

Ana Alexandra Seabra de Carvalho

# O Gosto da Literatura



CLEPUL

Lisboa

2021



# **O Gosto da Literatura**

Título: *O Gosto da Literatura*

Autor: Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Imagem da capa: François Boucher, *Madame de Pompadour*, óleo sobre tela, 212 cm x 164 cm, 1756, Alte Pinakothek, Munique. File: Madame de Pompadour.jpg. (2019, June 17). Wikimedia Commons, the free media repository. Retrieved 17:08, August 30, 2020 from [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Madame\\_de\\_Pompadour.jpg&oldid=355138619](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Madame_de_Pompadour.jpg&oldid=355138619).

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

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

Lisboa, 2021

ISBN – 978-989-9012-58-5

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UIDB/00077/2020»

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

# **O Gosto da Literatura**

CLEPUL

2021



# Índice

Nota Prévia . . . . .	9
Viagem Maravilhosa pelo País dos Romances . . . . .	13
A Reinvenção da Cortesia Segundo Girgiro, L'Entortillé . .	23
Jogos de Sedução em <i>The Fortunate Foundlings</i> de E. Haywood e <i>Les Heureux Orphelins</i> de Crébillon . . . . .	51
Du Libertinage à la Mode pour Annoncer le Nouveau Topos du Libertin de Glace ( <i>Les Lettres Athéniennes</i> de Crébillon)	77
A Sedução Escreve Torto por Linhas Direitas (Os Exemplos de Crébillon e Laclos) . . . . .	97
As <i>Ligações Perigosas</i> : do Romance Epistolar de Choderlos de Laclos ao Filme de Stephen Frears . . . . .	125
Nota biobibliográfica . . . . .	139



*Lorsque le vraisemblable d'une culture donnée semble (est) soudain privé de sens, le lien de l'œuvre aux éléments extra-textuels installe l'arbitraire et l'inconséquence. Jusqu'au XVIIIe siècle, le vraisemblable se charge simultanément du discours sur la nature et du discours sur la surnature, que la religion assemble de manière cohérente. Avec les Lumières, ces deux discours deviennent antinomiques, la culture est incapable de les concilier. Dans ce moment transitoire de déséquilibre, apparaît le récit fantastique.*

Irène Bessière



## NOTA PRÉVIA

Este livro organiza-se em torno de seis estudos levados a cabo ao longo dos últimos anos, quer como investigação pessoal, quer como material de apoio à lecionação de disciplinas das áreas das literaturas francesa e comparada. O seu denominador comum encontra-se no prazer da leitura proporcionada por diversos tipos de obras de ficção do século XVIII, o qual gostaríamos de partilhar com o leitor.

Assim, no ensaio de abertura, “Viagem Maravilhosa pelo País dos Romances”, abordamos uma curiosa obra da literatura francesa de Setecentos intitulada *Voyage Merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* (*Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Férédin no País dos Romances*), a qual ostenta ainda o seguinte subtítulo: *Contenant Plusieurs Observations Historiques, Géographiques, Physiques, Critiques & Morales* (*Contendo Várias Observações Históricas, Geográficas, Físicas, Críticas & Morais*). O seu autor é o padre jesuíta Guillaume-Hyacinthe Bougeant, que a deu à estampa em Paris, no ano de 1735. Bougeant empreende aqui uma viagem pelos clichés do romanesco em voga nas primeiras décadas de Setecentos. Contudo, a sua conclusão parece enfatizar a condenação do País dos Romances, o qual, paradoxalmente, ele mostra conhecer bem e apreciar secretamente.

Depois, em “A Reinvenção da Cortesia Segundo Girgiro, L'Entortillé”, verificamos que nas várias narrativas de Claude Crébillon (1707-1777) os valores da cortesia trovadoresca se mantêm apenas como formas rituais e linguísticas, sendo agora o império feminino uma pura abstração. Na realidade, o domínio masculino retoma os seus direitos, tratando a mulher como

mero objeto de uso e troca, embora com a maior civilidade discursiva. O jargão amoroso institui-se como véu de decência que embeleza a libertinagem dos costumes, conferindo-lhe uma proteção contra a anarquia e a exposição degradantes. Tal preocupação de decência encontra-se na origem da constituição da nova cortesia setecentista, fundada no prazer. A libertinagem galante surge, deste modo, como uma arte (*techne*), cujas regras é necessário aprender e dominar para não perturbar o funcionamento normal da boa sociedade. Estes aspetos são magistralmente explorados em toda a obra de Claude Crébillon, onde o código da nova cortesia é desmascarado enquanto jogo de sedução e de poder.

No terceiro estudo, intitulado “Jogos de Sedução em *The Fortunate Foundlings* de E. Haywood e *Les Heureux Orphelins* de Crébillon”, tratamos dois romances europeus de Setecentos esquecidos, ou mesmo desconhecidos da grande maioria do público leitor contemporâneo. Referimo-nos, por um lado, a *The Fortunate Foundlings*, publicado anonimamente em Londres por T. Gardner em 1744, mas cedo atribuído à sua autora, a escritora inglesa prolífica e bem sucedida Elisabeth (ou Eliza) Fowler Haywood (1693?-1756) e, por outro, a *Les Heureux Orphelins, Histoire Imitée de l'Anglais*, publicado dez anos mais tarde em Bruxelas pelos irmãos Vasse (romance em quatro partes, supostamente a tradução de uma obra inglesa não referenciada, mas que o século XX identificou como tratando-se, afinal, dos *Fortunate Foundlings*). As duas primeiras partes surgem sob anonimato, mas as terceira e quarta são assinadas pelo verdadeiro autor do conjunto, o romancista francês Claude Crébillon, autor de sucesso no início da sua carreira literária (1730-1742), mas caído em desgraça junto dos poderes político e religioso devido à licenciosidade e ousadia das críticas irónicas de algumas das suas obras, ficando sem publicar nada até 1754, quando reaparece, justamente, com *Les Heureux Orphelins*, promessa de história sentimental à inglesa. Ora, veremos que esta obra de Crébillon não é uma tradução (nem mesmo adaptada) da de Mrs. Haywood, dela se destacando significativamente do ponto de vista literário, tal como cada uma das instâncias autorais procura persuadir o seu Leitor-Modelo a aceitar o programa de

leitura proposto e a cooperar interpretativamente (nos termos de Umberto Eco), de acordo com o conhecimento dos diversos códigos em jogo em cada um dos textos, visando, assim, seduzir o seu público (e, se possível, enganar a censura).

No ensaio seguinte, intitulado “Du Libertinage à la Mode pour Annoncer le Nouveau *Topos* du Libertin de Glace (les *Lettres Athéniennes* de Crébillon)”, vemos que, quando Claude Crébillon publica o seu último romance em 1771, recorre, de forma esteticamente ainda mais complexa e elaborada, a todos os *topoi* da linguagem galante ao serviço da libertinagem e da convenção da ficção da autenticidade do romance epistolar, tão na moda entre os leitores do seu tempo. Ao longo da narrativa, Alcibiade mostra-se um sedutor cruel e corruptor, empenhado na guerra dos sexos, na difusão da sua filosofia libertina no seio da jovem elite ateniense e, sobretudo, na concretização da sua ambição política, ao mesmo tempo desejo de poder e de glória. No entanto, a ameaça do seu fracasso no final frustra as aspirações iniciais. Tal reflexão, que ele-próprio deixa em aberto, porque ela sintetiza o modo como Crébillon considera a tópica do amor e da libertinagem, poderia sugerir um subtil piscar de olho do Autor-Modelo ao seu Leitor-Modelo.

O quinto estudo intitula-se “A Sedução Escreve Torto por Linhas Direitas” (Os Exemplos de Crébillon e Laclos)”. Aqui, procuramos demonstrar que, de entre toda a literatura que encena a libertinagem, de Ovídio aos nossos dias, Claude Crébillon e Pierre Choderlos de Laclos terão sido daqueles que mais argumentamente trataram a questão da linguagem equívoca de Eros. No universo fechado e policiado em que circulam as suas personagens, *feira de vaidades* tão requintada como cruel, o duplo sentido das palavras, não detetado a tempo ou mal interpretado, pode conduzir a uma *mise à mort*, mesmo quando apenas moral e social, da incauta vítima. Cerimonial estratégico, a sedução é aqui uma relação dual e agonística que visa a derrota/conquista do objeto do desejo, por vezes de forma violenta, empregando o sedutor todas as armas à sua disposição: razão, emoções, sentimentos, sensualidade, linguagem (tanto verbal como corporal, mas também a simbólica do espaço e dos objetos). Discurso essencialmente estratégico, a sedução utiliza um

código linguístico-retórico que dissimula as reais intenções do libertino sob a máscara do discurso amoroso, aparentemente decantando e sublimando o desejo, como revela a análise do funcionamento da tática do *equivoco* no *corpus* crébilloniano e nas *Liaisons Dangereuses*.

Por último, estudamos uma das mais interessantes adaptações cinematográficas da obra de Laclos em “As *Ligações Perigosas*: do Romance Epistolar de Choderlos de Laclos ao Filme de Stephen Frears”. Literatura e cinema, embora utilizando processos diferentes, partilham o mesmo objetivo de criar uma emoção estética que veicule, com a máxima eficácia, uma mensagem através da narração de uma história. Se a literatura se pode definir como arte da palavra, o cinema serve-se de um conjunto de vários meios: imagem; guarda-roupa e cenários; representação dos atores (com ou sem recurso à palavra); manipulação do tempo; movimento da câmara; montagem; eventualmente, efeitos especiais. Focamos aqui brevemente alguns dos aspetos mais relevantes da transposição para o cinema do romance *Les Liaisons Dangereuses*, levada a cabo pela dupla Christopher Hampton (argumentista) e Stephen Frears (realizador) no filme *Dangerous Liaisons*.

Faro, 2021

Ana Alexandra Seabra de Carvalho

# VIAGEM MARAVILHOSA PELO PAÍS DOS ROMANCES<sup>1</sup>

O objeto de estudo deste ensaio é uma curiosa obra da literatura francesa de Setecentos intitulada *Voyage Merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* (*Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Férédin no País dos Romances*), a qual ostenta ainda o seguinte subtítulo: *Contenant Plusieurs Observations Historiques, Géographiques, Physiques, Critiques & Morales* (*Contendo Várias Observações Históricas, Geográficas, Físicas, Críticas & Morais*). O seu autor é o padre jesuíta Guillaume-Hyacinthe Bougeant, que a deu à estampa em Paris, no ano de 1735, “Avec Approbation & Privilège Du Roy”, à época Luís XV (cf. Bougeant, 1992: 1).

O título anuncia, pois, uma narrativa de viagens de evasão, de acordo com o código do maravilhoso coevo, realizadas por um príncipe de contos de fadas, que viaja por um território ficcional (em busca da perfeição e da felicidade, como compreenderemos adiante na narrativa). O subtítulo, extenso de acordo com a prática romanesca do tempo, estabelece, contudo, um subtil contraponto: *Contendo Várias Observações Históricas, Geográficas, Físicas, Críticas & Morais*. Quer dizer, continuamos no modelo da narrativa de viagens, mas agora com um intuito mais didático e moralizador do que uma mera história de aventuras. Como prometido, teremos ao longo da narrativa a descrição comentada de aspetos de natureza histórico-geográfica e física,

---

<sup>1</sup> Versão revista de “Pelo País dos Romances com o Padre Bougeant”. In Carvalho, João Carlos (coord.). 2015. *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e a Perenidade da Literatura de Viagens*. Lisboa, FCHS – Universidade do Algarve & CLEPUL, pp. 265-274.

mas também abundantes considerações de crítica socioliterária e moral, que opõem os universos do real e da fantasia.

Desengane-se, porém, o incauto leitor que julgue estar a encetar a leitura de mais um dos milhares de romances da moda na França dos anos 30 de Setecentos. Sob tal aparência, o padre Bougeant esconde, na verdade, uma espécie de panfleto condenatório de todo o género romanesco, desde a Antiguidade até ao seu contemporâneo, tentando, desta forma, derrotar o inimigo com as suas próprias armas. Trata-se, afinal, de uma narrativa metaficcional. Recorde-se que Bougeant é um erudito jesuíta, conhecido pelo seu humor e pela sua imaginação fantasiosa, que viveu em França entre 1690 e 1743. É autor de diversas obras, entre as quais se destacam três comédias satíricas, vários panfletos antijansenistas, bem como alguns escritos de índole filosófica e poética (*cf.* Sgard & Sheridan, 1992: 10-12). Fortemente encorajado pela Companhia de Jesus, o padre Bougeant decide, então, escrever o romance dos romances, de tom bastante divertido, mas que, constituindo-se como uma curiosa coletânea dos clichés do romanesco, sobretudo daquele em voga nas três primeiras décadas de Setecentos, tem como objetivo mais profundo a condenação do género romanesco em geral, dos grandes romances heroicos, mas igualmente das memórias supostamente históricas, dos romances cómicos e satíricos, ou mesmo libertinos que se publicaram em grande número na época.

Paradoxalmente, a sátira de Bougeant, ao criticar sem dó nem piedade o novo género literário emergente servindo-se dos códigos em voga, revela que o padre os domina na perfeição. Quer dizer, Bougeant trai-se a si mesmo enquanto leitor voraz de todo o tipo de romances, uma vez que, na sua obra, dá mostras de um profundo conhecimento dos pormenores mais ínfimos dos textos que parodia. Tal erudição romanesca permite-lhe comprovar, certamente, a opinião da Companhia de Jesus sobre o romance: trata-se de um género subversivo, porque incentiva a leitura individual e íntima, às escondidas, de textos que são passados de mão em mão sem controlo por parte dos educadores, obedecendo apenas aos critérios da novidade e da moda. Pior ainda, quando os leitores são jovens e do sexo femi-

nino. Nesta perspectiva, os romances são, pois, obras malignas, por seduzirem a imaginação, desviarem dos bons preceitos morais e religiosos, conduzindo ao pecado, mesmo se apenas em pensamentos (cf. Sgard & Sheridan, 1992: 16). Por conseguinte, devem ser vigorosamente condenados. É essa a incumbência do padre Bougeant.

Os principais alvos da sua crítica são, por um lado, o erudito Lenglet Dufresnoy, abade libertino amigo de Voltaire e adversário dos Jesuítas, que, um ano antes, havia publicado uma obra intitulada *De l'Usage des Romans* seguida de uma *Bibliothèque des Romans*, onde fazia uma apologia deste tipo de narrativas ficcionais desde a Antiguidade (cf. Sgard & Sheridan, 1992: 8-9). Por outro lado, são também alvos prediletos da sua crítica mordaz os romancistas seus contemporâneos Prévost (*Manon Lescaut*, 1731; *Cleveland*, 1731-39), Lesage (*Gil Blas*, 1724; *Le Diable Boîteux*, 1726), Marivaux (*La Vie de Marianne*, 1731-41; *Le Paysan Parvenu*, 1734-35) e Claude Crébillon (*L'Écumeiro*, 1734).

A sátira de Bougeant sobre os romances recorre às fórmulas narrativas de maior sucesso na época para as virar contra o próprio género: a viagem imaginária, a alegoria, o percurso iniciático, a narrativa paródica (cf. Sgard & Sheridan, 1992: 12). Assim, o padre jesuíta leva o leitor pela mão num passeio através do País dos Romances, lugar tido por utópico por comparação com o mundo real, mas com o propósito dissimulado de efetuar uma crítica condenatória do subversivo género da moda.

No início, o leitor depara-se com um herói-narrador, o Príncipe Fan-Férédin, que declara ter recebido toda a sua educação exclusivamente a partir da leitura de romances. O seu maior anseio é tomar os seus heróis como modelos de comportamento e de conduta moral. Então, “por uma bela noite de luar” (Bougeant, 2007: 10), Fan-Férédin decide deixar o seu reino e partir em busca da mulher ideal e da felicidade perfeita, coisas que afirma não encontrar nem no seu país, nem em nenhum outro das redondezas. Está convencido de que só o achará no maravilhoso País dos Romances. Convicto da justeza das suas razões, e para além da busca pessoal, o herói-narrador assume o pro-

pósito didático de contar ao leitor amigo todas as coisas admiráveis que viu e ouviu ao longo da sua viagem iniciática.

Tal artifício, reforçado pela excessiva inverosimilhança das sucessivas situações e por uma linguagem onde os abundantes adjetivos modulam um desespero interminável e se acumulam perífrases complicadas (cf. Barguillet, 1981: 89-90), permite a Bougeant satirizar tanto o romance romanesco barroco como os dos seus contemporâneos, nomeadamente os de Prévost e Marivaux, fazendo o inventário dos clichés romanescos.

Deste modo, a paródia desta obra metaficcional recai sobre as descrições histórico-geográficas convencionais das narrativas de viagens imaginárias e exóticas; mas também sobre a beleza e os méritos *extra-ordinários* dos habitantes desse país maravilhoso; bem como sobre as suas conversas alambicadas e palavrosas e o jargão amoroso da língua “romanciana”; ou ainda as “mil coisas curiosas” que compõem as aventuras singulares vividas por tal casta de heróis; ou os idílicos “Bosques d’Amor”; ou os extravagantes meios de transporte e formas de viajar; ou as numerosas formalidades preliminares a respeitar obrigatoriamente antes do pedido de casamento; e, finalmente, as grandes provas, prescritas por severas leis, que os heróis “romancianos” devem ultrapassar para merecerem a mão da sua bem-amada.

Bougeant satiriza, de igual modo, toda a panóplia de motivos e técnicas romanescos, como, por exemplo, os omnipresentes raptos, duelos, quiproquós; a passagem pelo estado de escravidão; os simulacros da morte dos heróis; a onisciência dos autores relativamente às palavras trocadas em segredo, aos pensamentos mais íntimos das personagens, etc.

Para além deste rol de clichés romanescos, a obra de Bougeant apresenta-se como um Índice (Sgard & Sheridan, 1992: 17), onde o padre jesuíta distingue claramente o Bem e o Mal, assim como hierarquiza a literatura romaneca, dividida entre “Alta Romância” e “Baixa Romância”. Na primeira, encontram-se os príncipes, os cavaleiros, os heróis gloriosos. Na segunda, criada mais recentemente, habitam as personagens de inferior condição social e moral (cf. Coulet, 1998: 327-328). Assim, no topo, figura o *Telémaco* (1699), romance de formação da autoria do insuspeito Fénelon. Seguem-se os romances de cavalaria de es-

pírito cristão, embora fora de moda nas preferências dos leitores setecentistas. Num nível abaixo, surgem os romances barrocos, edificantes, apesar de algo ridículos. Finalmente, entra-se na “basse Romancie”, onde tudo degenera, na opinião de Bougeant. O romance passa a ser invadido por uma horda crescente de população, gente de mau-gosto e vilões de toda a espécie. Por outro lado, se Prévost é visto com forte suspeição, acusado de dissimular a imoralidade sob o véu dos grandes sentimentos, Claude Crébillon revela-se ainda pior, uma vez que todas as suas personagens pertencem à mais alta sociedade, mas os costumes libertinos pelos quais se pautam e as inqualificáveis, na ótica do padre jesuíta, ousadias político-religiosas do jovem autor em *L'Écumeiro* constituem justificação mais que suficiente para o seu “embastilhamento” de alguns dias.

O capítulo XII da *Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Férédin no País dos Romances* é extremamente curioso. Nele Bougeant dedica-se a uma classificação meticulosa e de fina ironia dos vários tipos de escritores, apresentados como “operários”, dos “Enfiadores” aos “Apresentadores de Curiosidades”.

Em primeiro lugar, surgem os “Enfiadores”, que são aqueles que “juntam, de vários lados, uma vintena ou uma trintena de pequenas bagatelas, que habilmente enfiam e cosem, e eis a sua obra pronta” (Bougeant, 2007: 73)<sup>2</sup>. Dá como exemplos, *As Mil e Uma Noites* e as suas sequelas.

Vêm depois os “Assopradores”, exemplificados através de Madeleine de Scudéry (com o *Ciro*, 1649) e Fénelon (com o *Telémaco* – apesar de tudo, na opinião dos Jesuítas, o único modelo digno de ser seguido). Ora, estes “Assopradores”,

pelos contrários, pegam apenas numa dessas pequenas bagatelas; mas possuem a arte de a empolar e de a desenvolver, soprando-a, mais ou menos como as crianças fazem bolas de sabão, de modo que, a partir de uma matéria que em si mesma não vale quase nada, eles fazem uma espessa

---

<sup>2</sup> Cf. edição original francesa editada por Jean Sgard e Geraldine Sheridan: “Nous appelons ici *Enfileurs* des ouvriers qui y sont assez communs depuis un temps. Ces gens-là assemblent de divers endroits une vingtaine ou une trentaine de petits riens, qu'ils ont l'adresse d'enfiler et de coudre ensemble, et voilà leur ouvrage fait” (Bougeant, 1992: 97).

obra. Estas obras, como se vê, não podem ser muito sólidas; mas não deixam de entreter os espíritos ociosos. As mulheres, sobretudo, e as crianças adoram ver flutuar no ar estas pequenas bolhas inchadas. Mas é verdade que não passa de um brilho momentâneo, de que já ninguém se lembra no dia seguinte (Bougeant, 2007: 74)<sup>3</sup>

Temos ainda os “*Bordadores*”, que são os que “mandam vir de algum país estrangeiro alguns fragmentos raros e curiosos, cujo fundo ornado com um bordado de desenho corrente que já quase não deixa distinguir o fundo do próprio bordado” (Bougeant, 2007: 74)<sup>4</sup>. Como exemplos, e para além de Lenglet Dufresnoy, Bougeant refere *Dom Carlos* (1673) de Saint-Réal e *A Princesa de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette, embora esta última obra seja elogiada pelo respeito das regras do dever e da conveniência.

Seguem-se os “*Consertadores*”. Segundo Bougeant, estes autores “são menos engenhosos. A sua única arte consiste em dar algum ar de novidade a coisas já velhas e usadas; é, contudo, hoje em dia [afirma ele], a espécie de operários mais numerosa” (*ibidem*)<sup>5</sup>. Adiante Bougeant precisa, dizendo que se trata de escritores que se limitam a adaptar ao gosto francês moderno obras estrangeiras coevas ou antigas (Bougeant, 2007: 78-79).

Surgem, depois, os “*Iluminadores*”, os quais “são empregues a iluminar, com as cores mais brilhantes, retratos, figuras ou

---

<sup>3</sup> Cf. Bougeant (1992: 97-98): “Les *Souffleurs* au contraire ne prennent qu’un de ces petits riens; mais ils ont l’art de l’enfler, et de l’étendre en le soufflant, à peu près comme les enfants font des bouteilles de savon, en sorte que d’une matière qui d’elle-même n’est presque rien, ils en font un gros ouvrage. Ces ouvrages comme on voit ne peuvent pas être fort solides; mais ils ne laissent pas d’amuser des esprits oisifs. Les femmes surtout et les enfants aiment à voir voltiger en l’air ces petites bouteilles enflées. Mais il est vrai que ce n’est qu’un éclat d’un moment, et qu’on ne s’en ressouvient pas le lendemain”.

<sup>4</sup> Cf. Bougeant (1992: 98): “L’ouvrage des *Brodeurs* est d’une autre espèce. Ils font venir de quelque pays étranger quelques morceaux rares et curieux, dont ils ornent le fond d’une broderie de dessin courant, qui ne laisse presque plus distinguer le fond de la broderie même”.

<sup>5</sup> Cf. Bougeant (1992: 98): “Les *Ravaudeurs* sont moins ingénieux. Tout leur art consiste à donner quelque air de nouveauté à des choses déjà vieilles et usées; c’est pourtant aujourd’hui l’espèce d’ouvriers qui est en plus grand nombre”.

quadros imaginários. Não se deve pedir a essa gente retratos parecidos, nem quadros verdadeiros; não é esse o seu ofício” (Bougeant, 2007: 74)<sup>6</sup>

Temos, ainda, os “*Lanterneiros* ou artífices de *Lanternas Mágicas*”. Trata-se de “operários” cujas “obras que produzem se assemelham a uma espécie de Lanternas mágicas onde se vêem as coisas mais incríveis do mundo, como Torres de bronze, Colunas de diamante, Rios de fogo, Carros atrelados a pássaros, Gigantes monstruosos” (*ibidem*)<sup>7</sup>. Nesta categoria são, pois, incluídos todos aqueles que possuem uma imaginação demasiado fértil no capítulo da inverosimilhança, ou seja, que utilizam toda a panóplia do maravilhoso. A obra de Claude Crébillon *L'Écumeiro* é especialmente atacada (*cf.* Bougeant, 2007: 82).

Por fim, surgem os “*Apresentadores de Curiosidades*”, ou seja, aqueles que apenas trabalham como subalternos, recebendo encomendas de pedaços que irão preencher vazios ou engrossar obras alheias. Então, eles

fazem uma espécie de obra assaz engraçada. Trata-se de uma acumulação de diversas coisas curiosas que mandam vir de longe. É por isso que lhes foi dado esse nome. Quando a matéria sobre a qual eles trabalham é em si mesma demasiado ingrata, eles inventam a arte de aumentar e ornar o seu quadro com diversos objectos mais interessantes, os quais apresentam um após outro, como o mapa de Londres, a Corte de Portugal, o Governo de Veneza, os Templos de Roma, mais ou menos como um Apresentador de Curiosidades vos mostra na sua caixa a Cidade de Constantinopla, a Imperatriz da Rússia, a Corte

---

<sup>6</sup> *Cf.* Bougeant (1992: 98): “[Les *Enlumineurs*] sont employés à enluminer des couleurs les plus brillantes, soit les portraits, soit les figures, ou les tableaux d’imagination. Il ne faut pas demander à ces gens-là des portraits ressemblants, ni des tableaux dans le vrai; ce n’est pas leur métier”.

<sup>7</sup> *Cf.* Bougeant (1992: 98): “Les *Lanterniers* ou faiseurs de Lanternes Magiques, sont encore des ouvriers fort estimés. On les a ainsi nommés, parce que les ouvrages qu’ils font ressemblent à des espèces de Lanternes Magiques, où l’on voit les choses du monde les plus incroyables, des Tours d’airain, des Colonnes de diamant, des Rivières de feu, des Chariots attelés d’oiseaux ou de poissons, des Géants monstrueux”.

de Pequim, o Porto de Amesterdão (Bougeant, 2007: 74-75)<sup>8</sup>

Tal classificação mostra que Bougeant considera que todos os romancistas repetem continuamente os mesmos temas, motivos e códigos. Assim, todos os romances não passam de bagatelas, umas mais perniciosas do que outras, mas todas elas inúteis e condenáveis. Deste modo, a aparente narrativa de viagens do Príncipe Fan-Férédin revela que o País dos Romances, ao invés de “maravilhoso”, é tido pelo padre jesuíta como um território a evitar, sobretudo pelos viajantes jovens e incautos. Só dessa forma podem escapar à corrupção da imaginação, da moral e dos bons costumes; ou ainda, à incapacidade de distinção entre o real e a ficção. Para melhor convencer os seus leitores a afastarem-se deste género maligno, o jesuíta faz uso da sua memória romanescas, da sua prodigiosa imaginação e do seu estilo humorístico, carregando de tal forma na dose excessiva de romanescos que espera com isso provocar o enjoo de tais leituras e dar lugar a uma reflexão crítica sobre o valor risível do género romanescos.

Não obstante, a obra metaficcional de Bougeant termina com um final feliz, na ótica do seu autor. Isto é, nas últimas páginas, o herói-narrador, leitor voraz de todo o género de livros, acorda subitamente de um sonho romanescos, recuperando o seu nome e estatuto social bem mais prosaicos: o fidalgo provinciano Senhor de La Brosse. O mesmo é dizer que a viagem maravilhosa no País dos Romances se tratava, afinal, de um roteiro através de um país e personagens imaginários, o que, se os salva da condenação do autor, alerta, no entanto, o leitor para os perigos das leituras romanescas. Para Bougeant, este regresso ao real corresponde à reposição da racional ordem das

---

<sup>8</sup> Cf. Bougeant (1992: 98): “*Les Montreurs de Curiosité* font une espèce d’ouvrage assez amusant. C’est un amas de diverses choses curieuses qu’ils font venir de loin. C’est pour cela qu’on leur a donné ce nom. Quand la matière sur laquelle ils travaillent est trop ingrate par elle-même, ils trouvent l’art d’augmenter et d’ornier leur tableau de divers objets plus intéressants qu’ils présentent l’un après l’autre, comme le plan de Londres, la Cour de Portugal, le Gouvernement de Venise, les Temples de Rome, à peu près comme un Montreur de Curiosité vous fait voir dans sa boîte la Ville de Constantinople, l’Impératrice de Russie, la Cour de Péking, le Port d’Amsterdam”.

coisas. Reencontrando as outras personagens, que mais não eram do que membros do seu círculo de familiares e amigos, o herói-narrador conta-lhes o seu sonho bizarro, e todos concordam que ele o deve passar à escrita e publicar para deleite e instrução do público. Desta forma, Bougeant conclui a viagem empreendida pelos clichés do romanesco em voga nas primeiras décadas de Setecentos para enfatizar a condenação do País dos Romances, o qual, paradoxalmente, ele tão bem conhece e, com forte probabilidade, aprecia às escondidas.

## *Referências bibliográficas*

BARGUILLET, Françoise. 1981. *Le Roman au XVIII<sup>e</sup> Siècle*. Paris, PUF.

BOUGEANT, Guillaume-Hyacinthe. 1992. *Voyage Merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie. Contenant Plusieurs Observations Historiques, Géographiques, Physiques, Critiques & Morales* (éd. Jean Sgard & Geraldine Sheridan). Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne [1735].

BOUGEANT, Guillaume-Hyacinthe. 2007. *Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Férédin no País dos Romances. Contendo Várias Observações Históricas, Geográficas, Físicas, Críticas & Morais*. (trad. de Ana Alexandra Carvalho e João Carlos Carvalho). Lisboa, Edições Colibri & Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve.

COULET, Henri. 1988. *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris, Armand Colin.

SGARD, Jean & SHERIDAN, Geraldine. 1992. "Préface". In Bougeant, Guillaume-Hyacinthe. 1992. *Voyage Merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie. Contenant Plusieurs Observations Historiques, Géographiques, Physiques, Critiques & Morales*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 7-31.

# A REINVENÇÃO DA CORTESIA SEGUNDO GIRGIRO, L'ENTORTILLÉ<sup>1</sup>

*Dans notre culture, la séduction a connu une sorte d'âge d'or, qui va de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle: elle est alors, comme la politesse ou les manières de cour, une forme conventionnelle, aristocratique, un jeu stratégique sans grand rapport avec l'amour.<sup>2</sup>*

A vida e a obra de Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707-1777) foram objeto de juízos contraditórios ao longo da história literária francesa, e o epíteto de homem e escritor libertino prevaleceu durante muito tempo. São conhecidos os conflitos com o pai (“Crébillon, le Tragique”), membro honorável da Academia francesa. Por seu turno, “Crébillon, le Petit” prefere a comédia italiana e o romance, gênero em ascensão apesar de muito desacreditado pelos moralistas e críticos literários contemporâneos. Na sua obra narrativa, entrelaçam-se a temática da libertinagem galante, um espírito lúdico de divertimento, o experimentalismo técnico-compositivo e a problematização arguta das convenções poéticas e retóricas da narrativa coeva.

---

<sup>1</sup> Estudo elaborado a partir das versões revistas de “Claude Crébillon e a Reinvenção da Cortesia”. In Seara, Isabel Roboredo (dir. e coord.). 2014. *Cortesia: Olhares e (Re)Invenções*. Lisboa, Chiado Editora, pp. 311-326 e de “Claude Crébillon, Chroniqueur du Libertinage chez la Bonne Compagnie”, *Carnets: Revue Électronique d'Études Françaises*. II<sup>e</sup> Série, n<sup>o</sup> 2, *Frontières de la Chronique*, 2014, pp. 58-71.

<sup>2</sup> Jean Baudrillard (1994: 113).

A sedução do jogo romanesco impera a todos os níveis do fazer literário de Claude Crébillon. Jogo refinado, dirigido ao leitor espirituoso, ele instaura-se sob o signo da ironia da poética da indecidibilidade do sentido e da estética do contraponto, quer ao nível da problematização genológica, quer ao nível do estilo frásico, sinuoso e velado, paradoxalmente evidenciando aquilo que simula esconder e apelando com malícia à imaginação e à responsabilização do leitor pela interpretação erótica dos eventos narrados. Injustamente tratado de licenciado, frívolo e libertino, “Girgiro, l’Entortillé” (epíteto que o autor ficou justamente a dever à tortuosidade do seu estilo, não apreciada por todos) leva a cabo em todas as suas narrativas, sob uma perspectiva fina e irónica, uma espécie de viagem filosófica através dos diferentes jogos de poder e sedução, apresentando uma pintura bastante viva da libertinagem mundana sua contemporânea, da qual ele desvela todas as falsidades. Com efeito, o projeto de escrita de Claude Crébillon orienta-se por uma profunda e rigorosa análise do coração humano e das máscaras retóricas da sedução e da libertinagem, isto é, dos mecanismos secretos do amor, do desejo e da vaidade, nas suas múltiplas variantes encenadas pela elite parisiense das primeiras décadas do século XVIII (Carvalho, 2003). Trata-se, aliás, de uma excelente matéria investigativa, como nota Johan Huizinga:

Le XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'intensité de ses échanges intellectuels, encore protégés contre la surabondance chaotique par ses moyens de communication limités, devait être l'époque par excellence des joutes de plume. Celles-ci, avec la musique, la perruque, le rationalisme frivole, la grâce du rococo et le charme des salons, faisaient partie intégrante de ce caractère ludique général spécialement éloquent que personne n'ira contester au XVIII<sup>e</sup> siècle et que nous lui envions quelquefois. (Huizinga, 1951: 255)

Claude Crébillon inicia a sua carreira de escritor em 1730, sob anonimato, com *Le Sylphe, ou Songe de Madame de R\*\*\*, Écrit par Elle-Même à Madame de S\*\*\** [Sy]. Trata-se de um texto breve, mas já embrionário das questões temáticas e formais que o autor explorará mais tarde. Em 1732, publica com grande sucesso o seu primeiro romance epistolar, as *Lettres de*

*la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\** [LM], fina análise da paixão feminina. Contudo, o surgimento, em 1734, da sua terceira narrativa, *L'Écumoire, ou Tanzaï et Néadarné, Histoire Japonaise* [TN], vale-lhe alguns dias na prisão de Vincennes. A obra é condenada à fogueira, visto que os censores não tiveram dificuldade em compreender a crítica mordaz ao absolutismo real subjacente ao cenário oriental. Nos anos seguintes, Crébillon escreve algumas das suas narrativas mais conhecidas: *Les Égaréments du Cœur et de l'Esprit ou Mémoires de M. de Meilcour* [Ég] (1736-1738); *Le Sopha, Conte Moral* [So], que apenas é publicado em 1742, mas cujo perfume oriental não é suficiente para esconder a crítica à monarquia francesa coeva, o que vale ao autor reincidente uma condenação de exílio de Paris. Provavelmente escreve também uma primeira versão dos dois diálogos *La Nuit et le Moment, ou les Matines de Cythère* [NM] (publicado em 1755) e *Le Hasard du Coin du Feu, Dialogue Moral* [HCF] (publicado apenas em 1763), nos quais os assuntos do coração e dos sentidos, tal como no *Sylphe* e nos *Égaréments*, são tratados com um espírito notável. Em 1746, surge uma narrativa intitulada *Les Amours de Zéokinizul, Roi des Kofirans*, de paternidade duvidosa: Crébillon, La Beaumelle ou um escritor desconhecido? Contudo, esta obra satírica é demasiado direta e transparente, muito diferente do estilo velado de “Girgiro, l'Entortillé”. Em 1754, surgem *Les Heureux Orphelins, Histoire Imitée de l'Anglais* [HO] (transposição para a corte inglesa da libertinagem *à la française*), bem como as sete primeiras partes de *Ah Quel Conte! Conte Politique et Astronomique* [AQC], terminado no ano seguinte e que pode ser lido como a continuação do *Sopha*. Em 1755, é igualmente dada à estampa *La Nuit et le Moment*. Nesta época, Crébillon foi provavelmente secretário do duque de Richelieu e, em 1759, torna-se censor real para as Belas-Letras, tal como o pai antes dele. *Le Hasard du Coin du Feu* é finalmente publicado em 1763. Sem ter tido a honra de pertencer, como o pai, à Academia francesa, Claude Crébillon, em 1766, foi, no entanto, acolhido como membro não residente da Academia das Ciências, Artes e Belas-Letras de Dijon. O autor publica, em 1768, a sua segunda monódia epistolar, as *Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\** [LD], onde desenvolve

uma vez mais a análise do sentimento amoroso feminino. Em 1771, surge a sua última obra, as *Lettres Athéniennes, Extraites du Portefeuille d'Alcibiade* [LA], também um romance epistolar, mas polifónico, no qual o contexto da Grécia de Péricles reflete de novo *la bonne compagnie* libertina da França do século XVIII. Seis anos mais tarde, no dia 12 de abril de 1777, morre Claude Prosper Jolyot de Crébillon, “Écuyer, Censeur Royal”.

