e de poder, marcada pelo sinal da impotência e da castração.

E se a crítica da sociedade francesa pós-revolucionária que a perda do princípio místico da monarquia – “a morte do pai” – condena ao egoísmo e à esterilidade não está, de uma forma ou de outra, ausente dos grandes romances da *Comédie Humaine*, é nestes textos breves que Balzac melhor faz surgir a disforia de situações, relações e estados que se diluem em obras de grande envergadura. E é sobretudo nestas obras que se anuncia o *triunfo do niilismo*, pois que a desordem do mundo não parece resultar aqui da desordem dos valores morais e sociais (o que ofereceria uma leitura de

¹⁵² A morte só ocorre, naturalmente, quando não é encarada como libertadora, mas sim como impedimento para atingir o almejado bem supremo finalmente acessível: é o caso em *Facino Cane*, onde o músico cego morre no momento em que encontra alguém disposto a acompanhá-lo à sua terra natal, Veneza, ou ainda em *La Recherche de l'Absolu*, onde o alquimista Balthazar Claës perde a vida no instante em que o seu cérebro de cientista descobre a verdade de um enigma tão arduamente perseguido durante toda a vida. Exceptua-se, no elenco das novelas estudadas, *Sarrasine*, cuja morte às mãos de homens do cardeal Cicognara servirá contudo de tormento moral para o resto da vida de Zambinella.

justificação sociológica tranquilizadora) mas sim da força absurda do destino que definitivamente mata o sentido e instaura o reino da *ininteligibilidade*.

Balzac *versus* Balzac, sem dúvida. Mas, para lá das complexidades, ambiguidades e contradições com que o espelho representa o mundo pelos seus olhos de grande visionário, não ocultarão antes estes efeitos de simetria invertida, na modernidade de uma visão existencialista da vida, um Balzac *contra* Balzac?

O EU E O SEU DUPLO

Apesar da diversidade dos motivos que o constroem, o ser fictício apresenta-se aqui sob o modo da “dépossession de soi”, de um “mal d’identité”¹⁵³ que se manifesta numa aparente contradição: por um lado, uma clara vocação para o apagamento, por outro lado, o acordar em si de uma faculdade de se “descobrir outro”.

Com efeito, como se perdesse a sua própria substância e se desvanecesse no ar, o homem deixa de ser visível – o que leva Maupassant a dizer: “Savez-vous qu’en fixant longtemps mes yeux sur ma propre image réfléchie dans ma glace, je crois parfois perdre la notion du moi?”, e a escrever a história de um homem que perde a visão do seu próprio corpo, sentindo-se pouco a pouco invisível, devido ao nevoeiro que desce sobre o barco onde se encontra (*Sur l’eau*) – e é confrontado com um outro, invadido e suprimido por uma espécie de duplo, que existe nele e fora dele, pondo em perigo a sua existência. “Eu” abolido, apagado por defeito de substância, ou “eu” vivido na dualidade, sentido (e vivenciado) como idêntico e estranho, eis as formas de um mesmo mal – “le mal singulier de mon âme” –, a expressão da dificuldade suprema em atingir a unidade, destruída pela armadilha da natureza, pela falsidade da vida social e pelas decepcionantes limitações do espírito humano.

A isotopia do desdobramento, da confrontação com o outro, onde se dissimula a questão do ser “dépossédé”, toma forma no arranjo de dois

¹⁵³ A construção deste mundo imaginário e fantástico não é, com certeza, o resultado de um acaso ou mesmo de uma vontade estética. A vivência de Maupassant, determinada tanto pelas leis da hereditariedade que sobre ele pesavam, quanto pelo contexto da época em que viveu, confere-lhe uma particular aptidão para a exploração dessas “zonas obscuras” da consciência e do mundo.

motivos particulares: o do ser invisível e o da criança. O ser invisível, encenado num certo tipo de novelas fantásticas, figura uma presença engendrada no exterior do ser e que acaba por consumi-lo no seu próprio corpo. A criança, ao invés, é o recém-nascido, o feto que toma vida no interior de si para se tornar, através de um processo de autonomização, corpo independente daquele que o faz nascer: o acto de nascimento transformá-lo-á em rival que acabará, pela força da engrenagem social, por revestir a pele do inimigo, seja no modo da presença ao mesmo tempo próxima e longínqua da filha – que apaga a beleza da mãe –, seja no do irmão – que procura igualizar ou ultrapassar aquele a quem se encontra ligado através de laços de sangue –, ou ainda do bastardo – filho adúltero cuja origem duvidosa semeia a perturbação e a hostilidade. Estes motivos desencadeiam outros – o da mulher, da maternidade, do casamento, da felicidade, da experiência do além e do sobrenatural –, temas obsessivos que assombram o curso da vida e da escrita de Maupassant. Toda a sua obra novelística assenta, pois, na encenação de um conflito – que a semântica da estranheza do mundo e do sentimento de hostilidade da natureza consolidam – e de uma tensão que conduzem directamente ao desaparecimento e à morte. O regresso ao “non-être” encerra definitivamente esta vivência de uma alienação.

O ser invisível distingue-se antes de mais pela sua qualidade de ser inominável.

O itinerário da sua apresentação segue várias etapas marcadas pelo sentimento progressivo de uma incompreensível dominação e pela experiência de “l’inquiétante étrangeté” vivida através do medo e da angústia. Começa, num primeiro tempo, por manifestar-se como uma presença exterior, incomodativa, atestada por gestos imperceptíveis mas cujo alcance é visível para todos – o “Horla” colhe uma flor, bebe a água do copo poisado em cima da mesa de cabeceira, vira as páginas de um livro (*Le Horla*). É a primeira etapa de um processo de desdobramento, projecção fantasmática de si e da consciência. Depois, corporiza-se, torna-se forma, matéria – como o ser sentado no sofá, só muito ligeiramente vislumbrado pela personagem (*Lui?*), ou a massa bizarra do Horla que impede a personagem de se ver reflectida no espelho (*Le Horla*) – e se aparenta a uma alucinação, visual

ou auditiva, a um fantasma (*L'Apparition*). É a segunda etapa deste naufrágio do ser, a do reconhecimento de um outro neste “hors moi”. Finalmente, este ser invisível instala-se no próprio interior da personagem, sob o aspecto sensível de uma mulher – como em *Fou?*, onde a personagem grita: “Je suis sa chose, son jouet” –, de um fluido – “Un fluide irrésistible eût pénétré en moi par toutes les parcelles de ma chair, noyant mon âme dans une épouvante atroce et bonne” (*Lettre d'un Fou*) –, de um poder – “Je suis doué d'un pouvoir, d'une puissance, d'une force. J'ai en moi une action magnétique si extraordinaire...” (*Un Fou?*) –, de uma tentação – “La tentation, elle est entrée en moi comme un vers qui rampe. Elle rampe, elle va, elle se promène dans mon corps entier, dans mon esprit qui ne pense qu'à tuer...” (*Le Fou?*) –, de um outro ser – “on dirait un autre être enfermé en moi, qui veut sans cesse s'échapper, agir malgré moi, qui s'agite, me ronge, m'épuise [...]. Nous sommes deux dans mon pauvre corps, et c'est lui, l'autre, qui est souvent le plus fort.” (*Un Fou?*). É finalmente a terceira etapa de um “rite d'envoûtement”, onde o ser se vê confundido, alienado, inteiramente “despossuído” das suas crenças, dos seus amores, dos seus desejos, do seu ser. Este longo caminhar de algo que penetra no homem, que se instala no interior da sua alma, do seu espírito e do seu corpo, que inteiramente dele se apodera, comanda a sua vontade e lhe rouba “ce secret du moi” (*Un Fou?*) que é o pensamento, longo caminhar também de uma consciência dominada por um mundo que a ultrapassa, desagua num gesto de violência e de agressividade face a si próprio: não sendo já senhor de si, não se reconhecendo já nesse corpo habitado por outrem, o homem procura libertar-se de uma substância que não lhe pertence mais e oferece-se de bom grado à morte. O ser que a personagem considerava com surpresa e curiosidade, de quem espiava as mais ínfimas manifestações para delas procurar extrair o sentido e a essência, torna-se o hóspede odioso que o homem procura a todo o custo expulsar de si. O “innommé” transforma-se em “innommable”.

O tema da criança constitui um outro aspecto deste “mal d'identité” na obra de Maupassant.

De forma idêntica ao que se passava para o ser invisível, a importância desta problemática não reside tanto na representação da criança – primeiramente matéria que o sujeito deseja nadificar, recusando-lhe o acesso ao

corpo, de seguida ser maldito, monstro, bastardo, rival, ao qual foi concedido o dom da vida –, mas antes na figuração daquela que o concebeu e o gerou: a mãe. Paradoxalmente, esta experiência de mulher é sempre restituída através de uma voz de homem, que conta o que não viveu, a provação pela qual não passou, pois o Maupassant misógino interdiz o acesso ao seu texto da palavra da mulher, autorizando-a apenas nas muito raras ocasiões em que não se distingue já da morte: voz irrisória e delirante de Hortense, suspensa entre dois vazios (*La Reine Hortense*), voz que vem do túmulo de Mme de Courcils que a vida condenara ao mutismo (*Le Testament*). O essencial da figura da mãe reside no vivido da maternidade, estado que transporta consigo a ambiguidade fundamental da existência feminina, cruzamento do maior ódio e do maior amor, das pulsões de vida e das pulsões de morte. Quando se apercebe da sua gravidez, a mulher experimenta aqui um sentimento de apagamento e de alienação do seu ser, da integridade da sua pessoa e mergulha num estado de angústia perante a ideia de se ver devorada nas suas entranhas. Mais ainda, a gestação dessa criatura já detestável destrói definitivamente a absoluta adequação de si a si: pôr no mundo aquele que a destruirá é de facto tornar-se cúmplice de uma vida da qual será excluída, adoptar uma postura de auto-destruição radical. Acresce que a etapa da gestação implica uma transformação do seu corpo que marca o desaparecimento da sua beleza e a perda do seu poder de sedução – daí o grito de revolta da mulher que o marido quer preservar do desejo dos outros, mantendo-a sempre prenhe – “Je ne veux plus être la victime de l’odieux supplice de maternité” (*L’inutile beauté*) – e o ódio daquela que faz a experiência do ciúme perante a beleza da filha e do lugar que esta ocupa no coração do seu amante (*Fort comme la mort*). Resta-lhe, a esta mulher simbolicamente violada, a força do que não depende senão de si: a dissimulação do mal que a rói e a agressão contra o fruto da maldição (transformada, muitas vezes, em reacção de auto-agressão). Tornar secreto o seu estado físico (ou o crime de adultério que está na sua origem) e recalcar aquilo cuja aceitação se não consente, reenviando-o para a esfera do não-dito, eis a atitude muitas vezes adoptada: a prova de uma verdade que se recusa e que se esconde, mesmo se condena a mulher à experiência da solidão e da mentira, adquire a seus olhos o valor de uma liberdade

protegida pelo silêncio. O acto de agressão, levado a cabo contra o feto ou contra si própria, exprime o poder infinito da pulsão de morte, o fantasma do assassinio perpetrado contra a criança que cresce no interior do seu corpo e que não desperta na mãe senão um sentimento de ódio e de repulsa – o de Christiane que, porque teme o momento do parto, sonha com o seu ventre aberto numa cama cheia de sangue e com um bebé morto, que não chorasse (*Mont-Oriol*), ou o daquela outra mulher que arranca do ventre, com as suas próprias mãos, o feto que transporta em si (*L'enfant*). E quando o assassinio do recém-nascido não é perpetrado, a mulher dá à luz um monstro – como a camponesa que, tendo posto no mundo um ser defeituoso de tanto comprimir o ventre para matar a criança, renova este gesto para o transformar num comércio (*La mère aux monstres*) –, ou um bastardo – cuja presença é testemunho vivo da natureza animal do desejo e do pecado de adultério – ou ainda um rival – que nela inaugura um processo irreversível de envelhecimento.

