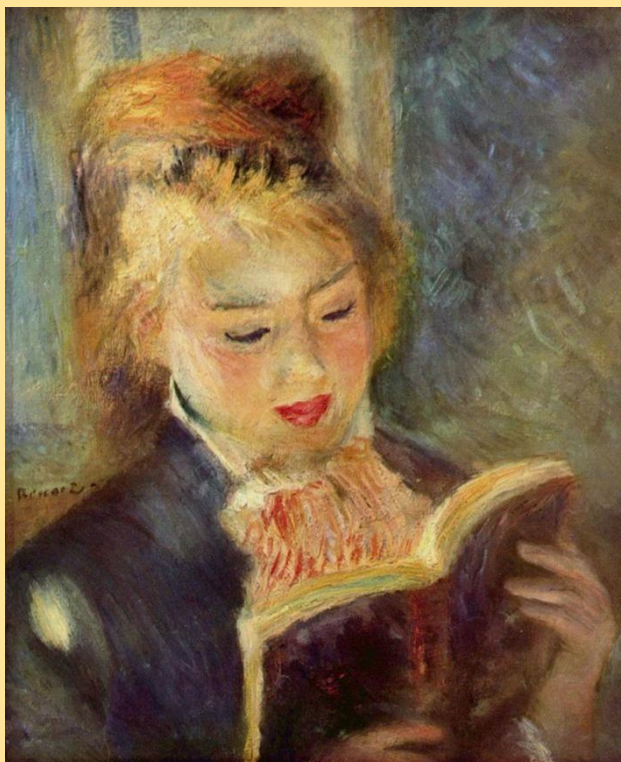


Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Eros & Thanatos

Estudos de Literatura



CLEPUL

Lisboa

2018

EROS & THANATOS.
ESTUDOS DE LITERATURA

FICHA TÉCNICA

Título: *Eros & Thanatos. Estudos de Literatura*

Autora: Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Imagem da capa: Pierre-Auguste Renoir, *La Liseuse*, óleo sobre tela, 47×38 cm, 1876. Museu d'Orsay, Paris. [https://it.wikipedia.org/wiki/La_liseuse_\(Renoir\)](https://it.wikipedia.org/wiki/La_liseuse_(Renoir))

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Edição: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, Outubro de 2018

ISBN – 978-989-8916-39-6

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UID/ELT/00077/2013»

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)



Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Eros & Thanatos
Estudos de Literatura

CLEPUL

2018

Índice

Nota Prévia	7
Mariane / Mariana	11
O conto maravilhoso segundo Claude Crébillon	29
<i>Mad doctors</i> e as suas criaturas monstruosas	49
La peur de soi-même : Maupassant et le motif du double	73
Flaubert e Emma Bovary	85
Deux “ bêtes à mille pattes ” d’Eugène Labiche	101
Marguerite Duras entre Eros e Thanatos	109
Le Clézio e <i>Printemps et autres saisons</i>	123
Nota biobibliográfica	143

Nota prévia

Este livro é composto por oito estudos desenvolvidos ao longo dos últimos anos, quer como investigação pessoal, quer como material de apoio à lecionação de disciplinas da área da Literatura francesa e comparada. O seu denominador comum encontra-se na predominância das temáticas do amor e da morte no contexto da Literatura francesa (embora não exclusivamente), partindo do século XVII para chegar à atualidade.

Assim, em “*Mariane/Mariana*”, revisitamos as seiscentistas *Lettres portugaises*, atentando no modo como este breve texto epistolar tem influenciado a cultura e a literatura lusas ao longo dos séculos, quer através das sucessivas traduções para português, quer da utilização da figura de Mariana como personagem romanesca.

Em seguida, “O conto maravilhoso segundo Claude Crébillon” procura refletir acerca da transformação operada pelo engenhoso autor setecentista neste subgénero narrativo, fazendo dele um meio poderoso e astucioso de crítica de costumes e das convenções literárias. O conto maravilhoso é visto, então, como um subgénero aberto e recetivo, onde se experimentam os possíveis narrativos, valorizando-se a escrita em relação à história, questionando-se os limites da narrativa, a sua capacidade de transmutação e a sua contínua reinvenção pelo labor da escrita. Do mesmo gesto, esta problematização conduz ao desenvolvimento do romance setecentista francês.

Em “*Mad doctors e as suas criaturas monstruosas*”, estudamos um aspeto particular da narrativa fantástica e de ficção científica que se prende com o motivo do cientista louco criador de monstros a partir de partes de cadáveres ou inventor de poções da perversidade, que ambiciona rivalizar com os poderes divinos. O *corpus* escolhido é constituído por obras que põem em cena a divisão e a dilaceração do sujeito oitocentista, perdido entre as noções de

bem e de mal, de fé religiosa ou de fé na ciência racionalista e positivista, herdeira do Iluminismo, ou, em última instância, de sanidade mental ou de loucura. Assim, abordamos os seguintes pares antagônicos, mas complementares: Victor Frankenstein e a sua Criatura monstruosa; o doutor Henry Jekyll e o seu alter-ego perverso Edward Hyde. Em registos diferentes, temos ainda o doutor Balthazar Cherbouneau e o seu louco paciente, Octave de Saville, personagens da novela *Avatar* de Théophile Gautier; ou, ainda, o doutor Van Helsing e o seu inimigo Drácula.

Em “La peur de soi-même : Maupassant et le motif du double”, tratamos de um aspeto central das narrativas fantásticas de Guy de Maupassant, ou seja, o motivo do duplo e o medo de si-próprio que ele provoca no narrador-personagem, incapaz de encontrar uma explicação racional para os fenómenos estranhos e perturbadores de que é vítima, ao mesmo tempo que duvida angustiadamente da sua sanidade mental.

“Flaubert e Emma Bovary” constitui a rememoração dos inesquecíveis seminários proferidos por Urbano Tavares Rodrigues sobre Gustave Flaubert e a sua obra-prima, *Madame Bovary*, romance que trata, sobretudo, o confronto trágico entre a realidade e a idealidade (ou “bovarismo”), com base numa posição ambígua do narrador, que parece não tomar o partido de nenhuma delas.

Em “Deux ‘bêtes à mille pattes’ d’Eugène Labiche”, abordamos duas “comédias-cortejo” (subgénero da invenção de Eugène Labiche), nomeadamente *Un Chapeau de paille d’Italie* (de 1851) e *La Cagnotte* (de 1864), nas quais a arte do movimento e do burlesco se desenrola a um ritmo louco, pois o dramaturgo, com uma inteligente e hilariante mestria, nelas leva ao extremo a lógica das situações e da linguagem.

“Marguerite Duras entre Eros e Thanatos” reflete sobre o modo como, na obra durassiana, a temática amorosa se revela um desejo pungente de procura do amor absoluto e da perene felicidade a dois, mas que parecem, afinal, impossíveis de alcançar ou conservar – no limite, o que se ama é a ideia do Amor e não o outro ser humano. Por outro lado, verifica-se sempre uma relação muito próxima entre Eros e Thanatos, quando não mesmo de sujeição do primeiro ao segundo. A escrita durassiana, em constante busca de novos meios expressivos – onde se misturam sabiamente as técnicas literárias, dra-

matúrgicas e cinematográficas –, surge, então, como o único lugar possível de tentativa de satisfação desse desejo.

Finalmente, em “Le Clézio e *Printemps et autres saisons*”, fazemos uma síntese acerca da vida e obra do autor e da sua coletânea de narrativas de 1989, a qual se caracteriza pela enorme força interior e pelo poder de sedução das suas cinco protagonistas, símbolos de transformação, de renascimento para o amor e para a vida, marcadas pela errância, tanto implícita como explícita, em busca da liberdade e da identidade. Oriundas de diferentes paragens extra-europeias, elas surgem como seres na transição da infância inocente para a idade da consciência de si e dos outros.

Faro, 2018

Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Mariane / Mariana

En 1669, Claude Barbin publie à Paris les *Lettres portugaises traduites en français*, texte anonyme composé d'un avertissement au lecteur et de cinq lettres attribuées à une religieuse portugaise et adressées à un officier français. Succès immédiat pour Barbin qui, sans le savoir, lançait l'une des plus curieuses relations culturelles et littéraires entre la France et le Portugal.

La polémique sur l'authenticité ou la nature fictionnelle de ces lettres passionnées s'établit immédiatement et survit jusqu'à nos jours. Malgré tout le travail fort sérieux de la critique textuelle qui cherche à prouver la paternité de Guilleragues, la thèse de l'authenticité portugaise, ou *alcoforadiste*, d'inspiration romantique et historiciste, ne se laisse pas vaincre, en proclamant la religieuse de Beja comme le véritable auteur des originaux, la base de la traduction française de Guilleragues.

Compte tenu de cette polémique, même si les *Lettres portugaises* furent éventuellement traduites à partir de textes originaux écrits par Mariana Alcoforado (jamais trouvés, d'ailleurs), les cinq épîtres éditées par Barbin en 1669 sont bien une œuvre littéraire française selon la pratique traductrice de l'époque, celle des Belles Infidèles¹, par laquelle le texte original devenait un tout autre ouvrage.

En partant de la polémique concernant la paternité des *Lettres portugaises*, nous essayons donc, dans cette étude, de voir comment elles ont influencé la culture et la littérature portugaises au cours des siècles, soit par le biais de traductions successives en portugais, réalisées dès le début du XIX^e siècle, et dont la plupart voulait explicitement restituer au Portugal ce petit chef-d'œuvre de la littérature mondiale ; soit encore par l'utilisation du personna-

¹ Cf. le célèbre ouvrage de Roger Zuber (Zuber, 1995).

ge de Mariane² dans des œuvres de fiction qui se placent du côté de la thèse *alcoforadiste*, en particulier dans le roman de Margarida Rebelo Pinto, intitulé *Mariana, meu amor* (*Mariane, mon amour*), sorti en 2015.

I – La polémique de la paternité des Lettres et les traductions portugaises

Imprimées pour la première fois en 1669, les *Lettres portugaises* atteignent d'emblée le succès, devenant un chef-d'œuvre de l'écriture amoureuse, en dépit de ceux qui en critiquent le style répétitif et le désordre passionnel. Cependant, ce triomphe larmoyant est immédiatement suivi d'une vive et durable polémique au sujet de leur auteur. On se demande si ces lettres sont vraiment authentiques ou plutôt fictives ; si leurs défauts stylistiques sont la preuve de leur sincérité ou plutôt un dispositif de rhétorique. Pendant longtemps, prévaut l'hypothèse de l'authenticité, même si déjà en 1669 on en soupçonne la fiction et on parle de coup éditorial de Claude Barbin. En outre, aussi depuis 1669, à partir d'une édition contrefaite, Gabriel-Joseph de la Vergne, comte de Guilleragues (1628-1685) est indiqué comme leur traducteur et le Chevalier de Chamilly (1636-1715) comme leur destinataire. Pourtant, personne ne semble s'intéresser à l'identité de cette épistolière si passionnée, la religieuse portugaise.

Au début du XIX^e siècle, la recherche universitaire identifie la religieuse de Beja dont les lettres auraient juste laissé son prénom, Mariane. Le texte français est alors traduit en portugais pour entrer dans les annales de la littérature portugaise sous le nom de Mariana da Costa Alcoforado (1640-1723).

Au milieu du XX^e siècle, cependant, l'analyse interne de l'œuvre attribuée au traducteur supposé, Guilleragues, la paternité des *Lettres portugaises*, en défendant la thèse de la fiction et en affirmant que les déclarations des *alcoforadistes* étaient pleines de contradictions ; que l'on avait trouvé le privilège du texte original qui l'attribuait à Guilleragues ; que le recueil épistolaire était structuré comme une tragédie classique française. Les *Lettres portugaises* sont désormais insérées dans le canon du Classicisme français, en devenant le pre-

² Nous retiendrons dans cette étude la graphie de l'édition de Deloffre : “[...] cesse, cesse, Mariane infortunée [...]” (cf. Guilleragues, 1990 : 76).

mier roman épistolaire. Il fut allégué que Barbin aurait eu recours au subterfuge de la publication anonyme afin de préserver, au sein de la société louis-quatorzienne, à la fois Chamilly, un militaire fort estimé, et Guilleragues, gentilhomme et diplomate de la confiance du Roi-Soleil. Les éditions françaises des *Lettres portugaises* affichent dorénavant sur la couverture le nom de Guilleragues comme leur auteur (cf. la préface de Deloffre in Guilleragues, 1990 : 25-40).

Cependant, en 1979, l'édition d'Yves Florenne (cf. Florenne, 1979) ramène la question de l'authenticité, en suggérant, sur cette base, une relecture des lettres à partir d'un ordre différent de celui de l'édition de 1669, étant donné que les lettres n'étaient pas datées. Et la polémique se ranime, maintenant en France. La question qui oppose l'authenticité et la fiction est au cœur de la signification même du texte. L'attribution de la paternité à Mariana Alcoforado transforme ces lettres en des documents authentiques (ou presque), ce qui présuppose un protocole de lecture tout à fait différent de celui que l'on devra respecter si on les considère un ouvrage issu des règles de la rhétorique et de l'invention littéraire de M. de Guilleragues. De 1669 à nos jours, le débat continue à opposer ceux qui lisent ces lettres comme le témoignage d'un génie de la passion qu'aucun artifice ne pourrait égaler, à ceux qui affirment la supériorité de l'invention pour atteindre la vérité du sentiment, et même à ceux qui rejettent les termes du débat, en invoquant l'autonomie d'un texte dont le pathos est précisément inscrit dans la forme épistolaire (cf. Mangeot, 2008 ; Escola, 2007).

Les *Lettres portugaises* sont devenues un ouvrage fortuné. En fait, depuis leur origine elles ont connu d'abondantes rééditions et adultérations ; elles ont suscité plusieurs réponses et suites, aussi bien que de nombreuses traductions dans beaucoup de langues. En revanche, on suppose que l'ouvrage a été très mal connu au Portugal, probablement en raison du pouvoir et de la famille Alcoforado et de l'Inquisition.

Les deux premières traductions en portugais ne datent que du début du XIX^e siècle : celle de Filinto Elísio (Francisco Manoel do Nascimento, 1819) et celle du Morgado de Mateus (José Maria de Souza Botelho, 1824). Ceci déclenche la tentative de restitution à la littérature et à la culture portugaises d'une œuvre si appréciée dans toute l'Europe³. Voici quelques exemples des traduc-

³ En 1810, l'helléniste Boissonade avait déclaré que l'épistolière était Mariana Alcoforada,

tions les plus respectées, signées par des personnalités renommées et reconnues dans la scène littéraire portugaise (des poètes, des historiens, des écrivains et même des hommes politiques, ou des littérateurs dans l'exercice de fonctions politiques) : Luciano Cordeiro (1888) ; Manuel Ribeiro (1913) ; Jaime Cortesão (1920) ; Afonso Lopes Vieira (1941) ; Belard da Fonseca (1966) ; Nuno de Figueiredo (1966) ; Eugénio de Andrade (1969) ; Pedro Tamen (2000). Il faut également noter que, à partir de 1902, il y a plusieurs traductions anonymes qui favorisent la paternité de Mariana Alcoforado, puisque c'est le seul nom à apparaître sur la couverture du livre (cf. Paradinha, 2009).

La variété des traductions successives en portugais des *Lettres* nous fait reconnaître ce recueil de cinq épîtres brûlantes de passion comme une source inépuisable de création esthétique et linguistique, lequel reste toujours vivant dans le canon occidental. Le Morgado de Mateus et les traducteurs qui l'ont pris comme modèle semblent concernés, surtout, à restituer l'ouvrage à la patrie lusitanienne, en cherchant le ton portugais de l'original perdu sous le texte en français, dont ils cherchent toujours à se démarquer. D'autre part, ils considèrent que les *Lettres* reflètent l'amour et la *saudade* portugais, aussi bien que leur expression. Ce mouvement d'appropriation nationale d'une œuvre déjà considérée comme canonique au niveau européen, y compris par le biais de son étude dans les programmes de littérature portugaise, correspond à une position idéologique déjà présente à la période romantique et après, au *xx^e* siècle, pendant l'*Estado-Novo*. L'épistolière Mariane est ainsi transformée dans le mythe nationaliste de Mariana Alcoforado, nouvelle femme écrivain lusitanienne canonisée lors de l'Exposition du Monde Portugais de 1940, aussi bien que pour les générations futures (cf. Paradinha, 2009).

II – Mariana Alcoforado, personnage romanesque

Les études *alcoforadistes* et les traductions citées ci-dessus contribuent ainsi à la construction du mythe de la religieuse de Beja, base des exemples fictifs ayant pour protagoniste Mariana Alcoforado, qui constituent à présent notre corpus.

religieuse à Beja, d'après une note trouvée sur son exemplaire de l'édition de 1669 des *Lettres* (cf. la préface de Deloffre in Guilleragues, 1990 : 22-25).

En 1916, Ruy Chianca publie un roman portant sur Mariana Alcoforado dont le titre est bien expressif : *Desventurado amor (Amour malheureux)*. Presqu'une trentaine d'années plus tard, en 1944, sort l'ouvrage d'Alice d'Oliveira intitulé *Vida amorosa de Soror Mariana (Vie amoureuse de Sœur Marianne)*. Il s'agit d'une biographie romancée de la religieuse portugaise qui, selon Alice d'Oliveira, pécha par amour, fut sauvée par des pénitences et à qui beaucoup fut pardonné parce qu'elle avait trop aimé. Tout comme le roman de Ruy Chianca, c'est, avant tout, un exemple de propagande idéologique, dans lequel, à travers une fiction rédemptrice, on défend l'abnégation, la sublimation et les bonnes mœurs (cf. Mendes, 2006 : 297-298).

Dans le sens inverse, se trouvent les *Novas Cartas portuguesas (Nouvelles Lettres portugaises)*, publiées en 1972 par les "Trois Marias" (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa). Bien qu'elles acceptent la thèse *alcoforadiste*, dans leur œuvre ces femmes écrivains ne se sont pas intéressées ni à une reconstitution historique ni à une exploration biobibliographique sur la religieuse de Beja. Au contraire, elle leur sert de prétexte pour une dure dénonciation des hypocrisies et des perversités de la société patriarcale, discriminatoire et faussement puritaine de la fin de l'*Estado-Novo*, dans un mouvement d'audace féministe extrême que la censure n'a pas manqué de punir (cf. Mendes, 2006 : 295-296).

Quelques décennies plus tard, Katherine Vaz, femme écrivain nord-américaine d'origine portugaise, publie, en 1997, un roman en anglais intitulé *Mariana*. Dans l'année suivante, sort la traduction en portugais de José Luis Luna, suivie de près par son auteur, et rééditée à plusieurs reprises. Contrairement aux exemples précédents, ici il n'y a ni de considérations moralisatrices sur la prétendue histoire d'amour de Mariane et de la vie dans les couvents du XVII^e siècle, ni de revendications féministes. Dans ce récit à la 3^e personne et omniscient, Mariane, réinventée par une romancière occidentale de la fin du XX^e siècle, se montre comme un être complet, à forte personnalité, chez qui le cœur, l'esprit et les sens se trouvent intimement liés.

Ce roman historique prétend donc, en s'appuyant sur les études des savants marianistes, notamment de Luciano Cordeiro (1888 et 1891) et de Manuel Ribeiro (1940), réinventer le personnage de la religieuse de Beja dans toutes les dimensions de sa longue vie, en rendant vraisemblable son affaire avec Chamilly et, par conséquent, l'écriture des célèbres cinq lettres inclu-

ses dans le roman. En effet, Katherine Vaz a traduit les épîtres en anglais dans un style simple et direct, en changeant l'ordre de la 2^e et de la 4^e, certainement pour des raisons de cohérence chronologique des événements visés, selon la leçon de Luciano Cordeiro. La traduction portugaise du roman reste très fidèle au texte réécrit par Vaz. Ainsi, nous pouvons dire que l'on trouve ici la réinvention de Mariana Alcoforado et de son environnement historique, non seulement sur les faits documentés, mais aussi pour justifier le besoin de l'authenticité des *Lettres* (cf. Mendes, 2006).

À la fin du xx^e siècle, Nuno Júdice publie un triptyque fort intéressant intitulé “Três variações para cravo e Mariana” (“Trois variations pour clavecin et Mariane” ; cf. Júdice, 2000 : 87-133). Il s'agit d'une triple réinterprétation des amours de Mariana Alcoforado et du Chevalier de Chamilly. Le premier panneau s'intitule “Cartas francesas do Senhor de Chamilly a Mariana” (“Lettres françaises de Monsieur de Chamilly à Mariane” ; cf. Júdice, 2000 : 89-100). C'est un récit épistolaire qui recrée l'histoire du xvii^e siècle. Il s'agit d'un ensemble de cinq lettres qui répondent à celles de Mariane. Les quatre premières, d'un ton passionné et justificatif, sont de Chamilly. Cependant, il s'ensuit une cinquième lettre signée par un certain Monsieur de L., compagnon d'armes de Chamilly (celui justement qui l'avait présenté à Mariane), qui avoue enfin son amour à la religieuse. Cette lettre remet en question la sincérité de Chamilly, en exposant ses mensonges et son hypocrisie, ce qui soutient la thèse *alcoforadiste* prétendant qu'il ne serait qu'un infâme séducteur.

Le deuxième panneau, “A Confissão de Chamilly” (“La Confession de Chamilly” ; p. 101-119), est une sorte de drame en un acte recréant aussi le xvii^e siècle. Il s'agit d'un petit texte dramatisé dont l'action se déroule dans le hall du Couvent de Beja et qui met en scène quatre personnages : le Chevalier de Chamilly, le Confesseur, Mariane et Dona Brites. On y transpose fidèlement le sens du texte français, mais en l'adaptant à la forme dialoguée d'un texte dramatique⁴ On y partage d'une façon assez curieuse le contenu

⁴ Remarquons que, dû à l'énorme succès des *Lettres portugaises*, il en existe, dès le début du xx^e siècle, plusieurs adaptations au théâtre (en portugais, en français ou même dans d'autres langues) et, plus récemment, au cinéma. Citons à titre d'exemple : au théâtre – *Lettres de la Religieuse portugaise*, mise en scène de Daniel Dupont avec Valentina Sanges, théâtre de l'Aire Libre, TNB, Rennes (2008) ; *Cartas portuguesas*, mise en scène de Luciana Barboza avec Fer-

des cinq lettres de Mariane par les quatre personnages (*scène 1* : le Chevalier et le Confesseur, p. 101-104 ; *scène 2* : les mêmes, Mariane et Dona Brites, p. 104-118 ; *scène 3* : le Chevalier et le Confesseur, p. 118-119, *scène 4* : le Confesseur, p. 119, dernières lignes). À la fin, le Chevalier confesse qu'il a agi avec préméditation dans la séduction de Mariane et il part (p. 115-119), ce qui confirme en quelque sorte la conclusion du panneau précédent.

Le troisième panneau, " *Diário de um Amor* " (" Le journal intime d'un amour ", p. 120-133), est un récit journalier intime, situé à la fin du xx^e siècle. Il s'agit de la transposition dans la contemporanéité d'une variation de l'histoire des amours de Mariane et Chamilly. On a ici, en fait, deux histoires d'amour non partagé : le narrateur autodiégétique aime Mariane qui aime un Français qui l'a séduite et abandonnée. Mariane est une novice dans le couvent de Beja, son amant est présenté comme le Français, employé dans une société multinationale d'informatique, collègue du narrateur. Selon celui-ci, Mariane avait écrit des lettres passionnées à l'amant français après son départ, mais elle n'a pas obtenu de réponses. Ces épîtres seraient devenues une sorte de journal intime qui l'auraient aidée à mieux comprendre sa situation et à la surmonter. Le narrateur a pu lire des copies qu'elle avait gardées. Il écrit lui aussi le journal intime de son amour pour Mariane. Il l'avait rencontrée dans une période difficile de sa vie quand il avait décidé d'abandonner sa vocation religieuse. Ce fut le coup de foudre quand leurs yeux se sont rencontrés pour la première fois ; à cet instant l'amour du narrateur envers Dieu a été remplacé par un sentiment exacerbé pour la jeune novice. Pourtant, il ne le lui a jamais avoué, se contentant du rôle de confident, car, dès le début, elle s'est toujours montrée amoureuse du Français, décrit par le narrateur comme un séducteur (ce qui confirme les positions des deux panneaux précédents). Cependant, à la fin, le récit reste ouvert : dans un journal on peut lire qu'un français ressemblant fort à l'amant de Mariane avait été victime d'un enlèvement et pourrait être mort. Après beaucoup d'hésitation, le narrateur admet la possibilité de revenir à Beja pour essayer de rendre la novice amoureuse de lui.

nanda Paulo, Filipa Duarte et Joana de Carvalho, Teatro Turim, Lisboa (2015) ; au cinéma – *La religieuse portugaise*, film luso-français réalisé par Eugène Green (Océan Films, 2009) ; *Les Lettres portugaises*, film français de Bruno François-Boucher et Jean-Paul Seaulieu (Kapfilms, 2014).

Publié en 2002, le roman de Cristina Silva intitulé *Mariana – Todas as cartas* (*Mariane – Toutes les lettres*) s'inscrit sur la lignée des ouvrages précédents, notamment sur celle de Katherine Vaz. Il puise, donc, aux sources *alcoforadistes* (Luciano Cordeiro et Manuel Ribeiro, déjà cités, mais encore Belard da Fonseca [1966] et Alfredo Saramago [1994]), à la véracité desquelles l'auteur semble croire. Ici on trouve une Mariane septuagénaire qui continue à écrire inutilement à un Chamilly déjà décédé. Dans ces douze épîtres imaginaires émergent encore des fragments des *Lettres portugaises*, mais on propose, avant tout, l'idée que la passion de Mariane, ayant survécu à l'abandon de l'amant jusqu'à la fin de sa vie, s'est transformée en connaissance de soi. Ainsi, ce roman épistolaire devient un récit de mémoires, dans lequel la religieuse réfléchit sur sa vie passée, en particulier à l'égard de son amour pour Chamilly, dont elle n'a pas pu se libérer – plutôt du sentiment exacerbé que de l'objet.

D'autre part, ce roman est aussi un récit historique où l'auteur réécrit le Portugal de la Restauration. Le destinataire intra-diégétique, à jamais silencieux, apparaît comme le prétexte de ce soliloque introspectif. Cependant, l'épistolière révèle, à travers un anachronisme fort inventif, une mentalité lucide et championne de la condition féminine plus en accord avec la liberté de pensée contemporaine qu'avec la situation de la femme au Portugal au XVII^e siècle. Elle accuse les hommes de ne pas être capables d'aimer comme les femmes, puisqu'ils ne s'intéressent qu'au pouvoir, à l'honneur et à la carrière militaire. Elle dénonce aussi l'hypocrisie conventuelle qui se cache dans le service divin des religieuses (cf. Linda Costa, 2002).

Selon Ana Paula Coutinho Mendes (cf. Mendes, 2006), ce roman de Cristina Silva peut alors être considéré comme une réplique littéraire implicite de la réanimation du personnage de Mariana Alcoforado déclenchée par le livre de Katherine Vaz, y compris par la reprise et l'extension de certains de ses angles d'approche, comme celui de l'enfance particulièrement curieuse de Mariana, celui de la complicité parmi les femmes, celui des coulisses de la Guerre ou celui encore de l'ouverture mystique explicitement parallèle à celle de Sainte Thérèse d'Avila. Toutes ces dimensions apparaissent revues dans *Mariana – Todas as cartas*, à la lumière d'une introspection possible seulement à travers une conscience longuement traversée par le temps (cf. Mendes, 2006 : 305).

Le roman de 2015 de Margarida Rebelo Pinto intitulé *Mariana, meu amor*, développe les questions que l'on vient d'énoncer. L'auteur, au-delà des sources *alcoforadistes* traditionnelles, semble avoir aussi puisé dans les récits cités ci-dessus, en cherchant maintenant à les façonner à sa guise.

Le titre (*Mariane, mon amour*) suggère la passion exacerbée de la religieuse de Beja, mais il se réfère peut-être plus explicitement à la passion pour Mariana Alcoforado avouée à la fois par l'auteur sur le volet de couverture, et par la protagoniste Alice dans les derniers instants du roman : "Apaixonei-me por ti, pelo teu destino e pela coragem com que o enfrentaste" (cf. Pinto, 2015 : 261 ; "Je suis tombée amoureuse de toi, de ton destin et du courage avec lequel tu lui as fait face"). Le projet de l'ouvrage apparaît dans le sous-titre : "À descoberta de Mariana Alcoforado, a freira portuguesa que conquistou o mundo com as suas cartas apaixonadas" ("À la découverte de Mariana Alcoforado, la religieuse portugaise qui a conquis le monde par ses lettres passionnées").

C'était un ancien rêve de l'auteur, car les lettres de Mariane, à plusieurs reprises déjà, lui avaient donné de l'inspiration et de la force par son exemple de courage, puisque Margarida Rebelo Pinto s'imagine que la vieille religieuse aurait dépassé la passion, l'abandon, la souffrance, et avait trouvé le confort et la paix dans la dévotion à Dieu. C'est pourquoi, à son avis (tout comme pour sa protagoniste Alice), écrire cette histoire est à la fois un voyage dans le temps et une leçon de vie.

Il s'agit alors d'une sorte d'incursion dans le roman historique, en invoquant le Portugal de la Restauration pour réinventer le personnage de la religieuse de Beja (cf. la Chronologie des faits historiques incluse à la fin du livre, sans donner toutefois la référence des sources).

L'histoire de Mariana, cependant, apparaît comme un récit au second degré, car elle est racontée par le personnage d'Alice, une journaliste d'une trentaine d'années aux prises avec un cœur brisé, l'âme sœur du XXI^e siècle de l'amoureuse nonne du XVII^e. Responsable de la rédaction d'un livre sur Mariana Alcoforado et ses lettres, Alice plonge dans l'information *alcoforadiste*. Du même coup, elle fait une catharsis personnelle par son voyage à Rio de Janeiro et le travail dans son livre, ce qui lui permet de trouver la paix dans la liberté de son choix, en apprenant elle aussi à surmonter la souffrance provoquée par l'abandon de son amant, Pedro.

Le roman fait donc alterner deux réalités temporelles : le xvii^e siècle de Mariana et le xxi^e siècle d’Alice. Sa structure permet la comparaison permanente entre les deux femmes dans ce qui les distingue, d’une part (le statut de soumission de la femme et de la vie en cloître de Mariana vs. la pleine conscience et la jouissance de sa liberté par une femme occidentale émancipée et maîtresse de son destin, Alice) ; d’autre part, ce qui les rapproche, c’est leur victoire sur leur sentiment malheureux et leur poursuite de la sérénité.

En ce qui concerne sa structure, le roman est divisé en cinq parties, ce qui rappelle les cinq lettres publiées par Barbin. Dans ces cinq parties, se déroulent les deux récits parallèles déjà cités : dans le cas d’Alice, on invente un monologue avec son interlocuteur (son amant Pedro), comme s’il était présent ; dans le cas de Mariana, son interlocutrice, Benedicta, elle est bien présente, elle écoute et écrit les mémoires de la vieille religieuse, mais elle ne parle pas, car elle est, très convenablement, muette.

Le roman est composé de dix-huit chapitres numérotés de la responsabilité énonciative autobiographique d’Alice, où elle raconte les heurs et malheurs de son histoire d’amour avec Pedro, l’importance de l’amitié et du travail. C’est juste la commande d’un livre sur les lettres et la vie de la religieuse portugaise qui lui permettra sa catharsis. Là, Alice raconte les informations recueillies dans la bibliographie *alcoforadiste*, sans toutefois faire spécifiquement référence aux sources, à l’exception du roman d’Alice d’Oliveira (cité *supra*). Entremêlés avec ces chapitres contemporains, il y a, d’autre part, six textes datés d’avril 1715 – qui ressemblent à cinq “ nouvelles lettres ” de Mariana, précédées d’une sorte de prologue. Par la suite, on se rendra compte qu’il s’agit du livre qu’Alice est en train d’écrire. La responsabilité énonciative est alors de Mariana. En célébrant son 75^e anniversaire, elle décide de léguer à la postérité sa véritable histoire. On est en avril 1715 et Chamilly était décédé en janvier de la même année. Souffrante de ses yeux, Mariana demande à la jeune novice Maria Benedicta d’écrire fidèlement ce qu’elle lui dicte. De ce dialogue monophonique transcrit, il en résultera un nouvel ouvrage intitulé par Mariana *Cartas ao Mundo de Soror Mariana (Lettres au Monde de Sœur Mariana, cf. Pinto, 2015 : 247)*, dont la fonction sera cathartique et pédagogique pour elle-même, pour Benedicta, pour Alice, aussi bien que pour tous les futurs lecteurs. Ces textes de Mariana ouvrent et ferment la I^{ère} partie du roman. Les II^e, III^e et IV^e parties sont fermées par les 2^e, 3^e et 4^e “ nouvelles

lettres ». Dans la v^e partie, la 5^e “ nouvelle lettre ” précède les deux derniers chapitres.

En effet, la 1^{ère} partie du roman s’ouvre précisément sur le texte de Mariana qui prend la fonction d’un prologue, dans lequel elle présente son intention de legs écrit. S’ensuivent les chapitres 1 à 3 d’Alice, où sont introduites et les informations qui la concernent et la commande du livre sur Mariana Alcoforado (ch. 2). Cette partie se termine par le 2^e texte de Mariana, une sorte de 1^{ère} “ nouvelle lettre ”.

Dans la II^e partie, le chapitre 4 fournit beaucoup d’information *alcoforadiste* sur Mariana, les *Lettres* et Chamilly ; ces données sont commentées par Alice dans une perspective contemporaine. Au chapitre 5, on cite les mots d’ouverture du roman d’Alice d’Oliveira. Le 6^e chapitre établit le parallèle entre Mariana et Alice (cf. Pinto, 2015 : 90). La 2^e “ nouvelle lettre ” de Mariana clôt cette partie. Dans la III^e, les chapitres 7 à 9 sont dédiés aux soucis d’Alice ; la 3^e “ nouvelle lettre ” de Mariana la conclut.

Dans la IV^e partie, au 10^e chapitre, Alice se montre enthousiasmée au sujet du projet de son livre, qu’elle considère comme une source d’inspiration. La journaliste transcrit et commente largement plusieurs extraits des *Lettres portugaises* (dans la traduction, non mentionnée d’ailleurs, de Nuno Figueiredo [1974]). La perspective est celle d’une femme émancipée contemporaine et occidentale. Alice veut mieux comprendre comment Mariana a réussi à parvenir à la paix, à la fois pour écrire son livre et atteindre la sérénité elle aussi. Dans les chapitres suivants, Alice retombe dans les pièges de l’amour, en reprenant avec Pedro pour être ensuite abandonné à nouveau (ch. 11.). Elle reçoit aussi les nouvelles de la mort de son père, de qui elle n’a jamais reçu aucun amour, tout comme Mariana (ch. 12.). Elle découvre, par contre, qu’elle a une demi-sœur qui habite à Rio de Janeiro, ce qui sera pour elle une bouée de sauvetage, de la même façon qu’elle s’imagine que l’ont été pour Mariana ses sœurs au couvent (ch. 13). À la fin de ce chapitre, la 4^e lettre publiée par Barbin est mentionnée comme prétexte du silence de Pedro. La IV^e partie se clôt par la 4^e “ nouvelle lettre ” de Mariana.

Dans la v^e et dernière partie, il y a de nouvelles informations *alcoforadistes* à propos de Mariana et Chamilly (ch. 14.). Alice poursuit ses mésaventures (ch. 15.). Dans le chapitre 16, le commentaire d’Alice sur la 5^e lettre établit un dialogue imaginaire entre les deux héroïnes, car la journaliste y cherche

un moyen d'introspection. Elle est déterminée à léguer au monde, en tant qu'auteur, d'une part, un livre sur Mariana Alcoforado, son amour et sa souffrance, aussi bien que leur sublimation par son abandon à Dieu. En tant que femme, d'autre part, elle veut léguer un témoignage de bonheur dans la liberté personnelle. Il s'ensuit la 5^e et dernière " nouvelle lettre " de Mariana (cf. Pinto, 2015 : 241-247), dans laquelle on apprend le titre choisi par la religieuse septuagénaire pour son legs.

Dans les derniers chapitres (17-18), on conclut le récit d'Alice. Dans un premier temps, on est amené à penser qu'elle a accompli à la fois son livre et sa guérison, tel qu'elle l'avait imaginé pour Mariana. Elle transcrit des extraits de la dernière *portugaise* où le volontaire silence final de la religieuse est interprété comme le renoncement à l'amour malheureux et le début d'une nouvelle vie. Alice prend une décision similaire. Tout au long du roman, en effet, on assiste à un rapprochement progressif entre Alice et Mariana, créé à la fois par l'information *alcoforadiste* et par la transcription largement commentée des fragments des lettres publiées par Barbin (dans la traduction de Nuno Figueiredo). La femme du XXI^e siècle cherche de l'aide et du confort dans l'exemple de son âme-sœur du XVII^e siècle. Cependant, la fin apportera une volte-face, avec le pardon de l'amant et un dénouement heureux. Pedro, après avoir lu lui aussi les *Lettres portugaises* (dans une traduction portugaise trouvée par hasard dans un bouquiniste de Lisbonne), et après avoir décidé de quitter sa femme et leurs enfants, viendra chercher Alice à Rio de Janeiro, en lui proposant une nouvelle vie en couple qu'elle acceptera volontiers.