Crébillon foi um dos escritores mais lidos da sua época. Tal sucesso junto do público é atestado pelos elogios de um bom número de críticos e autores (La Morlière, D'Alembert, Baculard d'Arnauld, Du Coudray, La Chesnaye des Bois, Voltaire, Palisot, Collé, Saurin, etc.). Não obstante, também há aqueles que julgam as suas obras demasiado frívolas e licenciosas, sobretudo os textos publicados entre 1754 e 1771, qualificados como entediantes e tortuosos (Diderot, Grimm ou Sade). Críticas injustas, pois descuram o olhar perspicaz e irónico do cronista dos costumes corrompidos da sua época, a sua fina análise psicológica, sociológica e até política dos diferentes jogos de poder e sedução, de que o autor revela as ilusões, falsidades, astúcias e crueldades. Ademais, o seu estilo refinado é o mais adequado quer para o jargão da *bonne compagnie*, quer para a subtilidade do seu estudo dos costumes particulares deste círculo fechado. De sublinhar igualmente a busca estética empreendida por Claude Crébillon sobre as potencialidades e as fronteiras da narrativa, nomeadamente do romance.

Como temática central da sua obra, Crébillon aborda, pois, as máscaras retóricas da galanteria cortês, as armas da sedução libertina, mas também as armadilhas que ameaçam a paixão sincera e ingénua. Trata-se, na verdade, como lhes chamou Denis de Rougemont (Rougemont, 1939), de disputas de palavras de veludo que podem ser mortíferas, verdadeiras justas verbais pressupondo, de parte a parte, um domínio perfeito do código de compromisso moral da cortesia, composto de normas comportamentais e linguísticas. O complexo cerimonial erótico que impera na boa sociedade parisiense da primeira metade do século XVIII assenta na arte da gradação, quer dizer, está convencionalizado que, em primeiro lugar, o homem avança, delicada e respeitosa, devendo a mulher resistir com altivez. Segue-se

a declaração amorosa masculina, depois a feminina, permitindo que a esperada conquista da mulher se concretize. Os remorsos femininos tardios também são de regra, bastando que a ligação dure alguns dias para garantir a sua decência. O jargão amoroso herdado da cortesia medieval e do preciosismo seiscentista é a segunda componente deste cerimonial, mera fórmula vazia de verniz decente que mascara o hedonismo reinante. Vinga, assim, o imperativo social do decoro que mantém a coesão do grupo, seletivo pelo nascimento e coeso pelos códigos comportamentais e linguísticos.

Estas características respeitam, na forma, a tradição das sociedades de corte. No entanto, em relação ao passado, a degradação dos costumes assume um destaque inaudito. A coberto deste jogo social<sup>3</sup>, e de molde a tornar o vício apetecível e bem aceite, veremos adiante como as personagens de Crébillon, imbuídas do contexto da libertinagem galante que caracteriza o seu tempo, reinventam a cortesia trovadoresca e preciosa, colocando-a ao serviço do *goût*, mero desejo erótico desprovido de amor, ou, nas palavras do narrador do *Sopha*,

cette impatience, cette ardeur qui sans être amour, produit en nous des mouvements qui lui ressemblent, et que les femmes regardent toujours comme les symptômes d'une vraie passion, soit qu'elles sentent combien il leur est nécessaire avec nous de paraître s'y tromper, ou qu'en effet, elles ne connaissent rien de mieux. (Crébillon, 2000b: 412)

Como é sabido, a partir das fontes antigas, a platónica (valorização do idealismo amoroso) e a ovidiana (valorização do jogo da sedução e do prazer físico), constroem-se, ao longo dos séculos, os códigos retórico-amorosos que caracterizam a literatura francesa. Em primeiro lugar, surgem os da *fin'amors* e da cortesia medievais. Estes são transformados pelo neoplatonismo, petrarquismo e epicurismo renascentistas. Daqui nascem os

---

<sup>3</sup> Cf. La Bruyère: "La vie de cour est un jeu sérieux, mélancolique, qui applique; il faut arranger ses pièces et ses batteries, avoir un dessein, le suivre, parer celui de son adversaire, hasarder quelquefois, et jouer de caprice; et après toutes ses rêveries et toutes ses mesures on est échec, quelquefois mat; souvent, avec des pions qu'on ménage bien, on va à dame, et l'on gagne la partie: le plus habile l'emporte, ou le plus heureux" (La Bruyère, 1965: 217).

códigos seiscentistas da amizade terna, do amor-paixão e da galanteria. Finalmente, para o nosso propósito, todos os códigos anteriormente referidos sofrem uma verdadeira revolução no contexto da libertinagem aristocrática do Século das Luzes, transformando-se no *amour-goût* (Stendhal, 1987), objeto central da argúcia analítica levada a cabo por Crébillon em todas as suas narrativas.

Nesta matéria das relações intersubjetivas entre os dois sexos, o século XII provençal mostra-se revolucionário ao inventar a *fin'amors*<sup>4</sup>. Tal código amoroso de corte coloca a mulher no centro do universo do discurso masculino, onde ela é venerada como senhora absoluta, à imagem da posição dominante do suserano. A feminilidade torna-se um objeto de interesse, e as relações intersubjetivas homem-mulher transformam-se no tema literário por excelência cantado pelo seu vassalo, o trovador, simultaneamente amante e poeta. Deste modo, o serviço amoroso assemelha-se em tudo ao serviço prestado ao senhor feudal. O contrato de vassalagem amorosa inicia-se pelo juramento de fidelidade e sela-se pelo beijo. Ele confere valor ao vassalo, que deve esforçar-se ao máximo para merecer, enquanto perfeito amante, a *merce* da dama, os seus favores, ou seja, o dom total ou parcial da sua pessoa. Este ritual comporta quatro etapas: o acolhimento (onde o desejo amoroso e o trovador são reconhecidos pela dama), as carícias, os beijos e, finalmente, os abraços. O respeito escrupuloso destas quatro etapas é signo da *mezura*, mas revela também o autodomínio e o simulacro ritualizado da união física dos amantes. Forma refinada de erotismo, a *fin'amors* codifica, com subtileza linguística e poética, a sensualidade do desejo, aquilo que mais se anseia, mas, de modo paradoxal, aquilo também que mais se teme, ou seja, o arrefecimento do desejo e do sentimento. Este desejo do desejo implica, pois, a ideia da necessidade de um obstáculo (a insatisfação) decorrente da própria natureza do amor. Os amantes devem cobrir-se ainda de uma aura de segredo que os proteja dos *lauzengiers* (os indiscretos) e dos *gilos* (os rivais ciumentos). Afastados do mundo, os amantes devem dedicar-se à consagra-

---

<sup>4</sup> Cf. Stendhal (1987); Markale (1987); Hartmann (1998); Carvalho (2003).

ção do amor sob a forma ritualizada de palavras e gestos, como aperfeiçoamento espiritual.

A *fin'amors* dos trovadores occitanos vê no sentimento amoroso a fonte de todas as virtudes, a exaltação de todas as capacidades do ser, o inspirador das proezas e o princípio positivo de vida. Reservada apenas a uma elite que partilhe os seus códigos de sedução refinados, ela permite que o desejo seja o princípio de um progresso espiritual. Ao enamoramento masculino, que envolve a totalidade do ser (sentidos, coração e espírito), segue-se o processo gradual e fortemente ritualizado de sedução da dama, cujas etapas se encontram convencionadas à partida. O *fin amant* deve alimentar a insatisfação do seu desejo para o e se enobrecer, através da *mezura*, ou seja, do controlo do desejo e da sua expressão, como disciplina individual e valorização dos obstáculos. A extrema codificação da *fin'amors* enfatiza o jogo da sedução em detrimento do fogo da paixão. O sentimento fulminante não é, por si só, suficientemente meritório, pois ele deve ser seguido de um longo serviço amoroso, em função do qual o amante será recompensado ou não. O jogo amoroso confunde-se com o jogo da corte, consistindo na sua própria razão de ser.

Para os trovadores do norte de França, nomeadamente da corte parisiense, porém, a situação é diferente. As qualidades do amante são as mesmas do cavaleiro, ou seja, proeza e cortesia vão de mãos dadas. O amor já não é a fonte inspiradora, mas antes a consequência da ética cavaleiresca. A *fin'amors* transforma-se, assim, em *cortezia*. O *fin amant* funda o seu mérito no facto de amar perfeitamente, isto é, segundo o código do amor, e no seu trovar. O amante cortês funda o seu mérito nas virtudes do ideal cavaleiresco: linhagem, coragem, destreza física, lealdade e fidelidade, honra, generosidade, liberalidade (herdadas do cavaleiro épico). Para agradar na corte, porém, são necessárias outras qualidades: beleza física, elegância, delicadeza de espírito, sensibilidade artística, moderação, domínio da etiqueta. O *parfait amant* é agora o homem de corte que procura harmonizar todas estas virtudes. A *cortezia* passa, assim, a determinar as regras do jogo amoroso, cada vez mais retórico.

Curiosamente, o jogo amoroso da *cortezia* será codificado no momento em que já entrara em declínio, num tratado metuculoso intitulado *De Arte Amandi*, geralmente atribuído a Andreas Capellanus, mas provavelmente datado do final do século XIII ou do início do século XIV (cf. Markale, 1987: 32). O texto tem uma finalidade pedagógica e é dedicado a Gautier, modelo do jovem cavaleiro a ser iniciado na cavalaria de amor. São em número de treze os *preceitos do amor*: cinco dizem respeito às relações dos amantes com a sociedade – rejeição da avareza e elogio da liberalidade; condenação da falsidade, da maledicência, da indiscrição, quer dos amores alheios quer do próprio. Os restantes são disposições do comportamento do amante em relação à dama (Markale, 1987: 33 e ss.). Do conjunto destes preceitos, podemos concluir, com Jean Markale, que, relativamente às regras deste novo jogo de sedução veiculado pela literatura da época, “la femme n’est plus l’objet des plaisirs de l’homme comme elle l’était, à la fois dans l’Antiquité classique et dans les débuts du Moyen Âge chrétien” (45). Pelo contrário, agora a mulher “devient en quelque sorte la meneuse de jeu. Le désir de l’amante prime tout, et le désir est un ordre. L’amant ne doit jamais prendre l’initiative, il doit se contenter de répondre au désir de la dame” (45). Pierre Hartmann enfatiza este aspeto, afirmando que:

Dans le rapport courtois, c’est la femme qui occupe une position dominante: c’est elle qui impose les termes du contrat, qui fixe la longueur des délais, qui finalement récompense ou dédaigne. C’est en effet en s’humiliant devant la dame de ses pensées et en se déclarant son *homme-lige* que le troubadour invente l’amour comme un complet renversement du rapport intersexuel ordinaire. (Hartmann, 1998: 20)

O complexo e refinado código de amor exposto em *De Arte Amandi* comporta trinta e uma regras<sup>5</sup>, a primeira das quais considera que o casamento não é uma desculpa válida e legítima para se recusar o amor. Por outro lado, elogia-se o ciúme como sentimento próprio da obrigatória exclusividade no amor e como

---

<sup>5</sup> Cf. Markale (1987: 66 e ss.) e Stendhal (1987: 308-311).

atiçador do desejo. Afirma-se também o direito intransigente ao amor, estando o desejo onnipresente. O verdadeiro amor não existe sem a esperança de ser correspondido e até satisfeito. Isto implica uma fusão total com o objeto amado e uma submissão comparável à da vassalagem, pois o verdadeiro amante está continuamente absorvido pela imagem da sua dama. O amor é, pois, concebido como um processo contínuo de aperfeiçoamento (ao contrário do casamento que é um *estado* e uma *segurança*), estando o amante sempre receoso de ser rejeitado. Como a dama é a Perfeição, ele não pode recusar-lhe nada. Por outro lado, sendo ela suserana, a única conquista amorosa meritória deve ser difícil e sofrida, cheia de obstáculos a vencer. Apenas o mérito dignifica o amor. Por fim, postula-se que o hábito excessivo dos prazeres, ou seja, a luxúria exagerada, impede o verdadeiro amor. Eis aqui, então, a chave do sistema do amor cortês, segundo Markale. Este autor rejeita uma interpretação platônica deste código amoroso, visto que o que se condena não é a luxúria, mas apenas “*une trop grande luxure* [...]”. Cela veut simplement dire [afirma Markale] que la luxure n'est pas un *but* mais un *moyen* [...], un mode d'agir nécessaire pour appréhender un ailleurs qui se dérobe sans cesse” (Markale, 1987: 86).

A arte de amar acima considerada define-se como técnica de mestria do sentimento amoroso, tornando-o num amor extremamente codificado, como vimos, tanto nos seus preceitos e regras, como na sua expressão retórico-poética. Por essa razão nos detivemos nele tão demoradamente, uma vez que determinará todos os códigos subsequentes, os quais, partindo dele, lentamente o modificarão de acordo com a evolução dos costumes e dos preceitos literários.

Porém, convém referir que, simultaneamente, se vai desenvolvendo um outro tipo de código amoroso derivado do mito de Tristão e Isolda, o do *amor-paixão* (Rougemont, 1939). Trata-se de um sentimento involuntário e fatal, que se revela antissocial e contranatura, uma vez que conduz o sujeito passional ao isolamento e à morte. Nesta visão pessimista do amor (ao contrário da *fin'amors* occitana), o desejo confunde-se com a morte, e a demanda é o seu verdadeiro destino, o que tanto seduzirá os ro-

mânticos. Assim, estas duas sensibilidades amorosas medievais constituem, nas palavras de Hartmann, “le modèle lumineux et le contre-modèle souterrain qui permettent de penser dans leur diversité et leur richesse contradictoire les représentations littéraires de l’amour jusqu’aux temps modernes” (Hartmann, 1998: 21).

A partir do século XIII, contudo, a cortesia medieval vê-se atacada, tanto pela Igreja como pelos imperativos morais e sociais que surgem em defesa da instituição matrimonial, infligindo-lhe um rude golpe e levando-a ao declínio. Em consequência, a ética cortês transforma-se progressivamente em mera etiqueta, num verniz mundano ou mito. A sua expressão passa a ser de simples retórica, quer dizer, um duplo jogo, social e linguístico, de que o *Roman de la Rose*<sup>6</sup> é um bom exemplo.

À censura da Igreja, juntam-se as teorias de inspiração platoniana, que conjugam cristianismo e paganismo, de Dante, Petrarca e Ficino, para quem o amor verdadeiramente perfeito é espiritual, sendo o seu objeto idealizado e sacralizado. Dante busca apenas o sorriso de Beatriz, fim e perfeição do amor espiritual. Laura é um ser alegórico que emerge da escrita poética de Petrarca. A *Délie* de Scève é igualmente um “objet de plus haute vertu”, que reúne em si todas as perfeições físicas, gentis e morais. O arquétipo cortês ainda aí permanece, mas com alterações: o amor como razão de viver; a submissão à dama (modelo ideal de beleza e perfeição) do amante, condenado a uma longa e difícil ascese antes de atingir o fim da sua demanda (Pelous, 1980: 32). O ideal cavaleiresco medieval será substituído pelo ideal renascentista fundado na leitura de Platão, através do filtro cristão do seu comentador Marsílio Ficino. O neoplatonismo e o petrarquismo, idealizando o amor e filiando-se em parte na cortesia, intensificam-no através das chamadas purificadoras e de uma expressão híper-refinada, subtil e delicada. A *fin’amors* trovadoresca transforma-se, assim, num sentimento místico e religioso, como na poesia amorosa do leonês Maurice Scève (*Délie*, 1544) ou na do autor da *Pléiade*, Joachim Du Bellay, através da inspiração ficiniana. Com efeito, em *De Amore*<sup>7</sup>,

<sup>6</sup> De Guillaume de Lorris e Jean de Meun (1225-1270).

<sup>7</sup> Obra composta entre 1470 e 1474.

Ficino apresenta uma leitura d'O *Banquete* em que interpreta as teses platônicas à luz da religião cristã. Distingue o amor verdadeiro, aquele que revela a Beleza, do amor vulgar, preso à matéria, aos sentidos e, portanto, maléfico. Defende a visão e a audição como sentidos nobres na percepção da Beleza, estando os restantes associados à luxúria. O amor é desejo de Beleza: idealizada, correspondida, harmoniosa. O amor é moderação, o que significa agora a recusa total da sensualidade e a valorização da bondade. A ascese mística atinge-se por etapas, partindo do amor perfeito pela dama e caminhando em direção ao divino, da beleza física e moral, à beleza intelectual e espiritual. A via do amor é uma “via dolorosa”, pautada por sofrimento, tormento e uma “desencarnação” cujo fim é a espiritualidade, o Conhecimento e o Bem (identificados com a Beleza divina).

Contudo, nem só de ideal espiritualizado vive o amor renascentista. Se Marguerite de Navarre define os “parfaits amants” como aqueles que buscam “en ce qu'ils aiment quelque perfection, soit beauté, bonté ou bonne grâce, toujours tendant à la vertu, et qui ont le cœur si haut et si honnête qu'ils ne veulent, pour mourir, mettre leur fin aux choses basses que l'honneur et la conscience réprouvent”<sup>8</sup>, o hedonismo e a galanteria também têm o seu lugar nos círculos mundanos e na literatura. A herança da cortesia e do neoplatonismo transforma-se na delicadeza e civilidade da galanteria fundada na máxima epicurista do *carpe diem*, consagrada na fórmula do poeta mais célebre do grupo da *Pléiade*, que exorta a mulher amada a gozar a sua juventude: “cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie”<sup>9</sup>. O amor, como força cósmica onnipotente, inscreve-se com harmonia na Natureza e visa a felicidade presente. Assim, amores mais ligeiros, doçuras e prazeres da vida dedicada ao culto de Vénus, exalam um perfume de sensualidade natural bem diferente do desejo depurado do neoplatonismo. Essas duas tendências prolongam-se no século XVII francês, dividido entre o amor precioso (simbolizado pela célebre *Carte du Tendre* inclui-

---

<sup>8</sup> Cf. Marguerite de Navarre (1982: 195).

<sup>9</sup> Cf. o conhecido soneto de Ronsard “Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle” (Ronsard, 1981: 298).

da na *Clélie* (1654-1660) de M<sup>lle</sup> de Scudéry) e a galanteria (Pelous, 1980). Por sua vez, Jean Markale nota o seguinte:

Au XVII<sup>e</sup> siècle, lors de la mode de la préciosité, [l'] amour courtois se retrouvera intégré dans la Carte du Tendre, mais il ne sera plus qu'un jeu cérébral par lequel les grandes dames de l'époque se feront faire la cour toute leur vie sans jamais répondre à leurs prétendants. D'ailleurs ces prétendants n'espéreront rien. Ce qui était jeu de l'amour et de la prouesse deviendra divertissement de salon, et cela ne mettra nullement en cause la société. Au contraire, elle y gagnera en puritanisme. Mais aux XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, [c'était] bien autre chose. Le spirituel, l'intellectuel et le charnel se mêl[aient] si étroitement qu'il [était] parfois bien difficile de discerner la part de chacun. [. . .]. L'amour courtois est un tout: ne nous étonnons pas si la relation de Guénièvre et de Lancelot [*le couple infernal*] va jusqu'à l'adultère effectif, il ne pouvait en être autrement. (Markale, 1987: 29-30)

A galanteria mundana vê com ironia e ceticismo o culto do amor idealizado que caracteriza o romance sentimental e o romance heroico e precioso da primeira metade do século, caindo mesmo no extremo oposto do imoralismo<sup>10</sup>. No entanto, continua a servir-se dos mesmos códigos retóricos herdados da cortesia medieval e sucessivamente atualizados pelo petrarquismo

---

<sup>10</sup> De resto, segundo Jean-Michel Pelous (1980: 32), a *Carte du Tendre* incluída na *Clélie* de M<sup>lle</sup> de Scudéry e a galanteria coquete partilham um mesmo ceticismo: "De part et d'autre règne un état d'esprit semblable: on éprouve des doutes de plus en plus forts sur la possibilité d'atteindre à un amour durable et vrai, mais l'on continue à en imaginer les préliminaires d'après des critères empruntés à une tradition toujours très vivace dans les esprits et qui se perpétue depuis des siècles dans la société aristocratique". Trata-se, como vimos, do "arquétipo cortês", cujos axiomas principais são: "la primauté absolue de l'amour qui dans la hiérarchie des valeurs doit l'emporter sur toute autre préoccupation humaine, le respect dû à la dame en qui l'on reconnaît l'incarnation d'un idéal de beauté et de perfection, la soumission de l'amant condamné à une longue et difficile ascèse avant d'atteindre au terme de sa quête". Porém, nota ainda Pelous que: "dès lors que l'on ne croit plus guère à la possibilité d'atteindre les Terres inconnues du parfait amour, cette conception de la quête amoureuse est déjà virtuellement condamnée" (33). Tal facto denuncia a prevalência da dominante galante e libertina na primeira metade do século XVIII.

e pelo preciosismo<sup>11</sup>. O modelo ideal de dominação feminina

<sup>11</sup> O sistema do Terno institui uma “retórica” própria, mero repositório dos lugares-comuns herdados da cortesia, agora esvaziados do seu sentido original. A violência do amor e o seu império sobre o sujeito traduzem-se simbolicamente pela *flamme* e os seus sintomas (*feu, ardeur, fièvre*). O órgão sede do sentimento (*cœur*) é atingido, quer por instrumentos guerreiros (*traits, flèches*, etc.) quer por forças ocultas (*charme, mal pernicieux, poison*). A desordem interior manifesta-se pela profusão de *soupirs* e de *gémissements*, pois para o amante rejeitado a vida é um mar de *tourments, supplices*, um verdadeiro *martyre* e *proche trépas*. O estatuto de absoluta submissão do apaixonado transforma-o no fiel adorador de uma divindade ou no cativo de uma dama tirânica (daí, *liens, fers, chaînes*). A recusa desta *tigresse* em ceder ao amor é caracterizada como *rigueur, cruauté, inhumanité, froideur de la glace, dureté des rochers*, etc. Esta “língua oficial do amor” permite a expressão dos sentimentos de acordo com as convenções do código terno; no entanto, a sua banalização tem como efeito a vanidade do sentido, permitindo a utilização das mesmas expressões no contexto das relações galantes e, mais tarde, libertinas. A figuração dos refinamentos e da simbólica preciosa encontra-se na já referida *Carte du Tendre*. Neste mapa alegórico as distâncias medem-se em “léguas de amizade”, e ele deve orientar a aventura amorosa do pretendente. Da cidade de “Nouvelle Amitié” vários caminhos podem ser tomados, conduzindo a destinos bem diversos. A via fluvial, mais rápida e cómoda, leva diretamente à cidade de “Tendre sur Inclination”, desvalorizada pela sua facilidade. Por via terrestre, os obstáculos multiplicam-se, dificultando o caminho. Ainda assim, é necessário ter atenção, pois “Orgueil”, “Indiscrétion”, “Perfidie”, “Médisance” e “Méchanceté” conduzem fatalmente às águas tumultuosas do mar “d’Inimitié”. Por outro lado, “Négligence”, “Inégalité”, “Tiédeur”, “Légèreté” e “Oubli” desaguam no “Lac d’Indifférence”. Dois percursos, qual deles o mais difícil, constituem a escolha certa. Para atingir a cidade de “Tendre sur Estime”, deve o viajante ultrapassar as seguintes etapas-provas (da mais mundana à mais espiritual): “Grand Effort”, “Jolis Vers”, “Billet Galant”, “Billet Doux”, “Sincérité”, “Grand Cœur”, “Probité”, “Générosité”, “Exactitude”, “Respect” e “Bonté”. Se o objetivo é atingir a cidade de “Tendre sur Reconnaissance”, as etapas-provas são: “Complaisance”, “Soumission”, “Petits Soins”, “Assiduité”, “Empressement”, “Grands Services”, “Sensibilité”, “Tendresse”, “Obéissance” e “Confiante Amitié”. Tanto este longo percurso como o anterior apenas garantem a “tendre amitié” de cariz neoplatónico, ficando aquém do “Mar Perigoso” que separa o “Tendre” das “Terres Inconnues” do “Parfait Amour” (quimera inacessível). O amante recupera o valor da proeza, o heroísmo, operando a reconciliação entre os valores sentimentais e os mundanos através da afirmação do dogma da função moralizadora do amor. Como “honnête amitié”, ele incita à virtude. No romance heroico e precioso, a posição feminina é a de uma dominação absoluta e tirânica, obcecada com a sua *glória*, ou seja, a recusa de qualquer correspondência amorosa, apesar de submeter o(s) amante(s) às mais cruéis provas, por puro capricho. A submissão às leis do amor (agora ditadas por uma *tigresse*) assegura o aper-

esvazia-se pouco a pouco da sua substância e reduz-se a um simples jogo de espírito e de sociedade, o qual conserva apenas alguns lugares-comuns de formas e imagens da retórica amorosa (Pelous, 1980: 32-34). Estes *topoi* são recolhidos, sobretudo, nos romances, considerados uma perigosa fonte de inspiração dos amantes, como nos mostra *L'Astrée* (1607-1628) de Honoré d'Urfé.

A reação galante contra o código precioso da *Carte du Tendre* começa a ter expressão a partir de 1650, desenvolvendo-se até ao último terço do século, momento em que a sociedade de corte francesa adota uma ordem moral rígida que condena quer a galanteria, quer o amor-paixão, herança do pessimismo antigo e do mito medieval de Tristão e Isolda. Progressivamente, então, a galanteria torna-se mais demolidora do código terno. O longo serviço amoroso é recusado e substituído pela audácia, atrevimento e determinação, segundo o modelo donjuanesco. O que conta é a eficácia da conquista e a sua publicitação. Seduzir, conquistar, abandonar e divulgar são as etapas obrigatórias do novo código amoroso. Cada vitória contribui para a glória do herói galante, cuja reputação depende da lista de conquistas.

Contudo, numa sociedade fortemente regulada, como a de Luís XIV, o deboche é intolerável. A exaltação do prazer deve obedecer à razão, e a galanteria institui-se como jogo cortês, cujas regras devem ser bem conhecidas e aplicadas por todos, de forma a que os limites do decoro e da ponderação sejam respeitados. Este novo código amoroso mascara os divertimentos mundanos com as fórmulas do código terno e precioso, preservando, assim, uma aparente decência. O que choca a boa sociedade luiscatorziana é o incumprimento das regras da cortesia galante, como mostra, com ironia, Bussy-Rabutin, na sua *Histoire Amoureuse des Gaules* (1665).

Após a morte de Luís XIV (1715) e, sobretudo, nos períodos da Regência do seu sobrinho, Filipe de Orleães, e do reinado do seu neto, Luís XV, assiste-se ao triunfo do espírito galante e

---

feiçãoamento sentimental e moral do herói, que deve aceitar o jugo despótico daquela que reina em “Tendre sur Reconnaissance” ou em “Tendre sur Estime”. A recompensa é a “honnête amitié”, menos gélida que o desprezo ou a indiferença, mas demasiado morna quando comparada com o fogo da paixão, perigoso para o indivíduo e para a sociedade.

mesmo libertino. O ideal cortês triunfante é, agora, o do desejo e da volúpia, embora sob uma forma cinicamente decente. Esta nova cortesia utiliza a letra, isto é, a linguagem, do preciosismo terno e do amor-paixão<sup>12</sup>. Porém, o espírito da generalidade dos jogos de sedução é radicalmente outro. Na segunda metade de Oitocentos, os célebres irmãos Goncourt opõem as concepções amorosas dos séculos XVII e XVIII do seguinte modo:

Jusqu'à la mort de Louis XIV, la France semble travailler à diviniser l'amour. Elle fait de l'amour une passion théorique, un dogme entouré d'une adoration qui ressemble à un culte. Elle lui attribue une langue sacrée qui a les raffinements de formules de ces idiomes qu'inventent ou s'approprient les dévotions rigides, ferventes et pleines de pratiques. Elle cache la matérialité de l'amour avec l'immatérialité du sentiment, le corps du dieu avec son âme. Jusqu'au dix-huitième siècle, l'amour parle, il s'empresse, il se déclare, comme s'il tenait à peine aux sens et comme s'il était, dans l'homme et dans la femme, une vertu de grandeur et de générosité, de courage et de délicatesse. Il exige toutes les épreuves et toutes les décences de la galanterie, l'application à plaire, les soins, la longue volonté, le patient effort, les respects, les serments, la reconnaissance, la discrétion. Il veut des prières qui implorent et des agenouillements qui remercient, et il entoure ses faiblesses de tant de convenances apparentes, ses plus grands scandales d'un tel air de majesté, que ses fautes, ses hontes même, gardent une politesse et une excuse, presque une pudeur. Un idéal, dans ces siècles, élève à lui l'amour, idéal transmis par la chevalerie au bel esprit de la France, idéal d'héroïsme devenu un idéal de noblesse. Mais au dix-huitième siècle que devient cet idéal? L'idéal de l'amour au temps de Louis XV n'est plus rien que le désir, et l'amour est la volupté. (Goncourt, 1877: 150-151)

Assim, a *cortezia* e a cavalaria de amor medievais, perdurando ao longo de séculos, vão-se transformando numa ficção simbólica, num jogo puramente formal. Os círculos galantes da boa sociedade francesa representados na literatura seiscentista e setecentista têm dela uma memória já muito vaga. Agora, o

---

<sup>12</sup> Veja-se, por exemplo: Guilleragues, *Lettres Portugaises* (1669); M<sup>me</sup> de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678) ou Racine, *Phèdre* (1670).

respeito pela mulher é claramente uma mera condescendência cortês, por vezes mesmo quebrada de forma ostensiva pelos libertinos mais ambiciosos e cruéis.

Claude Crébillon domina toda esta tradição literária, cultural e sociológica. Para além disso, observa atentamente os seus contemporâneos, decidindo levar a cabo a crónica desta Gália amorosa, galante e libertina. Com efeito, tal como o seu Chester (embora de um ponto de vista moral oposto), o autor poderia afirmar “moi, c’est le cœur que je développe” (Crébillon, 2001a [HO]: 180). Todavia, para além das ilusões do *coup de foudre* e do amor-paixão, o autor interessa-se, sobretudo, pelas máscaras do *amour-goût*, isto é, o puro desejo físico. Como nota Philip Stewart, após a morte de Luís XIV, durante a Regência e o reinado de Luís XV, “les masques [...] ne sont pas censés tromper mais permettre une forme conventionnelle et stable du paraître” (Stewart, 1973: 88). As personagens crébillonianas inserem-se neste pequeno mundo social (ou refletem-no noutros tempos e/ou lugares). Algumas conhecem perfeitamente as regras estritas dos jogos galantes e do jargão em voga, seja por jogarem o jogo da sedução para satisfação dos seus sentidos, sentimentos ou intelecto, seja por se interessarem antes pelo exercício do poder de dominação libertina sobre os outros (neófitos ingénuos e jovens mulheres apaixonadas, presas fáceis dos libertinos). Aliás, como refere Jacques Rustin, a libertinagem também é “une discipline exercée sur soi-même” (Rustin, 1979: 101), cuja finalidade é a afirmação do desejo, do prazer e da felicidade do indivíduo.