A encenação destes valores e destes comportamentos supõe a aceitação de uma dominante, a da superioridade do instintivo sobre o racional, a preeminência do valor da intuição, do universo das sensações, do que é sentido e não vivido pela inteligência. A mulher é assim vítima do seu instinto, do seu desejo, do seu corpo, que a dominam mais do que a razão, sofre um destino imposto pela natureza à sua própria natureza e reage contra esta inelutável fatalidade de forma igualmente imediata e brutal: responde à agressão do mundo com uma outra agressão, mata o mal que a mata.

Consciência à deriva, esquartejada entre um eu abolido, em “dépossession de son être”, e um *eu duplo*, um *eu outro* que obceca a sua consciência e onde já não se reconhece. Um decorre do outro: espoliada da essência, privada de personalidade, a personagem inicia um processo de desdobramento e projecta-se num “hors soi” que traduz um *eu* em estágio de indiferenciação primordial, ou um *eu* que se materializa num outro, imagem maléfica e muitas vezes degradada de si próprio. Em qualquer dos casos, trata-se de viver a impossibilidade de atingir a unidade, anterior à separação da mãe ou do outro em si. Mas é igualmente viver a incomunicabilidade e a profunda solidão dos seres. No fundo, partindo aqui do binómio homem/mulher – na origem das oposições exprimir/dissimular, dizer/calar, compreender/sentir,

e da grande dualidade que recobre o par racional/irracional –, tudo se joga na procura de um efeito comum, e o desaparecimento, o suicídio, o assassinio, a agressão contra o outro ou contra si próprio são assim apenas aspectos pontuais do grande tema da morte, modulações do mito da devoração e do regresso ao “non-être”. Aí reside o fascínio do abismo, nessa fuga absurda da vida para um “ne plus être” ou um “ne jamais avoir été”.

E assim, paradoxalmente, o estudo da *construção* da personagem faz-nos assistir, no universo de Maupassant, à sua patética *desconstrução* interior.

O LUGAR DO JOGO

[...] La seule chose qui eût, je ne dirai pas la physionomie d'une passion, mais enfin qui ressemblât à du mouvement, à du désir, à de l'intensité de sensation, dans cette société singulière où les jeunes filles avaient quatre-vingts ans d'ennui dans leurs âmes limpides et introublées, c'était le jeu, la dernière des passions des âmes usées.

Le jeu, c'était la grande affaire de ces anciens nobles, taillés dans le patron des grands seigneurs, et désœuvrés comme de vieilles femmes aveugles. [...] Leur parenté de race avec les anglais [...], la dignité de ce jeu, silencieux et contenu comme la grande diplomatie leur avaient fait adopter le whist. C'était le whist qu'ils avaient jeté, pour le combler, dans l'abîme sans fond de leurs jours vides. Ils le jouaient après leur dîner, tous les soirs, jusqu'à minuit ou une heure du matin, ce qui est une vraie saturnale pour la province.¹⁵⁴

O extracto pertence à obra *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, de Barbey d'Aurevilly e não constitui de forma alguma exceção no panorama da novela francesa do século XIX. *La partie de tric-trac* de Mérimée, *La partie de billard* de Alphonse Daudet, *L'enjeu* de Villiers de L'Isle-Adam são alguns dos mais brilhantes exemplos de tematização do jogo, claramente anunciada na própria titulação das novelas.

¹⁵⁴ Barbey d'Aurevilly, "Le dessous de cartes d'une partie de whist" in *Les Diaboliques*, Paris, Le Livre de Poche, 1960, pp. 224-225.

A associação destes dois termos – jogo e novela – é previsível, e decorre tanto da configuração histórica de que os textos emergem, quanto da própria natureza de uma forma literária económica. De facto, enquanto encenação de uma nova sociabilidade e ritualização mundana, a novela restitui com frequência a intimidade de um círculo restrito, entre o salão aristocrata e a urbanidade burguesa, assente na convivialidade de um grupo que partilha uma mesma concepção do tempo e do lazer: o jogo é espelho da teatralidade que percorre e ordena a *soirée mondaine* do século passado. Enquanto forma económica assente no princípio da brevidade – em termos retóricos, onde ela se opõe à amplificação, como em termos formais, onde significa concisão –, a novela encontra na temática do jogo também resposta para as suas exigências de concentração – de espaço, tempo, acção e personagens – e de ocultamento, colocando o segredo – e a elipse que muitas vezes o corporiza – como modo privilegiado de expressão de um enigma, que é também fundamento do próprio jogo.

Mas a relação novela/jogo não se esgota nesta cumplicidade de representação ideológica e sistémica, apresentando-se sucessivamente o jogo como contrato enunciativo, como estrutura dramática e como modelo integrante.

Contrato enunciativo

É por demais conhecido o lugar que o grande mestre da novela francesa do século XIX reserva, nos seus textos, à convivialidade, frequentes vezes encenada em jantares masculinos, quase sempre reuniões de caçadores, que exercitam a sua *verve*, contando histórias, “petits contes polissons” que divertem e ocupam o tempo. Refiro-me a Maupassant e aos seus *Contes de la Bécasse*, onde se reúnem dezassete histórias contadas *à tour de rôle* por um grupo de caçadores nos jantares do barão des Ravots:

Mais il existait dans la maison une vieille coutume, appelée le “conte de la Bécasse”.

Au moment du passage de cette reine des gibiers, la même cérémonie recommençait à chaque dîner.

Comme il adorait l'incomparable oiseau, on en mangeait tous les soirs un par convive; mais on avait soin de laisser dans un plat toutes les têtes.

Alors le baron, officiant comme un évêque, se faisait apporter sur une assiette un peu de graisse, oignait avec soin les têtes précieuses en les tenant par le bout de la mince aiguille qui leur sert de bec. Une chandelle allumée était posée près de lui, et tout le monde se taisait, dans l'anxiété de l'attente.

Puis il saisissait un des crânes ainsi préparés, le fixait sur une épingle, piquait l'épingle sur un bouchon, maintenait le tout en équilibre au moyen de petits bâtons croisés comme des balanciers, et plantait délicatement cet appareil sur un goulot de bouteille en manière de tourniquet.

Tous les convives comptaient ensemble, d'une voix forte:

– Une, – deux, – trois.”

Et le baron, d'un coup de doigt, faisait vivement pivoter ce joujou.

Celui des invités que désignait, en s'arrêtant, le long bec pointu devenait maître de toutes les têtes, régal exquis qui faisait loucher ses voisins.

[...]

Puis, quand il avait achevé le dernier, il devait sur l'ordre du baron conter une histoire pour indemniser les désbérités.

Voici quelques-uns de ces récits.¹⁵⁵

O jogo da galinhola – cuja regra é a troca do prazer, pois que o vencedor frui a degustação de um alimento requintado e oferece aos vencidos o deleite de um discurso cativante – instaura um contrato enunciativo que funda a lógica de uma enunciação previsível e desenha de imediato um certo horizonte de expectativa, procedendo a uma autentificação da palavra do narrador.

O conviva, que este insólito *jeu de hasard* contempla, torna-se peça fundamental de um outro jogo, assente agora não no carácter aleatório de uma roleta, mas no poder de sedução da palavra: figura principal desta encenação lúdica, o narrador-jogador é consciência linguística (e estilística) dominante, voz da autoridade, a ele competindo tirar o melhor partido do relato da história que vai contar (de que é protagonista ou testemunha), organizando-o de forma a criar e a manter viva uma expectativa. Aos outros jogadores cabe mostrarem-se atentos, curiosos e desconfiados. Entre ambos

¹⁵⁵ Guy de Maupassant, *Les Contes de la Bécasse*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, pp. 11-13.

se estabelece uma base contratual cúmplice assente no pressuposto da brevidade, da pertinência (informativa) e da qualidade retórica, pressupostos efectivamente validados, em espaço conclusivo, na reacção dos ouvintes com a qual muitas vezes se encerra cada uma destas novelas.

O jogo decorre aqui de um pacto, instaurando um acto de fala cuja avaliação pragmática é fundamental: a dimensão puramente recreativa de uma pequena história contada em sociedade duplica-se de um efeito perlocutório, podendo o jogador-narrador, que ganhou a primeira volta, vir a perder o jogo, se não souber respeitar as regras estabelecidas e não demonstrar qualidades ilocutórias.

Ora, mais do que um passatempo simbolicamente escandido em apetite e fruição, a palavra induzida pelo jogo – aliás apanágio do homem como sinal de um poder que apenas por ele pode ser exercido, enquanto poder fálico – é a própria palavra da novela. Ou, dito de outra maneira, pôr em cena a voz de um contador de histórias, retomando a tradição de uma origem boccaciana, é instituir a novela como “arte de bem contar”, exaltando a superioridade da palavra, que se torna ela própria o centro do texto. O que explica que Pierre Reboul utilize, para falar da prática literária dos anos 1880, a expressão “littérature de la parole”, e legitima a designação da novela oitocentista enquanto “parole conteuse”.

Estrutura dramática

Mas se há um acto lúdico que estabelece um contrato enunciativo como origem da própria novela, se os convivas do jantar do barão des Ravots, à semelhança de Scherazade, detêm, pela palavra criadora, um poder vital, pode ao invés o próprio jogo alimentar um conflito pulsional e investir-se como lugar trágico, agente do destino, para as personagens que a ele se entregam.

É assim que, dominado pela paixão do jogo, o marechal prossegue (freneticamente) a partida de bilhar, apesar do avanço irreversível das tropas da Prússia, na novela de Daudet. É assim também que o abbé Tussert, tendo perdido todo o seu ouro, arrisca a mais extraordinária aposta – o segredo da Igreja! – na mesa de cartas “chez la brune Maryelle”, na novela de Villiers. É assim ainda que Roger trapaceia o holandês embriagado, alterando

os dados por ele próprio lançados, na novela de Mérimée. O castelo de Luís XIII é tomado de assalto e o exército francês dominado sem reacção: o marechal ganhou a partida de bilhar e a França perdeu a guerra. O abbé Tussert perde a aposta e anuncia, com voz grave de ameaça: “Le secret de l’Église? C’est... C’est qu’il n’y a pas de purgatoire”, deixando nos amigos um inquietante sentimento de dúvida. E o tenente Roger ganha a fortuna que permitirá a Gabrielle “faire mille folies”, mas vive doravante atormentado pelo remorso que o obrigará a procurar na morte consolo e redenção.