En conclusion, on a vu que les *Lettres portugaises* – imprimées pour la première fois en 1669, à Paris et en français – atteignent d'emblée le succès, devenant un chef-d'œuvre de l'écriture amoureuse, en dépit de ceux qui en critiquent le style répétitif et le désordre passionnel. Cependant, ce triomphe larmoyant est immédiatement suivi d'une vive et durable polémique au sujet de leur auteur. Malgré tout le travail fort sérieux de la critique textuelle qui cherche à prouver la paternité de Guilleragues, et donc l'appartenance du roman à la littérature française, la thèse de l'authenticité portugaise, ou *alcoforadiste*, d'inspiration romantique et historiciste, ne se laisse pas vaincre. Les *alcoforadistes* proclament la religieuse de Beja comme le véritable auteur des originaux, la base de la traduction française de Guilleragues. Par-là, les *Lettres* deviennent une influence très forte dans la culture et la littérature lusitanien-

nes au cours des siècles, soit par le biais des traductions successives en portugais (dont la plupart prétendait explicitement rendre au Portugal cet ouvrage canonique de la littérature mondiale), soit par la création du mythe du personnage historique de Mariana Alcoforado en tant qu'auteur du recueil, ce qui a permis l'apparition de plusieurs œuvres de fiction qui se placent du côté de la thèse *alcoforadiste* et qui l'amplifient dès la fin du xx^e siècle. On a vu les cas des ouvrages de Ruy Chianca (Chianca, 1916) d'Alice d'Oliveira (Oliveira, 1944), des "Trois Marias" (Barreno, 1974) de Katherine Vaz (Vaz, 1998), de Nuno Júdice (Júdice, 2000), de Cristina Silva (Silva, 2002) avant d'aboutir au roman de Margarida Rebelo Pinto (Pinto, 2015) qui est assez significatif comme diffuseur de la thèse *alcoforadiste*, soit parce qu'il est tout récent, soit par l'échelle (nationale et internationale) de son public-cible, vu qu'elle est une championne des *bestsellers* des romans d'amour.

Références bibliographiques

I – Les Lettres portugaises et leurs traductions en portugais

ANDRADE, Eugénio de (trad.) 1993. *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado* (éd. bilingue, préf. et trad. d'Eugénio de Andrade ; peintures d'Ilda David), Lisboa, Assírio & Alvim [1^{ère} éd., Porto, Editorial Inova, 1969, avec les dessins de José Rodrigues].

BERNARDO, Victor Hugo F. (trad.). 2003. *A Freira de Beja. Cartas portuguesas*. (introd. de Santos Costa), S/l, Moderna Editorial Laves.

BORRELA, Leonel (éd.). 2007. *Cartas de Soror Mariana Alcoforado. Antecedidas das “Lettres Portugaises” e Mariana Alcoforado* de Leonel Borrela, S/l, 100LUZ.

BOTELHO, José Maria de Souza [dit Morgado de Mateus] (trad.). 1824. *Lettres portugaises. Nouvelle édition, conforme à la 1^{re}* (Paris, Cl. Barbin, 1669), avec une Notice bibliographique sur ces lettres, Paris, Firmin Didot.

BOTELHO, José Maria de Souza [dit Morgado de Mateus] (trad.). 1971. *Mariana Alcoforado. Cartas de amor ao Cavaleiro de Chamilly*. (prologue de Júlio Brandão), Porto, Lello & Irmão, pp. 7-71.

CORDEIRO, Luciano (trad.). 1891. “As Cartas”, *Soror Marianna. A Freira portuguesa. Segunda edição. Ilustrada, correcta e augmentada sobre novos documentos*, Lisboa, Livraria Férrin, pp. 253-302 [1^{ère} éd., 1888], <https://ia600208.us.archive.org/22/items/sorormariannafre00corduoft/sorormariannafre00corduoft.pdf> [21/08/2018].

ELÍSIO, Filinto [Francisco Manuel do Nascimento] (trad.). 1817-1819. “Cartas de uma religiosa portuguesa”, *Obras Completas*, vol. X, Paris, A. Bobée, pp. 430-494.

FIGUEIREDO, Nuno de (trad.). 1974. *Cartas portuguesas. Soror Mariana Alcoforado* (texte intégral en portugais et français, avec les illustrations de José Ruy), Mem-Martins, Publicações Europa-América [1^{ère} éd., 1966].

FLORENNE, Yves (éd.). 1979. *Lettres de la religieuse portugaise*, Paris, Librairie Générale Française

GUILLERAGUES, Gabriel-Joseph de la Vergne, comte de. 1962. “Lettres por-

tugaises”, “Valentins” et autres Œuvres de Guilleragues (introd., notes, glossaire et tables d’après de nouveaux documents par Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot), Paris, Classiques Garnier.

GUILLERAGUES, Gabriel-Joseph de la Vergne, comte de. 1972. *Chansons et Bons Mots, Valentins, Lettres portugaises* (éd. nouvelle avec introd., notes, glossaire par F. Deloffre et J. Rougeot), Genève-Paris, Droz-Minard.

GUILLERAGUES, Gabriel-Joseph de la Vergne, comte de. 1976. *Correspondance* (éd., introd. et notes par F. Deloffre et J. Rougeot), Genève-Paris, Droz-Minard, 2 vols.

GUILLERAGUES, Gabriel-Joseph de la Vergne, comte de. 1990. “Lettres portugaises traduites en français”, “*Lettres portugaises*” suivies de *Guilleragues par lui-même* (éd. de Frédéric Deloffre), Paris, Gallimard, pp. 71-106 [1^{ère} éd. des *Lettres portugaises* : 1669].

TAMEN, Pedro (trad.). 2000. *Cartas portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado* (d’après l’éd. originale de 1669 publiée à Paris par Claude Barbin [donnée en *fac-simile*], “Présentation” de Maria Eduarda Keating et peintures d’António Mira), Lisboa, Tiragem Limitada Edições de Arte, Lda.

II – Œuvres de fiction sur Mariana Alcoforado

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa, COSTA, Maria Velho da. 1974. *Novas Cartas portuguesas*, Lisboa, Editorial Futura [1^{ère} éd., 1972].

CHIANCA, Ruy. 1916. *Desventurado amor: romance de Sórora Mariana*, Lisboa, Livraria Clássica.

JÚDICE, Nuno. 2000. “Três Variações para cravo e Mariana”, *A Árvore dos Milagres e outros textos*, Lisboa, Quetzal Editores, pp. 87-133.

OLIVEIRA, Alice de. 1944. *Vida amorosa de Sórora Mariana*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

PINTO, Margarida Rebelo. 2015. *Mariana, meu amor. À descoberta de Mariana Alcoforado, a freira portuguesa que conquistou o mundo com as suas cartas apaixonadas*, Lisboa, Clube do Autor.

SILVA, Cristina. 2002. *Mariana – Todas as cartas*, Lisboa, Gótica.

VAZ, Katherine. 1998. *Mariana* (trad. de l’anglais par José Luís Luna), Porto, Edições Asa [1997. *Mariana*, London, Flamingo].

III – Études

CARVALHO, Ana Alexandra. 2004. “As *Lettres portugaises* e os seus múltiplos jogos”, in CARVALHO, A. A.; CARVALHO, J. C., *Aventuras d’Escrita(s). Estudos de Poética e Retórica*, Lisboa, Edições Colibri & Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, pp. 145-167.

COSTA, Linda Santos. 2002. “Mariana outra vez”, in *Jornal Público*, 20-04-2002. <http://www.publico.pt/noticias/jornal/mariana-outra-vez-169633> [21/08/2018].

CYR, Myriam. 2006. *O Amor proibido de uma freira portuguesa. À descoberta do mistério que se esconde por detrás de um amor proibido do século XVII. Mistério histórico* (trad. de l’anglais par Maria de Lurdes Feio), Lisboa, Ésquilo, collection “Narrativa Histórica” [2006. *Letters of a Portuguese Nun. Uncovering the Mystery Behind a 17th Century Forbidden Love. A Historical Mystery*, New York City, Hyperion].

ESCOLA, Marc. 2007. *L’auteur comme fiction : Guilleragues*, http://www.fabula.org/atelier.php?L%2527auteur_comme_fiction_%253A_Guilleragues [21/08/2018].

FIGUEIREDO, Nuno de. 1974. “Breve nota sobre as *Cartas portuguesas*”, *Cartas portuguesas. Soror Mariana Alcoforado*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, pp. 101-122 [1^{ère} éd., 1966].

FONSECA, António Belard da. 1966. *Mariana Alcoforado. A freira de Beja e as “Lettres Portugaises”*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Imprensa Portugal-Brasil.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

MANGEOT, Philippe. 2008. “Qui fait l’auteur?”, in *Vacarme 43 / 1968/2008 : Être anti-autoritaire aujourd’hui*, <http://www.vacarme.org/article1559.html> [21/08/2018].

MENDES, Ana Paula Coutinho. 2006. “Katherine Vaz e a re-inscrição de Mariana Alcoforado na história literária”, in AMARAL, A. L.; CUNHA, G. (org.), *Estudos em homenagem a Margarida Losa*, Porto, FLUP, pp. 293-308, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4244.pdf> [21/08/2018].

MOREIRA, Fernando Alberto Torres. 2011. “A edição de Filinto das *Cartas duma Religiosa Portuguesa*”, *Em torno de Filinto Elísio – Ensaio*, Vila Real, CEL – Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro,

pp. 133-138.

PARADINHA, Maribel Malta. 2006. *As Cartas de Soror Mariana Alcoforado. Manipulação e identidade nacional*, Lisboa, Caleidoscópio.

PARADINHA, Maribel Malta. 2009. “ Manipulação, tradução literária e identidade nacional ”, *Anuario de Letras Modernas*, 15, pp. 275-289, http://www.revistas.unam.mx/index.php/al_modernas/article/view/31123/28828 [21/08/2018].

RIBEIRO, Manuel. 1940. *Vida e morte de Madre Mariana Alcoforado*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

RODRIGUES, António Gonçalves. 1944. *Mariana Alcoforado. História e crítica de uma fraude literária*, Coimbra, Coimbra Editora.

SARAMAGO, Alfredo. 1994. *Convento de Soror Mariana Alcoforado. Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Ensaio Histórico*, Sintra, Colares Editora.

ZUBER, Roger. 1995. *Les “ Belles Infidèles ” et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, coll. “ Bibliothèque de l'évolution de l'humanité ” [1968].

O conto maravilhoso segundo Claude Crébillon

Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777), filho do “Grande Crébillon”, tragediógrafo rival de Voltaire, foi um dos autores mais lidos do seu tempo. Apelidado de “físico do amor” e “filósofo das mulheres”, “Le Petit” revela-se um criador rendido ao prazer da escrita, cujo estilo incomparável seduz e convida à exploração aprofundada dos vários níveis hermenêuticos. As preocupações éticas e estéticas de Claude Crébillon manifestam-se na sua arguta análise das convenções e modas literárias coevas, as quais o autor explora e transforma a seu bel-prazer. Parecendo segui-las, na verdade, Crébillon serve-se delas para questionar incessantemente o excessivo hedonismo da libertinagem aristocrática, os jogos do poder social e político, mas também os códigos do literário seus contemporâneos. De entre o *corpus* crébilloniano, centrar-nos-emos aqui nas três narrativas conhecidas como *contos orientais*¹, onde estas questões são amplamente exploradas. Trata-se de *L'Écumoire*, *Le Sopha* e *Ah quel conte!*. Enquanto contista, o autor dá largas à sua fantasia, recuperando e transformando um vasto fundo cultural, onde se cruzam as diferentes tradições associadas ao maravilhoso em voga no século XVIII francês. Para além do garantido prazer e divertimento proporcionados pela leitura destas obras, o principal contributo de Crébillon consiste na problematização da poética do género, colocando-o simultaneamente ao serviço de uma crítica de costumes e das convenções literárias. Deste modo, o conto maravi-

¹ Embora conhecidos como “contos orientais”, estas três narrativas de Claude Crébillon, parodiando tanto a moda coeva do conto oriental como a do conto de fadas, na verdade, contribuem largamente (tal como toda a sua restante obra), pela intensa problematização dos códigos narrativos que o autor aí leva a cabo, para o desenvolvimento do género romanesco setecentista.

lhoso revela-se como um género aberto e recetivo, que joga com os possíveis narrativos, valorizando a escrita relativamente à história, questionando os limites da narrativa, a sua capacidade de transformação e a sua incessante reinvenção pelo trabalho da escrita. Trataremos de seguida os três *contos orientais* referidos, tendo em conta as várias formas de reflexão metatextual neles empreendidas.

I – Elementos paratextuais e metatextos

Nos *contos orientais* de Crébillon, a provocação da instância autoral ao leitor inicia-se desde os elementos paratextuais (Genette, 1982, 1987) ou os metatextos (Giard, 1986), enunciados metanarrativos, colocados em posição liminar e deslocada em relação ao texto que anunciam, os quais propõem uma reflexão sobre a forma narrativa e indicam o seu programa de leitura correspondente ao pacto de cooperação interpretativa proposto pela instância autoral ao leitor (Eco, 1983, 1995). Trata-se, entre outros, de elementos como os títulos, os prefácios ou similares, os intertítulos (títulos internos de partes ou de capítulos, suscetíveis de constituírem uma tábua de matérias) e as notas de rodapé (da responsabilidade da instância autoral).

1.1. Títulos, subtítulos e indicações genológicas

Analisando os *títulos* dos três *contos orientais* de Crébillon, verificamos que neles se lança um desafio interpretativo ao leitor. Na verdade, eles informam ambigualmente sobre o conteúdo e a forma literária, uma vez que as expectativas do leitor poderão ser defraudadas, devido às características intrínsecas da poética do autor: a indecidibilidade do sentido, a estética do contraponto e a problematização dos códigos narrativos e morais dominantes. Vejamos em pormenor como cada um dos *títulos*, respetivos *subtítulos* e *indicações genológicas* joga com as convenções e a moda do exotismo e do maravilhoso na literatura coeva.

Em primeiro lugar, temos *L'Écumoire*², cujo título original (1734) é, na verdade, *Tanzai et Néadarné* (Crébillon, 1999, pp. 269-439). Laconicamente, no-

² O título *L'Écumoire, Histoire japonaise* surge na edição contrafeita de Londres em 1735. A

meiam-se aqui duas personagens, quiçá um par amoroso. O subtítulo – *Histoire japonaise* – dá uma indicação genológica. Porém, tal laconismo é enganador, pois tudo nesta história é complexo, desde o amor até às questões socio-políticas e religiosas. Por outro lado, considerando as convenções narrativas do tempo, o subtítulo encerra uma subtil contradição: a forma “história” sugere uma estética da autenticidade, narrativa de factos verídicos da existência da(s) personagem(ns), enquanto o adjetivo “japonesa”³ reenvia facilmente o leitor coevo para a moda do conto maravilhoso exótico.

Em segundo lugar, consideremos *Le Sopha, conte moral*⁴ (1739 ?; 1742). O título designa um objeto de mobiliário com fortes conotações eróticas, aguçando a curiosidade libidinal do leitor, refreada, porém, pela indicação genológica expressa no subtítulo. O adjetivo “moral” que qualifica este conto revela-se ambíguo, uma vez que tanto pode ser lido de forma neutra (relativo aos costumes em geral), como insinuando um juízo crítico severo dos maus costumes representados no texto. A justaposição do título e do subtítulo sublinha, com fina ironia, o contraste assim sugerido (comprovado ao longo da narrativa), convidando o leitor a entrar no jogo de duplicidades e de contraponto enunciados.

Finalmente, vejamos o terceiro *conto oriental* de Crébillon, publicado em 1754, considerado como a continuação do *Sopha: Ah quel conte! Conte politique et astronomique* (Crébillon, 2001, pp. 299-637). O título é desconcertante: a exclamação sugere o carácter patranhoso dos contos numa perspectiva depreciativa e prepara o leitor para a suprema extravagância da narrativa louca atribuída a Moslem. Por contraponto, o subtítulo, ao indicar o género do conto, adjetivando-o de *político* e *astronómico*, ou seja, confere-lhe seriedade, na linha dos contos

carga simbólica do termo [a escumadeira] é múltipla: político-religiosa (a bula *Unigenitus*), erótica (o poder da virilidade, ou a sua falta) e até literária, ou seja, o poder autoral e/ou, simultaneamente, o convite ao leitor para “escumar”, para filtrar ou decantar a “espuma” do sentido, a subtileza paródica e irónica da escrita crébilloniana.

³ Contudo, esta “história japonesa” é supostamente editada na China, mais precisamente: “A PEKIN, / Chez LOU-CHOU-CHU-LA, / Seul Imprimeur de Sa Majesté Chinoise pour / les langues étrangères. / [...] M.DCC.XXXIV.” [sic] (Crébillon, 1999, pp. 269 e 567 [“Histoire des éditions”]). O suposto tradutor francês tentará explicar com muita graça no Prefácio esta confusão geográfica.

⁴ Supostamente publicado “A GAZNAH/ De l’Imprimerie du Très-Pieux, Très-/ Clément & Très-Auguste Sultan/ des Indes./ [...] L’An de l’Hegire M.C.XX./ Avec Privilège du Susdit.” [sic] (Crébillon, 2000, pp. 281 e 735-736 [“Histoire des éditions”]).

filosóficos em voga. Trata-se, efetivamente, de um texto experimentalista, que combina múltiplos encaixes narrativos, a problematização dos géneros literários e a sua própria *mise en abyme* paródica, questionando amiúde os limites da narrativa.

1.2. A instância prefacial

Nos três *contos orientais* de Crébillon, encontramos dois textos prefaciais: o Prefácio de *Tanzaï et Néadarné* (Crébillon, 1999, pp. 269-274) e a *Introdução* do *Sopha* e de *Ah quel conte!*, considerando-se este último uma continuação do anterior (Crébillon, 2000, pp. 281-288). Estas instâncias prefaciais criam um distanciamento paródico, visando, de forma aparentemente paradoxal, valorizar o texto que apresentam e seduzir, mesmo que pela provocação desconcertante, o leitor. Do ponto de vista das instâncias de enunciação, podemos encontrar vários tipos de relações (Giard, 1986, pp. 11-12). Por um lado, temos um “je” e um “vous” anónimos, referentes às categorias de autor modelo e leitor modelo (Eco, 1983, 1995), ou mesmo subcategorias deste último, como as “Prudes” (Crébillon, 1999, p. 416) ou as “femmes novices” (Crébillon, 2000, p. 424).

No caso de *Tanzaï et Néadarné*, surge-nos uma personagem prefacial designada por uma função relativamente à publicação do texto e que se dirige a um “vous” coletivo: o “dernier Traducteur”, o Tradutor francês (Crébillon, 1999, p. 272), cujo prefácio se enquadra na modalidade do prefácio pseudo-alógrafo ou autoral denegativo e mascarado (Genette, 1987). Relativamente à *Introdução* ao díptico *Sopha / Ah quel conte!*, trata-se de um prefácio autoral mascarado (Genette, 1987).

Na edição original de *Tanzaï et Néadarné*, o *Prefácio* surge acompanhado de uma *Advertência* sobre uma errata que não foi feita (!). Nesta *Advertência*, um locutor anónimo e indeterminado (“on”), identificável com a máscara do suposto Editor francês, dirige-se a um alocutário anónimo e coletivo (“le Public”), porém divisível em duas subcategorias: “le Lecteur intelligent” e “l’autre” (Crébillon, 1999, p. 269), cuja estupidez é sugerida pela elipse do adjetivo, ao serviço de uma litote pretensamente decorosa, estupidez essa aludida, contudo, pelo contraponto entre o leitor inteligente, que não necessita-

ria da tal errata, e aquele que seria incapaz de utilizá-la. Para além da convenção da autenticidade do documento dado à estampa, este locutor distancia-se ainda do “imprimeur chinois” (o qual pouco se importa com tais erros, sustentando “qu’un ouvrage de son pays serait plus mal imprimé en France que celui-ci ne l’a été en Chine”, p. 269) e, numa atitude cara à poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido, finge delegar no Público a liberdade interpretativa, ao proclamar que “[o]n ne décide pas s’il a raison”, sobretudo tratando-se de uma questão irrisória (p. 269).

A discrepância entre o subtítulo, que anunciava uma “história japonesa”, e as referências ao impressor chinês e ao local de impressão constituem uma piscadela de olho ao leitor arguto. Trata-se de uma paródia da moda do conto oriental fabuloso devida ao enorme sucesso da tradução francesa de Galland das *Mil e Uma Noites*. Crébillon adota esta forma narrativa, ou melhor, adapta-a aos seus próprios fins, quer de crítica sociopolítica e religiosa, quer de problematização das convenções narrativas em voga. Este jogo prossegue no *Prefácio*, atribuível ao suposto Tradutor francês, onde se verifica uma tática do equívoco entre autenticidade e ficção provocatoriamente burlesca (Giard, 1986, pp. 17-18). A instância autoral visa obter a cumplicidade do seu leitor modelo astuto, provocando, pela ironia, a sua inteligência, parodiando o protocolo de leitura da verosimilhança convencionalizada acerca das origens e vicissitudes do texto apresentado, ao mesmo tempo que simula depreciar a sua obra para melhor a valorizar. O burlesco do *Prefácio* começa na sua divisão em três capítulos: “CHAPITRE I. *De l’origine de ce livre.*”; “CHAPITRE II. *Comment ce trésor a passé en France.*”; “CHAPITRE III ET DERNIER. *Inconvénients auxquels il a fallu remédier; éloge du dernier Traducteur.*” [ou seja, do próprio que o escreve!]. Esta divisão ocupa pouco mais de quatro páginas completas na edição que utilizamos (Crébillon, 1999, pp. 269-274).

O conteúdo do *Prefácio* é o seguinte: este livro é o resultado de sucessivas traduções deformantes (quer pelo excesso de erudição, quer pelo seu contrário) de um original oriental perdido na noite dos tempos. A suposta tradução francesa que se apresenta ao Público foi feita (por alguém que não domina essa língua) a partir de uma tradução veneziana (demasiado literal) da tradução latina (excessivamente erudita) da tradução holandesa (muito imperfeita) da tradução chinesa (parodicamente atribuída a Kilofo-ée, mais de dez séculos anterior a Confúcio) da tradução japonesa de um texto “chéchianien”,

cuja língua desapareceu (Crébillon, 1999, pp. 269-274). O autor modelo leva a ficção do tradutor a uma multiplicidade de níveis tal que o resultado só pode ser a paródia hiperbólica da completa deformação do texto original, se é que ele existiu realmente. Por outro lado, ridiculariza quer a presunção dos prefácios doutos, graves e pedantes, quer a sua abolição ignorante.

O terceiro capítulo do *Prefácio* acentua o jogo da acumulação paródica das traduções e dos comentários convencionados, denunciando o artifício da suposta autenticidade e fingindo conceder ao leitor uma ampla liberdade hermenêutica, responsabilizando-o, por um lado, pelas suas decisões interpretativas, mas incitando-o, “paradoxalement, à chercher du ‘sérieux’ dans le récit” (Giard, 1986, p. 18), ou seja, a crítica sociopolítica, moral e religiosa velada por um feérico propositadamente excessivo, louco e absurdo. Após ter relatado as circunstâncias da génese do livro e das vicissitudes sofridas por tal “tesouro” até chegar, por casualidade, às suas mãos, o suposto Tradutor francês adota, então, um tom doutoral para tecer algumas considerações sobre os “[i]nconvénients auxquels il a fallu remédier”, o que implica um afetado autoelogio denegativo disfarçado pela terceira pessoa: “*éloge du dernier Traducteur*” (p. 272, itálicos no original).

Contudo, ao iniciar as suas observações, o sujeito da enunciação emerge no discurso opinativo através do recurso à primeira pessoa, revelando o autoelogio e a crítica de todos os tradutores que o precederam: “On peut aisément inférer des différentes mains par lesquelles ce livre a passé, qu’il doit lui rester peu de ses grâces nationales, et je ne sais, à tout prendre, s’il en sera moins bon” (p. 272). O pseudotradutor francês reconhece que a obra terá perdido muito do seu encanto oriental, mas, servindo-se da litote, mostra-se pouco preocupado com o seu consequente empobrecimento qualitativo. Em seu entender, velado e protegido pelo recurso à generalização, os leitores não terão sido prejudicados, pois os contos orientais são narrativas entediantes devido aos seus excessos extravagantes e absurdos (pp. 272-273).

Recorrendo à generalização sobre os defeitos e absurdo dos contos orientais, o suposto Tradutor francês prepara um descarado autoelogio à sua criatividade. Num tom presunçoso, desvaloriza tanto o texto original como o trabalho dos seus antecessores (embora simule uma grande seriedade crítica), em detrimento do panegírico parodicamente hiperbolizado do seu trabalho de tradução e adaptação ao gosto dos seus leitores. Em seguida, simulando

parodiar a moda dos contos orientais, a instância autoral visa os autores franceses obcecados com a poética normativista e excessivamente rigorista, herdeira dos preceitos horacianos (pp. 273-274). A forma do prefácio pseudo-alógrafo permite ao autor modelo jogar com o seu leitor modelo astuto. Através da denegação da autoria da obra, ele valoriza-a paradoxalmente, ao elogiar o trabalho do suposto Tradutor francês, a sua máscara. Neste romance, a óbvia paródia dos contos orientais e da multiplicidade das sucessivas traduções, reformulações e adaptações deformantes do texto original sugere, por um lado, uma autoirrisão e, por outro, uma estratégia defensiva contra as investidas dos críticos presunçosos e/ou doutos (também eles parodiados). Estamos, portanto, perante um duplo jogo irónico da instância autoral – sobre a sua própria obra (parecendo desvalorizá-la apenas para sugerir o contrário) e sobre os seus perseguidores, atribuindo as culpas ao original, cuja autoria se perde na noite dos tempos.

Consideremos agora a *Introdução do Sopha*, extensível à sua continuação, *Ah quel conte!*, texto liminar que cumpre a função de instância prefacial, propondo um programa de leitura e procurando seduzir os seus leitores, quer aqueles que esperam uma continuação das *Mil e Uma Noites* (e que serão defraudados), quer aqueles que, aceitando a provocação, se deixam encantar com a desmontagem paródica dos códigos estabelecidos. Desenha-se, então, desde o *incipit* um diálogo entre a instância autoral (mascarada sob a figura de um transcritor, ou mesmo tradutor, anónimo de uma fonte antiga, supostamente autêntica) e o leitor acerca da história de um Príncipe chamado Schah-Baham, reinante nas Índias – local geograficamente exótico em relação ao *aqui* da enunciação –; num tempo recuado relativamente ao *agora* – alguns séculos atrás. Todavia, Schah-Baham não é uma figura histórica, mas o neto do célebre casal fictício das *Mil e Uma Noites*, Schah-Riar e Schéhérazade. O leitor é, assim, convidado a entrar no universo fabuloso dos contos orientais em voga.

Porém, o apreço pela narrativa citada é colocado em questão pelo modo irónico como se apresentam as personagens: as “grandes actions” do “magnanime Schah-Riar” resumem-se, afinal, ao prazer de “étrangler des femmes, et à entendre des Contes”. Este último, felizmente, levou-o a poupar a “incomparable Schéhérazade”, devido a “toutes les belles histoires qu’elle savait” (Crébillon, 2000, p. 281). Schah-Baham é apresentado, em seguida – e ao

longo das duas narrativas –, como tolo e apaixonado pelos contos da sua avó, única leitura da sua vida (p. 282). Desta forma, ele surge como figura alegórica do leitor ingénuo e acrítico que, sistematicamente, se equivoca na interpretação dos factos narrados e dos caracteres das personagens, devido quer à sua natural falta de perspicácia, quer ao seu único e precipitado interesse pela sucessão dos acontecimentos e pelo desfecho das histórias, desprezando o modo como elas são postas em discurso.

Segue-se uma digressão metaliterária sobre o conto⁵, na qual se faz aparentemente a sua apologia, pelo menos para leitores esclarecidos. Enquanto definição genológica, tal apologia é equívoca. Por um lado, porque é o tolo sultão que surge como exemplo dessas pessoas esclarecidas amantes de contos (Dornier, 1994, p. 146); por outro, contudo, a instância autoral procura persuadir o leitor perspicaz do valor dos contos, nomeadamente do(s) seu(s), jogando com o *topos* da utilidade moral aliada ao prazer estético e à instrução (o trio das finalidades retóricas de *mouere*, *docere* e *delectare*). Define-se aqui, então, um programa de leitura, que distingue, com fina ironia, dois tipos de leitores: o ingénuo e apressado (alegorizado pelo ignorante Schah-Baham); o arguto e apreciador da efabulação discursiva, alegorizado, talvez com subtil intencionalidade valorizadora, pela personagem feminina da Sultana. Esta auditora arguta põe em causa o valor dos contos. Ao contrário do marido, ela é inteligente, qualidade rara num meio tão frívolo (Crébillon, 2000, pp. 282-288). Com efeito, a Sultana critica os contos com tal veemência que se institui no texto um contraponto irónico em relação à apologia anterior:

En effet, s'écria la Sultane, il en faut beaucoup pour faire des contes !
Ne dirait-on pas, à vous entendre, qu'un Conte est le chef-d'œuvre de

⁵ Cf.: “À quelque point que les Contes ornent l'esprit, et quelque agréables, ou quelque sublimes que soient les connaissances et les idées qu'on y puise, il est dangereux de ne lire que des livres de cette espèce. Il n'y a que les personnes vraiment éclairées, au-dessus des préjugés, et qui connaissent le vide des Sciences, qui sachent combien ces sortes d'ouvrages sont utiles à la société, et combien l'on doit d'estime, et même de vénération aux gens qui ont assez de génie pour en faire, et assez de force dans l'esprit pour s'y dévouer, malgré l'idée de frivolité que l'orgueil et l'ignorance ont attachée à ce genre. Les importantes leçons que les contes renferment, les grands traits d'imagination qu'on y rencontre si fréquemment, et les idées riantes dont ils sont toujours remplis, ne prennent rien sur le vulgaire, de qui l'on ne peut acquérir l'estime qu'en lui donnant des choses qu'il n'entend jamais, mais qu'il puisse se faire honneur d'entendre.” (Crébillon, 2000, p. 282).

l'esprit humain ? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde ? Qu'est-ce qu'un ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un Conte mérite de porter ce nom), qu'est-ce, dis-je, qu'un ouvrage où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées ; qui s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie, ne bouleverse l'ordre de la Nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création ? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l'esprit, et n'allaient point par des peintures trop vives, et qui blessent la pudeur, porter jusques au cœur des impressions dangereuses ? (p. 286)

Esta argumentação, rejeitada pelo Sultão (pp. 287-288), funda-se nas críticas à inverosimilhança e à imoralidade dos contos, e do romance em geral, veiculadas pelos teorizadores literários e pelos moralistas coevos. Tal contraponto é uma marca da poética crébillioniana, que joga com discursos contraditórios, fingindo conferir liberdade interpretativa ao leitor e colocar sob suspeita a sua própria obra. Contudo, tal estratégia resulta antes na sua valorização, criticando, afinal, os preconceitos estéticos e morais contra o romance, gênero em franca ascensão. Ao longo das duas narrativas, aliás, invertem-se as posições destes dois auditores em relação à defesa ou condenação dos contos: Schah-Baham, seu amante, mostra-se, porém, muito entediado com os diálogos das personagens e os comentários dos dois narradores, Amanzei (*Sopha*) e Moslem (*Ah quel conte !*). Por sua vez, a Sultana, que começa por atacar os contos em geral e é muito severa relativamente às extravagâncias excessivas da narrativa de Moslem, aprecia o modo de narrar de Amanzei, mostrando-se amiúde sua cúmplice, como o autor modelo certamente desejaria que o fosse o seu leitor modelo astuto, o que acentua a ironia desorientadora desta *Introdução*. Assim, Crébillon assume uma posição distanciada, problematizando a própria razão de ser de tal discussão e jogando com a representação do papel do leitor modelo, de primeiro e de segundo níveis (Eco, 1983, 1995).

1.3. Os intertítulos e as notas de rodapé

Os títulos internos constituem igualmente uma orientação de leitura resultante do pacto entre a instância autoral e o leitor. No caso de Crébillon, eles são inevitavelmente marcados pela ironia lúdica. Tal processo é mais explícito nos casos das *Tábuas de matérias* de *Tanzaï et Néadarné* e do *Sopha* (em *Ah quel conte !* não existem intertítulos), cujo aspeto lúdico, inspirado em modelos como Cervantes, Scarron ou Lesage, “marque le refus d’aider le lecteur, de lui fournir sur l’intrigue des renseignements qui la feraient valoir, lui attribuant une importance qu’elle ne mérite pas” (Dagen, 1995, p. 21), ou seja, valorizando o plano do discurso.

Em *Tanzaï et Néadarné*, o caráter lúdico e irónico dos títulos dos capítulos inicia-se no *Prefácio* do suposto Tradutor francês, cujo programa de leitura se estende ao resto da obra, jogando em dois planos, o da história e o do discurso. Quanto ao primeiro, os títulos dos capítulos revelam-se desconcertantes; quanto ao segundo, eles satisfazem o prazer intelectual da cumplicidade lúdica e irónica com a instância autoral. Alterna-se, deste modo, o desejo e a decepção do leitor relativamente ao desenrolar da intriga, encorajando as suas expectativas e defraudando-as em seguida. Este jogo acentua-se progressivamente, sobretudo a partir do final do *Livro Segundo*, correspondente à transição da primeira parte para a segunda. Num tom jocoso, os títulos dos capítulos iniciais cumprem ainda uma função informativa, procurando despertar o interesse e a apetência do leitor para os factos da história. Contudo, o desajuste entre a promessa do título e o conteúdo do capítulo intensifica-se. Por exemplo, o capítulo XVII do *Livro Segundo* intitula-se “Nuit délicieuse de Tanzaï” e corresponde, por antífrase, à noite do terrível desencantamento do Príncipe pela horrenda Fada Concombre (Crébillon, 1999, pp. 323-326). Alternam, depois, capítulos cujos títulos evidenciam uma tática de autodepreciação (“Le moins amusant du livre” [p. 327]; “Bagatelles trop sérieusement traitées” [p. 330]) ou colocam enigmas ao leitor (“Qui apprend qu’il ne faut compter sur rien” [p. 338]; “Ce qui fit que le Prince se fâcha” [p. 342]), jogando com a sua curiosidade e a sua decepção. Os últimos desta primeira parte sublinham já aquilo que, de facto, a instância autoral sugere como sendo o aspeto mais importante da sua obra narrativa – a reflexão sobre o jargão precioso e o discurso de sedução amorosa e literária: “Qu’il faut bien se garder de passer, tout impatientant qu’il est” (p. 345); “Qui ne sera peut-être pas entendu de

tout le monde” (p. 349); “Comme le précédent” (p. 354). A segunda parte dá, naturalmente, continuidade a este jogo de sedução intelectual com o leitor astuto (exemplos: “Qui fera bailler plus d’un lecteur” [p. 367]; “Qui ne sert qu’à allonger l’Ouvrage” [p. 385]; ou o penúltimo, “Plus nécessaire qu’agréable” [p. 426]). Ou seja, como bem nota Anne Giard (1986), “au lieu de jouer un rôle ‘apéritif’, les titres des chapitres s’emploient fréquemment à ‘dégôûter’ le lecteur, à le frustrer dans son attente de plaisir et de savoir” (p. 21); a autora acrescenta: “autant de titres parfaitement décourageants, et aussi parfaitement retors : car la séduction opère aussi bien par le biais du discours alléchant que par celui du discours rebutant” (p. 21).

No *Sopha* reencontramos esta estratégia lúdica. O título da obra, com a legitimidade fornecida pelas convenções do gênero, evoca no leitor um conto perfumado de erotismo e de exotismo maravilhoso. Contudo, os títulos internos são desconcertantes: o primeiro capítulo surge como “Le moins ennuyeux du livre” (Crébillon, 2000, p. 289). Os seguintes alternam a autodepreciação e a provocação da curiosidade do leitor pela proposta de um enigma que, como em *Tanzaï et Néadarné*, seduzem para a leitura (alguns exemplos: “Meilleur à passer qu’à lire” [p. 311]; “Où l’on trouvera une grande question à décider” [p. 340]; “Qui contient moins de faits que de discours” [p. 395]; “Qui n’amusera pas ceux que les précédents ont ennuyés” [p. 406]; “Rempli d’allusions, fort difficiles à trouver” [p. 430]; “Ah ! tant mieux !” [p. 438]; “Amusements de l’âme” [p. 446]. Com este processo, a instância autoral convida o seu leitor modelo a passar do primeiro para o segundo nível de leitura, do prazer da história para o prazer do discurso. Os títulos dos capítulos confirmam, assim, o programa de leitura inicialmente proposto na *Introdução*, o qual é ainda transposto para o nível intradieético, sob a forma da disputa, nos comentários dos dois auditores reais dos contos de Amanzei (o Sultão e a Sultana), alegorias dos leitores modelo de primeiro e de segundo nível, respetivamente, como veremos adiante.