A evolução social verificada nos costumes e nas relações entre os sexos é consequência das novas ideias sobre a liberdade e a felicidade difundidas pelos filósofos<sup>13</sup> e impregnadas, por sua vez, pelas teorias das ciências naturais e físicas. Na verdade, procura-se adotar estes conceitos no campo das relações amorosas, de forma a ultrapassar a oposição entre virtude e paixão através da conciliação dos contrários. Clitandre, por

---

<sup>13</sup> Recordemos que então era comum a identificação abusiva entre os termos *philosophe* e *libertin* por oposição ao *croyant*; apesar de a libertinagem ser um sistema filosófico, nem todos os sistemas filosóficos da época são, naturalmente, libertinos.

exemplo, em *La Nuit et le Moment*, qual físico que analisa os sofismas amorosos, utiliza uma linguagem mecânica para verificar se “la machine l'emporte sur le sentiment” (Crébillon, 2000c [NM]: 610). Este alegre libertino considera a sua época muito divertida e mesmo “délicieu[se] à considérer un peu philosophiquement” (552), pois, na sua opinião, “jamais les femmes n'ont mis moins de grimaces dans la société; jamais l'on n'a moins affecté la vertu” (541). E acrescenta o seguinte:

On se plaît, on se prend. S'ennuie-t-on l'un avec l'autre? on se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris. Revient-on à se plaire? on se reprend avec autant de vivacité que si c'était la première fois qu'on s'engageât ensemble. On se quitte encore, et jamais on ne se brouille. Il est vrai que l'amour n'est entré pour rien dans tout cela; mais l'amour, qu'était-il qu'un désir que l'on se plaisait à s'exagérer, un mouvement des sens, dont il avait plu à la vanité des hommes de faire une vertu? On sait aujourd'hui que le goût seul existe; et si l'on se dit encore qu'on s'aime, c'est bien moins parce qu'on le croit, que parce que c'est une façon plus polie de se demander réciproquement ce dont on sent qu'on a besoin. Comme on s'est pris sans s'aimer, on se sépare sans se haïr, et l'on retire du moins, du faible goût que l'on s'est mutuellement inspiré, l'avantage d'être toujours prêts à s'obliger [...] et je crois, à tout prendre, qu'il y a bien de la sagesse à sacrifier à tant de plaisirs quelques vieux préjugés qui rapportent assez peu d'estime, et beaucoup d'ennui à ceux qui en font encore la règle de leur conduite. (Crébillon, 2000c [NM] : 541-542)

Esta é, com efeito, uma magnífica síntese do “vice à la mode” (Rustin, 1979) reinante no mundo aristocrático francês setecentista. Crébillon põe em cena o esgotamento do sentido moral de conceitos-chave como *bienséance* – para as suas personagens apenas um sinónimo de decência – ou *vertu* – agora já não uma qualidade interior, mas simples *savoir-faire* ou *savoir-vivre* mundano, um papel bem representado. Então, todas as narrativas crébillonianas, quer se passem na sua época<sup>14</sup> quer

---

<sup>14</sup> *Le Sylphe, Lettres de la Marquise, Les Égarements, La Nuit et le Moment, Le Hasard du Coin du Feu, Lettres de la Duchesse* e até *Les Heureux Orphelins*

sejam transpostas para um tempo feérico ou histórico<sup>15</sup>, constituem a crónica de um grupo social privilegiado e ocioso, movido pela inclinação passional e erótica como busca da liberdade e da felicidade individuais. O desejo e o prazer tornam-se o novo ideal, e os méritos deixam de ser de ordem moral para serem intelectuais, físicos e sociáveis (*politesse, galanterie, science des voluptés*).

Espaço social completamente fechado sobre si próprio, *le monde* restringe-se à corte e aos salões aristocráticos parisienses. Na obra de Crébillon, tal fechamento acentua-se pela predileção dos espaços íntimos devida à natureza do tema central: o quarto de dormir (*Le Sylphe* [1730]<sup>16</sup> e *La Nuit et le Moment* [1755]<sup>17</sup>, por exemplo), o toucador (o *boudoir* de Célie no *Hasard du Coin du Feu* [1763]<sup>18</sup>), o salão deserto (*Les Égarements du Cœur et de l'Esprit* [1736-38]<sup>19</sup>), o pavilhão no jardim (*Ah Quel Conte!* [1754]<sup>20</sup>), a célebre *petite-maison* (*Le Sopha* [1742]<sup>21</sup>, *Les Heureux Orphelins* [1754]<sup>22</sup>, *Lettres Athéniennes* [1771]<sup>23</sup>). O curioso nesta intimidade é que ela é seguida de uma rápida e obrigatória exposição pública: a narrativa das aventuras circula com a celeridade da inconstância dos atores. Deste modo, o íntimo é público, tal como o público é absorvido pelo círculo fechado da mundanidade: a ópera, o teatro, o parque são igualmente espaços fechados e restritos, onde se desenrolam os jogos sociais de sedução e de poder fortemente policiados pelas re-

---

(visto que, apesar da ação se desenrolar no contexto inglês do início do século XVIII com personagens inglesas, Chester, o protagonista, tem por ambição corromper os costumes ingleses de acordo com o modelo da libertinagem parisiense).

<sup>15</sup> Os três contos de fadas orientais: *Tanzai et Néadarné (L'Écumoire)*, *Le Sopha* e *Ah Quel Conte!*; o romance epistolar polifónico cuja ação se passa no tempo de Péricles, *Lettres Athéniennes*, onde o protagonista, Alcibiade, tal como Chester (*Heureux Orphelins*) e Versac (*Égarements*), é um perigoso libertino que prefigura o par perverso das *Liaisons Dangereuses*.

<sup>16</sup> Crébillon (1999a).

<sup>17</sup> Crébillon (2000c).

<sup>18</sup> Crébillon (2000d).

<sup>19</sup> Crébillon (2000a).

<sup>20</sup> Crébillon (2001b).

<sup>21</sup> Crébillon (2000b).

<sup>22</sup> Crébillon (2001a).

<sup>23</sup> Crébillon (2002b).

gras da cortesia galante (*Égarements; Ah Quel Conte!; Heureux Orphelins; etc.*).

O verdadeiro objeto da argúcia analítica de Crébillon encontra-se, justamente, nas máscaras retóricas do *amour-goût*, ou seja, nesta linguagem codificada que é o *jargon à la mode* ou *ton de la bonne compagnie*, prática discursiva que se caracteriza pelo desvio cínico e decoroso entre a palavra e o sentimento, bem como entre a palavra e a ação. Dominar o código desta nova cortesia torna-se essencial quer para a sobrevivência do indivíduo no “mundo”, quer para a preservação da integridade da boa sociedade. A nova cortesia impõe o respeito escrupuloso das formas exteriores de pura decência: a virtude é vista como uma quimera, um preconceito ridículo ou uma máscara. Neste sentido, a nova civilidade transforma o espírito da herança dos séculos anteriores e divorcia-se da *honnêteté* seiscentista<sup>24</sup>, fundando-se agora num hedonismo desregrado, de que a maioria das personagens crébillonianas são dignas representantes. Como afirma Jacques Rustin, “l’assentiment au vice dans la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle s’affirme comme une preuve d’honnêteté et de lucidité raisonnée, comme le refus des masques honteux du siècle précédent” (Rustin, 1979: 76). O *galant homme* brilhante da corte de Luís XIV transforma-se no *homme à bonnes fortunes*, no *petit-maître* pretensioso, frívolo e ridículo. Assim, Crébillon, com fina ironia, faz o inventário dos talentos mais apreciados na corte da *Île Babiole*, espelho do reino de França:

C’était le plus beau danseur du monde, personne ne faisait la révérence de meilleure grâce, il devinait toutes les énigmes, jouait bien tous les jeux, tant de force que d’adresse [...]. Sa figure était charmante, et empaquetée, si l’on peut le dire, dans les agréments les plus rares; il savait accompagner de toutes sortes d’instruments une voix charmante qu’il avait. [...] Outre les talents que je viens de nombrer [...], il faisait joliment des vers, sa conversation enjouée et sérieuse, satisfaisait également par ses grâces et sa solidité. Austère avec la Prude, libre avec la Coquette,

---

<sup>24</sup> Para os moralistas do século XVII, *l’honnêteté* constituía o pilar fundamental do caráter do indivíduo, a tal ponto que quem não o fosse devia, pelo menos, parecê-lo.

mélancolique avec la Tendre, il n'y avait pas une Dame à la Cour dont il ne fit les délices, et pas un homme dont il ne créât la jalousie. La supériorité de son esprit ne le rendait pas insociable, complaisant avec finesse, il savait se plier à tout; il possédait mieux que personne ce langage brillant de notre Île; il n'y avait personne qui ne fût comblé de l'entendre, et quoique cet être farouche intitulé le bon sens, n'agit pas toujours civilement avec ce qu'il disait, l'élégance insoutenable de ses discours faisait qu'il n'y perdait rien, ou que le bon sens, caché derrière une multitude miraculeuse de mots placés au mieux, aurait paru d'une insipidité affadissante à ses Sectateurs les plus absurdes, s'il eût été vêtu moins légèrement. (Crébillon, 1999c: 351-352<sup>25</sup>)

Tais talentos permitem a construção de uma bela reputação através da gloriosa lista de conquistas amorosas, que faz brilhar o *homme à bonnes fortunes* “d'un éclat incomparable dans le grand monde”, colocando-o “à la mode” (Crébillon, 2000b: 425)<sup>26</sup>.

No romance *Les Égarements du Cœur et de l'Esprit*, o libertino Versac, instituindo-se como mentor do jovem Meilcour, inicia-o nos preceitos desta *science du monde*, insistindo nesse aspeto: o cortesão, sobretudo o jovem, deve concentrar todos os esforços em tornar o seu nome célebre, nomeadamente através das suas conquistas amorosas, parecendo totalmente submisso aos caprichos e gostos das damas apenas como estratégia para as enganar:

L'on peut réduire l'art de plaire aujourd'hui à quelques préceptes assez peu étendus, et dont la pratique ne souffre aucunes difficultés. Je suppose d'abord, et avec assez de raison, ce me semble, qu'un homme de notre rang, et de votre âge, ne doit avoir pour objet que de rendre son nom célèbre. Le moyen le plus simple, et en même temps le plus agréable pour y parvenir, est de paraître n'avoir dans tout

---

<sup>25</sup> Cf. igualmente Crébillon (2000a: 214 e ss.).

<sup>26</sup> Recordemos as seguintes personagens: o Silfo (*Sy*), Jonquille (*TN*), Mazulhim e Nassès (*So*), Clitandre (*NM*) ou Clerval (*HCF*), etc.. Contudo, existem igualmente mulheres com os mesmos costumes: Célie (*HCF*), Zulica (*So*), M<sup>me</sup> de Senanges (*Ég*), M<sup>me</sup> de Rindsey (*HO*), Némée (*LA*), a fada Tout-ou-Rien e a Rainha das Isles de Chrystal (*AQC*), entre outras.

ce qu'on fait que les femmes en vue, de croire qu'il n'y a d'agrément que ce qui les séduit, et que le genre d'esprit qui leur plaît, quel qu'il soit, est en effet le seul qui doive plaire. Ce n'est qu'en paraissant soumis à tout ce qu'elles veulent, qu'on parvient à les dominer. (Crébillon, 2000a: 211)

A celebridade mundana, a glória, conquista-se, em geral, não pelos feitos das armas, da política ou pelos dotes intelectuais e artísticos, mas pelo domínio absoluto da nova cortesia galante e libertina, substituto do poder e única ocupação da aristocracia ociosa e fútil (Elias, 1985). Como demonstra ainda Versac ao seu discípulo, “pour plaire dans le monde” é necessário aperfeiçoar os ridículos “en crédit”, isto é, na moda: a *singularidade* (ou forma de se distinguir dos demais), a construção de uma *persona* para mascarar o verdadeiro caráter, a capacidade de *penetração* das máscaras alheias. Trata-se do domínio da arte da cortesia, como já notava La Bruyère (1688): “Un homme qui sait la cour est maître de son geste, de ses yeux, et de son visage; il est profond, impénétrable; il dissimule les mauvais offices, sourit à ses ennemis, contraint son humeur, déguise ses passions, dément son cœur, parle, agit contre ses sentiments” (La Bruyère, 1965: 202). Agora, porém, todo o mérito do cortesão parece consistir apenas no domínio das frivolidades mundanas. Como afirma Philip Stewart: “Tout ce qui sort des règles du jeu fixées par la bonne société est ridicule: le petit-maître n'est donc pas ridicule du tout; au contraire, il est celui qui obéit rigoureusement aux règles. Les gens plus raisonnables le traitent de fat, mais sans pouvoir le bannir de leur société” (Stewart, 1973: 74).

No contexto setecentista francês, a libertinagem ganha, portanto, estatuto social e substitui a antiga cortesia. O *goût* estabelece a sua norma de compromisso, regulada pelo código protocolar do decoro, como forma de velar a libertinagem, mas também de preservar o sujeito da queda no desregramento total, suscetível de ameaçar o equilíbrio precário da convenção. A par das regras sociais (estritamente observadas), a nova cortesia galante e libertina impõe uma linguagem fortemente conotativa, ambígua e equívoca, puro verniz herdado do preciosismo (Fort, 1978). No entanto, esta linguagem permite, justamente pelo seu

caráter abstrato, a passagem para o sistema de compromisso: por paradoxo, onde se lê a idealização amorosa deve ler-se antes a sensualidade do desejo (e/ou o desejo de poder) da lei da inconstância sob a máscara do jogo social, de molde a tornar o vício apetecível e bem aceite. Se a época medieval inventou o amor e a sua expressão retórico-poética, o século XVIII francês, herdeiro dos jogos galantes das sociedades aristocráticas renascentista e seiscentista, inventa o *goût*, questão central da obra literária de Crébillon, que a disseca minuciosamente.

Em síntese, os valores da cortesia provençal, subjacente à *fin'amors* trovadoresca, transformam-se ao longo dos séculos, quer pela via do neoplatonismo metafísico e precioso, quer pelo jogo mundano que faz do amor um divertimento espirituoso, puro verniz de civilidade. O momento áureo deste jogo, em França, é o século XVIII galante e libertino, do qual podemos dizer que aperfeiçoa uma tendência já evidente no século do Rei-Sol. Como refere Jean-Michel Pelous, “la galanterie est une comédie de l’amour qui se joue sur un texte qui ne correspond jamais exactement aux sentiments profonds des acteurs” (Pelous, 1980: 153). Assim, como nos mostram as personagens das várias narrativas de Claude Crébillon, os valores da cortesia trovadoresca mantêm-se apenas como formas rituais e linguísticas, sendo agora o império feminino uma pura abstração. Na realidade, o domínio masculino retoma os seus direitos, tratando a mulher como mero objeto de uso e troca, embora com a maior civilidade discursiva. O jargão amoroso institui-se como véu de decência que embeleza a libertinagem dos costumes, conferindo-lhe uma proteção contra a anarquia e a exposição degradantes. Tal preocupação de decência encontra-se na origem da constituição da nova cortesia, fundada no prazer. A libertinagem galante surge, assim, como uma arte (*techne*), cujas regras é preciso aprender e dominar para não perturbar o funcionamento normal da boa sociedade. Estes aspetos são magistralmente explorados em toda a obra de Crébillon, onde o código da nova cortesia é desmascarado enquanto jogo de sedução e de poder. Como nota Colette Cazenobe:

L’héritage de l’honnêteté se maintient dans une politesse exquise, des façons parfaites, un langage qui raffine en-

core sur les exigences de tenue et de distinction acquises à l'école de la préciosité et des maîtres du siècle précédent, tels Méré et Saint-Évremond; mais, s'il y a continuité, il y a aussi rupture: il ne s'agit plus de rendre la vertu traitable, il est question de rendre le vice aimable. À mesure que les mœurs se gâtent, les propos se font plus délicats pour parvenir à exprimer, dans une harmonie inégalable et inégalée, les secrets des cœurs corrompus. (Cazenobe, 1991: 32-33)

Ainda segundo a mesma autora, verifica-se que, à prevalência de “une politesse exquise, des façons parfaites, [d']un langage qui raffine encore sur les exigences de tenue et de distinction”, herdados da cortesia imposta pela *honnêteté* e a *préciosité* seiscentistas, se vem juntar uma significativa alteração: agora é imperioso “rendre le vice aimable”. Assim, quanto mais os costumes se degradam, mais delicada se torna a linguagem ritualizada para conseguir exprimir, com perfeita harmonia e, sobretudo, cortesia, “les secrets des cœurs corrompus”. É desta reinvenção da cortesia que trata toda a obra de Claude Crébillon, a partir de um olhar subtilmente irónico e ambigualmente cúmplice, que corresponde a uma busca simultaneamente moral e estética<sup>27</sup>. Concordamos com Jean Dagen quando afirma que:

La véritable réhabilitation de Crébillon consiste non pas à faire de lui le plus brillant représentant du roman libertin au XVIII<sup>e</sup> siècle ou l'avocat de la liberté sexuelle, mais à traiter ses romans comme les livres d'un maître du genre, celui qui à son époque a le mieux perçu et illustré l'exigence de rigueur que le roman devait s'imposer, le mieux interprété la relation de l'esthétique de la prose avec une pensée qui réunisse la vision de l'homme et la conception de l'art sous le signe de l'artifice. (Dagen, 1995: 26-27)

---

<sup>27</sup> Cf. Fort (1978); Siemek (1981); Carvalho (2003).

## *Referências bibliográficas*

BAUDRILLARD, Jean. 1994. *Les Stratégies Fatales*. Paris, Le Livre de Poche.

BRABANT, Roger. 1994. “La Machine Infernale ou le Jeu de l’Amour selon Crébillon Fils”. *RHLF*, n° 2 de 1994, pp. 198-220.

BUSSY-RABUTIN. 1993. *Histoire Amoureuse des Gaules*. Paris, Gallimard [1665].

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de. 2003. *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon. Estudo dos Processos Retóricos da Sedução*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Ministério da Ciência e do Ensino Superior.

CAZENOBÉ, Colette. 1991. *Le Système du Libertinage, de Crébillon à Laclos*. Oxford, The Voltaire Foundation.

CAZENOBÉ, Colette. 1997. *Crébillon Fils ou la Politique dans le Boudoir*. Paris, Honoré Champion.

CITTON, Yves. 1994. *Impuissances. Défaillances Masculines et Pouvoir Politique de Montaigne à Stendhal*. Paris, Aubier.

CONROY, Peter. 1972. *Crébillon Fils. Techniques of the Novel*. Oxford, Voltaire Foundation.

CRÉBILLON, Claude. 1999a. “Le Sylphe”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 23-37.

CRÉBILLON, Claude. 1999b. “Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\*”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 79-234.

CRÉBILLON, Claude. 1999c. “Tanzaï et Néadarné, Histoire Japonaise”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 269-439.

CRÉBILLON, Claude. 2000a. "Les Égarements du Cœur et de l'Esprit". In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 67-247.

CRÉBILLON, Claude. 2000b. "Le Sopha, Conte Moral". In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 281-459.

CRÉBILLON, Claude. 2000c. "La Nuit et le Moment". In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 529-614.

CRÉBILLON, Claude. 2000d. "Le Hasard du Coin du Feu". In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 633-711.

CRÉBILLON, Claude. 2001a. "Les Heureux Orphelins". In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 31-271.

CRÉBILLON, Claude. 2001b. "Ah Quel Conte!". In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 299-637.

CRÉBILLON, Claude. 2002a. "Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\*". In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 37-261.

CRÉBILLON, Claude. 2002b. "Lettres Athéniennes, Extraites du Portefeuille d'Alcibiade". In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 299-722.

DAGEN, Jean. 1995. *Introduction à la Sophistique Amoureuse dans Les Égarements 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.

ELIAS, Norbert. 1985. *La Société de Cour*. Paris, Flammarion [1969].

EPTON, Nina. 1963. *Histoire de l'Amour en France*. Paris, Hachette [1959].

FORT, Bernadette. 1978. *Le Langage de l'Ambiguïté dans l'Œuvre de Crébillon Fils*. Paris, Klincksieck.

FUNKE, Hans-Günter. 1972. *Crébillon Fils als Moralist und Gesellschaftskritiker*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.

GALLAND, Antoine (trad.). 1965. *Les Mille et Une Nuits*. Paris, Garnier-Flammarion, 3 vols. [1704-1717].

GÉRAUD, Violaine. 1995. *La Lettre et l'Esprit de Crébillon Fils*. Paris, SEDES.

GIARD, Anne. 1986. *Savoir et Récit chez Crébillon Fils*. Paris-Genève, Champion-Slatkine.

GONCOURT, Edmond et Jules de. 1877. *La Femme au Dix-Huitième Siècle*. Paris, G. Charpentier & Cie [1862].

GUILLERAGUES. 1990. *Lettres Portugaises*. Paris, Gallimard [1669].

HARTMANN, Pierre. 1998. *Le Contrat et la Séduction. Essai sur la Subjectivité Amoureuse dans le Roman des Lumières*. Paris, Honoré Champion.

HUIZINGA, Johan. 1951. *Homo Ludens. Essai sur la Fonction Sociale du Jeu*. Paris, Gallimard [1938].

JOSEPH, Jean René. 1984. *Crébillon Fils. Économie Érotique et Narrative*. Lexington, Kentucky, French Forum Publisher.

KIBÉDI-VARGA, Aron. 1963. "La Désagrégation de l'Idéal Classique dans le Roman Français de la Première Moitié du XVIII<sup>e</sup> Siècle", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 26, Oxford, The Voltaire Foundation.

LA BRUYÈRE. 1965. *Les Caractères*. Paris, Flammarion [1688].

LA FAYETTE, Marie-Madeleine . . . de. 2000. *La Princesse de Clèves*. Paris, Gallimard [1678].

LA ROCHEFOUCAULD, François, duc de. 1987. *Maximes*. Paris, Gallimard [1664].

LACLOS, Pierre Choderlos de. 1977. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Gallimard [1782].

MARKALE, Jean. 1987. *L'Amour Courtois ou le Couple Infernal*. Paris, Imago.

NAVARRÉ, Marguerite, reine de. 1982. *Heptaméron*. Paris, Flammarion [1559].

OVÍDE. 1991. *Héroïdes*. Paris, Les Belles Lettres.

OVÍDIO. 1990. *Arte de Amar*. Lisboa, Vega.

PELOUS, Jean-Michel. 1980. *Amour Précieux, Amour Galant*. Paris, Klincksieck.

PLATÃO. 1991. *O Banquete*. Lisboa, Edições 70.

RACINE, Jean. 1971. *Phèdre*. Paris, Larousse [1670].

REY, Alain (dir.). 1992. *Dictionnaire Historique de la Langue Française*. Paris, Le Robert.

RONSARD, Pierre de. 1981. *Les Amours*. Paris, Flammarion [1552-1584].

ROUGEMONT, Denis de. 1939. *L'Amour et l'Occident*. Paris, Plon.

RUSTIN, Jacques. 1979. *Le Vice à la Mode*. Paris, Ophrys.

SCÈVE, Maurice. 1984. *Délie*. Paris, Gallimard [1544].

SCUDÉRY, Madeleine de. 1973. *Clélie*. Genève, Slatkine [1654-1660].

SGARD, Jean (org.). 1996. *Songe, Illusion, Égarement dans les Romans de Crébillon*. Grenoble, ELLUG, Université Stendhal.

SIEMEK, Andrzej. 1981. *La Recherche Morale et Esthétique dans le Roman de Crébillon Fils*. Oxford, The Voltaire Foundation.

STENDHAL. 1987. *De l'Amour*. Paris, Flammarion [1822].

STEWART, Philip. 1973. *Le Masque et la Parole. Le Langage de l'Amour au XVIII<sup>e</sup> Siècle*. Paris, José Corti.

STURM, Ernest. 1970. *Crébillon Fils et le Libertinage au XVIII<sup>e</sup> Siècle*. Paris, Nizet.

URFÉ, Honoré d'. 1984. *L'Astrée*. Paris, Gallimard [1607-1628].

VERSINI, Laurent. 1968. *Laclos et la Tradition. Essai sur les Sources et la Technique des Liaisons Dangereuses*. Paris, Klincksieck.

VIART, Thierry. 1999. *La Convention de l'Amour-Goût chez Claude Crébillon: Genèse et Perspectives*. Oxford, Voltaire Foundation.

WAGNER, Horst. 1972. *Crébillon Fils: die erzählerische Struktur seines Werkes*. München, Walter Fink Verlag.

# JOGOS DE SEDUÇÃO EM *THE FORTUNATE FOUNDLINGS* DE E. HAYWOOD E *LES HEUREUX* *ORPHELINS* DE CRÉBILLON<sup>1</sup>

Trataremos aqui dos jogos de sedução presentes em duas narrativas setecentistas, por um lado, *The Fortunate Foundlings*, publicado anonimamente em Londres por T. Gardner em 1744, mas cedo atribuído à sua verdadeira autora, a escritora inglesa prolífica e bem sucedida Elisabeth (ou Eliza) Fowler Haywood (1693?-1756); por outro, *Les Heureux Orphelins, Histoire Imitée de l'Anglais*, publicado dez anos mais tarde em Bruxelas pelos irmãos Vasse (romance em quatro partes, supostamente a tradução de uma obra inglesa não referenciada, mas que o século XX identificou como tratando-se, afinal, dos *Fortunate Foundlings*). As duas primeiras partes surgem sob anonimato, mas as terceira e quarta são assinadas pelo verdadeiro autor do conjunto, o romancista francês Claude Crébillon. Autor de sucesso no início da sua carreira literária (1730-1742<sup>2</sup>), cai em

---

<sup>1</sup> Versão revista de “O Sedutor e o seu Público: Poéticas da Persuasão Libertina em *The Fortunate Foundlings* de E. Haywood e *Les Heureux Orphelins* de Crébillon”, *Dedalus*, Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n.º 13, *Poéticas da Persuasão*, Lisboa: Edições Cosmos, 2009, pp. 183-205.

<sup>2</sup> *Le Sylphe* (1730); *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\** (1732); *L'Écumeiro ou Tanzaï et Néadarné* (1734), que valeu ao jovem autor um encarceramento de cinco dias para reflexão; *Les Égaréments du Cœur et de l'Esprit* (1736-8); *Le Sopha* (1742), que desencadeou novos problemas com as autoridades, provocando o exílio do autor reincidente a trinta léguas de Paris, entre março e julho; o facto é que, depois destes acontecimentos, Crébillon se manteve sem publicar durante doze anos.

desgraça junto dos poderes político e religioso devido à licenciosidade e ousadia das críticas irónicas de algumas das suas obras, ficando sem publicar nada até 1754, quando reaparece, justamente, com *Les Heureux Orphelins*, promessa de história sentimental à inglesa, aparentemente bem diferente da licenciosidade censurada no *Sopha*.

Estabelecida a relação entre os dois textos escolhidos para análise neste ensaio, procuraremos mostrar que, tal como alguma crítica crébillioniana tem vindo a afirmar há já alguns anos, não só a obra francesa não é uma tradução (nem mesmo adaptada) da inglesa, dela se destacando significativamente do ponto de vista literário, como cada uma das instâncias autorais procura persuadir o seu Leitor-Modelo a aceitar o programa de leitura proposto e a cooperar interpretativamente (nos termos de Umberto Eco), de acordo com o conhecimento dos diversos códigos em jogo em cada uma das obras, visando, assim, seduzir o seu público (e, se possível, enganar a censura).

A obra de Eliza Haywood insere-se na linha do romance de aventuras, com base histórica, misturada com a do romance sentimental inglês (com final feliz, naturalmente). O seu título completo é:

*The Fortunate Foundlings: Being the Genuine History of Colonel M-rs, and his Sister, Madam du P-y, the Issue of Hon. Ch-es M-rs, Son of the late Duke of R-l-d. Containing Many wonderful Accidents that befel them in their Travels, and interspersed with the Characters and Adventures of Several Persons of Condition, in the most polite Courts of Europe. The Whole Calculated for the Entertainment and Improvement of the Youth of both Sexes.* (Haywood, 1744)

A instância autoral cumpre integralmente a promessa do título, ou seja, procura persuadir o seu Leitor-Modelo, sobretudo o do sexo feminino, a aceitar o pacto ficcional estabelecido no texto através da obediência às convenções morais inglesas e aos códigos do romance sentimental de aventuras, preocupada que está com a utilidade moral e didática do mesmo, como é explicitado no prefácio.

Tal Leitor-Modelo corresponde ao “sensible reader”, evocado pela voz narradora no capítulo XXIV, e caracteriza-se não ape-

nas pela impecabilidade dos seus valores morais e pela sua extrema sensibilidade, como também por, do ponto de vista dos gostos literários, ser alguém que aprecia mais as peripécias da história (assim como as da História), as venturas e desventuras por que passam os heróis (neste caso, o casal de gémeos enjeitados à nascença, Louisa e Horatio) e as personagens que com eles mais de perto se relacionam, querendo, sobretudo, saber como é que o acaso, a Fortuna, que tantas vezes é um oponente implacável, se converterá num magnânimo adjuvante, contribuindo para a “catástrofe final”. O XXVI<sup>o</sup> e último capítulo intitula-se, justamente, “The Catastrophe of the whole”, e nele o final feliz para todas as personagens de bem repõe a ordem: os dois enjeitados até aí tão injustiçados pelo Destino reencontram-se, reconhecem no homem que os criou o seu verdadeiro pai, recuperam a sua condição nobre e alcançam a felicidade no amor e no casamento. A alegria sucede às torrentes de lágrimas que foram sendo jorradas ao longo da narrativa, pois a virtude e a paixão dos dois gémeos enjeitados foram constantemente postas à prova por seres malignos de ambos os sexos: de um lado, os sedutores que atentam contra a honra da jovem Louisa; do outro, uma pérfida dama russa que quer seduzir Horatio, o qual escapa, mas sofrerá muito na guerra e no cativeiro até conseguir regressar a Paris, em busca da sua amada. A instância autoral acede, finalmente, a satisfazer o desejo do seu Leitor-Modelo por um final feliz, terminando a empolgante narrativa do seguinte modo:

But wherefore should I delay the attention of my reader, who, I doubt not, but easily perceives by this time how things will end: so I shall only say that the meeting of Horatio and Charlotta was such, as might be expected from so arduous and constant an affection: that every thing having been settled between the two fathers at the time they sent their joint mandates to call him home, there now remained nothing but to celebrate the long desired nuptials, which was deferred no longer than was requisite for preparations to render the ceremony magnificent. The generous du Plessis and his beloved Louisa were also united the same day; and it would be hard to say which of these weddings afforded most satisfaction to the friends

on both sides, or were attended with the most happy consequences to the persons concerned in them.

*Last but not least*, encerra-se a narrativa com uma máxima de moral edificante, que, indubitavelmente, muito agradará e servirá ao Leitor-Modelo do romance: “By these examples we may learn, that to sustain with fortitude and patience whatever ills we are preordained to suffer, entitles us to relief, while by impatient struggling we should but augment the score, and provoke fate to shew us the vanity of all attempts to frustrate its decrees.” Ora, o Leitor-Modelo de segundo nível de Claude Crébillon, aquele que aprecia mais o modo de contar que as peripécias e o desfecho da história, não estranhará não encontrar nada disto na sua adaptação.

Regressando, contudo, aos sedutores que surgem no romance de Mrs Haywood, eles são, sobretudo, homens movidos pela paixão e/ou pelo desejo, que querem possuir a todo o custo o objeto desejado. Todavia, a diferença dos seus caracteres determinará a conduta de cada um deles e o eventual arrependimento. Em primeiro lugar, surge Dorilaus que se apaixona pela filha adotiva, Louisa, lhe propõe casamento, depois de ultrapassar algumas hesitações devido às origens até aí obscuras da jovem, e que, quando ela recusa, horrorizada porque tem por ele um afeto filial, chega a tornar-se violento, sob a influência do álcool, tentando possuí-la à força. Arreperder-se-á sinceramente de tal comportamento, de acordo com a nobreza do seu caráter. Finalmente, dará graças aos Céus pela irredutível virtude de Louisa, pois vem a descobrir que é o seu verdadeiro pai. Não é um sedutor, pois tudo não passou de um episódio sombrio no final reparado, mas desencadeou os infortúnios sofridos por Louisa. Desde logo, quando, procurando alojamento e modo de se sustentar, a jovem se torna num alvo fácil para os avanços, as impertinentes liberdades e os insultos do estouvado Mr. B—n, que troça do seu excesso de virtude. Esta personagem, tal como as de Henricus e de Bellfleur, surge aqui apenas como um esboço do sedutor; Crébillon pegará nas três e inventará o pérfido Conde de Chester, um dos libertinos mais brilhantes e lúcidos da sua galeria.

Uma outra figura do sedutor inglês é, pois, a de Henricus, o amante infiel do passado de Melanthe, a “lady of quality” que, no capítulo IV, acolhe Louisa e a protege da perseguição de Mr. B—n. A jovem viúva, até aí insensível ao amor, descobre que o seu coração “was reserved to be the conquest of the too charming perfidious Henricus”, detentor de “all the accomplishments which every different court he had visited could afford, join’ed to the most enchanting person nature ever formed”. Ainda no momento da sua confiança a Louisa, a mulher enganada, em fuga do sedutor e da desonra pública, mostra-se perturbada com o encanto de Henricus: “O Louisa, pursued she with a sigh, if you have never seen or heard the charming Henricus, you can have no notion of what is excellent in man; such flowing wit; – such softness in his voice and air; – but there is no describing what he is.” A estratégia persuasiva do sedutor foi plenamente eficaz, como a sua vítima reconhece, embora demasiado tarde:

Thus began an acquaintance equally fatal to my peace of mind and reputation; [...] I was so infatuated with my passion, that I never gave myself the trouble to examine into the nature of his pretensions, and lull’d with the vows he made of everlasting love, resented not that he forbore pressing to that ceremony which could alone ensure it; [...] Alas! He too well saw into my heart, and that all my faculties were too much his to be able to refuse him any thing: – even so it proved; – he triumphed over all in my power to yield; – nay, was so far subdued, that I neither regretted my loss, nor used any endeavours to conceal it; – vain of being his at any rate, I thought his love more glory to me than either fame or virtue; and while I was known to enjoy the one, despised whatever censures I incurred for parting with the other.

Passado um ano, a mulher apaixonada, cega quanto ao verdadeiro caráter do amante, descobrir-se-á, após notar um arrefecimento sentimental e uma alteração na assiduidade e nos modos de Henricus, vítima “of his insincerity and inconstancy”, traída com uma jovem “daughter of a little mechanic.” Picada no seu orgulho de classe, Melanthe decide romper com o inconstante sem lhe mostrar todo o ciúme que realmente sente,

fingindo que o seu amor por ele já acabara, atingindo-o, assim, na sua vaidade de conquistador.

Contudo, Melanthe não fechou o seu coração ao amor e irá encontrar mais tarde, na pessoa do francês Conde de Bellfleur, um sedutor ainda mais refinado que Henricus. Tornando-se amante da dama inglesa, a quem promete casamento, Bellfleur deixa-se levar pelo capricho de seduzir a bela Louisa. Como esta recusa firmemente os seus avanços, o “inconstant count” (cap. XII) intriga contra a jovem junto da sua protetora, que a expulsa de casa, acreditando que é ela quem deseja seduzi-lo. Bellfleur pretendia que Louisa, ao ver-se totalmente desprotegida, ficasse à sua mercê e acabasse humildemente por aceitar ser a sua amante secreta, enquanto ele prosseguiria com o seu projeto de união com Melanthe. Mas, claro, Louisa recusa, e Bellfleur, perdendo a cabeça, começa a persegui-la furiosa e determinadamente, de forma nada galante, porque crê que ela não é aristocrata. Assim, quando ela foge, ele vai ao seu encontro na estalagem onde ela pernoita, afirmando-se seu marido para poder possuí-la. A aterrada jovem consegue reunir forças para lhe escapar, sendo salva miraculosamente pelo seu amado Du Plessis. Expulso de Veneza pelo Príncipe de Conti devido a estes acontecimentos, Bellfleur parte sem se despedir de Melanthe. “Her perfidious lover’s conduct” (cap. XVI), da qual “this bad man” (cap. XXV) nunca se arrependeu, segundo conta a Louisa Du Plessis, seu companheiro de armas, valeu-lhe o castigo divino, “for, in the first skirmish that happened between us and the forces of prince Eugene, this once gay, gallant courtier, had his head taken off by a cannon ball.” (cap. XXV).