O *enjeu* destas histórias reside pois no investimento dramático do acto de jogar: lançar bolas, dados, ou cartas plasma a transferência de uma libido narcísica a uma libido objectal, e acaba por ser cenário e palco de uma auto-destruição. Acto compulsivo, profanador ou perverso, o jogo traz a marca de um destino inelutável e absurdo e, em qualquer dos casos, é a expressão de um pacto demoníaco onde a personagem perde a alma. E a novela assume-se então como relato de uma situação-crítica, encenação de uma paixão tragicamente devastadora, que introduz no texto um sentido marcadamente disfórico: o jogo é aqui figuração do mal.

Le dessous de cartes d’une partie de whist de Barbey d’Aurevilly vai mais longe, instalando o jogo na dupla relação do real com o fantasma. No final da novela, o narrador desvenda o reverso das aparências: a condessa de Tremblay de Stasseville e M. de Karkoël que passavam longas *soirées* a jogar “apaixonadamente” às cartas (sem nunca dirigirem a palavra um ao outro, sem trocarem um olhar, nem demonstrarem o mínimo interesse recíproco, em postura de clara indiferença) partilhavam igualmente uma ligação secreta e violentamente apaixonada, que parece aliás estar na origem de um horrível crime, perpetrado numa criança que a condessa teria enterrado na sua própria casa. Ora, esse “dessous de cartes” é simplesmente evocado, pois que não se conhece nada da paixão que une os amantes (nem dos seus comportamentos criminosos). O essencial do jogo permanece pois irremediavelmente enterrado, como refere uma das ouvintes do relato:

*À moitié montré il fait plus d’impression que si l’on avait retourné toutes les cartes et qu’on eût vu tout ce qu’il y avait dans le jeu.*¹⁵⁶

¹⁵⁶ Barbey d’Aurevilly, *op. cit.*, pp. 278-279.

O fascínio desta novela reside na vontade de “demeurer dans l’implicite”, segundo Grosjnovski, de apagar uma parte do real para que o leitor possa prolongar no seu espírito a aventura que acaba de lhe ser contada.

E aqui reside toda a ambiguidade (ou o duplo jogo) da estética de Barbey onde o constrangimento da forma não torna a ideia senão mais intensa e perturbadora. E, escondida por detrás destas figuras do “apagamento”, a força do não-dito é aqui o próprio crime da escrita, e o silêncio a expressão magnífica do desejo.

Funções integrantes.

A tematização do jogo em algumas novelas francesas do século XIX, pondo em evidência o que parece ser uma contradição, mais não faz do que integrar a dialéctica das pulsões de vida e das pulsões de morte e chamar a atenção para os dois elementos fundadores da novela: o seu carácter de oralidade e o seu pessimismo radical que espelha e transporta a negatividade de um mundo alicerçado nos princípios da fatalidade e do imoralismo. Mas, mais do que tematizado, o jogo é a *mise en abyme* da própria escrita deste género narrativo: a tripla dimensão – combinatória, especular e dialéctica – que constitui a ossatura do acto lúdico e anima o jogador – colocando-o perante um conjunto de peças a combinar, face a um (ou vários) adversários, na surpresa de uma jogada que deve ser capaz de antecipar – é também exemplarmente configuradora do universo da novela.

A primeira dimensão (**combinatória**) propõe a novela como *spatium*, conjunto de invariantes organizados em múltiplas e ricas variações, num regime de convenções e de constrangimentos.

O jogo combinatório organiza as constantes que ajudam na construção/desconstrução do romanesco e que fixa conjuntos de elementos (operativos quer ao nível da figurativização do universo imaginário quer ao nível do discurso), introduz o princípio da liberdade de escolha e de funcionamento que permite distinguir posturas (e sistemas) autorais diferentes, autorizando a que o texto se oriente preferencialmente no sentido da representação “realista” do mundo ou da exploração do insólido e do irracional.

A segunda dimensão (**especular**) integra e organiza os elementos dispersos num sistema de referências que reenviam à novela como espaço textual de encenação de dualidades, de desdobramentos da escrita e da leitura, como lugar de reflexividade.

Esta noção opera tanto ao nível morfológico como sintáctico, nela cabendo, com igual importância, aspectos relativos à forma da expressão – valorizando as figuras do narrador e do leitor e todas as formas de relação binária que o texto encena – e à forma do conteúdo – contemplando as dimensões “psicológicas” e “psicanalíticas” corporizadas na figuração do sujeito (e do objecto), e tematizadas em binómios que traduzem a inultrapassável dualidade do ser e do mundo. Encenação de duplos em antagonismo, repetitividade de eventos, jogos de oposição e de simetria, tudo aponta aqui no sentido do triunfo da dicotomia, de uma polaridade no plano social, moral, religioso e lógico.

A reflexividade da novela diz o mundo e o ser como fechamento e esgotamento de sentido: em última instância, a incapacidade em estar no real conduz o sujeito ao suicídio e a obra ao (ou a uma qualquer forma de) inacabamento.

A terceira dimensão (**dialéctica**) valoriza o dinamismo narrativo e o jogo das oposições mobilizadoras, a construção surpreendente das suas transformações e momentos de climax, bem como a sua vertente dialógica.

Cabe aqui referir todo o esforço produzido pela novela para “sair de si” e a tónica colocada na vertente da sua recepção imediata ou mediatizada. A função primordial dos momentos de *renversement* e de *pointe*, a particularidade das múltiplas modalidades de organização do enunciado conclusivo e o papel fundamental desempenhado pelo receptor da novela – leitor, ouvinte – na construção e na transformação de um horizonte de expectativa valorizam aqui a encenação de efeitos de surpresa que ultrapassam o plano do dito e, por conseguinte, da própria textualidade.

O fechamento da novela imposto pela sua dupla natureza de jogo combinatório e de jogo especular é assim compensado por uma espécie de “narcisismo secundário” onde a descoberta do outro representa uma porta aberta para “fugir de si”. O que não contradiz o esforço de concentração que vimos ser-lhe requerido na construção do “efeito de totalidade”: o ponto

de convergência é, na novela, um ponto de “fuga”, tanto mais significativo quanto maior a distância que o separa dos termos anteriormente encenados. Não se trata pois de uma dinâmica vertida em síntese reconciliadora, mas sim de uma dialéctica que projecta o texto em horizonte (de escrita e de leitura) inesperado.

Tomemos como exemplo a novela *Le signe* de Maupassant: trata-se de um relato efectuado pela “petite baronne de Grangerie” à sua amiga, “la petite marquise de Rennedon” de um episódio por ela acabado de viver. Estando à janela, distraída com o movimento e a agitação da rua Saint Lazare, a baronesa depara-se com uma mulher que, num prédio em face do seu, desperta o interesse dos homens que passam na rua, acabando por descobrir, num simples gesto de cabeça e no olhar da sua vizinha, um chamamento àqueles que efectivamente transpõem a porta de entrada e não demoram mais do que uns breves minutos a partir. Deixando-se envolver por esse perigoso e fascinante jogo de sedução, que não resiste a experimentar, a personagem inverte a atenção da rua, que agora se vira para ela, cabendo-lhe doravante a ela capturar uma “presa” fácil. Confundida, e procurando desfazer o mal-entendido, a baronesa acaba por ceder ao visitante como solução mais fácil e rápida para dele se libertar, antes da chegada iminente do marido. No relato (angustiado) que faz à sua amiga, procura conselhos para fugir de uma situação que se arrisca a repetir-se e para a utilização a dar à moeda que o desconhecido deixou em cima da chaminé: “Ma chère... Il faut faire... il faut faire... un petit cadeau à ton mari... ça n'est que justice.”

Assente nos princípios fundamentais da brevidade e da simplicidade, esta novela encena um número reduzido de elementos de figurativização que se combinam de forma a entre si estabelecerem laços de implicação e dependência absoluta. Como um sistema fechado e finito de elementos, de arranjos e permutações possíveis, o texto responde deste modo à dimensão combinatória do jogo (número limitado de jogadores, de regras, de peças e de jogadas).

Por seu turno, a dualidade reflexiva – plasmada em efeitos claramente recorrentes – duas mulheres à janela, duas estratégias de sedução – que estruturam o texto em simetria invertida, como num díptico – configura

uma consciência que se afirma e naufraga e toma a forma de um conflito que põe em evidência as contradições em que a personagem se move. O jogo especular suscita aqui o sentimento do idêntico e do estranho e resume em si o sentido profundo da dualidade.

E finalmente, narrando uma história verdadeira extraída do quotidiano e que comporta um evento decisivo na vida da personagem, a novela organiza a acção em função de um momento de crise – a visita do desconhecido – configurador de uma transformação fundamental cujo virtuosismo provoca importantes efeitos de surpresa: a estratégia de um “fim deceptivo” marca o alcance dialéctico indispensável também a qualquer prática lúdica.

(Página deixada propositadamente em branco)

O DEMÓNIO DA ANALOGIA

Escrito por Georges Rodenbach, em 1892, *Bruges-la-Morte*¹⁵⁷ é um romance que restitui o drama de uma personagem masculina, Hugues Viane, afligido pela dor da perda precoce da mulher amada e que o destino coloca em face de uma outra mulher, duplo falacioso da primeira. A acção desenrola-se num curto lapso de tempo, no espaço restrito da cidade flamenga de Bruges. A composição do texto repousa numa rede de imagens, símbolos e correspondências onde aos elementos de uma estética simbolista e decadente se misturam formas poéticas de um modo estranho.

A aventura espiritual de Hugues Viane, personagem que passeia o seu desgosto, os seus tormentos e as suas angústias nas ruas da cidade antiga, é inseparável de uma escrita que feminiza o mundo no arranjo de um certo número de sinais e de motivos temáticos, de que são exemplo a teatralização, o olhar e a morte.

No centro de tudo, o poder enganador e maléfico da Semelhança, o “demónio da analogia”.

A feminização do mundo

Num universo marcado pela presença dominante (e obsessiva) de figuras femininas, Hugues Viane sobressai como um ser desemparelhado, designado através de um motivo ímpar, o do viúvo. A ordem do feminino – no seu valor literal ou simbólico – invade por inteiro o seu espaço vital, no exterior como no interior da sua consciência.

¹⁵⁷ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1978.