Quanto às *notas de rodapé*, elas estão presentes em *Tanzaï et Néadarné* e *Ah quel conte!*, mas não no *Sopha*. A ocorrência é singular nos dois casos e simula um comentário alógrafo, sob o qual a instância autoral se mascara, fingindo fornecer ao leitor informação relevante. Em *Ah quel conte!*, o narrador de primeiro grau introduz a nota para informar que “Tinzulk était la capitale du royaume d’Isma” (Crébillon, 2001, p. 302). Em *Tanzaï et Néadarné*,

a nota surge no parágrafo de abertura do capítulo inaugural do *Prefácio* do suposto Tradutor francês (“De l’origine de ce livre”) e, obedecendo ao tom satírico omnipresente no conto, finge esclarecer o leitor sobre a identidade do “savant chinois”, qui a fait, il y a quatre cents ans, l’Histoire Littéraire de sa patrie avec une exactitude admirable” (Crébillon, 1999, 270). A nota esclarece, então, que se trata de “*Cham-hi-hon-chu-ka-hul-chi, *Hist. litt. de la Chine*, Pékin, 1306, p. 155, I. vol” (p. 270). A paródia do aparato crítico da responsabilidade do Tradutor francês visa as convenções da instituição literária coeva, mas talvez também um alvo mais específico – Dom Rivet de La Grange, que publicara em 1733 o tomo I da *Histoire littéraire de la France* (cf. Crébillon, 1999, p. 680, n. 2).

Os metatextos aqui referidos constituem um modo de representação do programa de leitura proposto pela instância autoral ao leitor, alertando-o, pela paródia, autoirrisão e subtil ironia, para a necessidade de passar do nível do prazer da história para o do trabalho da escrita. Processo semelhante se verifica, ao nível intradieético, nas disputas e comentários metanarrativos das personagens.

II – As disputas e os comentários metanarrativos das personagens

Este tipo de metatexto problematiza as convenções narrativas a partir do seu interior (isto é, delegando nas personagens), interrompendo a narrativa para a comentar; para orientar ou desorientar o leitor através de hipóteses interpretativas contraditórias ou falsas; para debater o interesse, a moralidade e a verosimilhança da história; assim como do valor do modo de a contar (estilo e ritmo).

Em *Tanzaï et Néadarné*, os comentários dialogados sobre a narrativa, da responsabilidade das personagens, surgem incorporados na diegese e assumem a forma da contenda (recurso que será amplamente explorado no *Sopha* e em *Ah quel conte!*), realçando o relativismo das convenções literárias e dos juízos críticos sobre estas obras. Podemos dizer, então, que Crébillon, através da *mise en abyme* lúdica e autoirónica dos seus *contos orientais*, os parodia e valoriza em simultâneo.

Num primeiro nível, a instância autoral, a coberto da máscara pouco plausível do suposto Tradutor francês, enceta, desde o *Prefácio*, este jogo com o leitor. O Tradutor transforma-se num narrador extradiegético e heterodiegético convencional, com todos os poderes da instância autoral e que ostensivamente marca a sua presença, chamando a atenção para si próprio ao fazer constantes interpelações ao leitor, comentando os eventos narrados, emitindo reflexões digressivas sobre os comportamentos e os pensamentos das personagens ou sobre o fazer literário. Contudo, ele simula, com tal atitude, conferir plenos poderes hermenêuticos ao leitor, descomprometendo-se, assim, de qualquer posição dogmática, quando, na verdade, o orienta, sugerindo-lhe, com fina subtileza irónica, as melhores escolhas interpretativas.

Num segundo nível, este narrador de primeiro grau delega a responsabilidade narrativa numa instância fictícia e maravilhosa, uma toupeira falante que é, naturalmente, uma fada metamorfoseada. A fada Moustache assume-se como narradora autodiegética ao contar as suas aventuras e desventuras amorosas num estilo que ficou célebre por parodiar o de Marivaux. A sua história, encaixada na narrativa de primeiro grau e “d’une longueur inouïe” (Crébillon, 1999, pp. 349-367), será amiúde interrompida: criticada pela impaciência de Tanzaï e defendida por Néadarné, encantada com o modo de narrar de Moustache. Esta coquete é mestre em “l’usage du monde” que impera na corte da “Île Babiolle”, sátira mordaz da corte francesa da Regência, e na língua oficial dessas paragens, a qual Tanzaï epiteta de “maussade jargon”, enquanto Néadarné considera que “*au vrai, c’est au mieux, [elle parle] de tout point comme un charme*” (p. 353, itálicos no original). Com este encorajamento, a narradora prossegue ao seu estilo, exasperando o Príncipe e deleitando a Princesa: “Ah, quel enchantement ! s’écria Néadarné. En honneur ! Taupe, ma mie, dit Tanzaï, je n’ai de ma vie rien entendu d’aussi extraordinaire que vous” (p. 360). Ao contrário do primeiro, este último comentário é depreciativo, e a polémica instaura-se entre os esposos acerca do modo de narrar da Fada, duplo da instância autoral: Néadarné aprecia sobremaneira todas as reflexões e digressões, enquanto Tanzaï quer apenas “des faits, et point de verbiage” (p. 360), censurando o jargão enfadonho e a verborreia, que, no seu entender, perturbam o ritmo narrativo. O Príncipe, auditor apressado como

Schah-Baham, defende a simplicidade e aceleração no modo de contar, movido apenas pelo prazer da história e do conhecimento do seu desenlace.

Moustache, porém, retorque-lhe: “Vous pouvez avoir raison [...], mais l’essentiel ne doit pourtant pas être traité comme le futile” (p. 360). Tanzaï não compreende a subtileza irónica desta afirmação. Mas o leitor modelo astuto, a quem a instância autoral pisca o olho, reconhece nela o programa de leitura proposto desde o início: paradoxalmente, o fútil corresponde aos factos, à leitura de primeiro nível, enquanto o essencial corresponde à narração, que exige uma leitura mais profunda, à qual a Princesa, como a Sultana, parece ser sensível:

Eh ! mais sans doute, dit la Princesse, elle parle bien. Je ne sache rien de si charmant que de pouvoir parler deux heures, où d’autres ne trouveraient pas à vous entretenir une minute. Qu’importe que l’on se répète, si l’on peut donner un air de nouveauté à ce que l’on a déjà dit ? D’ailleurs, cette façon admirable de s’exprimer, que vous traitez de Jargon, éblouit, elle donne à rêver ; heureux qui dans sa conversation peut avoir ce goût galant ! Quoi ! ne trouver toujours que les mêmes termes, ne pas oser séparer les uns des autres ceux qu’on a accoutumé de faire marcher ensemble ! Pourquoi serait-il défendu de faire faire connaissance à des mots qui ne se sont jamais vus, ou qui croient qu’ils ne se conviendraient pas ? La surprise où ils sont de se trouver l’un auprès de l’autre n’est-elle pas une chose qui comble ? et s’il arrive qu’avec cette surprise qui vous amuse, ils fassent beauté où vous croyez trouver défaut, ne vous trouvez-vous pas singulièrement étonné ? Faut-il qu’un préjugé... (pp. 360-1)

A disputa sobre a utilidade das digressões (p. 361) constitui, no fundo, para além de uma *mise en abyme* irónica da polémica sobre o *marivaudage*, também uma *mise en abyme* autoirónica da escrita de Crébillon. No entanto, a forma escolhida da disputa polémica parece sugerir que a questão é deixada em aberto para que o leitor possa optar pelo lado que desejar, sendo possível que se coloque a hipótese de essa opção vir a ser tomada em função da sensibilidade e dos interesses convencionalmente atribuídos a cada um dos sexos (mais físicos, no caso masculino, ou mais metafísicos, no feminino). Assim, depois de o Príncipe ter ordenado a Moustache que conclua a sua história o mais depressa possível e sem digressões inúteis, Néadarné pede-lhe que continue nestes termos: “et surtout, rendez-moi compte exactement de ce que

vous avez fait, et non seulement de ce que vous avez pensé, mais encore de ce que vous auriez voulu penser ; n'oubliez pas, en un mot, la plus légère circonstance. Vous contez si bien !" (p. 361). Ao que a Fada aquiesce, conforme sublinha, com ironia, o narrador extradiegético: "Pendant le récit de Moustache qui, ainsi que le Lecteur l'a dû sentir, ne laissa pas d'être fort long, on avait traversé la forêt [...]" (p. 367).

Todavia, a liberdade hermenêutica é condicionada. Depois de parodiar, quer o excesso de digressões quer a sua abolição, a instância autoral, por intermédio do narrador extradiegético, sugere, mais adiante, uma orientação para esta disputa, a de que as reflexões têm tanta importância como os factos: "On estime autant dans une histoire, des réflexions judicieuses, que des faits élégamment décrits. On a raison : si elles allongent le narré, elles prouvent la sagacité de l'auteur" (p. 385). De modo desconcertante, esta afirmação contrapõe-se ao título depreciativo do capítulo que abre: "*Qui ne sert qu'à allonger l'ouvrage*" (p. 385). O procedimento lúdico de desorientação do leitor é constante, pois este, vítima de falsas pistas e de enunciados contraditórios, é convidado a aguçar a sua desconfiança, a sua perspicácia e o seu espírito crítico. Ao mesmo tempo, a instância autoral faz o seu autoelogio irónico e velado.

No *Sopha* e *Ah quel conte!* um narrador extra e heterodiegético, eventual copista e/ou tradutor fictício, coloca em cena as personagens dos dois auditores, masculino e feminino, alegorias de dois tipos de leitor modelo: o "naïf" e tirano, representado por Schah-Baham, e o arguto e cúmplice, representado pela Sultana. Porém, a relação destes narratários com os dois narradores intradieгéticos é diferente. Os contos de Amanzei-sofá merecem, pelo seu modo de enunciação, a cumplicidade da leitora fina e a constante censura do leitor apressado e interessado apenas nos pormenores eróticos, que lhe são ou negados ou subtilmente velados num discurso alusivo. O segundo narrador, Moslem (*Ah quel conte!*), apresenta um conto "político e astronómico" de tal modo bizarro e extraordinário que suscita agora a impaciência da Sultana perante tamanha inverosimilhança, mesmo para um conto maravilhoso, e a cómica cumplicidade do Sultão, o qual, embora pouco compreenda dos sentidos profundos daquilo que lhe é narrado, fica fascinado com os aspectos superficiais desta bizarria feérica (Cazenobe, 1997, pp. 111-142). Os seus

constantes disparates e erros interpretativos⁶ chamam, contudo, num plano superior, a atenção do leitor para as pistas falsas, enganadoras e que ameaçam qualquer escolha interpretativa, sugerindo, assim, a preocupação da instância autoral em provocar a sua desconfiança e a sua perspicácia analítica e crítica, não apenas em relação às questões morais e psicológicas, mas, sobretudo, no que respeita a uma reflexão teórica sobre o conto, seja ela apologética ou censória, iniciada logo na *Introdução* do *Sopha*, como vimos. Através da indecidibilidade hermenêutica devida à representação de discursos contraditórios ou até incompatíveis, a instância autoral recorre, uma vez mais, à autoirrisão para valorizar a sua obra.

Tal como nas disputas entre Tanzaï e Néadarné, as interrupções e os comentários de Schah-Baham e da Sultana, para além da problemática da inverosimilhança e da imoralidade dos conteúdos narrativos, questionam também os aspetos do ritmo da narração e do estilo discursivo dos contistas. No *Sopha*, as cenas eróticas surgem entremeadas de longas conversações e de judiciosas reflexões do narrador, que muito aborrecem o Sultão, ávido de pormenores picantes e ansioso pelo final das aventuras. Como Tanzaï, ele protesta constantemente: “Aurez-vous bientôt fait ? interrompit le Sultan en colère. Ne voilà-t-il pas vos chiennes de réflexions qui reviennent encore sur le tapis ? [...] Divertissez-moi, et trêve s’il vous plaît, de toutes ces morales qui ne finissent point et me donnent la migraine”⁷. Tal como a falsa submissão perante a tirania do Sultão por parte de Amanzei⁸, seu delegado intradiegético, a instância autoral finge vergar-se à vontade e ao gosto do leitor, quando, na realidade, este se encontra à sua mercê. Já Moslem, em *Ah quel conte!*, se revela mais condescendente para com os desejos do Sultão, embora numa

⁶ Cf. Crébillon (2000, pp. 317; 350-2; 371; 419-20; 424, apenas a título de exemplo); e Crébillon (2001, pp. 314-5; 328-9; 426; 442-3; 474; 489-90; 511; 525-6; 533; 536; 584-5, por exemplo).

⁷ Cf. Crébillon (2000, p. 300). Os exemplos sucedem-se (pp. 333; 344-5; 365; 374; 383; 400-1 – onde a Sultana explica que uma dissertação pode ser útil quando corresponde a “un fait [...] ‘dialogué’” –; 405-6; 412; 418-9; 424 [fim do cap. XVI e início do seguinte]; 429-30; 445 e 459). De igual modo em *Ah quel conte!* – Crébillon (2001, pp. 314-5; 383-4; 449; 450; 477; 480-1; 482; 604-5; 615; 616-7).

⁸ Apesar das ameaças do Sultão à sua vida se voltar a fazer uma reflexão, Amanzei reincide amiúde, mostrando-se aos olhos do amo como “un bavard, qui se mire dans tout ce qu’il dit, et qui [...] a le vice d’aimer les longues conversations, et de faire le bel esprit” (Crébillon, 2000, p. 401).

atitude hipócrita: “Moslem qui n’était pas assez heureux pour pouvoir dire tout haut ce qu’il pensait de la perpétuelle imbécillité de son auguste maître, se contenta d’en soupirer en lui-même” (Crébillon, 2001, p. 304).

As disputas entre o Sultão e a Sultana servem, assim, de veículo à instância autoral para refletir sobre o seu fazer literário. Pela boca da Sultana, ele permite-se teorizar sobre o modo de suscitar o interesse narrativo. Respondendo ao marido, que questionava por que razão num conto nem tudo é interessante, a Sultana afirma: “Par bien des raisons [...] ; ce qui sert à amener un fait ne saurait, par exemple, être aussi intéressant que le fait même : d’ailleurs si les choses étaient toujours au même degré d’intérêt, elles lasseraient par la continuité”; e acrescenta: “l’esprit ne peut pas toujours être attentif, le cœur ne pourrait soutenir d’être toujours ému, et il faut nécessairement à l’un et à l’autre, des temps de repos” (Crébillon, 2000, p. 383). As duas razões apresentadas pela Sultana revelam um domínio dos códigos literários relativamente quer à estrutura narrativa, quer às condições de persuasão do recetor. Estas considerações sobre o ritmo narrativo distinguem a leitora astuta do leitor ingénuo, cuja única preocupação consiste na alternância entre divertimento e aborrecimento, enquanto ela compreende a funcionalidade dos tempos fracos (ou catálises) para a valorização dos fortes (ou funções cardinais – cf. Barthes, 1966) e, por consequência, da narrativa no seu todo.

Esta disputa estende-se igualmente à questão da velocidade ou duração da narrativa (Genette, 1972). Ao leitor apressado, contrapõe-se a leitora que sabe distinguir e apreciar o valor das reflexões e dos diálogos, ou seja, da enunciação e da narração. São úteis e necessários, pois constituem “des faits dialogués” (Crébillon, 2000, p. 400), ao contrário dos “propos de table” superfluos preferidos pelo Sultão (p. 412). A discussão sobre a pertinência das reflexões judiciosas do narrador problematiza a própria poética autoral, fingindo simultaneamente o autoataque e a autodefesa. As críticas são feitas pela personagem ridicularizada do Sultão, enquanto o elogio cúmplice pertence à sua espirituosa mulher. Contudo, estes papéis invertem-se no caso da narrativa de Moslem. Schah-Baham alterna agora a censura e o louvor, enquanto a Sultana, quase sempre numa atitude reprobatória, aproveita, sobretudo, para atacar os disparates, as incongruências e o gosto do marido pela bizarria feérica. O narrador, no fundo, limita-se a satisfazer os desejos do seu amo, o verdadeiro alvo de todas as críticas, saindo, de certa forma,

ilibado das acusações de inverosimilhança e imoralidade do conto, mas não do tédio que provoca no auditório (Crébillon, 2001, pp. 388). Mais adiante, porém, a subtil ironia da Sultana transforma-se numa explosão de impaciência: “Quel Conte ! quel maussade Conte ! quel indigne Conte ! [...] Des Dindons jouer de la flûte ! Passe encore pour parler : on en entend quelques-uns dans le monde ; mais...” (p. 408). Em seu entender e contrariamente à opinião do marido, a inverosimilhança fantasista deve ter limites, até num conto maravilhoso, isto é, deve respeitar as convenções do género (p. 408). Crébillon coloca na boca da sua personagem espirituosa um ataque feroz à sua própria obra. Parecendo defender as regras convencionadas e condenar os excessos inventivos, ele está, pelo contrário, a antecipar acusações, por um lado e, por outro, a sugerir que o verdadeiro valor do seu texto consiste, justamente, na problematização dos códigos e na inovação, como já o fizera com a exclamação de Schah-Baham no *explicit* do *Sopha*: “Ah ! Ma grand-mère ! [...] ce n’était pas ainsi que vous contiez !” (Crébillon, 2000, p. 459).

A autoirrisão crébilloniana envolve também uma *mise en abyme* do seu estilo. O Sultão acusa os vários locutores de hermetismo pelo abuso de circunlocuções ininteligíveis, queixando-se do “galimatias” de Amanzei ou de Moslem (Crébillon, 2000, p. 293 e 2001, pp. 314 e 329), sobretudo no caso do discurso “entortillé” da *Grue* (Crébillon, 2001, p. 516). A instância autoral finge acusar o seu próprio estilo, antecipando as críticas do público, mas, na realidade, ele sugere ao leitor arguto e cúmplice uma orientação de leitura apreciativa inversa, ou seja, valorizando a pertinência analítica e estética da sua retórica da alusão. Com efeito, o discurso crébilloniano apenas parece obscuro numa leitura apressada e superficial. Ele visa justamente o contrário, uma leitura lenta, atenta e minuciosa, feita de avanços e recuos sucessivos; deste modo o discurso torna-se cristalino, apesar de ser o fundamento de uma poética da indecidibilidade do sentido e do jogo irónico, assumida com clareza enquanto tal. As críticas finais dos dois auditores em ambos os *contos orientais*, mantendo a disputa, confirmam precisamente esta ideia de autovalorização velada das obras, nas quais o autor modelo finge questionar o seu fazer literário apenas para melhor o defender (Crébillon, 2000, p. 459 e 2001, pp. 626-8; 636-7).

Terminamos aqui o estudo dos chamados *contos orientais* de Claude Crébillon – *Tanzaï et Néadarné (L’Écumoire)*, *Le Sopha* e *Ah quel conte!* –, nomeada-

mente dos aspetos decorrentes da análise dos elementos paratextuais e metatextos (os títulos, subtítulos e indicações genológicas; a instância prefacial; os intertítulos e as notas de rodapé), bem como das disputas e dos comentários metanarrativos das personagens. Neste *corpus* verificámos que o autor, de forma muito criativa, retoma e renova um amplo fundo cultural, onde se intersejam as diversas tradições ligadas ao conto maravilhoso na moda no seu tempo. O seu contributo fundamental consiste na problematização da poética do género, fazendo dele um meio poderoso e astucioso de crítica de costumes e das convenções literárias. Assim, o conto maravilhoso é visto como um género aberto e recetivo, onde se experimentam os possíveis narrativos, valorizando-se a escrita em relação à história, questionando-se os limites da narrativa, a sua capacidade de transmutação e a sua contínua reinvenção pelo labor da escrita. Do mesmo gesto, esta problematização conduz ao desenvolvimento do género romanesco.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. 1966. "Introduction à l'analyse structurale des récits". In *Communications*, 8, 1-27. Paris, Seuil.

CAZENOBÉ, Colette. 1997. *Crébillon fils ou la politique dans le boudoir*. Paris, Honoré Champion.

CRÉBILLON, Claude. 1999. "Tanzai et Néadarné: Histoire japonaise". In Jean Sgard (ed.), *Œuvres complètes* (Tome I, pp. 269-439). Paris, Classiques Garnier Multimédia.

CRÉBILLON, Claude. 2000. "Le Sopha: Conte moral". In Jean Sgard (ed.), *Œuvres complètes* (Tome II, pp. 281-459). Paris, Classiques Garnier Multimédia.

CRÉBILLON, Claude. 2001. "Ah quel conte! Conte politique et astronomique". In Jean Sgard (ed.), *Œuvres complètes* (Tome III, pp. 299-637). Paris, Classiques Garnier Multimédia.

DAGEN, Jean. 1995. *Introduction à la sophistique amoureuse dans Les Égaréments du cœur et de l'esprit de Crébillon fils*. Paris, Honoré Champion.

DORNIER, Carole. 1994. *Le discours de maîtrise du libertin: Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*. Paris, Klincksieck.

ECO, Umberto. 1983. *Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos literários*. Lisboa, Presença.

ECO, Umberto. 1995. *Seis passeios nos bosques da ficção*. Lisboa, Difel.

GENETTE, Genette. 1972. *Figures III*. Paris, Seuil.

GENETTE, Genette. 1982. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, Seuil.

GENETTE, Genette. 1987. *Seuils*. Paris, Seuil.

GIARD, Anne. 1986. *Savoir et récit chez Crébillon fils*. Paris-Genève, Champion-Slatkine.

***Mad doctors* e as suas criaturas monstruosas**

Estudaremos aqui um aspeto particular da narrativa fantástica e de ficção científica que se prende com o motivo do *mad doctor*, o cientista louco criador de monstros a partir de partes de cadáveres ou inventor de poções da perversidade, que ambiciona rivalizar com os poderes divinos. O *corpus* escolhido é constituído por algumas narrativas que põem em cena a divisão e a dilaceração do sujeito oitocentista, perdido entre as noções de bem e de mal, de fé religiosa ou de fé na ciência racionalista e positivista, herdeira do Iluminismo, ou, em última instância, de sanidade mental ou de loucura. Assim, trataremos nestas breves páginas os seguintes pares antagónicos, mas complementares: Victor Frankenstein e a sua Criatura monstruosa; o doutor Henry Jekyll e o seu alter-ego perverso Edward Hyde. Em registos diferentes, temos ainda o doutor Balthazar Cherbouneau e o seu louco paciente, Octave de Saville, personagens da novela *Avatar* de Théophile Gautier; ou, ainda, o doutor Van Helsing e o seu inimigo vampiro, o conde Drácula.

Relativamente às definições de fantástico e de ficção científica, relembrem-se sucintamente as distinções de Todorov em *Introdução à literatura fantástica*. Segundo este conhecido teórico, no género maravilhoso o leitor é mergulhado num universo “extra-ordinário”, completamente diferente do mundo real conhecido, mas cujas regras de funcionamento são voluntariamente aceites pelo recetor. No fantástico, pelo contrário, é o estranho que, de forma inesperada, irrompe no real familiar, perturbando profundamente as certezas, nomeadamente científicas, adquiridas pela doxa. O autor da narrativa fantástica descreve com muito realismo, por vezes também com ironia, o universo que lhe é contemporâneo antes de aí introduzir os elementos bizarros, até aparentemente sobrenaturais, que subvertem a realidade quotidiana. Assim, a narrativa fantástica joga com a ambiguidade do paradoxo da evidên-

cia do impossível, e a hesitação entre a realidade e a imaginação instala-se pouco a pouco no íntimo da personagem, mas também no leitor, devendo ser mantida até ao final. Dado que esta ambiguidade, ao não permitir a exclusão da hipótese sobrenatural, acaba por, paradoxalmente, a reforçar, este género poderá ser considerado como uma reação romântica ao excesso de confiança que caracteriza o racionalismo iluminista de Setecentos. Ao mesmo tempo, denuncia-se o perigo da curiosidade intelectual, dos avanços da ciência, conotada com a tentação demoníaca de desobediência às ordens divinas, aspeto central nas mentalidades da época a que pertence o *corpus* aqui tratado, mas, em certa medida, ainda presente nos nossos dias em alguns setores da sociedade ocidental.

Quanto à ficção científica, ela transforma a ciência em tema artístico, literário ou fílmico. Se podemos considerar que as origens deste género narrativo se filiam na *Utopia* de Thomas More, nas viagens imaginárias de Cyrano de Bergerac ou de Jonathan Swift, ele é, sobretudo, fruto do século XIX. Assim, o romance gótico de Mary Shelley, *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, constitui já uma experimentação romântica da mistura dos géneros do terror, do maravilhoso negro e de algo que só a partir de 1929 passará a ser designado como “ficção científica” (expressão cunhada por Hugo Gernsback, editor da revista *Amazing Stories*). Entretanto, a segunda metade de Oitocentos cristalizou este género, através das numerosas “viagens extraordinárias” do francês Jules Verne ou dos “scientific romances” do britânico Herbert George Wells. Trata-se, como é bem sabido, de um género narrativo que se baseia na antevisão fictícia de progressos científicos e suas repercussões no futuro da humanidade e do universo, ou seja, que desenvolve a temática do impacto da ciência e da tecnologia numa sociedade localizada num futuro próximo ou distante, o qual tanto pode surgir como utópico ou distópico, ou ainda numa sociedade localizada num algures espacial indefnido, do centro da Terra a longínquas galáxias. Em qualquer dos casos, o pretexto será sempre o de refletir sobre a natureza humana e/ou de camuflar uma crítica à sociedade coeva. Os textos oitocentistas que aqui nos ocupam encontram-se numa região fronteiriça entre o maravilhoso negro do romance gótico, o fantástico e a ficção científica, *avant la lettre*.

I – O Doutor Frankenstein e a sua Criatura

De um ponto de vista cronológico, temos, em primeiro lugar, *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno*, o romance de Mary Shelley (1797-1851) escrito entre 1816 e 1818. Todas as crianças conhecem uma figura carnavalesca monstruosa, inspirada no cinema, à qual chamam “Frankenstein”. Contudo, seria mais correto chamar-lhe “Frankenstein júnior”, pois o monstro desprovido de nome próprio é o “filho” antinatural do Dr. Frankenstein, o cientista tão idealista como louco que o criou, depois de descobrir o segredo de animar a matéria morta. Este novo ser vivo, único no mundo, é criado, como sabemos, a partir de partes de corpos humanos macabra e hereticamente recolhidos em hospitais e cemitérios. Apesar da propensão natural da criatura para a bondade e o amor, a sua extrema fealdade apenas inspira horror em todos aqueles que o veem. O monstro compreende que só pode viver afastado da sociedade humana. Sofrendo terrivelmente com o injusto tratamento, a falta de afeto e a solidão, ele torna-se excessivamente cruel e vingativo em relação ao seu criador, causando a morte de todos os seus entes queridos. Arrependido das consequências da irresponsabilidade da sua ambição de se igualar a Deus, Frankenstein persegue a sua criatura maléfica até ao Polo Norte para a destruir, mas morre primeiro. O monstro prefere imolar-se pelo fogo a continuar uma vida na mais absoluta solidão, visto que o cientista se negou a “fabricar-lhe” uma companheira igual.

Mary Shelley, através do subtítulo do romance, evoca explicitamente o mito de Prometeu, adaptando-o ao papel relevante da ciência moderna nos alvares do século XIX. Este aspeto suscita algumas considerações breves. Os infortúnios do Prometeu antigo no mito grego ou a expulsão de Adão e Eva do Paraíso são dois dos exemplos mais significativos, no contexto cultural ocidental, das consequências negativas da curiosidade e do desejo de saber tanto como os deuses. Roubar aos deuses o seu poder criador é uma ambição certamente tão antiga quanto a própria humanidade. Tal rebeldia alimentou mitos e crenças religiosas, assim como a literatura. Rivalizando com a divindade, numa atitude claramente sacrílega, alguns “aprendizes de feiticeiro”, *sábios* ou *cientistas* consoante as épocas, criam os seus próprios monstros, frutos do seu engenho: criaturas de lama, cadáveres ou de pedaços de cadáveres animados, duplos rebeldes, autómatos, robôs, andróides, clones, *cyborgs*, etc.

Recuando ao século XVII, recorde-se a lenda judaica do Golém, uma imponente figura de argila que, através da Cabala, ganhava vida para defender os judeus de Praga. No início do século XX, o escritor austríaco Gustav Meyrink (1868-1932) publica, em 1915, um romance intitulado *O Golém*, dando continuidade a essa lenda e simbolizando a alienação e o automatismo da existência coeva, que escapa ao controlo do ser humano. Tal criatura de lama é animada com o recurso à magia cabalista, fruto da associação do sobrenatural e do saber humano, o que nos coloca, de acordo com Todorov, no campo do maravilhoso.

No contexto cultural judaico-cristão, o Diabo, encarnação do mal, apresenta-se aos humanos sob uma panóplia de máscaras da tentação, seduzindo-os, desde os tempos da serpente do Paraíso, a provar o fruto da árvore do conhecimento. Com efeito, a literatura fantástica recorre amiúde à figura do Diabo como alegoria do combate, inerente à própria condição humana, entre o bem e o mal. Também alguma ficção científica, explícita ou implicitamente, associa os avanços da ciência à influência diabólica.

Assim, o mito da criatura, fruto do engenho humano e não da vontade divina, constitui a ideia-chave de um dos mitos mais célebres do fantástico e da ficção científica: o de Frankenstein. Antes de se tornar um clássico cinematográfico no século XX, o romance romântico de Mary Shelley constitui um dos primeiros clássicos do terror, criando o primeiro grande mito nas margens do fantástico e da ficção científica: o mito do sábio / cientista louco e da sua criatura monstruosa, a qual acaba por escapar ao seu criador, passando a agir por vontade própria. No mito grego, como é sabido, o Titã Prometeu, descendente da antiga raça destronada por Zeus, fez o primeiro ser humano moldando uma criatura a partir da argila e da água, animando-o em seguida com características boas e más dos animais. Atena, a deusa da sabedoria, apreciou a obra e insuflou-lhe o espírito com o sopro divino. Criados os seres humanos deste modo, Prometeu ensinou-lhes tudo o que precisavam para o desenvolvimento da humanidade. Mais tarde, Prometeu, contra a vontade de Zeus, roubou aos deuses do Olimpo o segredo do fogo para o dar aos humanos, pelo que foi severamente punido.

No romance de Mary Shelley, o doutor Victor Frankenstein, cientista autodidata suíço, qual Prometeu moderno e cristão, ambiciona roubar a Deus o segredo da vida, conduzindo no seu laboratório fechado secretas e sacrílegas

experiências. As suas investigações impelem-no a criar um ser humano artificial. Após aturado trabalho de anos, consegue descobrir o “elixir da vida”, cuja fórmula, cautelosamente, ele não revela, a qual lhe permite animar um gigante monstruoso fabricado a partir de pedaços de cadáveres humanos. Tal sacrilégio arrastará, mais tarde, a maldição sobre a família e amigos do médico e a expiação deste pela morte. A criatura, logo “à nascença”, foge do laboratório, para grande alívio do já arrependido cientista. Porém, rejeitado pela sociedade devido à sua extrema fealdade, apesar da sua natureza afetuosa e da espantosa erudição que vai adquirindo ao longo do tempo e nas suas viagens, a solitária e injustiçada criatura torna-se vingativa e multiplica os seus crimes. O monstro compraz-se em assassinar o irmãozinho, o melhor amigo e a noiva do seu criador, mas é ainda o responsável pelas mortes de uma jovem ligada à família Frankenstein e do pai do malgrado cientista.

Na verdade, o romance apresenta uma perspetiva mais profunda e sensível, mostrando a horrenda criatura como uma vítima da intolerância social: revoltado contra a condição de marginal e a sua solidão, o monstro sem nome, que apenas deseja ser amado, reclama desesperadamente junto do cientista por uma alma gémea. Perante a recusa final de Frankenstein, só lhe resta o recurso ao assassinio dos entes queridos do seu criador. Perseguindo inutilmente a sua criatura até ao Polo Norte para a destruir, Frankenstein morre nos braços do explorador Walton (personagem que abre o texto e que constitui o auditor da história extraordinária do médico suíço). No final do romance, a criatura surge no navio do comandante Walton, que com ela conversa, o que coloca de lado a hipótese do delírio alucinatório de Frankenstein. De acordo com o relato do comandante, o monstro, decidido a imolar-se pelo fogo por não suportar a solidão e a intolerância social, “saltou pela escotilha para a jangada de gelo, que ficara encostada ao navio. Foi rapidamente levado pelas vagas para um lugar afastado e obscuro” (Shelley, 2001: 231). Estas são as derradeiras palavras do romance, da responsabilidade do explorador marítimo, e que atestam a realidade textual da criatura de Frankenstein, levando o leitor a aceitar o pacto ficcional do maravilhoso – o da possibilidade de existência no seu mundo real de uma criatura feita a partir de bocados de cadáveres a cujo conjunto foi instilada artificialmente a vida. Contudo, pode considerar-se igualmente que esta obra dá início à ficção científica *avant la lettre*, pois o feito do Dr. Frankenstein foi obtido a partir da atividade científica

e não da intervenção do sobrenatural, a não ser que se considere o cientista possuído pelo demónio. Aliás, trata-se de uma ideia constantemente evocada no romance, de acordo com a moral religiosa da época.

Desde o início da sua narrativa, o arrependido Victor Frankenstein alerta o seu auditor, representante intradieético do leitor, para os perigos da ambição de se distinguir pela ousadia da descoberta científica:

Com certeza vos destes facilmente conta, comandante Walton, de que padeci infortúnios sem nome. Tinha decidido, a certa altura, que a sua lembrança morreria comigo. Mas haveis-me levado a mudar de ideias. Buscais, como eu fiz, a luz e a sabedoria; e espero ardentemente que a recompensa dos vossos esforços não seja como uma serpente que vos pique, porque foi isso que me aconteceu. Ignoro, porém, se a narrativa dos meus infortúnios vos será útil, pois seguís a mesma rota que eu, expondo-vos aos mesmos perigos e podereis talvez aproveitar a minha experiência. (Shelley, 2001: 37)

Mais adiante, acrescenta:

Sob a influência [dos mestres Cornélio Agripa, Paracelso e Alberto Magno], cheguei à pesquisa da pedra filosofal e do elixir da vida; esta última, em breve, ocupou toda a minha atenção. A riqueza não contava para mim, mas apenas a glória da descoberta, se pudesse afastar a doença do corpo humano e tornar o homem invulnerável a tudo, excepto a uma morte violenta. [...] Assim, estudava métodos já condenados, misturando como um principiante mil teorias contrárias e debatendo-me desesperadamente numa amálgama de conhecimentos múltiplos, guiado por uma imaginação desbordante e um raciocínio de criança, até ao dia em que um incidente veio mais uma vez alterar o curso das minhas ideias. (Shelley, 2001: 47-48)

Frankenstein refere-se a um incidente com um raio durante uma trovada que o leva à pesquisa sobre o poder da eletricidade e o galvanismo (p. 48). Este facto fá-lo abandonar os estudos anteriores e voltar-se para a Matemática. Contudo, após a morte da mãe, parte para estudar em Ingolstadt, onde regressa às suas velhas obsessões, apesar da oposição dos professores, que o acusam de ter trocado

as descobertas dos investigadores modernos pelos sonhos dos alquimistas esquecidos. Além disso, desdenhava dos usos da moderna filosofia natural. Era muito diferente quando os mestres da ciência buscavam a imortalidade e o poder; tais pontos de vista, embora fúteis, eram elevados, mas agora a cena estava modificada. A ambição do investigador parecia limitar-se à aniquilação das visões em que o [seu] interesse pela ciência assentava primordialmente. [Viu-se] forçado a trocar quimeras de grandeza ilimitada por realidades de fraco valor. (Shelley, 2001: 54)

Porém, Mr. Waldman, o seu professor de Química, tenta fazer-lhe ver justamente o contrário, argumentando que:

os antigos mestres desta ciência prometiam coisas impossíveis e não realizavam nada. Os mestres modernos prometem pouco; sabem que os metais não podem ser transformados e que o elixir da vida é uma quimera. Mas estes filósofos, cujas mãos apenas parecem existir para mergulhar no lodo e os olhos para ficarem colados ao microscópio ou debruçados sobre um cadinho, têm feito realmente milagres. Penetraram nos mistérios da natureza e mostraram como ela trabalha nos seus recessos mais secretos. Sobem aos céus, descobriram o segredo da circulação do sangue e da composição do ar que respiramos. Adquiriram poderes novos e quase ilimitados; podem comandar o raio do céu, imitar o tremor de terra e mesmo zombar do mundo invisível servindo-se das suas próprias sombras. (Shelley, 2001: 55)

Frankenstein conta que, enquanto escutava o professor, ia pensando: “mas eu farei ainda muito mais prosseguindo o caminho já traçado; prepararei novas vias, desvendarei poderes desconhecidos e revelarei ao mundo os segredos dos maiores mistérios da criação” (p. 55).

