

ANA ALEXANDRA MENDONÇA SEABRA DA SILVA ANDRADE DE CARVALHO

**O JOGO DO DESEJO**

RETÓRICA E COMUNICAÇÃO AMOROSAS NA OBRA DE CLAUDE CRÉBILLON

UNIVERSIDADE DO ALGARVE  
-UNIDADE DE CIÊNCIAS EXACTAS E HUMANAS -  
-FARO-  
2000



ANA ALEXANDRA MENDONÇA SEABRA DA SILVA ANDRADE DE CARVALHO

## **O JOGO DO DESEJO**

RETÓRICA E COMUNICAÇÃO AMOROSAS NA OBRA DE CLAUDE CRÉBILLON

DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO EM LITERATURA FRANCESA  
APRESENTADA À UNIVERSIDADE DO ALGARVE (U.C.E.H.) SOB  
ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR URBANO TAVARES RODRIGUES  
E DA PROFESSORA DOUTORA MARIA JOÃO BRILHANTE.

UNIVERSIDADE DO ALGARVE  
-UNIDADE DE CIÊNCIAS EXACTAS E HUMANAS -  
-FARO-  
2000

20 297.

UNIVERSIDADE DO ALGARVE	
SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO	
29/05/01	35940
821.133.1.09	
CHR. J. J. J.	

Para a família

A todos, família, mestres, amigos e colegas, desejo aqui agradecer vivamente o apoio e incentivo que permitiram a concretização deste trabalho, sobretudo, *et pour cause*, ao Professor Doutor Petar D. Petrov.

Gostaria de salientar, igualmente, o estímulo e a inexcedível amabilidade sempre constantes na orientação do Professor Doutor Urbano Tavares Rodrigues e da Professora Doutora Maria João Brilhante.

Quero ainda estender este agradecimento à Universidade do Algarve, bem como ao PRODEP.

“Ai da sedução que não é uma arte!  
Ai da arte que não é sedução!”

“Lúdico mesmo quando lúcido;  
e vice-versa.”

David Mourão-Ferreira, *Jogo de Espelhos*.

“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.”

Johan Huizinga, *Homo Ludens*.

## INTRODUÇÃO

Nas páginas iniciais d' *O Bosque Harmonioso* de Augusto Abelaira, podemos ler o seguinte:

“É bem sabido que todas as mulheres abrem à alma as portas da perdição, cravando nela o ferro da luxúria, o mais reprovável dos pecados mortais. Mas o que faz perder os homens não é tanto a concupiscência que neles desperta, como *a certeza de sempre as mulheres acabarem por ceder*. E assim caímos no abismo, pois as mulheres são uma porta falsamente fechada, apenas à espera de que as empurrem *com muito jeito e palavras graciosas*. Mas convosco é diferente, senhora. Embora as perfeições do vosso corpo semeiem na minha alma o pecado, saber-vos virtuosa garante a futilidade dos meus desejos. E no confronto com tamanha castidade, tão oposta à minha lascívia, a alma reconforta-se-me e os maus sentimentos definham.”<sup>1</sup>

Estas palavras são proferidas por Afonso, personagem de um suposto manuscrito quinhentista, que, através delas, realiza um “acto perlocucional”<sup>2</sup>. “Com muito jeito e palavras graciosas”, salientando assim as perfeições físicas e morais da sua interlocutora – Tareja –, também ele procura obter um determinado efeito: a concretização da “certeza” enunciada (“de sempre as mulheres acabarem por ceder”), da qual havia prévia e paradoxalmente excluído Tareja. De facto, embora esta seja considerada por todos como uma jovem mulher de muita virtude, o desenrolar do episódio ironiza, porém, essa presunção. Apenas o receio de ser acusado pela dama de haver descuidado a sua higiene íntima fará “definhar” os “maus sentimentos” de Afonso, acabando por suscitar o despeito de Tareja. Assim, sai reforçada a opinião geral evocada por aquele. Relembremos os pontos essenciais nela contidos: “a certeza de sempre as mulheres acabarem por ceder”, uma vez que “são

---

<sup>1</sup> Abelaira (1982: 5; sublinhados nossos). Atente-se no título do romance, metáfora plural de sentido erótico, mas também retórico (remetendo para um discurso “gracioso”, galante e sedutor, no plano amoroso e também no plano textual), ou ainda designando um lugar utópico.

<sup>2</sup> Cf. Scarle (1984: 37 e ss.) na sua reformulação da teoria austiniana dos actos de fala.

uma porta falsamente fechada, apenas à espera de que as empurrem com muito jeito e palavras graciosas”. O *jogo do desejo* surge aqui intimamente associado a um *processo retórico-comunicacional* que garante o sucesso da conquista amorosa/libertina. Muito embora seja ressalvada a hipótese da existência de uma concepção neoplatónica do amor, ela é desmascarada logo em seguida.

Ora será esse, justamente, o objecto do nosso estudo: a problematização dos sistemas retórico-comunicacionais do amor e da libertinagem na obra de Claude Prosper Jolyot de Crébillon (1707 – 1777). Este projecto pode, aliás, ser sintetizado numa expressão célebre que o autor coloca na pena de uma das suas personagens, Lord Chester: “moi, c’est le coeur que je développe”<sup>3</sup>. As linhas orientadoras deste programa de investigação – retórica e comunicação – encontram-se também elas no centro do *corpus* escolhido, constituindo a sua “mise à nu”, o “programa” da obra de Crébillon. A conjugação destas orientações teóricas com este *corpus* procura salientar o interesse e, de certo modo, a actualidade da sua escrita, através da divulgação de um autor injustamente mal conhecido entre nós, vítima sobretudo de “más leituras”<sup>4</sup> ao longo do século XIX. De facto, Crébillon tem sido recebido pelas sucessivas comunidades de leitores de modo diferenciado: apreciado por muitos dos seus contemporâneos (tendo mesmo suplantado o êxito de seu pai, o tragediógrafo rival de Voltaire, Prosper Jolyot de Crébillon), remetido, em seguida, para os lugares mais recônditos das estantes das bibliotecas (quer por falsos moralismos, quer pela censura do seu estilo “tortuoso”), a sua obra ficou, pois, esquecida praticamente até meados do século XX, altura em que um crescente número de investigadores a resgatou ao sono de décadas e a revivificou para nosso prazer.

Estas variações de lugar e peso na história literária francesa prendem-se, naturalmente, com as flutuações dos códigos e cânones literários (mas também moralistas) ao longo do tempo. Parte da obra de Crébillon, de um ponto de vista técnico-compositivo, choca o código realista que vai ganhando terreno sobre o romanesco e o inverosímil durante o século XVIII, acabando por triunfar a partir da segunda metade do século XIX. A sua reabilitação pela instituição literária ocorrerá, como já o dissemos, aproximadamente cem anos depois, em pleno século XX, apesar de anteriores tentativas dispersas de divulgação<sup>5</sup>. Recorde-se que é este o momento durante o qual se revaloriza o carácter experimental e lúdico de uma linha do romance setecentista (Sterne, Diderot, apenas para citar dois nomes paradigmáticos), desenvolvendo-a, procurando levá-la às últimas consequências (do “Nouveau Roman” ao romance pós-moderno). Como observou Milan Kundera, em *L’Art du Roman* de 1960, as profecias mais pessimistas respeitantes à inevitável “morte do romance” têm-se

<sup>3</sup> *Les Heureux Orphelins. Histoire imitée de l’Anglais* (HO, 1995c: 179). Trata-se, como é sabido, de um dos mais lúcidos e dominadores libertinos da obra de Crébillon.

<sup>4</sup> Ver adiante o conceito de *misreading* segundo Umberto Eco.

<sup>5</sup> Destaque-se, por exemplo, a contribuição de Octave Uzanne: “Notice sur la vie et les oeuvres de Crébillon fils” in *Contes dialogués de Crébillon fils* (1879).

mostrado surdas a quatro apelos: o do jogo, o do sonho (Kafka), o do pensamento (Musil e Broch) e o do tempo (Proust e Joyce). Quanto ao primeiro, afirma:

“*Tristram Shandy* de Laurence Sterne, e *Jacques o Fatalista*, de Denis Diderot, aparecem-me hoje como as duas maiores obras romanescas do século XVIII, dois romances concebidos como um jogo grandioso. São dois cumes da leveza, nunca mais atingidos nem antes nem depois. O romance ulterior fez-se amarrar pelo imperativo da verosimilhança, pelo cenário realista, pelo rigor da cronologia. Abandonou as possibilidades contidas nessas duas obras-primas, que estavam nas condições de fundar uma outra evolução do romance diferente da que conhecemos (sim, também se pode imaginar uma outra história do romance europeu...)”<sup>6</sup>

Por outro lado, a chamada “revolução sexual” dos anos sessenta resgatou dos “Infernos” das bibliotecas os autores malditos e colocou na moda o interesse pela libertinagem do século XVIII. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades; dito de outro modo, mudam o gosto e os padrões morais, mudam os códigos e vice-versa. No campo do literário, também os códigos e os cânones se alteram juntamente com o gosto do público leitor. Questão algo complexa é a de determinar uma implicação directa de causalidade, isto é, os códigos mudam *por causa* da alteração do gosto (que se prende mais com as práticas efectivamente disponíveis para consumo – e o caso do romance, sobretudo epistolar, no século XVIII é paradigmático), ou, ao invés, o código altera o gosto, ou seja, o gosto aprende-se através do conhecimento e do domínio dos códigos e cânones aceites e divulgados pelos teorizadores? Estamos em crer que os dois fenómenos ocorram, influenciando-se mutuamente, em simultâneo, ou por substituição<sup>7</sup>. No período histórico-literário que nos ocupa, a Poética e a Retórica procuram, pelo menos a nível teórico, impor ainda um carácter normativo à criação literária, mas o romance é justamente o lugar de estilhaçamento dos códigos vigentes, não apenas no que respeita à suposta perenidade dos valores clássicos, mas também às próprias práticas romanescas anteriores, nomeadamente a novela clássica na linha de Madame de La Fayette.

Neste contexto, a hipótese aqui apresentada pretende evidenciar o interesse suscitado por um autor setecentista que, à semelhança doutros como Richardson e Marivaux, decide empreender uma “viagem filosófica” de exploração lúcida – mas nele predominantemente lúdica – das zonas mais recônditas dos mecanismos psicológicos do sentimento e do desejo, ao mesmo tempo que se aventura igualmente pela experimentação dos possíveis discursivos e narrativos. Através da

<sup>6</sup> Kundera (1991: 28). Não esqueçamos a “dívida” que estes dois autores têm para com Crébillon: assumida, no caso de Sterne, ao afirmar que, antes de começar a escrever, leu Rabelais e Crébillon; tensa e conflituosa, no caso de Diderot, ao ponto de o satirizar como “Girgiro l’entortillé” em *Les Bijoux indiscrets* (cap. 39).

<sup>7</sup> Veja-se a este propósito a posição de Vitor M. de Aguiar e Silva (1983: 339-401), no capítulo “Géneros literários”.

desmontagem dos jogos retóricos da galanteria e da libertinagem da sociedade aristocrática da Regência e do reinado de Luís XV, realiza-se a demanda do verdadeiro amor, objecto raro contrariamente ao que as aparências pretendem fazer crer. *Escrita do prazer e de prazer*, uma vez que a sua temática geral gravita em torno da problemática dos jogos de sedução (amorosos, galantes e libertinos). No entanto, o seu maior interesse reside na concepção da libertinagem como um sistema romanesco, cuja técnica o autor manipula e diversifica com muita inteligência, de forma a expor as máscaras veladas e enigmáticas de Eros. Para isso, utiliza igualmente um estilo muito próprio, ao mesmo tempo elegante e sinuoso, com uma eficácia brilhante na análise dos sentimentos e da psicologia das personagens, ou melhor, na desconstrução dos códigos retóricos da paixão amorosa e da sedução galante e libertina.

Como dissemos atrás, a vida e a obra de Crébillon foram sujeitas, ao longo dos tempos, a apreciações contraditórias, e a sua fama de homem e escritor libertino perdurou até há bem pouco tempo. Apesar de todos os trabalhos de revalorização da obra de Crébillon empreendidos *grosso modo* a partir de meados do século XX (aos quais voltaremos adiante), podemos ler o seguinte numa história da literatura francesa datada de 1968<sup>8</sup>:

“Débarrassons-nous rapidement d’une forme de roman, peu honorable, mais alors très achalandée: le roman licencieux, où sont peints les désordres du temps. Crébillon fils termine sa carrière de moraliste graveleux par des romans médiocres, aussi pauvres d’intérêt que de style. Louvet de Couvray (1764 – 1797) acquiert, à vingt-trois ans, la célébrité avec sa trop fameuse *Vie du chevalier de Faublas* (1787), bizarre ambigu de cynisme et d’emphase romantique.”

Nestas breves e curiosas linhas, trata Henri Berthaut o “romance licencioso” na segunda metade do século XVIII. Crébillon sai completamente desacreditado enquanto escritor, devido a uma leitura imbuída de preconceitos do século anterior e a uma comparação implícita com um autor assumidamente licencioso. Para termos uma noção do anacronismo de tal juízo estético-moral, comparêmo-lo com aquele publicado aproximadamente cem anos antes por P. Larousse no *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle* (1869: 464). Após ter tratado o pai, Prosper Jolyot de Crébillon (membro da Academia francesa), de forma elogiosa, eis o que é escrito sobre o filho:

---

<sup>8</sup> Berthaut (1968: 352).

“Crébillon (Claude-Prospér JOLYOT DE), fils du précédent, né à Paris en 1707, mort en 1777. Il fit son éducation au collège Louis-le-Grand, chez les jésuites, qui essayèrent de l’attirer dans leur compagnie, mais dont il abandonna les enseignements pour courir les théâtres et les sociétés épicuriennes.”

Até aqui os factos parecem corresponder à realidade do pouco que se conhece da biografia de Crébillon. Órfão de mãe aos quatro anos de idade, filho único a partir dos seis, com a morte do irmão mais novo – Pierre –, as relações com o pai vão ser sempre tensas. Retomemos o artigo citado:

“Sa vie, d’ailleurs, abonde en contrastes de cette nature. Fils du plus sombre de nos tragiques, il se jeta dans la littérature précieuse et les contes licencieux; honnête, moral et probe dans sa conduite, il passa sa vie à outrager la morale et les mœurs par des peintures obscènes; exilé de Paris par l’influence de Mme de Pompadour (étrange censeur!), qui trouvait ses livres immoraux, il fut quelques années plus tard nommé censeur royal et chargé de veiller sur la morale des écrits d’autrui. Il faut rappeler encore qu’après avoir lu ses écrits, où les femmes sont peintes sous les couleurs de la dépravation, une Anglaise noble et riche, lady Stafford, s’engoua de lui, vint lui offrir sa main, et ne trompa jamais sa confiance, bien qu’elle eût lu ses ouvrages.”

Acentuando o contraste entre dois pólos sempre presentes na figura “du Petit”, a licenciosidade e a preocupação moralista (pelo menos aos olhos de alguns), a perspectiva que ilumina (ou antes obscurece) a imagem de Crébillon é aqui, não o esqueçamos, a do século XIX, em que a obra é o homem e vice-versa; ou seja, procura-se interpretar a obra pela biografia do autor e, neste caso, construir uma biografia a partir das personagens libertinas das suas narrativas. O juízo de valor resulta, pois, duplamente opaco, uma vez que este homem e esta obra são, na realidade, bastante complexos, ambíguos e fugidios. Quanto ao escritor, diz-se dele ainda o seguinte:

“Crébillon avait de l’esprit, de l’imagination et de la finesse; mais toutes ces qualités furent étouffées par le faux goût de la société au milieu de laquelle il vivait et dont il ambitionnait les suffrages. Ses romans, qui eurent une grande vogue alors, sont tombés dans un juste oubli.”

Passados mais de cem anos, este vaticínio sofreu um *volte-face* significativo. Para além das qualidades apontadas (“esprit”, “imagination”, “finesse”), o nosso tempo reconhece na obra de Crébillon uma importância cada vez mais consensual, proporcionando-lhe uma nova voga e recuperando-a de um *injusto* esquecimento. Mais: é ao autor do *Sylphe* (publicado em 1730, aos 23

anos) e não ao tragediógrafo, membro da Academia francesa desde 1731, que o público e a crítica hoje se rendem. No século passado, porém, o juízo era diferente. Atentemos nos comentários que acompanham a listagem das obras de Crébillon então mais conhecidas:

“*Lettres de la marquise de... au comte de...* (Paris, 1732, 2 vol. in-12), marivaudage passablement graveleux; *Tanzai et Néadarné* (1734, 2 vol. in-12): ce livre ouvrit à l’auteur, non pas les portes de l’Académie, mais celles de la Bastille, à cause des allusions satiriques qu’on crut y découvrir; les *Egarements du coeur et de l’esprit* (La Haye, 1736, 5 parties in-12), esquisse qui contient quelques scènes piquantes et où se trouve, par une exception unique, une femme vertueuse, Mlle de Théville; le *Sopha, conte moral* (1745 [sic], 1749, 2 vol. in-12). ‘C’est par antiphrase que l’auteur a nommé conte *moral* l’un des plus licencieux de ses ouvrages. Le personnage du sultan Schahabaam [sic] est fort plaisant. Sa profonde bêtise divertit et anime un peu ce conte, dont l’invention et l’exécution sont également très-vulgaires;’ Les *Amours de Zeokinisul, roi des Kofirans* (Louis XV) – Amsterdam, 1746, in-8°, réimpr. avec la clef (1770 et 79, in-12); *Lettres athéniennes* (4 vol. in-12, 1771), où la société grecque est travestie à la mode du XVIII<sup>e</sup> siècle; *Ah! Quel conte!* (1764, 2 vol. in-12); Les *Heureux Orphelins* (1754, 2 vol. in-12); la *Nuit et le Moment* (Londres, 1755, in-12); le *Hasard du coin du feu* (Paris, 1765, in-12); *Lettres de la duchesse de...* (Londres, 1768, 2 vol. in-12). Ces divers ouvrages, tombés dans l’oubli, sont de peu de valeur littéraire. [...] Crébillon fils avait beaucoup d’esprit, mais il savait en adoucir les traits et le piquant. On vante sa sociabilité et la bienveillance de son caractère. [...]”

É notória a perspectiva redutora de uma leitura que pretende etiquetar a obra de Crébillon como libertina *tout court*. Não enfatizando as imprecisões, nomeadamente de algumas datas de publicação (ver adiante a referência bibliográfica correspondente), um outro aspecto que nos parece digno de nota é a afirmação taxativa de que estamos perante um conjunto de obras, não apenas esquecidas, mas de “pouco valor literário”. Apesar disso reforçam-se algumas qualidades já apontadas: o espírito, a finura do estilo, a sociabilidade e a indulgência deste censor.

De facto, estes traços são sublinhados pelos contemporâneos de Crébillon, sobretudo por aqueles que lhe reconhecem igualmente um papel importante nas letras francesas. La Morlière, por exemplo, no seu romance intitulado *Angola, histoire indienne* (1746) introduz uma referência significativa a Crébillon:

“Le prince trouva heureusement auprès de lui, et pour lui servir de correctif, les ouvrages charmants du premier auteur du siècle en ce genre. Cet

homme, dans l'âge le plus tendre, avait connu le coeur et avait donné un ouvrage qui en développait les plus secrets ressorts. Un style noble, pur, aisé et orné de grâces inimitables, régnait dans ses écrits; il peignait les moeurs du siècle avec un naturel qui n'appartenait qu'à lui. Il s'était égayé dans des tableaux un peu plus frappants: il décrivait l'amour et ses situations les plus tendres avec une expression vraie qui portait à croire qu'il ne parlait que d'après l'expérience. Estimé des hommes pour la pureté de ses moeurs et la beauté de son génie, comment devait-il être regardé des femmes, et quelle est celle qui ne devait pas désirer de recevoir des leçons d'amour de la part d'un homme qui savait si bien en décrire les charmes? Ses ouvrages, *marqués au bon coin*, étaient à l'abri des vicissitudes de la mode et des bizarreries d'un peuple inconstant.”<sup>9</sup>

Crébillon trocara a Companhia de Jesus pela companhia boémia da Comédia italiana logo a partir de 1729. Na década de 30, dá início à sua carreira de escritor. Embora anonimamente, surge, em 1730, a sua primeira obra publicada: *Le Sylphe, ou songe de Madame de R\*\*\*, écrit par elle-même à Madame de S\*\*\* (Sy)*<sup>10</sup>. Seguem-se, em 1732, as *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\* (LM)*, que conhecerão um grande sucesso. Um ano mais tarde, Crébillon, Collé e Alexis Piron fundam a *Société des dîners du Caveau*, que dura aproximadamente sete anos. Crébillon participa também nos “dîners du bout du banc” em casa de Mlle Quinault e do Conde de Caylus. A publicação, em 1734, de *L'Écumoire, ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise (TN)* abre-lhe as portas da prisão de Vincennes por alguns dias e vale-lhe também a condenação à fogueira da obra em questão. Nos anos seguintes, escreve algumas das suas obras mais célebres: *Les Égaréments du coeur et de l'esprit ou Mémoires de M. de Meilcour (Ég)*, publicado entre 1736 e 1738 é o seu romance mais lido ainda hoje; inicia *Le Sopha, conte moral (So)*, publicado apenas em 1742 e valendo-lhe, então, uma pena de exílio; redige provavelmente ainda uma primeira versão dos seus 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)*, cuja publicação é adiada até 1763.

Já na década de 40, Crébillon participa com Duclos, Maurepas e outros numa obra colectiva publicada em 1745 e intitulada *Recueil de ces Messieurs*. No ano seguinte, surge a publicação de *Les Amours de Zeokinizul Roi des Kofirans*, texto de paternidade bastante duvidosa, com a crítica dividida entre a atribuição a Crébillon (baseando-se no anagrama do nome do autor – Krinelbol – e numa reedição posterior com a “chave” dos nomes supostamente reais e onde o autor é indicado como sendo Crébillon), a La Beaumelle ou a autor desconhecido. Esta obra satírica parece-nos, no

<sup>9</sup> Cf. Troussont (1993: 446 - 447).

<sup>10</sup> Indicam-se à frente dos títulos as siglas empregues no nosso texto. Ver *Bibliografia* para as edições utilizadas.

entanto, demasiado transparente e directa, contrariando, assim, o gosto e o estilo de Crébillon. Por este motivo, e porque a autoria é duvidosa, não iremos considerá-la no nosso estudo, bem como todas as outras que, não fazendo parte da edição das obras completas do autor (1772, elaborada com o seu assentimento, 1777, 1779), lhe são atribuídas de modo mais ou menos fantasioso<sup>11</sup>. Ainda nesta década de 40, o escritor verá nascer-lhe um filho, Henry-Madeleine, em 1746, fruto da sua ligação com Marie-Henriette Stafford, exilada inglesa de famílias nobres, com quem casará no ano seguinte, apesar da desaprovação e ausência do pai Crébillon (que faltará igualmente ao baptizado do neto em 1749). Pai e filho cortam relações até 1761, data em que o primeiro, bastante doente, procura a reconciliação.

Entre 1750 (ano da morte de Henry-Madeleine) e 1754, o casal instala-se em Sens devido a problemas financeiros. Crébillon aceita o cargo de redactor de *La Bigarure* [sic], jornal de inspiração jansenista publicado na Haia por Pierre Gosse, durante os anos de 1751 e 52. O casal muda-se, dois anos mais tarde, para o “Château-Vieux” de Saint-Germain-en-Laye. Surge, então, a publicação de *Les Heureux Orphelins, histoire imitée de l’Anglais* (HO) e das primeiras sete partes de *Ah, quel conte!, conte politique et astronomique* (AQC), obra concluída em 1755, ano em que *La Nuit et le Moment* é dada à estampa e em que ocorre o falecimento de Mme Crébillon. A partir de 1757, o autor regressa a Paris. Tendo sido provavelmente secretário do duque de Richelieu, é nomeado, em 1759, “censeur royal pour les belles-lettres”, cargo que o seu pai já ocupava havia alguns anos. Este último vem a falecer em 1762.

*Le Hasard du coin du feu* aparece publicado finalmente em 1763. Não tendo tido a honra de pertencer, como o pai, à Academia francesa, é, no entanto, admitido como “membre non résident” na Academia das Ciências, Artes e Belas-Letras de Dijon em 1766. Dois anos mais tarde, publica as *Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\** (LD) e em 1771, o seu último romance, *Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d’Alcibiade* (LA). O ano de 1772 vê a primeira edição das suas *Obras completas* (os onze textos aqui referidos). A 12 de Abril de 1777, morre Claude Prosper Jolyot de Crébillon, “Écuyer, Censeur royal”<sup>12</sup>.

Claude Crébillon foi um dos escritores mais lidos do seu tempo. Este sucesso junto do público reflecte-se nas opiniões elogiosas que um bom número de críticos e autores lhe dispensam como, por exemplo, o já referido La Morlière, D’Alembert, Baculard d’Arnauld, Du Coudray, La Chesnaye des Bois, Voltaire, Palissot, Collé, Saurin, etc. No entanto, as vozes condenatórias

<sup>11</sup> Cf. J. Sgard (1996a).

<sup>12</sup> As informações sobre a biografia de Crébillon foram recolhidas em J. Dagen (1995b: 101-125).

também se fazem ouvir, sobretudo as daqueles que consideram as suas obras demasiado frívolas e licenciosas, abatendo-se as críticas mais fortes sobre os textos publicados entre 1754 e 1771, classificados como entediantes e alambicados. Pertencem a este grupo nomes sonantes como Diderot, Grimm e Sade, chegando este último a afirmar, no seu conhecido ensaio *Idée sur les Romans*<sup>13</sup>, o seguinte:

“Crébillon écrivit le *Sopha*, *Tanzai*, les *Égarements de coeur et d'esprit* [*sic*], etc. Tous romans qui flattaient le vice et s'éloignaient de la vertu, mais qui, lorsqu'on les donna, devaient prétendre aux plus grands succès. [...].

[Écrivain] froid [et] peu moral [...].

[...]. Je ne veux pas faire aimer le vice; je n'ai pas, comme Crébillon [...], le dangereux projet de faire adorer aux femmes les personnages qui les trompent; je veux, au contraire, qu'elles les détestent; c'est le seul moyen qui puisse les empêcher d'en être dupes [...].”

No final do século XVIII, a sensibilidade rousseauista e a moralidade burguesa ganham terreno e, juntamente com as ideias revolucionárias de ataque à aristocracia e seus pretensos defensores, contribuem para o descrédito de Crébillon, cuja reputação não sobrevive à sua morte (contrariamente ao que sucede em Inglaterra, onde o autor continua a granjear grandes sucessos e a admiração de escritores e filósofos como Laurence Sterne, Henry Fielding e David Hume).

Em França, porém, a obra de Crébillon vê-se condenada, por alegada imoralidade, aos “Infernos” das bibliotecas durante todo o século XIX (e boa parte do século XX). No meio desta condenação geral, erguem-se, no entanto, algumas vozes abonatórias. Sainte-Beuve demonstra admiração pelo autor; Stendhal deve-lhe o conceito de *amour-goût* e elogia-o no seu *De l'amour*; Octave Uzanne publica os *Contes dialogués de Crébillon fils* (1879), sendo autor de uma importante notícia bio-bibliográfica introdutória.

O juízo de imoralidade transita para o século XX, embora desde logo se detectem honrosas excepções, quer na edição quer na crítica. Assim, encontramos nomes como os de Apollinaire, Villeneuve e, sobretudo, o de Pierre Lièvre que publica, entre 1929 e 1930, sete dos onze textos compilados pelas edições de 1772, 1777 e 1779 (ver *Bibliografia*). A partir dos anos 50, começa a alterar-se, de forma progressiva e consistente, a imagem de autor frívolo e libertino, digno apenas de figurar na “segunda prateleira”<sup>14</sup>, bem longe da curiosidade de leitores incautos. Étiemble fá-lo entrar na “Pléiade”, em 1965, com os *Égarements*<sup>15</sup>, após duas publicações anteriores deste

<sup>13</sup> Sade (1987: 37, 41 e 51).

<sup>14</sup> Émile Henriot, da Academia francesa, *Les Livres du second rayon, irréguliers et libertins*, 1925 (as páginas 161 a 183 são dedicadas a Crébillon). A edição mais conhecida é já publicada em 1948.