Para o Leitor-Modelo previsto no texto de Mrs. Haywwood, interessado apenas na sucessão dos acontecimentos e no destino final das personagens, talvez baste uma caracterização psicológica sumária, consistente com os valores morais que se pretendem veicular (como é anunciado no longo subtítulo, no prefácio e em comentários do narrador disseminados ao longo do romance), na qual os “bons” e os “maus” se encontram nitidamente delineados. Bem assim, uma escrita cuidada, empolada, mas retoricamente muito convencional e de leitura fácil, ou seja, de acordo com as expectativas de um Leitor-Modelo estetica-

mente pouco exigente. Neste caso, a poética de Eliza Haywood e o seu estilo pretendem persuadir um tipo de Leitor-Modelo que se contenta com uma boa história convencional, recheada de personagens convencionais, de peripécias emocionantes, de preferência enquadradas na utilidade dos ensinamentos históricos e das máximas da moral e dos bons costumes, apelando constantemente ao lado emocional do leitor (sobretudo, das leitoras), que, assim, obtém um excelente efeito catártico quando, finalmente, se debulha em lágrimas de felicidade depois de ter chorado os infortúnios dos dois heróis. Ora, o Leitor-Modelo de Claude Crébillon é bem diferente, senão mesmo o oposto. Daí que, em nosso entender, ter-lhe-ia sido quase impossível traduzir o romance completo, ainda que seguindo a conceção de adaptação livre da época, que ele emprega na primeira parte. Dos vinte e seis capítulos do original, ele aproveita os quatro primeiros, onde terá encontrado o embrião de alguns dilemas morais que gosta de dissecar em termos de análise psicológica; tudo o resto é deitado fora, servindo-se antes da sua própria invenção.

Ao que se sabe, o romance-fonte de Eliza Haywood não chega a ser mencionado, nem pelo suposto tradutor nem pela crítica contemporânea de Crébillon, falta de interesse esta que pode corroborar o excesso de obras contando histórias similares então em circulação, associado ao facto de o trabalho de tradução ser visto, sobretudo, como (re)criação, logo, como um novo original. Aliás, a relação entre os dois romances ficará no segredo dos deuses até 1919, quando Helen Sard Hughes descobre a fonte “imitada” por Crébillon, afirmando, contudo, que este traduz “at some points word for word, and at others with freedom” (Sard Hughes, 1919, *apud* Fort, 1980, p. 555, n. 6.), juízo apressado que a crítica atual continuou a repetir até ao final dos anos setenta do século passado, com a exceção dos trabalhos de Jean Rousset e de Bernadette Fort<sup>3</sup>. Parece certo, então, que, em fevereiro de 1753, a condessa de Denbigh teria enviado à mulher de Crébillon (descendente da mais alta nobreza inglesa, mas exilada em França e sem grandes recursos financeiros) um exemplar de *The Fortunate Foundlings*. Para além de se tratar

---

<sup>3</sup> Cf. Rousset (1973), Fort (1978) e, sobretudo, Fort (1980).

de um *best-seller*, a obra poderia igualmente constituir um motivo de interesse por conter elementos de natureza histórica que se encontravam ainda relacionados com a história da família de M<sup>me</sup> de Crébillon.

Por conseguinte, em 1753, Claude Crébillon dispunha, em sua casa, de um exemplar do romance inglês. Até ao momento presente é impossível determinar com exatidão o que terá originado a ideia de traduzir tal obra para francês. É certo que a autora tinha já quatro romances traduzidos em França, mas isso não justifica de modo algum um aparente interesse por parte de Crébillon, cuja poética se encontra nos antípodas da de Mrs Haywood, mesmo que se tratasse de um projeto de tradução livre segundo os preceitos tradutológicos herdados da conceção das “Belles Infidèles” do século anterior, a qual permitia que uma tradução fosse “infiel” à letra do original, valorizando a sua *beleza*, mas adaptando-o à língua, à cultura, aos costumes, às convenções literárias e ao gosto do público-alvo, o que, no limite, poderia conduzir a uma naturalização e recriação da obra original. As línguas viperinas da época afirmaram que, como Crébillon não dominava o inglês, a tradução deveria ser da autoria da sua mulher<sup>4</sup>. Tal até se afigura possível, isto é, que M<sup>me</sup> de Crébillon pudesse ter encetado um rascunho, dado que também era vulgar na época os autores de renome literário socorrerem-se do auxílio de gabinetes de tradutores especializados, os quais lhes forneciam uma versão literal para que aqueles pudessem afrancesá-la, embelezando-a e transformando-a a seu bel-prazer. Por outro lado, é possível que Crébillon tivesse querido lançar uma certa confusão, de modo a colocar-se ao abrigo das críticas e da censura. Consequentemente, a maioria dos críticos, até quase ao final do século XX, desconsiderou as duas primeiras partes do romance, senão mesmo a sua totalidade. Relativamente às duas últimas, sobretudo, o autor não podia ter permanecido na sombra, pois elas relevam inconfundivelmente do mais puro estilo da sua escrita. Todavia, Bernadette Fort demonstra, no seu rigoroso estudo (Fort, 1980), como a crítica se manteve cega durante muito tempo, pois a análise cerrada da primeira parte da obra francesa, aquela que

---

<sup>4</sup> Tese, aliás, retomada por alguma crítica feminista atual.

supostamente corresponderia à tradução de M<sup>me</sup> de Crébillon dos quatro capítulos iniciais dos *Fortunate Foundlings*, evidencia, desde as primeiras linhas, o estilo de Claude Crébillon, tese que faz cair por terra não só todas as hipóteses de qualquer outra autoria, como até a de que Crébillon tivesse meramente empreendido uma tradução-adaptação de um romance, por assim dizer, benigno, para reaparecer na cena literária e cair nas boas graças do público e da crítica. O projeto do autor, porém, afigura-se mais sutil. Quando se torna clara a extrema coerência interna das quatro partes da obra, construída pela poética e retórica próprias de Crébillon sobre os dados essenciais fornecidos pelos quatro capítulos iniciais do texto inglês, aquilo que é sugerido é que a pseudo-tradução ou imitação poderia ter sido pensada para funcionar como uma espécie de cavalo de Troia para enganar o inimigo (como adiante se verá).

Contudo, e contrariamente ao êxito do *best-seller* de Mrs Haywood durante a década que separa a publicação das duas obras, a recepção por parte da crítica francesa das duas primeiras partes anônimas dos *Heureux Orphelins* é muito severa, porque, diz-se, aí se insiste, cedendo à anglomania então em voga, numa temática já gasta – a das histórias atribuladas de órfãos entregues à sua própria sorte, mas que, no final das suas desventuras, descobrem a sua linhagem nobre e todas as vantagens económicas, sociais e sentimentais a ela associadas. Com efeito, o título promete uma história cujos protagonistas são órfãos felizes ou afortunados, e o subtítulo refere que ela é “imitada do inglês”, o que tanto pode significar que se trata de uma tradução adaptada de uma obra inglesa, como de um romance sentimental de influência anglómana. Em qualquer dos casos, as expectativas criadas junto do leitor por este título e subtítulo serão defraudadas, o que corresponde bem a uma das táticas usuais da estratégia persuasora da poética crébilloniana (Carvalho, 2003). Neste caso, poder-se-ia colocar a hipótese de o autor ter mantido o título como puro jogo irónico com o leitor, fornecendo-lhe provocatórias mas aliciantes pistas falsas, pois os supostos heróis do romance sentimental e de aventuras, os gêmeos órfãos, saem rapidamente de cena, revelando, aliás, uma fortuna bem relativa (Lucie permanecerá dama de com-

panhia de uma Duquesa, e Edouard entrará na carreira das armas), para darem lugar ao verdadeiro protagonista, o sedutor metódico e cruel, e às suas presas – a vítima da sedução, M<sup>me</sup> de Suffolk; a devota hipócrita, M<sup>me</sup> de Rindsey; e a coquete cúmplice no jogo galante, M<sup>me</sup> de Pembroke.

A situação pouco confortável do autor poderá ajudar, talvez, a explicar a opção pelo anonimato das duas primeiras partes do romance (dadas à estampa em meados de junho de 1754). Com esta precaução, tentava-se sondar as reações do público e da crítica antes de se expor por completo com as duas últimas (publicadas “par Monsieur de Crébillon F.” em finais de julho do mesmo ano<sup>5</sup>). Estas são constituídas por um conjunto de oito cartas híbridas que relevam do mais puro estilo crébilloniano – o qual, aliás, já caracterizava também as partes anónimas –, justificando a plena assunção da obra na sua totalidade. Aqui se misturam os tons epistolar, diarístico e memorialístico, correspondendo ao tomar da pena por parte do libertino Chester, figura criada por Crébillon, na esteira de outras que dominam na sua obra, ainda que existissem alguns sedutores na obra inglesa, como se viu. Que o autor deve ter as duas últimas partes quase prontas no momento em que publica as primeiras, isso é sugerido já na primeira epístola dedicatória dirigida a uma figura ilustre não nomeada, gesto com o qual se procura captar a sua benevolência e, assim, assegurar alguma proteção junto dos poderes hostis: “*La promptitude avec laquelle les autres parties de cet ouvrage, succèderont à celles qui paraissent aujourd’hui, et par lesquelles on s’est cru permis d’essayer le goût du public, le justifieront mieux auprès de vous, que tout ce que je pourrais vous alléguer en sa faveur.*” (Crébillon, 1995: 40; itálicos nossos). Tal prontidão (cerca de um mês) sugere que o projeto de tradução do romance inglês havia sido ultrapassado, dando lugar à criatividade crébilloniana, nomeadamente quanto ao díptico narrativo da vítima e do sedutor, justificando, assim, o autoelogio velado do autor pretensamente desconhecido: “*Malgré cette sorte de probabilité, je ne serais pas, sur ce que je fais, sans une très vive inquiétude, si je ne me flattais*

---

<sup>5</sup> Para as datas de publicação das várias partes dos *Heureux Orphelins*, cf. Sgard (1996: 9).

pas de vous être éternellement inconnu.” (Crébillon, 1995: 39). Porém, a tentativa de persuasão da destinatária e do público leitor prossegue com uma retórica denegativa e autodepreciativa manifestada aqui numa calculada e irônica autorreferência dissimulada:

Il est, cependant, vrai, Madame, que tout énorme qu'il vous paraîtra [crime], je n'en sentirais pas de remords, si je ne craignais point de vous en voir accuser quelqu'un qui en serait bien capable, à la vérité, mais que *sa paresse, et le parti qu'il semble avoir pris de ne plus écrire*, devraient garantir de vos soupçons, et qui sera, je crois fort étonné de s'en trouver l'objet. (Crébillon, 1995: 40, *itálicos nossos*)

Contudo, tanto simula esconder-se que será facilmente reconhecido, como o prova a segunda epístola (Crébillon, 1995: 151), ou seja, este “criminoso” joga com a perspicácia do seu Leitor-Modelo, semeando pistas em vez de ocultá-las. A estratégia de persuasão do Leitor-Modelo constitui, assim, um jogo de dissimulação/revelação da identidade autoral que, a pouco e pouco, se torna mais explícito. Crébillon finge esconder-se atrás da aparente singularidade desta obra, em relação às outras conhecidas da sua autoria, convidando o leitor perspicaz a adivinhar a sua identidade. O início da segunda epístola dedicatória prova que tal jogo era, afinal, simples, pois o autor foi descoberto com facilidade, o que constitui, decerto, motivo de autossatisfação, ainda que dissimulada pela ironia da surpresa fingida e pela denegação (Crébillon, 1995: 151). Se o *acaso* o impediu de suprimir a primeira epístola dedicatória, ele procura, agora que se vê constrangido a assumi-la sob o seu nome real, reiterar humildemente o panegírico da destinatária, colocando a obra sob a sua proteção, como garante da sua admiração generosa e do sucesso junto do público em geral:

Permettez-moi donc, Madame, de vous présenter cet ouvrage une seconde fois. Puisse ce même public qui le voit paraître sous vos auspices, le trouver digne de vous; et puisse le succès justifier, et vos bontés pour moi, et la témérité que j'ai de vous l'offrir!  
Je suis avec un très profond respect,

Madame,  
Votre très humble et très  
obéissant serviteur,

Jolyot de Crébillon, fils. (Crébillon, 1995: 151)

As duas epístolas dedicatórias constituem, pois, um díptico que prenuncia o contraponto do díptico narrativo da vítima e do sedutor, reforçando, deste modo, a retórica persuasora levada a cabo pelo autor para proteção da sua nova ousadia, cujo projeto, na realidade, pouco tem a ver com o romance inglês original. Do ponto de vista técnico-compositivo, o romance de Crébillon combina a narrativa na terceira pessoa, as confidências-memórias orais da Duquesa a Lucie e as cartas-diário-memórias (ou uma espécie de autobiografia epistolar) de Lorde Chester ao seu mestre francês, bem como o diálogo de sedução inserido um pouco por todo o texto, mas predominando na narrativa do libertino. A imitação do modelo inglês é ultrapassada desde cedo, instaurando-se a poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido (o final aberto reenvia para o início do romance, mas deixa muitas questões por resolver, como o destino das personagens), da estética do contraponto e da problematização irónica quer do sistema do libertino, quer das convenções morais e romanescas.

Simulando seguir de perto a trama narrativa da obra “imitada”, pelo menos nas primeiras páginas, Crébillon adota a perspectiva omnisciente de um narrador extra e heterodiegético para contar a história dos dois órfãos, Lucie (Louisa) e Edouard (Horatio), recolhidos e educados pelo Cavaleiro de Rutland (Dorilaus). Toda a ênfase, contudo, será dada à jovem virtuosa que, tornando-se o alvo da paixão e da violência do desejo do seu benfeitor, mas reconhecendo nele apenas a figura do pai adotivo, recusa a sua proposta de casamento e foge para Londres. Aqui, encontrando alojamento e emprego no estabelecimento de M<sup>me</sup> Yielding (Mrs. C—ge), Lucie sofre, porém, o assédio de um *petit-maître* insolente e imoral (Mr. B—n, no original), nem mais nem menos do que Lorde Chester, decidido a seduzi-la e a corrompê-la (*depois* de ter abandonado a Duquesa de Suffolk, como o leitor ficará a saber adiante). Vítima da tentativa de sedução do preceptor apaixonado, a jovem encontra-se prevenida

quanto à perfídia masculina, resiste ao libertino, a seus olhos ridículo e imoral, e foge para Bristol, onde, *casualmente*, entrará ao serviço de M<sup>me</sup> de Suffolk (Melanthe).

A primeira parte do romance crébilloniano, adaptando os quatro capítulos iniciais dos *Fortunate Foundlings*, revela-se, contudo, consideravelmente enriquecida nos planos da análise psicológica e da adequação ao gosto e aos costumes franceses, veiculando a poética do seu “tradutor-adaptador”, como demonstra Bernadette Fort (Fort, 1980). Crébillon segue os procedimentos correntemente aceites pela teoria e prática tradutológicas da época, de forma a agradar ao gosto francês, operando sobre a extensão textual, através de acrescentos (chegando a duplicar o número de páginas do original), mas igualmente de cortes, assim como da invenção. Após as primeiras dez páginas, deixa de ser possível uma comparação cerrada entre os dois textos, devido aos cortes, acrescentos e transformações de frases, parágrafos, páginas e partes. O texto crébilloniano, sem perder de vista o fio condutor da intriga do original, reformula o discurso, reordenando os acontecimentos, colocando-os em novas sequências, cortando ou acrescentando outros enquadramentos, expandindo ou concentrando certos episódios ocorridos nos primeiros quatro capítulos do original. Estas transformações relevam da estética da contenção e concisão herdada do Classicismo francês, concentrando a intriga numa ação única e linear e eliminando o supérfluo e o secundário, nomeadamente naquilo que respeita a Horatio (aqui, Edouard), que partirá, sem regresso, para a carreira militar. Desaparecem também os pormenores romanescos relativos à fuga de Louisa, ou a lista das personagens que frequentam o estabelecimento de Mrs. C—ge (agora, M<sup>me</sup> Yielding).

Quanto ao estilo, este deveria afrancesar-se e revelar a maneira do tradutor. Já nas primeiras páginas se evidenciava uma tendência de alongamento frásico e de estruturação sintática imbricada pela acumulação de proposições intercaladas e parentéticas, processos que complexificam uma sintaxe simples frequente no texto original. O excesso de subordinação, de expressões concessivas e de orações iniciadas pelo participio corresponde a traços estilísticos característicos da escrita

de Crébillon, sobretudo a partir de 1754, com este texto e com *Ah Quel Conte!*, publicado em dezembro do mesmo ano. Crébillon mantém-se, pois, fiel ao seu próprio estilo e não ao do original. Tal opção valoriza a poética da indecidibilidade do sentido e a fina análise psicológica, o que corresponde a uma concepção de romance enquadrada na estética crébilloniana e que pouco guarda da do original, baseada, sobretudo, na acumulação de acontecimentos. Do ponto de vista das escolhas lexicais, elas confirmam uma estética romanesca que se detém na análise psicológica e passional: “le cœur et l’esprit”, “amour” vs. “goût”, “sentiment”, “délire”, “passion”, “sensibilité”, “troubles”, etc.. A elas se associam as distinções finas, a nuance exata, as definições, a passagem do particular ao geral e à reflexão moral generalizante. Tudo isto, que o Leitor-Modelo de Crébillon reconhece de imediato, transforma um romance inglês sentimental de aventuras num romance psicológico ao gosto francês.

Porém, Crébillon opera outras transformações com o intuito de acentuar, para o leitor francês, o caráter *inglês* do romance de que se apropriou. Recorre, então, à substituição dos nomes romanescamente fictícios por nomes ingleses, aos estereótipos romanescos do Inglês para um Francês dos anos 50 (gruta, melancolia, povo filósofo, meditativo e apaixonado), transforma atitudes e traços psicológicos das personagens do original para os adequar aos clichés esperados por um leitor francês, acrescenta pequenos pormenores da vida doméstica ao estilo de Richardson. Esta infidelidade ao original, paradoxalmente, torna o seu texto mais exótico e conforme ao “estilo inglês”.

Verificam-se, ainda, outras transformações mais profundas que colocam a “tradução” na linha do romance aristocrático francês: heróis dotados de caráter nobre e delicado, incorporando elementos do original, mas repensados, fundidos e reformulados pelo código da *biensance* barroca e preciosa. A tentativa de violação de Louisa por Dorilaus é transformada numa cena mais delicada e decente: em vez de brutal e embriagado, Rutland deixa-se levar pelas circunstâncias espaço-temporais e pela força do seu sentimento e da sua retórica passional. Lucie também se revela mais nobre e delicada que Louisa: ela foge

não apenas para salvar a sua virgindade, mas, sobretudo, para preservar o seu tutor da tentação do desejo amoroso e o conseqüente remorso. Para os mesmos factos, dá-se uma versão mais de acordo com a tradição do romance precioso francês e da poética crébilloniana. Também a rudimentar caracterização psicológica do original é profunda e subtilmente desenvolvida pela escrita de Crébillon, de forma a analisar a evolução do sentimento amoroso e o dilema moral. O equívoco, a ambiguidade e o quiproquó entre os sentimentos de Lucie e do seu tutor são estabelecidos na linguagem e levam ao comportamento de Rutland. Crébillon substitui uma estética do choque por uma estética velada e equívoca, mais ao gosto francês, mas que também é a sua. Em seguida, passa da pintura dos dilemas e ilusões amorosos para a da libertinagem, valorizando a figura do *petit-maître* impertinente relativamente à prova da virtude de Lucie. *Chester é já o seu protagonista*. A passagem da adaptação à recriação literária não é, portanto, súbita, mas preparada desde as primeiras páginas, e opera-se pelo estilo e pela análise psicológica.

Com efeito, o génio de Crébillon liberta-se totalmente do texto original a partir da segunda parte, como notava já Jean Rousset (Rousset, 1973: 122). A narrativa da Duquesa de Suffolk, ocupando apenas sete páginas na versão inglesa, constitui toda a segunda parte dos *Heureux Orphelins* (54 páginas na edição aqui utilizada). Por outro lado, se bem que Chester surja já na primeira como um *petit-maître* ridículo e insolente, atacando a órfã virtuosa, e, na segunda, como o monstro amado e odiado pela amante seduzida e abandonada, ele é a personagem central das terceira e quarta partes. Crébillon abandona, assim, definitivamente a história “imitada”, focalizando o seu interesse na análise da libertinagem. As oito cartas de Chester, que lemos com a vítima, modificam o sentido da primeira metade do romance, a qual, no entanto, já preparava o leitor para esta emergência da figura do libertino cínico e cruel. De facto, a inversão da ordem dos acontecimentos no discurso da narrativa leva a que, logo no final da primeira parte, o leitor fique a conhecer a derrota de M<sup>me</sup> de Suffolk, seduzida e abandonada pelo libertino (Crébillon, 1995: 92-94). No final da primeira parte, introduz-se

o díptico narrativo que conta a sedução de M<sup>me</sup> de Suffolk por Chester, ou melhor Lorde Durham ao tempo dos acontecimentos, tendo herdado o título de Conde com a morte do pai.

Assiste-se, em primeiro lugar, à narração da mulher seduzida e, depois, à versão do libertino, ou seja, o leitor é confrontado com dois pontos de vista sobre os mesmos eventos, o da vítima e o do sedutor. Assim, procurando, no final da primeira parte, suscitar a atenção, o interesse e a benevolência da sua interlocutora, M<sup>me</sup> de Suffolk tenta estabelecer o seu *ethos* de mulher virtuosa apaixonada e assegurar o sucesso do seu discurso persuasivo (*captatio benevolentiae*). Segue-se, então, na segunda parte, a sua confiança perante Lucie, numa narrativa intra e autodiegética, isto é, numa perspectiva subjetiva, parcial, com um saber limitado e deformado. Ela dá de si mesma a imagem de uma mulher estimável, sincera e apaixonada que, após ter sido seduzida e abandonada, se mostra lúcida, arrependida, sofrendo com a culpa, o remorso e a humilhação. Tendo acreditado na correspondência amorosa e no projeto de casamento, ela é confrontada, para seu horror, com a brutal destruição dessa ilusão, ao perceber que tudo era fingimento cínico do libertino cruel, mas irresistível ainda, amado e odiado (Crébillon, 1995: 140-147). Diante a violência dos sentimentos contraditórios que o encontro fortuito com o sedutor provocou na vítima, associada ao reconhecimento por Lucie do mesmo “monstro” (145) que a persegue, a única salvação possível para ambas é a fuga de Inglaterra (146-147). Ao terminar, assim, a confiança dos seus “égarements honteux” (146), a Duquesa entrega-se ao desespero mais doloroso. O primeiro narrador volta a assumir a responsabilidade enunciativa, colocando em cena o Conde de Dorset, amigo sincero, enviado pela Rainha com a missão de revelar à Duquesa toda a extensão da perfídia de Chester, ou seja, de lhe fazer chegar às mãos, com verosimilhança, as cartas do sedutor, a segunda versão do díptico narrativo (Crébillon, 1995: 148-149). M<sup>me</sup> de Suffolk recebe, “en tremblant”, “ce funeste écrit”, que ela adivinha ser “*le récit de ses bonnes fortunes et de ses perfidies.*” (Crébillon, 1995: 149, *itálicos nossos*).

Opera-se a transição para as terceira e quarta partes do romance, intituladas “Histoire Secrète du Comte de Chester, de-

puis le 17 septembre 1708 jusques au mois de . . . 1709” (Crébillon, 1995: 153 e 205). Tal intertítulo ironiza a convenção epistolar do documento autêntico datado, bem como a própria natureza da carta, transformando-a em memórias supostamente verídicas, porém ambigüizadas pela assinatura do romancista, a qual desmascara a convenção da autenticidade. Por outro lado, a designação “Histoire Secrète” reforça o jogo irônico da indecidibilidade entre real e ficção. O substantivo reenvia para o subtítulo do romance (“Histoire Imitée de l’Anglais”) e, portanto, para a problemática em torno das convenções das definições genológicas. O adjetivo, por sua vez, concentra toda a sutileza da fina ironia crébilloniana. Com efeito, a história de Chester reveste-se de um secretismo moderado, gerido em função dos interesses dos projetos do sedutor. A sua vaidade impõe a divulgação dos seus sucessos, embora, devido à especificidade do microcosmo da corte inglesa, ela só possa ser feita a alguns confidentes para evitar o risco de exclusão social. Se Chester confia a Buttington as suas conquistas, este não compreende o verdadeiro valor do libertino, o qual recorre, então, à forma da confiança epistolar com o seu mestre francês. A interceção desta correspondência privada pelos serviços secretos da coroa britânica (em guerra com a França) por suspeita de espionagem leva à sua divulgação pública, à expulsão do perverso sedutor da corte, fazendo chegá-la às mãos da principal vítima, que fica, assim, a conhecer toda a magnitude do seu engano. Do ponto de vista da diegese, portanto, a gestão do secretismo dos projetos de sedução de Chester é fundamental para a verosimilhança e para o efeito de contraponto do díptico narrativo. Contudo, a instância autoral problematiza esse secretismo quando, no início da terceira carta, delega no narrador intra e autodiegético a defesa quer da utilidade didática e moral, quer do valor estético da sua narrativa, o que implicaria uma publicação eventual da mesma, ou seja, o fim absoluto do segredo, revelando, com subtil ironia, o jogo persuasivo do artifício literário. O Leitor-Modelo astuto é, então, convidado a passar do nível da história para o do discurso e a deixar-se seduzir pelo deleite intelectual dos jogos da significação.

Nas suas cartas, o libertino expõe o seu método e projeto ambicioso de tripla conquista: da mulher *tendre*, M<sup>me</sup> de Suffolk; da mulher *prude*, M<sup>me</sup> de Rindsey; da mulher *coquette*, M<sup>me</sup> de Pembroke. A vitória sobre as duas primeiras não oferece dificuldades de maior, como se verá. Quanto à última, paradoxalmente a mais trabalhosa porque está em jogo a vaidade, a confirmação da sua conquista é dada logo no final da segunda parte (Crébillon, 1995: 145), ou seja, antes mesmo de o leitor conhecer o projeto do libertino, num subtil jogo de temporalidades que, em certa medida, torna o romance menos inacabado do que à primeira vista poderia parecer (Fort, 1980: 571)<sup>6</sup>. Contudo, no final da segunda parte, o autor abandona o destino futuro das personagens. Chester foi banido da corte inglesa e continua a sua carreira libertina, agora ao lado de M<sup>me</sup> de Pembroke (mas por quanto tempo mais?). Que é feito de Rutland, de Edouard, de Dorset? Antes de deixar Inglaterra com Lucie como sua dama de companhia, fugindo ambas do sedutor, M<sup>me</sup> de Suffolk lerá as cartas deste, ficando ciente de toda a perfídia de que foi alvo. Mas, e depois? E Lucie encontrará as suas origens? Para o Leitor-Modelo de Crébillon não deve constituir surpresa o facto de a instância autoral não mais se importar com pormenores romanescos deste tipo, porque sabe que o seu projeto é diferente; trata-se, pois, de *outro* romance. A estruturação narrativa, conjugando linearidade e retrospectiva, coloca, sobretudo, em destaque a personagem do libertino, bem como o contraste entre as duas narrativas paralelas da vítima e do sedutor. Trata-se, porém, como nota Jean Dagen (Dagen, 1995: 9-12), de uma personagem com tripla figuração: o *petit-maitre* insolente e imoral da primeira parte (Crébillon, 1995: 75-86)<sup>7</sup>,

<sup>6</sup> Quando Lucie foge para Bristol e aí encontra a Duquesa, ambas reconhecem o perigo do inimigo comum. A sua última aparição no romance é feita ao lado de M<sup>me</sup> de Pembroke e escarnecendo da Duquesa de Suffolk; apenas retrospectivamente o leitor conhecerá a sua história secreta.

<sup>7</sup> Como sintetiza Bernadette Fort, encontramos nestas páginas “la mise en scène du petit-maitre [. . .], son jargon, son ton insolent, son allure étourdie, ses manières libertines, en un mot, toute l’arrogance et la fatuité du petit-maitre français [. . .] [,] le ton caractéristique des roués de la Régence” (Fort, 1980: 569). A autora considera que esta aparição de Chester, para além de revelar a marca da criação crébilloniana, é de suma importância para a interpretação do diptico narrativo da vítima e do sedutor, pois “Crébillon prépare

o sedutor irresistível e cruel, o “monstro” amado e odiado da segunda e, por fim, o libertino lúcido e metódico que se deixa avaliar pelo seu mestre francês, destinatário das suas cartas.

Depois da versão da vítima, imbuída de toda a retórica passional, confidenciando-se a uma interlocutora de virtude irrepreensível, apresenta-se a versão do sedutor, também ele condicionado, em certa medida, pela imagem do seu destinatário, perante o qual faz o relato das suas proezas. Neste sentido, a correspondência de Chester, ao mesmo tempo que se configura como “*les mémoires d’un fat*” (Crébillon, 1995: 177), desejoso de glória para satisfazer a sua vaidade, coloca-o sob o juízo do mestre, situação discursiva esta que busca captar a benevolência do confidente, persuadindo-o de que alcançou o perfeito domínio do método libertino. Assim, a escrita epistolar permite-lhe a análise minuciosa e crítica da sua conduta audaz, dos sentimentos e ações dos outros, proporcionando-lhe a base empírica para a formulação do saber teórico-prático da libertinagem, defesa e ilustração do método libertino perante o seu mentor e modelo, revelando igualmente a sua vocação pedagógica, ao mostrar ao Duque a necessidade de adaptar o conhecimento adquirido a uma situação nova e bem diversa, isto é, aos costumes da corte inglesa.

O libertino faz, então, brilhar a sua capacidade analítica e procura colocar-se em pé de igualdade com o mestre, sintetizando com admirável mestria o jogo de sedução “à francesa”, império do *goût*, do jargão galante e da vaidade (Crébillon, 1995: 155-156), e revelando-lhe a sua nova estratégia persuasora para vencer no novo campo de batalha, fruto da sua observação lúcida das diferenças do novo adversário (156-157), pois as mulheres inglesas, na sua generalidade, desconhecem ou desprezam o *goût* e sobrevalorizam o sentimento exacerbado. Dominadas por toda a sorte de preconceitos, na ótica do libertino, elas são sensíveis e ternas, porém escravas do pudor e da decência. Quando cedem à força da paixão, encarada como fatalidade,

---

son lecteur à ce diptyque dès la première partie, en présentant Chester dans un récit à la troisième personne dont la perspective ambiguë, à la fois satirique et secrètement admirative, a pour but de donner au lecteur une idée aussi bien fascinante qu’odieuse du libertin” (Fort, 1980: 571).

fazem-no com a totalidade do seu ser, entregando-se à violência passional e impondo a exclusividade e a perenidade da ligação. Os modos franceses, “ces airs vifs et brillants, ces grâces légères, ces propos vains et étourdis” (157), são desprezados em Inglaterra e considerados como “impertinence” e “fatuité” (157). Assim, a persuasão libertina deve simular a paixão e a discrição para agradar e seduzir as mulheres inglesas, mesmo aquelas que fingem a “pruderie” (157).

O libertino concentra toda a sua vontade empreendedora e energia no delineamento de um grandioso projeto de poder, cujas estratégias de dominação se baseiam no fingimento para manipular, seduzir e humilhar as suas vítimas. Ele quer fazer-se amar e desejar, porém mantendo o controlo absoluto dos seus próprios sentimentos e sentidos, de modo a usá-los como armas de conquista sem se deixar vencer por eles. Neste projeto ousado, imperam a vontade e o cálculo; o prazer é intelectual, e ao desejo dos sentidos sobrepõe-se o desejo de poder. Para o libertino dominante, a sedução implica a mestria lúcida das artes persuasoras da representação e da manipulação. Chester está bem consciente da natureza teórico-prática da filosofia da libertinagem. Assim, a sua exposição ou defesa do método libertino é acompanhada da apresentação ou ilustração do seu projeto ambicioso e do *modus faciendi* adequado para alcançar os seus fins. Ele impõe a si-próprio uma tripla conquista simbolizadora da totalidade do feminino (a *tendre*, a *prude* e a *coquette*), proeza complexa e difícil, pois deve ser empreendida em simultâneo e sem que as vítimas desconfiem dos propósitos cínicos do sedutor, nem sequer umas das outras.

Aos três tipos femininos correspondem, de acordo com o método libertino defendido por Chester, três estratégias diferentes de conquista que ele se apressa a pôr em marcha. Tal projeto implica uma mudança constante dos papéis por ele representados e adequados ao caráter de cada uma das presas, revelando, assim, todo o seu virtuosismo persuasivo. Com a *tendre*, a Duquesa de Suffolk, ele simula, num desempenho perfeito e eficaz, o *coup de foudre* e o sentimento sincero e respeitoso para lhe provocar a paixão violenta e devastadoramente irresistível (Crébillon, 1995: 162-164). O mestre da persuasão sedutora

joga com a retórica passional e finge todas as emoções: o olhar, o silêncio respeitoso, o estremecimento “involuntariamente calculado”, as lágrimas de crocodilo (cf. pp. 175, 244, 246-247). O cálculo e a manipulação dos sentimentos da vítima levam à vitória: ela acaba por se entregar, acreditando que é correspondida e que as promessas de casamento futuro serão cumpridas (263). Simultaneamente, o libertino conduz mais duas conquistas: a da *coquette* M<sup>me</sup> de Pembroke e a da *prude* M<sup>me</sup> de Rindsey<sup>8</sup>. A da primeira obedece aos códigos persuasivos convencionados da retórica galante e é determinada pelo interesse e pela vaidade mútuos (Crébillon, 1995: 166-167). Porém, como o libertino reconhece, o jogo da sedução mundana é uma partida desigual: o homem finge o sentimento com o jargão galante, mas exige, da parte da parceira, provas físicas da suposta correspondência amorosa. O tempo e a estratégia do ataque dependem do estudo do caráter da presa. Contudo, mais importante que o prazer da conquista é a satisfação da vaidade do sedutor pela glória de acrescentar mais uma vítima à sua lista (169).