Com tal ambição e obcecado com o estudo do corpo humano, Frankenstein prossegue os seus estudos durante mais de dois anos. Quer resolver a questão da proveniência do princípio da vida e, ao fim de intenso labor, “tornou-se-[lhe] possível animar a matéria. [...]. Conhecia agora o que os homens mais sábios tinham estudado e desejado desde a criação do mundo” (p. 60). Assim, “a descoberta guiaria [...] os [seus] esforços para o que desejava realizar” (p. 60), como ele continua a contar a Walton:

Quando me vi na posse de um tal poder, hesitei muito tempo antes de saber como empregá-lo. Embora capaz de dar a vida, restava-me ainda um trabalho longo e difícil; criar o corpo que a receberia com toda a complicação das suas fibras, dos seus músculos e das suas veias. Interroguei-me sobre se tentaria afeiçoar um ser à minha imagem ou um organismo mais simples; mas a minha imaginação estava demasiado exaltada pelo primeiro êxito para que duvidasse da capacidade de dar vida a um ser tão complexo e maravilhoso como o homem. (Shelley, 2001: 60)

Frankenstein, brincando de Deus, prossegue obsessivamente o seu trabalho, o qual ele via anteriormente como uma bênção tanto para a humanidade como para uma nova espécie de criaturas, mas que, agora, ele próprio classifica como “repugnante” (p. 62):

Comecei a criação de um ser humano. Mas como a pequenez das diferentes partes do corpo era um obstáculo à rapidez do meu trabalho, resolvi, contrariamente à primeira ideia, fazer um ser de estatura gigantesca, de cerca de dois metros e meio de altura. Decorridos alguns meses a reunir e a preparar os meus materiais, comecei. / Ninguém pode imaginar os sentimentos que me animavam. Ia derramar uma torrente de luz sobre o nosso mundo cheio de trevas, uma nova raça abençoar-me-ia por tê-la criado. Seres bons e felizes dever-me-iam a vida. A gratidão de que eu seria alvo por parte deles iria ser inigualável. Pensava que, se pudesse animar a matéria inerte, poderia igualmente a seguir prolongar a vida quando a morte parecesse ter destinado o corpo ao aniquilamento. (Shelley, 2001: 61)

Finalmente, numa escura e tempestuosa madrugada de novembro, o cientista pôde contemplar o resultado do seu engenho e labor. À ilusão sucedem-se o horror e o desapontamento perante a disformidade da criatura:

Com uma ansiedade que se tornou uma agonia, reuni os instrumentos para comunicar uma centelha de vida à coisa inanimada deitada a meus pés. [...] [À] luz meio extinta da vela, vi abrirem-se os olhos amarelos e mortiços da criatura. Respirou profundamente e um movimento convulsivo agitou-lhe os membros. / [...] Belo! Meu Deus!... A pele amarela mal cobria os músculos e as veias. Os cabelos eram, porém, abundantes e de um negro brilhante, os dentes brancos como

pérolas, mas estes esplendores contrastavam de um modo ainda mais horrível com os olhos lacrimejantes e sem cor, o rosto enrugado, o traço negro que lhe formava os lábios. Tinha trabalhado arduamente durante quase dois anos no objectivo único de dar vida a um corpo inanimado. Privara-me de repouso e de cuidados. Desejara-o com um ardor sem limite mas agora, que estava terminado, a beleza do sonho desvanecia-se. O coração encheu-se-me de desgosto e de um horror indizível. Não podendo suportar a vida do ser que criara, precipitei-me para fora da sala e, durante muito tempo, caminhei de um lado para o outro no meu quarto sem poder acalmar-me. [...]. Aliado a este horror, sentia a amargura do desapontamento; os sonhos que haviam sido o meu sustento e o repouso agradável durante tanto tempo tinham-se agora transformado num inferno para mim; a mudança foi tão rápida, a derrocada tão completa! (Shelley, 2001: 64-65)

Mais adiante, Frankenstein refere-se à sua criatura, à qual nunca dará sequer um nome, como o seu “vampiro pessoal”, depois de ter compreendido algo terrível:

Um relâmpago iluminou-a, e vi distintamente a estatura gigantesca, o corpo disforme e hediondo do miserável demónio a quem dera vida [...]. Ai de mim!, largara mundo fora um monstro depravado cujo prazer era o crime e o sofrimento, pois tinha assassinado o meu irmão! (Shelley, 2001: 84)

Tratava-se, nas palavras do médico, “do monumento vivo à presunção e à ignorância irreflectida” (p. 87); “do resultado da [sua] curiosidade e da [sua] invenção monstruosa” (p. 89); “do trabalho das [suas] mãos três vezes malditas” (p. 96). O cientista sentia-se “dilacerad[o] pelo remorso, o horror e o desespero” (p. 96). Quanto à criatura, diz Frankenstein que “a sua fealdade fora do humano tornava-o demasiado horrível de ver” (p. 109). Contudo, o monstro tem sentimentos humanos. Rejeitado pelo seu criador, diz-lhe:

Eu deveria ser o teu Adão; mas sou, antes, o anjo caído em descrédito que banes do Paraíso. Vejo em todo o lado uma ventura de que estou irrevogavelmente excluído. Eu era benevolente e bom; a mágoa fez de mim um demónio! Torna-me feliz e voltarei a ser virtuoso... (Shelley, 2001: 110)

Apesar de todo o sofrimento, o monstro já só deseja o afeto de uma criatura feita à sua imagem e semelhança por Frankenstein, dizendo-lhe: “a minha companheira deve ser igual a mim, deves criá-la...” (p. 153). Frankenstein recusa instintivamente; depois aceita; por fim, não é capaz de realizar a obra prometida. Em consequência, seguem-se as mortes do seu amigo Clerval e da sua noiva, Elizabeth, provocadas pelas mãos do monstro, assim como a do seu pai, por acumulação de desgostos.

No início do século XIX, o romance de Mary Shelley, evocando Prometeu, transforma-o, contudo, num criador moderno, num cientista demasiado ambicioso, que procura colocar a ciência no lugar de Deus. Contudo, as suas experiências fracassam, revelando, de acordo com a moral da história, tanto a loucura de Frankenstein quanto a sua heresia:

Quando era mais novo [...], acreditava-me destinado a um grande empreendimento. Os meus sentimentos são profundos, mas possuía uma frieza de julgamento que me servia para a obtenção de feitos ilustres. Esta sensação do valor da minha natureza amparava-me quando outros teriam ficado oprimidos, porquanto eu considerava um crime inútil os talentos que podiam ser úteis aos meus semelhantes. Quando pensei na obra que tinha completado, nada menos do que a criação de um animal sensível e racional, não podia pôr-me na mesma linha dos inventores comuns. Mas este pensamento, que me amparava no começo da minha carreira, apenas serve agora para mergulhar-me ainda mais no pó. Todas as minhas especulações e esperanças nada valem e, tal como o arcanjo que aspirava à onipotência, estou acorrentado a um inferno perpétuo. A minha imaginação era fértil, embora os meus poderes de análise e aplicação fossem intensos; graças à união destas qualidades concebi a ideia e executei a criação de um homem. Mesmo agora não consigo recordar sem arrebatamento os meus devaneios enquanto a obra se encontrava incompleta. Entrei no céu em pensamentos, exultando com os meus poderes, ardendo com a ideia dos seus efeitos. Desde a infância que estava imbuído de grandes esperanças e de uma ambição grandiosa; mas como estou abatido! Oh, meu amigo, se me tivésseis conhecido como eu era dantes, não me teríeis reconhecido neste estado de degradação. O desânimo raramente visitava o meu coração; um alto destino parecia estar-me destinado, até cair para nunca, nunca mais me levantar. [...] Devo perseguir e destruir o ser que criei;

depois, a minha razão de estar na Terra desaparecerá e poderei morrer!
(Shelley, 2001: 219-221)

Apesar do seu arrependimento, Victor Frankenstein pagará a sua loucura com a própria vida, mas também com a vida dos seus inocentes entes queridos:

Numa crise de entusiasmo e de loucura dei vida a uma criatura dotada de razão e devia garantir-lhe, dentro do possível, a felicidade e o bem-estar. Era o meu dever, mas tinha outro maior ainda: o meu dever para com os meus semelhantes. Impelido por este sentimento, recuei, e tive razão ao não dar uma companheira àquele primeiro ser. (Shelley, 2001: 225)

Se a criatura monstruosa do doutor Frankenstein “nasceu” de um conjunto de diversas partes de vários corpos humanos, outras virão a ser criadas na literatura e, mais tarde, no cinema. Trata-se, por exemplo, de máquinas mais ou menos aperfeiçoadas, como a boneca Olímpia no *Homem da Areia* (1817) de Hoffmann, de uma irreal beleza mas que só sabe dizer “Ah! Ah!”, pela qual o demasiado romântico Nathanael se apaixona perdidamente, enlouquecendo e tentando matar a sua noiva, a encantadora e racional Clara. No caso do romance mais tardio, *L’Eve future* (1886) de Villiers de L’Isle-Adam, pelo contrário, o autómato feminino, que apresenta dois fonógrafos de Edison em vez dos pulmões, foi criado por este cientista à imagem da mulher amada pelo herói da narrativa, Ewald, mas suplantando o original humano em termos de pureza de alma e delicadeza. Com o progresso tecnológico, o autómato androide, tornado robô, computador, clone, *cyborg*, etc., surge cada vez mais ameaçador. Ele inspira grandes clássicos da ficção científica, ganhando relevo no cinema, de *Metropolis* de Fritz Lang (1927) ao *2001: Odisseia no Espaço* de Stanley Kubrick (1968), ao *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), às sagas *Robocop*, *Exterminador Implacável*, ou ainda ao inquietante filme de Steven Spielberg, *A.I., Inteligência Artificial* (2001), etc..

II – O Doutor Jekyll e o Sr. Hyde

No segundo caso que aqui se aborda, o monstro sai de dentro do cientista. Trata-se da inquietante narrativa de Robert Louis Stevenson (1850-1894), in-

titulada no original *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* (de 1886) e tradicionalmente vertida para português como *O Médico e o Monstro*. O autor explora as temáticas da dualidade da natureza humana, da ambiguidade moral e da luta interior entre a apetência pelo bem e a tentação do mal através do conflito entre o doutor Jekyll e o seu alter-ego perverso, o senhor Hyde.

Na brumosa Londres vitoriana, cidade paradoxalmente puritana e viciosa, o íntegro e severo advogado Utterson investiga a enigmática relação entre o seu amigo e cliente, o conceituado médico Henry Jekyll, e o monstruoso Hyde. Nas escuras ruas londrinas, verificam-se casos estranhos de perversidade gratuita perpetrados por um tal Edward Hyde, descrito como um sujeito que desperta uma impressão desagradável sem que ninguém saiba exatamente por que razão isso acontece. Mais estranho ainda é o facto de ele usar cheques bancários assinados pelo ilustre médico, Henry Jekyll. Contudo, esta figura socialmente respeitável, esconde um segredo. Desde muito novo, ele sente dentro de si um lado pérfido que procura reprimir a todo o custo. O sofrimento provocado por esta situação aliado à curiosidade científica, levam o médico a realizar secretas experiências, ao longo de vários anos, tentando descobrir um filtro que o libertasse desse seu alter-ego maléfico. Os seus intentos são aparentemente bem-sucedidos, conseguindo metamorfosear-se no senhor Hyde, nome que sugere claramente a perversidade escondida sob a máscara da respeitabilidade vitoriana. De igual modo, a criatura desagradável, de baixa estatura, parecendo deformada e pálida, cujos sorriso e voz a todos aterrorizam, em que se transforma o elegante e amável médico, mostra, no seu aspeto físico disforme, essa perversidade de carácter, sendo mesmo comparada a uma criatura satânica. Contudo, a experiência revela-se, com o passar do tempo, um fracasso, pois em cada transformação, o monstruoso Hyde ganha terreno ao emérito doutor, que decide suicidar-se para evitar mais assassinios.

Encena-se, portanto, nesta inquietante narrativa, uma temática cara ao fantástico, a do homem perante o seu duplo, a qual, depois de tradicionalmente apresentada sob o signo da influência diabólica, passará a sê-lo através de uma tentativa de explicação racional e médica, que a atribui a perturbações da personalidade ou a uma loucura total conducente ao suicídio. Com efeito, a partir de Edgar Allan Poe, o Diabo parece ceder terreno ao motivo do “duplo”. A ficção diabólica, presente desde a cristandade medieval, dá

aparentemente lugar a uma literatura que aprofunda cada vez mais a análise psicológica. O bem e o mal passam a ser vistos como as faces opostas da natureza humana. Em *O Médico e o Monstro*, obra literária anterior aos trabalhos de Freud, o duplo estilhaça a sua natureza diabólica, isto é, interioriza-a: o Diabo já não é uma figura que vem dos infernos tentar os humanos, à semelhança do Mefistófeles do doutor Fausto, mas uma pulsão maligna que se encontra *dentro* de cada ser humano. Assim, tendo descoberto a dualidade da sua natureza, a ambição do doutor Jekyll, novo Prometeu moderno depois de Frankenstein, será a de conseguir dissociar os dois estados através de uma poção por si inventada. Desta forma, relaciona-se a curiosidade e o trabalho científicos à tentação diabólica, como no episódio da expulsão do Paraíso. Desenvolvendo o tema do desdobramento da personalidade como resultado da irrupção do “eu” inconsciente no consciente, a natureza dual do ser humano é apresentada nesta narrativa como resultado da repressão dos instintos criminosos através daquilo que poderia ser designado como a bondade e a respeitabilidade hipócritas da sociedade vitoriana. Assim, o monstro criado pelo doutor Jekyll não passa de um outro de si mesmo, da manifestação do seu duplo perverso. Edward Hyde não ganha vida por beber a poção do doutor Jekyll, ele corresponde antes ao lado negro e reprimido da personalidade do respeitado cientista, que é libertado com o filtro. Esta poção que permite a transmutação entre as duas partes da personalidade do médico é o elemento-chave da narrativa, pois mostra a importância atribuída ao progresso científico da época, dado que não se trata de uma poção mágica de origem sobrenatural, mas sim de uma invenção de um reputado cientista (tal como aquela que confere invisibilidade ao seu inventor em o *Homem invisível* de Herbert George Wells). Contudo, ela evoca também a angústia provocada pelo desconhecido e pelas consequências da descoberta científica que acaba por dominar o seu criador, como no caso do doutor Frankenstein. O respeitável Jekyll e o monstruoso Hyde disputam entre si o mesmo corpo, até ao suicídio final.

III – O Doutor Cherbouneau e o seu paciente louco

Num registo diferente, temos ainda os casos do doutor Balthazar Cher-

bonneau e do seu louco paciente, Octave de Saville, personagens de *Avatar* de Théophile Gautier; ou, ainda, o do doutor Van Helsing e do seu inimigo vampiro, o conde Drácula.

Em *Avatar* (1856), entra em jogo a ambiguidade interpretativa, decorrente da associação da questão mística da metempsicose oriental às experiências científicas da sugestão, do hipnotismo e do magnetismo levadas a cabo pelo doutor Balthazar Cherbonneau, também ele uma personagem estranha, “qui avait l’air d’une figure échappée d’un conte fantastique d’Hoffmann” (Gautier, 1993: 239). Aqui, as almas, isto é, os “eus” de duas personagens trocam de corpo¹. Um deles, Octave de Saville, que sofre de melancolia, fá-lo de forma voluntária, visto que está perdidamente apaixonado pela mulher do outro, Olaf Labinski. Este último, pelo contrário, tendo sido apanhado numa armadilha, revolta-se com todas as suas forças contra aqueles que lhe roubaram o seu corpo. Assim, Octave-Labinski, isto é o avatar do conde, aceita a transformação, ainda que esta seja apenas física: ele só tem a aparência do nobre polaco, mantendo o seu “eu” anterior. O mesmo se passa com Olaf-de Saville, avatar de Octave. Porém, o conde não compreende o que lhe aconteceu e fica aterrorizado ao ver o seu duplo, pois considera tal fenómeno como um preságio demoníaco e fatal:

Le rire des laquais à l’hôtel Labinski, l’apparition de son double, la physiologie inconnue substituée à sa réflexion dans le miroir pouvaient être, à la rigueur, les illusions d’un cerveau malade ; mais ces habits différents, cet anneau qu’il ôtait de son doigt, étaient des preuves matérielles, palpables, des témoignages impossibles à récuser. Une métamorphose complète s’était opérée en lui à son insu, un magicien, à coup sûr, un démon peut-être, lui avait volé sa forme, sa noblesse, son nom, toute sa personnalité, en ne lui laissant que son âme sans moyens de la manifester. (Gautier, 1993 : 292)

Olaf-de Saville continua a refletir sobre o seu bizarro infortúnio (“Il était bien réellement et bien absolument dépossédé de son moi”, p. 293), considerando igualmente a hipótese de ele se dever a uma manipulação diabólica do

¹ “À un geste fulgurant du docteur qui semblait leur tracer leur route dans l’air, les deux points phosphoriques se mirent en mouvement, et, laissant derrière eux un sillage de lumière, se rendirent à leur demeure nouvelle : l’âme d’Octave occupa le corps du comte Labinski, l’âme du comte celui d’Octave ; l’avatar était accompli” (Gautier, 1993: 280).

fantástico doutor Cherbonneau: “Le double aperçu à l’hôtel Labinski pouvait être un spectre, une vision, mais aussi un être physique, vivant, installé dans cette peau que lui aurait dérobée, avec une habileté infernale, ce médecin à figure de fakir” (Gautier, 1993: 293). Então, Olaf-de Saville julga começar a compreender as razões da estranheza da sua nova situação e a inquietar-se com o destino da mulher (“Mais si cet Octave avait fait un pacte avec le diable pour me dérober mon corps et surprendre sous ma forme l’amour de Prascovie!”, p. 300). Crente tanto nos preceitos religiosos do cristianismo como no espírito racionalista do positivismo, o conde debate-se interiormente com o absurdo da hipótese sobrenatural (“L’invraisemblance, au XIX^e siècle, d’une pareille supposition, la fit bientôt abandonner au comte, qu’elle avait cependant étrangement troublé. / Souriant lui-même de sa crédulité, il mangea, refroidi, le déjeuner [...], s’habilla et demanda la voiture”, pp. 300-301). Depois, decide confrontar o doutor Cherbonneau com as suas suspeitas, mas este tem poderes para o deixar numa incerteza angustiante:

Il traversa ces salles où la veille il était entré s’appelant encore le comte Olaf Labinski, et d’où il était sorti salué par tout le monde du nom d’Octave de Saville. [...] / “Vous savez bien, monsieur Balthazar Cherbonneau, que je ne suis pas Octave, mais le comte Olaf Labinski, puisque hier soir vous m’avez, ici même, volé ma peau au moyen de vos sorcelleries exotiques”. / À ces mots, le docteur partit d’un énorme éclat de rire, se renversa sur ses coussins, et se mit les poings au côté pour contenir les convulsions de sa gaieté. [...] / “– Je ne sais à quoi tient, docteur du diable, que je ne vous étrangle de mes mains”, cria le comte en s’avançant vers Cherbonneau. / Le docteur sourit de la menace du comte, qu’il toucha du bout d’une petite baguette d’acier. – Olaf-de Saville reçut une commotion terrible et crut qu’il avait le bras cassé. [...] / [...] étourdi par la secousse électrique, [il] sortit de chez le docteur Cherbonneau plus incertain et plus troublé que jamais. (Gautier, 1993: 301-302)

A perturbação de Olaf leva-o, em seguida, a oscilar entre a hipótese sobrenatural (diabólica) e a racional, isto é, teria ele enlouquecido?

Contudo, o seu avatar, Octave, parece não ter lucrado muito com a troca de corpo, pois não consegue enganar completamente a perspicaz e sensível Prascovie, que passa a sentir no marido um *estranho*, apesar da aparência:

“Prascovie ne reconnaissait pas, dans les yeux d’Octave-Labinski, l’expression ordinaire des yeux d’Olaf, celle d’un amour pur, calme, égal, éternel comme l’amour des anges ; – une passion terrestre incendiait ce regard, qui la troublait et la faisait rougir” (p. 309). Ademais, Octave-Labinski encontra-se “engagé dans les méandres sans issue pour lui d’une existence qu’il ne connaissait pas”, quer dizer que, ao apoderar-se do corpo do conde, Octave deveria igualmente ter-lhe roubado “ses notions antérieures, les langues qu’il possédait, ses souvenirs d’enfance, les mille détails intimes qui composent le *moi* d’un homme, les rapports liant son existence aux autres existences : et pour cela tout le savoir du docteur [...] n’eût pas suffi” (Gautier, 1993: 316-317)².

Desesperado com a sua situação intolerável, Olaf-de Saville desafia o seu avatar para um duelo: “ce large univers est maintenant trop étroit pour nous deux : – je tuerai mon corps habité par votre esprit imposteur ou vous tuerez le vôtre, où mon âme s’indigne d’être emprisonnée” (p. 321). Contudo, a situação é diabolicamente bizarra, visto que “chacun avait devant soi son propre corps et devait enfoncer l’acier dans une chair qui lui appartenait encore la veille”; assim, “le combat se compliquait d’une sorte de suicide non prévue, et, quoique braves tous deux, Octave et le comte éprouvaient une instinctive horreur à se trouver l’épée à la main en face de leurs fantômes et prêts à fonder sur eux-mêmes” (p. 326). Octave acaba por convencer o conde a terminar o duelo e a pedir ao doutor que desfaça a transformação, já que, através desta mudança de corpo, Octave não tinha conseguido que Prascovie se apaixonasse pela sua alma. Instado pelos dois, Balthazar Cheronneau acede ao seu pedido. Então:

Fulgurés par les conducteurs de métal chargés à outrance de fluide magnétique, les deux jeunes gens tombèrent bientôt dans un anéantissement si profond qu’il eût ressemblé à la mort pour toute personne non prévenue : le docteur fit les passes, accomplit les rites, prononça les syllabes comme la première fois, et bientôt deux petites étincelles apparurent au-dessus d’Octave et du comte avec un tremblement lumineux ; le docteur reconduisit à sa demeure primitive l’âme du comte Olaf Labinski, qui suivit d’un vol empressé le geste du magnétiseur. / Pendant ce temps, l’âme d’Octave s’éloignait lentement du corps d’Olaf, et, au lieu de rejoindre le sien, s’élevait comme toute joyeuse d’être

² Questões semelhantes se colocam nos nossos dias relativamente à clonagem.

libre, et ne paraissait pas se soucier de rentrer dans sa prison. [...] [E]lle disparut. (Gautier, 1993: 333-334)

O conde, movido por uma imensa felicidade, correu para os braços da mulher. O doutor Cherbonneau, contudo, “resta seul face à face avec le cadavre d’Octave de Saville” (p. 334), do qual a alma melancólica e fatalmente apaixonada se havia libertado durante o processo acima descrito. Então, o doutor decide transpor-se a si próprio para este corpo inanimado e ressurgir como o jovem Octave de Saville, transformando-se num novo avatar, Octave-Cherbonneau, pois, como ele afirma: “avec cette jeune enveloppe, que ma science aura bientôt rendue robuste, je pourrai étudier, travailler, lire encore quelques mots du grand livre, sans que la mort le ferme au paragraphe le plus intéressant en disant : ‘c’est assez !’” (p. 335).

Assim, em *Avatar*, relativamente à temática do duplo, verificam-se traços de características hoffmannianas e românticas, num jogo interpretativo inerente a um fantástico que oscila ambigualmente entre a aceitação do maravilhoso diabólico e a explicação racional e científica, decorrente da associação da questão da metempsicose oriental às experiências modernas da sugestão, do hipnotismo e do magnetismo.

IV – O Doutor Van Helsing vs. o Vampiro

O célebre romance *Drácula*, de Bram Stoker (1847-1912), é constituído por uma série de cartas, entradas de vários diários, notícias de jornais e outros documentos supostamente autênticos que instauram até ao final o jogo ambíguo da aceitação ou da recusa racional da hipótese sobrenatural. Para o escrever, Stoker documentou-se meticulosamente quanto ao folclore romeno e inspirou-se em alguns predecessores literários, nomeadamente nos vampiros de John William Polidori (*The Vampyre*, 1819) e de Malcolm Rymer (*Varney, the Vampyre*, 1840).

O romance inicia-se com a chegada à Transilvânia do jovem advogado inglês Jonathan Harker, obrigado a viajar em negócios até ao castelo do conde Drácula, nos Cárpatos, cliente a quem deve ajudar a finalizar a compra de uma casa em Londres. Mas este é um cliente invulgar: os aldeões horrorizam-se e persigam-se ao escutarem o seu nome, oferecendo ao incrédulo inglês

alhos e crucifixos. Na carruagem que o conduz ao castelo de Drácula, Harker experiencia uma fantasmagórica viagem: sombras tenebrosas são criadas pelo brilho do luar e pela luz tremeluzente das lanternas, acompanhadas dos assustadores uivos dos lobos. Harker, de início, fica encantado com o seu anfitrião, um homem de bastante idade, de pele acinzentada, que não ingere qualquer alimento nem bebida. No entanto, quando vê o conde a deslizar pela parede exterior do castelo como uma lagartixa, Harker decide investigar. É atacado por três vampiras, sendo salvo *in extremis* pelo conde, que descobre depois a dormir num caixão, na cripta do castelo. Compreende, então, que está preso no tenebroso castelo e que o conde é um vampiro. Julgando Harker seu prisioneiro, Drácula parte para Inglaterra a bordo do navio Demeter. Contudo, o jovem advogado inglês, à beira da loucura, consegue fugir do castelo e é recolhido num hospital de Budapeste. Durante a viagem marítima do conde, toda a tripulação morre inexplicavelmente. O navio dá à costa inglesa, no local onde se encontram hospedadas a noiva de Jonathan, Mina, e a sua amiga Lucy. Esta última é vítima do vampiro e, apesar dos esforços de seu noivo e dos doutores Seward e Van Helsing, acabará por morrer, transformando-se. Van Helsing tratá-la-á à maneira da Transilvânia, com uma estaca no coração e a cabeça decepada. Entretanto, no asilo do doutor Seward, perto da abadia de Carfax, propriedade do conde, o lunático Renfield começa a agir de forma cada vez mais bizarra. Van Helsing, Mina, Jonathan (que, entretanto, recuperara e desposara Mina), Seward, Arthur e Quincey partem à caça do vampiro e tentam, por todos os meios, impedir que o conde contamine a Inglaterra inteira, símbolo da civilização ocidental, pautada pelo progresso científico e tecnológico, pela moral e os bons costumes burgueses, mas paradoxalmente também pela miséria. Contudo, o vampiro já havia iniciado a transformação de Mina. Perseguido até ao seu castelo, Drácula é vencido por Van Helsing, que trespassa o coração do vampiro com uma estaca de madeira e lhe corta a cabeça. Desta forma, o conde cessa as suas atividades maléficas, encontrando finalmente o repouso eterno e Mina é liberta da sua maldição³.

³ Cf. Sally Regan, *Vampiros – as lendas, a sabedoria, o fascínio*, trad. de Marlene Campos, Porto, Dorling Kindersley – Civilização, Editores, 2010, pp. 64-65 (*The Vampire Book*, s/l, Dorling Kindersley Limited, grupo Penguin, 2009).

O romance de Stoker, publicado em 1897, ou seja, onze anos depois de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, é constituído por tudo aquilo que, na sua época, fascina e aterroriza ao mesmo tempo a pudica sociedade vitoriana. Associado aos conceitos de sangue, de infeção e de perversão sexual, o vampiro é uma criatura ambivalente que reivindica um estranho direito à vida e realiza alguns dos desejos mais secretos do ser humano: o dom da ubiquidade, o da invisibilidade, o da metamorfose, o de um erotismo liberto. O grande sábio de Amesterdão, o doutor Van Helsing, acredita na existência de forças obscuras e malignas, conjugando remédios tradicionais no combate ao vampirismo, como o alho e o crucifixo, com práticas médicas modernas como a transfusão de sangue para limpar a infeção das vítimas do monstro. Contudo, este é, para o emérito doutor, um morto-vivo, portanto, uma criatura de Satanás. Assim, a sua destruição total implica o bom velho método da Transilvânia: uma estaca no coração, para o impedir de voltar a sair do túmulo, e a cabeça decepada para que a sua alma descanse em paz para a eternidade. No contexto do romance, tais métodos cheios de sabedoria, embora pouco científicos, parecem resultar para salvação da humanidade.

Conclusão

Em todas as criaturas monstruosas aqui referidas está patente o desejo humano da criação do homem artificial, do golém do rabino Loew ou do *homunculus* de Paracelso até aos mais sofisticados clones, andróides e *cyborgs* dos nossos dias. Quanto aos *mad doctors*, eles correspondem aqui ao “alquimista que pretende forçar as leis da natureza”, como diz Umberto Eco, que acrescenta o seguinte:

No século XIX a ciência fez progressos tais ao ponto de tornar pensável a experiência científica destinada a criar ou a modificar as formas da vida, e Mary Shelley e Stevenson imaginam o seu *mad doctor* como um cientista versado nas técnicas mais actualizadas. Em toda a tradição cinematográfica do cientista louco, o herói procede sempre através de métodos experimentais, filtros, maquinarias eléctricas. O monstro não nasce da magia ou do extravió de forças naturais, mas da ciência. / [...] / Criatura do cientista louco será o monstro: ‘zombie’ ou Vampiro, Gorgo ou Gonzilla, o monstro representa a violação das leis natu-

rais, o perigo que ameaça, o irracional que já não podemos dominar. O monstro é algo que foi criado por nós. [...]. O monstro é a radioactividade que estamos a semear. É o filho que poderia nascer deformado. A guerra que poderia rebentar sem que ninguém tenha feito um gesto. / Mas atenção: no fundo só o filme japonês insistiu em representar monstros originados pelas radiações atómicas, apontando explicitamente para o objecto da polémica. Geralmente, pelo contrário, o filme de vampiros ou a revista de tolices teratológicas deslocam completamente o problema, e condicionam-no numa zona de lenda e de irreabilidade. Esta já não é uma polémica explícita, aliás, não é sequer uma argumentação consciente. O terror do monstro existe, mas é sentido como angústia flutuante. Ignora-se o problema projectando-o no reino da fantasia. / [...] / Bomba [atómica] brinquedo ou máscara de Frankenstein, não são ambas duas maneiras de exorcizar o terror, possuí-lo, reduzi-lo a um alcance onde possa ser dominado? Vampiros ou radiações, já não há razão para ter medo, podemos até rir deles. [...]. (Eco, 1991: 421-423)

Referências bibliográficas

BÉGUIN, Albert. 1991. *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, Corti [1973].

BESSIÈRE, Irene. 1974. *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse.

BOUVET, Rachel. 1998. *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur le fantastique dans la littérature*, Montréal, Balzac – Le Griot.

BOZZETTO, Roger. 1992. *L'Obscure Objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-Marseille-I, PUP.

BOZZETTO, Roger. 1998. *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur modernes*, Aix-en-Provence, PUP.

BOZZETTO, Roger. 2001. *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, PUP.

BOZZETTO, Roger *et al.*. 1980. "Penser le fantastique", *Europe*, n° 611 (*Les Fantastiques*), Paris, Les Éditeurs Français Réunis, pp. 26-31.

BRASEY, Édouard. 2010. *Tratado de Vampirologia do Dr. Abraham van Helsing, Dr. Fil., Dr. Lit., etc. Traduzido e adaptado do alemão e do neerlandês sob a direcção e revisão de Édouard Brasey. Seguido de vários tratados antigos, raros e valiosos sobre o mesmo tema*, trad. de Paula Antunes, Mem Martins, Publicações Europa-América.

BROOKE-ROSE, Christine. 1981. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press.

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de. 2011. "(In)verosímil e Fantástico ou a arte de provocar o medo", *Carnets III, L'(In)vraisemblable*, janvier 2011, pp. 71-97. <http://carnets.web.ua.pt/> ISSN 1646-7698.

CASTEX, Pierre-Georges. 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti.

CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT. 1982. *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter.

- CLUTE, J. & P. NICHOLLS (dir.). 1995. *The Encyclopaedia of Science Fiction*, New York, St. Martin's Griffin.
- COELHO, Nelly Novaes. 1991. *O conto de fadas*, São Paulo, Ática.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise. 1998. *Le fantastique anglo-saxon. De l'autre côté du réel*, Paris, Ellipses.
- ECO, Umberto. 1991. "O nosso monstro quotidiano", *Apocalípticos e Integrados*, trad. Helena Gubernatis, Lisboa, Difel, pp. 417-424 [1964].
- FABRE, Jean. 1992. *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti.
- FREUD, Sigmund. 1996. *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais (Das Unheimliche, 1919)*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard.
- FURTADO, Filipe. 1980. *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- GAUTIER, Théophile. 1993. *Récits fantastiques*. Paris, Bookking International.
- GEOFFROY-MENOUX, Sophie. 2000. *Introduction à l'étude des textes fantastiques dans la littérature anglo-américaine*, Paris, Éd. du Temps.
- GRIVEL, Charles. 1992. *Fantastique-fiction*, Paris, PUF.
- GUIOT, D., A. LAURIE & S. NICOT. 1998. *Dictionnaire de la science-fiction*, Paris, Hachette.
- HELLENS, Franz. 1991. *Le fantastique réel*, Bruxelles, Labor [1967].
- HOLSTEIN, Álvaro de Sousa & José Manuel MORAIS. 1993. *Bibliografia da ficção científica e fantasia portuguesa*, Lisboa, Black Sun Editores.
- JACKSON, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*, London – New York, Methuen.
- JOURDE, Pierre & Paolo TORTONESE. 1996. *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan.
- KLEIN, G. 1977. *Malaise dans la science-fiction*, Metz, H.-L. Planchat.
- MALRIEU, Joël. 1992. *Le fantastique*, Paris, Hachette.
- MAUPASSANT, Guy de. 2004. *Contes cruels et fantastiques*, Paris, Le Livre de Poche.
- MELLIER, Denis. 2000. *La littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil.
- MUCHEMBLED, Robert. 2003. *Uma história do diabo (séculos XII a XX)*, trad. de Augusto Joaquim, Lisboa, Terramar.

OVÍDIO. 2006-2008. *Metamorfoses*, edição bilingue e trad. do latim de Domingos Lucas Dias, Lisboa, Nova Vega, 2 volumes.

POLLET, Jean-Jacques. 1997. *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Paris, Nathan.

PONNAU, Gwenhaël. 1997. *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF [1987].

PRINCE, Nathalie. 2008. *Le fantastique*, Paris, Armand Colin.

RANCY, Catherine. 1982. *Fantastique et décadence en Angleterre. 1890-1914*, Paris, CNRS.

REGAN, Sally. 2010. *Vampiros – as lendas, a sabedoria, o fascínio*, trad. de Marlene Campos, Porto, Dorling Kindersley – Civilização, Editores, 2010, pp. 64-65.

SAINT-GELAIS, R. 1999. *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene.

SCHNEIDER, Marcel. 1985. *Histoire de la littérature fantastique*, Paris, Fayard.

SHELLEY, Mary. 1994. *Frankenstein or, The Modern Prometheus*, Londres, Penguin Books.

SHELLEY, Mary. 2001. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, trad. de João Costa, Lisboa, Guimarães Editores.

SOUSA, M^a Leonor Machado de. 1978. *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Editorial Novaera.

SOUSA, M^a Leonor Machado de. 1979. *O horror na literatura portuguesa*, Lisboa, ICALP.

STEINMETZ, Jean-Luc. 1993. *La littérature fantastique*, Paris, PUF [1990].

STEVENSON, Robert Louis. 1994. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Londres, Penguin Books.

STEVENSON, Robert Louis. 1995. *O Médico e o Monstro*, trad. de Cabral do Nascimento, Mem Martins, Publicações Europa-América.

STOKER, Bram. 2001. *Drácula*, trad. de Ana Maria Mendes Rodrigues, Mem Martins, Publicações Europa-América.

STOKER, Bram. 2006. *Dracula*, Londres, Penguin Books, 2006.

TODOROV, Tzvetan. 1977. *Introdução à literatura fantástica*, trad. de Maria Ondina Braga, Lisboa, Moraes Editores [1970].