<sup>15</sup> in *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle II*, 1965.

romance em 1953 e 1961. Jean Rousset, por seu turno, edita as *Lettres de la Marquise* igualmente em 1965. Ernest Sturm reedita este romance epistolar cinco anos mais tarde e, em 1976, junta-lhe *L'Écumeiro ou Tanzaï et Néadarné*. O famoso *Sopha* torna-se acessível ao grande público em 1966 pela edição de Albert-Marie Schmidt. Nas duas últimas décadas, as reedições dos romances de Crébillon sucedem-se (cf. *Bibliografia*), tendo-se iniciado, finalmente, a publicação da edição crítica das obras completas, coordenada por Jean Sgard (1999).

O processo de reabilitação de Crébillon conjuga esta vertente das edições modernas e seus importantes estudos introdutórios com trabalhos críticos de maior fôlego<sup>16</sup>. Logo em 1911 surge a monografia de Nöckler sobre a vida e obra de Crébillon. No entanto, teremos de esperar até 1955 pela tese de Aby intitulada *The Problem of Crébillon Fils*, onde se procura provar que se trata de um escritor excepcional, um mestre do entretenimento, uma das mais importantes figuras na construção do romance moderno e um dos mais perspicazes analistas do sentimento amoroso. A partir daqui estão lançadas as pistas que irão dominar os estudos desde os anos 60 até hoje. Contrariamente ao vaticínio, acima apresentado, de P. Larousse, o sucesso de Crébillon parece assegurado.

Com efeito, após esta data, o nosso autor é visto como um dos espíritos mais lúcidos do século XVIII. Lacan, por exemplo, considera-o um “genial pré-freudiano”. As perspectivas dominantes nos estudos literários nas décadas de 60 e 70 – estruturalismo e semiótica literária – levam a um grande aprofundamento da técnica romanesca, bem como dos códigos linguísticos e semióticos presentes nos textos de Crébillon<sup>17</sup>. De todo este esforço resulta, naturalmente, uma entrada digna nas histórias literárias francesas.<sup>18</sup>

Depois das análises da técnica romanesca; dos códigos da mundanidade e da libertinagem galante; da linguagem amorosa, suas máscaras e ambiguidade estilística, os anos 80 trazem uma abertura desta perspectiva linguístico-semiótica e narratológica. Assim, A. Siemek (1981) começa por apresentar os caminhos sinuosos e contraditórios da história da leitura e da crítica de Crébillon. Em vez da velha oposição entre “escritor moralista” e “escritor libertino”, valoriza-se, agora, a pesquisa moral e estética do autor. Siemek propõe-se analisar a estrutura profundamente antinómica do universo crébilloniano, a tensão que o funda e, deste modo, mostrá-lo como um campo dialéctico de um devir, de uma busca. O seu objecto principal é o aspecto ético desta busca (1981: 25); alarga, assim, aos diferentes níveis da obra de Crébillon as noções de investigação, de dúvida, de procura e de descontinuidade caracterizadoras da estética rococó.

<sup>16</sup> Devemos realçar também os trabalhos de especialistas de Prévost, Marivaux e Laclos que contribuíram para um melhor conhecimento de Crébillon: J. Sgard, L. Versini, entre outros (cf. *Bibliografia*).

<sup>17</sup> Lembremos os estudos mais importantes: C. Cherpack (1962); V. Mylne (1965); P. Brooks (1969); E. Sturm (1970); H. G. Funke (1972); P. V. Conroy (1972); H. Wagner (1972); J. Rousset (1972); Ph. Stewart (1973); B. Fort (1978).

<sup>18</sup> Cf. H. Coulet (1988) e J. Ehrard (1974), por exemplo.

Anne Giard (1986) insiste na análise da tensão e incerteza que marcam as relações entre o saber e a narrativa na obra do autor, salientando igualmente a predileção deste por “formas abertas”, o que corresponderia a um discurso literário instável, polivalente, aberto (rococó) e uma análise psicológica lúcida e profunda.

Não obstante, a sistematização da libertinagem a partir da obra de Crébillon continua a dar os seus frutos nos estudos de J. R. Joseph (1984) e, sobretudo, de C. Cazenobe (1991). Esta última autora, considerando a literatura como representação de uma “invariante humana”, procura estudar as obras de Crébillon, Richardson e Laclos a partir de uma sistematização da “verdadeira libertinagem”. Perspectiva, aliás, que aprofundará mais tarde (Cazenobe:1997), procurando estabelecer um paralelo entre “les ruses de la politique et les stratégies de l’amour” (29), ou seja, defende que a obra de Crébillon reflecte sobre os regimes políticos, a psicologia dos governantes, as relações entre o amor, o poder, os costumes e a religião (sobretudo em *L’Écumoire, Ah, quel conte!* e *Lettres athéniennes*, embora o faça implicitamente em todas as outras obras também). Propõe-se, então, demonstrar que as ideias erótico-políticas de Crébillon correspondem a uma reflexão política metódica tão sistemática (sistemizável) como a sua análise da libertinagem e ainda que os dois sistemas se encontram interligados.

Carole Dornier (1994) realiza um estudo exaustivo do discurso de autoridade do libertino, relevando a importância do discurso dogmático em Crébillon, constituído por proposições gerais, máximas, reflexões alargadas dos narradores, debates e explanações teóricas de personagens. Mostra a influência de La Rochefoucauld e de La Bruyère, mas a sua principal preocupação é a de analisar as relações entre a narrativa, nomeadamente o género romanesco, e o discurso dogmático, no sentido de determinar o modo como a generalização, enquanto discurso de saber, se conjuga com um desejo de domínio caracterizador do pensamento libertino. Trata-se de um discurso de autoridade sobre o(s) Outro(s) – vítima(s) e sociedade –, isto é, de um discurso de manipulação e de domínio (de si próprio e dos Outros).

Violaine Géraud (1995) procura mostrar de que modo a ironia funda o estilo do autor, afirmando que “l’ironie définit donc l’esprit de Crébillon, elle motive son invention et le mouvement singulier de son écriture. Elle agit sur les genres littéraires comme sur les schèmes lexicaux et grammaticaux, établissant des jeux de miroir entre micro et macrofonctionnement du texte: elle instaure le dialogue, à tous les stades de la création. La phrase, comme l’oeuvre qui la contient, ne cesse de susciter l’altérité au sein du même, et la polyphonie, qu’elle prenne la forme d’une modalité ou de la parodie, n’en finit pas de confronter le texte au texte, le dire au dit. C’est ainsi que le dialogue, comme dans l’oeuvre de Dostoïevski telle que l’analyse Mikhail Bakhtine, correspond à un refus des dogmatismes et des idéologies” (226). No mesmo ano, Jean Dagen publica uma leitura dos *Égarements* em que salienta a sofisticada amorosa (1995b).

Suzanne Cornand<sup>19</sup>, por seu turno, apresenta uma tese de doutoramento que consiste na edição crítica das *Lettres de la Marquise*, mudando a perspectiva de abordagem (análise das edições existentes e justificação da escolha do texto de base) e fazendo um estudo aprofundado desta obra (a tradição do romance epistolar, a estrutura e o funcionamento do texto monódico, os problemas de interpretação colocados pelo discurso e/ou comportamentos contraditórios da heroína, o desenlace, os registos lúdico e trágico, as relações com as restantes obras de Crébillon).

Estes são os trabalhos de investigação sobre Crébillon que consideramos mais importantes no panorama recente; contudo, para uma informação de maior abrangência, remetemos o *benévolo Leitor* para a *Bibliografia*, onde encontrará ainda actas de colóquios, números especiais de revistas, artigos fundamentais, introduções e prefácios aos textos crébillonianos.

O nosso trabalho insere-se na linha dos estudos acima referidos. No ponto de partida da presente investigação cruzaram-se algumas paixões pessoais: um texto de Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*, outro de Guilleragues, *Lettres portugaises*, outro ainda de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, naturalmente. Estes cruzamentos levaram à descoberta da obra de Claude Crébillon através do seu primeiro romance epistolar (*LM*), donde resultou uma dissertação de Mestrado<sup>20</sup>. O renovado interesse pela problemática comunicacional na abordagem do texto literário e pela revalorização da retórica conjuga-se com a temática e a concepção estética presentes na obra de Crébillon. Deste modo, o objecto do nosso trabalho focaliza os sistemas retórico-comunicacionais do amor e da libertinagem, encarados sob o prisma do *espírito do jogo*. Jogo do desejo (amoroso, galante ou libertino) como força gravitacional que faz mover as personagens do universo crébilloniano; jogos de linguagem(ns)<sup>21</sup> colocados ao serviço dessas estratégias de sedução; jogos ficcionais desenrolando-se a vários níveis, das personagens às instâncias enunciativas e à experimentação/problematização dos códigos narrativos tão ao gosto da ficção do século XVIII, envolvendo *o jogo do desejo e o desejo do jogo* que funciona como um pacto de prazer entre Autor Modelo e Leitor Modelo (Eco: 1983).

Neste sentido, a nossa tese apresentará dois momentos: numa primeira parte, será delineada a perspetivação teórico-metodológica a partir dos conceitos-base contidos no título. Em primeiro

---

<sup>19</sup> Cornand (1995). Gostaríamos aqui de agradecer à autora o amável empréstimo do seu texto, bem como ao intermédio do Professor Jean Sgard, que dirige a equipa que prepara a edição crítica das obras completas de Crébillon, cuja publicação teve início em 1999 e terminará em Março de 2001.

<sup>20</sup> Seabra da Silva (1989).

<sup>21</sup> Aqui no sentido de código linguístico, mas também de códigos mundanos, comportamentais, incluindo a proxémica, a gestualidade, a mímica, a moda.

lugar, a hipótese lúdica. Partindo de alguns ensaios teorizadores da problemática do jogo (Huizinga, Caillois, Henriot, entre outros), pretende-se relevar os aspectos pertinentes para a abordagem *do jogo do desejo* nos moldes já enunciados. Considera-se, assim, o jogo como uma actividade que conjuga o acaso (o aleatório) com as regras (a necessidade, embora arbitrária) definidoras e estratégicas do código do jogo da sedução. Por outro lado, a problemática do jogo estende-se, em nosso entender, às relações entre retórica, argumentação e comunicação, ou seja, o jogo linguístico e literário visto como império do discurso persuasivo. Para este aspecto serão consideradas as relações entre Poética e Retórica no século XVIII, bem como as recentes orientações teóricas nesta área (e na da comunicação), no âmbito dos estudos literários: desde logo, a necessidade de uma abordagem do texto literário que tenha em conta os seus níveis múltiplos, onde se entrecruzam códigos diversos, enformadores de leituras plurais, variáveis no tempo e no espaço, de acordo com as modificações do gosto e dos cânones literários (o caso do “dilema do romance” no século XVIII). Estas leituras plurais sublinham a “abertura da obra” para uma “cooperação interpretativa” com o(s) leitor(es), mas ficam, porém, limitadas pela “intenção da obra”, isto é, de acordo com as propostas teóricas de Eco, a produção de um Leitor Modelo capaz de colocar hipóteses interpretativas que não contrariem a sua coerência global, tendo em conta igualmente o seu contexto de produção, ou seja, as condições de significação.

A segunda parte deste trabalho iniciar-se-á com uma síntese dos paradigmas mais marcantes na constituição dos códigos do discurso amoroso na literatura francesa anterior a Crébillon – o amor como *fogo e jogo*. Serão consideradas as fontes antigas principais, isto é, Platão e Ovídio e a sua importância na constituição dos códigos literários do amor cortês, do neoplatonismo e petrarquismo, do hedonismo renascentista, da tensão estabelecida no Barroco entre sensualismo e idealismo, bem como da ambiguidade da retórica amorosa do preciosismo e o *style du coeur* em conjugação com a imensa desconfiança originária do pessimismo clássico, em relação à concepção destrutiva e aniquiladora do sujeito passional. Em seguida, ocupar-nos-emos dos *jogos de sedução* e da *sedução do jogo* amoroso nos diversos textos narrativos de Crébillon. Veremos como se caracteriza aí uma concepção da libertinagem galante como conjugação entre os códigos precioso e clássico e a filosofia das Luzes, preconizadora do livre pensamento, vitorioso sobre todos os preconceitos morais e religiosos. Institui-se, assim, uma retórica da libertinagem, ao mesmo tempo código verbal e comportamental, isto é, o jogo do desejo caracterizador do microcosmo social da aristocracia parisiense da Regência de Filipe de Orleães e do reinado de Luís XV. O jogo da sedução, intrinsecamente retórico-comunicacional no contexto das relações mundanas e amorosas representadas no universo das obras de Crébillon, surge aqui também como sedução do jogo literário que problematiza os códigos retóricos, hermenêuticos e comunicacionais do sistema vigente, sobretudo no domínio do romance e sua contaminação por outros géneros (narrativo, como

o conto, e dramático). Se, por um lado, o jogo libertino se funda numa ética de liberdade absoluta, de desconstrução irónica das convenções e dos preconceitos morais e afectivos, por outro, a poética crébilloniana, inserida num determinado enquadramento problematizador dos cânones literários, funda-se numa estética de distanciamento irónico, quer em relação às questões morais quer às convenções romanescas, retomadas mas parodiadas, provocando a sagacidade do Leitor Modelo.

Como vimos, o *ponto de fuga* da obra de Claude Crébillon situa-se no cruzamento dos jogos amorosos e do sistema romanesco. Por um lado, assistimos à desmontagem da retórica do discurso amoroso, galante e libertino. Diversos aspectos surgem-nos, então, como elementos organizadores desta obra: a reflexão sobre a problemática amorosa como comunicação (im)possível (procura-se um ideal de correspondência amorosa do par, mas ela revela-se *quase* utópica), uma reflexão sobre a tensão que opõe o *sistema da paixão* ao *sistema da libertinagem*, a forma como se associa a esta observação arguta uma brilhante exposição das máscaras retóricas galantes e libertinas, ou seja, como se revelam os paradoxos de um discurso depurado e idealista do amor, mas que serve como mera estratégia de sedução e de manipulação para a obtenção dos efeitos mais despudoradamente sensualistas, nos casos extremos. Por outro, a poética crébilloniana caracteriza-se pela incerteza, pela ambiguidade e pelo distanciamento irónico. Revelando uma mestria dos códigos da arte do discurso e da civilidade, todo o seu engenho se coloca ao serviço da experimentação dos possíveis narrativos e discursivos, levando a uma reflexão sobre as categorias do literário. A sintaxe aparentemente contorcida e tortuosa de “Girgiro l’entortillé” funciona, de forma magistral, quer na análise mais exaustiva dos meandros psicológicos e intencionais das personagens quer na adequação a um jogo discursivo pautado por propósitos de sedução, procurando a cumplicidade do interlocutor (intradiegético e o próprio Leitor Modelo) ou o engano da vítima. Pelo que ficou dito, pode concluir-se que a poética crébilloniana *revela o jogo do desejo* nos seus aspectos retórico-comunicacionais, ao mesmo tempo que, através justamente desses processos literários, *relewa de uma concepção da leitura que poderíamos hoje classificar como desejo de cooperação e cumplicidade, de jogo entre Autor Modelo e Leitor Modelo*. Esta poética irónica da indecidibilidade do sentido antecipa, de certo modo, uma concepção moderna do trabalho da escrita e dos problemas/prazeres provocados no e pelo acto de leitura-interpretação, verdadeiramente activo e gerador da pluralidade dos sentidos. A escrita do e de prazer determina, assim, uma leitura que é uma verdadeira *leitura de prazer*. Aceitemos o desafio e entremos, então, nos múltiplos jogos de sedução que se nos oferecem.

PARTE I

SOB O SIGNO DO JOGO: RETÓRICA E COMUNICAÇÃO  
NOS BOSQUES LIBIDINAIS E FICCIONAIS

A nossa abordagem da obra de Claude Crébillon será realizada sob o signo do jogo. A metáfora lúdica abrange aqui, por um lado, a temática amorosa que constitui o *ponto de fuga* dos textos do autor (“os bosques libidinais”); por outro lado, ela abarca o paradigma comunicacional e retórico nos estudos literários, evidenciando as relações entre Poética e Retórica, no que se refere aos “bosques ficcionais”, ou seja, na narrativa.

Nesta linha, o sintagma *o jogo do desejo*, metáfora lúdica da pulsão libidinal, corresponde-se (no sentido baudelairiano) quiasmaticamente com o seu inverso, *o desejo do jogo*, acentuando, deste modo, o carácter lúcido da sedução ou, se quisermos, a libido consciente e voluntária. Ambos os substantivos em presença, *jogo* e *desejo*, evocam a evasão da monotonia quotidiana, abrindo um espaço de busca e obtenção de prazer<sup>1</sup>. Este deslocamento está presente no sentido etimológico do termo *sedução*, ou seja, o verbo latino correspondente a *seduzir* (*seducere*) significava desviar algo ou alguém do seu caminho, separar,<sup>2</sup> antes de passar a designar uma acção corruptora.

Estudar o funcionamento do *jogo do desejo* no universo crébilloniano, a partir da problematização dos sistemas retórico-comunicacionais do amor e da libertinagem aí presentes, justifica, a nosso ver, uma prévia abordagem teórica dos conceitos utilizados para definir o objecto da nossa investigação, o que faremos nesta Parte I. Com efeito, em todas as obras de Crébillon,

<sup>1</sup> No *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, dirigido por Alain Rey, na entrada “Jeu”, após se ter historiado as várias acepções do termo na língua francesa, nota-se o seguinte: “L’implication métaphorique du jeu est particulièrement active dans l’activité amoureuse – *jeu* était d’ailleurs synonyme d’acte amoureux’ aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles [...]” (1992:1070).

<sup>2</sup> Segundo o dicionário supracitado: “SÉDUIRE v. tr. est une réfection d’après le latin (1440-1475) de l’ancien français *suduire* (v. 1120), puis *soduire* (1165-70), *souduire* (XII<sup>e</sup> s.), issu du latin *seducere*. Ce verbe latin signifiait ‘emmener à part, à l’écart’, ‘séparer’, ‘diviser (en parlant de lieux)’, puis en latin ecclésiastique ‘corrompre, séduire’. Il est composé de *se*, qui marque la séparation, l’éloignement, la privation [...], et de *ducere* ‘tirer à soi’, d’où ‘conduire, mener’ et, dans la langue familière, ‘tromper’ [...].

*Séduire* est sorti d’usage au sens initial de ‘détourner du vrai, faire tomber dans l’erreur’. [...] De l’idée de ‘corrompre’, on est passé à l’acception moderne ‘amener (une femme) à se donner’ (1538), puis vers la fin du XVII<sup>e</sup> s. au sens de ‘convaincre (qqn.) en employant tous les moyens de plaire’ (1698), sens aujourd’hui archaïque, le verbe n’ayant plus de connotation intellectuelle. *Séduire* ne correspond plus qu’à l’idée de ‘plaire’, comme *séduction*. Cette valeur se développe au XVIII<sup>e</sup> s., soutenue par les emplois de *séduisant*, *séducteur* et *séduction*.

SÉDUISANT, ANTE, adj. du participe présent, d’abord appliqué à des paroles propres à plaire (1542) [como as “palavras graciosas” de Afonso a Tareja (cf. *Introdução*)] qualifie une personne qui peut séduire grâce à son charme (1712) ou ce qui attire fortement (1760) [Esta ideia de “plaire” encontra-se também subjacente, a nosso ver, na expressão cara a Crébillon do “amour-goût”].

SÉDUCTEUR, TRICE [...]. Le sens de ‘personne qui fait tomber en erreur’, le seul au moyen âge [...], demeure jusqu’à l’époque classique [...]; il est sorti d’usage ensuite. L’adjectif s’emploie aussi dans le domaine amoureux (1546), mais n’est usuel dans ce sens qu’au début du XVIII<sup>e</sup> s. (1718). Le nom, à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> s., désigne un homme qui ‘séduit’ une femme ou une fille, c’est-à-dire l’entraîne à des relations sexuelles hors mariage (1690, n. m.). Ensuite, l’évolution correspond à celle de *séduire*, et *séducteur* se rapproche des valeurs de *séduisant*.

SÉDUCTION [...] latin classique *seductio* ‘action de mettre à part’, ‘séparation’ et dans le voc. eccl. ‘corruption’ [...]. Désignant l’action d’entraîner par un charme irrésistible (1680), *séduction* prend au XVIII<sup>e</sup> s. le sens de ‘moyen de séduire, de plaire’. [...]” (Rey, 1992:1907).

“c’est toujours l’amour que l’on voit sous des formes différentes” (LM, 1999:80), cobrindo um leque de tonalidades diversificadas desde o amor sincero até à libertinagem mais despidorada. O desejo joga-se em vários tabuleiros, conjugando o aleatório dos encontros ocasionais – *le Moment* – com o sistema de regras definidoras e estratégias. As primeiras estabelecem os lances que podem ser executados numa dada situação do jogo; as segundas são geralmente globais e indicam-nos o que significa jogar um jogo bem ou mal, com obtenção ou não de ganhos (Hintikka, 1994:78 e ss.). Tal como no xadrez, por exemplo, no jogo da sedução não importa apenas conhecer as leis que regulam os lances permitidos e os lances proibidos; é necessário também dominar estrategicamente o jogo do adversário, se se deseja vencer.

Os “jogadores”, no contexto crébilloniano, pertencem, quase em exclusivo, ao mundo aristocrático. Nesta sociedade de corte, a vida desenrola-se como num palco, onde todos são actores e representam perante os outros (e mesmo para si próprios). As personalidades escondem-se sob as máscaras que os papéis sociais convencionalmente implicam. As personagens de Crébillon jogam, portanto, numa dupla perspectiva: “jogam” enquanto actores no palco mundano (no sentido de “jouer un rôle”, representar no contexto teatral); e jogam enquanto detentores de um saber sistemático que consiste no domínio das regras do(s) jogo(s) da sedução (amorosa, galante ou libertina), as quais são activadas em permanência, aproveitando todos os “momentos” possíveis. Para tal, servem-se dos códigos retórico-comunicacionais respectivos consensualmente aceites e convencionados. O domínio destes códigos é fundamental para a própria sobrevivência dos participantes, garantindo a permanência neste círculo fechado, bem como o sucesso dos intervenientes: no masculino, seduzir com “palavras graciosas” e ternas, mas também com autoridade, uma vez que a vítima feminina deve deixar-se seduzir com mérito, isto é, resistindo até ao limite. Nos textos de Crébillon, este esquema simplista é complexificado nas suas múltiplas possibilidades e será objecto de análise da nossa Parte II. Desde os raros casos de amor sincero e correspondido até à sedução libertina mais calculista e cruel, trata-se de um jogo agonístico, uma luta, em que a conquista só é conseguida após uma actividade discursiva que se estende num período temporal e cuja finalidade é *convencer* o outro. Donde resulta a importância crucial do domínio dos códigos retórico-comunicacionais da linguagem passional. Nas situações galantes, as mais numerosas em Crébillon, esta luta é um jogo viciado à partida, no sentido em que ambos os jogadores conhecem o resultado final. Os códigos mundanos que estão subjacentes a este tipo de jogo de sedução determinam que o vencido aceita previamente a sua derrota e as condições em que ela se verifica; no entanto, deve procurar diferi-la o máximo de tempo possível (dentro daquilo que é estabelecido pelas regras) e agir de acordo com o esperado. Joga-se utilizando-se o discurso (os argumentos e as palavras), mas as personagens (jogadores) também se constituem a elas próprias como as peças do jogo, isto é, o seu material lúdico.

Estas relações entre jogo e mundanidade são estabelecidas praticamente desde a constituição da sociedade de corte. Apenas a título de exemplos, lembremos o que a esse propósito diziam La Bruyère, no século XVII, e Stendhal, no século XIX:

“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”.



Esta reflexão de La Bruyère (1965:217) sobre a vida na corte em geral pode aplicar-se ao aspecto concreto que nos interessa, o das relações amorosas, galantes e libertinas, como vimos. A vitória ou a derrota resultam do domínio e da virtuosidade do jogador relativamente às regras do jogo da sedução e do modo como cada “lance” é executado, tendo em conta a actuação do adversário, com vista ao resultado final. Por seu lado, Stendhal (1987:244) enfatiza o carácter agonístico das relações amorosas aristocráticas, afirmando que “l’amour tel qu’il est dans la haute société, c’est l’amour des combats, c’est l’amour du jeu”. O jogo do desejo transforma-se, para Stendhal, em desejo do jogo. Será, pois, nesta dupla perspectiva que trataremos a obra de Crébillon. Para tal, propomos primeiramente uma síntese de alguns ensaios teorizadores das problemáticas do jogo e do desejo/sedução, de modo a relevar os aspectos pertinentes que nos permitirão analisar o nosso *corpus* na Parte II.

Por outro lado, a problemática do jogo abrange, em nosso entender, as relações entretecidas, no campo dos estudos literários, pela retórica e pela comunicação. Como dissemos, o paradigma comunicacional pressupõe uma abordagem plural do texto literário, tendo em conta os seus níveis múltiplos de significação, variáveis no tempo e no espaço, de acordo com as modificações do gosto e dos cânones literários. As leituras plurais sublinham a “abertura da obra” para uma “cooperação interpretativa” com o(s) leitor(es), ficando limitadas, porém, pela “intenção da obra”. Ou seja, e de acordo com as propostas teóricas de Umberto Eco tratadas no segundo capítulo desta Parte I, defende-se a representação de um Leitor Modelo, o qual seja capaz de colocar hipóteses interpretativas que não contrariem a coerência global do texto, tendo em conta igualmente o seu contexto de produção.

No caso de Crébillon, podemos adiantar que o jogo com o receptor do discurso é constante. A problematização dos códigos amorosos aristocráticos faz-se através da exploração dos jogos de linguagem colocados ao serviço das estratégias de sedução, ou seja, da retórica amorosa. Mas a sua intervenção não se detém nos problemas linguísticos. Crébillon explora também os jogos ficcionais

intra e extratextuais, experimentando as capacidades e os limites das categorias e dos códigos narrativos decorrentes das relações entre Poética e Retórica no século XVIII. Joga, ele próprio, com os sistemas passional, galante e libertino, por um lado; mas joga, de igual modo, com os sistemas da Retórica e da Poética. O seu agir manifesta-se na “mise en jeu” irónica dos textos, favorecendo o papel do diálogo, da multiplicação das perspectivas e das vozes enunciadoras, ambigüizando e velando a linguagem. O Autor adopta uma posição de não-comprometimento moral, não emitindo juízos definitivos e deixando ao Leitor o direito e o prazer de uma decisão. Crébillon coloca na pena do narrador-tradutor de *L'Écumoire* a afirmação desta estratégia de responsabilização do Leitor pelo(s) sentido(s) atribuído(s) ao texto e pelas consequências da sua interpretação: “cette idée peut n'être pas claire, mais tant mieux pour le Lecteur: il aura le plaisir de l'interpréter à sa fantaisie” (TN, 1999:386).

Mais do que “físico do amor” ou “filósofo das mulheres”, como era conhecido entre os seus contemporâneos, Crébillon elege como verdadeiro objecto da sua arguta análise a ambigüidade do “jargon à la mode”, isto é, as máscaras retóricas do *amour-goût* (mero desejo disfarçado de sentimento idealizado), veículo de uma moral de compromisso. O jogo da sedução surge, assim, como um jogo linguístico, um império do *discurso* fundado nas relações entretecidas pela retórica-argumentação e pela comunicação (ou “commerce”, como então se dizia).

## 1. DO *JOGO* E DO *DESEJO* OU O *IMPÉRIO DA SEDUÇÃO*

“D’ANNE QUI LUI JETA DE LA NEIGE

Anne par jeu me jeta de la neige,  
Que je cuidais froide certainement:  
Mais c’était feu, l’expérience en ai-je,  
Car embrasé je fus soudainement.  
Puisque le feu loge secrètement  
Dedans la neige, où trouverai-je place  
Pour n’ardre point? Anne, ta seule grâce  
Eteindre peut le feu que je sens bien,  
Non point par eau, par neige ni par glace,  
Mais par sentir un feu pareil au mien.”

Clément Marot, *OEuvres poétiques*.