Chester prossegue a narrativa dos seus sucessos analisados e comentados lucidamente: provocação do amor e do ciúme na Duquesa; da vaidade em M<sup>me</sup> de Pembroke, embora a *coquette*, hábil no jogo galante, resista de forma inesperada; da tentação, no caso da *prude* M<sup>me</sup> de Rindsey (Crébillon, 1995: 184-185). Paradoxalmente, este “modelo de virtude” é, das três, a primeira a ceder à conquista do sedutor, apesar de esconder o seu desejo sob a máscara de uma resistência inexpugnável. O objetivo

---

<sup>8</sup> “Vif, léger, galant, bruyant même avec madame de Pembroke, je ne lui parlai que d’elle, de ses agréments, des modes, des plaisirs et des usages de Paris. Sérieux et sensé avec madame de Rindsey, je gémissais du débordement qui commençait à se glisser dans les mœurs, et j’invectivais avec force contre la puissance, le faste et les dérèglements de la Haute Église. Rien n’était assurément plus contradictoire que le ton, les discours et les façons que j’employais avec chacune d’elles: mais c’était des femmes; je les flattais; et pendant que l’une admirait la galanterie et la légèreté de mon esprit, l’autre paraissait ne pas comprendre comment, revenant de France, et à mon âge, je pouvais avoir tant de solidité. Je sus d’ailleurs leur dire mille choses fines et délicates que je répétais pour la millième fois, mais qui n’en avaient pas moins pour elles les grâces de la nouveauté. Enfin, je les laissai enchantées, et ne les quittai que très convaincu qu’aucune des deux ne m’échapperait.” (Crébillon, 1995: 170-171).

do libertino é provocar a curiosidade e a secreta indecência da hipócrita, de forma a seduzi-la e a mortificá-la, expondo-a publicamente para satisfação da sua vaidade (cf. pp. 226-231, 233, 236, 243-244). A suprema perfídia deste jogo de sedução reside no capricho de Chester em levar, pela persuasão retórica e de atitudes, a presbiteriana a fazer todos os avanços, fingindo ele a resistência virtuosa enquanto saboreia o espetáculo e dissecar a hipocrisia da devota. Naturalmente, a fraca resistência que ela ainda simula é vista como um convite aos avanços do libertino, que sai triunfante (Crébillon, 1995: 242-243). Não contente com a vitória, ele deseja ainda humilhá-la perante o Público e fazê-la circular entre os seus sucessores, não sem antes desfrutar, uma vez mais, dos favores da Condessa (256-259). Seduzida a *prude*, o libertino apressa-se a terminar a sedução da *tendre* (259-266), faltando-lhe depois apenas a mais difícil, a *coquette*, a qual, para se entregar, tem de ser persuadida de que é a mais bela, a mais amável e a mais desejável de todas, pois o seu ponto fraco é o amor-próprio (266). Aqui termina o romance, mas o seu inacabamento aparente não impede que o leitor conheça o desfecho deste jogo de sedução, pois ele fora anunciado no final da segunda parte. A fina ironia crébilloniana desmascara, assim, o estereótipo das damas inexpugnáveis veiculado pela maioria dos romances sentimentais ingleses na moda, após o sucesso das obras de Richardson. Chester sai vitorioso em toda a linha, traído apenas pela espionagem ao serviço de Sua Majestade, a Rainha Ana. A interceção da sua correspondência com o inimigo leva à descoberta da verdadeira face do libertino, que ele tanto cuidado tivera em mascarar. O banimento da corte, contudo, não impede que ele prossiga a sua carreira de sedutor, como o episódio de Lucie o prova. O final do romance reenvia, assim, para o seu início, de modo a que o leitor possa completar o destino do protagonista e das vítimas da sua “defesa e ilustração” do método libertino em oito cartas.

Porém, para Crébillon, o aspeto romanesco é de somenos importância. A sua busca ética e estética valoriza antes a análise “du cœur humain”, facto que o coloca nos antípodas da obra de Mrs Haywood e que parece exigir uma explicação ao leitor. À falta de um prefácio convencional, a instância autoral serve-se,

por assim dizer, da sua personagem lúcida para propor ao leitor o programa de leitura adequado à obra apresentada. Deste modo, a terceira carta de Chester inicia-se com uma “longue excursion”, como o próprio apelida a digressão que apresenta (Crébillon, 1995: 179), dirigida a um destinatário mais amplo que o seu correspondente, constituindo uma *mise en abyme* do programa de leitura proposto ao Leitor-Modelo perspicaz do romance (e do conjunto da obra de Crébillon) e afastando-se do objeto do discurso (a narrativa dos projetos de sedução de Chester) para se ocupar da própria situação discursiva, através da introdução de uma reflexão argumentativa sobre a narrativa-objeto. Neste sentido, a instância autoral cola-se aos propósitos metanarrativos enunciados pelo narrador autodiegético com a finalidade de persuadir o seu Leitor-Modelo. Dirigindo-se explicitamente a um alocutário tido como adversário, o locutor assume, por contraponto, a defesa inequívoca da temática e do valor estético da sua obra: “mon histoire est aussi fort belle [. . .]. Moi, c’est le cœur que je développe, son délire particulier, le manège de la vanité, de la fausseté dans la plus intéressante des passions, que j’expose à vos yeux” (Crébillon, 1995: 179). Para ele, mais importante do que os grandes acontecimentos históricos é o estudo minucioso do sentimento e do comportamento amorosos na sua variedade, desde a paixão sincera, até à mera vaidade e à hipocrisia galantes e libertinas, ou seja, insiste em defender a utilidade moral da obra, embora com argumentos muito diferentes dos de Mrs Haywood. Afinal, a narrativa libertina beneficia, de forma diferenciada, os seus leitores, quer sejam amantes, quer receiem o poder do amor, quer se arrependam amargamente de terem sido suas vítimas, ou sejam uns “fats”. À semelhança de Ovídio e de todos os tratadistas da arte de amar (e/ou de lhe escapar), o locutor duplo Chester-Crébillon sugere diversas “receitas” adequadas a cada caso em particular, consoante a experiência e a livre escolha moral e sentimental de cada um. A valorização da história de Lorde Chester, feita supostamente pelo próprio, esconde, na verdade, a ironia persuasiva da instância autoral, que, por interposta pessoa e pela autoirrisão calculada, manipula o seu leitor, propondo-lhe um programa de leitura do romance que simula,

primeiro, uma depreciação, ao enunciar as críticas previstas, para, em seguida, as refutar. No entanto, simula-se ainda a delegação do juízo final acerca da narrativa nos leitores, consoante os seus diferentes caracteres, renunciando a abertura hermenêutica do romance no que diz respeito à interpretação do efeito de contraponto provocado pelo díptico narrativo da Duquesa de Suffolk e de Lorde Chester.

Por todas as razões aduzidas e ao contrário de uma opinião que vê Crébillon “lost in translation” (Sol, 1997: 16-40.) nesta obra em particular, cremos que ela deve antes ser considerada como um dos seus mais complexos romances, onde o autor leva a cabo uma profunda reflexão ética e estética. Desta forma, os leitores aficionados de Claude Crébillon agradecem sinceramente às senhoras aqui envolvidas: Mrs. Haywood, Condessa de Denbigh e, eventualmente, M<sup>me</sup> de Crébillon.

## Referências bibliográficas

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de. 2003. *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon. Estudo dos Processos Retóricos da Sedução*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian & FCT-MCES, 2003.

CRÉBILLON, Claude. 1995. *Les Heureux Orphelins, Histoire Imitée de l'Anglais*, édition présentée par Jean Dagen et annotée par Anne Feinsilber. Paris, Éditions Desjonquères.

CRÉBILLON, Claude. 2001. “Les Heureux Orphelins”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 31-271.

DAGEN, Jean. 1995. “Introduction”. In Claude Crébillon, *Les Heureux Orphelins...*, édition présentée par Jean Dagen et annotée par Anne Feinsilber. Paris, Éditions Desjonquères, pp. 9-12.

ECO, Umberto. 1979. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press.

FORT, Bernadette. 1978. *Le Langage de l'Ambiguïté dans l'Œuvre de Crébillon Fils*. Paris, Klincksieck.

FORT, Bernadette. 1980. “Les Heureux Orphelins de Crébillon: de l'Adaptation à la Création Romanesque”, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 4, juillet-août 1980.

HAYWOOD, Eliza. 1744. *The Fortunate Foundlings* [...], London, T. Gardner, 1744, 352 pp. Edições modernas: *The Fortunate Foundlings*, New York, Garland Publishing, 1974; *The Fortunate Foundlings*. Cambridge, Chadwyck-Healey, 1996. Também disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.gutenberg.org/files/10804/10804-h/10804-h.htm> (último acesso em 05-02-2021).

ROUSSET, Jean. 1973. *Narcisse Romancier*. Paris, Lib. José Corti.

SARD HUGHES, Helen. 1919. "Notes on Eighteenth-Century Fictional Translations", *Modern Philology*, XVII, 4, 1919, p. 50, *apud*. Bernadette Fort, "Les Heureux Orphelins de Crébillon: de l'Adaptation à la Création Romanesque", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 4, juillet-août 1980, p. 555, n. 6.

SGARD, Jean. 1996. "Catalogue des Œuvres de Claude Crébillon", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1, janvier-février 1996, p. 9.

SOL, Antoinette. 1997. "Lost in Translation: Crébillon Fils' *Les Heureux Orphelins* and Haywood's *The Fortunate Foundlings*". In Servanne Woodward (ed.). *Altered Narratives: Female Eighteenth-Century French Authors Reinterpreted*. London, Canada, Mestengo Press/The University of Western Ontario, pp. 16-40.

# DU LIBERTINAGE À LA MODE POUR ANNONCER LE NOUVEAU TOPOS DU LIBERTIN DE GLACE (LES LETTRES ATHÉNIENNES DE CRÉBILLON)<sup>1</sup>

## AVIS AU LECTEUR

*L'œuvre littéraire de Crébillon, on ose à peine risquer le paradoxe, a quelque chose de puissamment ascétique. Cette impression résulte autant d'un regard panoramique sur l'ensemble qu'elle constitue que d'une lecture minutieuse (son texte n'en accepte pas d'autre et cette minutie – le mot est d'ailleurs très crébillonien – est manifestement imposée par l'agencement de la phrase<sup>2</sup>, et du paragraphe, et de la page, et du chapitre). Un livre de Crébillon, c'est la conséquence de l'ascétisme de sa conception, ne se laisse pas lire à la légère, quelque léger qu'en paraisse le sujet. Il n'accepte pas un lecteur indiligent. Ainsi l'a voulu l'auteur [...]. Un roman de Crébillon, c'est moins [...] une histoire, ce doit être [...], pour celui qui y pénètre, une épreuve. (Dagen, 1995 : 21-22)*

---

<sup>1</sup> Versão revista de “Topique(s) du Public et du Privé dans les *Lettres Athéniennes* de Claude Crébillon: Libertinage et Roman Épistolaire”. In Anacleto, Marta Teixeira (coord.). 2014. *Topique(s) du Public et du Privé dans la Littérature Romanesque d'Ancien Régime*. Louvain-Paris-Wapole, MA: Éditions Peeters, pp. 391-400.

<sup>2</sup> “Savamment construite, souvent ample, subtilement cadencée par une ponctuation aujourd'hui surprenante, sa phrase déroule et enchevêtre comme à plaisir les éléments d'une logique qui ne se refuse aucune nuance, aucun correctif. [...] [E]lle est dense et ne tolère pas la lecture cursive, mais la sorte de magnificence dont elle n'accepte pas de se départir, doit apparaître comme un hommage à l'exigence intellectuelle, comme traduisant la volonté de tout ramener au jour de la critique” (Dagen, 1995 : 80-81).

Le projet d'écriture de Claude Crébillon est orienté par une profonde et rigoureuse dissection analytique de la topique romanesque liée aux jeux rhétoriques du libertinage, c'est-à-dire, des ressorts secrets de l'amour, du désir et de la vanité, dans ses multiples variantes, tels que l'élite parisienne des premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle les met en scène, dans l'intimité autant qu'en public. Parmi les personnages de Crébillon ce sont les libertins qui se détachent, notamment l'Alcibiade des *Lettres Athéniennes*.

Lorsque Crébillon publie son dernier roman en 1771, il y remploie, quoique d'une façon esthétiquement encore plus complexe et élaborée, tous les *topoi* concernant le langage galant au service du libertinage et la convention de la fiction de l'authenticité du roman épistolaire, tellement à la mode chez les lecteurs de son temps.

Tout d'abord, le titre et le sous-titre du roman indiquent le genre épistolaire, en suggérant la formule polyphonique, mais sans en préciser le sujet : *Lettres Athéniennes/ Extraites du Portefeuille d'Alcibiade*. On y vérifie, pourtant, une information concernant les cadres spatiale et temporel : il s'agit d'Athènes et de la figure historique d'Alcibiade, donc, du siècle de Périclès. En outre, d'après la convention esthétique du roman épistolaire, on suggère le *topos* de l'authenticité des lettres présentées (*Extraites du Portefeuille d'Alcibiade*). Comme on le sait, depuis les *Lettres Portugaises*, le paradoxe du roman épistolaire consiste à donner à lire au Public des documents privés, voire intimes, tels que les lettres d'amour ou d'amitié, en suivant toujours les *topoi* de l'intérêt et du goût du Public.

Dans les premières éditions du roman datant de 1771 et 1772, il y avait la conventionnelle préface (*Avis au Lecteur*)<sup>3</sup>, qui développe les *topoi* de l'esthétique de l'authenticité du roman épistolaire. Curieusement, elle disparaît par la suite<sup>4</sup>. Ici, l'auteur caché sous le masque de l'Éditeur (et probable tra-

<sup>3</sup> Cf. Crébillon (2002 : 299-302).

<sup>4</sup> Cependant, tout au long du roman on trouve des marques qui semblent découler de la plume de l'Éditeur : le titre (*Lettres Athéniennes, Extraites du Portefeuille d'Alcibiade*), la probable traduction en français, l'ordre, la numérotation et la division des lettres en quatre livres, l'identification des correspondants et la rédaction des notes.

ducteur du grec) cherche à expliquer avec beaucoup d'ironie son projet initial de présentation du grand homme historique – Alcibiade – et les raisons pour lesquelles il décida de ne pas le faire, en donnant toutefois quelques renseignements bibliographiques (Crébillon, 2002 : 299). Ils s'en suivent les *topoi* concernant les critères éditoriaux : organisation, sélection, suppression de beaucoup de documents trouvés, etc. (Crébillon, 2002 : 299-301). L'Éditeur souligne justement que “ [c]e sont ces retranchements forcés, quoique indispensables peut-être, qui sont cause que l'on trouvera ici beaucoup moins la vie politique d'Alcibiade que sa vie privée ” (Crébillon, 2002 : 301). Et c'est la justification aussi pour le développement de la thématique du libertinage dans l'œuvre (Crébillon, 2002 : 301-302). À la fin apparaît le *topos* de la nécessité de la vraisemblance pour justifier les ressemblances entre les mœurs athéniennes du temps de Périclès et les françaises de l'époque de ses lecteurs, et encore le nombre si réduit de lettres de Socrate écrites à Alcibiade :

Les personnes qui, de tous les Peuples, tant anciens que modernes, ne connaissent que leur Nation, ne manqueront point de trouver aux Grecs qui figurent ici, les mœurs beaucoup trop françaises, et d'en faire un crime à l'Éditeur ; mais c'est ce qu'il ne craint point de ceux de qui le savoir étant un peu moins borné, n'ignorent pas que, de tous les Peuples qui n'existent plus, il n'y en a point à qui nous ressemblions autant qu'aux Athéniens, et surtout aux Athéniens du temps d'Alcibiade.

Ceux encore qui savent combien la liaison de Socrate et de ce dernier était intime, seront surpris, sans doute, qu'il y eût si peu de Lettres d[u] Philosophe dans le portefeuille du Petit-maître ; mais, ou ces Lettres sont véritablement des gens à qui elles sont attribuées dans ce Recueil, ou elles sont factices. Dans la première de ces suppositions, on doit se rappeler que Socrate n'écrivait point ; dans l'autre, on ne peut pas blâmer leur auteur de ne s'être point flatté de pouvoir le faire parler comme l'aurait exigé l'opinion qu'on en a, et dont il était si digne. (Crébillon, 2002 : 302)

En plaçant la diégèse de son roman dans l'Athènes de Périclès, Crébillon semble donc chercher à produire un effet de

distanciation géographique, temporelle et morale qui est au service d'une topique esthétique qui valorise l'Antiquité classique. Pourtant, son lecteur fidèle, même s'il n'a pas pu lire l'*Avis*, s'aperçoit aisément qu'une telle ambiance n'est que le miroir des mœurs de *la bonne compagnie* parisienne de la Régence et du royaume de Louis XV.

*La bonne compagnie*, comme on l'a déjà dit, correspond au microcosme aristocratique, où règne le Paraître sous le regard censeur du Public. Les valeurs morales et les *topoi* amoureux de la courtoisie, héritées du Moyen Âge et revues par les métaphysiques néo-platonicienne et précieuse, ne subsistent qu'en tant que formules cérémoniales et linguistiques dans le nouveau système de *l'amour-goût* fondé sur le désir. Eros se rationalise et se transforme en une *techne* de rigueur, lucidité, calcul et stratégie qui utilise la fonction performative de la parole persuasive, pourtant délicate et décente. Ce code est donc un masque, mais il est aussi une arme, tant d'attaque que de défense. Le maîtriser signifie la maîtrise des autres. Être efficace dans la persuasion permet l'exercice du pouvoir. La nouvelle topique de la séduction libertine, forme civilisée d'agression, implique, alors, la persuasion, la conquête, l'humiliation morale suivie de l'abandon scandaleux de la femme, de façon à augmenter la gloire de la vanité masculines. La liste des conquêtes garantit à l'homme son autorité (*ethos*) et fonctionne aussi comme stratégie de séduction, car *l'homme à la mode* est désiré seulement parce qu'il est considéré irrésistible.

Comme jeu rhétorique, la séduction se sert de la parole associée à la communication paralinguistique<sup>5</sup>, de stratégies et tactiques argumentatives et discursives et du lexique précieux, langage voilé et trompeur du code ambigu, que seuls les initiés peuvent déchiffrer, car il est plein de pièges qui causent et déterminent les insuccès des néophytes. La séduction ne cherche pas à convaincre la victime par la logique du raisonnement,

---

<sup>5</sup> À côté de l'ambiguïté et de l'équivoque des échanges verbaux, du silence, de la modulation de la voix, de l'intonation, il y a aussi d'autres façons de communiquer dans le jeu de la séduction : le regard, les larmes, la gestualité, la mimique, les mains, les pieds, les positions du corps, la gestion des distances, les vêtements – le fameux négligé, les lieux intimes et voluptueux, les objets (livres, lits, *sophas*). (Cf. Fort, 1978 : 190-199).

mais plutôt à provoquer son adhésion par les émotions (*pathos*), en s'adressant à ses sentiments et/ou à sa vanité. Alors quelques femmes, telles que Aspasia et Diotime, mues par ses fatales passions, cherchent pourtant à imposer à la stratégie de conquête du libertin une stratégie défensive fondée sur la topique de l'amour-passion.

La civilité – domaine du public – se joue aussi au niveau du discours amoureux – domaine du privé – avec *le jargon à la mode* ou *le ton de la bonne compagnie*. Il s'agit d'un voile de décence qui sert à embellir le libertinage des mœurs pour les protéger du chaos et de l'exposition publique dégradante. La morale n'est que dans les formes, dans le respect strict de la bienséance. En fait, il faut absolument que tous dans *le monde* maîtrisent ce code, car la survivance de l'individu aussi bien que celle de la société en dépend. Toutes les œuvres de Crébillon analysent minutieusement cette question et les *Lettres Athéniennes* en font la synthèse. Souvenons-nous qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le cercle aristocratique, la vertu n'est qu'une chimère, qu'un préjugé ridicule, qu'un masque affiché. De l'autre côté, le *galant homme* brillant du Grand Siècle devient l'*homme à bonnes fortunes*, le *petit-maître* fat, frivole et ridicule, dont les talents ne servent qu'à se faire une belle réputation par la glorieuse liste de ses conquêtes amoureuses qui lui donne un éclat incomparable dans le grand monde, le plaçant à la mode. Parfois, le désir – domaine du privé – n'existe même pas, mais l'imposition sociale du Public oblige l'individu à le feindre toujours, comme stratégie d'affirmation personnelle et de pouvoir. Il s'agit de l'empire de la vanité qui moue surtout les libertins les plus cyniques et avides de *gloire*, brillants stratèges et théoriques de la " science des femmes " aussi bien que rhéteurs manipulateurs du décent jargon " d'usage " (Crébillon, 2002 : 334). Les libertins selon Crébillon utilisent le langage pour établir un empire de la liberté et de la volonté personnelles, en transgressant les lois fondatrices de la société. C'est pourquoi le dialogue – en présence ou par lettres – occupe une place tellement importante dans toutes les œuvres de l'auteur.

Dans les *Lettres Athéniennes*, Crébillon nous présente d'emblée son protagoniste, Alcibiade, le maître du portefeuille dont

furent retirées les lettres qui nous sont données à lire. Par la suite, ce personnage se révélera comme un séducteur cruel et corrupteur, engagé dans la guerre des sexes, dans la diffusion de sa philosophie libertine au sein de la jeune élite athénienne et, surtout, dans la concrétisation de son ambition politique, à la fois désir de pouvoir et de gloire.

En fait, Alcibiade, “ à la profonde connaissance [qu’il a] du cœur humain, et au talent si particulier et si rare dont [l’] a doué la nature, d’en développer les replis les plus cachés ” (Crébillon, 2002 : 338), peut bien proclamer sa célèbre maxime : “ il faut toujours parler aux femmes comme si on leur croyait de la vertu, et agir avec elles comme ne leur en croyant pas. Plus il y en aura qui protesteront contre la justesse de cette maxime, moins on devra la révoquer en doute ” (Crébillon, 2002 : 361).

Ce roman épistolaire met aussi en scène une trentaine de correspondants. Pourtant, ils gravitent tous autour d’Alcibiade<sup>6</sup>. Le choix de la formule polyphonique favorise, d’un côté, le dévoilement des projets secrets du libertin, cet *homme à système* convaincu de sa supériorité et du fait que, soit dans l’amour soit dans la politique, la clé pour parvenir à dominer les autres se trouve dans la maîtrise de l’art de la séduction persuasive. De l’autre côté, cette formule permet aussi au lecteur de compléter le portrait psychologique du libertin par les divers points de vue des autres personnages, la façon dont ceux-ci se mettent en rapport avec lui, le défient, le critiquent ou l’influencent, c’est-à-dire, le mènent à prendre la plume pour exposer ou expliquer les subtilités de la topique de son système philosophique – car dans ce texte l’action est dans la parole, et la sphère du privé est toujours envahie, voire conduite, par celle du public.

Pourtant, ici comme dans ses autres œuvres, le libertinage n’est vraiment pas le but de Crébillon, contrairement à ce que

---

<sup>6</sup> La composition du roman suggère une forte préoccupation d’équilibre. On y trouve 138 épîtres, divisées en quatre livres. Elles concernent toutes Alcibiade : 67 sont de sa propre main, 70 lui sont adressées et la seule exception, la lettre II “ de Périclès à Diodote ”, exprime l’opinion du tuteur par rapport au libertinage de son pupille. C’est-à-dire que les autres 137 se divisent presque par moitié entre des lettres *de* ou *à* Alcibiade. Une trentaine de personnages se correspondent avec lui (15 hommes et 15 femmes !), dont les plus importants sont : Aspasia, Némée, Thrazylle, Axiochus, Antipe et Périclès.

l'on pourrait penser à une lecture plus superficielle. Il est plutôt un moyen dont l'auteur se sert pour analyser les masques rhétoriques de la sensualité, de la vanité et de l'ambition démesurée. Dans les *Lettres Athéniennes*, il nous montre que la manipulation des autres s'obtient souvent, selon la manière sophiste, par l'abus rhétorique de la parole persuasive. Maître de la séduction, Alcibiade exerce son pouvoir sur Athènes, tout en décevant, en intimidant, en conquérant et en humiliant l'amour-propre de ses victimes. En effet, pour arriver à cette victoire si ambitionnée, le séducteur cynique, lucide et calculateur allie à la maîtrise performative un système analytique et théorisant des topiques du libertinage.

Alors, mu par son amour-propre et/ou par une cruauté méthodique, ce jeune libertin reconnaît et accepte l'immoralité généralisée dans l'élite sociale, maîtrise avec lucidité les règles conventionnées du jeu de la séduction qu'il accepte de jouer, mais il a aussi la capacité de s'en distancier par la réflexion. En conséquence, il proclame la supériorité de son savoir, c'est-à-dire *la science du monde*, aussi bien que sa fonction didactique, en devenant ainsi *le maître à penser* de quelques disciples élus.

Pourtant, paradoxalement dominé lui aussi par le regard du Public, ce libertin conquérant agit toujours sous l'empire de la vanité. Pour faire accroître sa valeur sociale, il a donc besoin de se présenter devant *la bonne compagnie* avec un large *curriculum*, en augmentant continuellement la publicisation *du catalogue de ses bonnes fortunes*, même s'il feint le désir (le *goût*).

Le libertinage, ainsi porté à un niveau supérieur par Alcibiade, se présente ici comme un exercice de maîtrise de soi et des autres. Cependant, le désir érotique peut être remplacé par le désir cérébral de pouvoir sur soi-même, sur les femmes et sur le social : pour la satisfaction de son amour-propre et de son ambition politique. Alcibiade lui-même l'avoue à Callistrate : " quelque follement que je paraisse aimer le plaisir, la gloire m'est mille fois plus précieuse [. . .], la vanité est mon faible " (Crébillon, 2002 : 621). Comme le dit Andrzej Siemek, " l'accessoire – les raffinements du jeu, le prestige du jargon, la publicité – l'emporte souvent sur l'essentiel, ou même le remplace " (Siemek, 1981 : 100-101).

Pour Alcibiade, l'écriture est un moyen de perpétuer sa gloire, en racontant ses prouesses à des confidents membres de la même confrérie de libertinage, et que, pour cela, reconnaissent son mérite. Mais elle est aussi un moyen de manipulation, soit comme stratégie amoureuse, soit comme stratégie de persuasion suivie par un mentor décidé à former ses prosélytes, en les guidant dans la carrière du libertinage, en même temps qu'il exhibe sa *science des femmes*. Car Alcibiade professe le triomphe du libertinage masculin sur l'empire de la passion féminine, en affirmant avec fierté de posséder une vanité déréglée et le vice des conquêtes, traits de caractère qui sont confirmés par les personnages les plus sagaces, comme Némée, Aspasia, Périclès ou Socrate.

Aveuglé par son désir de conquête, Alcibiade prétend, à l'ouverture du roman, mener à bien un projet digne de sa valeur comme libertin : séduire Aspasia, la femme de Périclès. Avant de succéder à son tuteur dans le commandement d'Athènes, Alcibiade veut le remplacer dans le cœur de son épouse. Avec sa fureur de conquête, Alcibiade met en usage son pouvoir de séduction sur les femmes – apparemment des affaires privées – pour se faire un nom et, avec cette gloire publiquement conquise, devenir un mentor incontestable, dont le pouvoir de persuasion s'exerce sur ses prosélytes aussi bien que sur ses concitoyens. La séduction libertine annonce donc la manipulation sociale et politique.

Pourtant, étant donné le caractère d'Aspasia, le séducteur doit employer une stratégie et une méthodologie différentes de celles prévues par la topique de la galanterie d'usage. Pour obtenir la reddition de la femme attaquée, le séducteur, contrairement à son naturel hédoniste, doit se conduire en vrai amoureux et suivre les topiques concernant la sincérité du sentiment : “ les assiduités les plus marquées, l'air de l'intérêt le plus tendre, mais accompagné du respect le plus profond, une soumission sans bornes [. . .], sont donc les seules armes [qu'il] puisse ouvertement employer pour tâcher de la vaincre ” (Crébillon, 2002 : 304).

Alors, le séducteur renommé entreprend le projet le plus hardi et le plus glorieux de sa carrière. En même temps, il dé-

montre, dans la III<sup>e</sup> lettre, une grande lucidité stratégique fondée sur l'analyse perspicace de son adversaire, notamment en ce qui concerne son mauvais choix en matière de femmes, aussi bien qu'une capacité de persuasion/manipulation linguistique de ses interlocuteurs tout à fait accomplie :

Je ne suis pas moins convaincu que vous, mon cher Antipe, qu'en général il vaut mieux donner aux femmes mauvaise opinion de son cœur que de son goût ; mais cela ne m'empêche pas de croire qu'il peut s'en trouver aussi, qui soient moins blessées des erreurs du dernier que de la corruption de l'autre, et c'est précisément ainsi que pense celle que j'attaque. Il ne m'eût pas été difficile, comme vous le savez, d'offrir à sa jalousie des objets plus dignes de l'exciter qu'une courtisane plus vile encore, d'ailleurs, par sa façon de penser que par son état ; et si je ne l'ai pas fait, ce n'a été que dans la crainte très légitime qu'elle ne pût me voir avouer, surtout avec toute la publicité que, dans mes projets, j'étais obligé d'y mettre, une femme d'un certain ordre, sans craindre de se voir un jour sacrifiée avec aussi peu de ménagement. [...]

Quant aux conseils dont votre Lettre est remplie, en discutant les différentes choses que vous m'y proposez, j'ai cru que j'avais passé le temps d'appliquer les unes, et j'ai craint que les autres ne me fussent inutiles ou pernicieuses. [...]

Vous vous êtes, de plus, permettez-moi de vous le dire, trompé à l'état des choses. Je n'en suis pas, comme, de vos conseils, je dois l'inférer que vous l'avez imaginé, à instruire de ma tendresse la femme qui en est l'objet, mais à la conduire à la partager. Eh ! pensez-vous que ce fût en la tenant dans l'indécision sur mes propres sentiments, que je pourrais l'y déterminer ? (Crébillon, 2002 : 309-311)

Alcibiade admet pourtant que de tels moyens de séduction, plus propres " à faire durer les préliminaires presque autant que la passion même, qu'à en faire naître une ", ne s'accordent pas avec son caractère, " plus fait pour triompher par l'audace des obstacles qui peuvent se présenter, qu'à tâcher de ne les surmonter que par la lenteur " (Crébillon, 2002 : 310). Une telle hardiesse se justifie aussi par sa conviction que la vanité féminine préfère secrètement l'hommage que le séducteur rend

à leurs charmes que l'insulte qu'il paraît faire à leur vertu (Crébillon, 2002 : 311).

Ces aspects-là aussi bien que ceux qui s'en suivent montrent que le jeune séducteur maîtrise déjà la topique du libertinage :

Séduite peut-être par les charmes de ma jeunesse, mais retenue par tout ce qu'elle a à redouter, tant de mon imprudence que des mœurs mêmes qu'en entrant dans le monde, j'ai affichées, sur combien d'objets n'ai-je point à l'aveugler ! Sur combien d'autres n'ai-je pas à la faire changer d'idées ! Et cet amour, masqué de tant de respect qu'il ne pouvait qu'en être toujours méconnu, me paraissait bien peu fait pour l'emporter loin d'elle-même autant que j'ai besoin qu'elle le soit. Je m'en suis donc, toutes réflexions faites, tenu à ne lui montrer que par mes actions tout ce qu'elle m'inspire, à la voir avec la plus opiniâtre assiduité, et à attendre que le hasard qui, dans tant d'entreprises, m'a toujours si bien servi, me procurât l'occasion de m'expliquer<sup>7</sup>. (Crébillon, 2002 : 311)

Les affaires intimes sont donc, par le moyen des lettres, annoncées et discutées d'avance avec ses confidents. Ensuite on verra Alcibiade mener le jeu de la séduction à son bel plaisir par la conquête de nombreuses femmes, la persuasion formative de ses prosélytes (auxquels il distribue les objets de sa liste avec des conseils pour en assurer la victoire) et l'influence sur ses concitoyens comme moyen d'arriver au pouvoir politique.

Pourtant, le libertin cruel doit, après la victoire, immoler sa victime au Public, car sa gloire en dépend. Alors Glycérie pourrait l'y aider :

---

<sup>7</sup> Le triomphe d'Alcibiade sur Aspasia ne se fera pas attendre : " Tout plein encore de l'ivresse de mon succès, je vous [Antipe] écris, et dans le cabinet d'Aspasia. Les lieux où je suis et le désordre de mes sens ne me permettent pas des détails aussi étendus que vous pourriez le désirer. Un de ces moments qui confondent toutes les idées des femmes, saisi par moi avec la dernière audace, vient de me rendre le plus heureux des hommes. [...] Emporté loin de moi, l'occasion, la fureur de mes désirs, tout enfin m'a conseillé la témérité ; mais malgré le trouble où j'étais, j'ai senti qu'une demi-témérité ne ferait que me perdre, et que plus Aspasia aurait à me pardonner, moins je rendrais ma grâce douteuse. Que puis-je vous dire de plus ? La surprise, l'effroi ont commencé ma victoire, l'amour l'a achevée. Adieu, mon cher Antipe, je l'adore, et revole dans ses bras le lui redire " (Crébillon, 2002 : 327).