É, antes de mais, a própria cidade, Bruges, que escolheu para cultivar o seu luto, ser à imagem do seu ser, do seu corpo precocemente envelhecido, do seu coração privado cedo demais das pulsações do amor, da sua alma dorida por um desgosto absoluto. Bruges, a cidade cinzenta e austera, onde o som dos sinos se confunde com a elevação da sua dor. Bruges, a cidade piedosa e sagrada, onde cada pedra contém o nome de Deus e cada gesto a presença do além.

O perfil moral desta cidade ritmada pela cadência solene e monótona das coisas, reflectida no espelho das suas águas calmas e lentas, lugar onde o tempo pára e a morte se inscreve sem dor, assemelha-se, em acordo sereno de dois seres magoados, ao de Hugues, feito agora para o crepúsculo, a solidão, o silêncio, a espera de uma morte unificadora. Percorrer o labirinto das ruas de Bruges, respirar o seu perfume místico oferece então à personagem a possibilidade de desfazer as malhas apertadas da sua memória e receber, intacta, a imagem da mulher perdida, ao mesmo tempo que lhe permite viver uma existência próxima de Deus, recompensada por uma vida eterna, vivida de novo a Seu lado.

A existência de Hugues confunde-se assim com este espaço e desenrola-se em torno dos seres femininos que o povoam:

– figuras do seu quotidiano (Barbe, a empregada, mulher simples e dedicada, alma piedosa que sonha, no final da vida, “prendre le voile”; as velhas burguesas que o observam por detrás das janelas, que vigiam a sua passagem nos “espions”, “pièges miroitants qui capturent [...] tout le manège des passants”; as irmãs do *béguinage* que vivem em recolhimento sereno e doce, na calma tranquilidade de uma paz interior; as mulheres do povo, essas “femmes en mante” que vêm depor uma vela ao pé da virgem;

– mas também figuras do seu imaginário, o da evocação de uma consciência colectiva e mística: a Virgem Maria, as Onze Mil Virgens, Santa Úrsula.

Este espaço feminino organiza-se num campo semântico particular onde se inscrevem as imagens simbólicas da água, do espelho, da descoloração – branco, preto, cinzento –, do frio, da pedra, da lua e do cisne, que se insinuam em nós para nos guiarem num mundo construído sobre a ideia da purificação e da virtude.

No mais profundo de si, na vida da consciência e na essência do ser interior, Hugues é também atormentado pela pregnância deste valor, partilhado agora por duas ordens que se repelem, a da evocação mental da lembrança (Ela) e a do real (Jane Scott). Estes dois universos são em tudo opostos: o primeiro, favorecido pela profunda adesão da personagem e das suas disposições íntimas ao quadro físico da cidade, é o da transparência onde reina a ordem do sagrado; o segundo, centrado nas imagens da cor, do barulho e do movimento, é o do disfarce e do jogo onde se desnudam as malhas do profano. Neles se realiza a contradição das duas naturezas do ser humano, Espírito/Corpo.

A teatralização do mundo

Neste mundo-mulher – mundo aliás absolutamente misógino, mesmo se aparentemente sustentado por uma axiologia fundada no respeito pela mulher, baluarte de pureza e de nobreza – nasce a ideia de teatralização, meio iludível, é certo, pois que desvia habilmente o sentido profundo do vivido achatando a experiência metafísica e espiritual que se torna exterioridade gestual e sinal desvalorizante, pois que procede de uma lei de repetição e de automatismo.

Teatralização – e fetichização – antes de mais da dor, materializada pelo comportamento da personagem que visa afastá-la do seu ser íntimo e transportá-la para a superfície de si, para melhor provocar a simpatia e a compaixão dos outros. A dor da solidão e da nostalgia do ser amado, lê-a Hugues na cidade, cenário estilizado e depurado, e ritualiza-a no interior da casa, camarim onde o actor guarda os acessórios – móveis, vestidos, relíquias – com os quais constrói o seu espectáculo. A dor de Hugues é pois uma dor feita para ser vista, observada pelos espectadores que seguem, fascinados, o génio histórico da personagem, no seu papel de viúvo inconsolável.

Teatralização também do sentimento religioso, da piedade, da fé e da devoção, emoções veiculadas pelos gestos expressos no cerimonial do culto por um conjunto de comportamentos codificados, fundados na eficácia da reiteração. A religião da morte, doce e atraente consolação para Hugues, é pois uma encenação de práticas ritualizadas onde os cenários são a igreja, feita para rezar ou escutar a palavra de Deus, o *béguinage* e a própria rua, por onde passa a procissão do Saint-Sang, cortejo solene vivido colectivamente.

Teatralização do amor, enfim, transformado agora em papel representado por uma verdadeira atriz que imita a ternura e o apego e a quem Hugues pede a virtuosidade suprema: volver-se, por simples efeito de aparência, em personagem representada, isto é, na Outra; transformar a roupa vestida em alma, a cor dos cabelos em essência, a aparência em substância, a ficção em realidade. A cena na qual Jane ressuscita, numa atmosfera mística e enfeitiçante, perante os espectadores da Ópera da cidade, vai ceder o lugar, ao longo da sua relação, a muitas outras cenas, sem que a magia e a ilusão permaneçam: lembremos o episódio dos vestidos experimentados como “douloureuse mascarade”, “carnaval mystique” que avilta a imagem de Jane, ou aquela outra que precede o crime, como profanação e insuportável sacrilégio que não pode senão conduzir à morte.

Ambiguidade do olhar: mistificação e desmistificação.

Nesta representação do mundo, não podemos esquecer a importância do papel desempenhado pelo olhar, o olhar do actor, do que constrói a sua fábula através da recuperação dos sinais que os seus olhos apercebem e interpretam, mas também o dos espectadores, dos que assistem ao desenrolar deste drama e sobre ele tecem um juízo de valor.

Com efeito, Hugues, pela força do olhar, opera a passagem de uma aparência a uma identificação: o olhar realiza, em Hugues, o milagre da vida e da permanência. Viver é olhar. Olhar a vida e mantê-la com vida. Ela, a mulher tão amada que o texto se recusa a nomear, a que, tendo com ele vivido dez anos de perfeita felicidade, o acompanha ainda como uma imagem inscrita em todo o lado, regressou ao seio dos vivos, graças à subjectividade de um olhar que deve saber realizar a miragem da metamorfose, perfazer a unidade:

Tout à coup, tandis qu'il recomposait par une fixe tension d'esprit – et comme regardant au-dedans de lui – ses traits à demi effacés déjà, Hugues qui, d'ordinaire, remarquait à peine les passants, si rare d'ailleurs, éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui. Il ne l'avait point aperçue d'abord, s'avançant au bout de la rue, mais seulement quand elle fut toute proche.

A sa vue, il s'arrêta net, comme figé; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, una apparition.

*Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe.*¹⁵⁸

Mais tarde, é o olhar já lúcido que acede à consciência da miragem e da ilusão e desvenda a fraude de uma semelhança enganadora, projectando a sombra de uma verdade cruel: Jane não é a sua morta, é apenas um corpo que os seus sentidos desejaram, com paixão.

A figuração do olhar dos outros – da cidade e das suas mulheres – possui também o mesmo carácter dinâmico. Inicialmente conivência, cumplicidade, enternecimento comovido e respeitoso, em face da dor manifestada por Hugues, torna-se, mais tarde, curiosidade trocista, evoluindo para um acto de vigilância mórbida e de condenação radical.

A aventura espiritual: a tragédia do símbolo

É neste universo de imagens, de sinais e de símbolos que a personagem de Hugues Viane vive a sua aventura espiritual, que o texto restitui, seguindo a trama dos seus motivos, em três momentos particulares.

O primeiro, o da reconquista da vida, impõe a Hugues o confronto de duas atitudes diferentes, a reconstrução de um rosto e de um corpo de mulher e a destruição do rosto e do corpo da cidade. À medida que a desconhecida perseguida no dédalo das ruas de Bruges toma forma e que a sua imagem se anima, o cenário envolvente sofre uma profunda metamorfose e desmorona-se a seus pés: a cidade, até então espaço tranquilo de uma marcha lenta, adquire a cadência de uma cidade tortuosa, nervosa, de uma cidade de ciladas; as pausas na igreja, no silêncio do recolhimento e na dor despertada pela melancolia do som do órgão são substituídas pela penetração num mundo desconhecido, o do teatro, da música, da alegria e do barulho; e o olhar de assentimento da cidade para com a mágoa de Hugues torna-se olhar de surpresa e reprovação. Mas, pouco a pouco, a imagem tão amorosamente construída descobre as suas numerosas falhas, o espelho reenvia imperceptivelmente reflexos quebrados, a partilha e comunhão de emoções surgem como falsa caminhada para a felicidade

¹⁵⁸ *Idem*, p. 26.

onde insidiosamente se inscrevem os indícios de uma decepção, de um fracasso e de uma morte lenta.

Assistimos então, na consolidação da relação de Hugues com Jane, ao aparecimento de uma poética do falso e do disfarce, introduzida pela ilusão do jogo teatral da Ópera onde a personagem feminina trabalha.

O segundo momento é o da tomada de consciência do mal, da mentira, do feitiço diabólico de que a personagem se vê prisioneira. Através de um novo jogo teatral (onde Jane é posta em paralelo com as que, “ayant figuré la Vierge ou les Saintes Femmes”, estão à noite “un peu ivres, tombées à un carnaval mystique” e onde o tema da falsidade ultrapassa o quadro pessoal para se enraizar na aventura espiritual da cidade), o encanto quebra-se e Hugues é confrontado com as dores do ciúme, da desconfiança, da traição, da desordem de uma sensualidade desconhecida, num universo de pecado e de remorso.

Pourtant la ville, avec son visage de Croyante, reprochait, insistait. Elle opposait le modèle de sa propre chasteté, de sa foi sévère...

Et les cloches étaient de connivence, tandis que maintenant il errait tous les soirs dans une angoisse accrue, avec la souffrance de l'amour de Jane, le regret de la morte, la peur de son péché et de sa damnation possible. Les cloches persuadaient, d'abord amicales, de bon conseil; mais bientôt inapitoyées, le gourmandant – visibles et sensibles pour ainsi dire autour de lui, comme les corneilles autour des tours – le bousculant, lui entrant dans la tête, le violant et le violentant pour lui ôter son misérable amour, pour lui arracher son péché!¹⁵⁹

Quebrando a semelhança que é “la ligne d’horizon de l’habitude et de la nouveauté”, Jane s’éloigne de plus en plus de Hugues:

Jane aussi était finie pour lui; et c'est comme si la morte mourait une seconde fois.¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Idem*, p. 80.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 89.

Voltando a ser mulher, ela atrai Hugues para o universo da culpa, afastando-o cada vez mais da sua morta e da cidade que os julga.

Hugues connaissait cette austérité de Bruges et avait évité de l'offusquer. Mais, en cette vie de province toute exigüe, rien n'échappe à l'attention générale. Bientôt il suscita à son insu une pieuse indignation. Or, la foi scandalisée s'y exprime volontiers en ironie. Telle la cathédrale rit et nargue le diable avec les masques de ses gargouilles.