TRITTER, Valérie. 2001. *Le fantastique*, Paris, Ellipses.

VAN HERP, J.. 1973. *Panorama de la science-fiction*, Verviers, Marabout.

VAX, Louis. 1972. *A arte e a literatura fantásticas*, trad. de João Costa, Lisboa, Editora Arcádia [1960].

VAX, Louis. 1965. *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF.

VAX, Louis. 1979. *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF.

La peur de soi-même : Maupassant et le motif du double

On traitera ici un aspect central des récits fantastiques de Guy de Maupassant (1850-1893), c'est-à-dire le motif du double et la peur de soi-même qu'il provoque chez le narrateur-personnage, incapable de trouver une explication rationnelle à des phénomènes étranges et troublants dont il est la victime et se doutant avec angoisse s'il n'est pas en train de devenir fou.

À travers les processus de construction du fantastique dans le récit, la division et la dilacération du sujet dix-neuviémiste sont mis en jeu, étant donné qu'il se sent perdu entre les notions de bien et de mal ; entre la foi chrétienne et la croyance dans la science rationaliste et positiviste ; et, finalement, en se doutant de sa santé mentale et craignant la folie. On pourrait même parler, dans le cas du *Horla*, de la naissance d'une nouvelle croyance, non plus aux fantômes ni aux personnages méphistophéliques, mais aux extraterrestres.

Dans le récit fantastique, il est de règle de présenter le réel et l'irréel entremêlés, ce qui crée un croissant effet de rhétorique de la peur, causé par des facteurs de trouble, de mystère et d'angoisse. Le narrateur-personnage, tout dans l'incrédulité, éprouve l'"inquiétante étrangeté" (selon l'expression de Freud, 1985) du bouleversement de l'ordre naturel, provoqué par une manifestation ambiguë à la fois ténébreuse et maléfique qui brise brusquement son quotidien ordinaire, tout en établissant ainsi le paradoxe dilacérant dans les cadres de référence de son monde familier et de son propre Moi, pouvant même le conduire à la folie et très souvent au suicide.

De l'autre côté, et conformément aux procédures de construction du fantastique dans le récit chez Maupassant, l'ambiguïté structurelle de ce type de texte vise, avant tout, à provoquer chez le lecteur le même frisson de peur et d'angoisse ressenti par le protagoniste, en rendant ainsi le lecteur, selon le

célèbre vers de Baudelaire, “ [s]on semblable, [s]on frère ” (Baudelaire, 1964 : 34).

Cela signifie, d’une part et selon Todorov (1977), que le genre fantastique s’écarte de l’invraisemblance présumée mais parfaitement acceptée dans le pacte fictionnel du merveilleux, bien caractéristique de l’imaginaire mythique, mystique, légendaire, fabuleux, féerique ou ténébreux.

Pendant, le genre fantastique s’écarte aussi, d’autre part, de l’impératif du vraisemblable absolu qui, d’Aristote au classicisme aussi bien qu’au réalisme et au naturalisme, est à la base du pacte fictionnel des différentes manifestations du “ réalisme ” dans la littérature française et occidentale.

Alors, “ l’effet de réel ” théorisé par Roland Barthes¹ se révèle être indispensable dans le récit fantastique. Il permet, paradoxalement, le surgissement et l’admissibilité de l’apparence surnaturelle des phénomènes mis en scène. Ce fait établit le fragile équilibre de l’ambiguïté structurelle qui fonde le fantastique. Étant donné que cette ambiguïté structurelle du texte fantastique, en ne permettant point l’exclusion de l’hypothèse surnaturelle, finit par, paradoxalement, la renforcer, ce genre pourrait être considéré comme une réaction romantique à l’excès de confiance qui caractérise le rationalisme des Lumières. Du même coup, on dénonce le danger de la curiosité intellectuelle : serait-ce vrai que “ la plus belle des ruses du diable [serait] de vous persuader qu’il n’existe pas ? ”, peut-on se demander avec Baudelaire (dans le poème en prose *Le joueur généreux*)², ou alors qu’il existe ailleurs dans l’univers ; ou peut-être plus terrifiant encore, qu’il loge à l’intérieur de soi-même. On voit ainsi que le motif du double dix-neuviémiste, d’abord d’origine diabolique, devient progressivement chez Maupassant un *Horla*, possiblement extraterrestre, ou alors le signe de la folie. Ainsi, on passe du merveilleux à la science-fiction, à travers le fantastique et l’étrange (si on accepte l’explication médicale procurée par la psychiatrie).

Dans le corpus choisi, le héros du récit, un sujet aussi normal que son lecteur, est soudain frappé de l’image de son double. Il en devient profondément troublé, se sentant de plus en plus comme s’il avait été transformé en un *inconnu* face à son épouvantable double, dont la monstrueuse origine n’est plus perçue comme diabolique (comme elle l’était chez les auteurs pré-

¹ Cf. Barthes (1968). “ L’Effet de réel ” in *Communications*, n° 11: 84-89.

² Cf. Baudelaire (1972). “ Le joueur généreux ” in *Le Spleen de Paris* : 117.

cédents), mais comme hallucinatoire voire extraterrestre. Le motif du double chez Maupassant hérite de la tradition fantastique du XIX^e siècle des possessions diaboliques, du vampirisme, du magnétisme et de la suggestion, mais il la transforme en une peur du dérèglement de la raison par lequel le personnage subit un dédoublement de personnalité, une déperdition, où le Moi se déchire et se regarde du dehors, dépossédé de soi par un “ autre soi-même ” agissant en toute l'étrangeté d'un double négatif, un *Doppelgänger*.

Chez Guy de Maupassant, assez proche du rationalisme réaliste, il s'agit d'une négativité ambiguë, puisqu'on bascule entre une explication psychiatrique – l'hallucination, la folie – et une hypothèse “ extra-ordinaire ” (dans le sens étymologique de *dehors de l'ordre normal*) qui n'est plus du domaine du surnaturel diabolique à la manière des romantiques, mais qui se rapproche de la science-fiction, en mettant en scène un Être Invisible malveillant, provenant peut-être d'un autre monde pour subjuguier l'humanité – *le Horla*, c'est-à-dire “ celui qui vient d'ailleurs ” – et qui semble vouloir habiter chez nous pour nous vampiriser et nous remplacer au sommet des créatures de notre planète.

Maupassant dissèque, dans une perspective très pessimiste, l'univers social et humain de son temps, en décrivant à la fois la vie parisienne comme celle de la Normandie. Auteur de plusieurs romans³, il est vraiment un maître du récit bref, contes ou nouvelles. Son esthétique cherche l'efficacité, en valorisant le pouvoir de l'image, la sobriété et la rigueur de l'expression. D'autre part, l'écrivain cultive aussi le registre fantastique, en lui apportant des éléments innovateurs tels que l'internalisation des phénomènes étranges, fondée sur le désordre de la raison, l'angoisse intérieure, les peurs imaginaires et obsessionnelles, la mise en question de l'homme sur sa propre identité.

Chez Maupassant, la cruauté et le fantastique vont de pair. Pour ce disciple de Flaubert, le monde réel (tant la nature que la société) est dans son essence mauvais et absurde. Alors ses récits fantastiques sont marqués par la sobriété des procédés et des éléments ; ils nous plongent, cependant, dans l'univers de l'inquiétude qui vient de l'intérieur de l'être humain, de ses angoisses, ses peurs, ses cruautés. Il y a surtout la peur de l'invisible, la phobie de la folie et l'attraction du suicide comme ultime salut.

³ Cf. *Une vie* (1883), *Bel-Ami* (1885), *Mont-Oriol* (1887), *Pierre et Jean* (1888), *Fort comme la mort* (1889), *Notre cœur* (1890).

Pour Maupassant, c'est donc le quotidien qui fait peur par son étrangeté et sa cruauté. L'auteur se voit hanté par le motif du double, à la fois semblable et autre. De cet univers troublé et troublant, on pourrait choisir quelques-uns des récits les plus intéressants de ce point de vue.

Sur l'eau (1876 ; 1880) pose déjà cette question du dédoublement du sujet face à la peur, par exemple lorsque le narrateur autodiégétique affirme, avec beaucoup de lucidité, sa profonde hésitation devant l'inexplicable : “ mon Moi brave railla mon Moi poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour ” (Maupassant, 2004 : 81).

Quelques années plus tard, *Lui ?* (1883) développe le motif du double. Ici, “ l'autre en nous ” se laisse voir, encore dans sa forme humaine, en affichant une inquiétante menace de déperdition contre laquelle le narrateur autodiégétique décide de se protéger par le mariage, parce qu'il craint d'être seul avec son double, lequel il ressent comme fatal. L'interrogation présente dans le titre suggère l'ambiguïté du fantastique : est-ce le double diabolique ou bien une hallucination prémonitoire de la folie ? Le narrateur essaye de rationaliser sa peur mais il ne peut pas la maîtriser, et de ce coup il laisse son lecteur en suspens :

Oui, mais j'ai beau me raisonner, me roidir, je ne peux plus rester seul chez moi, parce qu'il y est. Je ne le verrai plus, je le sais, il ne se montrera plus, c'est fini cela. Mais il y est tout de même, dans ma pensée. Il demeure invisible, cela n'empêche qu'il y soit. Il est derrière les portes, dans l'armoire fermée, sous le lit, dans tous les coins obscurs, dans toutes les ombres. Si je tourne la porte, si j'ouvre l'armoire, si je baisse ma lumière sous le lit, si j'éclaire les coins, les ombres, il n'y est plus ; mais alors je le sens derrière moi. Je me retourne, certain cependant que je ne le verrai pas, que je ne le verrai plus. Il n'en est pas moins derrière moi, encore. / C'est stupide, mais c'est atroce. Que veux-tu ? Je n'y peux rien. / Mais si nous étions deux chez moi, je sens, oui, je sens assurément, qu'il n'y serait plus ! Car il est là parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul ! (Maupassant, 2004 : 208)

Le protagoniste d'*Un fou ?* (1884) affirme se trouver dépossédé de lui-même dans la mesure où il n'arrive pas à se soustraire à un don maléfique qui le hante. Comme il le dit lui-même : “ j'ai en moi – dit-il – une action magnéti-

que si extraordinaire que j'ai peur, oui, j'ai peur de moi" (Maupassant, 2004 : 358-359). Lui aussi, il a peur de rester seul avec son étrange pouvoir magnétique. Est-il fou ou plutôt une victime de pouvoirs inexplicables par nos faibles raisonnements, au moins à la lumière de la connaissance de l'époque ? À nouveau la question posée dans le titre du récit suggère l'ambiguïté interprétative du fantastique.

Le récit intitulé *Lettre d'un fou* (1885) développe les questions mentionnées ci-dessus, en particulier en ce qui concerne la faiblesse des capacités de nos sens et donc aussi de notre réflexion sur le monde. L'épistolier écrit le suivant, tout en mettant en question sa santé mentale :

Après m'être convaincu que tout ce que me révèlent mes sens n'existe que pour moi tel que je le perçois et serait totalement différent pour un autre être autrement organisé, après en avoir conclu qu'une humanité diversement faite aurait sur le monde, sur la vie, sur tout, des idées absolument opposées aux nôtres, car l'accord des croyances ne résulte que de la similitude des organes humains, et les divergences d'opinions ne proviennent que des légères différences de fonctionnement de nos filets nerveux, j'ai fait un effort de pensée surhumain pour soupçonner l'impénétrable qui m'entoure. / Suis-je devenu fou ? (Maupassant, 2004 : 400-401)

Cependant on ne peut plus reculer jusqu'à une explication surnaturelle traditionnelle, vu que "le surnaturel n'est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé" (Maupassant, 2004 : 401). Selon Maupassant, le merveilleux, la superstition, la foi religieuse ont été surmontés par la science à la fin de ce siècle positiviste. Par contre, dans ce récit, c'est déjà *Le Horla* qui est annoncé plus clairement. L'épistolier prétend avoir vu "un être invisible" (Maupassant, 2004 : 401), car tout à coup il n'est plus capable d'apercevoir son propre reflet dans le miroir. Puis, petit à petit, son image réapparaît. Il décrit cet être invisible comme "une brume", "une eau [glissante] [...] qui [...] n'avait pas de contours, mais une sorte de transparence opaque s'éclaircissant peu à peu" (Maupassant, 2004 : 403). Puis, le sujet est attaqué par la terreur la plus profonde. Serait-ce une hallucination ou un être inconnu ? La question est transmise au médecin destinataire de sa lettre et du même coup au lecteur. Ainsi, c'est l'ambiguïté caractéristique du fantastique qui prévaut.

Le Horla, dans sa double version (1886 ; 1887), va plus loin dans cette même question, en combinant les thèmes du dédoublement du Moi, de l'hallucination, du vampirisme, de la dépossession de soi. Dans ce(s) récit(s), un homme se voit persécuté par ce qu'il prétend être une créature invisible, une présence "extra-ordinaire" qui le hante et à laquelle il donne le nom de "Horla". Ce narrateur essaye, donc, soit par le récit oral face à un groupe de médecins dans la première version, soit par le récit écrit dans son journal dans la seconde version, de préserver sa lucidité malgré l'angoisse et l'hypothèse hallucinatoire. Cependant, peu à peu, il devient l'esclave de cette force invisible qui semble vampiriser, non plus son sang, mais son âme (son Moi, sa personnalité), ce qui en fait presque un inconnu à lui-même, devenu fou ou véritablement possédé par un être "extra-ordinaire", qui le sait ? L'ambiguïté du fantastique se soutiendra encore une fois jusqu'à la fin.

Dans la première version du *Horla*, publiée dans *Gil Blas*⁴, Maupassant emploie les procédés rhétoriques de convention dans un texte persuasif. Le narrateur autodiégétique se trouve réfugié dans une maison de santé et raconte son histoire à un groupe de médecins spécialistes des maladies mentales, donc, sûrement experts en matière d'hallucinations. Cependant, à la fin, il arrive à les laisser fortement troublés, car il a su rendre son histoire si plausible qu'elle suscite le doute et chez ses auditeurs et chez son lecteur. De ce coup, l'ambiguïté du fantastique est soutenue jusqu'à la fin du récit.

En effet, le narrateur se présentait déjà au début de son histoire comme un homme socialement reconnu, riche et plein de vigueur, chez qui avaient commencé soudainement à se manifester des symptômes bizarres d'affaiblissement. Ensuite, il a été témoin de phénomènes assez étranges et effrayants : les épisodes de sa carafe d'eau et de sa tasse de lait, de la rose, du verre, du livre et, enfin, du miroir. Ces liquides disparaissent ; la tige de la fleur est cassée comme par une main invisible et elle semble suspendue dans l'air ; le beau verre de Venise se brise tout seul ; les pages du livre se tournent aussi toutes seules ; et tout cela inexplicablement.

Face à l'épouvantable étrangeté de l'épisode du miroir, dans lequel son reflet cesse momentanément d'être perceptible, le protagoniste se montre convaincu qu'il est hanté par un être invisible, à qui il donne le nom de "Horla",

⁴ Publiée dans le *Gil Blas* du 26 octobre 1886.

c'est-à-dire, " celui qui vient d'ailleurs ", peut-être un extra-terrestre, en tout cas : " un Être nouveau, qui sans doute se multipliera bientôt comme nous nous sommes multipliés, vient d'apparaître sur la terre ! " (Maupassant, 2004 : 594).

Pour convaincre ses auditeurs, le narrateur démontre la faiblesse des sens humains (comme l'avait déjà fait, par exemple, l'épistolier de *Lettre d'un fou*), ce qui ne remet pas en cause l'existence des choses et des êtres invisibles, comme l'infiniment grand, l'infiniment petit, les corps transparents, l'électricité, etc. Selon le même raisonnement, le Horla pourrait également exister, et alors ce serait de lui que parlaient aussi bien le merveilleux traditionnel que les phénomènes scientifiques contemporains du narrateur. Pour conclure, il exhibe une pièce journalistique qui semble attester l'objectivité de son argumentation :

Qui est-ce ? Messieurs, c'est celui que la terre attend, après l'homme ! Celui qui vient nous détrôner, nous asservir, nous dompter, et se nourrir de nous peut-être, comme nous nous nourrissons des bœufs et des sangliers. / Depuis des siècles, on le pressent, on le redoute et on l'annonce ! La peur de l'Invisible a toujours hanté nos pères. / Il est venu. / Toutes les légendes des fées, des gnomes, des rôdeurs de l'air insaisissables et malfaisants, c'était de lui qu'elles parlaient, de lui pressenti par l'homme inquiet et tremblant déjà. / Et tout ce que vous faites vous-mêmes, Messieurs, depuis quelques ans, ce que vous appelez l'hypnotisme, la suggestion, le magnétisme – c'est lui que vous annoncez, que vous prophétisez ! [...] / Et voici, Messieurs, pour finir, un fragment de journal qui m'est tombé sous la main et qui vient de Rio de Janeiro. Je lis : " Une sorte d'épidémie de folie semble sévir depuis quelque temps dans la province de San-Paulo. Les habitants de plusieurs villages se sont sauvés abandonnant leurs terres et leurs maisons et se prétendent poursuivis et mangés par des vampires invisibles qui se nourrissent de leur souffle pendant leur sommeil et qui ne boiraient, en outre, que de l'eau, et quelquefois du lait ! " / J'ajoute : Quelques jours avant la première atteinte du mal dont j'ai failli mourir, je me rappelle parfaitement avoir vu passer un grand trois-mâts brésilien avec son pavillon déployé... Je vous ai dit que ma maison est au bord de l'eau... Toute blanche... Il était caché sur ce bateau sans doute... / Je n'ai plus rien à ajouter, Messieurs. (Maupassant, 2004 : 597-598)

Le médecin clôt la séance, en laissant le doute dans l'air : “ Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux..., ou si... si notre successeur est réellement arrivé ” (Maupassant, 2004 : 598). L'ambiguïté du fantastique se joue, dans ce récit de la peur d'une possession, entre une interprétation rationnelle (l'hallucination, la folie) et une autre “extra-ordinaire” : l'arrivée d'un être inconnu, peut-être extraterrestre, venant d'on ne sait où, pour vampiriser l'humanité. Au vampire traditionnel se succède maintenant l'horreur d'une créature différente, précurseur de la science-fiction, dont la réussite future est bien connue.

La seconde version a été publiée l'année suivante dans un recueil de contes et nouvelles intitulé justement *Le Horla*, ce qui la met en relief par rapport à tous les autres récits. Elle est beaucoup plus longue et complexe que la première du point de vue de la création du climat d'un fantastique terrifiant. Ici on met l'accent sur la lenteur du processus de vampirisation ou de la perte de la raison qui hante le narrateur autodiégétique, maintenant rédacteur d'un journal intime.

C'est-à-dire que, dans cette version, Maupassant choisit le code de la fiction de l'authenticité, car ici on n'assiste plus à une tentative plus au moins rhétorique de persuasion d'un auditoire, même s'il était uniquement composé de spécialistes de la santé mentale. Le lecteur a désormais accès direct à un prétendu document authentique intime, qui est censé être le registre fidèle des pensées, des sentiments et des émotions les plus intimes et sincères du sujet de l'énonciation.

À la fin, et contrairement à la première version, après avoir vainement tenté de tuer le monstre terrifiant en brûlant sa propre maison, le héros-narrateur embrasse le suicide comme la seule façon de se séparer de la créature inconnue par laquelle il se sent possédé et qui est la cause de sa peur profonde :

Lui, Lui, mon prisonnier, l'Être nouveau, le nouveau maître, le Horla !
[...] Mort ? Peut-être ?... Son corps ? son corps que le jour traversait
n'était-il pas indestructible par les moyens qui tuent les nôtres ? / S'il
n'était pas mort ?... seul peut-être le temps a prise sur l'Être invisible
et redoutable. Pourquoi ce corps transparent, ce corps inconnaissable,
ce corps d'Esprit, s'il devait craindre, lui aussi, les maux, les blessures,
les infirmités, la destruction prématurée ? / La destruction prématurée-

rée ? toute l'épouvante humaine vient d'elle ! Après l'homme, le Horla.
 – Après celui qui peut mourir tous les jours, à toutes les heures, à toutes les minutes, par tous les accidents, est venu celui qui ne doit mourir qu'à son jour, à son heure, à sa minute, parce qu'il a touché la limite de son existence ! / Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !... /

(Maupassant, 2004 : 633-634)

Bien que par des procédés narratifs différents, l'ambiguïté du fantastique est toujours présente. De ce fait, cette seconde version du *Horla* accentue même le récit de la peur d'être possédé, car on oscille constamment entre une interprétation rationnelle (l'hallucination, la folie du sujet de l'énonciation) et une autre "extra-ordinaire" (le surnaturel traditionnel ou la science-fiction), c'est-à-dire, l'arrivée réelle d'un être nouveau et terrorisant, le Horla. Dans un cas ou l'autre, le désespoir existentiel mène au suicide.

Le récit intitulé *Qui sait ?* (1890) nous présente encore une fois la question du dédoublement de la personnalité par un autre fait "extra-ordinaire", c'est-à-dire l'animation et la disparition inexplicable d'un ensemble de meubles, ce qui met le narrateur-personnage dans une situation terrifiante, dans laquelle il a peur de devenir fou, puisqu'il se sent dédoublé, vampirisé et dépossédé de ses meubles et de son Moi. Alors il décide d'aller volontairement dans une maison de santé pour se protéger d'un mal inconnu (" Je suis aujourd'hui dans une maison de santé ; mais j'y suis entré volontairement, par prudence, par peur ! ", Maupassant, 2004 : 715). En effet, le héros-narrateur craint la perte de la raison, puisqu'il se sent vampirisé par une créature bizarre, l'antiquaire de Rouen (" ce monstre à crâne de lune ! ", p. 728), et dépossédé à la fois de ses meubles et de l'intégrité de son Moi. Le point d'interrogation dans le titre pose à nouveau la question de l'ambiguïté fantastique qui permet l'hésitation interprétative entre "l'extra-ordinaire" et l'hallucinatoire. En essayant de raisonner, à travers l'écriture, sur l'étrangeté de ce que ses yeux avaient clairement vu, le personnage veut surmonter la sensation d'égarément face à l'intolérable paradoxe : cela n'est pas possible, pourtant, j'ai vu mes meubles qui s'en allaient tout seuls :

Et voilà que j'aperçus tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture, qui sortait en se dandinant. Il s'en alla par le jardin. D'autres le suivaient, ceux de mon salon, puis les canapés

bas et se traînant comme des crocodiles sur leurs courtes pattes, puis toutes mes chaises, avec des bonds de chèvres, et les petits tabourets qui trottaient comme des lapins. / Oh ! quelle émotion ! Je me glissai dans un massif où je demeurai accroupi, contemplant toujours ce défilé de mes meubles, car ils s'en allaient tous, l'un derrière l'autre, vite ou lentement, selon leur taille et leur poids. (Maupassant, 2004 : 720)

Cette description rejette l'explication rationnelle d'un vol ordinaire, permettant, toutefois, l'hypothèse de l'hallucination, ou d' " un intolérable cauchemar " (Maupassant, 2004 : 715). Cependant, le narrateur ne sait pas quoi penser, en disant le suivant lors de l'ouverture du récit :

Mon Dieu ! Mon Dieu ! Je vais donc écrire ce qui m'est arrivé. Mais le pourrai-je ? L'oserai-je ? Cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou ! / Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait ? (Maupassant, 2004 : 715)

Après un long voyage à travers l'Europe et la France, le narrateur autodiégetique se trouve à Rouen. En flânant par les rues des boutiques de brocanteurs, il aperçut avec stupéfaction ses meubles chéris dans la possession d'un marchand à l'aspect hideux et sinistre. Cependant, le jour suivant, la police constate la disparition et de l'homme suspect et de tous les meubles, comme l'affirme le héros-narrateur : " Je n'aperçus, en entrant, ni mon armoire, ni mes fauteuils, ni mes tables, ni rien, rien, de ce qui avait meublé ma maison, mais rien, alors que la veille au soir je ne pouvais faire un pas sans rencontrer un de mes objets " (Maupassant, 2004 : 726).

Pourtant, pour comble du bizarre, quinze jours après il reçoit une lettre de son jardinier lui apprenant que toute sa fourniture est retournée chez lui et que : " *la maison est maintenant toute pareille à ce qu'elle était la veille du vol. [...] Cela s'est fait dans la nuit de vendredi à samedi. Les chemins sont défoncés comme si on avait traîné tout de la barrière à la porte. Il en était ainsi le jour de la disparition* " (Maupassant, 2004 : 727 ; italique dans le texte).

Toutefois, il ne s'agit pas d'un dénouement heureux où l'ordre original serait repris ; au contraire, le protagoniste en devient encore plus troublé et

ne retournera jamais plus chez lui. Il va se réfugier dans une maison de santé pour se protéger du “ monstre à crâne de lune ” (Maupassant, 2004 : 728) qu’il rend le seul responsable des événements bizarres et terrifiants concernant sa fourniture. Pendant trois mois, il reste à peu près tranquille dans cette maison de santé, mais il n’a qu’une peur encore : “ Si l’antiquaire devenait fou... et si on l’amenait en cet asile... Les prisons elles-mêmes ne sont pas sûres ” (Maupassant, 2004 : 729).

Les doutes du protagoniste le hantent toujours et ils soutiennent l’ambiguïté du fantastique. Il se questionne en permanence – suis-je fou ? suis-je sage, parce que je comprends que nos sens nous trompent et qu’il y a vraiment des forces invisibles qui nous dominent ? Au lecteur de décider selon ses propres convictions.

En conclusion, les narrateurs autodiégétiques des récits que l’on vient d’analyser, tout comme leur lecteur, mènent une existence ordinaire, même s’ils aiment la solitude. Tout à coup, pourtant, le piège de l’inconnu se ferme sur eux en bouleversant leur tranquillité existentielle, aussi bien que celle de leur lecteur, et la peur la plus profonde, la peur de la folie, s’installe à jamais chez eux, car il serait intolérable que la seule explication rationnelle fût une interprétation irrationnelle.

Pour échapper à la fatalité on se retire du monde social (l’asile de fous) ou on se suicide. Tout comme ses devanciers romantiques, Maupassant, en tant qu’écrivain lucide et artiste, a fait exactement ce qu’il appréciait chez les maîtres du fantastique et qu’il a résumé dans les lignes qui suivent :

Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l’hésitation, dans l’effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s’enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau comme un cauchemar. (Maupassant, 2004 : 50-51⁵)

⁵ Maupassant, *Gil Blas* (octobre 1882), *apud* “ Introduction ” de Marie-Claire Bancquart.

Références bibliographiques

BANQUART, Marie-Claire. 2004. " Introduction " in MAUPASSANT, Guy de. 2004. *Contes cruels et fantastiques*, Paris, Le Livre de Poche, pp. 7-51.

BARTHES, Roland. 1968. " L'Effet de réel " in *Communications*, n° 11, Paris, Seuil, pp. 84-89.

BAUDELAIRE, Charles. 1964. *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion.

BAUDELAIRE, Charles. 1972. *Le Spleen de Paris : petits poèmes en prose*, Paris, Le Livre de Poche/Librairie Générale Française.

BESSIÈRE, Irène. 1974. *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université.

BOZZETTO, R. et al. 1980. " Penser le fantastique " in *Europe*, n° 611 (*Les Fantastiques*), Paris, Les Editeurs Français Réunis, pp. 26-31.

CASTEX, P.G. 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti.

Communications n° 11. 1968, Paris, Seuil.

FREUD, Sigmund. 1985. *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais*, Paris, Gallimard Folio.

FURTADO, Filipe. 1980. *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte.

MAUPASSANT, Guy de. 2004. *Contes cruels et fantastiques*, Paris, Le Livre de Poche.

MILNER, Max. 1960. *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti.

MUCHEMBLED, Robert. 2003. *Uma história do Diabo (séculos XII a XX)*, Lisboa, Terramar.

SCHNEIDER, Marcel. 1985. *Histoire de la littérature fantastique*, Paris, Fayard.

TODOROV, Tzvetan. 1977. *Introdução à literatura fantástica*, Lisboa, Moraes Editores.

VAX, Louis. 1972. *A arte e a literatura fantásticas*, Lisboa, Arcádia.

Flaubert e Emma Bovary

A Urbano Tavares Rodrigues

Gustave Flaubert é considerado por muitos como o Racine do romance francês, e *Madame Bovary* a sua obra-prima¹. Publicado em livro em 1857, o romance conta a história de Emma Bovary, ávida leitora de romances de amor, que se sente infeliz na sua vida de mulher casada com um oficial de saúde de província. Charles Bovary é um bom homem, mas desajeitado, pobre de espírito e sem ambição. Emma, pelo contrário, precisa de paixão, aventura e luxo para viver. Aproveitando a ingenuidade do marido, ela envolve-se numa espiral de problemas: duas aventuras amorosas e uma acumulação de dívidas, o que acabará por ditar a sua desgraça e, mais tarde, a do marido e da filha. A narrativa aborda, sobretudo, o confronto trágico entre a realidade e a idealidade (mais tarde designado pelo termo “bovarismo”), com base numa posição ambígua do narrador, que parece não tomar o partido de nenhuma delas (característica da escrita flaubertiana nesta obra).

Contudo, a célebre afirmação do autor “Emma, c’est moi !”, a ser real, poderia ser interpretada como correspondendo a um grito de alma de um escritor dividido entre as estéticas do Romantismo e do Realismo, também ele oscilando, como Baudelaire, entre “Idéal” e “Spleen”.

I – Gustave Flaubert (1821-1880)

Gustave Flaubert nasce em Ruão a 12 de dezembro de 1821. De ascendência champanhesa por parte do pai e normanda por parte da mãe, revela-se

¹ Neste estudo, faremos uma síntese didática das obras referidas *infra* na bibliografia.

muito precoce desde a infância vivida em Ruão. Aos onze anos lê o *Fausto* (na versão de Nerval), Victor Hugo, Walter Scott e Lord Byron. Em 1836, aos quinze anos, escreve os seus primeiros textos, alguns publicados no ano seguinte num jornal local. Trata-se de contos fantásticos e filosóficos ou de narrativas históricas, mas sempre sob a influência da temática do romantismo negro: a morte, a loucura, o assassinio, o monstruoso, a vitória do Mal. Em 1838, termina *Les Mémoires d'un fou*, o que inicia uma escrita de cariz mais autobiográfico.

Em 1840, terminado o liceu, começa os seus estudos de Direito em Paris e escreve *Novembre*, publicado três anos mais tarde. É por esta altura que conhece Maxime Du Camp e que inicia a primeira versão de *L'Éducation sentimentale*. Em 1844, porém, uma grave crise nervosa obriga-o a interromper os estudos. A partir deste momento, dedica-se completamente à literatura. No ano seguinte, acompanha a sua irmã Caroline na viagem de lua-de-mel a Itália. Em Génova, fica impressionado com *A Tentação de Santo António*, de Bruegel. Contudo, um ano depois, ocorrem as mortes do pai e da irmã Caroline, o que lhe destrói todos os projetos de trabalho.

Em agosto de 1846, Flaubert conhece Louise Colet, mulher de letras na moda. A sua ligação, apesar de tempestuosa, mantém-se até 1848, desfaz-se em seguida, renascendo de 1851 a 1854.

Entre 1846 e 1847, Flaubert viaja com Du Camp pelo oeste da França, e escrevem em conjunto *Par les champs et par les grèves*. Em 1848, Flaubert participa na Revolução de Fevereiro e, em seguida, redige a primeira versão de *La Tentation de Saint Antoine*, terminada em setembro de 1849. Considerada impubescível pelos amigos Bouilhet e Du Camp, estes sugerem-lhe que trate antes *um assunto retirado da banalidade quotidiana*.

Em outubro de 1849, Flaubert e Du Camp embarcam para o Oriente, donde só regressarão volvidos dois anos, depois de terem visitado o Egito, a Turquia e a Grécia. Durante essa viagem, Flaubert começa a desenvolver a ideia do romance *Madame Bovary* e, após o regresso a França, põe-se imediatamente a escrever *a tal história banal* passada na Normandia coeva: a vida adúltera de uma jovem pequeno-burguesa provinciana, Emma, malcasada com um bom homem, Charles Bovary, que não é capaz de satisfazer os sonhos romanescos da sua mulher, história com final ironicamente trágico. A este esquema inspirado num *fait divers* local (o caso de Eugène e Delphine Dela-

mare), Flaubert integrou alguns temas tirados das suas obras de juventude (*Passion et Vertu* – 1837; *Mémoires d'un fou* – 1838; *Novembre* – 1842; *L'Éducation sentimentale* – 1845); mas também das suas experiências, das vivências de pessoas das suas relações (Louise Pradier).

Relativamente à sua produção inicial, o romance *Madame Bovary* destaca-se pelo projeto de escrita inovador, apostado, sobretudo, no valor estético: conceção e estilo da obra, que deveriam ultrapassar o modelo balzaquiano através da interdição da intervenção autoral (impessoalidade) e dotando o romance de uma prosa tão rica e polida quanto a linguagem poética. Como ele próprio escreve a Louise Colet (em carta de 16-01-1852), o seu propósito era escrever “un livre sur rien [...] qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style”, pois “le style [est] à lui tout seul une manière absolue de voir les choses” (*ibidem*). Este trabalho da escrita reflete-se, neste romance, nas grandes unidades da narrativa: o parágrafo, o capítulo, a composição geral, a técnica do ponto de vista (da focalização narrativa).

Entre 1851 e 1856, Flaubert redige o texto, de forma penosa e constantemente corrigida. Em maio de 1856 está pronto para publicação, mas os editores exigem cortes, inquietos com as audácias de certas cenas. A primeira publicação ocorrerá no final desse ano. No início de 1857, e apesar dos cortes, a obra é acusada de ofensa à moral pública e religiosa. Durante o processo, foi levantada a questão da verdade e da moral na obra de arte. Contudo, ao contrário das *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, condenadas nesse mesmo ano, *Madame Bovary*, Flaubert, o editor e o impressor são absolvidos. O advogado do romancista tinha defendido a tese de que a leitura de um tal romance inspirava o horror ao vício. Como resultado de toda a publicidade do processo, a primeira edição integral do romance (15 000 exemplares) esgota-se em poucas semanas. Emma Bovary ganhou, assim, o seu lugar no meio dos tipos literários mais célebres e deu o seu nome a um comportamento moral, o “bovarismo”, definido por Jules de Gaultier como “pouvoir qu’a l’homme de se concevoir autre qu’il n’est” (*Le Bovarysme*, Mercure de France, 1902) ou insatisfação romanesca que impede de viver no mundo real.

Contudo, a celebridade de Flaubert deveu-se a um mal-entendido: os leitores procuravam as cenas escabrosas sem se darem conta de que a verdadeira transgressão dizia respeito à poética do romance, ou seja, à inovação da sua escrita que se caracteriza pela impessoalidade deliberada da narração

devida a uma multiplicidade dos pontos de vista; pela plasticidade da duração; pela ironia que põe a ridículo o sentido e a psicologia romanescos tradicionais; pelo novo império dos objetos criados pela acumulação das descrições; pelo jogo sobre os estereótipos da língua; pelo estilo inédito de prosa narrativa, neutra na aparência, privilegiando o estilo indireto livre. O resultado desta busca estética de Flaubert abalou fortemente os fundamentos do gênero romanesco, sendo atualmente considerado um dos principais iniciadores do romance moderno, e daí a sua importância para o cânone ocidental.

Entre 1857 e 1862, Flaubert escreve *Salammbô*, romance passado na antiga Cartago e que, ao comportar as recordações das viagens do escritor pelo Oriente, evidencia o exotismo e a sumptuosidade das culturas antigas, bem como a sua crueldade. A partir de setembro de 1864, o autor volta a enclausurar-se para escrever a segunda versão da *Éducation sentimentale* (publicada em 1869). Escreve ainda uma terceira versão da *Tentation*, terminada em 1872, publicada definitivamente dois anos mais tarde. Apesar de problemas de saúde e de dinheiro, Flaubert redige, entre 1875 e 1877, três contos: “La Légende de Saint Julien L’Hospitalier”, “Un cœur simple” e “Hérodiades”, publicados justamente sob o título *Trois contes* em 1877. Trata-se de um tríptico sobre o tema da santidade em épocas distintas: medieval, moderna e antiga, respetivamente. Contudo, estes contos constituem apenas um parêntesis na redação de *Bouvard et Pécuchet*, verdadeira obsessão do romancista ao longo de vários anos após o *Dictionnaire des idées reçues* [Dicionário das ideias feitas]. Esta enciclopédia das pérolas da tolice universal (“la bêtise”) é uma obra de vingança. Infelizmente, ficou inacabada, pois Flaubert morre subitamente a 2 de maio de 1880, no meio dos seus manuscritos.