## *O Jogo*

Consideremos, em primeiro lugar, a problemática do jogo. Por um lado, constatamos uma presença muito forte e transdisciplinar do conceito de *jogo* como metáfora plural (os “jogos de linguagem” de Wittgenstein, os “jogos político-partidários”, os “jogos da biologia” no código genético, etc.). Da comparação saussuriana da linguagem verbal com o jogo de xadrez (estruturação sincrónica, relações de oposição e combinatória), ao conhecido ensaio sobre “a *diversidade* do mundo vivo” do biólogo francês e prémio Nobel da Medicina, François Jacob, intitulado *O Jogo dos Possíveis. Ensaio sobre a diversidade do mundo vivo* (1989), encontramos exemplos desta apropriação metafórica do termo *jogo*. Por outro lado, e com inspiração numa dupla perspectiva mais alargada da moderna teoria do jogo, que surge nomeadamente em Johan Huizinga e Theodor W. Adorno, destaque-se o projecto ambicioso de extensão do conceito a um leque mais amplo de disciplinas desenvolvido em *O Jogo: as leis naturais que regulam o acaso* (1989), da autoria de Manfred Eigen e Ruthild Winkler; a partir de um núcleo constituído pelas ciências físico-químicas e da vida e abrangendo domínios tão diversificados como a Matemática, a Informática, a Sociologia, a Linguística, a Economia, a Estatística, propõe-se ainda um alargamento ao campo da Arte. Na perspectiva dos autores, o jogo ultrapassa o âmbito do comportamento humano, sendo o próprio universo governado pela conjunção do acaso e da necessidade. Afirmam Eigen e Winkler no prefácio da sua obra:

“Tudo o que acontece no nosso mundo se assemelha a um grande jogo, no qual *a priori* apenas as regras estão estabelecidas. Só as regras são acessíveis ao conhecimento objectivo. O jogo não se identifica com o conjunto das suas regras nem com a sequência dos acasos que determinam o decurso de cada jogo. Não é um nem a outra – engloba os dois ao mesmo tempo. Tem um número ilimitado de aspectos: todos os que podemos projectar sob a forma de questões.

Encaramos como jogo os fenómenos naturais que, na sua dicotomia de acaso e necessidade, estão na base de tudo o que acontece. Assim, a nossa interpretação de jogo ultrapassa a que é proposta por Huizinga, que considera o jogo apenas em relação com o comportamento humano. Na sua aplicação à arte, a nossa generalização do conceito de jogo vai antes ao encontro das teses de Adorno, que claramente discorda de Huizinga quando este pretende a identificação do jogo com a arte.” (1989:17-18)

Dos breves exemplos apontados, ressalta o carácter de grande complexidade subjacente à problemática do jogo. Não é nosso objectivo alongarmo-nos nesta questão<sup>3</sup>, mas tão só delinear alguns traços essenciais do conceito que se mostrem apropriados a uma exploração no âmbito da sedução e do literário. Para além das múltiplas sistematizações e classificações do lúdico, podemos concentrar-nos num denominador comum, ou seja, numa caracterização *do espírito de jogo* como conciliação dos elementos dicotómicos de acaso e necessidade, de aleatório e regulado. A actividade lúdica, enquanto actividade de um sujeito consciente do seu fazer como jogo num dado enquadramento espaço-temporal, funda o seu sentido exclusivamente em si própria, construindo, através das suas regras (definidoras e estratégicas), uma realidade de segundo nível, centrada sobre si mesma e auto-regulada (como de resto, a literatura).

Johan Huizinga, no seu célebre e erudito ensaio *Homo ludens* (1951), coloca, de modo pioneiro e algo provocatório para o tempo (1938 para a edição original), a cultura como uma actividade essencialmente lúdica, embora sem se preocupar com uma sistematização taxinómica desse fenómeno. Este “ensaio sobre a função social do jogo”, como o subtítulo o define, preconiza uma teoria do comportamento lúdico e não uma construção de uma teoria do jogo, como observa Umberto Eco (1989:333 e ss.). Para este autor, Huizinga não se interessou pelo jogo como *game* (sistema de regras conhecidas e reconhecidas como código, isto é, como competência abstracta), mas sim pelo jogo como *play* (*performance*, comportamento concreto e contextualizado), encarado como acto de prazer, como divertimento. Daí a preferência pelo termo latino *ludus* e, escreve Eco, “se o tema do livro é o *Homo ludens*, este homem tem a ver com o comportamento lúdico, não com a regra do jogo.” (Eco, 1989:336).

Por outro lado, Umberto Eco relembra igualmente a expressão latina *ludere alea*; “jogar aos dados”, diz o autor, é, para a civilização latina, um jogo combinatório, mas é também “uma combinatória que *se* joga para além da intervenção do sujeito”. Lançados os dados, o jogo desenrola-se por si, vindo a significar a própria casualidade. *Ludere alea* passa a significar “jogar o jogo”, correspondendo, segundo o mesmo autor, ao conceito de *game* da Teoria dos Jogos (336).

Numa primeira síntese definidora do jogo (ao mesmo tempo demasiado abrangente e demasiado redutora, no entender de Roger Caillois – 1967:33) Huizinga escreve:

“Sous l’angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une *action libre*, sentie comme ‘fictive’ et située *en dehors* de la vie courante, capable néanmoins d’absorber totalement le joueur; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité; qui s’accomplit en un

<sup>3</sup> Consultem-se, por exemplo, os trabalhos de Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer: la métaphore ludique* (1989) e de Jean Lévêque, *Le Jeu et le Temps* (1990).

temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon les règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de *mystère* ou accentuant par le déguisement leur *étrangeté* vis-à-vis du monde habituel.” (1951:34-35)

Mais adiante, este autor reescreve a definição de jogo de forma “menos rica, mas também menos limitativa”, como considera Caillois (1967:33-nota):

“Le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'‘être autrement’ que la ‘vie courante.’”(1951:57-58)

Daí resulta uma concepção de jogo como uma actividade livre, autónoma, ordenada, gratuita, transgressora e aleatória:

**Livre**, uma vez que é sob o signo da liberdade que se desencadeia o impulso e a vontade de jogar, apesar de, em seguida, o jogo ser regulado por leis convencionadas cultural e institucionalmente;

**Autónoma**, porque considerada como uma evasão relativamente à vida quotidiana, a actividade lúdica instaura um contexto espaço-temporal *outro*, fora do real, auto-regulado e circunscrito;

**Ordenada**, pois é uma actividade governada por regras próprias e obrigatórias, embora livremente consentidas. O jogo é ordem: “il réalise, dans l'imperfection du monde et la confusion de la vie une perfection temporaire et limitée. Le jeu exige un ordre absolu. La plus légère dérogation à cet ordre gâte le jeu, lui enlève son caractère et sa valeur” (Huizinga, 1951:30);

**Gratuita**: a actividade lúdica encontra a sua finalidade em si mesma, no prazer que produz, surgindo como supérflua por relação com a utilidade das práticas quotidianas;

**Transgressora** da ordem da vida normal, devido à consciência da sua autonomia (“d'‘être autrement’ que la vie courante”) e provocando, por isso, uma sensação de estranhamento. (Comentando estes dois últimos aspectos, Jean Lévêque discorda do facto de Huizinga acentuar a ideia da gratuitidade do jogo e negligenciar o seu traço essencial mais importante, isto é, o seu efeito de ruptura, e acrescenta: “jouer, c'est toujours même dans les plus dérisoires des règles, échapper à l'ordre immédiatement perçu comme contraignant pour façonner d'abord, suivre ensuite, d'autres contraintes librement choisies.” – 1990:15-16);

*Aleatória*: mistério, tensão e prazer decorrem sobretudo da indeterminação do resultado final do jogo, não dependente em absoluto do cumprimento das regras, mas também do acaso. Como precisa Huizinga: “tension signifie incertitude, chance. Il a une aspiration à la détente. Quelque chose doit ‘réussir’ au prix d’un certain effort. [...]. Les qualités d’ordre et de tension, propres au jeu, nous amènent à considérer la règle du jeu.[...]. Tout jeu a ses règles. Elles déterminent ce qui aura force de loi dans le cadre du monde temporaire tracé par le jeu. Les règles d’un jeu sont absolument impérieuses et indiscutables. [...]. Aussitôt que les règles sont violées, l’univers du jeu s’écroule. Il n’y a plus de jeu.”<sup>4</sup> Este aspecto reconduz-nos ao imperativo da ordem, ressaltando a conjugação já referida de acaso (aleatório) e da necessidade (regras).

A função geral do jogo, na concepção de Huizinga, remete-nos para dois aspectos essenciais: o jogo como *luta por alguma coisa* ou como *representação de alguma coisa* (35). O carácter agonístico, como nos jogos de competição e luta, pode encontrar-se na retórica sofisticada, uma vez que não é a verdade que se busca, mas o poder de ter a última palavra, isto é, de ganhar a disputa verbal. Por outro lado, também a libertinagem pode ser pensada em termos de jogo agonístico, pois o objectivo do sedutor é a derrota da vítima, pondo em acção (sobretudo discursiva) o seu projecto.

O segundo teorizador da problemática do jogo que consideraremos é o já referido Roger Caillois que, no seu ensaio *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige* (de 1958), comenta o trabalho de Huizinga, ao mesmo tempo que procura estabelecer uma teoria dos jogos. Atente-se, a este respeito, no título da sua obra: do “homem lúdico”, aquele que joga, passa-se ao tratamento da pluralidade dos jogos na sua relação com as actividades humanas, colocando-se a tónica em duas categorias – o “simulacro” (a representação) e a “vertigem” (o risco) – até aí desvalorizadas relativamente ao par “competição” (*agôn*)/ “acaso” (*alea*).

Caillois começa por atestar a diversidade quase infinita dos jogos, por um lado, e, por outro, enumera as várias associações semânticas que o conceito de jogo provoca: bem-estar, risco, habilidade, prazer, divertimento, repouso, gratuidade, frivolidade, esterilidade, estilo do artista. O termo *jogo* reúne em si próprio um conjunto de ideias: limites, liberdade, invenção, sorte/oportunidade, habilidade, acaso, inteligência, cálculo e risco. Deste modo, o jogo é considerado como um sistema de regras (ordem) convencionadas, arbitrárias, imperativas e sem apelo. Globalmente, pois, o conceito de jogo encerra ideias de totalidade, de regra/ordem e de liberdade, às quais se associam outras, tais como a conjugação da existência de limites e da faculdade de invenção no interior desses limites; a relação entre acaso e vontade individual de vencer esse destino; a oposição entre cálculo e risco; a concepção de leis imperiosas e cuja sanção reside apenas

---

<sup>4</sup> Huizinga (1951:31-32). Cf. o filme de Jean Renoir, *La règle du jeu*, onde estes aspectos são representados.

na sua própria destruição ou convite a uma qualquer abertura no seio da economia mais exacta (Caillois, 1967:15-16). No campo da estética, encontramos sistemas de regras que prevêem a sua própria transgressão. Recusar o jogo significa, aqui, destruí-lo, mas significa, ao mesmo tempo, lançar as bases de um jogo novo (17-19); de certo modo, é o que Crébillon faz com o romance.

O jogo tem como objectivo a vitória, mas pressupõe o cumprimento leal das regras e a aceitação tácita da hipótese de derrota, isto é, pressupõe que o jogador saiba perder com dignidade, esperando por uma nova oportunidade de ganhar. Nas relações galantes existe um acordo tácito, previamente estabelecido e aceite por todos, em que a derrota feminina e as condições em que ela ocorre estão reguladas e são desejadas, quer pelo vencedor quer pela suposta vítima. Trata-se de um jogo aparentemente viciado à partida: a resistência feminina é uma pura convenção e o sedutor masculino conta com os ganhos mesmo antes de dar início à conquista.

Porém, no universo crébilloniano, as aparências enganam. Se, por um lado, podemos considerar o diálogo *La Nuit et le Moment* como um exemplo daquilo que acabamos de dizer, por outro, no não menos célebre *Hasard du coin du feu*, Célie joga o jogo galante, contando os seus amores passados e entregando-se a Clerval, que exerce um domínio absoluto sobre ela, uma vez que a leva não só a falar, como também a agir. No entanto, ele recusa-se a cumprir a sua parte no acordo tácito, escusando-se a reconhecer o mérito da dama, o que, segundo as convenções galantes, implicava dizer a “fórmula mágica”: “je vous aime”. No caso do sedutor libertino, porém, a lealdade no jogo é pura quimera. Ele joga *apenas* para ganhar e não olha a meios para atingir os seus fins. (A máxima de Madame de Merteuil, “vencer ou morrer”, sintetiza, de forma brilhante, esta ideia.)

Ainda segundo Roger Caillois, o jogo consiste, de certa maneira, numa actividade de luxo e de tempos livres, de prazer, sujeita aos caprichos das disposições temperamentais, numa actividade improdutiva, formalista e rigorista. Esta concepção opõe claramente *jogo e trabalho*, actividade lúdica e actividade produtiva:

“Le jeu est activité de luxe et qui suppose des loisirs. Qui a faim ne joue pas. En second lieu, comme on n’y est pas astreint et qu’il ne se maintient que par le plaisir qu’on y prend, il reste à la merci de l’ennui, de la satiété ou d’un simple changement d’humeur. D’autre part, il est condamné à ne rien fonder ni produire, car il est dans son essence d’annuler ses résultats, au lieu que le travail et la science capitalisent les leurs et, peu ou prou, transforment le monde. Il développe, en outre, au dépens du contenu, un respect superstitieux de la forme qui peu devenir maniaque, pour peu que s’y mêlent le goût de l’étiquette, du point d’honneur ou de la casuistique, les raffinements de la bureaucratie ou de la procédure. Enfin, le jeu choisit ses difficultés, les isole de leur contexte et pour ainsi dire les *irréalise*. Qu’elles soient ou non résolues n’a pas d’autre conséquence qu’une satisfaction ou

qu'une déception également idéales. [...] D'un mot, le jeu repose sans doute sur le plaisir de vaincre l'obstacle, mais un obstacle arbitraire, presque fictif, fait à mesure du joueur et accepté par lui." (24-25)

Ressalta daqui uma clara oposição entre o universo do jogo e o universo da realidade quotidiana, sendo o primeiro visto como uma evasão à dureza e ao tédio do segundo. A evolução histórica do papel do jogo na sociedade contesta tal oposição, na medida em que este tem vindo a adquirir uma importância crescente em todos os domínios da actividade humana. Não apenas existem indivíduos e empresas que fazem do jogo uma profissão e uma indústria geradora de riqueza, como também se valoriza o significado antropológico do jogo e a sua importância nas estruturas do imaginário humano, uma vez que o jogo simula os desafios e os obstáculos impostos pela natureza e pela sociedade, bem como os actos humanos capazes de dominá-las.

Se, nos nossos dias, os atributos do jogo relevados por Caillois nos podem parecer passíveis de contestação, no século XVIII, porém, eles revelam uma certa pertinência na caracterização da galanteria aristocrática da sociedade francesa do Antigo Regime, pelo menos a partir da perspectiva que o conjunto de valores da nova classe de poder, a burguesia, lhe confere. Poderíamos reescrever a frase acima enunciada, falando agora da galanteria aristocrática como actividade de luxo e de tempos livres, de prazer, sujeita aos caprichos das disposições temperamentais, improdutivo, formalista e rigorista. De forma sintética, a sedução como jogo e a actividade lúdica como actividade sedutora (cf. Henriot, 1989:292-294). No caso dos jogos libertinos de grandes mestres como Chester e Alcibiade, a sedução das mulheres obedece a uma estratégia de poder que, como no último exemplo, precede a ambição política.

Voltando de novo a Roger Caillois, este, numa perspectiva de inspiração algo estruturalista, avança para uma definição de **jogo** baseada na crítica que faz a Huizinga, retomando os pontos fortes contidos na sua "Introdução" e desenvolvendo-os. Para precisar a natureza do jogo, busca uma espécie de "denominador comum" de todos os jogos, ressaltando, ao mesmo tempo, a sua diversidade e alargando o horizonte do lúdico aos campos das apostas e dos jogos de azar, por um lado, e aos campos da mímica e da interpretação, por outro. No entanto, mostra-se consciente da existência de inúmeras actividades lúdicas que se enquadram mal na sua generalização (por exemplo, certos jogos infantis como o do pião, **puzzles**, palavras-cruzadas, etc.).

Define, então, o jogo como uma actividade livre, separada (ou autónoma), incerta, improdutivo, regulada e fictícia:

**Livre** ("libre"), uma vez que sem liberdade não há divertimento e prazer, logo não há jogo;

**Separada** ("séparée"), pois encontra-se circunscrita dentro de limites espaço-temporais precisos e pré-fixados;

*Incerta* (“incertaine”), porque os seus desenvolvimento e resultado são indeterminados à partida, necessitando da capacidade inventiva (criativa) do jogador;

*Improdutiva* (“improductive”), porque não gera bens, nem riqueza, nem qualquer elemento novo; verifica-se, apenas, um deslocamento de propriedade;

*Regulada* (“réglée”), isto é, sujeita a convenções que suspendem as leis comuns e que momentaneamente instalam uma ordem nova e absoluta;

*Fictícia* (“fictive”), ou seja, a consciência da especificidade desta “realidade segunda” ou mesmo irrealdade por relação com o quotidiano (42-44).

Trata-se de seis qualidades *formais* que não determinam o conteúdo dos jogos. Segue-se uma classificação destes em função dos mesmos princípios constitutivos de atitudes elementares da actividade humana e que se encontram na base dos comportamentos lúdicos: *agôn* (competição), *alea* (sorte, acaso), *mimicry* (simulacro) e *ilinx* (vertigem). Estas quatro categorias permitiriam ordenar o “caos” das variedades múltiplas, quase infinitas, dos jogos.

Depois desta primeira classificação dos jogos, a partir da combinatória dos quatro princípios referidos – no eixo sintagmático – com dois outros elementos (*paidia* e *ludus*) que correspondem a uma gradação ascendente – eixo paradigmático – na sistematização e complexidade de regras de funcionamento, Caillois propõe, num segundo esquema, uma sistematização de actividades humanas, onde relaciona os quatro princípios já citados com três outros aspectos: “formas culturais à margem do mecanismo social”, “formas institucionais integradas na vida social” e “corrupção”. A consideração das duas classificações anteriores (jogos e actividades humanas) evidencia um desejo de maior abrangência da proposta teórica de Caillois. No entanto, o seu esforço teórico parece-nos abarcar uma excessiva generalização sociológica ou antropológica, afastando-se do propósito de encontrar a “especificidade” do lúdico (ou “a força inaugural do jogo” – Lévêque, 1990:22)<sup>5</sup>. Deste modo, concordamos com Jacques Henriot quando afirma: “si l’on reprend la classification des structures ‘ludiques’ proposée par Caillois, on constate qu’aucune des quatre catégories qu’il distingue ne suffit à faire qu’il puisse y avoir jeu. Non seulement le Hasard et le Simulacre mais

---

<sup>5</sup> Nas palavras de Jean Lévêque: “Nous ne faisons jamais peut-être que retrouver, avec les tentatives de Caillois, non la force inaugurale du jeu, mais les grandes catégories qui, dans notre culture, définissent l’homme à partir de pôles opposés. [...]. Si nous ne retrouvons jamais, en essayant de classer les jeux, que l’appel qui définit nos catégories de pensée, si nous restons ainsi étroitement liés dans nos efforts de logique même à notre culture, comment est-il possible de décrire le jeu?” (22). Como resposta, afirma: “Le jeu apparaît donc, si nous essayons d’écrire à côté de toute requête culturelle, comme transgression de toutes les nécessités, aussi bien naturelles que culturelles, qui peuvent apparaître à la conscience. [...]” (23). *Transgressão* como princípio essencial da formação do jogo, portanto; e identifica os três traços que, em seu entender, caracterizam o jogo no momento da sua formação (perda do passado, da identidade e do lugar), relacionando-os com “cette étrange et nouvelle fidélité qui maintient les transgressions comme autant de règles” (24).

encore la Compétition et le Vertige se présentent comme des façons de faire, des états, des types de situation qui ne comprennent en eux-mêmes aucun élément de nature spécifiquement ludique. S'y il a jeu, dans l'un ou l'autre de ces domaines, ce ne peut être que parce qu'un coefficient particulier vient donner sens à la situation initialement vécue, à l'opération que l'on décide d'y incorporer. D'une compétition on fait un jeu; on se joue d'un vertige auquel on risque de se laisser prendre.” (1989:112-113).

Na perspectiva deste último autor, o jogo é um processo metafórico que resulta da decisão voluntária de efectuar um conjunto de operações seguindo determinadas regras conscientemente aceites como aleatórias, com a finalidade de realização de um tema deliberadamente colocado como arbitrário.<sup>6</sup> Das várias acepções do termo *jeu* inventariadas pelos dicionários da língua francesa, Henriot distingue as três principais:

- 1- **Jogo: material lúdico**, isto é, um conjunto ordenado, um sistema de objectos que permitem efectuar uma escolha. Por exemplo, o baralho de cartas, as peças e o tabuleiro de xadrez, as peças que compõem um jogo infantil, mas também o “jogo-de-chaves” como ferramentas específicas, etc.
- 2- **Jogo: estrutura lúdica (game)**, ou seja, um sistema de regras que o jogador impõe a si próprio respeitar para executar o jogo (de preferência com um “final feliz”). Sistema de regras que definem uma vitória ou derrota, um ganho ou uma perda. A este tipo particular de estrutura aplica-se a “teoria dos jogos” (*Theory of Games*).<sup>7</sup>
- 3- **Jogo: prática lúdica (play, playing)**, significando a acção executada pelo jogador (a partida de xadrez, o desafio de futebol, etc.), como concretizações performativas das **estruturas lúdicas** (dos sistemas de regras) respectivas.

---

<sup>6</sup> Cf. a definição final: “On appelle jeu tout procès métaphorique résultant de la décision prise et maintenue de mettre en oeuvre un ensemble plus ou moins coordonné de schèmes consciemment perçus comme aléatoires pour la réalisation d'un thème délibérément posé comme arbitraire” (Henriot, 1989:300).

<sup>7</sup> “Teoria dos jogos. Em cibernética, utilizada por vezes como sinónimo de *teoria da decisão*, esta expressão remete-nos mais particularmente para o estudo dos processos de escolha nos quais várias partes estão implicadas. Consiste na análise abstracta do conflito de interesses entre duas ou mais partes que se opõem segundo certas regras. Poder-se-ia também dizer que a teoria dos jogos trata dos problemas de decisão em que o resultado é determinado não apenas pela decisão de um só, mas pelas decisões (independentes) de vários. O caso mais simples, o de dois ‘jogadores’ [par amoroso, galante ou libertino, diríamos nós] que têm um número finito de decisões possíveis [num limite mínimo, duas possibilidades – aceitar ou recusar jogar o jogo da sedução, no nosso caso] foi estudado pormenorizadamente sob o ponto de vista teórico e sob o ponto de vista das implicações práticas. Desde a importante contribuição de Von Neumann e Morgenstern (1944), a teoria dos jogos alimentou inúmeras pesquisas em economia, em sociologia e em psicologia social.

*Jogo de soma nula*. Em cibernética, processo de decisão no qual várias partes estão implicadas, e em que as utilidades estão repartidas de tal modo que os ganhos efectuados por uns devem ser iguais às perdas suportadas por outros [metáfora dos círculos galantes, em nosso entender, onde as mulheres circulam como mercadorias disponíveis para quase todos os homens, sem que haja “criação de riqueza”]. *Dicionário Geral das Ciências Humanas* (1984:531); cf. Jean Lévêque (1990:88-92).

Toda a argumentação do autor se orienta no sentido de negar a existência, quer de material quer de estruturas intrinsecamente lúdicos, uma vez que considera que só tomam significado e valor lúdicos quando alguém *decide jogar com ou jogar a*. Daqui conclui, então, que: “La seule ‘chose’ qui soit en question quand on parle de jeu, c’est le *jouer* [*playing*] du joueur éventuel” (123). E, mais adiante, desenvolve a ideia de que “*le jeu, c’est de l’imaginaire en acte* [...] l’imaginaire auquel se rapporte l’idée de Jeu est à la fois collectif et individuel: *collectif*, parce que cette idée appartient au répertoire d’un groupe et prend place dans une histoire; *individuel* parce que la conscience ludique manifeste le pouvoir d’imaginer – de s’imaginer – don’t l’être humain se découvre capable et qu’il met en oeuvre sous de multiples formes” (156).

Se, na primeira parte do seu ensaio, Jacques Henriot elaborou uma descrição daquilo que está em questão quando se fala de jogo, na segunda traça uma tópica. Quer isto dizer, selecciona e descreve os elementos constitutivos do *lugar* de onde se fala do jogo. Na sua perspectiva, o termo *jogo* é um “nome-lugar” acumulador de ideias, um “lugar-comum”; o seu propósito é, então, tentar recuperar o “bom senso” desse “senso comum”, definir “le bon usage” desse lugar-comum (164).

No primeiro capítulo da segunda parte, “Exégèse d’un lieu commun”, regressa a uma definição de referência do termo *jogo*, ou seja, a de Huizinga retomada por Caillois, considerando o lúdico como uma actividade livre, separada, incerta, improdutiva, regulada e fictícia. A intenção é problematizar estes atributos, tornados já quase lugares-comuns. Assim, e seguindo a ordem proposta por Caillois, comenta-os um a um (170-175):

*Livre* (“libre”): sê-lo-á se o jogador puder decidir quando jogar, a que jogo jogar, ou puder parar de jogar quando o desejar;

*Separada* (“séparée”): sempre que a actividade lúdica se inscreve no interior de limites precisos de espaço e tempo, quer no caso da vida individual quer colectiva. Mas esta separação só funciona dentro de quadros institucionais voluntária e conscientemente aceites (antinomia entre tempo e espaço de Jogo/Trabalho, Jogo/Sagrado);

*Incerta* (“incertaine”): característica considerada mais pertinente, uma vez que toda a actividade lúdica pressupõe uma aventura imprevisível em todas as suas implicações, desenvolvimentos e resultados, dependente do *aleatório*;

*Improdutiva* (“improductive”), como actividade baseada na auto-satisfação, não produzindo uma obra que perdure após o seu término. No entanto, uma extensão do conceito de jogo a domínios como a arte, indústria, comércio ou política possibilita que se considere a actividade lúdica como realmente produtiva, ou *eficaz*;

*Regulada* (“régulée”): embora Piaget discorde, considerando que os jogos com regras formariam uma categoria à parte, surgindo mais tardiamente no desenvolvimento da criança, Henriot, por

seu turno, admite que qualquer actividade lúdica tem regularidade ou regulação interna acrescida de uma ou várias regras (como obrigação que o jogador se auto-impõe), constituindo-se, portanto, a partir de uma estrutura auto-obrigatória, mas também colectiva (obedecendo igualmente a regras de natureza social);

**Fictícia** (“fictive”): esta característica surge como surpreendente, uma vez que é a sério que se joga, ou seja, seria preferível, segundo o autor, dizer que a actividade lúdica é da ordem do “ficcional” ou do simulacro, pois ela é acompanhada de uma consciência reflexiva. O jogador sabe-se a jogar e vê-se interiormente a fazê-lo. Trata-se, então, da consciência da “realidade segunda” que o acto de jogar constitui em si mesmo e não tanto da ideia de uma realidade segunda ou fictícia por relação com a realidade da vida corrente.

Como já foi referido, a perspectiva de Jacques Henriot consiste em tomar o **jogo** como **metáfora**. A **metáfora lúdica** insiste no modo como o jogo se apresenta à consciência do sujeito que joga, ou seja, como perpétuo deslocamento e desdobramento em relação a si próprio, mas também em relação ao mundo real, num movimento incerto, oscilando entre a imaginação e o pensamento lúcido e calculista (214).

No segundo capítulo da segunda parte, “Eléments pour une définition”, procura-se, então, justificar a tese da metáfora lúdica. Em primeiro lugar, considera Henriot que a essência de qualquer jogo não é nem o seu aspecto de divertimento, nem a sua separação da chamada vida real, mas o facto de que a situação à qual ele dá sentido oferece um número determinado de caracteres objectivamente referenciáveis, definíveis e analisáveis, nos quais podemos eventualmente incluir uma situação de conflito formalizado, como a guerra (218). Os elementos considerados pertinentes para a definição de jogo são: um tema arbitrário, esquemas aleatórios, um processo metafórico e a hipótese lúdica (219-300).