Quand la liaison du veuf avec la danseuse se fut ébruitée, il devint, sans le savoir, la fable de la ville. Nul ne l'ignore: bavardages de porte en porte; propos d'oisiveté; cancans colportés accueillis avec une curiosité de bégaine, herbe de la médisance qui, dans les villes mortes, croît entre tous les pavés.¹⁶¹

Neste universo do mal e do pecado, a ideia da morte adquire um rosto novo e perturbador, não sendo já simples passagem, separação temporária, mas tornando-se “la vraie mort, sans délivrance ni recouvrance d'être chers”. A sua primeira mulher, morta agora por sua culpa uma segunda vez, será então perdida para sempre como Eurídice olhada por Orfeu. E a angústia de Hugues-Orfeu perante o irremediável só será apaziguada por um acto de violência total conduzindo à morte.

O terceiro momento é o da decomposição total de uma imagem edificada sobre a mentira, a de uma mulher que guia Hugues nos caminhos de uma vida debochada e que não é mais do que o fantasma da mulher amada, nunca ressuscitada. As duas faces de um mesmo rosto afastam-se assim claramente e, por detrás da deusa casta “au teint de fleur”, aparece a deusa nocturna e maquilhada, Hecate sinistra de um mundo ambíguo. Jane não conseguiu penetrar no mistério da vida de Hugues e, por falta de pudor e de castidade, invade o espaço sagrado da verdadeira mulher. Ora, se ela lhe apareceu primeiro como uma “ressuscitée, descendant d'un tombeau parmi un décor de féerie et de clair de lune”, é à morte que de novo deve ser reconduzida, para resgatar a sua impostura e a sua fraude.

¹⁶¹ *Idem*, p. 43.

A aproximação do abismo será então necessariamente a aproximação da morte que destruirá definitivamente a mentira: anunciada pelo mistério da morte do cisne, preparada pelo ambiente místico da procissão do Saint-Sang, a morte de Jane torna-se o sacrifício necessário à purificação de Hugues e à sua reabilitação moral. A nova mulher, não tendo estado à altura do amor, é assim *mise à mort*, estrangulada pelo objecto sagrado do culto, a cabeleira da mulher amada.

Na ponta de cada um dos fios que tecem esta história espregueada uma única e mesma realidade, a morte: da mulher amada (que aprisiona Hugues nas malhas de uma recordação indestrutível), da cidade (de uma cidade de onde o mar se retirou e que torna as deambulações de Hugues cativas de uma irresistível atracção, como se entre ela e a mulher desaparecida “une équation mystérieuse s'établissait [et si] à l'épouse morte devait correspondre une ville morte”), de Hugues (figurada pela sua vontade inerte, por uma espécie de magnetização provocada por um campo potente e destruidor) e de Jane (a mulher-armadilha com quem Hugues toma, definitivamente, o caminho perturbador do abismo e da perdição, e realiza a verdadeira e irreversível descida aos infernos).

Tudo é morte, como tudo é também aqui dualidade e irreductível oposição. O sistema isotópico organiza-se, com efeito, em torno de um princípio dualista, que põe face a face os pares dia e noite, sombra e luz, ruído e silêncio, clausura a abertura, passado e futuro, liberdade e servidão, exuberância e depuração, nobreza e aviltamento, candura e volúpia, sagrado e profano, ressurreição e morte.

Hugues, atraído pela semelhança, quis reunir esses fragmentos dispersos – fragmentos do mundo dos objectos, das sensações, dos valores, das ideias, das emoções e dos afectos –, neutralizar os contrários e refazer, pela força do amor, a unidade primordial de uma imagem de mulher total e única: a mulher anjo e demónio, virgem e amante, pacificadora e perturbadora. Tarefa impossível, a de vencer a ilusão e a diversidade da natureza humana. Falência do sistema simbolista que procede por imagens e por analogias e que, pondo em causa o princípio da representação mimética, erige a ordem das correspondências e da similitude como único meio de acesso ao sentido escondido e secreto do mundo.

ROSTOS E MÁSCARAS

Quando pensamos em Malraux, pensamos em *destino, morte, arte, mundo, cultura, absoluto*, ou seja, em todo um universo de abstrações. Não pensamos em *rosto*, embora o rosto – os rostos de Malraux e os das suas personagens – constitua uma dimensão maior do homem e da obra. O fascínio exercido pela sua face atormentada, devastada por tiques nervosos, modelada por dedos de prestidigitador, em milhares, senão milhões, de olhares – na época das suas entrevistas televisivas – justificaria a escolha desta expressão, ao mesmo tempo concreta e enigmática, da realidade humana.

Matéria e espírito, forma e significação, o rosto é o que *fisicamente* mais distingue o homem do animal. Ora, os textos de Malraux romancista, ou de Malraux psicólogo da arte, transbordam de rostos, firmemente desenhados ou apenas esboçados. Conhecemos o interesse que Malraux manifesta pelo disforme, pelo monstruoso, pela caricatura, de que a predileção por Goya não é senão um aspecto. Sabemos também que a fisiognomia balzaquiana nunca o deixou indiferente. Não duvidamos de que, na incansável prescrutação do rosto humano, tenha querido sondar o mistério do nosso destino. E recordamos uma fotografia que o representa inclinado, no Museu do Cairo, sobre a cara de uma múmia, horrivelmente atento – como se se debruçasse sobre o seu próprio cadáver...

Há autores a quem associamos de imediato um rosto. Um único rosto que os fixa, os cristaliza numa essência, tornando-os intemporais. É com certo esforço que imaginamos determinado escritor adolescente ou que reencontramos, debaixo dos traços endurecidos da estátua, a paixão ou o génio. Nada que se pareça com Malraux, em quem a iconografia é desconcertante de variedade: Malraux é o homem que se assemelha a todos

os seus retratos – o do jovem dos primeiros escritos, o do homem ainda novo que recebe o Prémio Goncourt, o do adulto maduro que é Ministro da Cultura, ou até o do velho pintado pela amiga Vieira da Silva – e que, no entanto, pouco se parece consigo mesmo! Há indiscutivelmente nele um lado Proteu!

Jean Lescure, ilustrando o *Álbum Malraux* da Bibliothèque de la Pléiade, teve a ideia paradoxal de abrir a sua biografia apresentando uma série de retratos em ordem cronológica invertida, começando pelo ancião para chegar à criança, como se o confronto do homem com o seu próprio começo fosse sempre um encontro improvável, talvez até mesmo inverosímil. Gostaria Malraux destas imagens da sua primeira idade, ele que não gostou da sua infância? Achá-lo-ia a sua mãe tão feio para que tivesse uma tal aversão ao ser que era antes de se tornar aquele que quis ser, como ele próprio sugere? E todavia, a imagem do rapazinho sério, com olheiras, de franja caída lembra o adágio antigo: a criança é o pai do homem!

O homem Malraux, mais do qualquer outro escritor do seu tempo, foi sobretudo uma personagem, isto é, uma fisionomia, ou, melhor ainda, toda uma panóplia, um imenso teatro de fisionomias. A interrogação do seu *Lazare*: “reçoit-on son visage par accident?” bastaria para nos convidar a percorrer a vida de Malraux, de rosto em rosto, levantando cada uma das máscaras para encontrar a assinatura do artista.

Perante a abundância dos retratos, textos escritos, filmes, desenhos e fotografias, onde deve começar o inquérito de antropologia literária? Haverá um “sistema do rosto”, uma “gramática da máscara”, uma “geometria da *grimace*” sobre os quais, com todo o rigor e na maior tranquilidade, apoiar esta análise? Contentar-me-ei em abrir três categorias, correspondendo a três interrogações fundamentais e familiares: marca por excelência do indivíduo (como sou?), modo de revelação da diferença (quem sou face ao outro?) e lugar da mudança (quem sou no tempo?).

Marca de individualidade, determinando um valor de singularização, o rosto do homem é um atributo inalienável do sujeito do qual exprime a natureza, o carácter e sobretudo a unicidade, afirmando assim a certeza de ser *este* e não *um outro*. Esse valor de singularização está, em Malraux,

na origem de uma dialéctica que coloca face a face dois pares de opostos: o individual e o colectivo, o universal e o particular, opondo-se assim ao homem singular, a massa, e ao ser universal, o homem privado.

A primeira oposição – o indivíduo *versus* a multidão – traduz a recusa do anonimato que fecha o homem nas suas malhas, o assimila ao informe, o reduz a “millions de petites vies quotidiennes”, a “êtres inconnus”, quer se trate do anonimato da multidão, onde as diferenças se diluem, quer do da silhueta, onde a substância do homem se evapora.

A multidão evoca a dissolução do ser individual e a sua representação figurativiza a multidão dos prisioneiros, dos feridos, dos revoltados, dos grevistas, dos operários chineses em marcha para a morte. Privados do face a face, da troca de olhares, os homens já só podem ser identificados pela voz, pelas palavras inexpressivas que vociferam. Em *La Condition Humaine*¹⁶², Kyo, observando a angústia do amigo Tchen visitado pelas suas “familières visions d’épouvante”, diz:

*Amertume? Impossible d’en juger au ton de la voix et Kyo ne voyait pas son visage.*¹⁶³

Mais tarde, na prisão, perante “ces êtres obscurs qui grouillaient derrière les barreaux”, é a mesma reflexão que o assalta:

*Kyo regardait de toute son attention, tentait de voir auxquelles de ces ombres appartenaient ces voix si proches de la mort – comme lui peut-être. Impossible de distinguer: ces hommes mourraient avant d’avoir été pour lui autre chose que des voix.*¹⁶⁴

Como voltar a dar dignidade aos homens humilhados senão concedendo-lhes de novo um rosto?

Também a silhueta figura o apagamento da substância individual e denuncia a perda do rosto, metamorfose a que nem os heróis escapam, reduzidos então a um mero estado de sombras. O homem-silhueta confunde-se aliás muitas

¹⁶² André Malraux, *La Condition Humaine*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1977.

¹⁶³ *Idem*, p. 149.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 281

vezes com o objecto que transporta e que acaba por tomar o seu lugar. Nas cenas de guerra, o indivíduo torna-se espingarda, metralhadora, na prisão, o guarda não é senão o seu chicote, na acção, o terrorista não se distingue da granada ou da bomba que vai lançar.