II – Madame Bovary (1857)

O romance apresenta o subtítulo: *Mœurs de province* e está dividido em três partes, somando trinta e cinco capítulos (I- 9 cap.; II- 15 cap. e III- 11 cap.). Foi publicado primeiro em folhetim, na *Revue de Paris* (entre 1 de outubro e 15 de dezembro de 1856). Depois foi editado por Michel Lévy, em Paris, a 15 de abril de 1857.

O romance abre com Charles Bovary, que, após uma escolarização penosa, consegue obter com muita dificuldade o seu título de oficial de saúde (inferior a médico). Instala-se em Tostes, na Normandia, e casa com uma viúva rica, mais velha, e que lhe faz a vida negra. As suas visitas de médico levam-no a uma quinta dos arredores, onde encontra Emma Rouault, a filha do agricultor, apaixonando-se logo pela jovem. Vai casar em breve com ela, quando ficar viúvo. Detentora de uma sensibilidade romanesca exacerbada, a jovem julgou que o casamento iria abrir-lhe as portas desse mundo de felicidade com que as suas leituras sentimentais da infância e adolescência coneventual lhe tinham enchido a alma. Porém, rapidamente ela se desencanta, não podendo suportar a mediocridade do marido enfadonho, mas bondoso e apaixonado, das suas relações sociais e da vida rotineira de Tostes.

A crise vai começar com um convite para um baile aristocrático dado no castelo de “la Vaubyessard”, que lança Emma nas maiores ilusões, provando-lhe que pode haver uma outra vida, de paixões, de luxo e de nobreza. A partir de então, ela vai ficar obcecada pela comparação entre o que julgou vislumbrar nesse mundo luxuoso e apaixonado e a realidade que representa o seu marido e o meio social onde vivem. Constatando o desalento da mulher, Charles decide mudar de ares, aceitando um novo lugar em Yonville-~~l~~Abbaye. Rapidamente, Emma volta ao estado de desencanto e apatia. O pequeno mundo da terra, dominado pelas personalidades do farmacêutico Homais e do cura Bournisien, respira ainda a tolice e a mesquinhez, não se aproximando sequer da sonhada Paris.

Emma, sedenta de emoções sentimentais e romanescas, julga, no entanto, encontrar um derivativo ao seu tédio na pessoa do jovem funcionário de um cartório notarial, Léon Dupuis, seduzida pelos seus ares românticos. Contudo, este parte para Paris e depois para Ruão, sem se declarar. Emma sente-se completamente só. Segue-se um período de profunda depressão, em que ela faz alternar caprichos e cóleras. Passa semanas inteiras sentada diante da lareira ou olhando pela janela. Esta ociosidade sonhadora é possível, pois a criada ocupa-se do serviço da casa, e a ama trata da pequena filha dos Bovary, Berthe. Emma abandona o piano, pois ninguém pode apreciar o seu talento. O marido adora-a, mas vive esgotado com o trabalho. Ela enerva-se com ele, desprezando a sua falta de ambição profissional, a vulgaridade e o comportamento rústico, tão contrastante com os heróis romanescos.

Um pouco mais tarde, porém, Emma conhece Rodolphe Boulanger, rico proprietário da Huchette e um sedutor *dandy* que personifica para ela o mundo do luxo e dos prazeres proibidos por que anseia. Deste modo, será muito simples deixar-se seduzir pelo jargão galante de Rodolphe. A cena de sedução ocorre durante os famosos comícios agrícolas de Yonville. Enquanto os notáveis da terra pronunciam os seus acalorados discursos de circunstância, Rodolphe conquista o coração de Emma. Flaubert descreve este episódio intercalando breves trechos narrativos: na descrição do ato de sedução são continuamente inseridas as falas dos seus protagonistas, como forma de mostrar a simultaneidade e o paralelismo das duas ações. Emma lança-se de cabeça nesta ligação sentimental que significa a concretização dos seus sonhos romanescos. Após alguns meses de grande exaltação, Emma planeia uma dramática fuga com o amante para Itália. Porém, Rodolphe cai em si, enfasiado, e rompe brutalmente com ela, desaparecendo e deixando-lhe apenas uma carta. Emma quase morre. Quando se recupera, lança-se freneticamente numa vida de despesas e desordens que inquietam Charles, incapaz, porém, de as impedir ou controlar.

Algum tempo depois, o casal Bovary encontra casualmente Léon na Ópera de Ruão. Impressionada pelo tenor e já com a experiência do adultério com Rodolphe, Emma decide-se a encetar um novo caso com Léon. De facto, com uma ingenuidade que se torna até cómica, é Charles quem propõe à mulher que fique mais alguns dias na cidade sem ele para assistir de novo ao espetáculo, pois não tinham chegado a ver o último ato. Emma reata a primeira ligação com Léon, que se torna, então, no seu segundo amante. Todas as quintas-feiras, com o pretexto de precisar de lições de piano, ela vai a Ruão encontrar-se com Léon sem que Charles tenha a mais leve suspeita. No entanto, o cansaço moral e o peso das dívidas acumuladas secretamente pelas suas extravagâncias empurram Emma para um duplo fracasso: amoroso e financeiro. À semelhança de Rodolphe, também Léon começa a ficar cansado dela e dos seus delírios.

Emma apercebe-se, finalmente, de que perdeu tudo e não ganhou nada. Pressionada pelo implacável Lheureux (o agiota), ela procura resolver a situação de total desastre financeiro em que colocou a família, pedindo ajuda a Rodolphe, mas em vão. Ele diz-lhe friamente que não tem o dinheiro de que ela precisa. E assim farão todos a quem ela recorre com o mesmo intento.

Tomada de pânico ao ver-se incapaz de pagar as dívidas acumuladas com as futilidades luxuosas adquiridas tanto para si como para os seus amantes e, deste modo, evitar a penhora de todos os bens da família, Emma não vê outra saída senão o suicídio. Dirige-se, então, à farmácia de Homais e envenena-se com arsénico. Influenciada pelas heroínas trágicas das suas leituras, ela julga poder morrer durante o sono, sentindo-se a viver o momento mais grandioso da sua existência, expiando os seus pecados e sacrificando-se pela honra da família. Na sua agonia, ela pede um espelho, verte algumas lágrimas e volta a deitar-se, numa atitude romanesca.

Todavia, a ironia cruel de Flaubert mostra-a, no instante seguinte, caindo na realidade: com dores pavorosas, ela contorce-se, lutando contra a morte, que ganha a batalha após um longo e atroz sofrimento. Ironicamente, todos os que a rodeiam são incapazes de lhe prestar um último socorro: o desesperado Charles, que é médico, Homais, o farmacêutico, e o cura Bournisien.

Charles, mesmo quando mais tarde descobre a ruína da família e os adultérios da mulher, continua a amá-la e perdoa-lhe tudo. Resta-lhe apenas a filha, Berthe. Contudo, a solidão ser-lhe-á fatal. A pequena é entregue à família e obrigada a trabalhar duramente para sobreviver, apesar do nome aristocrático que Emma lhe dera. O triunfo social, a riqueza, as condecorações e a consideração geral ficaram reservadas para o arrogante, mas tolo, farmacêutico.

Quando começa a escrever *Madame Bovary*, o seu romance *da banalidade quotidiana*, o livro sobre *nada* sustentado apenas pela força do estilo, Flaubert baseia-se no modelo balzaquiano, mas inova-o. À tensão balzaquiana que se descarrega bruscamente e à convergência dos temas do romance tradicional, Flaubert prefere a multiplicação dos capítulos. O romancista fragmenta, assim, a ação e apresenta uma série de momentos que dizem o marasmo do tédio ou do êxtase: o fluxo temporal torna-se sensível, dilata-se, imobiliza-se, repete-se sem cessar (tempo da sensação, dilatado, imóvel, cíclico). Então, se, em Balzac, tudo era movimento, ação e drama, Flaubert é antes o romancista da visão interior (análise psicológica) e da imobilidade (catálise, isto é, a suspensão da ação exterior porque o que é importante passa-se dentro da personagem escarpelizada: Emma).

Assim, em *Madame Bovary*, os acontecimentos encontram-se relegados para segundo plano, fazendo sobressair o ponto de vista subjetivo da perso-

nagem, que orienta a representação do mundo. Mas este processo faz aumentar também a importância da lentidão narrativa, pois ela corresponde à evolução psicológica da personagem principal. Com efeito, verifica-se uma constante alternância entre motivos dinâmicos e motivos estáticos. Os primeiros fluem no curso do tempo da ação exterior: mudanças de situação, viagens, passeios; os segundos fluem no curso do tempo da ação interior: sonhos, desejo de evasão. A descrição ganha, portanto, destaque neste romance, dando a ver os objetos ou a paisagem como testemunhas silenciosas da emoção das personagens, como suporte da análise psicológica e não como mero “efeito de real”. Ora, o modo normal de apresentação no romance balzaquiano é o da imparcialidade e visão panorâmica da testemunha ideal, o que, aliás, estaria de acordo com um projeto de escrita “impessoal” e “objetivo”, tal como Flaubert parecia defender.

Contudo, ele não acredita num conhecimento impessoal nem numa realidade objetiva. Existe sempre uma perspectiva pessoal sobre o mundo, de acordo com as suas próprias ilusões. Problematiza-se, desta forma, o estatuto de onisciência do narrador-Deus. Com efeito, o autor multiplica os pontos de vista para designar a ausência de uma instância ordenadora e diluir a realidade numa série de aparências. A implacável ironia deste tipo de escrita está associada ao uso do imperfeito e do discurso indireto livre, fontes de ambigüização. (O que permite ao advogado de defesa afirmar que a obra é moralizadora, embora no sentido de crítica dos costumes.) Flaubert dá igualmente prioridade a estruturas temáticas, a retornos cíclicos de imagens, de objetos e de personagens simbólicas.

Vários aspetos da escrita flaubertiana favorecem a *ilusão de real*, tais como: a utilização do documento; a impessoalidade pretendida; a abundância e minúcia das descrições; a crueza de certos pormenores; o predomínio da matéria; o tema da fatalidade.

Flaubert foi, então, qualificado de “realista”, reivindicado por Zola, Maupassant e pelos escritores naturalistas, apesar de ter tentado explicar várias vezes este mal-entendido – ele não queria ver o seu projeto literário reduzido aos preceitos do Realismo de escola.

Contudo, o aspeto mais marcante de *Madame Bovary* é a *ironia*, que começa logo nas primeiras páginas do romance, decepcionando os leitores habituados ao código romântico e balzaquiano. Assim, após o título, os leitores

deparam-se, no primeiro capítulo da primeira parte, que é uma espécie de prólogo, não com a história da heroína anunciada, *Madame Bovary* – e anunciada significativamente pelo nome de casada e não pelo seu nome próprio –, mas, justamente, com a entrada em cena de um rapaz ridículo. Trata-se de Charles Bovary, de quinze anos, no seu primeiro dia de escola, incapaz sequer de pronunciar compreensivelmente o seu nome. Mas vejamos o *incipit*:

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormait se réveillèrent, et chacun se leva, comme surpris dans son travail. (Flaubert, 1990: 3)

[Estávamos na aula quando entrou o director, seguido de um novato desfardado e de um servente sobraçando uma grande carteira. Os que dormiam despertaram e puseram-se de pé como se os tivessem surpreendido no trabalho.] (Flaubert, 2009: 7)

Quem nos fala aqui é um “nós” testemunhal que, com bastante cumplicidade com o leitor, apresenta Charles Bovary – “le nouveau” – no seu primeiro dia de escola, apesar dos quinze anos de idade. O episódio que se segue, de um cómico triste (pois ele não consegue dizer o nome de forma compreensível – “Charbovari” – nem desembaraçar-se do seu ridículo boné – objeto representativo de Charles e do mau gosto pequeno-burguês sem educação estética), mostra-o tal como o veremos até ao fim. Sendo Emma a protagonista e o principal ponto de vista do romance, é Charles, no entanto, que abre e fecha o texto – também sem ele não haveria “madame Bovary”, estatuto que Emma adquire pelo casamento burguês.

Contudo, personagem demasiado passiva e inconstante para introduzir a uma visão do mundo, ele é oferecido em “repasto” ao olhar de outras personagens juntas num “nós” cúmplice que inclui o narrador, o grupo irónico e maldoso dos colegas de turma. Charles surge nesta cena de abertura prostrado, sofrendo, digno de pena – ele é apenas o suporte do objeto ridicularizado – o seu boné. Exasperado com o comportamento da turma, provocado pelas involuntárias atitudes desconcertantes de Charles, o professor manda-o copiar vinte vezes o verbo *ridiculus sum*, piscar de olhos subtil ao leitor, que verá a personagem sempre sob esta ótica ao longo de todo o romance.

Acompanhando o crescimento deste homem de bom coração, mas medíocre, surgem as personagens da sua mãe e da sua primeira esposa. Ou seja, duas “*madames Bovary*” ocupam a cena romanesca antes de Emma nela entrar. Também aqui Flaubert desconcerta o seu leitor.

Ora, o capítulo inaugural apresenta-nos Charles Bovary e a sua família enquanto personagens-objeto, vistas à distância e do exterior, mas com omnisciência do narrador. No epílogo, o processo de encerramento é paralelo: as personagens encerradoras são agora Charles e Homais.

Flaubert colocou, tanto na abertura como no fecho do romance, o máximo da sua ironia e do seu sarcasmo melancólico, porque é aí que ele olha com maior distanciamento. Como nota Jean Rousset (1979: 113), ao longo do romance, o foco narrativo dirige-se do exterior para o interior; da superfície para o cerne; da indiferença para a cumplicidade. Depois, regressa do interior para a periferia.

Assim, o primeiro olhar sobre o mundo é aqui lançado de forma distanciada e apenas retém, num primeiro momento, o exterior, a casca, o mecânico e o grotesco. Relativamente a Homais, será sempre esse o modo de representação, e é por isso que ele vai fechar o romance. Vejamos as últimas linhas:

Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer ; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.

Il vient de recevoir la croix d'honneur. (Flaubert, 1990: 356)

[Depois da morte de Bovary, três médicos passaram por Yonville, um após outro, sem conseguir fama nem sucesso, batidos logo por Homais, que tem uma clientela dos demónios; a autoridade poupa-o e a opinião pública protege-o.

Acaba de receber a Legião de Honra.] (Flaubert, 2009: 349)

Para com Charles, porém, o processo não é tão puro: por vezes, o narrador penetra na sua consciência, adotando a sua visão do mundo, depois de ter esclarecido o leitor sobre as suas origens, infância e adolescência. Desta forma, o leitor acaba por simpatizar com a personagem, apesar da sua pobreza de espírito. Num procedimento inovador, Flaubert serve-se de Charles

para introduzir Emma na narrativa, dando-a a ver tal como ele a vê, isto é, de acordo com o seu ângulo de visão limitado e subjetivo, para nos mostrar progressivamente a descoberta que Charles faz desta desconhecida.

Com efeito, é no campo visual do médico que ela surge pela primeira vez: “Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary [...]” (Flaubert, 1990: 15); “Uma rapariga de vestido de merino azul guarnecido de folhos apareceu à porta da casa, para receber *Monsieur Bovary* [...]” (Flaubert, 2009: 18). Mais à frente, o narrador diz-nos que

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux ; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide. (Flaubert, 1990: 16)

[Charles ficou admirado com a alvura das suas unhas. Eram brilhantes, finas, mais brunidas que os marfins de Dieppe e cortadas em forma de amêndoa. A mão nem por isso era bonita; um pouco pálida, talvez, e um tanto seca nas falanges; além disso, comprida demais e sem brandas inflexões de linhas nos contornos. O que ela possuía de verdadeiramente belo eram os olhos; apesar de castanhos, pareciam pretos por causa das pestanas; o olhar era franco e de um despalante cândido.] (Flaubert, 2009: 19)

Candura e atrevimento: a combinação promete, tal como “a luneta de tataruga” (2009: 19 – “un lorgnon d'écaille”, 1990: 17) que ela traz consigo, simbolizando, de acordo com o *Dictionnaire des idées reçues*, a insolência e a distinção...

Quando conversam, Charles nota os seus “lábios carnudos” e a sua “trança abundante” e negra, presa num carrapito sobre a nuca (2009: 19), as rosadas maçãs do rosto:

ses lèvres charnues [...] ; ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient

séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne ; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie. Ses pommettes étaient roses. (Flaubert, 1990: 17)

Mais tarde, já depois de enviuvar, serão as pequeninas gotas de suor sobre os ombros que retêm a atenção do desejo de Charles (“sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur”, 1990: 23).

Como se vê, Flaubert fornece, de início, apenas alguns aspetos fragmentários e progressivos na descrição da sua protagonista, vistos na perspetiva confusa do desejo de Charles. Até ganhar o estatuto de protagonista, ela será sempre mostrada pelos olhos apaixonados de Charles, portanto numa perspetiva deslumbrada e acrítica. Dela só sabemos o que o médico descobre pouco a pouco; as palavras que ela pronuncia são apenas as que lhe dirige; os seus pensamentos e sentimentos são-nos completamente opacos, pois o ponto de vista de Charles só nos pode mostrá-la a partir do exterior. Ele não tem capacidade de penetração suficiente para compreender esta jovem mulher misteriosa e indecifrável – nem nunca o conseguirá até morrer...

Adotando este tipo de focalização, o romancista renuncia ao privilégio da omnisciência para dar da sua heroína uma primeira imagem provisória, superficial e sucessiva (cf. Rousset, 1979: 114-117). Contudo, a partir do quinto capítulo da primeira parte, o eixo começa a girar lentamente: de objeto, Emma torna-se sujeito, passando o foco para ela, o que permite ao leitor entrar finalmente na sua consciência. Com o capítulo seis (a educação conventual da jovem), Emma passa a ocupar a posição central prometida no título.

A partir daqui Flaubert vai adotar uma combinatória entre o ponto de vista do narrador e o da sua heroína. Da sua alternância e interferências, bem como do domínio da visão subjetiva da personagem, decorre a originalidade do romancista, relativamente a Balzac, por exemplo. O desafio é o de suavizar completamente essas passagens de uma perspetiva para outra, chegando a uma “parede absolutamente lisa”, que corresponde ao ideal estilístico de Flaubert. Para ele, a qualidade da obra literária não está nas *pérolas*, mas sim no *fio* que as une.

Apesar disso, o romance é conhecido por algumas grandes cenas famosas, onde se orquestra habilmente o plano da crítica social e de costumes com a de Emma, como por exemplo: o casamento popular na Normandia (no qual Emma projetou todos os seus sonhos de felicidade); o baile aristocrático (Emma desliga-se de Charles); a estalagem de Yonville (Emma entusiasma-se com Léon); os comícios agrícolas (Emma deixa-se seduzir espiritualmente por Rodolphe); o passeio a cavalo (Emma permite que Rodolphe consuma a sedução); Ruão (ópera, catedral e carruagem – aventura consumada com Léon); etc..

Ao acabar de ler o romance, o leitor percebe que, também a nível temático, foi defraudado nas suas expectativas. Com efeito, *Madame Bovary* não é nem um romance de amor nem sequer sobre o amor. É um romance sobre o casamento, o tédio, a mediocridade individual e da rotina conjugal, mas também da sociedade pequeno-burguesa provinciana da França da época do reinado de Louis-Philippe. Em oposição, surgem a paixão e a fantasia de Emma, ocasionando a sua infelicidade.

No tédio desta quotidianidade descoberta por Flaubert, os sonhos e os devaneios da alma da sua protagonista ganham uma importância desmesurada. Ela imagina-se a viver uma *vida outra*, oposta à que a realidade lhe impõe – o *bovarismo*² é isso mesmo, o desregramento da imaginação e a inadequação

² Em termos psicológicos, Emma sofre de uma espécie de desregramento da imaginação e inadequação do sonho à realidade. Contudo, em termos históricos, podemos encontrar algumas culpas na educação feminina da época, na emergência da imagem romântica da mulher, colocando-a num pedestal, ao mesmo tempo que continua a desempenhar um papel tradicional. Sociologicamente, o drama de Emma é o de uma ascensão social falhada e geradora de frustrações perturbantes. Flaubert estava consciente de ter criado um tipo universal: “Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même”. É no centro, no núcleo do romance, nos capítulos da segunda parte consagrados à ligação com Rodolphe que se exprime mais claramente o delírio onírico que constitui o ponto culminante dos “sintomas mentais do bovarismo” (Flaubert, 1990: 223-224 – “Emma ne dormait pas [...] de la pharmacie.”).

Aspetos do *bovarismo* ou o mundo imaginário de Emma:

- Emma e os seus papéis: órfã de mãe, jovem esposa, mãe, amante, etc.;
- as raízes do seu mundo imaginário: as palavras, os livros, as representações estereotipadas;
- a evasão imaginativa: espaços e épocas sonhados;
- a imagem idealizada do outro: o iniciador, os seus signos físicos e vestuário, as suas missões;

do sonho à realidade.

Flaubert desmascara aqui o ideal sentimental burguês do casamento como garantia de felicidade individual, profundamente ancorado na cultura europeia do século XIX; mas também a deficiente educação conventual das raparigas, que não as prepara para a vida. (Recorde-se que Laclos já o havia feito no século XVIII, em *Les Liaisons dangereuses*.)

Ilusão romanesca delirante e queda abrupta no real quotidiano são os dois movimentos contrários que dominam a protagonista do romance (fazendo eco aos baudelairianos “Idéal” vs. “Spleen”). Para Emma, o seu casamento foi um amargo choque com a realidade, da qual procura constantemente evadir-se: refugiando-se no mundo dos romances sentimentais; procurando aventuras amorosas de acordo com o modelo das suas leituras; viajando, tanto na realidade como em sonhos ou projetos, para lugares exóticos, para o espaço cosmopolita parisiense, para Itália.

Nesta estratégia de fuga, as idas a Ruão para se encontrar com Léon são, pelo contrário, frustrantes e contrastam com o mundo sonhado. Para além disso, elas codificam o papel da dissimulação na vida de Emma, que passa a assumir uma atitude transgressora relativamente ao seu meio social (desde a sua relação com Rodolphe ela fuma e veste um colete de homem). Porém, agora a sociedade burguesa já não tolera a galanteria e o adultério da aristocracia dos séculos passados; e o casamento ainda é uma instituição pouco favorável à paixão. Esta parece só poder refugiar-se no universo dos romances, e daí o sucesso deste género literário junto de um público em crescimento exponencial, sobretudo feminino.

– os clichés romanescos e sociais e a sua impostura.

A crueldade do *bovarismo* reside na provação das deceções e frustrações repetidas. Para Emma, persuadida de que existe sempre uma outra possibilidade, a sucessão das paixões não realizadas ou esgotadas (Charles, Léon, Rodolphe) é a prova da inexorável falência dos seus sonhos de modificação e de elevação. Ao casamento, ela preferiu a paixão galopante, depois adúltera, consumada com Rodolphe e Léon, mas sempre a felicidade se esvai – ou pela brutalidade do abandono, ou pelo desgaste do hábito, tal como o casamento (Flaubert, 1990: 311-312 – “Il s’ennuyait maintenant [...] souper.”).

Conclusão

De acordo com Jean Rousset, a originalidade flaubertiana está em preferir ao acontecimento, o seu reflexo na consciência; à paixão, o sonho da paixão (Emma ama o Amor e não os homens reais); à ação, a ausência de ação; à presença, o vazio. Justamente, o melhor da sua escrita está no que se afasta do romanesco habitual, em conferir tanta existência e densidade ao vazio, ao nada. Para isso foi necessário dilatar a perspetiva da personagem e a ótica do seu pensamento, onde se passa tudo quanto é essencial. Ao escrever *Madame Bovary*, Flaubert vai encontrando a sua própria voz: a da inação, do tédio, da imobilidade – o livro sobre *nada* sustentado apenas pelo *estilo* (Rousset, 1979: 132-133).

Contudo, aí se espelha uma visão trágica do mundo, que é uma mescla de comicidade e melancolia caracterizadora da ironia flaubertiana, presente, por exemplo, nas cenas em que Emma lê poesia a Charles: gesto inútil porque ele não percebe nem aprecia; Emma repete para si própria “tenho um amante, tenho um amante”: gesto infantil e tolo; Emma deita fora os bocadinhos da carta: gesto fútil, pois Charles não entenderia ou desculpá-la-ia, como sucede no final. Porém, este aspeto assume contornos bizarros na cena do velório de Emma, quando o farmacêutico e o cura, sem qualquer respeito pela morta ou pela família, se envolvem em mais uma acesa e tonta discussão.

Em suma, este é um daqueles casos em que não será nunca possível dizer: “não li o livro, mas vi o filme”. Porque serão sempre dois objetos artísticos absolutamente diferentes, independentemente da qualidade das adaptações cinematográficas deste romance, como as de Jean Renoir (1934), Vicente Minnelli (1949), Claude Chabrol (1991) ou Sophie Barthes (2014).

Contudo, em certos momentos, a escrita do romance pode parecer aos leitores do século XXI, muito “cinematográfica”, anacronismo que resulta seguramente do facto de os homens e as mulheres da Sétima Arte muito terem aprendido com as técnicas da narrativa literária (releia-se a célebre cena dos comícios agrícolas, por exemplo, capítulo oito da segunda parte, curiosamente situado no centro do romance).

Referências bibliográficas

FLAUBERT, Gustave. 1990. *Madame Bovary. Mœurs de province*, ed. Claudine GOTHOT-MERSCH, Paris, Classiques Garnier/ Bordas.

FLAUBERT, Gustave. 2009. *Madame Bovary*, trad. Ana RIBEIRO, Lisboa / Matosinhos, QuidNovi.

LEMAÎTRE, Henri (org.). 1994. *Dictionnaire Bordas de littérature française*, Paris, Bordas.

Le Robert des grands écrivains de langue française. 2000. Paris, Robert.

ROUSSET, Jean. 1979. *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti.

ZSCHIRNT, Christiane. 2007. *Livros – tudo o que é preciso ler*, Lisboa, Casa das Letras.

Deux “ bêtes à mille pattes ” d’Eugène Labiche

Eugène Marin Labiche (1815-1888), dramaturge français, est l’auteur de très nombreux vaudevilles et comédies à succès durant le Second Empire¹. Il a été élu membre de l’Académie française en 1880 au fauteuil 15, à la suite du journaliste Ustazade Silvestre de Sacy. Selon Henri Lemaître (1994 : 457),

après des débuts dans le roman-feuilleton, il trouva très vite sa voie et, avec divers collaborateurs, dont É. Augier, mena à bien plus de cent comédies et vaudevilles entre 1837 et 1875. L’abondance de son œuvre l’empêche d’aller très profond dans l’analyse des travers humains, mais son imagination fertile et sainement gaie a su trouver un juste milieu entre la farce et la comédie de mœurs ; les œuvres de Labiche, par l’originalité même de leur comique, n’ont cessé de séduire les acteurs, les metteurs en scène et un public toujours renouvelé et toujours fidèle. Leur actualité, quoique fortement datée, ne nuit pas à l’universalité de leur effet.

Pour Labiche (1988 : 100), “ une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public bâille ; si elle s’arrête, il siffle ”. En partant de cette citation, les deux pièces étudiées ici – *Un Chapeau de paille d’Italie* (1851) et *La Cagnotte* (1864) – semblent bien réfléchir la pensée de leur créateur en devenant de vrais chefs-d’œuvre de la “ comédie-cortège ” (sous-genre de son invention) où l’art du mouvement et du burlesque se joue sur un rythme fou car le dramaturge y pousse à l’extrême, avec une maîtrise intelligente et hilarant, la logique des situations et du langage.

En effet, dans son théâtre, c’est la priorité à l’intrigue, à la mécanique dramaturgique enclenchée, au bon mot, au trait d’esprit, le tout mettant en scène

¹ Dans cette étude, nous faisons une synthèse didactique des ouvrages cités *infra* dans la bibliographie.

le ridicule et l'absurde de la petite bourgeoisie ambitieuse et corrompue du Second Empire. Peu étudié, Labiche fait partie de ces auteurs importants pendant leur vivant, mais marginalisés par la postérité.

Pourtant, tout comme Molière, il fût un fin observateur de ses contemporains, ce qui devrait rendre son œuvre intemporelle puisqu'elle est fortement inspirée par la nature humaine et ses travers. Ses personnages, bien que ressemblant à des marionnettes, sont plutôt des êtres menés par leur destinée dans un rythme fou. D'un côté, on peut argumenter que le vaudeville est un pur divertissement, sans ambition morale, qui ne cherche qu'à faire rire le spectateur / lecteur en multipliant les procédés comiques, avec de nombreuses péripéties et situations irréelles et loufoques. L'originalité de cette forme de comique consiste, justement, en la succession ininterrompue des quiproquos, des situations extravagantes, des rafales de rire, des poursuites. En réalité, on ne rit pas de ces personnages à cause de leurs travers mais parce qu'ils sont pris au piège d'un *fatum* délirant et invraisemblable. Alors il n'y a vraiment pas d'identification morale du spectateur / lecteur à eux.

Par contre, la comédie classique a une fonction morale très claire, puisque son but est de divertir en représentant les travers, les ridicules des caractères ou des mœurs d'une société, où l'auteur se moque du défaut d'un personnage pour faire réfléchir le spectateur / lecteur sur le ridicule et le danger d'un tel comportement.

I – Labiche et le vaudeville

Dans son étude classique sur l'histoire du théâtre, Robert Pignarre (1945) dit de Labiche qu'il est l'Homère de la petite bourgeoisie à pantoufles brodées car il a transformé le vaudeville dans une machinerie à précision en réinventant le comique de mouvement sur lequel il faisait mouvoir, avec beaucoup de rapidité et de dextérité, le comique d'observation.

En fait, le rôle essentiel du vaudeville est de plaire et non d'instruire. Cependant, on peut le considérer comme un genre satyrique gai, fantaisiste, débridé, un digne produit de l'esprit français. Dans l'œuvre labichienne, le vaudeville a une place très importante et le dramaturge en a même réécrit les conventions.

Ce genre, on le sait bien, tire son origine et son nom des chansons normandes qui avaient cours, depuis plusieurs siècles dans le Val-de-Vire. C'étaient des chansons populaires, gaies, satiriques, composées sur des airs familiers. Ces chansons se répandaient grâce au colportage et à la tradition orale. Elles étaient liées à l'actualité : faits divers, scandales, événements politiques et militaires de la vie du royaume. Avec le temps, donc, les Vaux-de-Vire devinrent des vaudevilles, ou chansons qui couraient par la ville, dont l'air était facile à chanter, et dont les paroles reprenaient des événements du jour. À la période classique, le vaudeville était une sorte de comédie musicale jouée aux théâtres de foire à l'opposé des pièces jouées aux théâtres sérieux comme la Comédie Française. Le vaudeville était alors composé d'un acte organisé autour d'une action simple et plutôt sentimentale, pouvant critiquer la société et les mœurs. Tous les personnages étaient risibles, et le jeu devait être fertile en bouffonneries, acrobaties et plaisanteries grossières. Il y avait toujours de nombreux couplets chantés reliés par un texte en prose.

Au XIX^e siècle, le vaudeville connaît un véritable succès, en devenant une comédie populaire et légère, divertissante, pleine d'intrigues et de rebondissements. C'était alors des spectacles très populaires avec un humour grossier voire obscène, l'intrigue était très mince et mal construite. Quelques auteurs dramatiques dont Eugène Labiche ont essayé de les transformer en des pièces de théâtre plus respectables mais tout en préservant leur but principal de faire rire à tout prix le spectateur / lecteur. Ces pièces devinrent alors des comédies-vaudevilles. Après 1870, à l'exception de quelques œuvres de Labiche, le vaudeville perd sa particularité originelle, c'est-à-dire, les couplets chantés.

Labiche va donner au vaudeville davantage de rythme, de vivacité de mouvement, une structure plus solide et un sens clair des ressorts comiques, un style marqué par la justesse d'expression, la finesse de tons. Il dépeint surtout des bourgeois mais aussi des paysans, tirés de la vie quotidienne. Son but est que le public puisse se reconnaître dans les situations vécues ou les rapports humains, ce qui intensifie le comique du récit. Alors, la caricature faite par Labiche, par sa fine observation, acquiert, à notre avis, un fond de vérité et, comme la comédie de Molière, pourrait devenir intemporelle. Quoique moins volontairement moraliste et pédagogique que le créateur de M. Jourdain et moins pessimiste que Feydeau, Labiche peut néanmoins être consi-

déré un intéressant mélange de ces deux grands dramaturges. Ses comédies cauchemardesques méticuleusement organisées provoquent la panique chez des personnages voués à la plus pitoyable frénésie. Cependant, si son théâtre nous fait d'abord rire à gorges déployées, il pourrait tout aussi bien nous épouvanter après réflexion car au-delà de cette formidable mécanique comique il y a aussi quelque chose de sinistre dans ces diableries-là. Ces personnages sont dominés par leur destiné qu'ils essaient de combattre, et plus ils se battent, plus ils la provoquent, et plus elle exerce sa puissance, et plus l'auteur accélère le rythme.

II – *Première bête à mille pattes* : Un Chapeau de paille d'Italie

Un Chapeau de paille d'Italie a été créé le 14 août 1851 au Palais-Royal (auquel Labiche restera longtemps fidèle) et, malgré les faibles attentes initiales, remporte un vif succès. Il s'agit d'une grande comédie-cortège en cinq actes à l'action rocambolesque écrite en collaboration avec Marc-Michel. Ce vaudeville en mouvement met en scène une course-poursuite où des figures caricaturales défilent sur un rythme effréné, des situations où le burlesque côtoie l'absurde en chansons.

La pièce retrace les mésaventures de Fadinard, qui se rend à son appartement pour accueillir le cortège de ses noces avec l'aimable Hélène, fille de l'inénarrable Nonancourt, pépiniériste à Chantonneau. Mais, sur le chemin, il a une altercation avec un couple galant qui se promenait au Bois, un capitaine et la jeune Anaïs, dont le cheval de Fadinard vient de manger " le chapeau de paille d'Italie orné de coquelicots ". Pour ne pas compromettre la réputation de la dame, affligée d'un mari jaloux, Fadinard se met à la recherche dans tout Paris d'un chapeau identique, alors que les gens de la noce, famille et amis, s'impatientent dans ses fiacres. Exaspéré, Nonancourt menace avec la rupture du contrat. Commence alors une équipée extravagante, qui conduit le cortège de maisons en maisons, où tous se retrouvent pris dans d'in vraisemblables imbroglios. On découvre d'abord que, dans tout Paris, il y a un seul chapeau qui puisse faire l'affaire, appartenant à la baronne de Champigny. Fadinard court chez elle et propose à son beau-père d'emmener

la noce déjeuner au restaurant. Chez la baronne, il passe pour être le ténor italien qu'on attend pour une réception aristocratique. Cependant, la noce, commandé par Nonancourt, le suit chez la baronne et, en se croyant au restaurant, dévore les mets préparés pour les invités de Mme de Champigny. La femme de chambre apporte enfin le chapeau tant désiré, mais hélas ! ce n'est pas le bon car la baronne l'a offert à sa filleule, rien d'autre que la dame du Bois. Enragé, le beau-père veut ramenez chez lui et sa fille et les cadeaux de mariage. Pourtant, un vieil oncle porte depuis le début un carton contenant son propre cadeau : il s'agit d'un chapeau de paille d'Italie tout à fait semblable à celui que Fadinard a recherché tout le temps ! Le chapeau substitué, l'honneur de la dame du Bois est préservé. Le beau-père est apaisé et le mariage heureusement conclu. Tout le monde peut aller se coucher car les apparences resteront sauvées.

Ce vaudeville au rythme endiablé, mêlé de couplets fantaisistes, est le premier triomphe de Labiche et l'une de ses grandes réussites. L'auteur excelle dans l'invention des situations (quiproquos, rencontres saugrenues, effets d'échos et de répétitions), la richesse du langage et l'impeccable maîtrise du rythme loufoque. L'irréalisme de cette quête éperdue et cocasse d'un objet qui se dérobe ressemble à un cauchemar divertissant et peut presque élever cette pièce jusqu'à un niveau poétique.

Dès l'ouverture, Labiche propose une exposition très détaillée, des développements explicatifs avec quantité d'information pour le spectateur / lecteur, qui doit cerner d'emblée les composantes psychologiques des personnages, leurs attributs et leurs fonctions. Ici ce sont les domestiques, Virginie et Félix, qui fournissent ces informations pour susciter et soutenir l'intérêt du spectateur / lecteur qui en sait toujours plus que les personnages. Ce décalage provoque le rire quand ces mêmes personnages sont pris aux nombreux pièges car la solution est sous leurs yeux et ils ne la voient pas. Selon Céline Hersant (1991 : 309),

pour le public, tout le jeu consiste donc à estimer la valeur des informations qui lui sont délivrées et à jauger en quoi un objet, le fameux chapeau par exemple, peut provoquer la catastrophe ou participer au dénouement, comment un petit rien peut dérégler la vie bien organisée d'une communauté de personnages et l'entraîner dans une course effrénée et circulaire (avec retour au point de départ). *Le Chapeau de paille*

d'Italie apparaît dès lors comme un cauchemar éveillé à travers un Paris devenu étrange et inquiétant.