O jogo é aqui, já o dissemos, considerado como um **processo**, na medida em que releva de um **fazer**:

“Jouer, c’est faire. Faire, c’est procéder. Tout jeu a forme de procès. [...] ‘procès de jeu’. Faire, c’est faire quelque chose [...]. Le but que l’on se propose constitue le **thème** de l’action que l’on entreprend. [...]. Jouer, c’est se fixer un but, se proposer une tâche, prendre pour thème une fin à atteindre. Le thème est inclus dans la position initiale du jeu. [...]. Tout acte de jouer se présente comme une structure opératoire de forme diachronique. Il consiste à oeuvrer en vue de la réalisation d’un dessein défini, par l’agencement et la mise en oeuvre d’un ensemble plus ou moins coordonné de moyens. Le procès a un commencement, se poursuit et s’achève. **Entre-temps**, quelque chose se passe, que l’on nomme le jeu.” (219-221)

Como parece ficar claro, o *processo de jogo* envolve a escolha de um *tema deliberadamente arbitrário* (objectivo, finalidade a atingir), bem como de um *conjunto de regras igualmente tidas por arbitrarias* (meios postos em marcha para a obtenção do fim proposto). A este aspecto de dupla arbitrariedade vem associar-se o elemento do acaso, através de *esquemas aleatórios* (“exercice du possible”, “incertitude”, “hasard”, “solitude”, “probabilités”, “probable et possible”, “risque”: 235-255): “Pour chaque joueur – considera Henriot –, tout un pan du jeu demeure caché: celui qui est tourné du côté de l’autre, dont chacun ne perçoit que l’envers. Voilà d’ailleurs la raison pour laquelle il joue: il joue parce qu’il ne sait pas tout de la situation et qu’en dépit de cela, il s’y risque” (239).

Com efeito, esse será um dos principais atractivos da actividade lúdica. Jogando de acordo com as regras previamente estabelecidas e aceites, todo o processo seria completamente desinteressante se o seu resultado fosse absolutamente previsível à partida. O elemento de surpresa ligado ao desfecho incerto motiva a aposta e o risco<sup>8</sup>, ou seja, a decisão de jogar antecipando um resultado provável, embora aceitando o aleatório:

*“Jouer, c’est toujours décider dans l’incertain. [...] Si l’on peut dire, d’une certaine manière, que tout jeu est jeu de réflexion et de calcul, on peut dire aussi qu’il est jeu de hasard. Pris dans le sens de situation se prêtant au jeu, tout jeu est un système aléatoire dans lequel le sujet s’engage en connaissance de cause, mais non d’effet.*

*La part d’imprévisibilité, et, par conséquent, d’imprévoyance voulue, assumée, qu’il y a dans toute entreprise tient au fait que l’opérateur, qui ne peut jamais embrasser la situation dans sa totalité, décide néanmoins d’agir, anticipe un résultat dont il n’a pas les moyens de calculer avec exactitude les modalités de production.” (239-240)*

Como processo metafórico, diz Henriot, a conduta lúdica pressupõe uma ausência, uma distância interior entre aquilo que o jogador faz (o seu acto, o que se vê fazer) e aquilo que ele faz enquanto o faz (“jogar”, no domínio do imaginário); desdobramento e deslocamento vertical do ser presentes na distração do jogador, ou melhor, na sua abstracção (256-258), o que pode conduzir a um isolamento do real quotidiano, a um “estranhamento”, mas também a uma “encenação” do seu próprio acto de jogar, em que o jogador se vê agindo como um actor, interpretando um papel

<sup>8</sup> O processo de sedução envolve igualmente os seus riscos, por muito calculados e previsíveis que possam parecer ao sedutor. No domínio que nos interessa, o próprio autor o nota mais adiante, quando procura excluir o acidente do jogo: “lorsque le risque est cherché, voulu, assumé comme tel, il devient difficile de parler d’accident. La petite vérole qui défigure Madame de Merteuil peut passer pour un accident (à moins que l’on ne se montre sensible à l’idée d’un juste châtement). Mais ce qui arrive à Valmont lorsqu’il tombe amoureux de la Présidente n’est pas un accident: le risque se trouvait inscrit au nombre des possibles que l’acteur ne pouvait ignorer et que sa lucidité, son cynisme lui imposaient d’assumer. La conscience du risque appartient à la définition du jeu” (254).

("jouant un rôle"), encarnando *outra* personagem: "Jouer, c'est toujours plus ou moins jouer à jouer. A partir du moment où l'on sait que l'on joue (et jouer, c'est savoir que l'on joue), on se tient toujours un peu en retrait par rapport aux gestes que l'on accomplit, aux attitudes que l'on prend, aux paroles que l'on prononce. Entre *jouer le jeu* et *jouer à jouer*, la marge n'est pas si grande" (260).

Representando uma personagem *outra* de si mesmo, um *alter ego*, por assim dizer, o jogador atribui igualmente essa característica de alteridade ao real, do qual se abstrai, mas do qual não pode fugir, como o Poeta<sup>9</sup>: "Jouer, c'est d'abord voir le monde autrement, voir dans le monde ce qui ne se voit pas: non vraiment faire surgir un monde différent du premier, un monde 'imaginaire' parallèle au monde 'réel' [...], mais plutôt voir ce qu'il y a d'Autre dans le Même, inventer de l'Autre là où il n'y a désespérément que du Même" (262).

Por outro lado, o processo metafórico constitutivo do acto lúdico, como transposição, opera, não só sobre o objecto ou o conteúdo, mas também sobre o sujeito, no seu interior, levando-o a constituir-se como *outro* de si mesmo, como metáfora de si próprio<sup>10</sup>. O jogo, enquanto processo metafórico, nasce e desenvolve-se no interior do sujeito lúdico, como vimos, na sua imaginação. Deste modo, o objecto suporte material do jogo não é intrinsecamente lúdico, mas tão só funciona como tal por decisão do jogador, podendo mesmo nem existir<sup>11</sup>.

A hipótese lúdica, considerada enfim por Henriot, revela-se como a manifestação da vontade e da consciência reflexiva do jogador em relação ao acto lúdico, e, por consequência, como o aspecto mais importante nesta problemática, uma vez que o jogo pode ser considerado como um processo metafórico que funciona como um sistema hipotético-dedutivo, em que são elaboradas hipóteses que permitem tomar decisões, confirmadas depois como acertadas ou rejeitadas como infelizes. Estas decisões, visando, quer o tema quer os esquemas operatórios, começam por partir de uma incerteza

<sup>9</sup> Cf. o poema "Le Voyage" in *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire: buscando o desconhecido e o diferente nas mais longínquas paragens exóticas, o resultado decepcionante é sempre o *mesmo*:

"Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché  
[...] Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!  
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,  
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:  
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!"

<sup>10</sup> "Si l'on tente d'analyser le procès métaphorique en quoi consiste le jouer, on voit que la transposition porte d'abord sur l'objet ou sur le contenu de l'expérience à laquelle il s'applique et qui lui sert de trame. [...].

Mais la transposition affecte aussi le sujet. [...]. Transposition toute antérieure: c'est le joueur [dos jogos de exercício ou de vertigem] qui, par la pensée, se déplace, change de position par rapport au monde qui l'entoure et à lui-même, adopte un point de vue différent du point de vue habituel, met les choses et se met lui aussi en perspective – se 'métaphorise' en quelque sorte" (263-264).

<sup>11</sup> "On peut concevoir que le jeu se passe de tout support ou instrument matériel et que le joueur joue *avec rien*. 'Rien': le mot lui-même signifie l'abstraction pure de la chose. Le jouet, quand il existe et joue son rôle, fonctionne à titre de métaphore. Mais le procès métaphorique en quoi consiste le jeu se déroule tout entier dans la pensée, dans l'imagination du joueur. Il n'affecte pas l'objet pris dans sa matérialité" (269).

em relação ao resultado final (onde intervém o cálculo, mas também o risco, o aleatório), ultrapassada pela elaboração de hipóteses cuja validade vai sendo verificada no decorrer do jogo e modificada pela interferência dos múltiplos factores em questão, nomeadamente as jogadas do parceiro, o que permite a introdução do aspecto dedutivo ao longo desse mesmo processo, corrigindo as hipóteses anteriores e visando a obtenção da vitória.<sup>12</sup>

O aspecto formal, o imperativo da escolha e da decisão baseada na elaboração de hipóteses conferem ao jogo um carácter extremamente elaborado, o que leva Henriot a considerar, ao contrário de Huizinga, a actividade lúdica não como algo originário nos primórdios das sociedades humanas, mas como traço distintivo dos estádios mais refinadamente civilizados das culturas dos povos. Ou seja, a partir do momento em que o homem simula a relação ordem/desordem como explicação do universo e do seu lugar nele. Daí, a relação do jogo com o sagrado.<sup>13</sup>

A hipótese lúdica funciona, diz ainda Henriot, a dois níveis. Por um lado, ela confere um sentido à conduta do jogador, que assim toma consciência do seu acto. Por outro, ela serve de justificação à interpretação de condutas semelhantes nos outros (298-299). Dito de outro modo, o sujeito lúdico reconhece o seu acto como *playing*, através da capacidade de desdobramento, de transposição anteriormente referida; mas essa consciência e esse reconhecimento permitem-lhe, de igual modo, procurar nos actos alheios traços que justifiquem a mesma interpretação, aceitando-os como lúdicos. À experiência subjectiva e individual, associa-se uma perspectiva mais global e globalizante, da ordem do cultural (e do intercultural). No jogo galante e libertino, o jogador também deve possuir esta dupla consciência – do seu jogo e do jogo do(s) Outro(s) – se pretender não apenas ter sucesso, mas até sobreviver no círculo mundano, uma vez que todos devem conhecer e partilhar os mesmos códigos. Este reconhecimento do jogo do Outro pode servir, inclusivamente, para desmascarar e perturbar o projecto de sedução de um adversário. Lembremos, a título de mero exemplo, o modo

---

<sup>12</sup> “Le procès ludique est [...] fait, dans sa totalité, d’une décision prise et maintenue.

[...] Tout jeu consiste en une suite de décisions construite à partir d’un ensemble d’hypothèses. Une fois prise la décision de jouer, une fois défini le jeu auquel on va jouer, l’obligation s’impose à chacun d’y jouer comme il faut [...]. Au départ, le joueur pose un ensemble plus ou moins cohérent d’hypothèses, se fixe une ou plusieurs règles et, sur cette base, entreprend de construire. [...]. Chaque hypothèse nouvelle relance le jeu, donne lieu à des tactiques relativement imprévues. [...] Jouer, c’est *prendre des décisions sur des hypothèses*. Les décisions se situent à deux niveaux: celui du thème fondamental (essentiellement arbitraire) et celui des schèmes opératoires (forcément aléatoires). Elles ne sont jamais complètement assurées de la validité des hypothèses qu’elles prennent pour base. [...] La décision ne s’établit jamais que sur la base d’une indécision première. Si le calcul et le hasardement combinent leurs effets dans l’élaboration progressive du construit ludique, c’est parce que chaque jeu, pris dans sa totalité, fonctionne comme un système hypothético-déductif” (286-287).

<sup>13</sup> Esta observação foi-nos sugerida pela Professora Maria João Brilhante. Henriot afirmava então que “la pensée du jeu est une pensée formelle. Le jeu ne prend jamais sens qu’en relation avec l’imagination du possible. La démarche ludique exemplaire réside dans le fait que l’on choisisse, que l’on décide sur des hypothèses” (288). E ainda: “Je pense donc [ao contrário de Huizinga] que l’idée de Jeu n’a pu se former que très lentement, progressivement, en relation avec de rares périodes de répit, de confort, de luxe relatif, jusqu’à se présenter aujourd’hui comme l’une des expressions les plus raffinées, les plus délectables de la culture” (289).

como Versac procura pôr a nu as manobras estratégicas de Mme de Lursay para conquistar Meilcour, nos *Égarements*.

De tudo aquilo que fica dito, interessa, neste momento, sintetizar os aspectos da problemática do jogo mais pertinentes para os nossos propósitos. O jogo surge-nos como conjugação do acaso e da necessidade, ou seja, do aleatório e de um sistema de regras. Somos, assim, levados a pensar os jogos de sedução na obra de Crébillon como também eles conjugando o acaso de um encontro – o célebre *Moment* ou *Hasard* – com o sistema convencionado dos códigos amorosos e a sua retórica, cujas regras exploraremos na Parte II. Aí veremos igualmente como o Autor, partindo dos códigos literários em vigor – os domínios da Poética e da Retórica –, os reutiliza a seu belo-prazer, levando-os aos seus limites e transformando-os. Também neste aspecto podemos considerar o jogo da ficção como conjugação do aleatório com o sistema de regras da ficção narrativa no século XVIII. O facto de os romances de Crébillon se afastarem notoriamente do padrão clássico, por um lado, e de o fantasma da incompletude pairar sobre muitos deles, por outro, ficaria a dever-se, em nosso entender, ao carácter lúdico e experimental do trabalho de escrita do Autor, praticando na própria textualização a “infinitude” do jogo combinatório (cf. Coulet, 1996: 245-256).

Vimos que a actividade lúdica se manifesta como actividade de um sujeito consciente do seu fazer como jogo num dado enquadramento espaço-temporal e que ela funda o seu sentido exclusivamente em si própria, construindo através das suas regras uma realidade de segundo nível, centrada sobre si mesma e auto-regulada. Poderíamos utilizar a mesma definição para caracterizarmos o universo da sedução, bem como os *mundos possíveis* da ficção narrativa (Eco:1983).

O conceito de jogo recobre três planos fundamentais: o material lúdico (as peças com que se joga), a estrutura lúdica (*game*, isto é, o sistema de regras convencionadas como código, arbitrarias, imperativas e sem apelo que constituem a *competência* que permite jogar o jogo) e a prática lúdica (*playing*, ou seja, a *performance* ou comportamento concreto e contextualizado, acção de jogar segundo as regras limitadoras, mas utilizando alguma criatividade ou estratégia). No universo crébilloniano, como veremos, a sedução (jogo agonístico) obedece a um código rígido, com regras muito bem definidas que devem ser respeitadas por todos (*game*). A conquista só é conseguida após uma longa e árdua actividade discursiva, a qual deve regular-se pelo sistema de regras convencional. A finalidade desta actividade discursiva (*playing*) é convencer o Outro a entregar-se. Joga-se, portanto, com palavras e argumentos, mas também com emoções e sentimentos (falsos ou verdadeiros), ou seja, encontramos-nos em pleno domínio do jogo retórico, do discurso persuasivo. O material lúdico compõe-se, então, das expressões feitas do vocabulário galante (herdeiro da linguagem amorosa preciosa do século anterior) mas, nos casos de sedução libertina, também as

vítimas são utilizadas como peças do jogo. No âmbito do jogo ficcional, como vimos, Crébillon serve-se dos sistemas poético e retórico do seu tempo e explora-os no seu próprio interesse, no sentido de os colocar à disposição da análise problematizadora dos sistemas retórico-comunicacionais do amor e da galanteria. Os jogos de sedução transformam-se na sedução do jogo, ao nível do receptor, levando ao estilhaçamento das convenções em vigor, morais e literárias.

Jogar é sair de si mesmo, representar um papel e ter consciência desse desempenho; o jogo decorre na imaginação do sujeito lúdico. A hipótese lúdica revela-se como a manifestação da vontade e da consciência reflexiva do jogador relativamente ao acto lúdico. O jogo é um processo metafórico funcionando como um sistema hipotético-dedutivo, em que são elaboradas hipóteses que permitem tomar decisões, posteriormente confirmadas como acertadas ou rejeitadas como infelizes. São decisões tomadas com base em hipóteses decorrentes do tema arbitrário e dos esquemas operatórios aleatórios, ou seja, decisões tomadas na base da incerteza quanto ao resultado final, combinando o cálculo e o risco. O projecto de sedução constrói-se de modo semelhante. Como jogo, ele visa a vitória, embora comporte sempre o risco da derrota como elemento de surpresa ligado ao desfecho incerto que motiva a aposta e o risco, ou seja, a decisão de jogar antecipando um resultado provável, mas aceitando o aleatório. Nos *Égarements*, por exemplo, Versac não é capaz de seduzir a virginal Hortense. Já Cécile será uma vítima fácil para Valmont que, no entanto, sucumbe ao aleatório, ao apaixonar-se por Mme de Tourvel, risco previsível aceite como desafio quando decide seduzi-la. O jogo da sedução pressupõe, portanto, reflexão e cálculo, mas também a imprevisibilidade do acaso, e são justamente as personagens mais lúcidas que se mostram conscientes disso, como Versac, Clitandre, Chester ou Alcibiade.

Por outro lado, a problemática da leitura (literária) pode também ela ser sugerida a partir destes pressupostos, ao nível intradiegético, pelas personagens auditoras de *L'Écumoire*, *Le Sopha* e *Ah quel conte!* e, ao nível extradiegético, abordada de acordo com as propostas teóricas recentes de Umberto Eco nas relações estabelecidas entre Autor Modelo e Leitor Modelo.

Suspendamos, por agora, a problemática do jogo para nos passearmos pelos bosques harmoniosos e/ou sinuosos da libido consciente; nas palavras de José Cardoso Pires:

“[...] Conhecer os esquemas não basta. No comércio dos libertinos a arte de viver e a conduta da acção têm uma harmonia muito especial que desconcerta as sistematizações dos intrusos. São coisas que o cavalheiro esclarecido, e só esse, adquire através de uma conspiração permanente consigo mesmo, através do exercício em sociedade e da crítica impiedosa, constante, obsessiva, das suas atitudes e das atitudes dos restantes mortais.”

“Estratégias globais, paixão dos planos. Os libertinos sempre se realizaram como amantes e batalhadores de golpe matemático, arquitectos de palavra medida, poetas de régua e esquadro”<sup>14</sup>.

### *O Desejo*

A origem etimológica das palavras *desejo* e *desejar* (tal como as francesas *désir* e *désirer*<sup>15</sup>) transporta-nos para o campo semântico sideral. Derivadas do verbo latino *desiderare*, composto pelo prefixo *de* (com valor de privação) e a partir do substantivo *sidus* (plural *sidera*), astro ou constelações de estrelas, seguem o modelo de *considerar* (*considerare*, examinar com cuidado, respeito e veneração, isto é, consultar as estrelas para aí ler e interpretar o sentido da vida humana, o destino). *Desiderare*, pelo contrário, significa literalmente “deixar de contemplar (os astros)”, donde deriva o sentido de “constatar a ausência de algo com pesar”. Esta perda é, então, sentida como vazio e como carência, levando a um movimento de superação, ou seja, à ideia de busca do modo de preencher esse vazio, à aspiração de obter aquilo por que se anseia. Temos, por um lado, o desejo como falta, ausência e carência e, por outro, o desejo como decisão de tomar as rédeas ao próprio destino, assumindo aqui uma ideia positiva e prospectiva de alcançar algo que se busca de forma consciente e voluntária. Este sentido prevaleceu na língua francesa (e não só, naturalmente) como “l’aspiration aux faveurs d’une femme” no contexto galante, especializando-se, assim, o termo *désir* para designar a apetência sexual, a libido consciente, facto esse já usual na língua clássica (Rey, 1992:587).

No entanto, tal especialização revela-se redutora. Para a psicanálise freudiana existem vários tipos de desejos, desde o desejo de dormir aos desejos sexuais infantis inconscientes, passando pelos sonhos. Por outro lado, o desejo não é, nesta perspectiva, nem a *necessidade*, nem a *concupiscência*. A necessidade busca um objecto preciso e satisfaz-se com a sua posse; a concupiscência tem, de facto, uma dimensão passional e libidinal, mas não esgota as possibilidades de realização do desejo. Este está mais próximo dos conceitos de *pulsão* e *libido*, os quais designam, entre outras, a energia psíquica do desejo, a sua referência às fontes sexuais e recusam a existência de um objecto específico pré-determinado capaz de satisfazer cabalmente o desejo. O desejo freudiano surge-nos, assim, como uma espécie de particularização da pulsão.<sup>16</sup> No sentido lacaniano, a noção de desejo é definida como *desejo do desejo do outro*, como “reconhecimento dum desejo

<sup>14</sup> Cf. J. Cardoso Pires (1989: 25 e 35, respectivamente).

<sup>15</sup> Cf. M. Chauí (1993:19-66).

<sup>16</sup> Cf. *Dicionário Geral das Ciências Humanas* (1984:249-250).

por outro desejo. O acesso dum sujeito ao desejo supõe que ele seja reconhecido como ser de desejo por um outro e para outro. O desejo enquanto desejo do outro é, portanto, igualmente para o sujeito desejo de saber o lugar que ocupa em relação ao discurso do outro” (cf. nota 16). Para Lacan, o desvio entre a necessidade e a procura produz o desejo, o qual não se confunde com nenhuma delas. A primeira satisfaz-se pela posse de um objecto específico, caracteriza-se pela atracção por um conteúdo real, ao contrário do desejo que não possui um objecto pré-determinado capaz de repor uma harmonia inicial. A procura orienta o sujeito para um qualquer objecto substitutivo, mascarando o que este tem de ilusório relativamente à sua impossibilidade de se constituir como objecto de desejo. Se o desejo se distingue da procura, enquanto busca de amor, ela “não deixa de fornecer o suporte material duma realização ilusória do desejo, ilusão reconhecida ou não sobre a qual se apoia o próprio movimento do desejo” (cf. nota 16). Reconhecemos aqui a própria essência do domjoanismo, desde a famosa lista das conquistas de Don Juan, até às suas manifestações nos nossos dias, passando naturalmente pela galanteria e libertinagem no contexto social representado na obra de Crébillon.

Numa perspectiva biológica, como poderemos considerar o desejo? De acordo com o neurobiólogo francês Jean-Didier Vincent, o desejo é “um estado interior, uma *tendência* vivida pelo indivíduo, sem o levar necessariamente à acção.”<sup>17</sup> E resume a questão do seguinte modo:

“O desejo situa-se entre o gozo e a necessidade, entre o lucro e a perda. A satisfação de uma necessidade conduz ao reforço, base das teorias da aprendizagem. O desejo ocupa igualmente o lugar central na psicologia freudiana, baseada na necessidade e na experiência da satisfação. Mas, mais do que a necessidade, talvez seja a falta, antecipação ou simulação da necessidade que opera no desejo e o situa na duração.” (147)

Desejo de recompensa, sob a forma de obtenção de um *proveito* ou de um *prazer*, isto é, o desejo define-se pelo *objectivo* a atingir, sendo justificado pela recompensa obtida (proveito ou prazer). A sua medição efectua-se através da intensidade do acto subjacente. Outra componente do desejo ressaltada por Vincent é a *necessidade*, estado interior correspondente àquilo a que os psicólogos chamam *motivação*. Sentida como uma situação intolerável que deve ser satisfeita, ela provoca uma tendência imperiosa para a concretização dessa satisfação através do objecto adequado. Mas, acrescenta o autor, “o desejo não é identificável com a necessidade. Ele consiste numa reactualização, num reinvestimento, quando aparece de novo o estado de tensão na imagem do

---

<sup>17</sup> Vincent (1988:145).

objecto que forneceu a satisfação. Não se trata portanto de uma satisfação real – a não ser na origem –, mas sim alucinatória” (149).

A questão que se coloca é a de saber qual é, então, a mola impulsionadora do desejo: a falta ou a necessidade. A isto responde Vincent:

“A falta tornar-se-ia uma simulação da necessidade. É esta que seria imaginada, e não o seu saciamento. Assim aconteceria com o desejo amoroso. A cristalização, segundo Stendhal, não é mais do que uma reactivação incessante do desejo através da perda simulada do objecto amado. [...]. Mas o desejo também não é apenas [...] uma experiência de prazer. Nesse caso, não haveria qualquer razão para que cessasse, e o carácter evenemencial de um comportamento não poderia ser aplicado.

Finalmente, neste entendimento a três, desejo/prazer/necessidade, cada parceiro faz jogo duplo, e, para cada comportamento primário, deparamos com a dificuldade de dizer se o prazer nasce da satisfação de uma necessidade ou se é um fim em si.” (150)

Nos chamados *comportamentos de desejo*, podemos distinguir, de acordo com Vincent, uma *fase apetitiva* e uma *fase consumatória*. No entanto, existem diferenças significativas relativamente ao instinto. Um comportamento de desejo do ratinho de laboratório apresenta como características a *individualização*, a *faculdade de antecipação* (correspondente à capacidade de aprender a aprender), à qual se associa uma *componente afectiva e emocional* presente no desenrolar da acção. Trata-se, como diz o autor, de “manifestações viscerais e de secreções hormonais que fornecem uma verdadeira tradução somática da emoção. A paisagem emocional que acompanha um comportamento é a marca do desejo: ele diferencia-se do deserto afectivo que caracteriza o instinto” (153-154). Do ratinho de laboratório ao ser humano, ressalvadas as devidas distâncias, interessa-nos o papel dos neuro-humores, hormonas e restantes substâncias químicas na regulação do estado central do organismo e, em alguma medida, ingredientes que misteriosamente influenciam comportamentos e emoções do indivíduo, nomeadamente os de desejo.<sup>18</sup> O motivo deste interesse decorre do facto de Crébillon, como contemporâneo de La Mettrie e da sua concepção do “homem-máquina”, procurar dissecar, na sua obra, os mecanismos que movem as paixões e os desejos humanos.

Com efeito, como veremos adiante neste estudo, Crébillon põe a nu os mitos neoplatónicos do amor precioso, concepção idealista e descorporalizada do desejo amoroso. Para tal, encena as máscaras do amor-desejo (*amour-goût*) através de várias personagens. Algumas mostram-se

---

<sup>18</sup> Vincent (1988:170-172). Consulte-se igualmente o ensaio de António Damásio (1995).

convencidas de que o amor, como todas as paixões, tem a sua origem no corpo físico, material e não no plano metafísico: Versac, Clerval, Chester e Alcibiade, ou seja, os libertinos mais bem sucedidos da obra de Crébillon, defendem, com base no seu saber de experiências feitas, que o desejo vive de si próprio e independentemente do amor (mesmo quando o indivíduo disso não tem plena consciência: o jovem Meilcour, após a “conquista” de Mme de Lursay ainda confunde os planos; será o narrador – Meilcour amadurecido e experiente – a introduzir a importante *nuance*: “l’ouvrage de mes *sens me parut* celui de mon *coeur*”.<sup>19</sup>)

Os dois diálogos célebres de Crébillon, *La Nuit et le Moment* e *Le Hasard du coin du feu*, são brilhantes exemplos da convicção de que o acto amoroso não nasce de um sentimento, mas do desejo despoletado em circunstâncias fortuitas (o *acaso*, o *momento*, ainda que este possa ser planeado). As juras de amor eterno, feitas na linguagem do amor-paixão, paradoxalmente, duram o mesmo tempo que o fogo na lareira, ou seja, tal como este, o fogo do desejo ateia-se, consome-se e arrefece em cinzas quando satisfeito. Clitandre utiliza mesmo uma linguagem “mecanicista”, qual físico que analisa os sofismas amorosos, no sentido de verificar se “la machine l’emporte sur le sentiment.”<sup>20</sup> Para este libertino espirituoso, o seu tempo é “fort plaisant” e “délicieux à considérer un peu philosophiquement” (60). Ele constata que “jamais les femmes n’ont mis moins de grimaces dans la société; jamais l’on n’a moins affecté la vertu. 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” (48). O amor resume-se, portanto, a uma atracção física: “comme on s’est pris sans s’aimer, on se sépare sans se haïr” (48).

Crébillon assume também o papel de físico que analisa os sofismas amorosos quando verifica o “mau funcionamento da máquina do desejo”, ou seja, o problema da impotência. O libertino Mazulhim (*So*), por exemplo, “a le coeur fatigué”. Tanzaï (*TN*) sofre de uma impotência passageira na sua noite de núpcias, devido ao seu amor por Néadarné, mas também ao temor que esta lhe inspira, fruto da inexperiência de ambos.

As investigações da bio-química cerebral conduzem, presentemente, à constatação de que “um cérebro com ligações demasiado exactas (*câblé*) e funcionando apenas de maneira lógica também não deixaria lugar para o desejo”, segundo Jean-Didier Vincent (1988:173). Este aspecto pode revelar-se curioso e interessante no domínio da libertinagem. Se partirmos do pressuposto de que aí imperam a razão, a lógica, o pensamento estratégico e a vontade de sujeição do Outro, qual o lugar que resta para o desejo? Ele situa-se, provavelmente, no próprio *jogo da sedução*, entendido aqui como um projecto de dominação do Outro, jogo agonístico em que a vítima se transforma num mero

<sup>19</sup> *Ég* (1985:245, sublinhados nossos).