O desaparecimento dos traços singulares traduz também a recusa do privado e interdita a revelação do íntimo. Aos indivíduos apagados, Malraux, que detestava a confidência privada, quer conferir uma universalidade, diferenciando-os dos segredos mesquinhos que escondem, ele que refere o homem, nas suas *Antimémoires*, como “un misérable petit tas de secrets”¹⁶⁵. A fraternidade, que eleva igualizando, suplanta sempre o amor electivo, de natureza exclusiva, e a aventura política e colectiva não inibe sempre tanto o culto do *eu* como o do *tu*: é o regime do *nós* que interessa ao romancista. Nas *Antimémoires*, nesse livro onde, contra os seus hábitos e os seus princípios, fala de si próprio, Malraux protesta ainda contra o desvendamento do eu, negligenciando *André* para apenas nomear *Malraux*. O próprio título da obra, bem como as suas primeiras páginas, repudiam claramente as “petites histoires”, as revelações comezinhas da memória subjectiva e, também aqui, o universal ultrapassa o particular: *Que m'importe ce qui n'importe qu'à moi?*

Estamos perante um novo questionamento dos valores da sinceridade, da verdade pessoal, e uma inevitável contestação (que explicaria bem os “remaniements esthétiques” da realidade histórica de que tanto o acusaram) da fronteira entre o real e a ficção:

*Je voudrais écrire un livre de mémoire, une dizaine de chapitres dans lesquels je serais toujours étranger à mon propre personnage du chapitre précédent. Notre conscience de l'unité n'est-elle pas simplement celle de notre cœur ?*¹⁶⁶

A necessidade de se universalizar e a de se ficcionalizar acompanham-se e completam-se aqui. Malraux, para ser ele próprio, parece dever

¹⁶⁵ *Antimémoires*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1972, p. 16.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 458.

tomar-se por um outro, não sendo nunca separável da sua, das suas personagens.

Mas o rosto é também um modo de revelação ou de dissimulação da identidade. Todo o rosto é sinal porque fala, desvenda e exprime, sendo sempre, em qualquer circunstância, linguagem e manifestação do ser. O que não impede Malraux de afirmar: “Pour l’essentiel, l’homme est ce qu’il cache”. Se a face humana se apresenta, na sua nudez, como uma evidência, nem por isso deixa de possuir a possibilidade de conhecer, de se conhecer ou de conhecer o outro. Esta dificuldade de *conhecer* torna-se sensível, na obra romanesca, através de alguns motivos como o do *reflexo*, que repete o rosto no espelho, ou do *véu* que tapa, apaga e perturba. Em ambos os casos, trata-se de uma relação complexa consigo próprio e com outrem: ao mesmo tempo reveladores e dissimuladores, o reflexo pode ocultar e o véu significar.

É Gisors quem abre caminho à experiência ontológica do espelho, quando afirma:

*Il m’est arrivé de me trouver à l’improviste devant une glace et de ne pas me reconnaître.*¹⁶⁷

Esta atitude estende-se a outras personagens, revestindo particular acuidade em Tchen, o anarquista, Kyo, o revolucionário e Clappique, o aristocrata falido. Tchen, na sequência do assassinato do traficante (na célebre cena de abertura), ao encontrar-se face ao espelho do elevador do hotel, apercebe-se, com espanto, de que o rosto reflectido não deixa transparecer a emoção que o invade:

*Tchen était en face de la glace intérieure de la cabine. Le meurtre ne laissait aucune trace sur son visage. Ses traits plus mongols que chinois : pommettes aiguës, nez très écrasé mais avec une légère arrête, comme un bec, n’avaient pas changé, n’exprimaient que la fatigue [...].*¹⁶⁸

¹⁶⁷ *Idem*, p. 47.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 15.

Também Kyo, depois das confidências da sua mulher May, que relata uma infidelidade passageira e insignificante, se olha ao espelho e nele não descobre senão a sua origem racial, a sua condição de mestiço, de filho de uma japonesa:

*Lui aussi se voyait dans la glace, appuyé sur son coude – si japonais de masque entre ses draps blancs. ‘Si je n’étais pas métis’.*¹⁶⁹

E finalmente Clappique, que não salvou Kyo da morte, entrega-se a uma pantomima burlesca em face do espelho, deformando o seu rosto até o tornar monstruoso:

*Il s’approcha encore, le nez touchant presque la glace; il déforma son masque, bouche ouverte, par une grimace de gargouille [...]. Il transforma son visage, bouche fermée et tirée vers le menton, yeux ouverts, en samourai de carnaval.*¹⁷⁰

O sentido desta confrontação do homem com o seu reflexo não é o mesmo nos três exemplos apresentados: o espelho reenvia simplesmente a Tchen e a Kyo uma imagem física, que os desconcerta pois que não corresponde em nada à experiência que acabam de viver: Tchen compreende que, depois do crime cometido, não será nunca mais o mesmo e Kyo sabe que a sua condição de mestiço não tem qualquer relação com o comportamento de May. Ao invés, tudo muda com Clappique que, confrontado inicialmente com a sua imagem física (e enganadora), quer reencontrar, por via de uma forte mímica transfiguradora, a sua imagem verdadeira. A deformação dos seus traços obedece a um ritmo frenético, cada vez mais rápido e angustiante:

Et aussitôt, comme si l’angoisse que les paroles ne suffisaient pas à traduire se fût exprimée directement dans toute sa puissance, il commença à grimacer, se transformant en singe, en idiot, en épouvanté, en type à fluxion, en tous les grotesques que peut exprimer un visage humain. Ça ne suffisait pas: il se servit de ses doigts, tirant sur les coins de ses yeux, agrandissant sa bouche pour la gueule de crapaud de l’homme-qui-rit,

¹⁶⁹ *Idem*, p. 52.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 258.

*tirant ses oreilles. Cette débauche de grotesque dans la chambre solitaire, avec la brume de la nuit massée à la fenêtre, prenait le comique atroce de la folie.*¹⁷¹

até à revelação final que provocará, naturalmente, um movimento de queda:

*Il entendit son rire – un seul son de voix, le même que celui de sa mère; et, découvrant soudain son visage, il recula et s'assit, baletant.*¹⁷²

O espelho acaba aqui por falar verdade.

Todavia, nesta mesma cena, um outro dualismo aparece, o do *rosto* e da *máscara*, desencadeando a mesma questão: qual dos dois diz a verdade sobre o homem? Não são as máscaras de Carnaval, mais do que um engano ou um fingimento, um verdadeiro desvendamento da natureza profunda, uma projecção das angústias e dos fantasmas de quem se descobre julgando dissimular-se? Esta ideia de transparência manifesta-se a propósito de outras personagens, para quem a máscara é o reflexo directo da alma, sem a intermediação de um rosto ambíguo, como é o caso do “masque d’abbé ascétique”, “masque grave” do velho Gisors. No entanto, frequentes vezes ainda, a máscara que cobre o rosto da personagem parece, ao invés, ser uma forma de esconder a face – lembremos o “masque immobile”, “masque mortuaire”, “masque aussi inhumain” de May – impedindo os outros de nele penetrarem. É o que acontece com Ferral que pensa aceder ao segredo de Valérie apagando a máscara que a esconde:

*Il appelait l’autre expression avec trop de passion pour ne pas espérer que la volupté la fixerait sur le visage de Valérie, croyant qu’il détruisait un masque.*¹⁷³

No romance *L’Espoir*, Malraux designa claramente esta opacidade que a máscara deposita sobre o rosto do homem:

¹⁷¹ *Idem*, pp. 258-259.

¹⁷² *Idem, ibidem*.

¹⁷³ *Idem*, p. 121.

Comme Marcelino avait été tué d'une balle dans la nuque, il était un peu ensanglanté[...].

L'une des serveuses du bar le regardait.

Il faut au moins une heure pour que l'on commence à voir l'âme, dit-elle.

[...] Magnin pensait à la phrase qu'il venait d'entendre, qu'il avait entendue sous tant de formes en Espagne. C'est seulement une heure après leur mort que, du masque des hommes, commence à sourdre leur vrai visage.¹⁷⁴

Evoquemos ainda a relação que Malraux estabelece entre o *rosto* do homem e o *focinho* do animal: sob a aparência humana de uma cara, é muitas vezes a besta que transparece, que aflora por instantes. Em toda a parte, Malraux compraz-se em “retrouver dans chaque visage une tête d’animal”: é a semelhança de May e da “tête blanche” do péquino, a comparação do vendedor de antiguidades com um “bouc à nez plat”, de Valérie com “un chat”, da franja do cabelo de Katow com a “crête de poussin”, a do filho de Hemmelrich com um “lapin dépouillé”, do prisioneiro com “un vieux chat blanc” ou do ministro francês com um “grand ara blanc”. E se esta assimilação constante traduz por vezes o que de mais profundo existe na personagem – é o caso de Tchen, muitas vezes comparado a um “épervier”, não apenas pela forma do seu rosto, mas pela sua violência e coragem –, outras, ao invés, não designa senão expressões fugidias, momentos pontuais, como acontece com Clappique cuja psicologia convoca expressões de cão, de macaco, de sapo, tornando impossível a assimilação a um único animal e assim traduzindo a complexidade e a diversidade do seu ser inacessível.

Transparência ou *opacidade*, a máscara e o véu envolvem assim um princípio de ambivalência, denunciando a fundamental equivocidade da natureza humana. O ser permanece inacessível a si próprio – “mais moi, pour moi [...], que suis-je?” – como àquele que o escolheu no amor ou no ódio – “pour les autres, je suis ce que j’ai fait”. É na solidão essencial dos indivíduos que desagua este jogo de exibição e de dissimulação a que se entregam, por vezes inconscientemente, as personagens de Malraux.

¹⁷⁴ *L'Espoir*, Paris, Gallimard, Coll Folio, 1977, pp. 191-192.

Consideremos enfim o rosto como lugar da movência e da diversidade, implicando o valor da mudança. À diferença da máscara, o rosto não é uma superfície estática, mas modela-se sobre o carácter, desposando a evolução do ser e assim exprimindo um devir¹⁷⁵. Este princípio dinâmico está de acordo com o gosto de Malraux pela novidade e pela viagem, que se compraz em “mêler les hommes, les temps et les tombeaux” (*Antimémoires*). Malraux quer estar em toda a parte, experimentar tudo, tudo sentir e a sua vocação resolve-se na diversidade das coisas, dos países, dos indivíduos, na riqueza de todos os rostos do mundo! De facto, é sobretudo o diverso dos homens que lhe interessa, com o seu desejo único e as suas múltiplas paixões: eis a dureza dos traços de Ferral que não reconhece sentido à vida senão no puro exercício da vontade de poder, eis as marcas de tormento de Tchen para quem a vida cava um vazio doloroso numa alma sedenta de absoluto, eis ainda as contorsões e deformações de Clappique que mistura mentira à vida, eis enfim a regularidade serena do rosto de Gisors que contempla a existência na paz do ópio. Rostos desafinados, universos mentais destroçados, onde pulsa, na realidade, uma única consciência individual, a de Malraux que em todos vive, na sua infinita diversidade. Todos são rostos de si próprio, das suas escolhas, das suas tentações, dos seus remorsos e dos seus desejos. E Malraux é ainda cada um dos adversários que oferece a si mesmo, fragmentos dolorosamente separados de uma unidade não perdida mas inacessível onde o ser e o agir não possuiriam senão um rosto, o de um deus.

Para lá da diversidade dos seres cotejados e inventados, a movência de um rosto está de acordo com a marca do tempo, que faz do ser um devir e transporta o rosto do vivido que denuncia a sua contingência.