Quoique le bruit de ma liaison avec la femme de Périclès commence à percer dans Athènes, ce bruit y est si sourd encore, et grâce aux entraves où elle me tient, y fait si peu de progrès, que je ne serai pas fâché qu'avec plus de consistance qu'il n'en a, Glycérie lui donne toute l'étendue que je désire qu'il ait. [. . .] Conduisez-vous, enfin, de façon que vous l'obligiez à se livrer à toute sa fureur, et avec tant d'adresse qu'elle ne puisse en même temps avoir le plus léger soupçon de ce qu'en s'y livrant, elle fera pour ma gloire. (Crébillon, 2002 : 330)

Outre son désir de gloire, la cruauté du séducteur se doit aussi à son impérieuse nécessité de renoncer à l'amour – *topos* toujours présent dans les affaires libertines. Pour ce faire, Alcibiade proclame sa liberté par rapport à un autre puissant *topos*, celui de la tyrannie sentimentale féminine, dont il cherche à se venger, aussi bien que de toute autre forme de domination :

Si l'amour, ou, ce qui arrive plus fréquemment, si les nécessités du désir se soumettent quelquefois notre caractère, ignorez-vous [Axiochus] avec quelle promptitude il reprend sa première indépendance ? Ne dirait-on même pas à vous voir, lorsque le premier devient moins impérieux, et que les autres s'affaiblissent, que ce n'est que dans l'excès de l'injustice et de la tyrannie, que nous pouvons trouver un dédommagement de la soumission passagère à laquelle tous deux nous ont forcés ? Je n'ai pas encore connu d'homme qui ne se souvint avec amertume de la contrainte qu'on lui avait fait éprouver, ou de l'humiliation qu'on lui avait fait subir ; et de tous ceux qui ont eu à se plaindre de l'un ou à rougir de l'autre, il est difficile qu'il y en ait qui se le rappellent avec autant de désir de s'en venger, que j'en conserve toujours. (Crébillon, 2002 : 334)

Dominateur de par son naturel, aussi bien que par système et par nécessité, le libertin refuse alors d'être emporté par ses propres sentiments et désirs. En réglant sa conduite par ses principes, Alcibiade n'admet point l'esclavage sentimental auquel, à son avis, Aspasia aimerait pouvoir le soumettre :

Pouvez-vous [Axiochus] de plus imaginer, eussé-je même pour Aspasia autant d'amour que la multitude des obstacles dont j'avais à triompher auprès d'elle me l'a d'abord

fait supposer, qu'il m'en fût plus possible de lui être aussi rigoureusement attaché que, du caractère dont elle est, et à ce qu'elle se prise, elle voudra, sans doute, que je le lui sois ? Que tout ce que, dans ces premiers moments, vous me voyez donner à une décence d'usage, ne vous impose donc pas sur le véritable état des choses : le dégoût et l'ennui me feront reprendre plus tôt que vous ne pensez, tout ce que le désir de vaincre m'a contraint d'immoler. (Crébillon, 2002 : 334)

Par jeu aussi bien que par perfidie, Alcibiade se plait à trahir son amante pour préserver la fidélité à ses principes, mus par les *topoi* de l'inconstance et de la liberté. Après un mois, la froideur du séducteur désespère sa victime, car aux *topoi* de l'intensité et de la pérennité de l'amour féminin s'opposent la vivacité et l'instantanéité du *goût*<sup>8</sup> du mâle/malin. Lorsque le goût se trouve apaisé, le désintérêt et l'ennui sont inévitables (encore une fois pour satisfaire la topique de la convention libertine) :

Il faut, quand j'y songe, que l'amour-propre des femmes les aveugle singulièrement sur les véritables intérêts de leur cœur, pour qu'elles sentent si peu que c'est bien assez que nous ayons pour elles la politesse de paraître laisser subsister le désir bien par-delà le terme que la nature semble lui avoir assigné, sans qu'elles exigent encore du désir satisfait toute l'ardeur, et même toute l'impétuosité du désir qui est encore à satisfaire. (Crébillon, 2002 : 347)

Alcibiade se montre aussi accablé par les exigences et par la pénétration d'Aspasie, en ce qui concerne les infidélités et les tactiques de séduction de son amant. Cette fois-ci le maître séducteur se confronte avec une adversaire intellectuellement à son niveau : une femme exceptionnelle, passionnée mais sage, qui dévoile les vrais sentiments du libertin, lequel, en se voyant ainsi exposé, n'arrive pas à cacher son impatience, voire son humiliation :

---

<sup>8</sup> “ Je ne connais point, comme vous savez, ce que l'on nomme amour, puisqu'enfin on a décidé qu'il n'est pas vrai qu'un goût, quelque vif qu'il soit, dès qu'il n'est point durable, soit ce sentiment ” (Crébillon, 2002 : 464).

J'aurais encore désiré que, si c'était toujours en vain que je voulais l'abuser sur ma conduite, elle me permit quelquefois de me flatter d'y être parvenu, et qu'elle ne m'écrasât pas continuellement du poids de sa sagacité. Différentes expériences m'ont convaincu que j'ai de quoi tromper les femmes : comme même, en général, elles sont plus défi-antes qu'éclairées, nous avons, pour y réussir, besoin de beaucoup moins d'art qu'elles ne se font l'honneur de le supposer ; mais, quelque bien que je sache jouer l'amour, quelque ressemblant que je sache lui rendre le désir, quelque abondant que je sois en ruses, quelque variété, enfin, qu'il y ait dans les miennes, jamais il ne m'a été possible de mettre un seul instant en défaut la pénétration d'Aspasie. (Crébillon, 2002 : 433)

Aspasie démasque donc le jargon sentimental du séducteur et tous ses *topoi* : les caresses et les larmes feintes, auxquelles vient se joindre le talent nouveau de faire accélérer de façon volontaire les battements du cœur (Crébillon, 2002 : 434-436). Troublé et humilié, le séducteur constate alors l'inefficacité de ses armes les plus puissantes contre une telle ennemie. Son orgueil blessé le mène à l'ennui, à la froideur et à l'inconstance.

Alcibiade avoue à un de ses confidents son naturel voluptueux, en opposant à l'amour d'Aspasie le *goût*, c'est-à-dire, ce mouvement violent et irrésistible des sens qui l'attire fatalement vers un nouvel objet séduisant quel qu'il soit, mouvement qui se manifeste dans la relativité de l'instant, du *Moment* (*topos* crébillonien par excellence), dont les circonstances sont propices à la rencontre. Il s'agit, alors, d'un sentiment d'une grande intensité, mais éphémère, qui renaît toujours avec un nouvel objet, cette fois-ci, avec la galante Némée.

Désormais, Alcibiade mène le jeu avec ces deux femmes intelligentes – Aspasie et Némée –, tout en essayant de ne pas tomber dans le piège sentimental. En effet, son comportement perfide envers Aspasie – séduite et humiliée, soit par les constantes infidélités du libertin, soit par le fait d'avoir été inscrite dans la liste de ses conquêtes parmi plusieurs courtisanes et affichée ensuite sur la place publique –, est une conséquence de l'immense vanité du libertin et de son éthique, qui renie

le ridicule de la passion amoureuse, peut-être le principal *topos* du libertinage.

Pourtant, Aspasia décide de renoncer à l'amour afin de récupérer un peu de sa dignité perdue, ce qui provoque le dépit chez Alcibiade, qui n'admet d'être laissé par une femme que quand cela est d'accord avec ses propres intérêts.

Dans cette guerre d'orgueils blessés, Aspasia se trouve dans une situation délicate, car le naturel et le système du libertin l'obligeraient à se venger de l'humiliation subie en reconquérant la femme passionnée et en l'abandonnant à nouveau avec éclat pour mieux satisfaire sa vanité et agrandir sa gloire. Mais Alcibiade décide de l'épargner, car il n'y a pas un vrai danger pour sa réputation, vu qu'Aspasia doit maintenir son erreur en secret (Crébillon, 2002 : 488).

Ensuite, cet *homme à bonnes fortunes* se lie avec Némée et poursuit sa carrière de séducteur, sa vocation de mentor des jeunes libertins et, après la mort de Périclès, il dévoile publiquement ses ambitieux projets politiques. Dans ses lettres, il exhibe toujours un savoir théorique et pratique du jeu de la séduction, en exposant la topique et le système de règles, qu'il faut maîtriser et appliquer pour aboutir à la gloire du libertin, et dont les préceptes concernent, bien sûr, les stratégies de séduction et de mortification des femmes.

Vain, cynique et cruel, armé aussi d'une grande sagacité et de toute la fermeté de sa volonté, Alcibiade ne joue que pour gagner et ne donne point de trêve à ses victimes. Les suggestions données par le maître libertin à ses prosélytes n'ont qu'un objectif : la victoire, quels que soient les moyens pour l'obtenir.

Alcibiade institue, alors, un prosélytisme de libertinage, en essayant de convertir ses amis à sa philosophie et à la même carrière. D'après les principales topiques et réflexions du maître et conseiller, l'amour et la vertu des femmes sont ou faux ou momentanés et cachent le *goût* et la vanité. C'est pourquoi toute noirceur et toute férocité masculines sont justifiées comme des moyens de combattre les efforts de domination des adversaires :

Une des choses qui me paraît en vous [Théramène], s'opposer le plus à votre entière conversion, est la crainte que, si vous nous imitez, on ne vous accuse de manquer de

mœurs. Crainte puérile, et où l'on ne reconnaît que trop bien tout ce que les propos des femmes ont encore d'empire sur vous. Il est, croyez-moi, très prouvé que, sans avoir les mœurs qu'il leur conviendrait que nous eussions, on peut en avoir beaucoup ; mais cela ne fût-il pas, c'est pour avoir des mœurs, un plaisant siècle que celui-ci ; et avec ce qu'elles en ont elles-mêmes, il leur sied bien d'exiger que nous en ayons d'autres ! Que cette terrible imputation, *il manque de mœurs*, ne vous épouvante donc pas. Quelque étendue qu'elles voulussent lui donner, tout ce que, dans leur bouche, elle peut en avoir, c'est seulement de nous accuser de feindre l'amour le plus tendre, lorsqu'à peine nous avons des désirs ; de jurer, sur tout ce qu'il y a de plus sacré, une fidélité éternelle, quand nous sommes déjà inconstants, ou que nous méditons de le devenir ; enfin, de ne nous pas moins permettre avec elles le mensonge que le parjure : et si, comme elles, vous croyez que ce soient de véritables crimes, vous êtes encore plus loin que vous ne pensez, de regarder ces objets avec la même philosophie que nous, et d'en juger aussi sainement. (Crébillon, 2002 : 384-385)

Alors, la virtuosité du libertin consiste d'abord à bien étudier ses opposantes pour en démasquer les faiblesses secrètes ; ensuite, à défendre catégoriquement son éthique ; à la fin, il doit leur imposer sa volonté, de façon téméraire dans le cas des hypocrites, avec feinte dans celui des vertueuses passionnées : séduire la victime en la manipulant ; dominer, en humiliant publiquement la victime et en la faisant circuler parmi ses confrères libertins :

Une règle générale, et qui me paraît moins faite que beaucoup d'autres pour avoir des exceptions, c'est que, tant qu'une femme reconnaît l'empire de la vertu, elle ne se met point dans le risque de perdre la sienne ; et que quand enfin, on est parvenu à lui inspirer de l'amour, il ne lui serait pas plus possible de le sacrifier à la vertu que, de ce moment, elle n'a plus, ou qui est devenue pour elle moins un secours qu'un fardeau, qu'il ne le lui aurait été d'immoler la première à un sentiment dont elle n'éprouvait pas la puissance.

[...] Quand avec une femme on s'est déterminé à ce que, fort improprement quelquefois, elles appellent *de l'insolence*, ce n'est jamais qu'en la portant à son comble qu'on en peut trouver l'excuse à ses yeux. *Elle me menaçait*, dites-vous, *de son éternelle indignation* : eh ! mon cher Adymante ! dans ces circonstances, est-ce donc plus la bouche d'une femme que ses yeux, qui doit nous instruire de ce qu'elle pense, ou qu'elle sent ?

L'émotion que lui donne la colère, et le trouble où la jette le désir, ont d'ailleurs des caractères si différents que, même avec toute l'imbécillité d'un premier amour, il ne doit pas être permis de s'y tromper.

[...] Il faut toujours parler aux femmes comme si on leur croyait de la vertu, et agir avec elles comme ne leur en croyant pas. [...]

[Q]uelle que puisse être la cause du moment, il est certain, non seulement qu'il existe, mais encore que celles des femmes qui voudraient bien n'y pas céder, nous le déroberaient le plus qu'elles peuvent, un homme n'a pas moins besoin de sagacité pour le saisir, que de fermeté pour refuser aux prières, aux pleurs, aux cris même de la pudeur gémissante et alarmée, ou aux ruses de la coquetterie désespérée de se voir près d'être vaincue, un répit que l'on a vu très rarement n'être pas funeste à ceux qui le leur accordent.

[...] Je ne sais si je suis parvenu à vous démontrer à quel point vous êtes dans l'erreur lorsque vous croyez que, dans les femmes, le cœur et les sens ont toujours la même activité, ou sont toujours dans la même inertie ; mais plus, dans la carrière que vous courez, votre opinion à cet égard peut être dangereuse pour vous, moins j'ai cru pouvoir me dispenser de la combattre. (Crébillon, 2002 : 360-365)

Par contre, pour vaincre une femme vertueuse mais passionnée, il faut, selon cette topique du libertinage d'après Alcibiade, de feindre l'amour et le respect :

Gardez-vous [Axiochus] surtout d'oublier que vous ne pouvez la [Diotime] gagner que par l'excès de votre patience, de votre respect et de votre soumission ; qu'en général, il faut pour triompher d'une femme, plus d'art que d'amour ; que le sentiment qu'on a, vaut rarement auprès d'elle le sentiment qu'on sait feindre ; que c'est enfin beaucoup moins

aux avantages que j'ai pu recevoir de la nature, que je dois mes succès, qu'au bonheur que j'ai eu jusqu'ici, de n'en aimer aucune, et de paraître les adorer toutes. (Crébillon, 2002 : 550)

À son ambition démesurée de “ soumettre le plus de femmes qu'il [lui] est possible ” (Crébillon, 2002 : 638), Alcibiade joint donc celle de manipuler et de dominer ses prosélytes par l'exhibition de son système et de sa virtuosité de conquérant. Sa gloire s'agrandit, en préparant celle de sa carrière politique, dont l'ambition est, comme on l'a déjà dit, de gagner le gouvernement d'Athènes et, ensuite, de conduire les différentes républiques grecques contre l'empire persan (“ quelque follement que je paraisse aimer le plaisir, la gloire m'est mille fois plus précieuse. [...] [L]a vanité est mon faible ”, Crébillon, 2002 : 621).

La fureur de conquête d'Alcibiade est donc conduite par sa vanité et par son insatiable nécessité de gloire, en lui sacrifiant toutes ses victimes. Selon lui, la suprême victoire du libertin consiste à se libérer du danger passionnel. Cela veut dire, pourtant, qu'il lui faut en éprouver d'abord pour pouvoir consciemment le renier. Il s'agit alors du jeu de séduction le plus hardi, car le libertin doit résister à la tentation amoureuse pour préserver ses principes et sa liberté absolue. Selon Colette Cazenobe, “ la présence de la femme est la menace de l'amour. Le libertinage est une entreprise contre l'amour et il faut bien que le libertin, pour être tout à fait lui-même, le rencontre ” (Cazenobe, 1991 : 92). Ici, Alcibiade, tout comme ses prédécesseurs dans les romans de Crébillon, Versac et Chester, dépasse les *topoi* du libertinage à la mode pour annoncer le nouveau *topos* du libertin de glace, dont Laclos se souviendra pour les personnages de Valmont et Merteuil.

Bien loin, pourtant, des succès ambitionnés dans les lettres initiales du roman, le jeune séducteur le plus persuasif de l'Athènes de Périclès se trouve, à la fin, menacé de l'échec à cause de l'excès de son orgueil et de son égotisme. Dans ce sens, la clôture du roman renvoie le lecteur au début, où la destinée du protagoniste est déjà subtilement suggérée, procédé, d'ailleurs, habituel chez l'écrivain : “ Crébillon – affirme Jean

Dagen – doit être tenu pour un maître du dénouement : effet de chute, convergence des lignes narratives, exténuation simultanée de l'énergie, de la parole et du temps, renversement du jeu, ces fins de romans renvoient le regard sur le texte qu'elles arrêtent sans le clore " (Dagen, 1985 : 13).

Pour conclure, disons que, tout au long du roman, Alcibiade se montre un séducteur cruel et corrompé, engagé dans la guerre des sexes, dans la diffusion de sa philosophie libertine au sein de la jeune élite athénienne et, surtout, dans la concrétisation de son ambition politique, à la fois désir de pouvoir et de gloire. Cependant, la menace de son échec à la fin contraire les succès ambitionnés au début. Cette réflexion qu'il laisse lui-même ouverte, parce qu'elle synthétise la façon dont Crébillon envisage la topique de l'amour et du libertinage, pourrait suggérer un subtil coup d'œil jeté par l'auteur à son lecteur :

[Q]uelle aura [. . . ] été la cause de votre [Axiochus] distraction ? Car, ou l'amour est un sentiment qui nous domine avec un empire extrême, et que par conséquent, il ne dépend pas de nous d'affaiblir, ou il n'est qu'une intention générale de la nature que notre seule fantaisie applique à un seul objet. Si c'est le dernier, pourquoi nous en laissons-nous maîtriser ? Si c'est l'autre, comment pouvons-nous à notre choix, nous en laisser distraire ? Cette recherche ne serait, ce me semble, ni aussi indigne de la Philosophie, ni aussi inutile que des gens plus graves que nous, et qui pourraient bien malgré toute leur morgue, n'être pas si sensés, le supposeraient sans doute. (Crébillon, 2002 : 558)

## *Referências bibliográficas*

CAZENOBÉ, Colette. 1991. *Le Système du Libertinage, de Crébillon à Laclos*. Oxford, The Voltaire Foundation.

CAZENOBÉ, Colette. 1997. *Crébillon Fils ou la Politique dans le Boudoir*. Paris, Honoré Champion.

CRÉBILLON, Claude. 2002. "Lettres Athéniennes, Extraites du Portefeuille d'Alcibiade" [LA]. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 299-722.

DAGEN, Jean. 1985. "Introduction". In Crébillon, Claude. *Les Égaréments du Cœur et de l'Esprit*. Paris, GF – Flammarion.

DAGEN, Jean. 1995. *Introduction à la Sophistique Amoureuse dans Les Égaréments du Cœur et de l'Esprit de Crébillon Fils*. Paris, Honoré Champion.

FORT, Bernadette. 1978. *Le Langage de l'Ambiguïté dans l'Œuvre de Crébillon Fils*. Paris, Klincksieck.

SIEMEK, Andrzej. 1981. *La Recherche Morale et Esthétique dans le Roman de Crébillon Fils*. Oxford, The Voltaire Foundation.



## **“A SEDUÇÃO ESCREVE TORTO POR LINHAS DIREITAS” (OS EXEMPLOS DE CRÉBILLON E LACLOS)<sup>1</sup>**

De acordo com a etimologia, *seduzir* significa “desviar do seu caminho”, da sua verdade, o sentido das palavras proferidas. Se, como diz o poeta David Mourão-Ferreira, *a sedução escreve torto por linhas direitas* (1993: VI) e se, de acordo com Francesco Alberoni (1991: 99), *o grande sedutor fala às suas vítimas do sexo feminino como se fosse uma outra mulher*, então poder-se-á colocar o *equivoco* no centro da retórica da sedução, cujo objetivo é o de contribuir decisivamente para o processo de encantamento que leve à rendição do objeto de desejo, mesmo quando a vítima se tenta iludir a si própria, fingindo não perceber o engano.

De entre toda a literatura que encena a libertinagem, de Ovídio aos nossos dias, Claude Crébillon e Pierre Choderlos de Laclos terão sido daqueles que mais argutamente trataram a questão da linguagem equívoca de Eros. No universo fechado e policiado em que circulam as suas personagens, *feira de vaidades* tão requintada como cruel, o duplo sentido das palavras, não detetado a tempo ou mal interpretado, pode conduzir a uma *mise à mort*, mesmo quando apenas moral e social, da incauta vítima. Cerimonial estratégico, a sedução é aqui uma relação dual e agonística que visa a derrota/conquista do objeto do desejo, por vezes de forma violenta, empregando o sedutor todas as armas à sua disposição: razão, emoções, sentimentos, sensualidade, linguagem (tanto verbal como corporal, mas também a simbólica do espaço e dos objetos). Discurso essencialmente

---

<sup>1</sup> Versão reformulada de “A Sedução Libertina como Arte do Equívoco em Crébillon e Laclos”, *Carnets II, L'Équivoque*, janvier 2010, pp. 59-79.

estratégico, a sedução utiliza um código linguístico-retórico que dissimula as reais intenções do libertino sob a máscara do discurso amoroso, aparentemente decantando e sublimando o desejo, como procuraremos demonstrar a partir da análise do funcionamento da tática do *equivoco* no *corpus* crébilloniano e nas *Liaisons Dangereuses*.

O romance de Choderlos de Laclos (1741-1803), *Les Liaisons Dangereuses* (1782), será certamente bem mais conhecido do que os de Crébillon, mas estes constituem uma das suas principais fontes, como demonstrou Laurent Versini no seu aturado estudo intitulado *Laclos et la Tradition* (Versini, 1968), razão pela qual nos iremos aqui deter mais demoradamente no *corpus* crébilloniano. Por outro lado, as questões que nos interessam, encontrando-se, em Crébillon, dispersas ao longo de um conjunto de cerca de onze obras, surgem, em Laclos, essencialmente concentradas no par libertino constituído pela Marquesa de Merteuil e pelo Visconde de Valmont e nas perigosas relações que estes entretencem com as personagens que fazem gravitar à sua volta, sobretudo os jovens apaixonados Cécile de Volanges e o Cavaleiro Danceny, assim como a devota Presidente de Tourvel. É como se Laclos tivesse decantado a obra do seu predecessor (entre outras fontes) e dela tivesse extraído os elementos essenciais para a criação tanto do seu par infernal, como dos jovens ingénuos, ou ainda da avisada, mas sensível devota.

Como vimos anteriormente, toda a obra de Claude Crébillon gravita em torno da temática amorosa (“l’amour seul préside ici” – Crébillon, 2000a: 72). Nela o autor apresenta-nos uma fina análise dos meandros secretos do sentimento, do desejo e da vaidade que regulam as relações sociais do círculo mundano da aristocracia parisiense da época da Regência de Filipe de Orleães e do reinado de Luís XV. Tal como os mestres libertinos por si criados, Versac, Chester ou Alcibiade, entre outros (os quais, todos somados, irão dar Valmont), o romancista dedica-se “à la profonde connaissance [...] du cœur humain et au talent si particulier et si rare dont [l’]a doué la nature, d’en développer les replis les plus cachés” (Crébillon, 2002b: XV, 338).

Por outro lado, o contexto social particular que constitui o objeto único, tanto da análise moral do autor dos *Égarements*

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

como da de Laclos, caracteriza-se pelo seu fechamento ao exterior, centrando-se exclusivamente em si-próprio. A *bonne compagnie* é, portanto, um grupo *seletivo* (pelo nascimento) e *coeso* (pelos códigos comportamentais e linguísticos). Segue-se a tradição do modelo das sociedades de corte, apesar da degradação dos costumes coberta pelo verniz de decência do cerimonial protocolar do decoro e da linguagem codificada, a qual se caracteriza pelo desvio cínico e decente entre a palavra e o sentimento, entre o discurso e as ações. Tanto o prestígio social como até a mera sobrevivência dependem agora do domínio do código linguístico do *jargon à la mode*, equívoco na sua essência. Este código é uma máscara, mas é sobretudo uma arma, quer de ataque quer de defesa. Dominá-lo significa dominar os outros; ser eficaz na persuasão permite exercitar o poder. Os melhores exemplos serão, de facto, Valmont e, sobretudo, Merteuil. Jogo de máscaras, a sedução esconde, portanto, a subjetividade para deixar transparecer apenas as capacidades intelectuais e retóricas para a representação dos vários tipos amorosos. Para brilhar e vencer neste círculo social, é preciso possuir “le bon ton”, ou seja, “le ton de la bonne compagnie”, o qual consiste, de acordo com o libertino dos *Égarements*, o Conde de Versac, “dans la noblesse et l’aisance des ridicules” (Crébillon, 2000a: 217-218), ou ainda numa:

négligence dans le maintien, qui, chez les femmes, aille jusques à l’indécence, et passe chez nous ce qu’on appelle aisance, et liberté. Tons et manières affectés, soit dans la vivacité, soit dans la langueur. L’esprit frivole et méchant, un discours entortillé, voilà ce qui, ou je me trompe fort, compose aujourd’hui le ton de la bonne compagnie. (Crébillon, 2000a: 218)

Contudo, também é esse jogo de máscaras que mantém coeso este microcosmo social e o preserva da destruição. No reino das aparências, a virtude não passa de quimera, de um preconceito ridículo ou, de acordo com as conveniências, de uma máscara. Esta nova forma de civilidade, ao divorciar-se por completo da *honnêteté* seiscentista, proclama um hedonismo cada vez mais desregrado, mas também mais rebuscado. Como nos ensina Norbert Elias (Elias, 1985), a civilidade das sociedades

aristocráticas é uma técnica complexa baseada no poder persuasivo da conversação e de um comportamento mundano conveniente, sobretudo no que respeita à galanteria. Tal facto implicou desde sempre o jogo “teatral” da construção de uma personagem pública que esconde o sujeito. Porém, no século XVIII, o *galant homme* brilhante transforma-se no *homme à bonnes fortunes*, no *petit-maître à la mode*, pretensioso, frívolo e ridículo, cujos talentos servem apenas para a gloriosa criação de uma bela reputação através da lista das suas conquistas amorosas, mais valorizadas em função do seu maior grau de dificuldade. Agora, a fama conquista-se, em geral, não pelos feitos das armas e da política nem pelos dotes intelectuais ou artísticos, mas pelos espetaculares sucessos na arte da galanteria, substituto do poder e única ocupação da aristocracia ociosa e fútil, como reconhece Nassès, outro dos mais afamados libertinos crébillonianos:

Je le vois dans le monde [...]; qu’y cherchons-nous? L’amour? Non, sans doute. Nous voulons satisfaire notre vanité, faire sans cesse parler de nous, passer de femme en femme, pour n’en pas manquer une, courir après les conquêtes, même les plus méprisables: plus vains d’en avoir eu un certain nombre, que de n’en posséder qu’une digne de plaire; les chercher sans cesse, et ne les aimer jamais. (Crébillon, 2000b: 423)

Com efeito, releiam-se igualmente as célebres afirmações do Visconde de Valmont endereçadas à Marquesa de Merteuil (sua ex-amante, confidente e cúmplice) sobre os seus projetos de conquista/vingança:

Conquérir est notre destin; il faut le suivre: peut-être au bout de la carrière nous rencontrerons-nous encore; car, soit dit sans vous fâcher, ma très belle Marquise, vous me suivez au moins d’un pas égal; et depuis que, nous séparant pour le bonheur du monde, nous prêchons la foi chacun de notre côté, il me semble que dans cette mission d’amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi. [...] Dépositaire de tous les secrets de mon cœur, je vais vous confier le plus grand projet que j’aie jamais formé. Que me proposez-vous? de séduire une jeune fille qui n’a

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

rien vu, ne connaît rien; qui, pour ainsi dire, me serait livrée sans défense; qu’un premier hommage ne manquera pas d’enivrer, et que la curiosité mènera peut-être plus vite que l’amour. Vingt autres peuvent y réussir comme moi. Il n’en est pas ainsi de l’entreprise qui m’occupe; son succès m’assure autant de gloire que de plaisir. L’amour qui prépare ma couronne, hésite lui-même entre le myrte et le laurier, ou plutôt il les réunira pour honorer mon triomphe. Vous-même, ma belle amie, vous serez saisie d’un saint respect, et vous direz avec enthousiasme: “Voilà l’homme selon mon cœur.”

Vous connaissez la Présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j’attaque; voilà l’ennemi digne de moi; voilà le but où je prétends atteindre [...]. (Laclos, 1972: IV, 39-40)

De acordo com o libertino dos *Égarements*, Versac (Crébillon, 2000a), para agradar na boa sociedade é necessário, antes de mais, aperfeiçoar os ridículos em voga. Em primeiro lugar, deve cultivar-se a *singularidade*, como forma de se distinguir dos outros; depois, a capacidade de *mascarar* o caráter verdadeiro, construindo-se uma *persona* para os demais, ao mesmo tempo que é fundamental ser-se perspicaz na *penetração* das máscaras alheias. Estas lições foram totalmente aprendidas pelo par de libertinos laclosiano e mesmo superadas em mestria e crueldade. Releia-se a tal propósito, sobretudo, a célebre carta LXXXI redigida pela Marquesa de Merteuil ao Visconde de Valmont (Laclos, 1972: 218-230). Aliás, um dos aspetos de maior originalidade de Laclos face aos seus predecessores na análise da libertinagem é, justamente, a criação da libertina de saias, superior aos seus pares masculinos em inteligência e crueldade, mas também, e por força das circunstâncias da condição feminina do seu tempo, em astúcia e dissimulação do seu modo de pensar e do seu comportamento. Apenas Valmont, a sua alma-gêmea, lhe conhece o verdadeiro rosto sob a máscara, o que não impede que a vaidade, o orgulho e o desejo de poder de ambos contribua, no final, para a sua perda comum, quando entram em guerra aberta.

A sociedade acima descrita cria, então, um *sistema do prazer* (ou, como dizem as personagens crébillonianas, do *goût*) que se

funda nos sentidos e/ou no desejo de poder e estabelece a convenção do código protocolar do decoro como forma de, por um lado, velar a libertinagem, e, por outro, de preservar este microcosmo social da queda no desregramento absoluto. A corrupção sentimental e comportamental impõe um ritmo célere, próprio da inconstância. A tese reinante (mesmo quando denegada) é, justamente, a da defesa da inconstância e, por consequência, do ridículo da fidelidade, da virtude e da paixão, vistas como casos raros ou preconceitos arcaicos.

O impulso sensual cede, no entanto, muitas vezes o lugar a uma prática social “obrigatória” como estratégia de afirmação pessoal e de poder: trata-se do império da *vaidade*, sentimento que move sobretudo os libertinos mais cínicos e ávidos de fama, refinados estrategas e teorizadores da “ciência das mulheres”, brilhantes retóricos manipuladores do decente jargão mundano. Este *jargon à la mode* é uma linguagem excessivamente conotativa, ambígua e equívoca, puro verniz de decência herdado da Preciosidade. Contudo, pelo seu caráter abstrato, tal linguagem permite, paradoxalmente, a implementação do sistema do compromisso equívoco, ou seja, a idealização amorosa deve ler-se antes como sensualidade do desejo (ou desejo de poder) e, assim, quanto mais dissolutos se tornam os costumes, mais delicado surge o discurso galante. É bem verdade que a Idade Média inventara o amor cortês e a sua refinada expressão retórico-poética. O século XVIII francês, porém, herdeiro dos jogos galantes das sociedades aristocráticas renascentista e seiscentista, inventa o *goût*, mero simulacro do verdadeiro sentimento amoroso:

Nassès soupira de se voir interrompu, poursuivit Amanzei; ce n'était pas qu'il fût amoureux, mais il avait cette impatience, cette ardeur qui sans être amour, produit en nous des mouvements qui lui ressemblent, et que les femmes regardent toujours comme les symptômes d'une vraie passion, soit qu'elles sentent combien il leur est nécessaire avec nous de paraître s'y tromper, ou qu'en effet, elles ne connaissent rien de mieux. (Crébillon, 2000b: 412)

Tanto a galanteria mundana como a libertinagem mais cruel são, assim, alimentadas por diversas motivações: a busca do

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

prazer pelo prazer, de forma mais ou menos refletida e voluntária; uma obrigação deste microcosmo social; o escape ao tédio provocado pela ociosidade mundana; o projeto de poder dos libertinos lúcidos e dominadores, precursores do par Merteuil-Valmont.

O desregramento conduz ao vício, que é condenado, mas também tolerado. Segundo Jacques Rustin, “l’assentiment au vice dans la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle s’affirme comme une preuve d’honnêteté et de lucidité raisonnée, comme le refus des masques honteux du siècle précédent” (Rustin, 1979: 76). O vício torna até as mulheres libertinas mais “desejáveis”, uma vez que a sua conquista fácil engrandece a vaidade masculina, ao contribuir decisivamente para o rápido aumento do catálogo-currículo: “on le condamne [...], mais on le tolère; le vice ne paraît ce qu’il est que dans celles qui ne sont point faites pour inspirer des désirs, et le plus grand agrément peut-être des femmes d’aujourd’hui, est cet air indécent qui annonce qu’on en peut facilement triompher” (Crébillon, 2000b: 424). Os antigos valores da cortesia, revistos depois pela metafísica neoplatônica e preciosa, mantêm-se apenas como simples formas rituais e linguísticas; o império feminino é pura quimera. Na realidade, o domínio masculino retoma os seus direitos, tratando a mulher como mero objeto de uso e troca, embora com a maior civilidade no discurso e nas maneiras. A Marquesa de Merteuil decide vingar-se desta situação, invertendo os papéis. Contudo, ela própria utiliza egoisticamente as outras mulheres a seu bel-prazer.

Como se processa, em geral, “une affaire en règle” (Crébillon, 2000c: 547)? Como vimos, o jogo galante obedece, com rigor, aos imperativos do decoro e utiliza equivocadamente o código linguístico herdado da Preciosidade, desviando-o do seu sentido idealista (que se mantém, no entanto, para as almas ternas, apaixonadas, sinceras e/ou inocentes). Verdadeiro ou falso, o sentimento amoroso expressa-se pelos mesmos termos, o que gera o equívoco: *amour* passa a significar *goût*; *cœur* quer dizer *sens*; *sentiment* é *désir*; *bonheur* não passa de *plaisir physique*. Só os iniciados no código podem decifrar a mensagem velada. Por outro lado, os papéis obedecem a uma imposição rígida: o

homem *ataca*, a mulher *resiste*, embora esteja convencionada a *derrota obrigatória* desta e a conseqüente *glória* do conquistador (o mérito feminino consiste em resistir até à exaustão à força masculina, física ou retórica). Conhecendo-se o resultado do jogo por antecipação, todo o interesse deste é canalizado para o *modo* como ele se processa. Contudo, também aqui o protocolo é rígido e complexo. A sedução desenrola-se numa justa verbal civilizada e delicada nas formas, mas por vezes bem violenta nas agressões humilhantes subliminares motivadas pelo desprezo. A *conversation* (ou *entretien*) ganha, neste contexto, o significado de união dos corpos, ressaltando o contraste abissal entre a palavra e a ação:

Reine des cœurs, dit-il à Fatmé, en minaudant, vous êtes aujourd'hui plus belle que les Êtres heureux destinés au service de Brama. Vous élevez mon âme à une extase qui a quelque chose de céleste, et que je voudrais bien vous voir partager. Fatmé, d'un air languissant, lui répondit sur le même ton, et le Bramine n'en changeant point, il s'établit entre eux une *conversation* fort tendre, mais où l'amour parlait une langue bien étrangère, et en apparence, bien peu faite pour lui. Sans leurs *actions*, je doute que j'eusse jamais compris leurs *discours*. (Crébillon, 2000b: 304; itálicos nossos)

Este tipo de “conversação” é precedido de uma fase introdutória, na qual ambos os parceiros procuram estabelecer o contacto e assegurar-se do acordo mútuo através de negociações preliminares. Aceites as condições e combinados local e data, dá-se início à partida. Durante o *entretien* propriamente dito, a mulher começa por conceder pequenos favores esquivos até chegar a tão esperada *declaração* do sentimento recíproco, primeiro ele e depois ela. Esta declaração é, como sabemos, de pura convenção, mas obrigatória. O homem sabe-se vencedor desde o início; porém, não domina sempre em absoluto as réplicas e evasivas da parceira. Esta, por seu lado, sabe que as regras lhe conferem uma derrota decente, mas nem sempre consegue evitar ser humilhada. A subtileza e o caráter equívoco da galanteria permitem diferentes graus de civilidade e de mestria, bem como obstáculos inesperados ou uma vingança não prevista.

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

O processo desencadeado tem, no entanto, uma segunda etapa obrigatória: a declaração do amor, tendo sido acompanhada de pequenos favores, deve ser confirmada com *a(s) prova(s)* adequada(s). Esta vitória masculina depende, não da intensidade passional, mas do domínio retórico. A derrota feminina é, paradoxalmente, também retórica, pois ela deve fingir-se perdedora da justa verbal (convencida pelas razões do parceiro) quando, pelo contrário, desejava ela-própria esse fim. Na maioria dos casos, a força persuasiva dos argumentos masculinos e a conseqüente fraqueza dos femininos fazem parte da convenção retórica. (Excetuam-se os cenários de humilhação vingativa – desmascarar a hipocrisia excessiva – e os de sedução libertina de uma mulher sinceramente apaixonada e/ou virtuosa.)