<sup>20</sup> *NM* (1993c:124).

joguete nas mãos do libertino, quando este é um jogador exímio. Aquilo que se deseja é, em ambos os casos, o desejo do Outro: no caso da mulher-vítima que ama sinceramente o libertino e por ele é traída, mas também este último deseja o desejo daquela, como forma de a dominar e humilhar. Em Crébillon os exemplos paradigmáticos são os pares antagónicos Mme de Suffolk – Chester (*HO*) ou Aspásie – Alcibiade (*LA*).

O libertino procura afirmar-se, portanto, pela negação do sentimento. Em certos casos, a desmistificação do amor-paixão, concebido de forma puramente idealista, faz-se pondo a nu, de forma mais ou menos materialista<sup>21</sup>, os meandros da sensualidade e do desejo escondidos sob a máscara do idealismo precioso e/ou religioso, bem como de uma concepção fatalista da paixão. A realidade mascarada corresponde, porém, a uma liberdade de costumes que favorece a satisfação do desejo (masculino e feminino), enquanto tenta salvaguardar as aparências e apaziguar os conflitos interiores que haviam dilacerado os seres no século anterior. Daí que a heroína das *Lettres de la Marquise de M\*\*\**, mais concretamente a sua morte, tenha parecido a muitos desajustada em relação aos costumes dominantes na sociedade da Regência.

Tendo colocado o amor no centro da sua obra, Crébillon desmistifica o idealismo (falso) e ressalta o contraste, por vezes brutal<sup>22</sup>, entre um código linguístico-retórico extremamente refinado e delicado e o império algo violento do desejo “maquinal”. Através da utilização de formas diversificadas e experimentais no domínio da narrativa, Crébillon procura descrever as estratégias, as máscaras e os jogos de sedução. Jean Rousset afirma, a este propósito, o seguinte:

“Le séducteur selon Crébillon n’est pas seulement un acteur consommé dans l’art de simuler toutes les émotions de l’amour pour le provoquer en autrui, il est en même temps le spectateur jouissant de son propre jeu et de ses effets dans un cœur qu’il conduit à son gré. Un dominateur parfaitement conscient de ses fins et de ses moyens s’empare sous nos yeux d’une conscience qui s’imagine libre et aimée; elle n’est ni l’un ni l’autre.”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Por exemplo, o caso de Clitandre (*NM*).

<sup>22</sup> Entre outros, os sedutores mais cruéis de Crébillon: Lord Chester (*HO*) e Alcibiade (*LA*). O sedutor libertino tem de conciliar um projecto de sedução e uma arte (*techné*), a qual combina o domínio da palavra (de modo a convencer o Outro) com o da acção (conquista).

<sup>23</sup> Rousset (1972: 124 – sobre *HO*).

## *O Jogo do Desejo ou o Império da Sedução*

“O grande sedutor, aquele que ‘encontra’ as mulheres e lhes liberta o erotismo, fala-lhes como uma mulher. Digo ‘fala’ porque a chave é mesmo constituída pelas palavras e pela maneira como são ditas.

A mulher teme a violência do homem. O grande sedutor pode ter um aspecto forte, viril, mas fala de modo tranquilizante, persuasivo, seguro. Tem a segurança do pai e o conhecimento da mãe. Diz aquilo que só uma mulher seria capaz de dizer. Fala do corpo feminino com a delicadeza da mulher. Conta e evoca sensações que só a mulher conhece e sabe contar. O grande sedutor tem paciência, dá-lhe tempo de se preparar, de fantasiar, de se encantar, de se excitar, de deixar andar. Não mostra nunca o seu desejo, a sua urgência. O grande sedutor sabe sempre retirar-se, dar um passo atrás, retardar a sua necessidade. Em cada instante faz à mulher a promessa que ela espera: não te peço que mudes, não usarei de violência, não quero nada para mim.”<sup>24</sup>

Debruçámo-nos, anteriormente, sobre os conceitos de *jogo* e de *desejo*. É chegado o momento de os articularmos no sentido de procurarmos compreender melhor os mecanismos da *sedução como jogo do desejo*, do processo de encantamento conducente à rendição.<sup>25</sup>

Embora se revele interessante o conhecimento da acção de algumas aminas cerebrais como fonte do desejo, essa perspectiva é obviamente redutora no âmbito dos comportamentos humanos e da sua inter-relação social e amorosa. Por outro lado, a racionalidade lógica pura, abstraindo-se de qualquer emoção ou sentimento, impede a constituição do desejo, como defende Jean-Didier Vincent, dificultando consideravelmente o jogo da sedução.

Numa perspectiva diferente, Jean Baudrillard, no seu ensaio *De la Séduction* (1979), admite, do mesmo modo, uma distinção entre o *desejo*, da ordem da natureza<sup>26</sup>, e a *sedução*, do domínio do simbólico. Ela é arte(ficial), ou seja, manifesta-se como “a poesia do desejo” (1979:64). Diz o autor: “Or la séduction n’est jamais de l’ordre de la nature, mais de celui de l’artifice – jamais de l’ordre de l’énergie, mais de celui du signe et du rituel” (10).

O segredo de toda a sedução consiste na transubstanciação do natural (desejo, sexo) no artificial, na arte (domínio dos signos – jogo, poesia, retórica amorosos). A sedução é um jogo, ela é

<sup>24</sup> Alberoni (1991:99). Cf. as “palavras graciosas” de Augusto Abelaira (nota 1 da nossa *Introdução*).

<sup>25</sup> Cf. Hubert Juin: “La séduction est un jeu. D’une part, un personnage veut en séduire un autre. À l’autre extrémité de la scène, un second personnage souhaite d’être séduit par le premier [...]. Si quelqu’un souhaitait limiter la séduction à son expression la plus simple, le résumé tiendrait en trois lignes: une dame et un monsieur se croisent dans l’allée d’un parc. Le monsieur se présente: ‘Merlin l’Enchanteur!’ ‘Enchantée’, répond la dame. Et c’est toujours une histoire de masques. [...]. Qui veut être séduit participe au jeu” (1980: 167).

<sup>26</sup> O conceito de *natureza*, neste contexto, refere-se tanto à boa natureza da alma, no passado, como à boa natureza material das coisas e à boa natureza psíquica do desejo (Baudrillard, 1979:10).

da ordem do ritual, codificado como sistema de signos – lúdicos e discursivos (mas também socioculturais). Por seu turno, o desejo e o sexo são da ordem do natural, resumem-se a uma “função”, e o prazer, a fruição, não têm *estratégia*:

“La jouissance est sans stratégie: elle n’est qu’une énergie en quête de sa fin. Elle est donc bien inférieure à n’importe quelle stratégie qui peut l’utiliser comme matériel, et le désir lui-même comme élément tactique. C’est le thème central de la sexualité libertine du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Laclos à Casanova et Sade (y compris Kierkegaard dans le *Journal du Séducteur*), pour qui la sexualité est encore un cérémonial, un rituel et une stratégie avant qu’elle ne s’abîme, avec les Droits de l’Homme et la psychologie, dans la vérité révélée du sexe.” (33)

Como veremos na obra de Claude Crébillon, o mais importante nos jogos galantes e libertinos não é tanto a satisfação de uma necessidade libidinal, mas sim o *desejo do jogo*, do ritual convencionalizado, com o aproveitamento virtuoso do elemento aleatório que constitui a *ocasião* (“le moment”) dos desvarios sentimentais e racionais (“les égarements du coeur et de l’esprit”). Mero cerimonial estratégico nos jogos amorosos e galantes, mais perigosa e desigual na libertinagem, a sedução é uma relação dual e agonística, jogando-se com todas as armas disponíveis: *intelectuais* e *afectivas* – razão (“esprit”), emoções e sentimentos (“coeur”) –, *corporais* – sensualidade (“les sens”): o olhar, a voz, a mímica e as máscaras faciais, a gestualidade e os movimentos do corpo (verdadeira coreografia); o cuidado com a aparência (beleza e saúde) –, ao que se associa todo o artifício ligado à moda, perfumaria, cosmética, joalheria, bem como a decoração de espaços íntimos, ambientes propiciadores dos encontros amorosos, onde triunfa essa peça de mobiliário célebre – o sofá –, preferencialmente “au coin du feu”.

Jogo agonístico, em que se pretende vencer o adversário, por vezes de forma violenta, mas também jogo de descentramento do sujeito por relação ao desejo e ao prazer. Diz Baudrillard:

“C’est ce qui transparaît dans le jeu le plus banal de la séduction: je me dérobe, tu ne me feras pas jouir, c’est moi qui te ferai jouer, et qui te déroberai ta jouissance. Jeu mouvant, dont il est faux de supposer qu’il n’est que stratégie sexuelle. Stratégie de déplacement bien plutôt (*se-ducere*: amener à l’écart, détourner de sa voie), de détournement de la vérité du sexe: jouer n’est pas jouir.” (37)

Mais adiante defende que “s’il y a une *loi naturelle* du sexe, un principe de plaisir, alors la séduction consiste à en renier le principe et à y substituer une règle du jeu, une règle *arbitraire*, et dans ce sens elle est *perverse*. L’immoralité de la perversion, comme celle de la séduction, ne vient pas d’un abandon aux plaisirs sexuels contre toute morale, elle vient d’un abandon, plus grave et plus subtil, du sexe lui-même comme référence et comme morale, y compris dans ses plaisirs” (171). O importante é o *jogo* e a paixão manifesta-se pela mestria das regras convencionadas, pelo ritual. Assim, o *jogo do desejo* transforma-se, principalmente, em *desejo do jogo*. Vitória dos signos sobre a natureza:

“Pour la séduction, le désir n’est pas une fin, c’est un enjeu hypothétique. [...]. Pour la séduction, le désir est un mythe. Si le désir est volonté de puissance et de possession, la séduction dresse devant lui une volonté de puissance égale par le simulacre, et c’est par le réseau des apparences<sup>27</sup> qu’elle suscite cette puissance hypothétique du désir et qu’elle l’exorcise.” (119-120)

Jogo agonístico, por essência estratégico e ritualizado, a sedução, no plano discursivo, caracteriza-se igualmente por “desviar do seu caminho”, da sua *verdade*, o sentido das palavras proferidas. Império das aparências, discurso falso e enganador:

“Dans la séduction [...], c’est en quelque sorte le manifeste, le discours dans ce qu’il a de plus ‘superficiel’ qui se retourne sur l’ordonnance profonde (consciente ou inconsciente) pour l’annuler et lui substituer le charme et le piège des apparences. Apparences non du tout frivoles, mais lieu d’un jeu et d’un enjeu, d’une passion de détournement – séduire les signes eux-mêmes est plus important que l’émergence de n’importe quelle vérité – que l’interprétation néglige et détruit dans sa recherche d’un sens caché.” (77-78)

Baudrillard define a sedução como *poesia do desejo*, mas talvez seja mais preciso considerá-la como *retórica do desejo*, uma vez que se trata de um discurso essencialmente estratégico. Marilena Chaui (1993) partilha esta hipótese ao definir a retórica como “o discurso que toma as paixões e o desejo como meio e como fim”, a “arte de encontrar os meios para persuadir”, pois ela “desperta e adormece desejos, comovendo a alma do ouvinte, tocando no *páthos*” (33). Também Cardoso Pires

---

<sup>27</sup> “L’apparence pure: tel est l’espace de la séduction. Non pas les signes: les apparences. Autre distinction radicale: une apparence n’est pas un signe. Le signe se déchiffre, l’apparence ne se déchiffre pas.”: Jean Baudrillard (1980:201).

caracteriza o libertino como “o geómetra das paixões”, “o campeão dos silogismos que racionaliza os actos e os sentimentos”, “o orgulhoso das falências conscientes” (1989:49).

Amor-paixão, galanteria e libertinagem, diferenciando-se no plano das emoções e sentimentos, partilham, contudo, o mesmo código linguístico-retórico utilizado nas suas estratégias de sedução. A galanteria e a libertinagem dissimulam as suas intenções reais através da linguagem da paixão, problemática central de toda a obra de Crébillon. Por agora, retenhamos os pontos essenciais do jogo linguístico da sedução. Dizem os autores de *A Nova Desordem Amorosa* (1981:335):

“A linguagem amorosa era como um baile de máscaras onde tivessem acesso apenas as pulsões não reconhecíveis sob o seu disfarce afectivo. Dizia-se coração em vez de sexo, formulavam-se as obsessões genitais em termos de sentimentalidade. Era uma metonímia convencional, um álibi codificado. [...]. O inconfessável podia ser confessado; assim, sobretudo a sedução dispunha de uma extensa e acessível retórica, de um inesgotável tesouro de lugares-comuns que eram garantia eficaz contra a angústia do ‘que dizer?’. A literatura, então, prestava um inestimável serviço: soprava as deixas, as respostas, permitia o ‘engate’.”

A civilidade, o decoro e a sensibilidade ditavam as regras do jogo amoroso e impunham um código linguístico onde retórica e poética surgem de mãos dadas. O desejo, tido por vicioso, não podia falar abertamente, necessitava de ser decantado, sublimado. Por isso, constatamos com Bruckner e Finkielkraut que “há uma relação de sedução [...] apenas porque hoje, como ontem, o instinto carnal não se pode legitimar a si próprio. Ele deve fazer-se perdoar para ter a oportunidade de ser ouvido. Quando a humanidade tinha uma alma e um corpo e vivia a sua existência sob a égide desta dualidade, o amor era o redentor, o desejo era o pecado: disfarçava-se de ideal o obsceno acoplamento, dissimulava-se atrás dos véus do sentimento e da ternura a baixa satisfação dos instintos” (336).

Mudam-se os tempos, mudam-se os códigos. Agora, continuam os autores, “pusemos de parte essa antiga maquinação metafísica, apenas conservada por alguns padres nostálgicos, somos monistas, não encontramos qualquer impureza no corpo [...]. O desejo já não é vicioso, fica-lhe o defeito de ser anónimo. [...] Nada é mais estereotipado que os requebros afectivos, nada é mais banalmente natural que as aspirações dos sentidos” (336).

Nos nossos dias, os autores constatam que a “palavra de sedução” está em crise. Por um lado, tornou-se ridículo falar de amor (como na retórica galante e libertina do século XVIII), por outro, falar da libido não é operacional. A sedução contemporânea foi expulsa do seu código tradicional (retórica amorosa) e não encontrou um código que o substituísse. Por isso, serve-se de todos os

códigos para atingir os seus fins. A haver declaração de amor, ela surge apenas depois, quando já não se trata de obter os favores do Outro, mas de conservar a sua presença (336-338).

Que mudanças essenciais se operam no campo da sedução? Pascal Bruckner e Alain Finkielkraut respondem:

“Antigamente o sedutor era um cínico comediante que disfarçava o furor dos sentidos sob o fervor dos sentimentos. [...]. A sedução era uma arte de dissimulação: o ‘engate’ é uma arte de determinação. O sedutor, hipocritamente, jurava fidelidade aos valores reinantes na sociedade: a honra, a virtude, o amor. O paleio do conquistador implica um esforço de apresentação e não um trabalho de deformação. O primeiro mascarava a sua personagem; é para ser uma personagem que o segundo se esforça sem descanso.” (338-339)

Eterno jogo de aparências, afinal, o “império da sedução”. Jogo conforme às leis do teatro, para o qual as máscaras e a ilusão constituem elementos essenciais, bem como a encenação num espaço cénico (o da mundanidade) pertencente ao mundo real, mas ao mesmo tempo projectando-se para fora dele numa abertura para a dimensão lúdica, onde o desejo se joga como fantasia, através da palavra e da representação.

A sedução apresenta-se, por tudo aquilo que foi dito, como *jogo do desejo*, onde se procura esconder as estratégias libidinais ou da vontade de dominação do Outro sob a máscara encantatória e envolvente de uma personagem construída de acordo com as fantasias, quer do sedutor quer do objecto seduzido. O jogo estratégico da sedução libertina implica, segundo Françoise Collin<sup>28</sup>, a relação de dois indivíduos, geralmente de sexos opostos, ou seja, um sujeito masculino activo, audacioso, confiante no seu projecto e um sujeito-objecto feminino<sup>29</sup> (“plus séduisant que séducteur”) que, mesmo desencadeando de forma consciente ou inconsciente o processo de sedução, não o conhece nem o controla. Deste modo, fica mais vulnerável, podendo transformar-se na vítima do sedutor, o qual procura, assim, escapar ao risco de se tornar ele próprio dependente (é o caso da generalidade das relações onde se afrontam um libertino e uma mulher apaixonada: em Crébillon, os exemplos mais significativos são Chester – Mme de Suffolk e Alcibiade – Aspásie).

Por outro lado, os códigos da libertinagem determinam que a mulher seduzida deva ser, de imediato, abandonada, pois após a conquista ela perde todo o interesse do sedutor, deixando de o atrair. A sedução é, nas palavras de F. Collin, uma “opération néantissante, ou de rencontre avec le

<sup>28</sup> F. Collin (1980:189-196).

<sup>29</sup> Cf. J. Baudrillard (1994:135-136): “Seul l’objet est séduisant. Le séducteur vulgaire, lui, n’a rien compris. Il se veut sujet, et l’autre victime de sa stratégie. Psychologie naïve, autant que celle des bonnes âmes qui prennent le parti de la victime. Ni l’un ni l’autre ne voient que toute l’initiative, toute la puissance sont de l’autre côté, du côté de l’objet.” (Lembre-mos da relação Valmont – Tourvel.)

néant (qu'il cherche et fuit). L'autre comme femme (la séduisante séduite) ne peut jamais être que traversée" (190). Como sabemos, o sedutor libertino move-se pelo prazer do projecto e delicia-se com a cedência progressiva da sua vítima e com a antecipação do fim que lhe reserva, do qual ela não deve sequer suspeitar. O prazer do libertino decorre do *saber* e não da *libido*, do *desejo de saber* e do *desejo de conquistar*, de dominar o outro:

“Car la jouissance du séducteur a quelque rapport avec le savoir, celui qu'il détient, celui qu'il va révéler à sa victime: qu'elle n'est rien, ou qu'elle est Femme, ce qui est tout un. Rien final, ouverture du vide, qui renvoie à tout ce qui précède comme pure vanité mise à mort qu'elle aura confondue avec l'amour.”<sup>30</sup>

O projecto de sedução do libertino preconiza uma estratégia e um número variável de táticas<sup>31</sup> de modo a atingir os seus fins:

“Pour en venir à ses fins, à sa fin, le séducteur s'affuble de déguisements, habits de parade, fards, changements d'identité, masques, dont le plus rare n'est pas celui de la féminité: douceur des paroles et des manières, serments lyriques. Il se fait tour à tour diable et bon dieu, superman ou femme, pour mieux approcher du but, et il s'emmerveille lui-même de ses feintes.”<sup>32</sup>

A sedução é, portanto, uma relação na qual um sujeito procura afirmar-se face a um objecto como objecto de conquista. Para que esta se concretize, é necessário delinear e desenvolver um plano estratégico conducente à posse do Outro. A vitória conclui e anula ao mesmo tempo o processo de sedução, reconduzindo-o ao ponto de partida, donde o sedutor deve recomeçar, repetidamente, seguindo um esquema sempre idêntico. De sedução em sedução, o que vai variando será talvez a escolha dos meios empregues e o ritmo. Como na estratégia militar, há aqui progressões vertiginosamente rápidas, conquistas devidas a um golpe de autoridade, e outras lentas, com subtilezas acompanhadas de dissimulações e retiradas estratégicas (Collin, 1980:190).

<sup>30</sup> F. Collin (1980:191). Esta “mise à mort” releva da metáfora tauromáquica empregue no contexto da sedução libertina e desenvolvida, por exemplo, por Francisco Javier Hernández (1997:115-121).

<sup>31</sup> Relembremos os dois termos militares (metáforas igualmente presentes no contexto da sedução). A *estratégia* refere-se, num primeiro sentido, à arte (técnica) de fazer evoluir um exército no terreno até este encontrar o inimigo, ou seja, àquela parte da ciência militar que respeita à condução geral da guerra. Num segundo sentido, *estratégia* significa o plano de acções coordenadas. Quanto ao termo *táctica*, ele designa, primeiro, a arte de combinar todos os meios militares para o combate e a execução dos planos da estratégia. Em segundo lugar, *táctica* refere-se ao conjunto dos meios coordenados empregues para a obtenção de um resultado.

<sup>32</sup> F. Collin (1980:191). (Abordaremos, na Parte II, a célebre “Leçon de l'Étoile” na qual Versac inicia o jovem Meilcour nos segredos dos códigos de sedução.)

A autoridade do libertino vem-lhe do seu “currículo” como catálogo dos seus sucessos (a famosa “lista”); daí a importância do abandono do objecto seduzido para acelerar a sua circulação, pois ela permite aumentar o número de vítimas/vitórias, ao mesmo tempo que assegura a divulgação dos sucessos, indispensável ao reconhecimento da *maîtrise* do sedutor e, conseqüentemente, da sua glória. Como estratega, o libertino deve ser exímio na arte de manipular os outros, de jogar com eles (jogá-los) a seu belo-prazer, quando representa o seu grande papel: “jouer le grand jeu” significa, para o libertino, utilizar todos os seus talentos para convencer, para seduzir e conquistar (Chester e Alcibiade, por exemplo).

Retomando agora os “lugares-comuns” da ideia de jogo anteriormente tratados, vejamos como a sedução pode partilhar, em nosso entender, esses mesmos traços. Assim, tal como o jogo, a sedução é uma actividade:

*Livre* – sem liberdade não há divertimento e prazer, logo não há jogo. Como precisa Henriot<sup>33</sup>, “cette liberté, qui fait être la conscience à distance de soi comme à distance de la situation dans laquelle elle se trouve et se découvre, est à l’origine de l’idée de Jeu.”

Ora, se nos jogos amorosos e galantes verificamos um consentimento livre dos intervenientes, para além da partilha do mesmo código (sistema de regras do jogo), já nos jogos de libertinagem, porém, ao colocarem em cena um sedutor e a sua vítima, esta encontra-se sob o domínio daquele, sendo manipulada contra a sua vontade e liberdade de escolha, isto é, constitui um objecto lúdico – um brinquete – nas mãos do sedutor. No entanto, este joga em inteira liberdade, divertindo-se com o seu brinquedo. Para o libertino, a sedução é uma aposta a ganhar, um jogo travado consigo mesmo ou com os seus pares com o objectivo de aumentar a sua fama, a sua glória e a sua vaidade.

*Separada* – circunscrita dentro de limites espaço-temporais precisos e pré-fixados, tais como o círculo fechado “de la bonne compagnie” (“le monde”) da aristocracia parisiense do período da Regência e reinado de Luís XV, por exemplo. Liberdade, ociosidade, conforto, bem-estar contribuem consideravelmente para o florescimento do jogo da sedução. Observa, a este propósito, Henriot: “L’idée de ‘prendre la vie comme un jeu’ ne peut apparemment surgir que si l’on est momentanément délivré de toute contrainte, protégé d’une douleur trop vive ou d’un état de malaise difficilement supportable, hors d’atteinte de la décrépitude résultant de l’âge et de la maladie – autrement dit: si l’on vit dans des conditions relativement douces et confortables.

A partir de ces données premières, il faut encore que l’on ait le pouvoir de s’élever quelque peu

---

<sup>33</sup> Henriot (1989:293).

‘au-dessus’ de la situation dans laquelle on se trouve” (292). E acrescenta ainda: “pour envisager les choses de la vie sous l’angle du jeu, il faut disposer d’un certain recul, d’une certaine aisance, s’avérer capable de cette mise à distance, de cet éloignement dans le sens de la hauteur auquel Sartre donne le nom de transcendance et qu’il prend pour de la liberté. Il faut pouvoir se donner l’illusion que l’on se tient au-dessus des choses et de soi-même. L’ hypothèse n’en saurait venir à l’esprit d’un être diminué, écrasé par le sort. [...]. Ce sont des théoriciens, des stratèges pour qui le théâtre des opérations est d’abord et presque uniquement un théâtre” (294). No universo crébilloniano, as personagens não se entregam aos jogos do desejo para se distraírem das suas ocupações quotidianas; os jogos de sedução constituem o *objectivo central* das suas existências; as preocupações materiais, o mundo da produção e do trabalho (a vida “real”) pertencem ao universo da burguesia.

*Incerta* – cujos desenvolvimento e resultado são, à partida, indeterminados, necessitando da capacidade inventiva, criativa do jogador. Também nos jogos de sedução este carácter aleatório se manifesta, estando dependente da capacidade inventiva constante dos intervenientes, pois até aos mais consagrados sedutores podem ocorrer insucessos.

*“Improdutiva”* – no domínio estrito do jogo, a questão da “improdutividade” mostra-se bem mais complexa à luz das propostas teóricas mais recentes. Contudo, nos círculos aristocráticos franceses do século XVIII não há distinção entre jogo como ocupação frívola e assuntos importantes. O jogo não é um aspecto da vida que se deixa, por vezes, de lado para voltar ao sério; ele é a própria vida da generalidade dos membros dessa classe privilegiada<sup>34</sup>. Daí que esta seja tida como “improdutiva” e “parasitária” pela classe emergente, a burguesia, pautada pelos valores do trabalho, do esforço meritório capazes de criar riqueza. Por outro lado, o “comércio mundano”<sup>35</sup>, concebido como quadro regulador das relações galantes e libertinas, põe em circulação os objectos de troca, num movimento que se pretende contínuo e veloz, pois é “incivilizado” monopolizar os favores de alguém por um período mais longo que o usualmente convencionado (*NM*:61 – Clitandre considera que cinco ou seis dias é já tempo demasiado para manter uma relação galante). Tal conduta perturba o bom funcionamento da “economia erótica” mundana (cf. nota 35); esta não gera bens, nem riqueza, nem qualquer elemento novo, apenas se verifica um deslocamento de “propriedade” – embora muito efémero. Estamos perante uma “economia” de troca e de circulação perpétuas, onde os únicos bens gerados são os jovens iniciados e rapidamente absorvidos pelo sistema (por exemplo, Meilcour, Tanzaï e Néadarné,

<sup>34</sup> Cf. Ph. Stewart (1973:90). Cf. *LM*: cartas XLIV e LXIV, por exemplo.

<sup>35</sup> Cf. J. R. Joseph (1984).

etc.). À luz dos valores burgueses, pelo contrário, as relações amorosas devem canalizar-se sobretudo para a constituição de uma família, geradora de riqueza no plano social e económico.

**Regulada** – porque sujeita a regras, convenções que suspendem as leis comuns e que momentaneamente instalam uma ordem nova e absoluta. O microcosmo social, de que temos vindo a falar, regula-se por leis muito próprias e as relações de sedução não constituem excepção. O problema coloca-se, antes, em relação ao grau de mestria dessas mesmas regras (conhecimento dos códigos – mundano, linguístico/passional – e sucesso ou insucesso na *performance*). O jogo, como vimos, pressupõe o conhecimento e aceitação das regras convencionadas; portanto, o jogador, ao tomar consciência do seu jogo (*playing*), procurará exceder-se no seu desempenho com o objectivo de ganhar. O verdadeiro jogador, por outro lado, consciente igualmente do valor dos seus adversários e do factor *acaso*, aceitará a derrota com *fair play*. Excepto no caso do libertino mais implacável, que dita as regras a seu belo prazer, vivendo de acordo com a máxima “vencer ou morrer”, segundo a sua vaidade e para a sua glória.

As regras que aqui nos interessam são as dos sistemas retórico-comunicacionais dos jogos de sedução. Por um lado, o sistema do amor-paixão, constituído, sobretudo, pelo código amoroso precioso, idealizando o sentimento e sacralizando o objecto amado, e expressando-se através de um código linguístico intenso mas depurado. Por sua vez, os jogos galantes e libertinos, o *amour-goût* (desejo), mantêm a retórica passional, a forma (formalidade) e, literalmente, desvirtuam o sentimento.

**Fictícia, ou melhor, Ficcional** – isto é, a consciência da especificidade desta “realidade segunda” que é o jogo. Este aspecto prende-se com o anterior no que respeita ao domínio dos códigos e suas inter-relações (por exemplo, relações entre os códigos de decoro e da civilidade com os códigos sociais, retóricos e literários da linguagem amorosa/galante/libertina), no âmbito dos jogos de sedução. Trata-se de uma “realidade segunda”, não em relação à vida real, mas sim em relação à consciência da acção que o jogador/sedutor detém: *ele sabe-se e vê-se em acção enquanto “joga”*. Deste modo, o *jogo do desejo* é igualmente *desejo do jogo*<sup>36</sup>.