A ordem da mudança, a diversidade das idades, o ritual iniciático e o percurso de provas pelas quais passa qualquer ser vivo, tudo se encontra no rosto humano e no olhar trocado por dois seres: a distância entre Garine e o narrador de *Les Conquérants*, o afastamento de Perken e de Claude em

¹⁷⁵ Charles Grivel, “L’histoire dans le visage”, in *Les sujets de l’écriture*, Presses Universitaires de Lille, 1981, pp. 175-227.

La Voie Royale são, mais do que uma oposição, uma hierarquia, a que estabelece a distância do adolescente ao homem adulto, do discípulo ao mestre, do mais fraco ao mais forte. O tema do iniciador não é menor, estando na origem das grandes obras ficcionais de Malraux, quer na referência à autoridade de uma experiência mais antiga ou mais profunda, quer mesmo na encenação da instância paterna. Há sempre uma cara jovem em face dos traços cansados de um homem maduro. À filiação espiritual, a de Tchen e de Gisors, responde a paternidade segundo a carne que é também uma paternidade moral, a que une Gisors a Kyo. Nestas relações, que se exprimem quase sempre sob a forma de diálogos, em situação de confronto, o simbolismo dos rostos desempenha um papel determinante. O romancista joga geralmente com um claro-escuro onde os jovens revolucionários se apagam na sombra enquanto a luz ilumina a serenidade de uma face de cabelos brancos. Encontramos este motivo em *Les Noyers de l'Altenburg*, na história do filho percorrendo o rasto do pai, em *Les Voix du Silence* onde é evocada a continuidade criadora de uma herança: “Pas un style, pas un maître qui ne se dégage de la gangue d'un autre”. Malraux acredita naqueles que deram incontestáveis exemplos de grandeza e, animado de um forte poder de admirar, virtude dos fortes¹⁷⁶, considera que o mito do grande indivíduo compensa o sentimento da vaidade das ideias. Ora, o grande indivíduo, seja ele César, Bonaparte ou De Gaulle, é inimaginável sem um rosto. Sem um rosto de pai!

A diversidade inscreve-se igualmente nos traços de um mesmo indivíduo segundo os diferentes momentos do vivido. Em *Les Voix du Silence*, Malraux fala do fascínio que, ao invés das figuras de Roma – divindades, imperadores, vestais, soldados com “expressions fermées de vieux enfants” –, nele exercem os rostos da era cristã portadores dos vestígios do pecado original e animados por uma vida múltipla e profunda:

*Chaque face chrétienne est sculptée par une expérience pathétique,
et les plus belles bouches gothiques ressemblent aux cicatrices d'une vie.*

¹⁷⁶ Este sentimento é traduzido por Malraux numa espécie de impaciência perante a sua própria juventude, facto de que dá já testemunho nos seus primeiros escritos. Não se trata de um desejo de envelhecimento – “Pourtant, le sentiment d'avoir vieilli m'est inconnu” –, mas da urgência de atingir esse momento da vida onde sonho e acção se encontram.

Malraux gosta de desenhar os rostos alterados pela dor, pela desgraça e pela volúpia. Pensemos no aviador ferido de *L'Espoir*, que pede um espelho para contemplar o seu rosto desfigurado. Pensemos, na única cena de amor de *La Condition Humaine*, no rosto de Valérie possuída por Ferral que precisa de observar a mudança dos seus traços para atingir o prazer:

Il avait cherché l'interrupteur à tâtons, et elle crut à une méprise; elle éteignit à nouveau. Il rallume aussitôt. Les nerfs très sensibles, elle se sentit à la fois très près du rire et de la colère; elle rencontra son regard. Il avait rencontré l'interrupteur, et elle fut certaine qu'il attendait le plus clair de son désir de la transfiguration sensuelle de ses traits.¹⁷⁷

O rosto do amor exerce o mesmo fascínio que o rosto da morte.

Regressando ao ponto de partida, digamos apenas que o modo segundo o qual Malraux aborda a questão do rosto não deixa de entroncar na forma como apreende a ideia abstracta: nele, a noção não repousa nunca no céu vazio de uma filosofia de escola, sendo sempre vivida, experimentada e verificada num acto ou numa paixão. A morte, a felicidade, o sofrimento, o desejo, longe de serem ideias fixas, ou, quando mundo, esfíngicas, formam outros tantos rostos de carne e de sangue. Aqui, os conceitos humanizam-se, encarnam-se em personagens, em fisionomias que modelam, iluminam e apagam o tempo e o destino. Dir-se-ia que a cena das máscaras, com a qual encerra *La Recherche du temps perdu*, foi longamente meditada por Malraux que, por um efeito de constante metamorfose, a estendeu à totalidade da sua obra.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 232

(Página deixada propositadamente em branco)

DO OUTRO LADO DO NARCISISMO

En me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même ou bien dans le grand livre du monde...

René Descartes, *Discours de la Méthode*

Abro com as palavras de Descartes, querendo de imediato designar o que verdadeiramente está em jogo numa aventura literária enquanto obra de pensamento tanto quanto obra de arte. Daí a importância de não confundir os géneros: se já Victor Ségalen protestava seriamente contra o exotismo fácil, a advertência seguinte, apesar de tingida de malícia, não deve deixar também de ser levada a sério: “Je voudrais éviter une possible équivoque. Je ne crois pas être un “voyageur-écrivain” (je préférerais, dans ce cas, être un *gentleman-cambrioleur*)”. É com este *incipit* malicioso que abre *Mon Galurin Gris*¹⁷⁸, volume que agrupa narrativas compostas em países e em momentos distintos. Estas narrativas, semelhantes a escalas de uma *pequena geografia* de livros, de leituras e de lugares, confirmam uma questão que, aliás, não constituía para nós grande motivo de dúvida: Olivier Rolin recusa a literatura de viagem por considerar que nela se atenta apenas no *lointain extérieur*, primeiro termo de uma dualidade que desconsidera a vertente essencial do *lointain intérieur*. Ora, a literatura é essa dualidade fundamental entre *alteridade exterior* e *alteridade interior*, o lugar onde se cruzam a estranheza, a bizzarria, a “forêt vierge” do mundo e do ser.

Olivier Rolin viaja como escreve e escreve “para reflectir”.

¹⁷⁸ Olivier Rolin, *Mon Galurin Gris*, Paris, Seuil, 1997, p. 9.

Os laços secretos que a escrita tece com a viagem dão testemunho de uma espécie de instabilidade essencial, traduzindo viagem e escrita uma inquietude que se manifesta na ruptura, com o lugar e com a palavra. O *desassossego* representa uma distância face ao mundo, desacordo e deslocação que, num desequilíbrio gerador de movimento, produzem uma energia criadora. A viagem, como a escrita, faz-se simultaneamente conhecimento e acção.

“Seja como for, gostamos de partir”, lê-se mais adiante em *Mon Galurin Gris*. Esta expressão faz eco à definição baudelairiana: “les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir”. E desse gosto pela partida comunga *Méroé, romance arqueológico* que conta uma viagem pela memória histórica e afectiva, num entrançado de tempos, reinos e ruínas – entre o Sudão e a França, num tríptico que oferece sucessivamente Cartum, Paris e Méroé –, em busca de uma imagem (de mulher) perdida. *Fora do texto* – e a antecedê-lo – umas páginas de “compêndio de geografia” que localizam e descrevem o Sudão, “o país dos negros”, as suas fronteiras, cidades, rios, clima, e de “lição de história” que traçam o suceder, “au cours des trente derniers siècles, des royaumes vaguement pharaoniques, des principautés chrétiennes, des sultanats musulmans”. A terminar, um olhar no presente sobre um país criado por Alá que, segundo um provérbio local, “não conseguiu conter o riso”. O leitor conhece então a situação do narrador, esse “étranger radical”, que uma narrativa começada num quarto de hotel de Cartum – *L’Hôtel des Solitaires* – vai explicar, procurando traçar o sentido de um percurso desdobrado em sonhos e em desilusões. Como numa confissão onde as palavras ultrapassam as fronteiras do desespero e do desejo, o narrador abandona-se a uma memória sinuosa que lhe apresenta, através de uma extraordinária diversidade de imagens, sempre a mesma cena, a da derrota, da “éternelle mélancolie du trop tard”. Num quarto de hotel em Cartum, onde espera a chegada da polícia, reconstrói cenas, reconstitui imagens mais ou menos longínquas, e é então que desfilam Alpha, a mulher encontrada no Jardim do Luxemburgo e cujo amor traído bate ainda nele como uma ferida, Heinrich Vollender, o arqueólogo duvidoso vindo da Alemanha de Leste à procura do lugar fabuloso de Méroé, país dos “faces brûlées” enterrado na areia, a sua filha tragicamente desaparecida

e a sua assistente morta em circunstâncias misteriosas, o general Charles Gordon decapitado em dia de Ramadão, em 1885, depois de ter defendido o cerco da cidade que o Khédire Mohammed Ahmed acabou por tomar: tantos destinos fracassados evocados perante uma página em branco ou um interlocutor mudo.

Tempo e espaço não são assim simples cenário, mas elementos essenciais, e a viagem – que concilia passado histórico e instante vivido, *ici* e *ailleurs* – é então a expressão do *desassossego* de quem “n’a pas de place” e “ne tient pas en place”, dessa incapacidade do homem “mal placé” em aceitar algures “une place”. Em *Mon Galurin Gris*, este drama representar-se-á no palco das palavras entre o *lieu commun*, espaço recusado da linguagem e do ser, e o *dépayement*, espaço de suspensão do lugar comum, da separação do “bien-être” que cede lugar ao desejo de errância.

Se atentarmos nos títulos que Olivier Rolin escolheu para as suas obras – sabendo nós a importância que revestem esses lugares estratégicos, o impacto que em nós produzem, a expectativa que abrem ou a indiferença em que nos deixam –, verificamos que todos eles se apresentam como entradas “marcadas” no seu universo romanesco: parcelas de um inventário geográfico onde se vai desdobrando um certo espaço num certo tempo, isto é, *um* mundo, estes intitulados – *En Russie* (87), *Sept villes* (88), *Phénomène futur* (83), *Le Bar des flots noirs* (87), *L’Invention du monde* (93), *Port-Soudan* (94), *Mon Galurin Gris. Petites géographies* (97), *Méroé* (98), *Paysages Originels* (99) – surpreendem pela unidade de sentido(s) que encerram. A leitura que depois fazemos vem confirmar suspeitas – o mundo existe e está presente (e premente) nos textos de Olivier Rolin – e levantar dúvidas – mas de que mundo (ou mundos) estão os textos de Olivier Rolin prenhes?

De facto, que laço une:

– as mil e uma histórias de um único dia na terra, de um dia de equinócio (21 de Março) que igualiza o tempo no globo, dia real para mais de quinhentos quotidianos em trinta e uma línguas restituídos, em *L’Invention du monde* (sonho do romance total), e o desaparecimento de um homem (designado apenas pela letra A – de anónimo, diríamos), o seu naufrágio amoroso e ideológico (dificilmente) reconstruído por um velho e distante amigo, em *Port-Soudan*?