Depois de conquistada, a mulher continua a jogar no campo da decência e do mérito, recorrendo à encenação da vergonha, dos remorsos, da culpa e do ultraje: fúria, lágrimas, suspiros, abatimento, etc. aproveitados pelo sedutor falsamente arrependido para se fazer *perdoar*. As (sucessivas) provas de *amor* anunciam, porém, o fim da ligação. O falso sentimento (frequentemente o falso desejo) esmorece num ápice, e sobrevêm então as querelas, as reconciliações, as acusações renovadas de infidelidade e, por último, o ressentimento e o desprezo (tudo no espaço de breves dias<sup>2</sup> apenas para manter a aparência de uma ligação amorosa).

O meio para atingir o fim pretendido é, como dissemos, o jargão mundano artificioso, mero idealismo linguístico que esconde a licenciosidade de forma a torná-la mais elegante e delicada. Esta linguagem velada do pudor aparente respeita a decência imposta pelas regras do jogo social, preservando o grupo da exposição à anarquia voluptuosa, como refere Philip Stewart: “Le mot *signifie* une intention, un désir, et demande une réciprocité; mais ce signifié est complètement détaché de la tradition révérencieuse à laquelle le signifiant est emprunté. C’est en cela que consiste essentiellement le jargon amoureux” (Stewart, 1973: 102).

---

<sup>2</sup> No caso de uma galanteria civilizada; os libertinos mais cínicos preferem, frequentemente, uma ligação *sans lendemain*, apenas para aumentarem a sua lista.

No entanto, a duplicidade da linguagem amorosa corresponde mesmo a uma degradação moral e do sistema terno/precioso do século anterior. O novo papel feminino de cumplicidade no jogo galante implica, na realidade, o regresso do império da sedução masculina, como vimos. A galanteria banaliza-se, mas também aqui a lei social é intransigente: o jogo deve continuar em permanência, independentemente da real vontade dos participantes. O jogo do desejo transforma-se em mero desejo do jogo para satisfazer a vaidade de cada um perante os outros (e não como busca do prazer). Neste caso, assistimos a uma dupla máscara: o que se esconde não é o desejo, mas a sua inexistência, ou seja, simula-se a atração, usando-se o código da galanteria. Jogo cerebral, ele satisfaz a vaidade do libertino e da coquete. Outras vezes, à tirania do jogo associa-se a imposição de parceiros. Esta obrigação conduz mesmo ao “*dégoût du goût*” (cf. Némée “*désabusée de l’amour*” por Thrazylle e “*dégoûtée du goût*” por Alcibiade – Crébillon, 2002b: CXXXVI, 715).

O calculismo do discurso de sedução processa-se através de operações estratégicas e táticas apoiadas no domínio da retórica argumentativa e sofisticada, assim como no valor conotativo e fortemente equívoco do código galante, desempenhando o homem o papel atacante e a mulher o defensivo (mesmo quando esta tem de atacar veladamente, como M<sup>me</sup> de Lursay face à inexperiência do jovem Meilcour – Crébillon, 2000a). Dominando as regras, mas sujeitos ao aleatório (o momento, as circunstâncias concretas do encontro, a disponibilidade, a estratégia do outro), ambos querem ganhar. E, com efeito, numa ligação galante polida e cortês, ambos vencem: o homem conquista uma suposta vítima, que, no fundo e de mútuo acordo, desejava igualmente esse desenlace.

Contudo, quando entra em cena um libertino cínico, dominador e vingador, o jogo torna-se perigoso. Se a parceira aceitou jogar segundo as regras da galanteria, ela pode muito bem acabar humilhada e desmascarada, derrotada com as suas próprias armas (inúmeros exemplos em Crébillon: Zulica, Luscinde, M<sup>me</sup> de Rindsey, Célie, Théognis, Praxidice, Thrazyclée, etc.. Nas *Liaisons*, curiosamente, vemos o libertino Prévan conquistado, desmascarado e humilhado por M<sup>me</sup> de Merteuil). No caso dos

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

libertinos crébillonianos (Nassès, Mazulhim, Clitandre, Chester, Clerval e Alcibiade), eles têm um projeto de vingança sobre o vício hipócrita e, assim, simulam respeitar as regras galantes, mas derrotam efetivamente as suas vítimas, manipulando-as para que sejam elas os agentes da sua própria humilhação. Nos projetos de sedução de uma mulher virtuosa e apaixonada, os libertinos simulam o sentimento amoroso, enganando a vítima, que se deixa iludir pela sincera intensidade dos seus próprios sentimentos, sendo, em seguida, abandonada e exposta à publicidade (por exemplo: a Duquesa de Suffolck por Chester [Crébillon, 2001a], Aspásie e Diotime por Alcibiade [Crébillon, 2002b], a Presidente de Tourvel por Valmont – e/ou Merteuil, nas *Liasons*). Verdadeiros mestres da retórica da sedução (estratégias argumentativo-persuasivas e *elocutio*<sup>3</sup>), estes libertinos são ainda, não o esqueçamos nunca, brilhantes atores (ou atriz, no caso de Merteuil) na representação de todos os sintomas da paixão: o arrebatamento, a perturbação, o ciúme, o desespero, as múltiplas expressões do olhar, dos suspiros, das lágrimas, dos batimentos cardíacos, etc.

Existem, no entanto, outros motivos para se aceitar participar neste jogo social e sentimental/sensual tão perigoso: a curiosidade dos inexperientes nas coisas do amor, tanto os devotos como os jovens, que acabam por ceder à tentação (a par dos devotos Almaïde e Moclès do *Sopha*, encontramos a curiosidade dos jovens crébillonianos Tanzaï, Néadarné, Meilcour, etc., ou de Cécile de Volanges e Danceny); para fugir ao tédio da ociosidade, uma vez que a sedução é vista como distração e entretenimento (mais ou menos vicioso e desregrado); os libertinos como Versac, Chester, Alcibiade, Valmont ou Merteuil jogam ainda com as suas vítimas a um nível mais elevado, isto é, pelo “amor do conhecimento”, erigindo a libertinagem em “ciência do desejo”. Neste sentido, e de acordo com o espírito do tempo, algumas “verdades científicas” parecem impor-se. Por um lado, o amor-paixão, a fidelidade, a constância e a estima

---

<sup>3</sup> No âmbito dos tropos e figuras mais significativos na linguagem da sedução encontramos, naturalmente, a abstração, o equívoco, o eufemismo, o circunlóquio, a dissimulação, a alusão subtil, a litote, a denegação, etc. (cf. Fort: 1978).

são tidos como puros mitos ou preconceitos ridículos. Diz, a este propósito, Philip Stewart:

Le XVII<sup>e</sup> siècle opinait que l'amour reposait sur le respect – c'est toute l'idée cornélienne – et que brusquer les égards qu'on devait à une femme était la façon la plus sûre de la perdre. Au XVIII<sup>e</sup> on croit tout le contraire, mais cela n'est pas toujours évident parce que le mot respect n'en subsiste pas moins. Mais il devient une pure affaire de formes [. . .]. Il faut certes être poli, mais en même temps il faut oser. (Stewart, 1973: 30)

Desejo e decência devem ser cuidadosamente doseados para fazer valer o *mérito* (a vaidade) da dama. O papel feminino consiste, como vimos, em fingir a resistência, mas, ao mesmo tempo, em deixar agir o sedutor, cada vez mais ousado, pois

il s'agit d'aider une femme, aux prises avec des “principes” auxquels elle ne tient pas tellement ou même pas du tout, à se résoudre, technique qui avait déjà un nom consacré dans le vocabulaire: le *coup d'autorité*. C'est, pour la femme, le meilleur des prétextes, parce qu'il ne l'oblige pas à s'en inventer d'autres: elle pourra se dire qu'elle s'est donnée par nécessité. (Stewart, 1973: 31)

Uma outra suposta verdade postula que o amor, a existir, mata o desejo e morre inexoravelmente com a satisfação deste, justificando-se, assim, a inconstância: “on voit combien on est loin de l'idéal précieux; la possession n'est pas vue comme le terme des longues épreuves d'“amitié” mais comme une fin légitime en soi qui se passe bien du reste. Le grand amour ne nourrit plus le plaisir mais le tue” (Stewart, 1973: 24). Por seu lado, “entretenido por o bisogno de se consumir [fisicamente], o amor languit em o assouvissement; o inconstância n'est pas um forfait mais uma lei ineluctable” (Stewart, 1973: 41). Por estas razões, a sedução deve dirigir-se, não ao sentimento, mas à vaidade através de diversas táticas de simulação e de dissimulação. Assim, por um lado, deve simular-se o amor mais terno e apaixonado, a virtude (criando obstáculos imaginários, como a indiferença, a recusa ou a ofensa), o ciúme, etc. Por outro, é forçoso dissimular-se o império do *moment*, onde a máquina

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

sensual vence os preconceitos, os sentimentos e os pensamentos. A vitória da “máquina” sobre o sentimento (cf. Crébillon, 2000c: 610) é uma ideia influenciada pela filosofia materialista do tempo:

L’habitude de considérer l’homme comme un membre de la hiérarchie animale, encouragée par Buffon surtout, ou même comme une simple machine – voire comme une plante – à la façon de la Mettrie, fait soupçonner qu’aimer équivaut automatiquement à désirer. [...] C’est une chose d’affirmer que tout amour comporte un désir, c’en est une autre d’assurer que l’amour ne peut être que ce même désir. (Stewart, 1973: 38-39)

Todo e qualquer artifício deve, no entanto, ser muito bem camuflado sob um disfarce equívoco para garantir a conquista da “estima” dos outros, ou seja, para evitar o desprezo social mais flagrante. O mérito reside, por um lado, no domínio das frivolidades mundanas e, por outro, ele conquista-se pelo modo como o sedutor utiliza as suas capacidades retóricas para subjugar a sua vítima, fruto de um capricho ocasional ou de uma vingança projetada, ao mesmo tempo que penetra o seu segredo escondido sob a máscara. Os expoentes máximos nesta matéria são, naturalmente, Versac, Chester e Alcibiade – no *corpus* crébilloniano – e o par libertino das *Liaisons Dangereuses*. No fundo, as personagens de Crébillon e de Laclos falam de amor como pretexto para se entregarem decentemente ao prazer sensual e/ou intelectual. Nota a este propósito Philip Stewart:

Les mots créent une version des faits qui est pour ainsi dire indépendante: on cherche non ce qu’il faut faire mais comment tourner de façon acceptable ce qu’en tout cas on a déjà décidé. Alors tout devient possible. Casuistique, si l’on veut, mais ce ne sont même pas les intentions, connues de Dieu, qui justifient l’acte, c’est plutôt la forme plausible qu’on peut conférer à ses intentions pour ne pas déplaire à ses égaux. (Stewart, 1973: 151)

A libertinagem galante surge, assim, como uma arte (*techne*) que é preciso aprender e dominar para não causar perturbação

no funcionamento normal do jogo da sedução, o qual exige participantes perfeitamente conscientes da ambiguidade das estratégias e da linguagem equívoca, sob o risco de saírem derrotados ou, no caso de mulheres demasiado ingênuas ou confiantes, de se tornarem vítimas da perfídia sedutora masculina. Tanto os libertinos crébillionianos como os de Laclos instauram, através do discurso, um império da liberdade e da vontade pessoal, transgredindo as leis fundadoras do seu círculo social. Esta “guerra de punhos de renda”, como chamou Denis de Rougemont à libertinagem galante (Rougemont, 1982), pressupõe que as relações entre os sexos se pautem por uma aparente delicadeza da inteligência e da linguagem, mas não deixando de ser extremamente violentas e até cruéis, pois o objetivo é, como dissemos, a derrota do adversário, impedindo-o a todo o momento de ganhar vantagem, e, no final, a sua humilhação em nome da vaidade pessoal do libertino, colecionador de conquistas. Neste sentido, o prazer torna-se mais intelectual que erótico, como confessa Alcibiade a Callicrate: “quelque follement que je paraisse aimer le plaisir, la gloire m’est mille fois plus précieuse [. . . ], la vanité est mon faible” (Crébillon, 2002b: CIV, 621).

As estratégias retóricas equívocas e a ambiguidade linguística dão voz ao fingimento e constituem perigosas armadilhas para as potenciais vítimas que apostem na transparência dos signos, ou seja, na sinceridade do sentimento do libertino. A recusa por parte deste do mero desregramento sensual assenta no imperativo do domínio sobre si próprio e da total manipulação da vítima, jogando com os seus sentimentos, desejos e vontade, mas sem nunca se apaixonar (será este o problema de Valmont). Neste ponto, o libertino distingue-se do homem galante, hedonista e frívolo. Se o apaixonado deseja ser correspondido com um sentimento sincero, intenso, exclusivo e perene; se o galante deseja apenas ser correspondido na satisfação de uma imediata e passageira intensidade sensual; o libertino, por sua vez, deseja que a sua vítima se lhe entregue de corpo e alma, se transforme no objeto de satisfação da sua vaidade, apenas para a adicionar à sua lista, ao seu *curriculum vitae*. Aqui não há, bem entendido, nem sentimento amoroso, nem sequer desejo dos sentidos<sup>4</sup>. A

---

<sup>4</sup> No *Sopha* encontramos o libertino Mazulhim, cuja impotência não o im-

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

sedução funciona como encantamento da vítima para melhor a humilhar, uma vez que à conquista se sucedem o abandono e o escândalo. Aventura *sans lendemain*, que contraria a expectativa da vítima apaixonada, a qual ansiava por uma relação amorosa eterna (cf. o projeto de Valmont em relação a M<sup>me</sup> de Tourvel e os sentimentos desta quando já aceitou no seu íntimo a sua culpa, mas decide viver para fazer a felicidade de Valmont. O problema é que, no discurso do libertino, o termo “felicidade” significa não o supremo e perene enlevo da alma, mas tão-só o prazer físico imediato).

Como a galanteria e a libertinagem se jogam predominantemente no plano discursivo, Crébillon concentra a sua observação analítica nas múltiplas tonalidades e combinatórias possíveis da linguagem da sedução, correspondentes às várias situações particulares e devidas aos diferentes graus da competência mundana de cada personagem, ao mesmo tempo performativa e hermenêutica. Os textos de Crébillon (re)criam as variantes das fases do processo de aprendizagem e de domínio do código mundano (sobretudo nos *Égarements*, em *Tanzaï et Néadarné* e em *Ah Quel Conte!*, mas as narrativas retrospectivas da iniciação no “mundo” são constantes em toda a obra). Este código, como vimos, é um jogo de virtuosidade decorosa e linguística, como os iniciados na mundanidade e no amor acabarão por compreender, depois de terem ultrapassado os obstáculos das ambiguidades e equívocos hipócritas e enganadores.

Bernadette Fort (Fort, 1978) analisa em profundidade os recursos linguísticos e retóricos concorrentes ao estabelecimento do véu ambíguo da linguagem galante, o qual permite às personagens crébillonianas moverem-se impunemente na esfera do prazer do *amour-goût*, falando de ternura e sentimento. Note-se, aliás, que, através dos mesmos processos, Crébillon consegue manter, ao longo de todas as suas obras, uma posição crítica de não-comprometimento moral de fina ironia: o vício e a virtude não existem em estado puro; nenhum dos polos é condenado ou defendido pela voz autoral, mas ambos são postos em causa nas suas ambiguidades e equívocos, deixando-se ao leitor o pa-

---

pede de ser considerado junto das mulheres como “o homem da moda” (Crébillon, 2000b).

pel de juiz. Distanciamento irônico que ocorre tanto nos textos introdutórios como pela mediação e comentários, exigindo do leitor uma posição hermenêutica sempre ativa, alerta e desconfiada, à qual é imputada toda a responsabilidade interpretativa. A crítica dos costumes serve-se, pois, dos mesmos instrumentos linguísticos e retóricos utilizados pelo objeto visado, o que indicia uma certa cumplicidade e a recusa do afrontamento.

Laclos também procura estabelecer uma posição de não-comprometimento no seu romance. O título completo deste é, lembre-se, *Les Liaisons Dangereuses ou Lettres Recueillies dans une Société et Publiées pour l'Instruction de Quelques Autres par M. C. . . de L. . .*, fazendo-se incidir com subtileza a atenção do leitor no *perigo das ligações* (subentendido, amorosas) que se podem estabelecer no círculo mundano parisiense. Prosseguindo a leitura das *Liaisons*, o leitor encontra *dois* (!) prefácios. Laclos apresenta, então, a recolha epistolar, supostamente autêntica, através do duplo olhar de duas instâncias enunciadoras: o editor, responsável pelo *Avertissement* inicial, e o redator, responsável pelo *Préface*. Do ponto de vista das convenções do romance epistolar, trata-se aqui de um jogo curioso com o leitor arguto. Este também conhece as regras e espera, sobretudo, a segunda instância prefacial, onde todo o protocolo do código é respeitado de acordo com a tradição<sup>5</sup>: descoberta ou posse casual dos manuscritos originais, aturado trabalho de correção, seleção, organização dos mesmos, apagamento dos nomes dos epistológrafos, fornecimento, em notas, de informações imprescindíveis ao leitor, justificação da variedade dos estilos e da excessiva extensão de algumas cartas, mérito da obra e sua finalidade moral de exemplo *para todos* aliada ao prazer estético, antecipação das críticas negativas dos diversos tipos de público. Contudo, este suposto redator aproveita o espaço do prefácio para dar conta das suas discordâncias relativas às imposições do suposto editor (também ele duplo da instância autoral, autoridade máxima e identificável com as significativas iniciais “M. C. . . de L. . .”), o qual não abdica de dar igualmente a sua perspectiva por escrito. Afirma o último ser sua convicção de que a

---

<sup>5</sup> Tal tradição foi também praticada e até parodiada por Claude Crébillon (cf. Crébillon, 1999a, 1999b, 2001a, 2002a e 2002b).

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

recolha apresentada mais não é que uma ficção, desmentindo, assim, os propósitos do redator: “Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu'en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l'authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n'est qu'un Roman” (Laclos, 1972: 25). Após o choque deste *incipit*, seguem-se considerações de ordem moral que acusam o falso redator de inverosimilhança por ter situado uma história tão aristocraticamente libertina numa época de triunfo dos novos valores morais e filosóficos da classe ascendente, a burguesia (Laclos, 1972: 25-26). Precedendo o prefácio do redator, este gesto autoritário (autoral) coloca-o inequivocamente sob o signo do romanesco, da ficção da autenticidade, condicionando a liberdade de decisão hermenêutica do leitor.

Contudo, este será chamado a desempenhar um papel bastante ativo, mais do que no tradicional romance epistolar, pois a posição moral do autor esconde-se nas subtilezas das entrelinhas e, sobretudo, da disposição das cartas. De facto, Laclos domina com enorme mestria os recursos estruturais do romance epistolar como forma de criar os efeitos de *suspense*, de fina ironia, de informação, etc. que orientam o seu leitor mais perspicaz na descoberta dos sentidos velados. O exemplo mais célebre é o da sequência das cartas XLVII e XLVIII. Esta última é endereçada à Presidente de Tourvel por Valmont e redigida, aparentemente, no tom do mais puro preciosismo do amor-paixão seiscentista. Contudo, a anterior, que a acompanha, é dirigida por Valmont à Marquesa de Merteuil e contextualiza o sentido literal da carta XLVIII, explicitando cinicamente os seus vários destinatários: em primeiro lugar, a cortesã Émilie, que serviu de inspiração erótica e de “mesa” para a redação da carta; depois, Madame de Merteuil, enquanto confidente-cúmplice; em seguida, o leitor, capaz, assim, de apreciar a mestria do libertino na manipulação da linguagem equívoca da paixão; por fim, a Presidente de Tourvel, que, não sabendo nem das circunstâncias da escrita nem da violação da privacidade da carta, é a única a lê-la *à letra*, o que contribui para o processo da sua sedução (Laclos, 1972: 134-138).

No final do romance, várias questões ficam a pairar no espírito do leitor, fruto da acima referida posição de não-comprometimento moral, equívoca também ela, da instância autoral. Por exemplo: o par libertino é enaltecido pela sua superior inteligência ou moralmente desprezível pelos seus atos? Qual dos dois domina? A Presidente de Tourvel é uma devota insípida, como lhe chama Merteuil, ou prenuncia a ideia de mulher ideal que os românticos irão enaltecer: jovem, bela, moral e religiosamente bem-formada, apaixonada, sensível e vivendo exclusivamente para assegurar a felicidade do objeto do seu amor? As vítimas estão completamente isentas de culpa na sua própria desgraça e/ou morte? Por que motivo morre Valmont às mãos do inexperiente Danceny, que quer lavar a honra, mas é igualmente culpado/seduzido por Merteuil? Por que razão não morre a Marquesa? E, *last but not least*, terão os libertinos cedido ao ridículo, caindo nas armadilhas de Eros, não apenas do êxtase dos sentidos dos jogos eróticos sem consequência ou *lendemain*, mas também do amor sentimental *à la Rousseau*? O destino final de Valmont e Merteuil exige uma leitura circular do romance, dado que, procurando bem, estas respostas podem ser encontradas nas entrelinhas das suas cartas desde o início. Pela mestria da sua estruturação clara e concisa, pela catástrofe final inscrita desde o início do texto, pelo domínio sóbrio dos códigos retórico-estilísticos, é toda a herança clássica, de Racine a Voltaire, que subjaz a este romance, numa perfeita decantação, a que se alia o espírito do estratega militar no modo como surge a ordenação das cartas e dos acontecimentos que elas provocam, conducentes, inexoravelmente, ao desenlace final.

Se os jogos galantes, onde ambos os parceiros dominam as regras e o protocolo fixados para o papel de cada um, predominam na obra de Crébillon, encontramos aí igualmente numerosas situações em que se colocam problemas de interpretação a algumas personagens, como são os casos das figuras femininas representantes do amor-paixão e confrontadas com a perfídia da libertinagem masculina na sua versão mais cruel. Temos, por exemplo, os pares Zéphís-Mazulhim (Crébillon, 2000b), Duquesa de Suffolck-Chester (Crébillon, 2001a), Duquesa de \*\*\*-

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

-Duque de \*\*\* (Crébillon, 2002a), Aspásie-Alcibiade e Diótima-Alcibiade (Crébillon, 2002b). A sedução libertina corresponde, como vimos, a um projeto de domínio de si-próprio e da vítima – a mulher virtuosa, sincera, apaixonada e que crê nas palavras enganadoras do libertino, deixando-se conduzir, de forma irremediável, para a armadilha. A conquista e o escândalo fazem o mérito e a glória do sedutor e cobrem de desprezo a mulher seduzida, castigada por haver cedido. Valmont limita-se a seguir esta via. Contudo, tendo-se perdido pelo caminho, seduzido pelo objeto da sua sedução, será a Marquesa de Merteuil quem o trará de novo à via da lucidez libertina.

Existem, porém, na obra de Crébillon, mulheres que amam com sinceridade e, se se entregam, fazem-no por amor, como a Marquesa de M\*\*\*. Com efeito, esta monódia epistolar (Crébillon, 1999b) constitui uma análise minuciosa dos recônditos ambíguos e, por vezes, incoerentes do *amor-paixão*, desejando a depuração sentimental, ao mesmo tempo que é obrigado a coexistir com a generalizada corrupção moral e dos costumes, baseada no sistema hedonista e libertino. Ora, é justamente pelo enquadramento do *fol amour* no círculo mundano do *amour-goût* que Crébillon sugere uma perspectiva algo cética quanto à possibilidade de triunfo de uma tal aventura amorosa. A heroína está já contaminada pelo espírito do seu tempo, embora o recuse. No entanto, apesar da paixão e do desejo (implícito, mas combatido), ela permanece subjugada a uma concepção amorosa demasiado idealista e, por isso, ridícula aos olhos daqueles que a rodeiam (incluindo o marido e o amante). Deste modo, ela parece condenada, desde o início, ao sofrimento: amar e morrer de amor (ou melhor, de remorso e abatimento), uma vez que é incapaz de conciliar as três vertentes do sentimento, segundo Crébillon, isto é, o coração, o espírito e os sentidos. Se o consegue por momentos, a desconfiança, o ciúme, o afastamento e, sobretudo, o arrependimento do seu crime minam qualquer possibilidade de ser feliz e tornam-se fatais. M<sup>me</sup> de Tourvel apresenta traços em comum com esta personagem crébilloniana. Porém, trata-se de mulheres de épocas diferentes. A Marquesa é uma filha da Regência, enquanto a Presidente se encontra mais perto

dos valores burgueses do final do século, marcado pelo sentimentalismo inspirado por Richardson e Rousseau.

Crébillon retoma, trinta e seis anos mais tarde, a análise da ambiguidade da paixão virtuosa e controlada, das suas máscaras defensivas ou ofensivas e das suas consequências, nas *Lettres de la Duchesse de \*\*\** (Crébillon, 2002a). A fórmula monofônica do romance epistolar permite a investigação dos processos que a paixão utiliza para se dissimular, ao mesmo tempo que provoca e conduz a ação do destinatário, presente apenas no e pelo discurso da epistológrafa. Porém, ao contrário da Marquesa do romance anterior, a Duquesa conserva a máscara da *amizade* até ao fim da ligação, pelo menos de um modo explícito, pois a confissão do amor só é feita dois anos mais tarde, na última carta do romance. Nesta carta final, no entanto, ela confessa a impossibilidade de um projeto a dois. A declaração do sentimento amoroso tem lugar apenas no momento da ruptura definitiva pela renúncia ao casamento, possível agora devido à sua viuvez recente, e à escrita. Esta decisão foi tomada após se ter convencido da diferença passional entre *gout* e *tendresse*. Mas, simultaneamente, recusa a felicidade que só o amor verdadeiro e sincero poderia oferecer. É possível que Crébillon, perto do fim da sua carreira literária, tenha querido reescrever à sua maneira o célebre romance de M<sup>me</sup> de La Fayette, *La Princesse de Clèves*. Porém, os tempos são outros, e o idealismo clássico soa a *vieille maxime d'opéra*.

O problema da interpretação da linguagem equívoca do jargão amoroso da *bonne compagnie* coloca-se, de modo diferente, num grupo de textos que põem em cena adolescentes ingénuos e inexperientes, os quais se iniciam nos jogos amorosos e mundanos (Crébillon, 1999c, 2000a e 2001b). Estes jovens opõem alguns preconceitos, mais ou menos líricos, à nova realidade moral, francamente hedonista e libertina. A iniciação consiste na aprendizagem das regras e do protocolo galante, sem os quais estes neófitos estariam perdidos. É essencial conhecer a diferença entre o que se diz (o amor) e aquilo que na verdade se quer dizer (o sentido codificado do *jargon d'usage*). Se não se domina esta competência retórica, será impossível ultrapassar os obstáculos criados pelo equívoco e pela imperícia na expres-

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

são e na leitura dos sentimentos, como acontece, por exemplo, ao jovem Meilcour:

J'avais si peu d'usage du monde que je crus l'avoir fâchée [M<sup>me</sup> de Lursay] véritablement. Je ne savais pas qu'une femme suit rarement une conversation amoureuse avec quelqu'un qu'elle ne veut pas engager et que celle qui a le plus d'envie de se rendre montre du moins dans le premier entretien quelque sorte de vertu. On ne pouvait pas résister plus mollement qu'elle venait de faire, cependant je crus que je ne la vaincrais jamais; je me repentis de lui avoir parlé, je lui voulus mal de m'y avoir engagé, je la haïs quelques instants. Je formai même le projet de ne lui plus parler de mon amour, et d'agir avec elle si froidement qu'elle ne pût plus me soupçonner d'en avoir.

Pendant que je me faisais ces désagréables idées, Madame de Lursay se félicitait d'avoir assez pris sur elle pour me dissimuler combien elle était contente; une joie douce éclatait dans ses yeux; tout, à quelqu'un plus instruit que moi, lui aurait appris combien il était aimé; mais tous les regards tendres qu'elle m'adressait, ses souris me paraissaient de nouvelles insultes, et me confirmaient de plus en plus dans ma dernière résolution. (Crébillon, 2000a: 86-87)

A figura do mentor assume, então, uma importância capital na conversão do neófito à “filosofia moderna”, ajudando-o a esclarecer o que parecia obscuro e confuso. O mesmo sucederá com os dois jovens das *Liaisons*, seduzidos, instruídos e manipulados *malgré eux* pelo par libertino.

A poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido e o facto de o leitor ser confrontado com um número muito superior de ligações dominadas pelo *amour-goût* relativamente àquelas onde se detetam o *amour-tendre* ou o *amour-passion* (aparentemente sempre sem sucesso) podem dar lugar à ideia de que o ceticismo de Crébillon corresponde à descrença absoluta no sentimento sincero e correspondido, mais ou menos durável. O mesmo poderia ser dito do romance de Laclos. No entanto, cremos que, para ambos os autores, o amor verdadeiro existe. Lembremo-nos dos pares Phénime-Zulma e Zéinis-Phéléas (Crébillon, 2000b), bem como Tanzaï-Néadarné (Crébillon, 1999c),

apesar da iniciação erótica ao mundo corrupto que estes últimos são obrigados a fazer e dos segredos envolvendo os “sonhos” que a concretizaram, como acontecerá, de certa forma, com Cécile e Danceny nas *Liaisons*. O par Meilcour-Hortense (Crébillon, 2000a) poderia ter sido uma história de amor do mesmo tipo. Por seu turno, a Marquesa de M\*\*\* foi talvez mais amada do que poderíamos supor à primeira leitura. O Conde de R\*\*\* foi constante (mesmo que tivesse sido infiel) ao longo de quase dois anos e, no momento próximo da morte de M<sup>me</sup> de M\*\*\*, ele mostra o desejo obstinado de se lhe juntar (*cf.* início da última carta: Crébillon, 1999b: 233). À sua maneira, Valmont amou, primeiro, a Marquesa, sua alma-gêmea, mas deixou-se finalmente encantar pelas muitas qualidades e pela ternura da sua devota. Porém, a sua vaidade de libertino supremo não lhe permitiu aceitar o ridículo da situação de apaixonado, tendo-se deixado manipular pela Marquesa, movida pelo ciúme porque também apaixonada *malgré elle*. Então, Valmont acaba da forma mais cruel o seu caso com a Presidente, o que viria a custar a vida de ambos e a desgraça final de Merteuil. Podemos, por conseguinte, afirmar que tanto para Crébillon como para Laclos, o amor verdadeiro pode ser encontrado, apesar da floresta de enganos que é o mundo aristocrático seu contemporâneo. Ele é um sentimento sincero e recíproco, intenso e exclusivo, fundado num compromisso mútuo, mas englobando a totalidade do ser, de forma plena e voluntariamente assumida (*cœur, esprit e sens*). Sem a conjunção de todos estes elementos, o amor está condenado ao fracasso, como as defensoras do neoplatonismo precioso ou do *fol amour* (desconfiado, ciumento, repressor do desejo e ardendo na violência do seu próprio fogo) cedo ou tarde acabam por descobrir. Contudo, se quisermos procurar um exemplo mais explícito de uma relação amorosa feliz, encontrá-lo-emos apenas na obra de Crébillon com o caso representado por Phénime e Zulma: “Elle aimait et elle était aimée”, afirma o narrador (Crébillon, 2000b: 321), que acrescenta mais adiante: “en achevant ces paroles, ils se regardèrent, mais avec cette tendresse, ce feu, cette volupté, cet égarement que l’amour seul, et *l’amour le plus vrai* peut faire sentir” (Crébillon, 2000b: 328; itálicos nossos); ou, ainda:

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

Malgré le penchant qui me portait à changer souvent de demeure, je ne pus résister au désir de savoir si Zulma et Phénime s'aimeraient longtemps, et cette curiosité m'arrêta chez elle près d'un an; mais voyant enfin que leur amour, loin de diminuer, semblait tous les jours prendre de nouvelles forces, et qu'ils avaient même joint à toutes les délicatesses, à toute la vivacité de la passion la plus ardente, la confiance et l'égalité de l'amitié la plus tendre, j'allai chercher ailleurs ma délivrance, ou de nouveaux plaisirs. (Crébillon, 2000b: 330-331)

Porém, mesmo que exista, este tipo de amor é um fenómeno bem raro na sociedade mundana, ao contrário das aparências exibidas pelo equívoco código galante. Fala-se sem cessar de *amour*, *cœur*, *sentiment*, *bonheur*, mas o significado real destes termos, no contexto da galanteria, é, como dissemos anteriormente, *goût*, *sens*, *désirs* e *plaisir physique*. Esta duplicidade linguística do código constitui o véu decente que as normas do decoro impõem à licenciosidade, como nota Bernadette Fort:

Crébillon est le premier à avoir exclusivement privilégié ce langage, à en avoir fait le seul mode de communication entre les personnages, comme le seul langage narratif dans ses récits. C'est un langage aux caractéristiques nouvelles: un langage non plus qui exprime, mais qui voile la réalité, non plus qui dit, mais qui suggère, qui fait deviner, un langage allusif qui a pour fonction d'attiser et d'aiguiser l'imagination sans cependant jamais franchir les bornes de la décence. (Fort, 1978: 33-34)

Este código linguístico equívoco e abstrato exige, portanto, dos destinatários não apenas cumplicidade, mas também verdadeiros dotes de decifradores de criptogramas, de forma a não se deixarem enganar pela aparente literalidade da mensagem: o falso sentimento amoroso ou a falsa resistência (como parece ser a de *M<sup>me</sup>* de Lursay, tida por verdadeira pelo jovem Meilcour, inexperiente na arte da linguagem alusiva e equívoca). Contudo, este código é um imperativo social, pois ele mantém a coesão de um grupo ocupado essencialmente pela conversação e pela sedução. Ele deve preservar a nobreza e o decoro herdados da Preciosidade, o que favorece a abstração e a ambiguidade pelas exigências de reserva, elegância e requinte da linguagem. A

nova moral do prazer (a “filosofia moderna”) refugia-se na expressão decente para se impor aos “preconceitos” do século anterior que ainda perduram. Cria-se, então, um dilema moral que engendra o *compromisso* e se serve de uma linguagem equívoca e ambígua, adequada aos propósitos do jogo galante e à sua encenação literária por Laclos, mas antes dele já por Crébillon:

La parole étant vidée de son sens immédiat et objectif, la communication chez Crébillon devient profondément artificielle. [. . .].