On comprend bien pourquoi cette pièce a été accueillie comme une œuvre géniale et novatrice non seulement par le public mais aussi par Émile Zola (1881) qui affirmait que Labiche avait fait mieux qu'écrire une pièce car il avait créé tout un genre.

III – *Seconde bête à mille pattes* : La Cagnotte

Labiche s'apprête à amuser son public une fois de plus avec *La Cagnotte*, une pièce créée avec la collaboration d'Alfred Delacour en 1864 au Théâtre du Palais-Royal. C'est aussi une comédie-cortège en cinq actes, écrite sur un rythme de Carnaval, passant tour à tour de la farce à la tragédie et du rêve au cauchemar, mettant en scène le ridicule et l'absurde d'une petite bourgeoisie ambitieuse et corrompue. L'auteur y présente une fois de plus des personnages très amusants, embarqués dans une série d'aventures grotesques qui se succèdent à un rythme déstabilisant. Tous les procédés comiques sont utilisés au service de situations et de personnages à l'origine d'un Carnaval très drôle. Le rythme est effréné, dont les rebondissements s'enchaînent à une vitesse des plus rigoureuses.

L'histoire commence par une amicale société de notables bourgeois provinciaux, que réunit à jour fixe une sempiternelle partie de cartes et qui a constitué une cagnotte, s'interrogeant sur l'emploi de cette somme d'argent. Ils décident un beau jour de faire un grand voyage à Paris, le Mardi gras, qui va s'avérer cauchemardesque pour les protagonistes, et hilarant pour les spectateurs / lecteurs. Chacun a ses raisons pour faire ce voyage : pour trouver ce qui leur manque à La Ferté-sous-Jouarre ; aller à la foire de Crépy ; aller visiter les monuments et les lieux célèbres ; aller faire des achats ; ou bien aller chez le dentiste ; ou alors aller à un rendez-vous intime. Notables dans leur province, inconnus à Paris, perdus dans l'immensité de la capitale qui broie, ils vont vivre des événements extraordinaires où leur naïveté est parfois mise à rude preuve. S'en suit donc une cascade de catastrophes savamment orchestrées par le hasard et leur naïveté, une série de quiproquos, de lapsus et de parodies car ces provinciaux, peu habitués aux usages des grandes villes,

accrochés à leurs a priori sur la Capitale, seront dupés au restaurant, accusés de vol et arrêtés par la police, dépouillés de leurs achats, humiliés.

D'après Céline Hersant (1991), la pièce joue sur la confusion des personnages, perdus dans un environnement qu'ils ne maîtrisent pas, et sur le brouillage des identités sociales (on se fait passer pour ce qu'on n'est pas). Les qui-proquos vont bon train, les personnages se débattent les uns avec les autres à coup de petits mensonges et de faux-semblants. Dans *La Cagnotte*, la satire du bourgeois provincial est sans concession : Labiche fait de l'argent et de la cupidité le principal sujet de préoccupation et le trait essentiel qui dessine le personnage (comment s'enrichir sur le dos des autres, comment marchander une dot).

Pour conclure, on peut reprendre la citation du début dans laquelle Labiche définit la forme de la "comédie-cortège" de son invention comme "une bête à mille pattes qui doit toujours être en route", car "si elle se ralentit, le public bâille ; si elle s'arrête, il siffle". En ce sens, nous avons donc pris *Un Chapeau de paille d'Italie* et *La Cagnotte* comme des chefs-d'œuvre dans l'art du mouvement effréné et du burlesque.

À l'image de Fadinard, jeune marié poursuivi par sa noce et ses anciennes conquêtes à la recherche d'un chapeau de paille mangé par son cheval le jour de ses noces, les habitants de La Ferté-sous-Jouarre venus dépenser leur cagnotte à Paris vont vivre un cauchemar en lieu et place d'une journée qui s'annonçait des plus heureuses.

Ce double registre de situations, une situation principale plutôt positive (un mariage ou un voyage à Paris) et une cascade de situations secondaires cauchemardesques et accélérées à l'extrême, condense toute la force et l'originalité du dramaturge.

En fait, Labiche a donné au vaudeville davantage de rythme, de vivacité de mouvement, une structure plus solide et un sens clair des ressorts comiques, un style marqué par la justesse d'expression, la finesse de tons. Il a dépeint surtout des bourgeois mais aussi des paysans, tirés de la vie quotidienne. Son but est que le public puisse se reconnaître dans les situations vécues ou les rapports humains, ce qui intensifie le comique du récit. Alors, la caricature faite par Labiche, par sa fine observation, acquiert un fond de vérité et, comme la comédie de Molière, devient intemporelle.

Références bibliographiques

HERSANT, Céline. 1991. “ Notice d’*Un chapeau de paille d’Italie* ” in *Théâtre de Labiche*, Paris, Bordas, Tome 1.

HEYMANN, Emmanuel. 1988. *Eugène Labiche et l’esprit du Second Empire*, Paris, Olivier Orban.

LABICHE, Eugène. 1898. *Théâtre complet*, Paris, Calman-Lévy, 10 volumes, https://fr.wikisource.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_complet_d%E2%80%99Eug%C3%A8ne_Labiche,_Calman-L%C3%A9vy (21-8-2018).

LABICHE, Eugène. 1988. “ Lettre à Abraham Dreyfus ” in Emmanuel Heymann, *Eugène Labiche et l’esprit du Second Empire*, Paris, Olivier Orban, p. 100.

LEMAÎTRE, Henri (dir.). 1994. *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*, Paris.

PIGNARRE, Robert, 1945. *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, chap. VII, 9.

ZOLA, Émile. 1881. *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier.

Marguerite Duras entre Eros e Thanatos

*Amour, la vraie âme de tout l'univers [...].
Amour n'est autre chose qu'un désir de jouir, avec une conjonction, et
assemblement de la chose aimée. [...].
Amour [...] ne fut jamais sans la compagnie de Folie: et ne le saurait
jamais être. [...].
Le plus grand plaisir qui soit après amour, c'est d'en parler.*

(Labé, 1986)

Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour.

(Duras, 1953)

Tu me tues. / Tu me fais du bien.

(Duras, 2004)

Em Marguerite Duras (1914-1996), a temática amorosa, constante ao longo de toda a sua vasta e diversificada obra, revela-se como um desejo pungente de procura do amor absoluto e da perene felicidade a dois, mas que parecem, afinal, impossíveis de alcançar ou conservar – no limite, o que se ama é a ideia do Amor e não o outro ser humano. Por outro lado, verifica-se sempre uma relação muito próxima entre Eros e Thanatos, quando não mesmo de sujeição do primeiro ao segundo. A escrita durassiana, em constante busca de novos meios expressivos – onde se misturam sabiamente as técnicas literárias, dramatúrgicas e cinematográficas –, surge, então, como o único lugar possível de tentativa de satisfação desse desejo. Em certa medida, tal atitude faz eco à da célebre poetisa quinhentista, Louise Labé (referida, aliás, pela

voz narradora do romance *L'Amant de la Chine du Nord*), nomeadamente no soneto *rapporté* n^o XIV:

Tant que mes yeux pourront larmes épandre,
 A l'heure passé avec toi regretter :
 Et qu'aux sanglots et soupirs résister
 Pourra ma voix, et un peu faire entendre :

Tant que ma main pourra les cordes tendre
 Du mignard Lut, pour tes grâces chanter :
 Tant que l'esprit se voudra contenter
 De ne vouloir rien fors que toi comprendre :

Je ne souhaite encore point mourir.
 Mais quand mes yeux je sentirai tarir,
 Ma voix cassée, et ma main impuissante,

Et mon esprit en ce mortel séjour
 Ne pouvant plus montrer signe d'amante :
 Prierai la Mort noircir mon plus clair jour.

(Labé, 1986: 128-129)

Marguerite Donnadiou, nascida em 1914, em Gia-Dinh, na Indochina colonial francesa (hoje Vietname), vai para Paris aos dezoito anos para emprender os seus estudos, nas áreas do Direito, das Matemáticas e das Ciências Políticas. Adere à Resistência e dedica-se à escrita literária com o pseudónimo de Marguerite Duras, estreando-se com o romance *Les Impudents* (1943), seguido de *La Vie tranquille* (1944). Após o final da Segunda Guerra Mundial, milita no Partido Comunista Francês e coloca-se contra a guerra da Argélia. Publica, então, as suas primeiras peças (*Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, 1959; *Les Eaux et Forêts*, *Le Square*, *La Musica*, 1965). Narradora e dramaturga, Marguerite Duras foi também guionista de cinema – são seus a história e os diálogos do filme de Alain Resnais intitulado *Hiroshima mon amour* (1959) –, tendo ela própria realizado diversas obras cinematográficas, algumas das quais de cariz intensamente autobiográfico, nomeadamente quanto à sua origem indochinesa (*Détruire, dit-elle*, 1969; *Jaune le Soleil*, 1971; *Nathalie Granger*, 1972; *India Song*, 1973-75; *La Femme du Gange*, 1973; *Son nom de Venise dans Calcutta désert*,

1976; *Baxter*, Vera Baxter, 1976; *Le Camion*, 1977; *Le Navire Night*, 1978; *Agatha et les Lectures illimitées*, 1981; *L'Homme Atlantique*, 1982; entre outros).

Tendo iniciado a sua produção literária na década de 40, Marguerite Duras só viria, contudo, a alcançar a plenitude da sua escrita no final dos anos 50, com *Moderato cantabile* (1958), verdadeiro ponto de viragem da sua busca estética. Antes, porém, a escritora publica alguns romances e novelas cuja estruturação segundo os moldes convencionais em nada diminui a sua qualidade literária e o interesse das temáticas já aí abordadas e que irão igualmente marcar, repetida e circularmente, os seus textos posteriores.

Assim, publicado em 1950, o romance *Un Barrage contre le Pacifique* inaugura a temática autobiográfica das recordações da infância e da adolescência vividas na Indochina, mas também a da busca do absoluto amoroso e da consciência da sua impossibilidade face às contingências da vida¹. Nesta mesma década de 50, por exemplo nos romances *Le Marin de Gibraltar* (1952) e *Le Square* (1955), a temática passional será retomada como desejo pungente da demanda do amor absoluto e da perene felicidade a dois, mas que, tal como o Santo Graal, parecem ser impossíveis de alcançar ou conservar.

No primeiro caso, um homem, que romperá com os anteriores laços profissionais e afetivos, encontra uma belíssima e rica mulher que erra, no seu iate, em busca do marinheiro de Gibraltar, para ela símbolo da juventude, da inocência e do crime, bem como da liberdade proporcionada por uma existência passada a viajar por mar. Apaixonado por ela, o homem junta-se-lhe nessa sua procura interminável de um marinheiro mítico. Demanda impossível do amor perdido, mas que, se alguma vez vier a alcançar o seu objeto, tal significará o fim da relação amorosa do atual casal errante.

O romance *Le Square* trata do encontro casual e da conversa entre um homem e uma jovem, ambos levando uma existência afetivamente solitária, ele parecendo mais acomodado ao seu destino errante de caixeiro-viajante, ela, por seu lado, mostra-se obstinada em encontrar a felicidade no casamento, para fugir ao servilismo a que o destino a mantém amarrada contra a sua vontade. Sentados num banco do jardim público, o diálogo estabelecido entre ambos (que lembra alguma literatura do século XVIII) vai explanando as

¹ Temáticas essas reescritas, com enorme mestria, bastante mais tarde na peça de teatro intitulada *L'Éden Cinema* (1977) e nos romances *L'Amant* (Prémio Goncourt de 1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

suas tentativas tanto de comunicação como de autorrevelação, as quais *quase* que poderiam conduzi-los à felicidade amorosa: o romance-diálogo termina com um final aberto, apenas com a *esperança* de um novo encontro no baile do sábado seguinte.

O inacabamento, e o encantamento que ele provoca, marcam igualmente o romance *Moderato cantabile*, onde

rien ne se passe², en effet, bien que le prétexte du livre soit le fait-divers le plus dramatique : un crime passionnel. Dans un bar, un homme a tué une femme. Mais ce geste n'existe que par la fascination qu'il exerce sur un autre homme et sur une autre femme qui n'en furent même pas les témoins directs et qui n'en approchent la signification qu'en l'inventant peut-être, à travers l'étrange rêverie qui les possède désormais. Arrachés par le cri d'agonie à l'ordre quotidien, à cette "vie tranquille" où il n'y a plus de respiration pour l'espoir, l'homme et la femme se rencontrent chaque jour dans le bar qui reçut le sacre de l'événement. Ils se parlent ; ils imaginent que ce fut le vœu de cette femme d'être tuée par l'homme qu'elle aimait, et le sentiment qui, entre eux, prend naissance retrouve, assume ce désir. Peut-être vont-ils revivre la même légende de la mort et de l'amour. Peut-être... Mais le romancier lui-même n'en sait rien. Qui peut donner un nom à ce qui s'est passé entre les inconnus, à ce qui se passe maintenant entre Anne Desbaresdes et Chauvin ? Qui peut savoir la forme que le destin donnera à cette complicité indéchiffrable ? Peut-être n'ont-ils pas d'autre histoire que celle d'avoir un instant échangé ces paroles, posé leurs mains l'une sur l'autre, mêlé une seule fois leurs bouches. Tout est suspendu à l'attente d'un événement qui ne vient pas, d'un événement inimaginable. Tout fléchit sous le poids d'une passion qui n'accouche pas d'elle-même, qui ne sait pas même son nom. (Gaëtan Picon, *apud* Duras, 2001: 154-155)

² "Anne Desbaresdes a assisté par hasard à un crime passionnel dans un café du port, pendant que son petit garçon prenait sa leçon de piano. Elle ira à plusieurs reprises dans le café et elle interroge un homme qu'elle y retrouve chaque fois. Nous avons l'impression que l'homme n'en sait pas plus long qu'Anne et que d'ailleurs elle n'écoute guère ce qu'il lui raconte. Après cinq ou six rencontres, aucune action ne se sera engagée, mais nous sentons vaguement que les positions psychologiques se sont transformées" (Jean Mistler, *apud* Duras, 2001: 149).

Tanto nesta obra de 1958, como em *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964)³, ou em *Le Vice-Consul* (de 1965), a falta de comunicação, a alienação humana, a solidão, a claustrofobia provocadas pela frustração da existência num universo sufocante surgem, a par da impossibilidade amorosa, como outros dos temas dominantes que irão reaparecer obsessivamente até às últimas obras da autora. Marguerite Duras tenta, contudo, reduzir o aspeto narrativo para valorizar

une structure thématique où les personnages prennent place plus comme des symboles ou des signes que comme des caractères. Le roman se construit autour d'un événement insolite qui ressemble à une crise, mais une crise sans véritable dénouement. Cependant elle met en évidence les relations entre des personnages qui se rencontrent pour se révéler et retombent ensuite dans leur solitude première. (Lemaître [dir.], 1994: 288)

O encontro das personagens é fundamental nos textos durassianos, pois sempre que ele ocorre traz consigo a marca da esperança na comunicação (como única forma de se poder suportar a realidade disfórica e de se ultrapassar a *crise* – nome moderno para a catástrofe trágica), assim como traz também a marca da esperança na eventual possibilidade de se alcançar a felicidade em comum, pelo amor, uma vez que as personagens, ao tentarem abrir-se ao outro, procuram sair da sua solidão e satisfazer o seu desejo passional. No entanto, inexplicavelmente (ou fatalmente, no sentido dos insondáveis desígnios, ou caprichos, divinos ou da vida), este não pode nunca cumprir-se. Todas as paixões se revelam sempre impossíveis, interditas por pressões sociais de vária ordem (cujo espectro vai do abandono ao incesto, passando pelas diferenças raciais e/ou económicas, pelo adultério, pela homossexualidade e pedofilia), mas que acabam por denunciar o verdadeiro sufoco da

³ “Lola Valérie Stein, au bal du casino, voit son fiancé, Michael, danser avec une autre femme qu’il suit à l’aube, séduit et fasciné, abandonnant définitivement Lol. Après une dépression qui lui fait frôler la folie, Lol se marie et s’enferme dans une vie pathologiquement organisée, ‘dans un ordre rigoureux et glacé’. Revenue dans sa ville natale, elle croise une ancienne amie, Tatiana et son amant, Jacques. Lol épie le couple, le suit, surveille leurs rendez-vous amoureux par la fenêtre de l’hôtel. Elle séduira finalement Jacques, ils feront l’amour. Puis, ayant épié une dernière fois un rendez-vous entre Jacques et Tatiana, Lol V. Stein s’endormira, délivrée, dans un champ de seigle, devant l’hôtel” (Mitterrand [dir.], 1992: 535).

existência, sobretudo o da condição feminina, presa e silenciada, como lembra Camille Aubaud (Aubaud, 1993), entre as imagens misóginas de Eva, a pecadora, e Maria, a mãe, esposa e fada do lar.

Contudo, ao contrário do romance clássico, “ces passions, dans leur déchaînement même, et plus encore dans leur expression – toujours hésitante, en suspens entre silence et parole –, ne parviennent jamais à épuiser le désir qui leur donne naissance” (Lemaître [dir.], 1994: 288). A força do desejo muito poderosa é uma energia sempre renovável e inesgotável, mas também é fonte de todas as frustrações e de todo o sofrimento. Porque a paixão implica tanto o amor absoluto – o verdadeiro objeto da espera – como a dor mais pungente, pela impossibilidade da sua satisfação: “l’amour n’est pas une possibilité capable de changer réellement un destin. Il apparaît comme l’impossible, une fulguration qui ne peut qu’anéantir la vie qu’elle éclaire ; et, dans *Moderato cantabile*, l’amour est explicitement uni à la mort” (Gaëtan Picon, *apud* Duras, 2001: 162). As personagens durassianas, inseridas num universo inacabado, ao mesmo tempo sufocante e insaciável,

vivent le plus souvent dans des lieux marginaux ou insolites (à cet égard, le monde colonial où M. D. est née et où elle a passé son adolescence lui a servi d’inspirateur et de modèle) et se meuvent ainsi toujours dans un univers devenu symbolique de leur propre situation-limite. (Lemaître [dir.], 1994: 288)

Este mundo “de l’attente et de la rencontre sans lendemain est un monde immobile et sans profondeur, sans dessous dramatique ni psychologique : c’est l’histoire d’un monde sans histoire” (Gaëtan Picon, *apud* Duras, 2001: 163). A sociedade é uma prisão, e as personagens sentem-se, então, levadas, na sua peculiar tragicidade, por “une nécessité intérieure plutôt qu’une fatalité externe, laquelle n’est pourtant pas absente [...], jusqu’à cet affrontement sans issue entre leur être et la vie qui est sans doute le thème dominant de l’œuvre de M. D.” (Lemaître [dir.], 1994: 288). Daqui decorre necessariamente que a escrita deste universo-limite, interminável labirinto sem saída,

soit, elle aussi, une écriture-limite, qui conserve certaines références à l’écriture traditionnelle alors qu’elle ne cesse en même temps de la transgresser; écriture qui tente de transcrire les pleins et les vides de

la durée, les à-coups rythmiques du contrepoint entre la durée intérieure et le déroulement mécanique du temps narratif. Cette orientation à dominante rythmique du style de M. D. explique sans doute qu'elle privilégie le dialogue au dépens de la narration pure, et qu'elle veuille visiblement suggérer une musicalité qui pourrait réussir à substituer l'incantation à l'expression. (*ibidem*).

Já desde o romance *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), as novelas inseridas no volume intitulado *Des Journées entières dans les arbres* (1954) e, sobretudo, *Moderato cantabile*, Marguerite Duras vinha assumindo a exploração de uma técnica narrativa nova – na realidade, mais próxima das de Georges Bataille e de Maurice Blanchot do que dos vários autores catalogados (na maioria dos casos, tal como ela, a contragosto) sob a etiqueta do *Nouveau Roman* – e que consiste na preocupação de dizer não dizendo nada, de expressar o indizível, entre o silêncio e o grito (o qual significa uma tentativa de rasgar o silêncio socialmente imposto e manifestar a dor e/ou o prazer indizíveis), através não tanto da organização textual, mas do domínio de “«ce qui survient tout à coup», dans un espace où «on se retire de soi-même»” (Hamon e Roger - Vasselín [dir.], 2000: 445). Como afirma Claude Roy, “elle a toujours écrit en épurant de plus en plus : chaque fois un peu moins de mots et un peu plus de silences, un peu moins de *cantabile* et un peu plus de *moderato*. Elle a toujours vécu en ajoutant sans retrancher” (*Nous*, Gallimard, 1972, *apud idem*: 444). Em *Moderato cantabile*, *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou *L'Amour* (para só referir três exemplos) não há, de facto, uma palavra a mais: elas surgem límpidas e claras, construindo um discurso sóbrio e rigoroso na sua extrema, mas densa brevidade. Contudo, tão ou mais importante é, justamente, a carga do não-dito, a força daquilo que fica apenas implícito nas entrelinhas, suspenso, silenciado⁴ e a que o leitor terá de atribuir por si próprio um (ou mais) sentido(s). A impossibilidade expressiva do romance, em Marguerite Duras, evidencia o seu carácter de busca no sentido da renovação das formas narrativas, que a levam pela via do encantamento do leitor, chamado a cooperar na construção de possíveis sentidos para o texto. Tal como em Michel Butor, “le roman est à la recherche de lui-même. [...] Le romancier n'est plus celui qui raconte une

⁴ Como refere Camille Aubaud, “M. Duras, qui commença par écrire des romans traditionnels, s'est mise à rechercher la part de silence et d'interdit propre au langage des exclus – le juif, la femme, l'enfant, à la limite de la folie” (Aubaud, 1993: 169).

histoire, il en présente seulement quelques bribes ; au lecteur de tenter de la reconstituer. Le roman moderne est comme un *puzzle*” (Raimond, 1981: 246).

A escritora envolve-se numa luta corpo a corpo com a linguagem que tem ao seu dispor, a qual, simultaneamente, promete dizer tudo e esconde o dito. Tal como no campo amoroso, também a batalha da escrita está marcada pela impossibilidade: como dizer, então, o silêncio e o inominável? Com efeito, os processos encontrados ao longo da experimentação de anos de labor são vários:

le point central de l'écriture, de la pensée du langage, est chez Duras – comme chez Blanchot – l'innommable: “ *Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés*” (*Le Ravissement de Lol V. Stein*). De là viennent sans doute le grand nombre de ruptures, d'ellipses, de cassures dans la chaîne logique, de blancs dans les textes, la tendance à la parataxe et à une écriture raréfiée – sans doute influencée aussi par la pratique du scénario –, qui mettent l'accent sur le non-dit : “ *Il s'en va. Elle le laisse aller. Elle reste là. Là. / Il prend l'allée, ouvre la grille, sort. / Dehors. L'espace. Les mouettes de la mer qui traversent.*” (*L'Amour*). (Hamon e Roger-Vasselin [dir.], 2000: 446)

Porém, é apenas na década de 80 que Marguerite Duras verá finalmente reconhecido, em França e a nível mundial, o seu talento literário, sobretudo a partir do romance autobiográfico *L'Amant* e, alguns anos mais tarde, com *L'Amant de la Chine du Nord*. Este último é uma revisitação tanto do anterior como de *Le Barrage contre le Pacifique*, onde se destacam a crueza e a sinceridade do tom, num trabalho literário revelador de plena maturidade que celebra apaixonadamente a vida, o êxtase amoroso e o poder da escrita e que já não enjeita o regresso a um certo romanesco, ao lado da constante busca de novos modos do dizer literário, cada vez mais acentuadamente influenciado pelo discurso visual e cinematográfico.

Em Marguerite Duras, como vimos, amor e impossível constituem as duas faces da mesma moeda. A impossibilidade amorosa deve-se ao facto de a sociedade não aceitar certos relacionamentos interditos: o soldado alemão e a rapariga francesa durante a Segunda Guerra Mundial; as diferenças raciais e culturais entre ocidentais e orientais – a criança e a mulher francesas e brancas com um Chinês ou um Japonês; as diferenças de classe; o incesto; a

homossexualidade; a pedofilia; o adultério. Mas a força do amor e do desejo é cega face às leis e aos interditos. Portanto, o impensável acontece mesmo e com uma frequência constante. Primeiro, dá-se o encontro casual (ou será por um capricho divino do destino?) dos dois seres até aí infelizes e solitários nos seus afetos, que, conscientemente ou não, sofrem algo semelhante ao clássico *coup de foudre*. Passam, então, a perceber que amar é viver e morrer ao mesmo tempo. O amor é algo de assustador que faz sofrer enquanto deleita. Passam a sofrer a dor de amar; a dor lancinante do desejo; o medo do desconhecido no amor e no erotismo; o medo de ficar louco de amor (“ Je suis folle d’amour pour toi ” [Duras, 2004: 95]); a angústia da separação definitiva, a qual equivale à loucura e à morte (“ LUI: Impossible de te quitter ” (*idem*: 113). Por vezes, ama-se para toda a vida a mesma pessoa, apesar da separação ditada pelas contingências de ordem social. Noutros casos, torna-se difícil distinguir se o que se ama é o Amor – ou tão-só o desejo – ou se, realmente, se deseja e ama a outra pessoa. A tão almejada felicidade em comum revela-se, no universo durassiano, impossível. Mas, afinal, a vida continua e parece que é possível sobreviver ao sofrimento amoroso: não se morre de amor, embora se possa arriscar a ficar louco.

Como escreve Marguerite Duras sobre a personagem feminina de *Hiroshima mon amour*, afirmações que resumem, aliás, magistralmente a problemática da impossibilidade amorosa no conjunto da sua obra:

Dans l’amour, sans doute, toutes les femmes ont de beaux yeux. Mais celle-ci, l’amour la jette dans le désordre de l’âme (choix volontairement stendhalien du terme) un peu plus avant que les autres femmes. Parce qu’elle est davantage que les autres femmes “ amoureuse de l’amour même ”.

Elle sait qu’on ne meurt pas d’amour. Elle a eu, au cours de sa vie, une splendide occasion de mourir d’amour. Elle n’est pas morte à Nevers. Depuis, et jusqu’à ce jour, à Hiroshima, où elle rencontre ce Japonais, elle traîne en elle, avec elle, le “ vague à l’âme ” d’une *sursitaire* à une chance unique de décider de son destin.

Ce n’est pas le fait d’avoir été tondue et déshonorée qui marque sa vie, c’est cet échec en question : elle n’est pas morte d’amour le 2 août 1944, sur ce quai de Loire.

Ceci n'est pas contradictoire à son attitude à Hiroshima avec le Japonais. Au contraire, ceci est en relation directe avec son attitude avec ce Japonais... Ce qu'elle raconte au Japonais, c'est cette chance qui, en même temps qu'elle l'a perdue, l'a définie.

Le récit qu'elle fait de cette chance perdue la transporte littéralement hors d'elle-même et la porte vers cet homme nouveau.

Se livrer corps et âme, c'est ça.

C'est là l'équivalence non seulement d'une possession amoureuse, mais d'un *mariage*.

Elle livre à ce Japonais – à *Hiroshima* – ce qu'elle a de plus cher au monde, son expression actuelle même, sa *survivance* à la mort de son amour, à *Nevers*. (Duras, 2004: 154-155)

No seu conjunto, esta obra múltipla e proteiforme encontra-se marcada, como dissemos, pelas memórias da infância e adolescência passadas na antiga colônia francesa, caracterizando-se, por um lado, pela experimentação e invenção de novas formas narrativas que correspondem a uma escrita-mosaico, de uma tensão levada ao extremo e, por outro, pelo desejo de apreender e reproduzir intuitivamente o ininteligível. Deste modo, tanto as personagens como os ambientes presentes nos textos de Marguerite Duras são reduzidos ao mínimo, dando-se principal destaque ao diálogo e ao silêncio como únicos meios de aproximação à verdade. A tentativa de escape à solidão empreendida pelas suas personagens faz-se pelo amor louco e/ou pelo crime, associando-se frequentemente os poderes de Eros e Thanatos (*Moderato cantabile*; *Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964; *L'Amante anglaise*, 1967; *L'Amant*; *L'Amant de la Chine du Nord*). Marguerite Duras explora obstinadamente as temáticas do desejo, da paixão e da destruição, embora revele igualmente uma apaixonada celebração da vida, do êxtase amoroso e da escrita. Porém, ao contrário da tradição literária francesa, a autora recusa a análise psicológica das suas personagens, nomeadamente as femininas, mostrando-as ao leitor, numa escrita do inconsciente e do indizível – mesmo, ou sobretudo, quando autobiográfica – como criaturas à deriva, vivendo e agindo sem consciência das suas motivações profundas, de certa forma vagabundando pela existência levadas pelo obscuro e pungente apelo do desejo passional – e da escrita, em certos casos. Ou, como cantou Louise Labé, *la Lionnaise*:

Je vis, je meurs : je me brûle et me noie.
J'ay chaut extrême en endurant froidure :
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grands ennuis entremêlés de joie :

Tout à un coup je ris et je larmoie,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure :
Mon bien s'en va, et à jamais il dure :
Tout en un coup je seiche et je verdoie.

Ainsi Amour inconstamment me mène :
Et quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.

(Labé, 1986: 125)

Referências bibliográficas

- AUBAUD, Camille. 1993. *Lire les Femmes de Lettres*, Paris, Dunod.
- DURAS, Marguerite. 1943. *Les Impudents*, Paris, Plon (romance).
- DURAS, Marguerite. 1944. *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1950. *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1952. *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1953. *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1954. *Des Journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard (novelas).
- DURAS, Marguerite. 1955. *Le Square*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1959. *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, Paris, Gallimard (teatro).
- DURAS, Marguerite. 1964. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1965a. *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1965b. *Théâtre I : Les Eaux et Forêts – Le Square – La Musica*, Paris, Gallimard (teatro).
- DURAS, Marguerite. 1967. *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1971. *L'Amour*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 1984. *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit (romance: Prémio Goncourt).
- DURAS, Marguerite. 1991. *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard (romance).
- DURAS, Marguerite. 2001. *Moderato cantabile*, Paris, Les Éditions de Minuit [1958] (romance).
- DURAS, Marguerite. 2004. *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard [1959] (guião e diálogos).

HAMON, Philippe e ROGER-VASSELIN, Denis (dir.). 2000. *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

LABÉ, Louise. 1986. *Œuvres complètes : Sonnets – Élégies, Débat de Folie et d'Amour, Poésies*, Paris, GF – Flammarion [1555].

LEMAÎTRE, Henri (dir.). 1994. *Dictionnaire Bordas de Littérature française*, Paris, Bordas.

MITTERAND, Henri (dir.). 1992. *Dictionnaire des grandes œuvres de la Littérature française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

PIERROT, Jean. 1986. *Marguerite Duras*, Paris, Librairie José Corti.

RAIMOND, Michel. 1981. *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Librairie Armand Colin.

Le Clézio e *Printemps et autres saisons*

Neste estudo faremos uma síntese acerca da vida e obra do Prémio Nobel da Literatura de 2008, o escritor francês Jean-Marie Gustave Le Clézio, e da sua coletânea de narrativas intitulada *Printemps et autres saisons* (de 1989). Nascido em Nice, a 13 de abril de 1940, Le Clézio é oriundo de uma família de raízes bretãs, britânicas e mauricianas; publicou uma vasta obra, composta por contos, novelas, romances, ensaios e traduções. A escrita de J.M.G. Le Clézio (o seu *nom de plume*) tem sofrido constantes mutações, sempre em busca de novos objetos de observação e da inovação formal. Da influência existencialista e do *Nouveau Roman*, passou, ainda nos anos 70, a utilizar um estilo luminoso, o qual, aliado ao talento de contador de histórias, lhe granjeou a preferência de um público leitor mais vasto. Para tal, buscou inspiração nas suas origens familiares, nas suas constantes viagens e nas culturas ameríndias, que tanto admira. As suas narrativas passam, então, a caracterizar-se pelo onírico e pelo mito (*Deserto* – 1980 – e *O Caçador de Tesouros* – 1985 –, por exemplo), mas também pelo lado mais autobiográfico ou familiar (*O Caçador de Tesouros* – inspirado no avô; *Révolutions* – autobiográfico, 2003; *L'Africain* – recordando o pai, 2004; ou ainda *A Música da Fome* – rememorando a mãe, 2008). Le Clézio foi galardoado com vários prémios literários, dos quais se destacam: o Prémio Renaudot, em 1963, aos 23 anos, atribuído ao seu primeiro romance intitulado *Le Procès-Verbal* (traduzido em português como *O Processo de Adão Pollo*); o Grande Prémio Paul-Morand da Academia Francesa, em 1980, atribuído ao conjunto da sua obra, no ano em que publica o *best-seller Désert* (*Deserto*); o Prémio Nobel da Literatura em 2008, o que o tornou num “clássico” ainda em vida, isto é, num autor estudado nos programas escolares e lido por um público muito alargado, visto que era já nessa altura um dos autores de língua francesa mais traduzidos a nível mundial. Segundo a

Academia Sueca, trata-se de um escritor de rutura, marcado pela aventura poética e pelo êxtase sensual, mas também de um explorador de diversas facetas da humanidade.

I – Alguns dados biográficos relevantes

Jean-Marie Gustave Le Clézio é filho de mãe francesa e de pai britânico, mas oriundo de uma família de ascendência bretã, que, no século XVIII, tinha emigrado para a Ilha Maurícia. Os seus pais eram primos e partilhavam a mesma origem mauriciana. Le Clézio passou os seus primeiros anos, até ao final da Segunda Guerra Mundial, refugiado em Nice com a mãe e o irmão mais velho. Começou a escrever aos sete anos: narrativas de viagens, romances, bandas desenhadas, etc. Em 1948, partiu, com a mãe e o irmão, numa longa viagem de barco rumo à Nigéria para aí encontrar o pai, médico ao serviço do governo britânico, que ele nunca conhecera. Aí permaneceram durante um ano, tendo depois regressado a Nice.

Aos dezanove anos, Le Clézio vai viver para Inglaterra, onde se casa e tem uma filha, estuda literatura e escreve. Aos vinte e três, publica o seu primeiro romance, *Le Procès-Verbal*. Esteticamente, esta obra aproxima-se de *L'Étranger* de Albert Camus e da experimentação formalista do *Nouveau Roman* (em particular de Georges Perec, Michel Butor e Nathalie Sarraute). Em meados da década de 60, viaja para a Tailândia como professor cooperante, donde foi expulso por denunciar a prostituição infantil. Em seguida, vai para o México, onde estuda as línguas e culturas pré-colombianas. Entre 1970 e 1974, vive com comunidades índias. O fascínio da descoberta destas culturas pré-hispânicas, tão diferentes da europeia, marcá-lo-á para sempre, como pessoa, como investigador e como escritor.

Em 1975, casa-se com Jémia Jean, originária do Sara Ocidental, de quem tem mais duas filhas. O casal Le Clézio escreverá em conjunto as obras *Sirandanes* (1990 – uma recolha de adivinhas proverbiais correntes na Ilha Maurícia) e *Gens des nuages* (1997 – uma narrativa de viagens com fotos de Bruno Barbey).

II – *Temas predominantes na obra de Le Clézio*

As primeiras obras são formalistas e marcadas pela revolta contra a sociedade ocidental. Contudo, sem perder a sua capacidade de revolta, a partir do final dos anos 60, Le Clézio publica obras mais pessoais e menos formalistas, dominadas pela exploração de outros lugares e culturas e por preocupações ecológicas (*Terra Amata* [1967]; *Le Livre des fuites* [1969]; *La Guerre* [1970]). A sua obra revela-se cada vez mais influenciada pelas viagens que o autor realiza e pela sua estada com os índios do México (*Les Géants*, 1973). Quanto à temática, ela incide, sobretudo, em questões como: o panteísmo, o misticismo, a cultura índia, o onirismo e a experiência de drogas, como escapatória à sociedade ocidental e urbana contemporânea, vista com hostilidade pelo escritor viajante, em cujo estilo se vai acentuando o lirismo.

No final dos anos 70, opera-se, justamente, uma mudança no seu estilo de escrita com a publicação de livros mais tranquilos, onde os temas da infância, das minorias, da viagem passam ao primeiro plano. Conquista, assim, o grande público, sobretudo com *Mondo* (1978) e *Deserto* (1980). Le Clézio continua a explorar a temática do exotismo nas décadas posteriores, por exemplo, em obras como *O Caçador de Tesouros* (1985), *Onitsha* (1991) e *Poisson d'or* (1997). Para além da contestação da sociedade urbana e da sua brutalidade, Le Clézio questiona ainda o mundo ocidental de uma forma mais generalizada. Assim, com base na sua experiência pessoal, o autor denuncia a “guerra” cínica do mundo mercantil (*La Guerre*, 1970), o escândalo da exploração infantil (*Hasard*, 1999) e das culturas minoritárias; manifesta ódio pelo imperialismo colonial (*Deserto*) e pelo sistema que dele deriva (*Onitsha*, 1991); rejeita a guerra destruidora (Primeira Guerra Mundial, em *O Caçador de Tesouros*; guerra do Biafra, em *Onitsha*); denuncia as novas formas de exploração humana: prostituição e tráfico de pessoas, em *Deserto*.