Retomando a definição final de jogo proposta por Jacques Henriot (cf. nota 6), poderemos concluir que, de facto, a sedução apresenta traços pertinentes do domínio do lúdico. Como o jogo, a sedução – “poesia do desejo” – é um processo metafórico que resulta de uma decisão tomada e

---

<sup>36</sup> Sobretudo presente naquelas personagens libertinas que mostram maior predilecção para tratar a sedução de forma sistemática (elaborando uma espécie de *Grammaire raisonnée*): Jonquille, Versac, Clitandre, Chester. Alcibiade.

mantida pelo jogador (consciência, liberdade, vontade) de pôr em funcionamento um conjunto mais ou menos coordenado de esquemas (códigos retóricos-passionais, bem como mundanos) conscientemente apreendidos como aleatórios (quando se considera e respeita o adversário e os poderes do acaso), para a realização de um tema deliberadamente colocado como arbitrário (projecto de sedução).

O *jogo do desejo* será considerado adiante como sedução amorosa a vários níveis: por um lado, tendo como base a sinceridade do sentimento; por outro, a falsidade, quer da cumplicidade galante quer do logro libertino. Para jogarem (*playing*) este jogo (*game*), os jogadores dispõem de vários meios, ou melhor, as suas *performances* distinguem-se de acordo com o grau de mestria dos códigos requeridos, sobretudo retóricos e linguísticos. Assim, os jovens iniciados e as almas sinceramente apaixonadas têm um domínio incipiente dos códigos de sedução; os *petits-mâitres*, as coquetes, as mulheres galantes dominam-nos, de uma forma geral, razoavelmente bem; os libertinos têm deles um domínio *quase* absoluto, atendendo a um certo grau de aleatório intrínseco.

Neste domínio, o *jogo (game)* é o do *desejo* (amor “puro” – correspondido ou não –, galanteria, libertinagem) com o seu sistema de regras e códigos conhecidos e dominados pelos jogadores. Quanto ao *jogar do jogo (playing)*, a acção desenrola-se, ou não, dentro das regras convencionadas e está sujeita à intervenção do aleatório. Por último, devemos considerar as *peças*, os *peões*, instrumentos voluntários ou involuntários do jogo jogado. Claramente no caso da libertinagem a vítima é jogada, contra a sua vontade consciente, pelo sedutor que se serve dos códigos da retórica amorosa.

A sedução pressupõe, como vimos, o *desejo do jogo*. Esse desejo pode ser ainda “inconsciente”, latente, descoberta do sentimento involuntário (os jovens em Crébillon); pode também ser consciente mas involuntário (a Marquesa de M\*\*\*, a Duquesa de \*\*\*), o que leva à sua recusa e (tentativa de) fuga; pode ser consciente e jogando a recusa (Mme de Lursay) ou consciente e voluntário no jogo equilibrado da galanteria (Célie, Cidalise, etc.); finalmente, ele é duplo e contraditório no caso da libertinagem. Para o sedutor, o desejo do jogo é consciente e voluntário; para a vítima, ele, a existir (no caso da atracção da paixão) será “inconsciente” e involuntário. A verdadeira vítima é jogada, não jogadora, quer pelo sedutor quer pelo seu próprio desejo inconsciente (não sabe sequer que deseja). Ela encontra-se, de certo modo, fora do círculo galante, não dominando os códigos da “sociedade de prazer” (Maquiavel, *Règlement pour une société de plaisir* – *apud* Lévêque: 1990) e, portanto, não conseguindo descortinar a sua verdadeira essência antes que seja tarde de mais (Chester – Mme de Suffolk; Alcibiade – Aspásie). Como diz Jean Lévêque, comentando o texto de Maquiavel:

“Les membres de la société de plaisir seront ainsi aussi plats que les figures de jeu de cartes rencontrées par Alice au cours de son voyage. La

vérité se tient désormais tout entière à la surface des choses et des êtres: elle réside uniquement dans cette codification des gestes et des mouvements [acrescentemos também a das palavras], dont nous [neste caso, a vítima do sedutor] ne connaissons pas toujours la clef, comme lorsque nous assistons en profanes au déroulement d'un jeu inconnu." (1990:42-43)

A obra de Claude Crébillon analisa, até à exaustão, todas as questões anteriormente referidas, facto esse que leva Jean Sgard a afirmar o seguinte: "[Crébillon] réduit [l'amour] à des phénomènes d'attraction, de gravitation; les mythes sont dissipés; c'est une révolution newtonienne" (1968:367).

## 2. A RESTAURAÇÃO DA RETÓRICA E O FASCÍNIO DA COMUNICAÇÃO OU O *IMPÉRIO DO DISCURSO*

“O leitor é sempre a personagem principal. O leitor escolhido, aquele para quem se escreve, o leitor único, absoluto, esse é o actor principal e apossa-se da caneta, acaba por dirigi-la. Direi mesmo, por escrever, ao obrigar quem escreve a escrever para ele.”

Augusto Abelaira, *O único animal que?*

“Crébillon veut un lecteur actif, un amateur de cryptogrammes qui réponde à son goût pour l'équivoque et le sous-entendu par le goût du déchiffrement.”

Se estas palavras de Jean Rousset (1972:116) podem caracterizar o fenómeno literário em geral (e qualquer fenómeno artístico), no caso específico de Crébillon elas revelam-se particularmente pertinentes. Com efeito, trata-se de um autor que prevê e exige um leitor muito atento, arguto e até cúmplice que corresponda ao seu gosto pelos jogos retóricos de uma linguagem “entortillée”, onde predominam a expressão por meias-palavras, o subentendido, os enigmas subtis, como nota Rousset (1979:80). A problemática da descodificação-interpretação da mensagem literária encontra-se encenada nos próprios textos de Crébillon. Lembremos o famoso par de ouvintes do *Sopha* e de *Ah, quel conte!*, o Sultão Schah-Baham e a Sultana sua mulher, que representam dois tipos de auditores (leitores) bem distintos; o primeiro é um auditor desatento, muito pouco arguto e, por vezes, bastante caprichoso, ao contrário da segunda, que se mostra sagaz e cúmplice do modo de contar de Amanzéi:

“Dites-moi un peu, demanda le Sultan, en avez-vous encore pour longtemps? Oui, Sire, répondit Amanzéi. De par Mahomet! tant pis, répliqua Schah-Baham, voilà des discours qui m’ennuient furieusement, je vous en avertis. Si vous pouviez les supprimer, ou les abrégier du moins, vous me feriez plaisir, et je n’en serais pas ingrat. Vous avez tort de vous plaindre, lui dit la Sultane, cette conversation qui vous ennuie, est pour ainsi dire, un fait, par elle-même. Ce n’est point une dissertation inutile, et qui ne porte sur rien, c’est un fait... N’est-ce pas dialogué qu’on dit, demanda-t-elle à Amanzéi en souriant? Oui, Madame, répondit-il. Cette façon de traiter les choses, reprit-elle, est agréable, elle peint mieux, et plus universellement, les caractères que l’on met sur la scène, mais elle est sujette à quelques inconvénients. A force de vouloir tout approfondir, ou de saisir chaque nuance, par exemple, on risque de tomber dans les minuties, fines peut-être, mais qui ne sont pas des objets assez importants pour que l’on doive s’y arrêter, et l’on excède de détails, et de longueurs, ceux qui écoutent. S’arrêter précisément où il le faut, est peut-être une chose plus difficile, que de créer. Le Sultan a tort de vouloir que dans l’endroit où vous êtes, vous marchiez si rapidement, mais vous l’aurez devant moi, et devant toute personne de goût, si la fureur de parler vous emporte, et si vous ne savez pas sacrifier de temps en temps, les choses mêmes qui vous paraîtront le plus

agréables, lorsque vous ne pourriez nous les dire, qu'aux dépens de celles que nous attendons." (So, 1995b:168-169)

Crébillon aparece neste fragmento um pouco como juiz em causa própria, uma vez que o seu estilo de narrar se assemelha ao da personagem Amanzéi, provocando nos seus leitores reacções opostas de enfado e desespero, nos mais apressados, ou então de cumplicidade e deleite, nos que partilham o seu gosto pelas finas minúcias da análise psicológica e da retórica do desejo.

No presente capítulo, ocupar-nos-emos do *império do discurso*, ou seja, do modo como os Estudos Literários se encontram, nos nossos dias, marcados pelo paradigma comunicacional, permitindo uma inter-relação entre todas as teorias e “escolas” pós-estruturalistas com a restauração da Retórica, de modo a conceber a abordagem do fenómeno literário sob o prisma do fascínio da comunicação persuasiva. Mais importante ainda quando o nosso *corpus* põe em cena os discursos amoroso, galante e libertino, persuasivos por natureza e necessidade, como veremos na Parte II.

Neste virar de século, ao olharmos para trás, o panorama que os Estudos Literários nos oferecem, desde o século XIX aos nossos dias, faz ressaltar dois aspectos dignos de nota. Por um lado, a diferente valorização conferida a cada um dos elementos basilares constitutivos do processo comunicacional literário, Autor – Texto – Leitor; por outro, o retorno reformulado e revigorado da Retórica.

Quanto ao primeiro aspecto, destacam-se, *grosso modo*, três linhas orientadoras essenciais na teorização do fenómeno literário, decorrentes de uma atenção quase exclusiva conferida a cada um dos pólos do processo comunicativo de produção/recepção-interpretação dos textos literários atrás referido. Não sendo nosso intuito adoptar aqui uma perspetivação diacrónica e refazer o longo, sinuoso e interessante historial desses percursos dos Estudos Literários desde o Romantismo até às mais recentes contribuições teóricas<sup>1</sup>, lembremos apenas as principais etapas.

Em primeiro lugar, assistimos a uma valorização exacerbada do pólo emissor, com a concepção romântica do génio criador e a conseqüente visão biografista de que a *obra é o homem*. Neste sentido, torna-se necessário ao leitor conhecer a vida e a psicologia do autor para melhor compreender a obra deste. A interpretação do texto deve buscar a intenção do dizer autoral como sua Verdade absoluta.

Em segundo lugar, o esquecimento do emissor e do receptor propicia o enclausuramento na mensagem, na essencialidade do texto, desde a demanda da *literariedade* do Formalismo Russo e do método do *close reading* do *New Criticism* anglo-americano até ao projecto estruturalista da constituição dos modelos universais do fenómeno literário. O endeusamento do Texto leva, pois, a interpretação (ou a descrição) a procurar exclusivamente nele aquilo que se diz, apagando por

---

<sup>1</sup> Consulte-se, por exemplo, Eduardo Prado Coelho (1982), Jean-Yves Tadié (1987) ou ainda Silvina Rodrigues Lopes (1994).

completo não apenas a intenção autoral, mas também qualquer tipo de consideração contextual da sua produção, bem como da sua recepção (pelo menos nos casos mais radicais), colocando-o numa posição a-histórica e universal.

Em terceiro lugar, registemos a colocação da tónica no pólo receptor – instância descodificadora e, sobretudo, responsável pela interpretação plural do texto –, procurando ou rejeitando uma *fusão de horizontes de expectativa* (Popper, Gadamer, Jauss) com o seu autor (hermenêutica tradicional, hermenêutica de raiz heideggeriana e gadameriana, estética da recepção de Jauss e Iser, semiótica comunicacional inspirada em Lotman, Kristeva ou Eco, desconstrução de Derrida e De Man, desconstrucionismo dos *Yale Critics*). Neste conjunto de teorias, centradas no Leitor, surgem duas linhas dominantes, no entender de Umberto Eco. Por um lado, aquelas que procuram “no texto o que ele diz em referência à própria coerência contextual e à situação dos sistemas de significação a que remonta” ou, dito de outro modo, as que respeitam a *intentio operis* e o seu contexto de produção; por outro, aquelas que procuram “no texto o que o destinatário aí encontrará em referência aos seus próprios sistemas de significação e/ou em referência aos seus próprios desejos, pulsões e arbítrios” (1992:28), ou seja, aquelas que *o usam* sem prestarem grande atenção às condições de produção e de coerência textual, caso nomeadamente do desconstrucionismo americano.

O nosso interesse prende-se com o modo como hoje, no virar do século, podemos olhar para todas estas contribuições e considerar, justamente, a importância da inter-relação dos três elementos em jogo neste processo comunicacional, que é o fenómeno literário: Autor – Texto – Leitor. Tomados em sentido abstracto, os pólos de produção e recepção não se referem, naturalmente, a entidades empíricas, mas sim a *estratégias textuais*, isto é, presentes e identificáveis no e a partir do texto.

Com efeito, a perspectiva de Umberto Eco revela-se aqui bastante interessante. A sua teoria da cooperação interpretativa, embora com ligações embrionárias ao conceito de *Leitor implícito* de Wolfgang Iser, orienta-se para uma concepção de Leitor Modelo como “conjunto de instruções textuais, que se manifestam à superfície do texto [...] como um conjunto de afirmações ou outros sinais” (1995:22), procurando-se, deste modo, ultrapassar o perigo da parcialidade e da arbitrariedade na interpretação do texto literário, uma vez que este fica, assim, salvaguardado por uma descrição/explicação das suas condições internas de produção, do mesmo modo que, inversamente, a abertura hermenêutica invalida o ensimesmamento do texto próprio das abordagens exclusivamente estruturalistas. O que se defende é uma pluralidade de hipóteses interpretativas, variando de acordo com a singularidade de cada acto de leitura e respectivos contextos de actualização. Por seu turno, também estes são movidos pela mudança, provocando a alteração dos

códigos de recepção do texto. Deste modo, torna-se impossível uma concepção imutável do estabelecimento de um sentido único e absoluto de um dado texto literário.

Porém, de modo inverso, é igualmente impossível esquecermos que se trata de um objecto estético produzido em determinadas condições histórico-sociais e tendo em conta determinado funcionamento sociocultural do código linguístico em que é formulado. Ou seja, o texto literário é um objecto que contém em si próprio um projecto de leitura, o qual pressupõe uma dialéctica entre três “intenções”, segundo Eco, a saber: a do Autor Modelo, a do Texto e a do Leitor Modelo (*intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*). Simultaneamente objecto histórico e transtemporal, a sua interpretação deverá procurar inferir os modos possíveis e coerentes de produção múltipla de sentidos através da *cooperação entre estas três instâncias*.

O conceito de Leitor Modelo, tal como Eco o entende, delimita, portanto, o papel e o raio de acção do leitor empírico, sublinhando o modo como o texto prevê o seu leitor (sobretudo as “obras abertas”) e distinguindo o *uso* do texto da sua *interpretação*. As hipóteses interpretativas não podem ser ilimitadas, na opinião de Eco. Elas não têm todas igual valor. A transgressão dos limites razoáveis da interpretação verifica-se quando começamos a servir-nos dele, não atendendo às suas condições de produção (a Poética vigente no seu contexto histórico-cultural) e às suas instruções de leitura (a sua “retórica”). Qualquer interpretação de um texto, e mesmo a sua utilização, ocorre num contexto enciclopédico limitador dos excessos semióticos, ou seja, da *sobreinterpretação* (o que não significa a redução a uma leitura única, absoluta e inquestionável).

Autor Modelo e Leitor Modelo instituem-se, portanto, como *estratégias textuais*, surgindo o primeiro como *hipótese interpretativa* colocada pelo leitor empírico (e vice-versa). Neste sentido, se o Texto literário pode ser deliberadamente considerado uma “obra aberta” (uma organização estrutural que solicita a cooperação activa do leitor na construção do(s) significado(s), isto é, uma expressão incompleta, cheia de espaços em branco), então o processo de leitura transforma-se num acto de *cooperação interpretativa*, quer dizer, num *jogo retórico-comunicacional*. É precisamente este aspecto da teoria de Eco que nos interessa na abordagem da obra de Crébillon.

Como vimos, esta interacção deve recusar a arbitrariedade, valorizando a partilha de um código comum mínimo (uma competência semântica em termos de modelo enciclopédico – cf. Eco, 1976: 39-40; Aguiar e Silva, 1983:76), de modo a que o texto oriente o leitor, permitindo ou recusando hipóteses, ou seja, levando-o a efectuar “passeios inferenciais”, percursos virtuais de leitura que o conhecimento de um código cultural e convencionalmente aceite permite atribuir aos lexemas (cf. Eco, 1976:69-71; Eco, 1983:75, 81, 95 e 107). O mesmo é dizer que o “leitor-detective” vai questionando, inferindo e predizendo em busca de informação relevante para a tomada das suas decisões conducentes à compreensão do texto. O movimento da semiose ilimitada (conceito recolhido em Charles S. Peirce), em que um segmento linguístico pode vir a ser interpretante de

outro, permite a multiplicidade significativa, mas não qualquer leitura, visto que se encontra igualmente condicionada pela enciclopédia do leitor (também ela contextualizada) e pela confirmação decorrente da coerência global do texto, ou seja, a *intentio operis*. Jogo a três, portanto, no qual se procura uma interação e não o predomínio de um dos “parceiros” sobre os outros.

Michel Charles (1977) propõe, por seu turno, uma *retórica da leitura*, uma “arte de ler” entendida como *teoria da leitura*. Procura reequacionar as relações seculares, tensas e conflituosas como sabemos, entre a Poética e a Retórica, transportando-as para o contexto moderno da Poética todoroviana e da “nova Retórica”, no sentido de torná-las disciplinas cooperantes. A posição poeticista deve, no entender do autor, sair do ensimesmamento textual e reencontrar o leitor. Como *discurso eficaz*, a Retórica valoriza o destinatário, adequando-lhe a mensagem. No campo literário, uma retórica da leitura não significa recuperar a perspectiva clássica de subordinação da Poética à Retórica geral, mas antes considerar o texto de modo mais alargado. A Retórica surge, então, como uma teoria do discurso como *efeito*, uma “arte de questionar” a própria “literariedade”, permitindo ler um texto como literário (ou não). O discurso literário, como os demais, procura ser *convincente* e fazer-se “aceitar”, seduzindo/persuadindo com os seus “argumentos” recolhidos no seio da Poética. Deste modo, o papel do leitor torna-se indispensável.

Para Plebe e Emanuele (1992), a proposta de M. Charles consiste numa posição teórica inserida na linha hermenêutica de profundo respeito pelo texto, cuja “verdade única e correcta” se procura recuperar, sendo o leitor um mero “apêndice” que busca o *comentário ideal* do Texto. No lado oposto, encontram-se os defensores da “semiose ilimitada”, onde o leitor surge como “anti-texto” e se afirma com poderes interpretativos ilimitados. Os autores italianos propõem uma solução intermédia. Defendem uma *retórica da leitura* comparável a uma *retórica da escrita* (a Retórica tradicional) que parta de uma concepção de *leitor colaborante com o texto*, entidade de natureza cultural (e não empírica) decorrente do texto. Essa entidade baseia-se na construção de *modelos de leituras* (individuais ou da comunidade) capazes de orientarem a comunidade interpretativa, constituindo, assim, a matriz de infinitas leituras possíveis. Esta matriz designa-se *lectante* e é geradora de uma série de leitores empíricos (em analogia com os conceitos de Greimas *actante* e *actor*). A *retórica do lectante* mostra-se, portanto, mais rica e abrangente que a do leitor implícito representada por Michel Charles e aproxima-se, a nosso ver, da *teoria da cooperação interpretativa* de Umberto Eco.

Partindo dos pressupostos anteriormente enunciados, tentaremos, em seguida, compreender a importância do “império do discurso” em dois contextos distintos: a moderna restauração da Retórica nos Estudos Literários e a relação tensa e conflituosa que ela sempre manifestou para com a Poética, nomeadamente no contexto de problematização dos códigos romanescos no século XVIII

francês, onde se inserem os jogos retórico-comunicacionais levados a cabo por Crébillon, quer ao nível do discurso amoroso quer ao nível dos códigos narrativos, como veremos na Parte II.

Compreender a restauração da Retórica nos nossos dias (como arte do discurso persuasivo) implica, então, uma prévia abordagem diacrónica da sua evolução histórica e das suas relações conflituosas com a Filosofia e com a Poética. Da psicagogia sofista, condenada por Platão, ao duplo sistema aristotélico (Retórica e Poética), estamos perante um jogo interlocucionário com finalidade persuasiva, onde locutor e auditor se defrontam por meio da palavra. Para Aristóteles, a Retórica ocupa-se dos discursos em geral, enquanto a Poética trata de um discurso específico – o da poesia. A rivalidade e a fusão de ambas constituem o objecto de reflexão da teoria “literária” a partir, sobretudo, do final da Idade Média europeia. Este fenómeno origina a redução da Retórica à *elocutio* e, mais tarde, desta a uma teoria dos tropos e das figuras (por sua vez centrada na metáfora e na metonímia). Com a “guerra” que lhe é movida pelo Romantismo, a Retórica tradicional (bem como a Poética clássica) aparenta estar morta. No século XX, porém, ela renascerá das cinzas como método de análise e como ciência crítica, não apenas restrita à *elocutio*, mas tentando revalorizar as outras partes originariamente consagradas.

Em nossa opinião, o florescimento da Retórica vem trazer um contributo pertinente e valioso para o campo dos Estudos Literários, enquanto método analítico-descritivo do modo como se produz e interpreta um texto (se bem que não seja capaz de abarcar a totalidade dos elementos e valores do domínio do literário).

Por fim, interessa-nos ainda atentar no caso do romance no quadro dos sistemas da Poética e da Retórica contemporâneos de Crébillon (tendo ele próprio sido formado no colégio jesuíta de Louis-le-Grand). Desprezado pelos teorizadores literários e pelos moralistas austeros, este género literário marginal(izado) é, paradoxalmente, o preferido pelo público leitor, a julgar pela numerosa variedade de títulos publicados e de reedições. Órfão de modelos a imitar no sistema aristotélico-horaciano, o romance moderno vai beber em fontes diversas, desde a Idade Média até ao barroco e ao classicismo, onde dominam as temáticas amorosa e aventureira, ou, então, a análise sentimental. Acusados de atacarem a verdade, ou mesmo a verosimilhança, o decoro e a moral, os romancistas defendem-se (mais ou menos de forma tímida) através de uma estética da autenticidade (onde dominam as formas na primeira pessoa autobiográfica das memórias e das cartas). A partir de 1760, começa a desenhar-se uma via nova do romance – a do moralismo e do sentimentalismo – que o conduzirá ao seu triunfo no final do século.

## Da “Cooperação Interpretativa” ou o Jogo Literário segundo Umberto Eco

Na nossa perspectiva, o texto literário conjuga uma intenção de comunicar com uma capacidade de produção múltipla de significação. Neste sentido, consideramos o fenómeno literário como um *jogo de cooperação interpretativa*, no qual se inter-relacionam os três elementos do processo comunicacional literário: Autor – Texto – Leitor. Como já referimos, os pólos de produção e recepção devem ser tomados em sentido abstracto, pois não se referem a entidades empíricas. Em consonância com a concepção de Umberto Eco, definimo-los como *estratégias textuais*, portanto presentes e identificáveis no e a partir do texto. Diz este teórico que “o autor modelo é uma voz que fala connosco afectuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer à sua beira. Esta voz manifesta-se como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e deveremos cumprir quando decidirmos comportar-nos como leitor modelo” (1995:21). Este último, por seu turno, para *cooperar interpretativamente* (ou seja, para *jogar retoricamente*, diríamos nós) institui-se como “um conjunto de instruções textuais que se manifestam à superfície do texto precisamente como um conjunto de afirmações ou outros sinais” (1995:22), representando a *intentio lectoris*. O elemento cooperativo e interactivo é gerado com o texto e limitado por ele, de acordo com a *intentio operis* e, também, com a *intentio auctoris*. Autor Modelo e Leitor Modelo “são entidades que só se definem reciprocamente no decurso da leitura, de modo que cada um deles cria o outro” (1995:30)<sup>2</sup>.

Em *Interpretação e Sobreinterpretação* (1993), Eco afirma que “um texto é um dispositivo concebido para produzir o seu próprio leitor modelo” e que a *intentio operis* consiste em “produzir um leitor modelo capaz de fazer conjecturas a seu respeito”, logo “a iniciativa do leitor modelo reside em imaginar um autor modelo [...] que acaba por coincidir com a *intentio operis*. [...] Um

---

<sup>2</sup> A este propósito, comenta Helena Carvalhão Buescu que “a correlação estabelecida em 1985 [*Lector in fabula...*] é mais rigorosa e, ao mesmo tempo, mais produtiva, acentuando o facto de que quer o leitor empírico quer o autor empírico interagem, *na realidade*, com figurações sociais e simbólicas (Autor Modelo e Leitor Modelo) que, tendo embora um estatuto ontológico diferente, não deixam de constituir parceiros comunicativos.” Ou seja, para Eco, diz a autora, “assim como o Leitor Modelo surge como uma ‘hipótese interpretativa’ (1985:62) formulada pelo autor empírico, também paralelamente o Autor Modelo surgirá como uma ‘hipótese interpretativa’ formulada pelo leitor empírico, embora com um dado mais, que Eco enuncia do seguinte modo: ‘[O leitor empírico] deduz uma imagem tipo [*de Autor Modelo*] a partir de qualquer coisa que já se verificou anteriormente como acto de enunciação e está textualmente presente como enunciado’ (1985:62).

Assim, para Eco estes conceitos devem ser entendidos como estratégias textuais, aparecendo como condições de felicidade textualmente estabelecidas para actualização de um conteúdo potencial; neste quadro, o Autor Modelo constitui uma hipótese interpretativa, dedução de dados da estratégia textual por parte de um leitor empírico activamente envolvido num acto de *cooperação interpretativa*, não devendo por isso ser visto como actualização das intenções do sujeito empírico [...] mas como actualização das intenções virtualmente contidas no enunciado” (Buescu, 1998:13-14). Cf. Eco (1983:65-70).

texto é um objecto que a interpretação constrói ao longo do esforço circular de se validar a si próprio na base do que edifica como seu resultado.” Ou seja, o texto é um conjunto coerente e, por conseguinte, na linha de Santo Agostinho, Eco considera que “qualquer interpretação dada de certa parte de um texto poderá ser admitida se for confirmada por – e deverá ser rejeitada se for contrariada por – uma outra parte do mesmo texto. Neste sentido a coerência textual interna controla as derivas de outro modo incontrolláveis do leitor” (1993:59-60).