À la limite, le sens littéral des paroles n'est même plus important, elles n'intéressent le destinataire que dans la mesure où elles peuvent livrer un renseignement sur le caractère ou les intentions de la personne qui les prononce, autrement dit, ce qui importe alors, ce n'est plus la chose que l'on communique, mais l'acte de la communication lui-même, ses motivations et sa finalité. (Fort, 1978: 157)

É neste artificialismo da linguagem amorosa da galanteria setecentista, denunciado à exaustão por Claude Crébillon no conjunto das suas onze narrativas aqui evocadas, que se transforma o idealismo cortês e precioso. O esvaziamento de sentido conduz, como refere Bernadette Fort, à valorização apenas do ato comunicativo em si mesmo, das suas motivações e finalidade. Segundo Philip Stewart, “Crébillon refuse de croire qu'on ne sait pas ce qu'on fait. Le consentement est prouvé par l'acte; si on refuse de s'avouer qu'on a consenti, c'est autre chose. Ce qu'il reproche à la société n'est pas son immoralité mais sa mauvaise foi” (Stewart, 1973: 153). É esta má-fé que permite velar a libertinagem com uma linguagem equívoca, como respeito decente por si-próprio e pela sociedade, preservando-a da anarquia. A moral está apenas nas formas, no respeito das regras do decoro e da linguagem. Quer isto dizer que a sedução libertina encontra a via aberta para se servir do instrumento retórico-linguístico do equívoco jargão galante como forma de engodo das suas vítimas, mais ou menos incautas. E é, então, através da arguta e subtil manipulação da arte retórica do equívoco que os libertinos de Crébillon e de Laclos se afirmam no seu círculo social e galante, enredando as suas vítimas num discurso tão

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de  
Crébillon e Laclos)

sedutor e irresistível como o da célebre serpente do Jardim do  
Éden.

## *Referências bibliográficas*

ALBERONI, Francesco. 1991. *O Erotismo*. Venda Nova, Bertrand Editora.

CRÉBILLON, Claude. 1999a. “Le Sylphe”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 23-37.

CRÉBILLON, Claude. 1999b. “Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\*”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 79-234.

CRÉBILLON, Claude. 1999c. “Tanzaï et Néadarné, Histoire Japonaise”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 269-439.

CRÉBILLON, Claude. 2000a. “Les Égarements du Cœur et de l’Esprit”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 67-247.

CRÉBILLON, Claude. 2000b. “Le Sopha, Conte Moral”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 281-459.

CRÉBILLON, Claude. 2000c. “La Nuit et le Moment”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 529-614.

CRÉBILLON, Claude. 2000d. “Le Hasard du Coin du Feu”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 633-711.

CRÉBILLON, Claude. 2001a. “Les Heureux Orphelins”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 31-271.

CRÉBILLON, Claude. 2001b. “Ah Quel Conte!”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 299-637.

“A sedução escreve torto por linhas direitas” (os exemplos de Crébillon e Laclos)

CRÉBILLON, Claude. 2002a. “Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\*”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 37-261.

CRÉBILLON, Claude. 2002b. “Lettres Athéniennes, Extraites du Portefeuille d’Alcibiade”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 299-722.

ELIAS, Norbert. 1985. *La Société de Cour*. Paris, Flammarion.

FORT, Bernadette. 1978. *Le Langage de l’Ambiguïté dans l’Œuvre de Crébillon Fils*. Paris, Klincksieck.

LACLOS, Choderlos de. 1972. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Gallimard.

MOURÃO-FERREIRA, David. 1993. *Jogo de Espelhos. Reflexos para um Auto-Retrato*. Lisboa, Editorial Presença.

ROUGEMONT, Denis de. 1982. *O Amor e o Ocidente*. Lisboa, Moraes Editora.

RUSTIN, Jacques. 1979. *Le Vice à la Mode. Étude sur le Roman Français de la Première Partie du XVIII<sup>e</sup> Siècle, de Manon Lescaut à l’Apparition de la Nouvelle Héloïse (1731-1761)*. Paris, Ophrys.

STEWART, Philip. 1973. *Le Masque et la Parole. Le Langage de l’Amour au XVIII<sup>e</sup> Siècle*. Paris, José Corti.

VERSINI, Laurent. 1968. *Laclos et la Tradition. Essai sur les Sources et la Technique des Liaisons Dangereuses*. Paris, Klincksieck.



# **AS LIGAÇÕES PERIGOSAS: DO ROMANCE EPISTOLAR DE CHODERLOS DE LACLOS AO FILME DE STEPHEN FREARS<sup>1</sup>**

Literatura e cinema, embora utilizando processos diferentes, partilham o mesmo objetivo de criar uma emoção estética que veicule, com a máxima eficácia, uma mensagem através da narração de uma história. Se a literatura se pode definir como arte da palavra, o cinema serve-se de um conjunto de vários meios: imagem; guarda-roupa e cenários; representação dos atores (com ou sem recurso à palavra); manipulação do tempo; movimento da câmara; montagem; eventualmente, efeitos especiais. Focaremos aqui brevemente alguns dos aspetos mais relevantes da transposição para o cinema do célebre romance setecentista de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, levada a cabo pela dupla Christopher Hampton (argumentista) e Stephen Frears (realizador) no filme *Dangerous Liaisons*<sup>2</sup>. Empresa deveras complexa, visto que a obra original é um romance

---

<sup>1</sup> Versão modificada de parte do ensaio em coautoria com João Carvalho “Literatura e Cinema: Experimentação, Intertextualidade e Adaptação”. In Carrega, Jorge e Fachine, Ingrid (org.). 2016. *Perspectivas Luso-Brasileiras em Artes e Comunicação*, vol. 1: *Cinema e Outras Artes*. Paraná, Universidade Tuiuti do Paraná, pp. 144-160.

<sup>2</sup> Stephen Frears, *Dangerous Liaisons (Ligações Perigosas)*, Warner Bros, 1988. O argumento, vencedor de um Óscar, é de Christopher Hampton, que já havia previamente adaptado o romance francês de Laclos para o teatro inglês. O elenco conta com um grupo excepcional de atores, tendo, nos principais papéis: Glenn Close (Marquesa de Merteuil), John Malkovitch (Visconde de Valmont), Michelle Pfeiffer (Madame de Tourvel), Uma Thurman (Cécile de Volanges), Keanu Reeves (Cavaleiro Danceny), Swoosie Kurtz (Madame de Volanges) e Mildred Natwick (Madame de Rosemonde). O filme ganhou ainda os

epistolar polifônico, publicado em 1782. Nele o autor põe a nu a libertinagem aristocrática da França pré-revolucionária. Obra maior da literatura francesa, ela tem suscitado o interesse de vários outros cineastas para além de Frears/Hampton, tanto ocidentais como orientais, dos quais se destacam os seguintes: Roger Vadim, *Les Liaisons Dangereuses* 1960 (Les Films Marceau, 1959); Milos Forman, *Valmont* (Pathé, 1989); Roger Kumble, *Cruel Intentions* (Columbia Pictures, 1999); E J-yong, *Untold Scandal* (Bom Films, 2003) ou Hur Jin-ho, *Dangerous Liaisons* (Easternlight Films e Zonbo Media, 2012).

Quando surgem em França *Les Liaisons Dangereuses*, o seu autor, Pierre Choderlos de Laclos (1741-1803), capitão de artilharia, é apenas conhecido pela autoria de alguns poemas, pouco estimados pela crítica coeva, e de uma ópera cómica sentimental, também sem grande sucesso junto do público. Contudo, o seu romance impõe-se como um modelo de mestria narrativa e literária, inscrevendo-se num género muito em voga na época – o do romance epistolar com vários correspondentes. Trata-se de um tipo de texto que requer um leitor mais ativo, pois a ausência de um narrador onisciente deixa-lhe a tarefa de reconstituir a ordem da narração a partir da construção do sentido implícito nas relações estabelecidas entre os vários grupos de cartas trocadas entre as diversas personagens. Assim, é aparentemente deixada ao leitor a responsabilidade de interpretar os diversos jogos de intrigas, de sedução, de crueldade e de paixão que constituem a trama do romance, embora sob a batuta velada da instância autoral.

O metatexto prefacial surge como espaço privilegiado da manifestação da ilusão da autenticidade e da instauração do pacto de leitura. Aí se apresenta a instância autoral sucessivamente mascarada de editor e de redator, como vimos anteriormente, fornecendo ao leitor os dados sobre o manuscrito imprescindíveis para a persuasiva *captatio benevolentiae*, negando a ficção romanesca e originando, deste modo, uma duplicação do ato de criação. Para além disso, explicitam-se aí as várias funções inerentes a este tipo de processo editorial: descoberta casual das

---

Óscares de melhor cenografia (Stuart Craig e Gerard James) e guarda-roupa (James Acheson).

cartas manuscritas originais, recolha de informação complementar sobre os acontecimentos de forma a suprir as lacunas da recolha epistolar, correção gramatical e estilística, seleção e organização, anotação, comentário e publicação. Laclos, ao utilizar magistralmente as convenções desta forma romanesca, visa desmascarar subtilmente a libertinagem cruel e a corrupção moral da aristocracia francesa do Século das Luzes. A obra foi um sucesso. O autor falecerá vinte anos depois, deixando o projeto de um segundo romance, contraponto deste, em que seria enaltecido o amor sincero e duradouro.

*As Ligações Perigosas* são um romance composto por quatro partes de extensão aproximada, funcionando cada uma delas inesperadamente quase como um ato de uma tragédia clássica à maneira raciniana. Na primeira parte (cartas I-L), são colocados em cena dois brilhantes libertinos empenhados numa estratégia de corrupção e de conquista de que, no final, serão as vítimas, como veremos adiante. Querendo vingar-se por ter sido abandonada pelo Conde de Gercourt, a Marquesa de Merteuil pretende desonrar, antes do seu casamento, a jovem Cécile de Volanges, noiva do seu antigo amante. Para isso, ela apela ao Visconde de Valmont, a quem a liga uma estreita cumplicidade libertina, pedindo-lhe que seduza Cécile. Valmont recusa inicialmente, preferindo levar a cabo o seu próprio projeto libertino, o de seduzir a virtuosa Presidente de Tourvel. Tornando-se na única confidente de Cécile, Merteuil encoraja-a a amar o seu mestre de música, o Cavaleiro Danceny, e aceita ser uma recompensa para Valmont, caso este lhe forneça a prova escrita da sedução da Presidente. Contudo, esta, encorajada por uma amiga, uma prima da Marquesa e a mãe de Cécile, resiste ao Visconde, acabando por conseguir que ele regresse a Paris. Ao descobrir que fora por ação da mãe de Cécile que se ficara a dever a resistência de Tourvel, Valmont decide, finalmente, ajudar a Marquesa no seu projeto de sedução da jovem, a qual rompe com Danceny.

Na segunda parte (cartas LI-LXXXVII), Merteuil não desiste do seu projeto de desonra de Cécile, manipulando-a, bem como Danceny, com a ajuda de Valmont. Para tal, revela toda a intriga à prima, que interdita a sua casa ao mestre de música e

leva a filha para o castelo de M<sup>me</sup> de Rosemonde, tia de Valmont, onde já se encontra a M<sup>me</sup> de Tourvel. O libertino segue mãe e filha, tornando-se no intermediário entre os dois jovens apaixonados. Todavia, para ele trata-se de uma oportunidade de ouro para rever a Presidente. A Marquesa, em Paris, projeta uma aventura rebuscada, cuja concretização leva à desonra total do libertino Prévau, que ousara tentar desmascará-la. Merteuil, neste momento da narrativa, surge triunfante em todas as frentes, manipulando o destino de todos e gozando da melhor das reputações.

Na terceira parte (cartas LXXXVIII-CXXIV), Valmont convence Cécile a entregar-lhe a chave do quarto para poder receber em segredo as cartas de Danceny. Tal ardil permite-lhe consumir a desonra da jovem para gáudio de Merteuil, a quem a vítima, desesperada, pede conselhos. Por seu lado, Tourvel, sentindo-se quase a sucumbir a Valmont, decide fugir, para estupefação do libertino, que a manda espiar. Então, Valmont contra-ataca, solicitando um encontro à Presidente por intermédio do seu confessor, a quem se mostra fingidamente convertido. Quanto a Merteuil, esta troca o último amante por Danceny, o que desagrade profundamente a Valmont, que investe na reaproximação entre Cécile e o Cavaleiro.

A quarta parte (cartas CXXV-CLXXV) é decisiva para os vários jogos da intriga. Valmont envia, finalmente, a Merteuil a prova escrita da conquista de Tourvel. No entanto, a Marquesa acredita que o libertino está ridiculamente apaixonado pela Presidente e desafia-o a romper com ela. Por orgulho, Valmont cede, enviando a Tourvel uma carta de rotura inspirada pela pérfida Marquesa, baseada no argumento de que “ce n’est pas ma faute” (carta CLXI). Merteuil triunfa, pois, na sua manipulação do libertino, jogando com a vaidade deste. No entanto, Valmont não aceita a ligação da Marquesa com Danceny e envia-lhe um ultimato, ao qual ela responde com uma declaração de guerra. Os dados estão lançados, desencadeando o mecanismo trágico: Valmont reconcilia os jovens apaixonados, e a Marquesa, por seu turno, mostra a Danceny as cartas de Valmont. O Cavaleiro mata o Visconde num duelo, enquanto a Presidente de Tourvel agoniza, tanto de remorsos, como devido ao

cruel abandono de que foi vítima. Cécile regressa ao convento, e Danceny exila-se em Malta. Desmascarada pela revelação das suas cartas a Valmont, apupada no teatro, arruinada, desfigurada pela varíola, a libertina foge com algumas joias sobrantes para a Holanda.

Compreendemos agora melhor o sentido da expressão “as ligações perigosas” que dá título ao romance. Muito pertinentes e orientadores da interpretação da obra são igualmente o subtítulo, a epígrafe, a advertência do editor e o prefácio do redator. O título e subtítulo, “LES LIAISONS DANGEREUSES/ ou/ LETTRES/ Recueillies dans une Sociétés, et publiées/ pour l’instruction de quelques autres./ Par M. C. . . DE L. . .” (Laclos, 1989: 21), convocam diretamente a atenção do leitor para o perigo das ligações, não apenas amorosas, mas também sociais, visto que se trata da publicação de cartas, supostamente autênticas, recolhidas num círculo mundano parisiense por alguém que quase ficaria anônimo não fora utilizar as precisas iniciais do seu próprio nome (Choderlos *de Laclos*). O propósito moral de tal iniciativa é, explicitamente, a instrução do público, o que volta a ser sugerido na epígrafe inicial, retirada do prefácio de Rousseau à sua *Julie* (Rousseau, 1967): “J’ai vu les mœurs de mon temps, et j’ai publié ces lettres”<sup>3</sup>. Neste sentido, uma certa linha da tradição hermenêutica das *Liaisons Dangereuses* classifica o romance de Laclos como uma espécie de anti-*Julie* libertina. Contudo, preferimos considerar que se trata de um piscar de olho ao leitor para lhe chamar antes a atenção para a crítica velada da libertinagem e a valorização do amor sincero, capaz de derrotar a perfídia libertina, que nos parece ser a verdadeira lição deste romance.

Nos dois prefácios das *Liaisons Dangereuses* (“Avertissement de l’Éditeur” [pp. 24-25] e “Préface du Rédacteur” [pp. 26-30]), constata-se que, onde a interpretação superficial lê uma mera versão libertina do romance rousseauiano, deveria antes buscar-se uma mais profunda convergência de opiniões mo-

---

<sup>3</sup> Cf. Laclos (1989: 23). Para um leitor da *Julie*, as correspondências sugeridas são óbvias, tanto mais que o termo “instruction” evoca a clássica finalidade retórico-poética do *utile dulce*, mas também a memória da profissão de Saint-Preux, ele próprio um novo Abelardo.

rais entre os autores, ou seja, a condenação moral não deixa de existir apenas por se ter transformado em crítica mais subtil e dissimulada, que as modernas leituras laclosianas procuram evidenciar. A ironia pode não ser acessível a todos os espíritos, mas é uma arma poderosíssima, capaz, qual Cavalo de Troia, de minar por dentro o inimigo. O brilhante estratega militar sabê-lo-ia com toda a certeza, divergindo nos meios relativamente ao filósofo pedagogo. Laclos apresenta, então, a recolha epistolar através do duplo olhar de duas instâncias enunciadoras, o editor, responsável pelo “Avertissement” inicial, e o redator, responsável pelo “Préface”.

Do ponto de vista da retórica da autenticidade do romance epistolar, trata-se aqui de um jogo curioso com o leitor, o qual, conhecedor das regras, espera, sobretudo, a segunda instância prefacial, onde todo o protocolo do código é respeitado de acordo com a tradição (descoberta ou posse casual dos manuscritos originais, aturado trabalho de correção, seleção, organização dos mesmos, apagamento dos nomes dos epistológrafos, fornecimento, em notas, de informações imprescindíveis ao leitor, justificação da variedade dos estilos e da excessiva extensão de algumas cartas, mérito da obra e sua finalidade moral de exemplo *para todos* aliada ao “agrément” estético, antecipação das críticas negativas dos diversos tipos de público). Contudo, este suposto redator aproveita o espaço do prefácio para dar conta das suas discordâncias relativas às imposições do suposto editor. Este último, igualmente duplo da instância autoral, autoridade máxima e identificável com as significativas iniciais “M. C. . . DE L. . .”, não abdica de dar também a sua perspectiva por escrito. Afirma ser sua convicção de que a recolha apresentada mais não é que uma ficção, desmentindo, assim, os propósitos do redator: “Nous croyons devoir prévenir le public, que, malgré le titre de cet ouvrage et ce qu’en dit le rédacteur dans sa préface, nous ne garantissons pas l’authenticité de ce recueil et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n’est qu’un roman” (Laclos, 1989: 24). Após o choque deste *incipit*, seguem-se considerações de ordem moral que acusam o falso redator de inverosimilhança, ao ter situado história tão aristocraticamente libertina numa época de triunfo dos novos valores morais e filo-

sóficos da classe ascendente, a burguesia (Laclos, 1989: 24-25). Precedendo o prefácio do redator, este gesto autoritário (autoral) coloca-o inequivocamente sob o signo do romanesco, da retórica da autenticidade, condicionando a liberdade de decisão hermenêutica do leitor. Contudo, este será chamado a desempenhar um papel bastante ativo, mais do que no tradicional romance epistolar, pois a posição moral do autor esconde-se nas sutilezas das entrelinhas/“entrecartas”: o par libertino é enaltecido pela sua superior inteligência ou moralmente desprezível pelos seus atos? Qual dos dois domina? As vítimas estão completamente isentas de culpa na sua própria desgraça e/ou morte? Porque morre Valmont às mãos do inexperiente Danceny, que quer lavar a honra, mas é igualmente culpado/seduzido por Merteuil? Porque não morre a Marquesa? Terão os libertinos cedido ao ridículo, caindo nas armadilhas de Eros, não apenas do êxtase dos sentidos dos jogos eróticos sem consequência, mas também do amor sentimental rousseauniano?

O destino final de Valmont e Merteuil exige uma leitura circular do romance, dado que, talvez procurando bem, estas respostas se encontrem nas entrelinhas das suas cartas desde o início. Como estudou aturadamente Versini (Versini, 1968), a obra de Laclos constitui uma brilhante síntese de várias linhas de sentido da literatura francesa: a literatura libertina (ou de análise arguta da libertinagem no caso de Claude Crébillon), a literatura epistolar, a literatura sentimental são os exemplos mais evidentes. Contudo, pela mestria da sua estruturação clara e concisa, pela catástrofe final inscrita desde o início do texto, pelo domínio sóbrio dos códigos retórico-estilísticos, é toda a herança clássica, de Racine a Voltaire, que lhe subjaz, numa perfeita decantação, a que se alia o espírito do estratega militar no modo como surge a ordenação das cartas e dos acontecimentos por elas provocados, conducentes, inexoravelmente, ao desenlace final. Como afirmou Charles Baudelaire, este é um romance “essencialmente francês”, o qual, “se queima, apenas pode queimar como o gelo” (Baudelaire, 1976). A lucidez, a inteligência e a crueldade do par de libertinos são o que parece destacar-se mais nesta obra. Contudo, embora empenhados neste perigoso jogo estratégico de corrupção e de conquista, acabarão ambos

por ser derrotados juntamente com as suas vítimas. A moral do autor pode ser considerada ambígua, pois não exalta nem condena explicitamente a libertinagem. No entanto, da leitura atenta do texto, resulta, a nosso ver, uma interpretação que valoriza a sinceridade e o sentimento amoroso da Presidente de Tourvel. O género epistolar favorece a introdução da sinceridade no meio das máscaras sociais, e a polifonia permite uma multiplicidade de jogos de espelhos a explorar pelo leitor.

A adaptação cinematográfica do romance de Laclos levada a cabo pelo argumentista Christopher Hampton e pelo realizador Stephen Frears revela uma compreensão bastante profunda das questões supramencionadas, como veremos adiante. Christopher Hampton nasceu no Faial, a 26 de janeiro de 1946, filho de pais britânicos. Construiu uma importante carreira como dramaturgo, argumentista, realizador, ator e produtor. Em 1988, ganhou o Óscar para melhor argumento adaptado com o seu trabalho no filme *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears. Aliás, no início e antes das alterações introduzidas pelo realizador, o argumento baseava-se numa primeira adaptação de Hampton, especialista em literatura francesa clássica e setecentista, do romance de Laclos para o teatro inglês (em 1984, para a Royal Shakespeare Company; dois anos antes, havia já traduzido o *Tartuffe* de Molière). Quanto a Stephen Frears, nasceu em Leicester, a 20 de junho de 1941. Tendo-se iniciado no teatro e na televisão, nomeadamente na BBC, tornou-se atualmente num dos mais respeitáveis realizadores de Hollywood e do cinema europeu. No seu currículo conta com realizações diversas e premiadas, tais como *Dangerous Liaisons* (1988), *The Grifters* (1990), *Mary Reilly* (1996), *The Queen* (2006), *Chéri* (2009), *Florence Foster Jenkins* (2016) ou *Victoria & Abdul* (2017), entre muitas outras. *Dangerous Liaisons* é um filme que se destaca pelo seu humor cínico, olhar sofisticado e realista sobre um conturbado final de época. Estas são, aliás, características comuns à restante obra de Frears e que estão na base do sucesso junto do público e da crítica.

Do literário ao filmico, é necessário um processo complexo de transposição. A adaptação é, primeiro, um trabalho de leitura e, em seguida, uma reescrita, em função das possibilidades ex-

pressivas do cinema (imagem e som; guarda-roupa e cenários; representação dos atores; manipulação do tempo; movimento da câmara; montagem). Assim, na metamorfose do sistema semiótico literário para o do audiovisual, verifica-se uma primeira transformação que opera uma passagem da palavra escrita à palavra oral, embora, neste caso, o texto epistolar, pela sua natureza, pressuponha já uma conversação não presencial e diferida. A dramatização e a construção dos diálogos, bem como o trabalho de reconstituição dos acontecimentos são de grande complexidade, uma vez que a carta narra algo já vivido, enquanto o filme mostra o evento em direto.

Contudo, na obra de Frears, o modo de expressão consegue manter um grau de intimidade aproximado ao da correspondência epistolar. Temos, assim, numerosos encontros a sós; referências às cartas; várias montagens que alternam planos diferentes, por exemplo: uma personagem lê uma carta enquanto se ouve a voz *off* do remetente lendo-a e se assiste a cenas que representam o que está escrito na mesma carta (Mouronval, 2010). A utilização constante do grande plano sobre as personagens vai ao encontro da sua intimidade (por outro lado, o recurso ao reflexo do espelho simboliza a duplicidade dos libertinos). A carta é, como vimos, presença constante neste filme, conferindo-se à correspondência uma função dramática equivalente à do romance laclosiano: ela surge no genérico inicial; depois, as cartas de Tourvel que Valmont quer recuperar para descobrir quem o denunciou. Quando percebe que provêm de M<sup>me</sup> de Volanges, decide-se, finalmente, a seduzir Cécile como ato de vingança; a famosa carta XLVIII que o libertino escreve a Tourvel sobre as costas de Émilie; também aquela exigida por Merteuil sobre a derrota de Tourvel; ainda a de Danceny a Cécile para que esta entregue a chave do seu quarto a Valmont; ou a de Cécile a Merteuil sobre a sua primeira noite com o libertino; etc. (Mouronval, 2010).

Hampton e Frears optam por manter o mesmo quadro epocal e social da obra literária, embora façam desaparecer algumas personagens (Sophie Carnay, Prévan, M. Bertrand, a Maréchale de \*\*\*, etc.) e uns quantos episódios, nomeadamente da segunda parte do romance. O sacrifício dessas intrigas secun-

dárias (como o episódio de Prévan) reforça a concentração nas personagens nucleares. Gercourt vê o seu nome alterado para Bastide (por dificuldade de pronúncia por parte dos atores americanos). Estas alterações visam uma melhor adaptação ao novo público-alvo, a quem se fornece uma interpretação própria do romance laclosiano. Podemos considerar que, deste modo, se preserva a dimensão universal e atemporal das paixões humanas. Contudo, o essencial da intriga do romance é respeitado no filme, aí se apresentando todos os seus elementos basilares: a relação central entre Merteuil e Valmont, que se encontram constantemente para falarem dos seus pérfidos projetos (atente-se na manutenção das metáforas do vocabulário militar, marca do estilo dos libertinos laclosianos, para quem a libertinagem é um combate<sup>4</sup>). Relativamente ao projeto de Valmont, ele é retomado com particular destaque ao longo do filme. Também se mostra claramente a subtileza com que Merteuil exerce o seu poder sobre o libertino, igualmente uma vítima sua. Ela convence-o a vingá-la do Conde de Bastide (o noivo de Cécile), seduzindo a jovem antes do casamento. Depois, chantageia Valmont a respeito de Tourvel: só se entregará ao libertino se este lhe fornecer uma prova escrita da capitulação da Presidente. A Marquesa, ao aperceber-se do amor de Valmont pela rival (na cena do recital no castelo de Rosemonde inventada pelo realizador<sup>5</sup>), manipula-o, fazendo-o sentir vergonha pelo ridículo da sua paixão por M<sup>me</sup> de Tourvel e levando-o a romper violentamente com a Presidente. Também o seu papel de educador

---

<sup>4</sup> Reveja-se a sequência inicial da *toilette* de ambos como se se preparassem para uma justa ou um duelo, tal como posteriormente a intriga vai desenvolver: cf. [www.maxicours.com/se/fiche/4/4/230044html](http://www.maxicours.com/se/fiche/4/4/230044html). Por outro lado, para além da guerra dos sexos, a sequência sugere igualmente a preparação de dois atores, que colocam a máscara antes de entrarem em cena, e deve ser interpretada em relação com o final, quando Merteuil, desmascarada social e moralmente, retira a maquilhagem diante do seu espelho.

<sup>5</sup> Esta sequência muda traduz bem o espírito do romance. Ao recital assistem Valmont, Merteuil, Tourvel e Cécile. A posição das personagens, os olhares trocados, os movimentos da câmara sobre uns e outros simulam a penetração psicológica. A Marquesa compreende, então, os verdadeiros sentimentos de Valmont relativamente à Presidente: cf. [www.maxicours.com/se/fiche/4/4/230044html](http://www.maxicours.com/se/fiche/4/4/230044html).

libertino de Cécile é manipulado pela Marquesa (Mouronval, 2010).

O filme *Dangerous Liaisons* pode ser dividido em três partes. Na primeira, correspondendo aproximadamente aos trinta minutos iniciais, são-nos apresentadas as personagens nucleares, o contexto histórico-social e geográfico, bem como as principais linhas da intriga, desde o genérico de abertura até à cena em que Valmont escreve a Tourvel sobre as costas da cortesã Émilie, verificando-se o afastamento temporário do libertino. A segunda parte, mais longa, decorre até à vitória do sedutor sobre as suas vítimas (Cécile e Tourvel). A última parte põe em cena a precipitação no confronto entre os dois libertinos e o desenlace trágico. Por outro lado, no romance, os dois libertinos apenas se encontram uma vez, enquanto no filme contracenam frequentemente. Tal facto acentua a progressão dramática que conduz do diálogo cúmplice ao confronto final. Não obstante, a obra cinematográfica preserva algumas cartas lidas em voz *off* (acrescentando até aquela em que Merteuil revela a Danceny a ligação entre Valmont e Cécile).

A imagem de abertura do genérico mostra em grande plano duas mãos femininas, uma delas ostentando uma pulseira composta por três fiadas de pérolas, que seguram uma carta lacrada a vermelho, onde está escrito o título do filme, *Dangerous Liaisons*. Assim, e especialmente no caso do espectador que não leu o romance, pode depreender-se que a história se situa numa época passada e num meio social rico e aristocrático. As mãos femininas sugerem que a intriga será conduzida por uma mulher. A carta lacrada sugere ainda a correspondência epistolar e o segredo, mostrando-se a importância do objeto “carta” no filme.

Em seguida, assiste-se a uma montagem alternada sobre os rituais de *toilette* da Marquesa e do Visconde, como já referimos. Saliente-se o jogo de grandes planos da câmara, tanto sobre o reflexo de Merteuil no espelho, como sobre a máscara que Valmont coloca no rosto, enquanto lhe empoam a cabeleira, como sugestões da duplicidade dos libertinos. Os atores fixam a câmara quando estão prontos, num frente-a-frente provocador (Mouronval, 2010). Recordemos que o *incipit* do romance

é constituído por quatro cartas. A primeira e a terceira são da ingénua Cécile à sua amiga e confidente Sophie Carnay (personagem eliminada no filme). A segunda é de Merteuil a Valmont, e a quarta constitui a resposta do Visconde à Marquesa. Aqui os libertinos expõem os seus perversos projetos num tom mundano, que contrasta fortemente com o estilo da jovem, percebida agora como potencial vítima inocente. No filme, temos uma longa sequência de conversas de salão, primeiro entre Merteuil, Madame de Volanges e a sua filha, às quais vem juntar-se Valmont. São aqui resumidas cerca de cinquenta páginas do romance até à exposição dos planos do par libertino: sedução da virginal Cécile e da virtuosa Presidente de Tourvel (Mouronval, 2010). Os dados estão lançados, tanto para as vítimas como para os libertinos.

A declaração de guerra entre os libertinos ocorre numa cena muito movimentada, com a câmara a alternar os planos afastados e os grandes planos. Nela vemos Valmont, que viera reclamar a sua recompensa a Merteuil depois de lhe anunciar a sua vitória sobre Tourvel, a perseguir a Marquesa pela divisão. A recusa desta, por desconfiar que o Visconde está apaixonado pela Presidente, deixa-o totalmente fora de si. Ele afirma-lhe o contrário e diz-lhe querer “regressar ao porto”. O jogo da câmara é aqui crucial, porque carrega de sentido as palavras e os silêncios. Merteuil, em silêncio, mostra-nos um rosto que passa da emoção ao ódio, acompanhando as palavras de Valmont, onde ela sente a paixão deste pela rival. O recuo da Marquesa e a forma como se afasta são a sua reação à confissão de Valmont (dizendo não ter culpa). Por outro lado, esta imagem explica a cena do cruel abandono da Presidente por Valmont, com base no mesmo argumento (Lamoure, s/d). A guerra assim declarada conduz ao final trágico e condenatório da libertinagem, destruidora tanto para as vítimas como para os libertinos. O duelo entre Danceny e Valmont, que resulta na morte do último com a sugestão de um ato suicida, é filmado alternadamente com a agonia da Presidente. Valmont entrega ao Cavaleiro as cartas comprometedoras de Merteuil e fá-lo prometer dizer toda a verdade a Tourvel, a qual morre confortada, ao contrário da personagem laclosiana. Merteuil surge desesperada com a morte de

Valmont. Depois é humilhada no teatro e, ao invés de ficar desfigurada pela doença, desmaquia-se diante do mesmo espelho da sequência inicial, retirando simbolicamente a máscara. Esta estrutura circular acentua a passagem do triunfo à derrota do par libertino e a leitura condenatória da libertinagem.

Em conclusão, a passagem de um romance para um filme necessita de uma adaptação, isto é, uma metamorfose do texto, mais ou menos profunda, de modo a transpô-lo para os modos de expressão do cinema, nomeadamente: a passagem de uma palavra escrita a uma palavra viva e dialogada, com tudo o que isso pressupõe de troca e de aligeiramento do estilo literário; um jogo permanente sobre as imagens, todas elas altamente significantes; um encadeamento rápido, graças ao texto ou às imagens, das principais cenas da intriga (*Lamoure*, s/d) porque o tempo do espectador é diferente do tempo do leitor. Ao visualizar (mostrar) o texto literário, a adaptação cinematográfica introduz na obra filmica um conjunto de imagens que são dadas já prontas ao espectador, ao contrário do que sucedia na obra literária, composta por palavras, em que essas imagens têm de ser construídas pelo esforço mental do leitor. Para além disso, relativamente à literatura canónica do passado, por exemplo, a adaptação cinematográfica impõe o olhar de uma outra época, uma outra cultura, uma outra sensibilidade – filtros que o espectador não deve descurar.

## Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. 1976. “Notes sur *Les Liaisons Dangereuses*”, *Œuvres Complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade.

LACLOS, Pierre Choderlos de. 1989. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris, Pocket [1<sup>a</sup> ed. 1782].

LAMOURE, Alexandra. s/d. *Les Liaisons Dangereuses. Une Adaptation Cinématographique Laclos/Frears*. In <http://www.a-c-versailles.fr/pedagogi/Lettres/liaisons.htm> (consultado a 20-03-2015).

MOURONVAL, Chloé. 2010. *Du Roman aux Films: Les Liaisons Dangereuses*. Littérature, 2010 < dumas-00717592 > (consultado a 01-02-2021). [<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00717592> (Submitted on 13 Jul 2012)].

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1967. *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de Deux Amants Habitants d'une Petite Ville au pied des Alpes, Recueillies et Publiées par Jean-Jacques Rousseau*. Paris, GF Flammarion [1<sup>a</sup> ed. 1761].

VERSINI, Laurent. 1968. *Laclos et la Tradition: Essai sur les Sources et la Technique des Liaisons dangereuses*. Paris, Klincksieck. <http://www.maxicours.com/se/fiche/4/4/230044html> (consultado a 21-03-2015).

## NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

Ana Alexandra Seabra de Carvalho (nascida em Lisboa, em 1964) é Doutorada em Literatura (Francesa) 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 colabora com o *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, Experimenta-  
lismo, Problematização do Literário* (coordenação, 2008); *O Silfo,  
ou Sonho da Senhora de R\*\*\* Escrito pela Própria à Senhora de  
S\*\*\** (tradução do romance homónimo de Claude Crébillon, pre-  
cedida de uma introdução, 2008); *O Monstruoso na Literatura e  
Outras Artes* (em coordenação com João Carvalho, 2018); *Eros  
& Thanatos – Estudos de Literatura* (2018); *O Calafrio da Leitura*  
(2021).



Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UIDB/00077/2020»