Desde meados dos anos 80, Le Clézio começa a abordar temas mais pessoais e familiares (*O Caçador de Tesouros*, *Voyage à Rodrigues* [1986] e *La Quarantaine* [1995], inspirados na figura do avô). Tal aspeto intensifica-se com *Onitsha*, homenagem à África da sua infância. De notar ainda as obras: *Révolutions* (autobiografia romanceada, de 2003); *L'Africain* (retrato romanceado do seu pai, de 2004); e *A Música da Fome* (romance inspirado na mãe, de 2008).

A partir de 2000, as suas obras revelam-se mais amargas e críticas relativamente à evolução da sociedade ocidental, como por exemplo em *Ourania*

(2006), história da rejeição categórica do mundo moderno por um grupo de investigadores num vale mexicano perdido ou *Raga* (2006), defesa ardente dos povos insulares da Oceânia, ameaçados pela globalização.

III – A escrita de Le Clézio

Após o movimento experimentalista do *Nouveau Roman*, as modernas tendências da narrativa francesa contemporânea têm vindo a percorrer novos caminhos, que valorizam uma nova sensibilidade. Assim, verifica-se o regresso do romanescos, do sentimento e da intimidade, da autobiografia, da atenção para com grandes causas – ideológicas, ecológicas, humanitárias, multiculturais, etc. –, mas é também evidente o retorno de um certo classicismo nas técnicas de escrita e o desejo de mutação face à ousadia de algumas experiências formais do *Nouveau Roman*.

No entanto, já não se pode negar a perda da ingenuidade face ao código realista-naturalista. A chamada “era da desconfiança” marcou tanto os escritores quanto os leitores e, deste modo, as inovações nas técnicas narrativas vieram para ficar. Em regra, o atual regresso do imaginário encontra-se ligado à criação de um mundo através da linguagem. Trata-se, sobretudo, de pinturas de paisagens interiores, em que importa mais o discurso do sujeito que perceciona o mundo do que a objetividade da realidade que descreve. Assim, o novo romanescos desenvolve-se através de uma escrita mais poética do que narrativa, destacando-se o modo de ver e de usar os recursos retórico-discursivos.

Nesta linha, Le Clézio serve-se da escrita como meio de autoconhecimento e de tentativa de compreensão dos outros e do universo. Assim, o autor viaja – literal e metaforicamente falando – por várias culturas, transmutando-se de uma estética próxima do *Nouveau Roman* para uma outra que vai abraçando um classicismo renovado, baseado tanto no lirismo como na aventura e na exploração dos grandes espaços, recuperando o romanescos, o maravilhoso, o mitológico, o histórico, etc., mas transfigurando os códigos narrativos do passado. Se tal mudança é clara a partir de 1980, com *Deserto*, ela pode, contudo, ser já detetada antes. A revelação do mundo ameríndio, desde a década de 60, constitui-se como um momento decisivo nessa viragem, nesse

despertar para a celebração da natureza, em busca da harmonia entre o ser humano, o tempo e o universo. Tal busca corresponde à do paraíso perdido da infância, símbolo da inocência, assim como da verdadeira natureza humana e liberdade (cf., entre outras, *Mondo et autres histoires*, de 1978, obra da nostalgia da inocência infantil anterior à sociedade industrializada). Para o autor, é no fundo de cada um de nós que se deve, afinal, procurar o verdadeiro tesouro: não se trata de ouro, mas da beleza e da eternidade do mar e das estrelas, numa palavra, da felicidade, que só se encontra no vitalismo da natureza (cf. *O Caçador de Tesouros* [1985] e *Voyage à Rodrigues*, do ano seguinte), como veremos mais à frente.

Contudo, num primeiro momento, situado entre 1963 e 1975, as obras literárias de Le Clézio descreviam um universo em crise, subordinado à perturbadora e angustiante loucura que se vivia nas grandes cidades do mundo moderno ocidental, invadidas pelas máquinas e pelo excesso populacional, onde a vida urbana surgia como um inferno corruptor dos seres humanos, que se revoltavam e depois eram esmagados. Para o autor, a única salvação encontrava-se no repúdio deste tipo de sociedade, na errância e/ou na arte da escrita.

A partir de *Voyages de l'autre côté* (1975), a busca dos seus romances passou a ser a de um mundo virgem e de um tempo perdido, inspirado pela cultura ameríndia. Sucedem-se obras de iniciação à beleza terrestre como despertar da consciência, por exemplo, *Mondo et autres histoires* (1978), onde a criança, símbolo da inocência e do amor, detém um papel preponderante, o que é confirmado pelos contos infantis: *Lullaby* (1979), *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, seguido de *La Montagne du dieu vivant* (1982) e *Voyage au pays des arbres* (1984). Com *Deserto* (1980), *Onitsha* (1991) – inspirado na viagem da sua infância para a Nigéria – e *Estrela Errante* (1992), o autor reencontra a abertura à natureza e a oposição entre mundo moderno e passado original. A revolta e a solidão iniciais cedem lugar à reconciliação com os outros. A obra de Le Clézio passa, assim, da negação violenta da sociedade ao elogio do mundo através da escrita. A mulher, continuando inatingível, torna-se a suprema iniciadora neste renascimento para o amor e para a vida. Leiam-se *O Caçador de Tesouros* (1985) e *Voyage à Rodrigues* (1986), onde o autor revela as chaves dessa busca. Despertado para o mundo por duas mulheres – a mãe e uma jovem nativa –, o protagonista, Alexis, encontra o seu tesouro ao contemplar o

céu noturno. Nem mistério, nem tesouro, mas um simples reconhecimento da beleza e da perenidade da natureza. O retorno das formas narrativas e do sentido da demanda reenviam a um tempo cíclico, a um universo acabado, ao qual fazem alusão as novelas recolhidas em *La Ronde et autres faits divers* (1982), *Printemps et autres saisons* (1989) e os romances ou narrativas poéticas intitulados *Estrela Errante*, *Pawana* (1992), *Poisson d'or* (1997), *Angoli Mala* e *Hassard* (1999). Marcante em toda a obra de Le Clézio, é, pois, uma tentativa de reconciliação com o mundo, através de um mergulho nas recordações e nos tempos passados como fonte de inspiração para a vida e para a imaginação. A sua escrita foi-se tornando numa escrita da sensação concreta, da realidade primordial, uma escrita mágica, intemporal e eterna como a dos contos, poemas ou preces.

IV – *Acerca da coletânea Printemps et autres saisons* (1989)

A obra *Printemps et autres saisons*, datada de 1989, é composta por cinco novelas intituladas: “Printemps”, a mais longa (cerca de cem páginas) e que dá o título à coletânea, iluminando-a; segue-se “Fascination”; depois, “Le temps ne passe pas”; “Zinna” e, finalmente, “La saison des pluies”. Cinco estações, portanto, construídas em torno de cinco figuras femininas, respetivamente: Libbie-Saba (marroquina-berbere), “la bohémienne aux roses” (jovem cigana que vende flores num restaurante), Zobéïde-Zoubida (árabe), Zinna (judia do Norte de África) e Gaby (crioula da Ilha Maurícia). Cinco personagens femininas, que nos falam ou de quem se fala, e que são símbolos de transformação, de errância, de renascimento para o amor e para a vida. Nestas narrativas predominam as sensações exacerbadas, a paixão indomada, uma incontida ânsia de verdade e de liberdade. Todas elas encenam a temática da busca e decorrem num tempo cíclico, marcado pelo eterno retorno, e num universo finito.

Em “Printemps”, o leitor tem de reconstruir o *puzzle* dos acontecimentos, porque a narrativa não é linear. Trata-se de uma narrativa autodiegética de uma adolescente marroquina (de origem berbere), construída à maneira de um diário íntimo algo caótico, onde os pensamentos flúem ao sabor das sensações e das memórias que estas despoletam, tanto as positivas, ligadas

a uma infância feliz num espaço exótico, como as negativas, que marcam o aqui e agora da escrita numa cidade do sul de França, local sentido pela jovem como um exílio forçado. Através da palavra, Libbie-Saba Zayane procura conhecer-se a si própria e dar sentido à vida, pois sente-se desenraizada, incompreendida, enganada pelos adultos no domínio dos afetos.

Em primeiro lugar, descobre que a mãe biológica, quando adolescente, a vendera, tal como uma escrava (Le Clézio, 1989: 20), ao casal que ela vê como pais carinhosos, mas que lhe mentiram toda a vida sobre a transação, revelação que a faz adoecer gravemente. Quando recupera, sai de casa, desejando viver em total liberdade. Porém, a sua nova amiga Morgane (sugestivo nome da tradição arturiana, qual fada-madrinha perversa) trai a sua confiança ao tentar seduzi-la (Le Clézio, 1989: 100-106), tal como fizera o seu professor “Green”, que a desflorara (Le Clézio, 1989: 87-91).

Sem família, sem amigos e/ou amantes, a jovem encontra-se num profundo desespero, errando para sobreviver ao fracasso e para se reencontrar. Assim, a solidão do presente e a falta de esperança no futuro marcam a narrativa, fazendo contrastar a harmonia do paraíso perdido de uma infância dourada com a dureza e a fealdade do aqui e agora. O estado de crise da adolescência é analisado de forma fragmentada e incoerente na aparência, pela própria personagem em sofrimento, que, através da escrita tão labiríntica como as suas memórias, dá conta dos seus sentimentos complexos e profundos. Surge, então, como uma personagem em busca da sua própria identidade, das suas raízes e do sentido da sua existência após a rutura com o idílio infantil, o qual deseja fazer reviver pela magia da palavra.

A percepção do mundo, dos outros, de si própria e da sua história pessoal modificaram-se depois da doença grave que a afetou e quase a matou. Em termos simbólicos, podemos considerá-la uma prova(ção) semelhante a um rito de passagem, metáfora de um renascimento, agora para a vida adulta. Também não será por acaso que essa doença ocorre na viragem do Inverno (época de trevas no húmido e sombrio apartamento da Loge) para a Primavera (iluminada pela luz do Sol), marcando o renovar do ciclo natural, onde o ser humano se integra como todos os outros elementos da Natureza. Assim que tem de novo forças, a jovem sai de casa, em total rutura com o seu passado, para percorrer o espaço labiríntico da cidade, mas, sobretudo, para chegar ao mar. Contemplando a vastidão líquida, ela deambula em pensa-

mentos, imaginando as transformações do mundo em seu redor se desaparecesse por alguns anos. Então, no seu regresso, já ninguém a reconhecera e ela poderia reinventar-se livremente (Le Clézio, 1989: 23-24). Neste período de renascimento, Libbie-Saba, erra efetivamente em busca de si própria, pretendendo abandonar todos aqueles que ela sente que a traíram.

Contudo, no final, sentindo o peso avassalador do fracasso da sua tentativa de romper com o passado, ela regressa a casa e reconcilia-se com a mãe, parecendo agora aceitar-se, na sua verdadeira identidade (Le Clézio, 1989: 126). Este retorno ao seio materno, esta religação às suas raízes permitir-lhe-ão, talvez – a narrativa deixa essa hipótese em aberto –, olhar para a vida futura com mais esperança de reencontrar a felicidade perdida, não a da inocência infantil, mas a da consciência da entrada na idade adulta; como se tudo (revelação da verdade, doença, errância, experiências eróticas e afetivas) tivesse consistido numa prova iniciática, que, superada, a liga de novo às suas origens, cumprindo um ciclo.

“Fascination”, a breve narrativa que se segue (quinze páginas) é construída sob o signo do desejo e orientada pelo olhar fascinado do narrador masculino, que, em adulto, evoca as suas memórias de um tempo perdido, na passagem da infância à adolescência (aos treze anos). O *incipit* coloca uma série de questões onde se manifesta uma inquietante estranheza face à entrada, no restaurante onde se encontra despreocupadamente a jantar, de duas figuras femininas peculiares, vestidas de negro como as ciganas, uma jovem bela e desdenhosa, acompanhada de uma mulher idosa com olhar de bruxa. É como se elas aí tivessem entrado não para vender flores, mas para o procurarem (Le Clézio, 1989: 129-131). A aparição fulgurante, no presente da narrativa feita pelo homem adulto, de uma jovem cigana de misteriosa e fascinante beleza, que o olha de forma intensa e profunda (Le Clézio, 1989: 129-133), fá-lo passar sucessivamente da apreensão a uma incompreensível e estúpida felicidade (133), que, estranhamente, transforma os últimos dezoito anos da sua vida em insignificantes ilusões (Le Clézio, 1989: 133-134), operando uma fantástica experiência de súbito transporte no tempo e no espaço das memórias do narrador-personagem (digna da proustiana colherzinha de chá com migalhinhas de madalena) e colocando, analepticamente, em cena uma rapariguinha cigana detentora de um olhar ardente e febril num rosto pálido (Le Clézio, 1989: 137). Ela tenta conquistar o rapaz, mas este furta-se com medo

de ser seduzido, raptado, de mudar o seu destino (Le Clézio, 1989: 141). No interior do jovem adolescente, debatem-se a atração e a razão, ganhando a última. Contudo, esta situação afetiva mal resolvida do passado parece ter voltado, dezoito anos depois, para perturbar o homem adulto no presente da escrita, através do mesmo fascínio exercido pelo olhar da jovem figura feminina que entrara no restaurante. No caso de se tratar realmente da mesma pessoa, o final da narrativa deixa em aberto a hipótese de o narrador não mais vir a libertar-se desta fascinação, agora alimentada pelo suposto olhar de desprezo lançado pela jovem vendedora de flores.

Em “Le temps ne passe pas” (breve narrativa de quinze páginas), aborda-se a problemática da inexorável passagem do tempo, mas à qual a adolescência não dá a devida importância, pois vê-se com a vida toda pela frente, com todo o tempo do mundo. Por outro lado, tal como em “Fascination”, as experiências desta fase da vida mostram-se eternas e ficam gravadas para sempre na memória, constituindo a fonte das boas e más recordações, como o narrador-personagem David descobre relativamente à bela e misteriosa Zobeide-Zoubida. Nesse verão evocado pela memória, tinha o narrador dezasseis anos e a jovem apenas mais dois. Contudo, ele sentia-se como uma criança perto da rapariga de misteriosas origens árabes e deixava-se conduzir por ela (Le Clézio, 1989: 154). Na verdade, Zoubida desaparece sem deixar rasto, destroçando o coração de David, que ficará até à idade adulta fascinado e apaixonado por ela, mas também arrependido da sua incapacidade de adolescente de haver compreendido esta enigmática figura feminina e a ter retido junto de si. Restam-lhe apenas uma foto desbotada e as memórias sensitivas dos ardores daquele Verão, irremediavelmente perdido. Contudo, a expressão “le temps ne passe pas”, que dá o título à narrativa, acentua a busca incessante do narrador, prisioneiro de uma recordação obsidiante, que o leva a regressar ciclicamente àquele lugar na esperança de, ao reencontrar o fantasma de um amor perdido, reviver igualmente a felicidade livre e despreocupada da juventude. Trata-se de uma espécie de movimento de eterno retorno, que a escrita cristaliza.

Zinna é a figura feminina que se segue, emprestando o seu nome à quarta narrativa. No início, ela é apresentada como uma judia magra, pobre, coberta por um velho casaco cinzento. Contudo, trata-se de uma bela jovem, de olhos verdes e farta cabeleira frisada, quase vermelha. Apesar do seu aspeto frágil,

ela é detentora de uma prodigiosa voz de cantora de ópera, que a todos cativa e seduz, tanto o seu fiel amigo Tomi-Gazelle¹ como o seu professor de música (o violoncelista cinquentão e casado, Jean André Bassi), explicitamente responsável pelo foco e pela voz narrativos em dois de um total de seis capítulos. Zinna entra na vida do casal Bassi e provoca, com o charme da sua voz, uma profunda transformação. Mais tarde desaparece, abrindo involuntariamente uma brecha na relação conjugal dos Bassi. O desaparecimento súbito de Zinna indicia um espírito ansiando por liberdade e em busca do seu próprio caminho. Obrigada a exilar-se em França ainda em criança, o seu bairro natal constitui para ela uma espécie de paraíso perdido, que ela se compraz a evocar, envolvendo Tomi-Gazelle nessa nostalgia através do encantamento da sua voz e da sua narrativa, lembrando Xerazade.

Através da repetição da sua narrativa, Zinna revive a felicidade de outrora, que se opõe ao infortúnio presente. Tomi deixa-se levar pela narrativa de Zinna, imaginando-se a viver a mesma experiência (Le Clézio, 1989: 184). Por esta altura, Zinna tinha já desaparecido de casa dos Bassi, muito provavelmente por ter conhecido o rico *Maître* Orsoni, de quem se tornara amante, na eventual esperança de poder realizar o seu sonho – regressar ao seu paraíso perdido. De facto, Orsoni, um poderoso homem de negócios sem escrúpulos, que já tinha patrocinado a carreira de outras raparigas, explora durante cinco anos o talento da jovem, seduzindo-a com o dinheiro, os contactos, o mundo do espetáculo (Le Clézio, 1989: 189) e as viagens no seu luxuoso iate (196-197). Contudo, tal como com as outras, tratava-se tão-só de uma perigosa armadilha, onde era sugado todo o talento das jovens e efémeras divas, iniciadas numa vida de drogas e futilidade. Em compensação, ao turbilhão da fama sucedia-se invariavelmente a queda, a degradação, o vazio existencial.

Abandonada por Orsoni, será Tomi a tomar conta dela nesta nova fase negativa da sua vida, embrenhada na teia da droga (Le Clézio, 1989: 194-196), fraca, só, vazia, caminhando para o abismo existencial, a loucura, o suicídio (Le Clézio, 1989: 197-198). O seu maior desejo é regressar “chez elle” – ao Mellah (201). No limiar da vida, e apesar dos cuidados extremos de Tomi, Zinna

¹ Cf. o *incipit*: “Il s’appelait Tomi, mais Zinna l’appelait Gazelle [...]” (Le Clézio, 1989: 166). Trata-se de um jovem de catorze anos, órfão, que vive na rua e rouba para sobreviver. Apaixonado por Zinna, segue-a para todo o lado.

é hospitalizada (198). Tomi decide que, um dia, a tirará do hospital, como se fossem apenas dar um passeio, e a levará para Vaujours, em substituição do amado Mellah. O final do texto releva a esperança da felicidade a dois, desejada aqui pela personagem masculina, à semelhança do tempo despreocupado vivido no Mellah, acentuando, deste modo, o desejo de regresso a uma situação semelhante a um passado idílico.

Por último, surge a figura feminina de Gaby Kervern, a protagonista de “La saison des pluies”, no início da narrativa uma bela crioula de dezoito anos, grande, de olhos azuis, pele mate e cabelos pretos, cuja vida tumultuosa acompanharemos até à sua morte. De novo, esta história aborda as temáticas da busca interior, do exílio e da ânsia de liberdade, que, no entanto, é destruída pela civilização ocidental. Neste caso, porém, os dados parecem invertidos relativamente às histórias anteriores. Assim, após a morte do pai, a jovem parte voluntariamente para França, desejando aí encontrar a felicidade que parece escapar-lhe na sua exótica ilha natal. Igualmente órfã de mãe, desde o seu nascimento, Gaby é apresentada pelo narrador de primeira pessoa como ardente e ambiciosa (Le Clézio, 1989: 208). Ela diz odiar a sua ilha e despreza o jovem cafre, Ti coco (cujo verdadeiro nome é Claude Portal), que por ela está incondicionalmente apaixonado desde os doze anos (e assim continuará pela vida fora até morrer). Em França, Gaby casa-se com Jean Prat, um jovem de famílias ricas, com quem parece ter encontrado aquilo por que tinha ansiado, desfrutando de uma vida de plena liberdade, luxo, aventura e felicidade conjugal, apesar da rejeição de que é alvo por parte da família do marido (Le Clézio, 1989: 211-216).

Contudo, as circunstâncias da Segunda Guerra Mundial vêm perturbar a felicidade de Gaby, reconduzindo-a a uma situação disfórica, agora no espaço europeu, após o idílio amoroso vivido com Jean. O casal instalara-se junto ao Mediterrâneo francês em 1938, na sequência da necessária convalescença de Gaby, afetada por uma estranha inquietação que lhe enfraquece o corpo e o espírito (Le Clézio, 1989: 217-219). As causas de tal estado ansioso não são claras: elas evocam no seu espírito, por um lado, as memórias angustiantes das várias épocas das chuvas da sua infância, mas agora, que está grávida, podem muito bem ser uma espécie de premonição relativa ao avanço da situação da guerra no espaço francês. Na verdade, o estado de gravidez funciona aqui

como um momento de pausa do tempo, a espera e a angústia operam essa transformação.

Na Primavera seguinte, o marido parte para a guerra, no Norte, e o bebé, um rapaz, nasce uma semana e meia depois (Le Clézio, 1989: 223). À felicidade do nascimento de Ini sucede-se, triste ironia do destino, um cortejo de acontecimentos terríveis na sequência da guerra na Europa e longos tempos muito difíceis para Gaby e o filho. Com o sofrimento e uma fome atroz, Gaby torna-se excessivamente ansiosa, por não saber do paradeiro do marido depois da partida para a guerra. Este aspeto é ainda desencadeador das grandes dificuldades económicas por que passam doravante ela e o filho, pois não têm direito sequer a uma pensão por morte de Jean, e a família deste continua a desprezá-los. Enquanto aguarda notícias do marido, Gaby vê ainda a casa ser requisitada pelo exército ocupante e tem de mudar-se, o que contribui para o acentuar do seu estado deprimido e angustiado (Le Clézio, 1989: 225-226). Com o passar do tempo, a infelicidade vai aumentando num crescendo: estranhamente Ini aos dez anos ainda não fala (Le Clézio, 1989: 226), a queda da família na miséria agrava-se (228), a saúde de Gaby arruína-se – primeiro sobrevém uma cegueira progressiva (229), depois fica gravemente doente com uma meningite (230-232). É salva pela fome de Ini, que vai finalmente bater à porta da vizinha quando já nada há para comer em casa e fala pela primeira vez, pronunciando apenas uma palavra, mas cheia de simbolismo miraculoso: “Lu-mière” (232-233). Gaby é, então, enviada para o hospital, atravessa uma longa e difícil convalescença, salva-se, mas fica cega (232), ou seja, o seu regresso à luz da vida é pago com a dos olhos.

Contudo, esta salvação quase milagrosa dá início a uma lenta recuperação na sua vida. Também milagrosamente recebe finalmente a primeira pensão do marido (Le Clézio, 1989: 232). Depois, ela passa a chegar com regularidade (233). Porém, na verdade, como Ini descobre no final – e é também miraculosamente que ele recupera todas as capacidades intelectuais e físicas –, esse dinheiro era enviado por Ti coco, que, tendo enriquecido e continuando a amar Gaby em silêncio, assim procurava cuidar dela e do filho (Le Clézio, 1989: 248-249). Ou seja, sem o saber, ou não querendo prestar-lhe a devida atenção, Gaby teve sempre neste amigo de infância o seu verdadeiro escudo protetor.

Depois do rescaldo do sofrimento e da doença, tendo entrevisto o limiar da morte, Gaby, aos cinquenta e seis anos, modificou o seu temperamento, encontrando-se mais serena e desejando regressar à sua ilha natal em busca de uma amiga de infância, Ananta. Agora Gaby é acompanhada, ou melhor, conduzida devido à sua cegueira, pelo filho já homem. E é também por este motivo que ela tenta lembrar-se do lugar natal através de sons, odores, sensações táteis. Contudo, no ar paira de novo uma surda inquietação, como antes da tempestade, prenúncio dos confrontos da luta pela independência. Gaby refugia-se na sua busca obstinada de Ananta, mas que é, sem que ela o saiba, igualmente infrutífera, pois a amiga já morrera há muito, facto que Ini lhe esconde (Le Clézio, 1989: 240-241). No entanto, é Ti coco, agora um importante homem de negócios, que inopinadamente aparece no hotel para a ver (Le Clézio, 1989: 238-239). Mais tarde, ele começa a manifestar sinais de debilidade física, e a atitude de Gaby para com ele vai-se tornando, aos poucos, mais carinhosa, reencontrando o seu temperamento risonho, falador e descontraído da juventude. Mas Ti coco vem a morrer um ano depois, deixando todos os seus bens a Ini, com o usufruto de Gaby (Le Clézio, 1989: 245-246). Com o desgosto, ela adoce gravemente com uma febre que a conduz do delírio (onde encontra Ananta) à morte (Le Clézio, 1989: 246-248). Morre reconciliada com o reencontro da felicidade serena e simples da sua ilha natal.

Conclusão

Em conclusão, podemos afirmar que, no conjunto da obra de Le Clézio, a coletânea *Printemps et autres saisons* se caracteriza pela enorme força interior e pelo poder de sedução das cinco protagonistas: Libbie-Saba, a jovem cigana vendedora de flores, Zobéide-Zoubida, Zinna e Gaby. Trata-se, na verdade, de cinco mulheres que se revelam como símbolos de transformação, de renascimento para o amor e para a vida, marcadas pela errância, tanto implícita como explícita, em busca da liberdade e da identidade. Oriundas de diferentes paragens extra-europeias, elas são, como vimos, seres na transição da infância inocente para a idade da consciência de si e dos outros. Libbie-Saba, protagonista e narradora da narrativa inaugural e mais extensa, revela a passagem da menina abandonada pela mãe adolescente ao dealbar do está-

dio desinibido de mulher que busca a sua emancipação e autonomia. Por seu turno, Zobeïde-Zoubida, cujas origens ela mantém secretas, permanece para sempre errante e inapreensível, uma imagem apenas fixada pela foto antiga e pelas recordações do narrador David. Gaby, que acompanhamos da infância à morte, erra por entre os contrastes gritantes dos espaços geográficos, sociais e culturais exótico – mauriciano – e francês.

No conjunto destas cinco narrativas, as diferentes figuras femininas surgem-nos, pois, como seres singulares, fascinantes, em regra relacionados com o mar e ansiando por liberdade. Trata-se de uma imagem do sexo feminino como aquele que mais facilmente sente o apelo da Natureza e nela procura integrar-se, funcionando como “principal agente de modificação da sua existência e exerce[ndo], explicitamente, o seu domínio” (Garrido, 1999: 280). “Para o homem, com quem se cruza e interage é obsessão, iluminando ou escurecendo o cenário, consoante está presente ou ausente” (Garrido, 1999: 280-281). Neste grupo de textos, a mulher revela-se detentora tanto de “uma exótica e macia sensualidade” (Garrido, 1999: 281), como “de uma maior sabedoria, provinda de uma idade de maior consciência, em confronto com um estágio de mais longa inocência relativamente à personagem masculina” (Garrido, 1999: 281). Contudo, todas elas se revelam sempre “exiladas, nómadas, deslocadas do seu habitat natural, vivendo sob o peso da recordação ensolarada do espaço edénico (Garrido, 1999: 291). Efetivamente, elas estão em constante, mas circular, mobilidade, a qual foi despoletada ou pela necessidade ou “pelo desejo de fuga do espaço original que passa, posteriormente, a exercer a atracção do retorno e que transforma o lugar sem referência num *ailleurs*, enquanto o tempo vai ditando novas errâncias” (Garrido, 1999: 281). Em todas estas personagens femininas se verifica o mesmo percurso: partida triunfal, ruptura, fracasso e regresso (Garrido, 1999: 281). Assim, tal manifestação constante do desejo do eterno retorno transporta-nos “a um tempo mítico anulador da oposição morte/vida, aberto à eternidade. O desejo de regresso à sua ilha implica a crença num espaço-refúgio, na existência de um centro espiritual primordial” (Garrido, 1999: 281).

Nestas narrativas, as personagens surgem, então, como seres errantes, em busca de si próprias e do sentido para a vida, o que quer dizer que, ao errarem, elas viajam, vagueiam, deambulam por espaços diferenciados, mas também que cometem *erros* – os erros próprios de quem está a aprender a

viver, estágio que, em bom rigor, se prolonga até ao momento da morte (cf. Zinna e Gaby). Transformam-se, assim, em figuras exemplares, modelos de diversas formas de libertação, de apagamento de fronteiras geográficas, culturais, sociais. Contudo, tanto em “Printemps”, narrativa autodiegética da protagonista Libbie-Saba, como nas restantes quatro, em que os focos e as vozes narrativas são masculinos, dando-nos a ver ou a imaginar os retratos fragmentários das figuras femininas, estamos perante histórias breves, aureoladas de mistério e que, evanescentes, convidam à empatia, ao sonho, à evasão do leitor, mas também à sua transformação interior. Para tal contribui sobremaneira o facto de elas serem contadas de um modo cristalino e luminoso, num estilo fortemente poético, ao ater-se à evocação subtil dos sentimentos mais íntimos e complexos e à depuração da linguagem. Podemos dizer, então, que a escrita poética de Le Clézio resulta da busca da simplicidade da expressão, que contrasta com os complexos labirintos da memória por onde as personagens se movem, arrastando consigo o leitor, que se vê obrigado a encontrar o fio de Ariadne.

Bibliografia selecionada de J.-M. G. Le Clézio

Obras literárias

Le Procès-Verbal (O Processo de Adão Pollo, romance de 1963, 1989 – Europa-América, reimpressão, 2008);

Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur (novela de 1964, 1985);

La Fièvre (A Febre, novelas de 1965 – Ulisseia, 1967);

Le Déluge (romance de 1966);

Terra Amata (romance de 1967);

Le Livre des fuites (romance de 1969);

La Guerre (romance de 1970);

Les Géants (romance de 1973);

Voyages de l'autre côté (novelas de 1975);

Mondo et autres histoires (contos de 1978);

Désert (Deserto, romance de 1980 – Dom Quixote, 1986, 2008);

La Ronde et autres faits divers (novelas de 1982);

Le Chercheur d'or (O Caçador de Tesouros, romance de 1985 – Assírio & Alvim, 1994);

Voyage à Rodrigues (romance de 1986);

Printemps et autres saisons (novelas de 1989);

Onitsha (romance de 1991);

Étoile errante (Estrela Errante, romance de 1992 – Dom Quixote, 1994, 2008);

Pawana (romance de 1992);

La Quarantaine (romance de 1995);

Poisson d'or (romance de 1997);

Hasard, suivi de *Angoli Mala* (romances de 1999);

Cœur brûlé et autres romances (novelas de 2000);

L'Enfant de sous le pont (romance de 2000);

Révolutions (romance de 2003);

L'Africain (biografia do seu pai de 2004);

Ourania (romance de 2005);

Ritournelle de la faim (*A Música da Fome*, romance de 2008 – Dom Quixote, 2009);

Histoire du pied et autres fantaisies (novelas de 2011);

Tempête (2 novelas de 2014);

Alma (romance de 2017);

Bitna, sous le ciel de Séoul (romance de 2018).

Ensaïos e ideias

L'Extase matérielle (de 1967);

Haï (de 1971);

Mydriase (1973 e 1993);

Vers les icebergs (1978);

L'Inconnu sur la Terre (1978);

Trois Villes saintes (1980 e 2012);

Civilisations amérindiennes (1981);

Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue (1988);

Diego et Frida (*Diego e Frida*, biografia de 1993 – Relógio d'Água, 1994);

Ailleurs (1995);

La Fête chantée (1997);

Gens des nuages (com Jémia Le Clézio e fotos de Bruno Barbey, narrativa de viagens de 1997);

Raga. Approche du continent invisible (*Raga. Abordagem do Continente Invisível*, de 2006 – Sextante Editora, 2008);

Ballaciner (2007).

Traduções e edições de textos

Les Prophéties de Chilam Balam (1976);

Relation de Michoacan (1984);

Sirandanes (com Jémia Le Clézio de 1990).

Obras infanto-juvenis

Voyage au pays des arbres (de 1978);

Lullaby (1970, reeditado em 1980 e 1982);

Celui qui n'avait jamais vu la mer, suivi de *La montagne du dieu vivant* (1982);

Ville Aurore, suivi de *Orlamonde* (1985);
Balaabilou (1985);
La Grande Vie, suivi de *Peuple du ciel* (1990).

Referências bibliográficas

- BRÉE, Germaine. 1990. *Le monde fabuleux de J.-M. G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi.
- CHUNG, Ook. 2001. *Le Clézio: une écriture prophétique*, Paris, Imago.
- CORDEIRO, Cristina Robalo. 1991. “Malraux: modernidade e compromisso” in MONTEIRO, Ofélia Paiva e OLIVEIRA, Cristina [Robalo] Cordeiro, *Literatura francesa moderna e contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 241-251.
- CORTANZE, Gérard de. 1999. *J.-M. G. Le Clézio: le nomade immobile*, Paris, Éditions du Chêne.
- DI SCANNO, Teresa. 1983. *La vision du monde de Le Clézio*, Paris, Nizet.
- FOUCAULT, Michel. 1964. “Le langage de l’espace” in *Critique*, n° 203, avr. 1964, pp. 379-380.
- GARRIDO, Maria Dolores Sousa. 1999. *Percursos em errância: uma leitura de textos de J.M.G. Le Clézio*, pp. 259-292. URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheros/5925.pdf> [último acesso: 21-08-2018].
- HAMON, Philippe & ROGER-VASSELIN, Denis (dir.). 2000. *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, pp. 734-741. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=J._M._G._Le_Cl%C3%A9zio&oldid=150503937 [último acesso: 31-08-2018].
- KASTBERG SJÖBLOM, Margareta. 2006. *L’écriture de J.-M. G. Le Clézio: des mots aux thèmes*, Paris, Honoré Champion.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1989). *Printemps et autres saisons*, Paris, Gallimard.
- LHOSTE, Pierre. 1971. *Conversations avec J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France.
- LEMAÎTRE, Henri (dir.). 1994. *Dictionnaire Bordas de littérature française*, Paris, Bordas.
- ONIMUS, Jean. 1994. *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF.
- REAL, Elena & JIMÉNEZ, Dolores (eds.). 1992. *J.-M. G. Le Clézio – Actes du Colloque International*. Universitat de València, Departament de Filologia

Francesca I Italiana.

SUZUKI, Masao. 2007. J.-M. G. *Le Clézio: évolution spirituelle et littéraire – par-delà l'Occident moderne*, Paris, L'Harmattan.

Nota biobibliográfica

Ana Alexandra Seabra de Carvalho (nascida em Lisboa, em 1964) é Doutorada em Literatura pela Universidade do Algarve (2001), Mestre em Literatura Francesa (1989) e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (1985) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi Professora da Escola Superior de Educação de Beja, entre 1989 e 1993. Atualmente é Professora na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, tendo sido Bolseira do PRODEP, entre 1997 e 2000. Foi Investigadora do *Centro de Estudos Linguísticos e Literários* (CELL) da Universidade do Algarve. Tem participado em diversos júris de Doutoramento e de Mestrado quer como presidente, quer como orientadora, quer ainda como arguente. É Investigadora do *Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias* da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e do *Centro de Investigação em Artes e Comunicação* da Universidade do Algarve (CIAC). Tem trabalhado nas áreas das Literaturas e Culturas Francesa e Comparada, Estudos de Tradução e Estudos sobre o Fantástico e a Ficção Científica. Publicou numerosos artigos dispersos em revistas e atas, bem como capítulos de livros. Publicou igualmente as seguintes obras: *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon* (2003); *Aventuras d'Escrita(s)* (em coautoria com João Carvalho, 2004); *Viagens sentimentais pelo País da Literatura* (2005); *Retóricas* (em coordenação com João Carvalho, 2005); *Outras Retóricas* (em coordenação com João Carvalho, 2006); *Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Férédin no País dos Romances. Contendo Várias Observações Históricas, Geográficas, Físicas, Críticas & Morais* (cotradução com João Carvalho do romance homónimo de Guillaume-Hyacinthe Bougeant, 2007); *Ensaio & Outros Escritos* (em coautoria com João Carvalho, 2008); *O Jogo no Jogo – Divertimento, Experimentalismo, Problematização do Literário* (coordenação, 2008); *O Silfo, ou Sonho da Senhora de R*** Escrito pela Própria à Senhora de S**** (tradu-

ção do romance homónimo de Claude Crébillon, precedida de uma introdução, 2008); *O Monstruoso na Literatura e Outras Artes* (em coordenação com João Carvalho, 2018).



FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto
«UID/ELT/00077/2013»**

Este livro é composto por oito estudos desenvolvidos ao longo dos últimos anos, quer como investigação pessoal, quer como material de apoio à lecionação de disciplinas da área da Literatura francesa e comparada. O seu denominador comum encontra-se na predominância das temáticas do amor e da morte no contexto da Literatura francesa (embora não exclusivamente), partindo do século XVII para chegar à atualidade.