À preocupação de abertura e de abrangência dos múltiplos níveis de abordagem do fenómeno literário, deveriam associar-se certos limites interpretativos refreadores de uma “semiose ilimitada”, própria da linguagem, mas passível de destruir a coerência textual interna, levando a leituras infelizes ou absurdas, sejam estas conscientes ou não. A posição teórica de Umberto Eco desenvolve-se neste sentido: desde a sua *Obra Aberta* (publicada originalmente em 1962) até ao *Tratado de Semiótica geral* (publicado treze anos mais tarde), procurou demonstrar os fundamentos semióticos da abertura textual, ou seja, da “semiose ilimitada” (conceito recolhido em Charles S. Peirce); nos seus estudos mais recentes, tendo já em conta o *Lector in fabula*, esforçou-se, porém, por definir *os limites da interpretação*. Nesta obra de 1979, o texto literário é concebido por Umberto Eco como “uma máquina preguiçosa” e entretido de “espaços em branco” (Iser) assim deixados pela instância emissora, que previu um intenso trabalho cooperativo por parte do receptor no preenchimento desses “brancos”. O texto literário surge, então, como uma “máquina pressuposicional” (1983:27), “postulando o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa” (56). Isto é, o texto literário espera ser actualizado pelo leitor, levando-o a colocar hipóteses interpretativas<sup>3</sup> e a decidir, seleccionando determinadas linhas de sentido, plurais mas consistentes com o todo textual, mesmo que, ao longo da leitura, se torne necessário mudar de agulha. Diz Eco: “*Um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo*: gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro [...], [construindo] para si um modelo do [outro]. [...] Para organizar a própria estratégia textual, um autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta que ‘conhecimento dos códigos’) que conferem conteúdo às expressões que utiliza. Deve assumir que o conjunto de

---

<sup>3</sup> Estas “hipóteses interpretativas” colocam a leitura do texto literário sob a alçada do “paradigma mais geral da ‘investigação’”, nas palavras de J.-P. Cometti (1995:96-97) que acrescenta: “A partir du moment où l’on estime ne plus pouvoir faire appel à un modèle ou à des critères susceptibles de légitimer de l’extérieur nos propres pratiques de légitimation, il ne reste apparemment plus d’autre alternative que de confier à la recherche elle-même, et aux effets qu’induisent nos idées, le soin de décider de la façon dont la croyance doit se fixer. [...] Lorsqu’il s’agit de montrer qu’il y a des limites à l’interprétation, et que même la ‘mauvaise lecture’ peut se voir imposer des limites, Eco fait appel à un modèle inspiré à la fois de Peirce et de Popper, en soulignant que s’il n’est pas forcément possible de définir quelle est la ‘bonne interprétation’ d’un texte, il est du moins toujours possible d’écarter celles qui ne sont pas recevables.”

competências [*semânticas*] a que se refere é o mesmo do seu leitor. Por conseguinte, deverá prever um Leitor-Modelo capaz de cooperar na actualização textual como ele, o autor, pensava, e de se mover interpretativamente tal como ele se moveu generativamente. [...]. Prever o próprio Leitor-Modelo não significa apenas ‘esperar’ que exista, significa também conduzir o texto de forma a construí-lo. Um texto não se limita a apoiar-se sobre uma competência, contribui para a produzir” (58-59). Eco institui, portanto, a *intentio operis* como critério necessário e regulador da *intentio lectoris*, que refreia os excessos conducentes a *misreadings*. Trata-se de noções interdependentes. De seguida, e em consequência, o autor chama a atenção para a importância da distinção entre “*uso* livre de um texto tomado como estímulo imaginativo, e a *interpretação* de um texto aberto” (como os de James Joyce, por exemplo), sublinhando a necessidade de fixar certos limites à imaginação, uma vez que, no seu entender, “a noção de interpretação supõe sempre uma dialéctica entre a estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo” (62). Mais adiante explicita esta distinção, dizendo que “se a cadeia das interpretações pode ser infinita como nos mostrou Peirce, o universo do discurso intervém para limitar o formato da enciclopédia. E um texto não é mais do que a estratégia que constitui o universo das suas interpretações – se não ‘legítimas’, pelo menos legitimáveis. Qualquer outra decisão de usar livremente um texto corresponde à decisão de alargar o universo do discurso. A dinâmica da semiose ilimitada não o veta, antes o encoraja. Mas é necessário saber se se pretende manter em exercício a semiótica, ou interpretar um texto” (63).

As “Tanner Lectures” proferidas por Eco na Universidade de Cambridge em 1990, desenvolvendo a temática da “Interpretação e Sobreinterpretação” e o livro *Os Limites da Interpretação*<sup>4</sup>, publicado igualmente em 1990, acentuam, como os títulos facilmente deixam adivinhar, a problemática da actividade interpretativa, considerando-se aí que as teorias orientadas para o leitor terão sobrevalorizado os direitos deste em detrimento dos do autor ou dos do texto. A defesa da semiose ilimitada, no seu esforço de *overinterpretation*, não pode decidir se a multiplicidade significativa depende da intenção do autor, do texto ou do leitor, visto que é a linguagem que se joga a si própria *ad infinitum* e sem freio. Assim, Eco enfatiza a interacção dos três conceitos referidos, a intenção do autor (*intentio auctoris*), a intenção do leitor (*intentio lectoris*) e aquela que constitui a marca de originalidade do autor italiano, a intenção do texto (*intentio operis*), noções estas entendidas como *estratégias semióticas*.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> As “Tanner Lectures” encontram-se publicadas, na tradução portuguesa, com o título *Interpretação e Sobreinterpretação* (1993) e *Os Limites da Interpretação* (1992).

<sup>5</sup> Fernando Azevedo (1995:59-60) assinala justamente a posição conciliatória de Eco quando este procura conjugar as perspectivas semiótica e hermenêutica.

O texto literário, como entidade semiótica, constitui-se a partir de um conjunto de regras e de códigos múltiplos (linguísticos e “enciclopédicos”<sup>6</sup>) orientadores do jogo interpretativo plural, mas que também lhe conferem uma coerência interna (assente no princípio da não-contradição, confirmando a parte pelo todo textual e vice-versa) responsável pela rejeição das leituras infelizes, não económicas ou mesmo “tresloucadas”.<sup>7</sup> Reconhecendo que qualquer propriedade atribuída ao texto não é intrínseca mas relacional, Eco afirma, no entanto, que “uma interpretação dada de um texto implicará: 1) a sua manifestação linear; 2) o leitor que lê do ponto de vista de um dado *Erwartungshorizont* e 3) a enciclopédia cultural, incluindo uma linguagem dada e a série das interpretações anteriores do mesmo texto. Este terceiro elemento [...] só pode ser visto nos termos de um juízo responsável e consensual de uma comunidade de leitores – ou de uma cultura” (1993:126).

Já anteriormente havia referido que apenas podemos considerar a intenção do texto “ em resultado de uma conjectura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em proceder a uma conjectura sobre a intenção do texto” (59). Adiante insistirá ainda na distinção entre interpretações felizes e infelizes, afirmando que “decidir como funciona um texto significa decidir qual dos seus vários aspectos é ou pode vir a ser relevante ou pertinente para a sua interpretação coerente e quais são os que se revelam marginais e inadequados para firmarem uma leitura coerente” (129). Tais decisões dependem da “enciclopédia” pessoal do leitor, mas também das suas capacidades inferenciais para escolher, nessa biblioteca de todos os saberes, quais as informações a seleccionar a cada momento, de acordo com as orientações presentes no texto, procurando as mais produtivas do ponto de vista da sua coerência global<sup>8</sup> (*intentio operis*).

Temos, assim, o *jogo inferencial* como *jogo de negociação de sentidos*, onde as decisões interpretativas se revelam múltiplas, porém limitadas (uma vez que se recusa uma redução a uma leitura *única*, tida como Verdade absoluta e inquestionável), resultantes das previsões interpretativas e prefigurações de mundos possíveis. Os processos inferenciais para a tomada de decisões interpretativas são três: abdução, dedução e indução.<sup>9</sup> Este modelo, de sabor popperiano, conduz, segundo Eco, a uma reelaboração contínua do código, enriquecendo-o. O leitor deve, portanto, ter em conta todos os elementos textuais, mas não deve valorizá-los parcial e arbitrariamente. Ou seja,

---

<sup>6</sup> Cf. Eco (1992:123-124 e 1993:63-64).

<sup>7</sup> Cf. Eco (1993:128). (Os efeitos perversos dessas “leituras tresloucadas” são ironizados com singular mestria no seu segundo romance, *O Pêndulo de Foucault*.)

<sup>8</sup> Cf. a “Teoria da Informação” e o seu conceito de “ruído” e o “jogo com os possíveis”, ou seja, pertinência e impertinência interpretativas.

<sup>9</sup> Cf. Eco (1992:254 e ss.).

deve ser capaz de, apelando à enciclopédia linguística e cultural, “narcotizar”<sup>10</sup> os sentidos que se mostrem economicamente não justificados e “infelizes” do ponto de vista da significação global, valorizando aqueles que são contextualmente pertinentes. Liberdade interpretativa, portanto, e não “libertinagem”, uma vez que existem instruções semiótico-discursivas inscritas na organização textual que prevêm determinados comportamentos interpretativos, orientam a leitura e limitam o processo semiótico; são essas instruções que permitem a actualização de determinados quadros de referência (porções de conhecimento do mundo, fazendo parte da enciclopédia do leitor<sup>11</sup>) e recusam outros, em busca da pertinência e da coerência textuais.<sup>12</sup>

Munido de todo este arsenal de códigos e subcódigos, o leitor estará, então, em condições de entrar com sucesso no *jogo da cooperação interpretativa*, relação retórica em que, como já vimos,

---

<sup>10</sup> “Narcotizar” não significa eliminar; um percurso de sentido “narcotizado” é, para Eco, aquele que se encontra nem explicitamente afirmado, nem negado, ou seja, aquele que está em *stand by*, podendo vir a ser activado e desenvolvido, se tal se justificar.

<sup>11</sup> Estas instruções semântico-pragmáticas inscritas no texto visam um determinado Leitor Modelo capaz de actualizar tais estruturas discursivas. Para isso, “o leitor confronta a manifestação linear com o sistema de códigos e subcódigos proporcionados pela língua na qual o texto está escrito, e pela competência enciclopédica a que, por tradição cultural, aquela mesma língua reenvia” (1983:81). A competência enciclopédica do leitor deve compreender:

- *Dicionário básico*, isto é, um léxico em forma de dicionário procurando as propriedades semânticas elementares das expressões (81);
- *Regras de co-referência*, isto é, um mecanismo de desambiguação de expressões deícticas e anafóricas, pelo menos ao nível da frase (82);
- *Seleções contextuais e circunstanciais*, correspondentes ao conceito de *competência intertextual* de Julia Kristeva (82);
- *Hipercodificação retórica e estilística*, ou seja, um mecanismo de reconhecimento de expressões figuradas e conotações estilísticas, bem como das regras de género (83);
- *Inferências baseadas em quadros comuns*, cuja competência enciclopédica é partilhada pela comunidade sociocultural (85);
- *Inferências baseadas em quadros intertextuais*, isto é, trata-se de uma competência individual correspondente ao conjunto de leituras do leitor (*competência intertextual*) (86);
- *Hipercodificação ideológica*, ou seja, uma abordagem do texto a partir dos seus próprios juízos de valor, quer tenha consciência disso quer não (89).

<sup>12</sup> Estes “quadros de referência”, marcas de historicidade, contextualizam as circunstâncias da enunciação, do enunciado (contexto histórico-cultural do texto) e as da recepção, devendo distingui-las claramente e não misturá-las, falseando os dados. Quanto às primeiras, trata-se de um “jogo cooperativo sobre o sujeito da enunciação, a sua origem [*contextualização espaço-temporal*], a sua natureza [*género*], as suas intenções [*intentio auctoris*]”, mas constituindo-se a partir dos restantes níveis textuais (1983:79). Ou, como observa Helena C. Buescu: “a consciência histórica, comunicacional e cognitiva do texto literário não faz parte apenas dos ‘arrabaldes’ textuais que nós, como leitores e críticos historicamente situados, pré-reconhecemos. Pelo contrário, essa consciência está inscrita no próprio acto de produção textual e dá azo à manifestação, através de formas várias, de opções e juízos de valor que, de forma simples, diriam o seguinte: o texto reconhece-se e mostra-se como lugar de *transitividade* de sentidos adentro de uma determinada comunidade que, entre outras coisas, partilha formas de comunicação socialmente instituídas e reguladas. Dito de outro modo: o texto sabe e mostra que *vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas*” (1998:25).

“o texto sabe e mostra que *vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas*” (cf. nota 12). Continuando com as palavras de Helena C. Buescu, subscrevemos inteiramente a sua posição: “o postulado de que parto é o que entende a literatura dentro de um paradigma comunicacional, o que implica que ela seja percebida como forma de troca de informações simbólicas dentro de um sistema social mais lato e ainda que a situação dialogal seja entendida como básica para a compreensão do processo que efectua – nesse sentido, requer uma homogeneidade, evidentemente sempre relativa (isto é, integrando heterogeneidades), entre os agentes envolvidos nesse acto, uma homogeneidade que, por isso, importa não confundir com uma total identidade” (34). De facto, não devemos esquecer que, em qualquer acto comunicativo, se verifica igualmente um jogo conflitual onde se afrontam com alguma tensão posições diferenciadas (ou mesmo antagónicas) prévias ao movimento de cooperação interpretativa. Como adiante refere a autora, em sintonia com Lotman, a comunicação depende da partilha de uma memória comum, encontrada a partir de um leque mais vasto de memórias diferenciadas; neste sentido, “um texto funciona como comunidade e partilha de vários tipos de memórias: referenciais, culturais, enciclopédicas, mas também dos próprios códigos [...]. São estas memórias diversas e, no sentido mais radical do termo, culturais que surgem como possibilitando acções, ou seja, possibilitando o entendimento do texto, em particular literário, como fazendo parte de um processo *prático* de interacção simbólica: entre os vários actos pelos quais fazemos sentido da vida (e vivemos uma vida cujo sentido faz parte dela) encontra-se aquilo que desde há dois séculos designamos comumente como literatura” (34-35).

Para além da competência enciclopédica, o leitor, para continuar a *jogar*, deve ser capaz de seleccionar o *topic*<sup>13</sup> inscrito nas estruturas discursivas como fio condutor que lhe permita embrenhar-se nos “bosques ficcionais” das estruturas narrativas e deles conseguir sair, ainda que possa ter de abandonar alguns percursos previstos mas não confirmados, ou se demore por outros caminhos mais longos e sinuosos (mas por isso mesmo mais enriquecedores da viagem e do viajante). Deste modo, numa luta “corpo-a-corpo” com o texto, o jogo da cooperação interpretativa parece comportar uma fase prévia, agonística, de tensão e conflito, em que se defrontam duas “forças”, a *intentio lectoris* e a *intentio operis*. Na perspectiva de Eco, como vimos, os direitos da primeira não devem sobrepor-se aos da segunda de forma absoluta e ilimitada, o que significa que o Leitor Modelo é aquele que se deixa *convencer* (*seduzir*...) pelos argumentos inscritos no texto (*retoricamente*, em nosso entender) pelo Autor Modelo.

---

<sup>13</sup> Para garantir a coerência textual é pois necessário, segundo Eco, reconhecer o *topic* textual. Isto significa “propor uma hipótese sobre uma certa regularidade de comportamento textual. Este tipo de regularidade é também aquele que [...] tanto fixa os limites como as condições de *coerência de um texto*” (1983:95). O reconhecimento do *topic* é um fenómeno pragmático, um “movimento cooperativo [...] que orienta o leitor para o reconhecimento das isotopias como propriedades semânticas de um texto” (107).

Uma *retórica da leitura* era já a proposta de Michel Charles. A leitura é um processo complexo, diz o autor, e o leitor – tal como o define (ou não) o texto – é um papel, isto é, o texto “ordena” a sua leitura e, portanto, esta faz parte daquele, inscreve-se nele (Charles, 1977:9).

Como projecto retórico, ou seja, como uma teoria da eficácia do discurso, neste caso, literário, trata-se de procurar motivar a interpretação, de criar “o efeito literatura” como “entretien du désir de lire” (62). Diz o autor:

“Si ce qui fait d’un texte un texte littéraire, c’est la lecture que nous en faisons, cette lecture est ‘marquée en creux’ dans le texte et, comme telle, repérable. Ce qui implique qu’un texte se détermine comme *littéraire* par sa mise en place *rhétorique*; ou bien: la littérature est un effet rhétorique spécifique. Cette proposition *risque* d’être un truisme ou une provocation, sinon les deux (destin peu enviable!). Un truisme dès lors qu’on peut mettre dans ‘spécifique’ ce qu’on veut (jusqu’à faire perdre à ‘rhétorique’ tout son sens); une provocation si la littérature est réduite à un type d’‘éloquence’. [...] La rhétorique n’a jamais été l’éloquence, mais une théorie du discours (éventuellement éloquent); la rhétorique a été un art d’ornier le discours, mais aussi et, plus anciennement, un art de persuader. [...]. Lorsque je parle de mise en place rhétorique, ou d’effet rhétorique spécifique, je veux simplement [...] 1. marquer l’importance décisive dans le *processus* littéraire de la ‘*mise en condition*’ du lecteur; 2. souligner que cette ‘mise en condition’ peut et doit être théorisée; 3. inviter – dès lors que la rhétorique est un objet historique – à faire l’histoire de ce que j’appelais modèles de lectures.” (62-63)

Procurando combinar uma dupla perspectiva poeticista e retórica, Michel Charles visa ultrapassar, de certo modo, o enclausuramento do texto sobre si próprio que os excessos estruturalistas haviam provocado. A leitura literária surge aqui como *processo de transformação*, uma vez que a Retórica suscita e mantém o desejo/prazer de ler, pois pressupõe que o livro transforma o seu leitor, do mesmo modo que regula esta transformação (25). Dito de outra forma: o texto age sobre o leitor e este sobre aquele. Por isso, “une *rhétorique de l’effet* peut (ne peut que) tenter de déterminer les modalités de cette opération. Elle ne prétend pas décrire le ‘contenu’ des lectures possibles, mais *les procédures textuelles qui rendent ces lectures possibles*, ce qu’on pourrait appeler par métaphore les ‘ouvertures’ du texte. C’est pourquoi cette rhétorique ne peut se constituer qu’à partir de la poétique. Elle partage avec elle un certain nombre de postulats, dont celui-ci [...]: elle ne cherche pas à ‘nommer le sens’. Dans tous les cas, il n’est pas de poétique sans rhétorique – et l’inverse est vrai” (63). Como exemplos desta solidariedade entre Poética e Retórica, em que se verifica uma passagem de uma à outra, o autor recua até ao *Íon* de Platão e, claro, a

Aristóteles, onde a “comunicação” entre Poética e Retórica se efectua através da teoria da *lexis* (da *elocutio*): “Le métalangage de la poésie donne la distance critique nécessaire à l’analyse de l’objet; la constitution d’une rhétorique va dans le même sens, mais *reconnaît* dans son principe la place décisive de la ‘mise en condition’ de l’auditeur. C’est en quoi Aristote sort de l’impasse [de *Ion*]” (76).

As relações entre ambas tendem, historicamente, a complexificar-se, como é bem sabido: “Cette construction (poétique *et* rhétorique) a eu bien des avatars. Dans la tradition ‘classique’, la poétique est devenue un art de seconde rhétorique, le discours poétique ayant une ‘forme’ particulière (la versification, le rythme) et un ‘contenu’ plus ou moins allégorique. On ne se pose guère alors le problème de leurs relations, la poétique s’ajoutant à la rhétorique comme une excroissance. Le mouvement inverse a eu lieu, et il se trouve que celle qui fut la parente pauvre tient parfois aujourd’hui le devant de la scène: tout se passe comme si la rhétorique était devenue un art de seconde poétique” (76-77).<sup>14</sup> Relações tensas e conflituosas, portanto, mas que podem e devem ser “cooperantes”...

Como *discurso eficaz*, a Retórica valoriza o destinatário, adequando-lhe a mensagem. No campo da literatura, uma *retórica da leitura* não significa recuperar a perspectiva clássica de subordinação da Poética à Retórica geral, mas sim olhar o texto de forma mais alargada. A Retórica é uma teoria do discurso como *feito*, como “arte de questionar” a própria “literariedade”, isto é, que permite *ler* um texto como sendo literário, *ou não*. O discurso literário é encarado como qualquer outro e, como os demais, procura ser *convicente* e fazer-se “aceitar”, seduzindo/persuadindo com os seus “argumentos” recolhidos no seio da Poética.

A proposta de Michel Charles reequaciona, portanto, as relações seculares, tensas e conflituosas, entre Poética e Retórica. Tradicionalmente definida como a “Arte de falar”, a Retórica, no entender do autor, deve ser antes considerada como “Arte de ler”, ou *teoria da leitura*. Neste sentido, ela apresenta-se como sistema de questões possíveis a colocar ao texto pelo leitor, de percursos interpretativos diferentes. Esta valorização da relação texto – leitor, recuperada após os excessos estruturalistas da moderna Poética, insere-se, em nosso entender, numa linha teórica hermenêutica, apresentando alguns pontos de contacto com os trabalhos de Umberto Eco<sup>15</sup>. Neste caso, porém, essa relação apresenta-se por via de uma revisão dos processos retórico-poéticos. Diz M. Charles:

---

<sup>14</sup> Neste sentido, comenta o autor que, sendo a Retórica uma teoria do discurso em geral, dificilmente poderia ser uma parte de uma teoria do discurso literário, como quando a Poética foi/é preferida à Retórica (77).

<sup>15</sup> Relembre-se que Eco já em 1968, em *A Estrutura ausente* (ed. ut., 1976), abordava as relações entre a Retórica antiga e a Retórica moderna no capítulo intitulado “A Mensagem persuasiva” (72-82), bem como entre “Retórica e Ideologia” (título do quinto capítulo: 83-94) numa perspectiva semiológica e comunicacional.

“Le métalangage rhétorique permet d’essayer’ différentes relations *possibles* du lecteur au texte, différentes modalités de la lecture. [...]. À chaque fois une décision est à prendre. Est-ce à dire que cette décision est libre? Évidemment non: un texte est fait (aussi) de trous et de failles où intervient, où se place *l’interprétation*; mais ces trous et ces failles sont marqués, signalés. Et à supposer que la décision soit libre, c’est (encore) un effet du texte.” (118)

Note-se uma certa concordância com a posição de Eco, quando este defende os “limites da interpretação” impostos aos excessos (mais ou menos delirantes) semióticos do leitor pela *intentio operis*, como estratégia textual pautada por valores de economia e de coerência.

“L’analyse rhétorique, continua M. Charles, peut (doit?) se *réduire* à relever ces marques et ces signaux. Elle est en fait une *pré-analyse*: il s’agirait d’abord de définir *le statut* d’un mot (problématique de la figure), d’un fragment discursif (problématique du registre de parole), d’un livre (problématique du type de discours). C’est par là qu’une rhétorique peut être un ‘art de lire’, une théorie de la lecture.” (118)

Depois de ter chamado a atenção para a importância decisiva da “mise en condition” do leitor no processo literário e para o facto de esta dever ser teorizada (em correlação com a teorização poética), M. Charles propõe uma tipologia das leituras, ou seja, uma história da leitura (287-288). Nesta relação texto – leitor falta, porém, um terceiro elemento, a nosso ver indispensável, o da produção, concebido nos termos de Eco igualmente como estratégia textual, ou seja, o Autor Modelo (aspecto a que adiante voltaremos).

O *efeito literatura*, diz M. Charles, joga com múltiplos tipos de discurso, relacionando-se de forma variada e heterogênea, procurando gerir também as suas rupturas e faltas. A literatura impõe um ponto de vista, a partir do qual se constrói uma unidade, mas permite, ao mesmo tempo, que se estabeleçam relações diversas entre os seus “fragmentos”, entre os diferentes discursos por ela utilizados. Ou seja:

“Elle contraint et laisse une marge de liberté, – ce qui n’est qu’une contrainte plus subtile. Une *rhétorique de l’effet* doit avoir pour tâche de décrire ces contraintes – y compris la ‘contrainte – liberté’, celle-ci surtout –, d’en montrer l’ancrage historique (les références et les codes), de repérer les lieux où *peuvent se construire* les significations; significations variables, changeantes, qui sont partie intégrante du processus littéraire mais ne sont plus du ressort de l’analyse rhétorique. La rhétorique se retire ici, laissant la

place aux interprétations, aux lectures dans leur diversité, qui vérifient et *éprouvent* le texte, c'est-à-dire le constituent véritablement comme tel à *chaque instant*.” (288)

Jogo de abertura textual, mas pressupondo, como nos trabalhos mais recentes de Umberto Eco, limites à liberdade semiótica do leitor, limites esses inscritos no próprio texto. A *função do jogo* (187) encontra-se patente no processo retórico da leitura em termos de *eficácia*, isto é, o aspecto lúdico da leitura retórica pode e deve acentuar o factor persuasivo.

A concepção de *retórica da leitura* de Michel Charles esquece, porém, como já o referimos, a instância produtora do texto, principal preocupação da Retórica tradicional, inserindo-se na corrente do *reading-oriented criticism*, tão em voga nos anos 70; com efeito, esta *retórica da leitura* pretende abandonar a perspectiva teórica das técnicas de *produção* textual em favor das técnicas de *recepção*.

De acordo com Armando Plebe e Pietro Emanuele<sup>16</sup>, desenvolvem-se, a partir desta corrente dos anos 70, dois perigos: por um lado, o de uma posição “ortodoxa” relativamente ao texto, designada *hermenêutica*; por outro, uma “rebelião contra o texto”, conhecida como *misreading*. No primeiro caso, exemplificado justamente com o trabalho de Michel Charles, o leitor surge como “apêndice” do texto. Procura-se recuperar a “verdade única e correcta” do texto e, deste modo, a hermenêutica implica o comentário textual, que deve aproximar-se tanto quanto possível do *comentário ideal*, redutor do texto a uma interpretação única e verdadeira. Isto significa que o papel do leitor já está, à partida, pré-estabelecido e que a “boa” ou “má” leitura depende de como ele se relaciona com os ditames implícitos no texto. No segundo caso, a Escola de Yale defende a semiótica ilimitada ou *misreading*, surgindo o leitor como “antitexto”. A técnica de *misreading* pressupõe a existência de uma “leitura certa”, mas recusa-a por considerar que o texto tenderia a ofuscar-se com a sua fonte de luz e, portanto, é necessário lê-lo como ele *não* queria ser lido para preservar o leitor da cegueira (Paul de Man). Partindo da Retórica, este autor e os seus “discípulos” privilegiam apenas alguns instrumentos aí recolhidos, como a *alegoria*. Esta figura permite uma *polémica* com o texto, induzindo o leitor a desprezar as suas intenções reais, hostilizando-o através da selecção arbitrária daquilo que o *leitor* considera verdadeiramente importante e fazendo com que as figuras retóricas ajam *contra* o texto, ao invés de agirem *com ele*, de acordo com as intenções textuais.

Segundo os autores italianos que temos vindo a seguir, os *misreaders* polemizam com a palavra (ou com o texto) porque odeiam a razão, declarando-se “anti-iluministas” e “simpatizantes” do Romantismo. Servem-se da Retórica nos seus trabalhos, ao mesmo tempo que a negam através da

---

<sup>16</sup> Plebe e Emanuele (1992). Cf. capítulo intitulado “A Retórica do fruidor” (163-177).

sua atitude, uma vez que ela *valoriza o texto* mesmo quando se recusa a reduzi-lo a uma interpretação única/verdadeira (como pretendia a posição hermenêutica anteriormente considerada).

De facto, Plebe e Emanuele defendem que uma *retórica da leitura* que se deseje comparável a uma *retórica da escrita* (a Retórica tradicional), não pode partir de concepções de leitor tão redutoras, mas antes de um conceito de *leitor que colabore com o texto*, recuando à proposta de “*Leitor implícito* no texto” de Wolfgang Iser<sup>17</sup>, ou seja, uma entidade de natureza cultural e não empírica, embora decorrente do texto<sup>18</sup>. Neste sentido, o acto de leitura corresponde inversamente ao acto de escrita, dirigindo-se do destinatário (*leitor*) ao emissor (*texto*) e constituindo-se, no entender dos autores italianos, como a manifestação mais elementar da retórica da leitura. Esta apresenta-se como a “*especularidade* da retórica da escrita” ou “a retórica especular do *leitor implícito*” (o qual deve operar uma inversão para compreender a intenção do autor).

Mas coloca-se um problema. Geralmente, o que se verifica é que essa especularidade automática é bastante rara e que o conjunto das leituras retóricas possíveis (dependente da cultura do leitor ou de outro qualquer aspecto), não se restringe apenas à alternativa obrigatória entre compreender ou não compreender. Com efeito, “a flecha semântica é uma flecha de várias pontas” (na maioria das vezes) e isso “impede a possibilidade de uma simples inversão da perspectiva do autor para a do leitor” (172). A forma de superar tal problema baseia-se na construção de modelos de leituras, elaborados por um leitor ou por uma comunidade, capazes de orientarem a comunidade interpretativa, os quais constituem a *matriz* de infinitas leituras possíveis. A essa *matriz* chamam os autores italianos *leitante*<sup>19</sup>, significando com isso que ela é geradora de uma série de leitores empíricos:

“O leitante é o mediador especialista entre o texto e os leitores; a eles é pedida a atualização de textos antigos, a melhoria visando a determinado público de textos pobres de estímulos, a substituição de tropos obsoletos por outros que resgatem o texto do tédio ou da monotonia (174). [...] O *leitante* é um modelo de leitura de um texto que pode gerar uma série de ‘leitores’ que realizam seu tipo de leitura.” (201)

---

<sup>17</sup> Iser (1972: 1976).

<sup>18</sup> “Chama-se [*leitor implícito*] um leitor que satisfaz às predisposições requeridas por uma obra literária para exercer seus efeitos (Iser); ele não surge espontaneamente, mas é o produto de uma cultura retórico-literária” (Plebe e Emanuele, 1992:201).