– a viagem ao coração de uma civilização desaparecida, de uma cidade fabulosa perdida no berço no Nilo, em *Méroé*, e a voz de um homem que espreita, num bar, o vaivém de uma mulher, em *Le Bar des flots noirs*?

– Lisboa e Buenos Aires, Praga e Havana, Paris e Cartum, o Sena e o Nilo, o Gulf Stream e o *heptastadion*, as ondas do Pacífico e o Jardim do Luxemburgo?

Ou, por outras palavras, o que nos leva – ou nos autoriza – a falar de um universo que defina e singularize Olivier Rolin? Onde está o princípio de unidade, o eixo estruturante, o motivo configurador destas narrações ao mesmo tempo arqueológicas e hermenêuticas?

Julgo que um dos aspectos em torno do qual é legítimo organizar este universo textual é o da tensão fundamental – digo tensão e não contradição, porque não se trata aqui de exprimir nenhum conflito ou paradoxo – entre duas posturas de sinal contrário: a **desmesura** (no sentido de algo que não é mensurável, da des-medida ou desmando das coisas) e a **ruminação**. A primeira, frontalmente oposta ao minimalismo muito em voga num certo romanesco contemporâneo, é a do excesso que transporta a vertigem e o fervilhar movente do mundo, o trânsito por entre as coisas e as coisas em si mesmas; a segunda, a da concentração, da viagem imóvel dentro de si. A primeira restitui o mundo dos outros num turbilhão de imagens e de representações, a segunda contém a intimidade do ser através da espiral de uma consciência expectante e atormentada. A desmesura traz a vertiginosa presença das coisas (do que é ou está ali), a ruminação a angustiante inquietação da ausência, do que já não é, não está (ou nunca terá sido ou estado). A desmesura é ênfase que pretende abarcar a maior parte do mundo; a ruminação, porque reflexiva, é ironia que procura fazê-la lucidamente ecoar em nós. E não é o próprio narrador de *Le Bar des flots noirs* quem diz: “J’ai une petite tendance à l’emphase, l’emphase ironique, si vous voyez ce que je veux dire”? E é o protagonista de *Méroé* que, por seu lado, exalta a literatura porque ela possui essa “propriété bizarre, comme l’amour [...], de vous désintégrer mais aussi, et contradictoirement, de vous concentrer, quelques très courts instants, en un point d’intelligence et de sensibilité absolues que vous n’atteindriez jamais sans cela”. Experiência intelectual

e afectiva que se dá ainda a ler como uma lei de física onde concentrar é uma forma de desintegrar – quando a massa de um corpo se dissolve na unidade de volume de uma solução –, mas a desintegração, quando transforma uma partícula em outras partículas, não exclui de modo nenhum a ideia de uma forma de concentração.

Há, de facto, nos livros de Olivier Rolin uma evocação do mundo, escandido nas três medidas da sua infinitude, da sua lonjura e da sua diferença. O exotismo radical dos lugares perdidos, dos homens e das civilizações veladas, o fascínio pelos países que vivem ainda ao ritmo das lendas, a atracção pelos seres e mundos distantes, “à parte”, e também (diria talvez até sobretudo) pelo sabor das palavras que as designam em línguas de tão múltiplas e fascinantes sonoridades, desenham com efeito uma geografia do universo na sua infinita diversidade e imensidão. Aqui encontramos pois a representação da Europa, da Ásia e da África, revistas em países, cidades, portos, cais, hotéis, bares que o protagonista habita: mas poder-se-á habitar a infinitude do mundo?

E há também, paralelamente, uma consciência imobilizada pelo torpor do sol e do calor, uma memória que procura ir sedimentando o tempo, reconstruindo histórias esquecidas, resíduos de experiências emotivas, estratos múltiplos de lembranças adormecidas. Uma memória que traça o eterno regresso a algo de princípio e fim indeterminados, mas “les histoires n’ont pas de commencement, ni d’endroit ni d’envers” e, como o rio mítico, nascem não se sabe onde – “ce que je sais, c’est que le Nil n’a pas de sources, ni nos histoires” –, memória em trabalho de ruminação, de digestão de uma matéria que se conserva e ciclicamente se traz à consciência para depois também ciclicamente ser devolvida às mais obscuras camadas do ser: mas poder-se-á verdadeiramente viajar uma viagem imóvel entre sonhos e lembranças, e com ela reconstruir os estilhaços de um ser?

Há pois o mundo que desmesuradamente enche as páginas dos romances de Olivier Rolin, e há o homem que individualmente protagoniza uma meditação inelutável e ansiosa em torno de uma mesma e obsessiva preocupação.

Estas duas posturas – ou velocidades – diferentes (mas simultâneas) traduzem, em termos literários, duas atitudes também diversas (mas igualmente

coexistentes). Duas atitudes que designarei por *invenção* (“extensiva” ou expansiva) e *imaginação* (“intensiva”, romanesca), reunidas no pressuposto de uma liberdade criativa pois que, como afirma, insistentemente, o narrador de *Méroé*, “todas as histórias podem dizer-se de outra maneira”. A invenção está para a desmesura como a imaginação está para a ruminação. Ou, por outras palavras, a primeira é responsável pela grandiosidade do projecto, colocando a obra de Rolin no terreno da erudição e da enciclopédia, cerzindo um enorme e prodigioso tecido intertextual; a segunda alinhava a história (o romance) que a própria trama vai desfazendo para nela cruzar outras histórias, em outros tempos e espaços. A primeira traz o caos das coisas (ou o excesso das coisas) que integram (ou desintegram) o mundo; a segunda organiza-o numa construção romanesca que o unifica e lhe empresta coesão. A invenção cria textos atravessados por outros textos, entrelaçando vozes e saberes de uma História e de uma Literatura maiúsculadas; a imaginação constrói momentos onde afloram outros momentos, centrando-se no pulsar de uma consciência individual, de um sujeito romanesco.

Assim, e num primeiro tempo, a obra de Olivier Rolin apresenta um cunho documental, oferece-se como um conhecimento do mundo, um dossier de dados e de informações sobre lugares, homens e ideias. E nesta obra mosaico, tapeçaria ou palimpsesto, cruzamo-nos com outras categorias do saber – histórico, arqueológico, sociológico, filosófico, matemático, teológico, estético, científico –, com outras leituras (que servem ao narrador de *Méroé* para “marmonner intérieurement”), e convivemos com outras figuras (ou sombras de figuras) que nos são familiares e que nos chegam de tantas latitudes e tão diversos horizontes culturais: Conrad, Rimbaud, Joyce, Flaubert, Hugo, Le Clézio, Gracq, mas também Lenine e Corto Maltese e Brassens, em discursos, formas, matérias que amalgamam história e ficção, confundem homens e seres de papel (Shakespeare e Hamlet, Lewis Carroll e Alice). Entramos, pela mão de Ulisses ou de D. Quixote, num mundo de palavras e referências múltiplas (o MacDonal’d’s e a Revolução Francesa), de signos e sinais dispersos, de vozes e ecos distantes. Misturamo-nos com as coisas (tantas) que entram em nós e em nós depositam a força da vida. O inventor deste projecto audacioso – que se inscreve por certo na “tendência para a desordem barroca” de que se fala em *Mon Galurin Gris* – pretende-se

assim dotado de ubiquidade, ter o dom, como ele próprio refere, da *omnivoyance* e da *téléprésence*: tudo ver, estar em toda a parte e em tudo tomar parte.

Num segundo tempo, desta matéria (de dicionário ou enciclopédia) faz Olivier Rolin, em modo de *puzzle*, uma matéria romanesca. Nela dominam temas fundamentais como o amor, a paixão, o desejo que travejam estes mundos romanescos e vêm morrer em sentimento de perda e de fracasso, na eterna melancolia do “trop tard”, no “eterno exílio de todas as coisas”, como diz o narrador de *Méroé*, nos motivos obsessivos das mulheres que partem, esvaídas como sombras na escuridão, dos homens que esperam, em pungentes solilóquios de mesas de café, das “embolias do amor, do medo, do sofrimento, da arte”, dos rastros ou vestígios do que se desvaneceu na voragem de tempos e espaços perdidos. Centrada na figura do narrador, voz e consciência congregante e aglutinadora da totalidade do ficcionado, nela desagua o sentido, ou melhor, a impossibilidade de sentido. Porque congregar e reunir não significa aqui unificar ou clarificar: a imaginação de Olivier Rolin passa por uma concepção do romanesco como dédalo de histórias incontáveis, labirinto de relatos interrompidos e desconstruídos por constantes digressões, por planos múltiplos de uma memória que cruza tempos e vivências, e que deixa o leitor na perpétua incerteza quanto às coisas contadas: que fazem os seres e as coisas nos seus textos? E o que nos querem dizer? O criador desta construção imaginária situa-se no pólo oposto do inventor de há pouco: nada sabe, não está em parte nenhuma, tudo lhe é estranho ou em tudo está como o tal estrangeiro radical.

Desmesura e ruminação, invenção e imaginação, são pois os termos que sustentam esta obra e onde vive a dialéctica da expansão e da concentração. A desmesura e a invenção respondem ao princípio retórico da *inventio*. A ruminação e a imaginação ao da *dispositio*. Inventa-se o mundo. Dispõem-se as suas partes em construção significativa. Resta a palavra que o diz, que restitui o mundo através da escrita. Resta a *elocutio*, que com Olivier Rolin significa eloquência.

Torrentosa, a linguagem é aqui jogo comunicante, mediação entre o universal e o íntimo. Nela se diluem contradições e dualismos “e escrever seria então tentar orquestrar esse puro rumor do caos”, “compor música

entre a desordem e o silêncio eterno” (como confessa o narrador de *Port-Soudan*). E “o dever de um escritor é não ignorar nada da sua língua” (como se escreve em *O Meu Chapéu Cinzento*).

Com a linguagem, no gosto das palavras ao mesmo tempo rigorosas e vagabundas, “d’un lyrisme incisif, toujours incantatoire et toujours caustique”, como diz Patrick Grainville, se verte aqui o coração do mundo (e da viagem que o percorre) para o da escrita. “Aliás, diz-nos ainda Olivier Rolin em *O Meu Chapéu Cinzento*, entre o facto de escrever e o de viajar há realmente algumas relações secretas”: nelas, e no que as próprias palavras “sugerem, ligando metaforicamente os desregramentos da alma às deslocações no espaço”, reside a soberania destes textos que, enquanto exaltação do Mundo, são também e sobretudo celebração do Livro, dessa “puissance orageuse des lettres qui vous plante de temps en temps son éclair dans la couenne, de cette force à couper le souffle qui vous dépasse infiniment” de que tão bem fala *Méroé*.

(Página deixada propositadamente em branco)

[ESTUDOS : Humanidades]

4

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