<sup>19</sup> Não tendo tido acesso ao texto original, indicamos a tradução brasileira do termo. No entanto, no nosso discurso, ela será substituída pela forma *lectante* (na sequência do termo caro a Eco, *lector*), sugerida pelo Professor Urbano T. Rodrigues.

A *retórica do lectante* revela-se, então, mais rica e abrangente que a do leitor implícito. Para além disso, a *máquina retórica* é um todo interactivo onde pensamento e discurso se produzem reciprocamente:

“A própria máquina que produz a elocução produz o pensamento. A correia de transmissão de uma ao outro é constituída pela rede das técnicas heurísticas da retórica [...]: das diversas modalidades da invenção conceitual às de argumentação, e finalmente às das figuras da linguagem.” (183)

A rivalidade entre Retórica e Filosofia no mundo antigo tornou vitoriosa a segunda no mundo grego, mas deu depois a vitória à primeira no mundo latino. Nos nossos dias, dizem os autores, uma terceira entidade vai ganhando cada vez maior protagonismo junto do mundo intelectual: o *texto*. Desde os anos 70 assistimos à explosão da “textologia” (concebida então ainda dentro do domínio de uma estética entendida em função da hermenêutica e subordinada ao texto). Uma década depois, afirma-se a ideia de uma *textualidade* geral, respeitante quer à Literatura quer à Filosofia, de modo que as técnicas e os artificios textuais da primeira não diferem substancialmente dos da segunda (183-184).

Rivalidade superada, portanto, através do “empate” no mundo greco-latino da Antiguidade e da síntese que a vitória da *textualidade* moderna parece ter operado. Neste contexto, qual o papel e a utilidade da *máquina retórica* nos nossos dias, ou melhor qual o perfil do “novo retórico”? Os autores italianos respondem:

“Mas, se o texto se coloca hoje como diafragma entre a arte de escrever e a arte de pensar, então o *rhétoricien* moderno não pende mais nem para o lado dos artificios estéticos, nem para o das concepções filosóficas: ele pode surgir como o moderno demiurgo intelectual, que conhece a arte mais essencial, a de *manipular o texto*. Nesse sentido, ele tem um pé numa estética criadora [...] e outro numa filosofia não metafísica: de um lado é perito em signos literários, de outro em seus conteúdos filosóficos.” (184)

O “novo retórico” é definido, portanto, como o *manipulador de textos* que, vendo-se despojado de quaisquer verdades para descobrir ou inventar, canaliza todo o seu pensamento heurístico para a descoberta e invenção de instrumentos filosófico-conceituais e linguístico-literários:

“Se o pensamento clássico se concebia a si mesmo como descobridor da verdade, se o pensamento romântico se concebia como inventor da verdade,

o moderno pensamento retórico é um pensamento *heurístico*, isto é, inventar e descobridor, mas sem verdades para inventar nem para descobrir. Sua heurística é tão-somente uma heurística de instrumentos para pensar e para falar.” (185-186)

Os autores italianos relembram ainda que estas ideias foram antecipadas, no início do século XX, por Charles S. Peirce. Foi ele o primeiro reavaliador neste século da Retórica, tendo percebido na retórica sofisticada um método *heurístico*, e cuja práxis se manifesta na *manipulação*. Acrescentam ainda que, apesar de Peirce não ser o único, podemos detectar já nos seus trabalhos “uma antecipação da distinção entre *leitante* e *leitor*, quando ele distinguiu o *interpretante*, que é um módulo de interpretação, do *intérprete*, que é quem aplica tal módulo. Mas Peirce ainda via na retórica apenas um instrumento capaz, sim, de manipular e inventar, mas apenas com o fito de transmitir a pensamentos já existentes [...]. Já a teoria hodierna da textualidade faz do texto, tanto literário como filosófico, uma entidade cuja função não é apenas comunicativa, mas também de estímulo a pensar e alcançar satisfação estética com base no próprio texto.” E concluem, afirmando: “há estética e há filosofia onde um texto se presta a ser *manipulado retoricamente*” (186).

### *Jogos Retórico-Comunicacionais nos Estudos Literários ou o Império do Discurso*

“Une rhétorique de la lecture peut et doit traiter du ludique en termes d’efficacité, ce qui la conduit à envisager *la fonction du jeu*.” (M. Charles, 1977:187)

No início, a rivalidade entre Retórica e Filosofia manifestava-se através dos seus jogos discursivos e racionais. O objectivo da retórica sofisticada era obter êxito a qualquer preço, não fracassar, ser *eficaz* pelo discurso e não pela razão. Cultivava, assim, um estilo essencialmente competitivo, agonístico. É esta a imagem que Platão dá da sofisticada nos seus diálogos *Górgias* (1991b) e *Fedro* (1997), ao mesmo tempo que lhe opõe as virtudes da Filosofia como busca do conhecimento, da verdade e da justiça. Propõe, então, um estilo mais “cooperante”, o do método dialéctico de Sócrates, o qual conduz à verdade através do jogo das perguntas e respostas.

O nosso propósito, neste momento, prende-se com a compreensão da importância do *império do discurso* em dois contextos distintos: por um lado, a moderna “restauração” da Retórica nos

Estudos Literários<sup>20</sup>; por outro, a relação tensa e algo conflituosa que esta disciplina tem mantido com a Poética (desde Aristóteles) – nomeadamente no século XVIII francês com a problematização dos códigos romanescos –, o que nos permitirá, na Parte II, abordar os jogos retórico-comunicacionais na obra de um autor “experimentalista” como Crébillon, quer ao nível do discurso amoroso quer ao nível dos códigos narrativos.

Compreender a tentativa de restauração da Retórica nos nossos dias significa pensá-la sobretudo no âmbito da acção comunicacional, uma vez que, desde as suas origens, ela mostra clara preferência pela concepção comunicativa da palavra, instituindo-se como arte ou *techné* da persuasão pela palavra, ou seja, arte de comunicar os argumentos de modo persuasivo. Este tipo de actividade discursiva com finalidade persuasiva, como acto de comunicação, estabelece (desde Aristóteles a Bühler e Jakobson) uma relação triádica entre emissor – orador, receptor – auditório e mensagem – discurso persuasivo. Estão presentes, no jogo interlocucionário da persuasão, duas forças em conflito: o orador e o seu interlocutor ou auditório. Deste modo, persuadir é, simultaneamente, comunicar e negociar (Meyer:1994a)<sup>21</sup>, ou seja, as técnicas argumentativas e persuasivas (conjugando uma teoria da argumentação e uma teoria das “figuras”), para funcionarem adequadamente, necessitam da instauração de uma situação de comunicação, isto é, de um contexto de recepção/adesão conveniente para as teses a defender.

A perspectiva diacrónica da evolução histórica da Retórica – e das suas relações com a Poética – pode ajudar-nos a compreender o renovado interesse que ela hoje suscita após um sono prolongado – uma “quase-morte”. Para tal recuemos, então, às suas origens no Ocidente europeu<sup>22</sup>.

Diz Barthes (1970:255): “La rhétorique dont il sera question ici est ce méta-langage (dont le langage-objet fut le ‘discours’) qui a régné en Occident du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. au XIX<sup>e</sup> siècle après J.-C.” A Retórica é, portanto, uma *metalinguagem* que opera sobre uma *linguagem-objecto*, isto é, ela concebe-se como uma teoria geral do discurso persuasivo, como teoria da argumentação cujas finalidades são: *docere* (informar, ensinar), *mouere* (mover emoções e sentimentos) e *delectare* (manter viva a atenção do auditório, encantando e seduzindo).

---

<sup>20</sup> Cf. Eagleton (s.d.:222): “A retórica, ou a teoria do discurso, divide com o formalismo, o estruturalismo e a semiótica, o interesse pelos recursos formais da linguagem; como a teoria da recepção, porém, ela também se ocupa da maneira pela qual tais recursos são realmente efetivos no ponto de ‘consumo’. Sua preocupação com o discurso como forma de poder e de desejo tem muito a aprender com a teoria da desconstrução e com a teoria psicanalítica, e sua convicção de que o discurso pode ser uma coisa humanamente transformadora tem muita coisa em comum com o humanismo liberal.”

<sup>21</sup> “[A] definição *geral* de retórica que agora propomos é *a negociação da distância entre os homens [através da ou de uma linguagem] a propósito de uma questão, de um problema*” (42). Cf. igualmente Meyer (1998: 128-129).

<sup>22</sup> Para uma perspetivação histórica da Retórica consulte-se, a título de exemplo, os seguintes estudos: Barthes (1970), Barilli (1985), Aguiar e Silva (1990:21-24), Robrieux (1993), S. R. Lopes (1994:332-358).

O desenvolvimento da Retórica processa-se desde o século V a. C. na Magna Grécia (Sicília), em primeiro lugar, mas passando rapidamente à Ática. Empédocles, Corax e Tísias terão dado o arranque inicial a esta disciplina, a qual pontificou no Ocidente – com altos e baixos – até meados do século XIX, após o que se verifica uma progressiva extinção dos tratados de Retórica. Já em Atenas (por meados do século V a. C.), a *techné rhétoriké* surge primeiramente, diz Barthes, como uma “grande sintagmática”, uma vez que as cinco partes do discurso e a sua ordenação teriam sido consolidadas por Corax. Os sofistas (para os quais a Retórica estava ao serviço da disputa de opinião e, por conseguinte, do poder) foram os grandes impulsionadores desta técnica discursiva, desenvolvendo uma retórica psicagógica que actua ao nível das emoções e sentimentos, pela sedução irracional através da palavra eficaz. Para eles, era importante dominar e ensinar (a troco de dinheiro) este saber prático que tornava o discurso autoconsciente e que fazia da persuasão um objectivo distinto a alcançar através de estratégias específicas, uma vez que não tinham preocupações de procurar o conhecimento ou a verdade (ou mesmo a justiça), mas apenas de convencer a todo o custo, manipulando habilmente os recursos discursivos disponíveis. A sua mestria circunscrevia-se a uma arte da disputa onde era indiferente atacar ou defender uma causa, pois seria sempre possível argumentar contra ou a favor (dependendo, muitas vezes, a posição do orador do lado onde se encontrava o poder/dinheiro).

Reconhecemos aqui a desconfiança de Platão relativamente à retórica sofística, pertencente ao mundo do embuste, e por tal condenável. Apesar das críticas de Platão, a figura de Górgias é fundamental para a história da Retórica. Se Corax tinha instituído o seu “pólo sintagmático” (*taxis* ou *dispositio*), Górgias desenvolve o terceiro género retórico – o epidíctico<sup>23</sup> – abrindo a prosa à Retórica e esta à “estilística” e valorizando o “pólo paradigmático”, o dos tropos e figuras, ou seja, a *lexis* ou *elocutio* (Barthes, 1970:260-261). A esta primeira grande orientação da Retórica clássica – a retórica psicagógica – contrapõe-se uma segunda – a da “vero-similhança”. Partindo da noção de que o raciocínio retórico-argumentativo (*entimema* aristotélico) não postula a verdade como a ciência, mas apenas uma aproximação à verdade (o *verosímil* variável no tempo e no espaço, isto é, a opinião ou *doxa*), e associando-a a uma teoria da argumentação como demonstração da verosimilhança através da *prova*, encontramos a posição de equilíbrio de Aristóteles (1991).

O Estagirita, ao louvar a Retórica pela sua utilidade, assume-se como o seu grande reabilitador, institucionalizando-a a partir da Filosofia e articulando o *conhecimento* e a *opinião*, o *verdadeiro* e o *verosímil*. Afasta-se, assim, quer do modelo sofístico quer de um modelo puramente lógico, defendendo que a Retórica deve associar a lógica argumentativa ao carácter do orador (*ethos*), às

---

<sup>23</sup> Desde as origens da Retórica impõem-se, primeiro, o género forense ou judicial e o género deliberativo ou parlamentar (político). O género epidíctico ou laudativo – elogio ou censura de uma personalidade – está mais ligado à prática sofística.

paixões do auditório (*pathos*), às circunstâncias discursivas em que a questão (*logos*) é apresentada. Ao contrário da sofística, a preocupação com a forma do discurso não deve esquecer os conteúdos psicológicos, éticos, políticos, etc. A *Retórica* de Aristóteles trata de uma arte/técnica da comunicação quotidiana, do discurso em público (Barthes, 1970:263). Diz Ricoeur (1983:50):

“[...] a retórica não pode ser absorvida numa disciplina puramente argumentativa, porque está centrada no auditor; não pode deixar de ter em conta o carácter do locutor e a disposição da audiência; em suma, permanece da dimensão intersubjectiva e dialogal do uso público do discurso; resulta daí, assim, que a consideração das emoções, paixões, costumes, crenças permanece na competência da retórica, mesmo se ele não deve suplantar a prioridade do argumento verosímil; o argumento propriamente retórico dá conta simultaneamente do grau de verosimilhança relativo à matéria discutida e do valor persuasivo relativo à qualidade do locutor e do auditor.”

A retórica aristotélica, conjugando teoria e prática, é um saber essencialmente pragmático, considerando o locutor – orador e o interlocutor – auditório; deste modo, deve ser capaz de adequar o discurso a públicos diversos, de ensinar a descobrir e aplicar com eficácia os argumentos apropriados, bem como a construir um enunciado que provoque a adesão do(s) interlocutor(es) à opinião defendida. Neste sentido, a *techné rhétoriké* (ou *ars oratoria*) é uma teoria da argumentação persuasiva que combina vários elementos: as provas descobertas e ordenadas (*euresis* e *taxis*), a composição do discurso ou elaboração verbal dos argumentos (*lexis*), a memorização do discurso (*mnemé*) e a sua realização auxiliada por elementos prosódicos e gestuais (*hypocrisis*).

Por outro lado, a *Poética* de Aristóteles (1992) trata, segundo Barthes, da “arte da evocação imaginária” (263). Poética e Retórica encontram-se separadas na teoria aristotélica, mas são complementares:

“A dualidade da retórica e da poética reflecte uma dualidade no uso do discurso assim como nas situações do discurso. A retórica [...] constitui em primeiro lugar uma técnica da eloquência; a sua importância é a da própria eloquência, isto é, a de engendrar a persuasão. Ora, esta função, por mais ampla que seja a sua extensão, não abrange todos os usos do discurso. A poética, arte de compor poemas, principalmente trágicos, não depende, nem quanto à sua função, nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é a eloquência. Não visa a persuasão mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência delineiam deste modo dois universos do discurso distintos.” (Ricoeur, 1983:19)

Para Aristóteles, como vimos, a Retórica ocupa-se dos discursos em geral, enquanto a Poética trata do discurso da poesia, em particular. A fusão de ambas, porém, virá a ocorrer mais tarde, primeiro no século I a. C. com os autores latinos Ovídio e Horácio (se bem que Cícero – na mesma época – e Quintiliano – no século I d. C. – ainda pratiquem uma retórica aristotélica, o primeiro no sentido de uma prática e o segundo no de uma pedagogia). Esta fusão fica consagrada, segundo Barthes, pelo vocabulário da Idade Média onde as artes poéticas são artes retóricas, onde os grandes *rhétoriciens* são poetas. E acrescenta o seguinte (1970:264):

“Cette fusion est capitale, car elle est à l’origine même de l’idée de littérature: la rhétorique aristotélicienne met l’accent sur le raisonnement; l’*elocutio* (ou département des figures) n’en est qu’une partie (mineure chez Aristote lui-même); ensuite, c’est le contraire: la rhétorique s’identifie aux problèmes, non de ‘peuvre’, mais de composition et de style: la littérature (acte total d’écriture) se définit par le *bien-écrire*”.

A partir do século II, com efeito, verifica-se um afastamento da Retórica em relação à Dialéctica, esquecendo-se progressivamente da discussão das ideias e opiniões e da sua natureza persuasiva, o que leva à desvalorização da *inventio* e da *dispositio* em detrimento da *elocutio* e, sobretudo, do ornato estilístico (Aguiar e Silva, 1990:22). Dos seus dois aspectos fundamentais, o persuasivo (lógico-argumentativo) e o tropológico, este último florescerá durante séculos, levando ao declínio do primeiro e à redução do campo retórico, como nota Ricoeur (1983:76):

“Depois dos Gregos, a retórica [...] foi pouco a pouco reduzida à teoria da elocução por amputação das suas duas partes principais, a teoria da *argumentação* e a teoria da *composição*; por sua vez, a teoria da elocução, ou do estilo, é reduzida a uma classificação de figuras, e esta a uma teoria dos tropos; a própria tropologia deu apenas atenção ao par constituído pela metáfora e metonímia a preço da redução da segunda à contiguidade e da primeira à semelhança.”

O fenómeno de afastamento entre Retórica e Dialéctica acima apresentado ficou conhecido como *neo-retórica* ou *segunda sofística* e reinou no mundo greco-romano até ao século IV da nossa era. O processo de mútua influência entre Poética e Retórica caracteriza o final da Idade Média, a qual, bebendo sobretudo nas fontes de Cícero e Quintiliano, produz ela própria apenas tratados sobre os ornatos estilísticos, as figuras da *elocutio*, ou seja, artes poéticas. Quando atingimos o virar do século XV, as relações entre a primeira Retórica (a Retórica geral) e a segunda (a Retórica poética) são de conflito e tensão, saindo vitoriosas as artes poéticas que dominarão a

partir do Renascimento<sup>24</sup>. A este facto não será sem dúvida alheia a enorme influência que a *Poética* de Aristóteles passa a exercer sobre os teorizadores e os poetas a partir sobretudo de 1550, data da tradução comentada pelos estudiosos italianos Castelvetro, Scaliger, entre outros. Em França o tratado aristotélico domina a partir do século XVII, fundamentando os preceitos do classicismo. A dissociação entre *elocutio* e *inventio* conhece nos séculos XVII, XVIII e inícios do século XIX uma situação correspondente a um afastamento cada vez mais acentuado entre a nova Retórica (reduzida a uma taxinomia de tropos e figuras e, portanto, muito próxima da Poética) e a Dialéctica (a Lógica e a Filosofia).

A Retórica já não ensina como *persuadir* mas como fazer um *belo discurso*. Desinteressa-se, portanto, dos três géneros clássicos para eleger a poesia (no sentido de Literatura) como o seu principal campo de acção. Com o esgotamento da função pragmática da Retórica, duas das suas partes constitutivas entram rapidamente no esquecimento: a *memoria* (a capacidade de memorizar o discurso elaborado através de técnicas apropriadas) e a sua conseqüente, a *actio* ou *pronuntiatio* (a realização efectiva do discurso). De forma progressiva, desaparecem também a *inventio* e a *dispositio* clássicas, privilegiando-se a parte verdadeiramente linguística, a *elocutio*, reduzida depois à *arte do estilo*.<sup>25</sup>

O Romantismo ergue a sua voz contra os excessos normativistas da Retórica e da Poética clássicas, valorizando a originalidade do génio criador. As normas e os modelos não devem ser impostos *a priori*, mas sim brotar da natureza e da própria obra, marca da expressão individual. A criatividade impõe-se contra a tradição clássica, considerada artificial e meramente decorativa. Após o grito de Victor Hugo de “guerra à Retórica e paz à sintaxe”, o final do século XIX é palco da extinção progressiva dos tratados de Retórica (depois da publicação do de Fontanier em 1830). Aparentemente morta, a Retórica revivificar-se-á durante o século XX, quer no campo dos Estudos Literários (ainda a *elocutio*, mas não só) quer no seu campo original, o da Filosofia (sobretudo na tentativa de restauração da Retórica como teoria da argumentação a partir dos trabalhos de Toulmin e de Perelman).

---

<sup>24</sup> Em França temos, por exemplo, para o século XVI: Sébillet, *Art poétique français* (1548); Peletier, *Art poétique* (1555); Fouquelin, *La rhétorique française* (1555): dedicada apenas à elocução e pronúnciação, comporta uma classificação clara e completa das figuras; Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français* (1565): cf. Goyet (1990). As artes poéticas renascentistas são, pois, na sua generalidade, tratados da composição em verso.

<sup>25</sup> Vimos que os tratados renascentistas, na sua generalidade, se ocupavam exclusivamente da *elocutio*, transformando-se em artes poéticas. Os dois séculos seguintes, em França, são herdeiros deste fenómeno que culmina numa redução da Retórica à Tropologia com Du Marsais, em 1730 (1977), revista e alargada a uma teoria das figuras do discurso, já em pleno século XIX, com o tratado de Fontanier de 1830 (1977). No entanto, Bernard Lamy, no século XVII, com a sua *Rhétorique ou l'art de parler* (1675), propunha um tratado completo da palavra, onde as figuras são tão importantes como a construção geral do discurso, cuja finalidade é a persuasão (arte de falar para persuadir).

No século XX verificamos, com efeito, que Retórica ressurgiu com renovado interesse como método de análise e como ciência crítica. Em primeiro lugar, com a Estilística europeia (Charles Bally, Benedetto Croce, Karl Vossler, Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld, Amado Alonso e Dámaso Alonso), a qual utiliza muitos termos e conceitos da Retórica clássica. Em seguida, com a Escola dos neo-aristotélicos de Chicago (R. S. Crane, Richard Mckeon, Elder Olson, Wayne Booth), cuja oposição às teses do *close reading* dos teóricos do *New Criticism* anglo-americano se faz sentir em meados do século, valorizando o papel do leitor na construção do significado do texto – posição esta que se desenvolverá, a partir dos trabalhos de Derrida e de Paul de Man, no moderno desconstrucionismo americano.

A chamada “nova Retórica” resulta do interesse renovado da Filosofia pela argumentação, enquanto teoria geral da argumentação, e desencadeia-se, no ano de 1958, a partir dos célebres trabalhos de Toulmin (*The Uses of Argument*) e de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (*La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*). Este último aborda, numa perspectiva neo-aristotélica, as técnicas discursivas captadoras da adesão do auditório aos argumentos enunciados, valorizando sobretudo a inter-relação entre três factores: a situação comunicativa, os destinatários e o discurso. Reconhecemos aqui uma perspectiva comum à de correntes da Filosofia da linguagem de raiz wittgensteiniana que, a partir dos anos 60, se constituem como teoria dos actos de fala (Austin e Searle), Pragmática e Textologia.

Por outro lado, a Retórica é objecto de interesse por parte dos teorizadores e críticos literários do Estruturalismo francês (Barthes, Genette, Todorov, etc)<sup>26</sup>, mas numa perspectiva *restrita* (herdada, aliás, dos Formalistas russos e sua concepção do carácter metafórico da linguagem literária – Jakobson). A Retórica fornece sobretudo um conjunto de termos, noções e esquemas analíticos pertinentes para a análise-descrição do texto literário. Neste contexto, o trabalho desenvolvido pelo Grupo de Liège, embora bastante significativo, enforma um paradoxo curioso: a sua *Retórica Geral* (1970) reduz-se ao tratamento da *elocutio*. Sete anos mais tarde, com o seu trabalho intitulado *Retórica da Poesia*, este grupo de investigadores defende um conceito de *Retórica* coincidente com o de *Poética* de Jakobson, passando esta a significar a *teoria da poesia* como uma manifestação específica da literatura. A Retórica absorve a Poética, mas continua presa ao texto literário.

Uma perspectiva histórica da Retórica (já iniciada no princípio do século pelos trabalhos de Croll e da Escola de Chicago) começa a desenvolver-se, no contexto europeu, pela mão de grandes filólogos alemães no pós-guerra. Em 1947, Curtius aborda a Retórica sob o prisma da *topica*, reconhecendo-a como o princípio vital da cultura humanista e como o ponto de vista unificador para

---

<sup>26</sup> Cf. o n.º 16 da revista *Communications* (1970) intitulado “Recherches Rhétoriques”, por exemplo, bem como os trabalhos de Gérard Genette, *Figures (I, II e III)*.

o estudo das suas formas e do seu desenvolvimento (1991). O seu amigo e discípulo Lausberg publica, em 1960, o manual mais completo da Retórica antiga e moderna (1982). Este tratado constitui uma recuperação da Retórica enquanto fundamento dos Estudos Literários (e não apenas enquanto meio ou instrumento), ou seja, a perspectiva defendida retoma a fusão entre Retórica e Poética, alicerçando a Ciência da Literatura nos preceitos retóricos da herança clássica. Em França, depois dos seminários de Barthes, leccionados entre 1964-65, onde se realiza uma reflexão sobre a Retórica antiga enquanto Retórica total,<sup>27</sup> a revista *XVII<sup>e</sup> siècle* dedica à Retórica – numa perspectiva histórica – o seu número duplo 80-81, de 1968, com o título “Points de vue sur la rhétorique”. A reconstrução da história da Retórica na literatura e cultura francesas será o objecto do monumental trabalho de Fumaroli (1994a), cuja primeira edição data de 1980, centrado no século XVII (*L'âge de l'éloquence*).

O jogo agonístico entre Retórica e Poética, a partir dos anos 80, intensifica-se, conduzindo à *literaturização* da primeira e à *retorização* da segunda, como o demonstram as obras de Valesio (1980) e de Berrio (1989). Com efeito, segundo Silvina Rodrigues Lopes (1994:344-345):

“A concepção central da investigação de Valesio, segundo a qual todo o discurso participa de estruturas retóricas, está na base da aproximação entre Pragmática e Linguística do Texto, sendo partilhada por diversos autores no domínio da Teoria da Literatura, alguns dos quais procuram explorar a sua compatibilidade com noções originárias do campo da Poética moderna. É essa a orientação de García Berrio que, em *Teoría de la Literatura* (1989), reflecte sobre a ‘Retórica geral como Ciência da expressividade artística’. Por um lado, Berrio concebe a necessidade de revalorização das doutrinas da *dispositio*, *inventio* e *actio*; por outro, reafirma a noção de expressividade artística, que desde sempre esteve associada à valorização da *elocutio* em detrimento das outras componentes da retórica. Esta dupla orientação da sua reflexão sobre a retórica condu-lo à necessidade de distinguir entre a Retórica geral e a Retórica literária, correspondendo esta última a uma teoria da expressividade.

[...]

[Esta] supõe a existência de uma actividade retórica expressiva sobre a qual se fundam os outros valores poéticos. O reconhecimento de uma tal prioridade implica que se tenha em conta a importância do autor na génese do texto e, conseqüentemente, que se lhe impute uma responsabilidade ética, considerando ao mesmo tempo a necessidade de aceitar limitações à leitura.

---

<sup>27</sup> Este trabalho está na base do artigo publicado na revista *Communications* nº 16 (1970:254-337).

as quais devem pôr em causa as concepções que acentuam a actividade do leitor na recepção dos textos literários [...].”

Na relação triádica Autor – Texto – Leitor joga-se um acordo tácito entre emissor e receptor, de modo a que este último se deixe conduzir deleitosamente (mesmo quando é confrontado e afrontado nos seus valores e gostos, pois trata-se de um pacto intelectual) pelos “bosques” do literário. Neste sentido, a análise retórica é, segundo Kibedi-Varga (1995:280), uma interpretação que se inspira nas intenções (postuladas) do autor (*inventio, dispositio*) presentes na *elocutio*. A nossa posição não é a de uma hermenêutica tradicional, buscando a verdade única e absoluta da intenção autoral a partir do texto; mas pensamos que este transporta consigo um projecto virtual de hipóteses de leitura, mais ou menos aberto à cooperação interpretativa, garante da sua coerência interna, cujos códigos plurisignificativos pressupõem uma partilha cúmplice com o leitor, uma vez que o texto “sabe e mostra que vem de alguém e vai para alguém” numa inter-relação complexa (cf. nota 12).

Wayne Booth (1980) propõe-se como tema “ a técnica da ficção não-didáctica, vista como arte de comunicação com os leitores, ou seja, os recursos retóricos que se encontram ao alcance do escritor de epopeia, romance ou conto, na sua tentativa, consciente ou inconsciente, de impor ao leitor um mundo fictício [...], esforço que tem em vista ajudar o leitor a entrar na obra” (11). O autor escolhe os meios que lhe permitem “controlar o seu leitor”, pois “só é bem sucedido quando [o] leva a participar na dança” (12). A isto chama Booth *a retórica da ficção*.

A importância da Retórica no domínio da análise dos textos pragmáticos foi sempre reconhecida. No campo do literário, porém, o consenso é menor, sobretudo a partir do Romantismo. No período clássico, as influências mútuas entre Poética e Retórica são explícitas: os manuais citam indiferentemente poetas, oradores, advogados; a formação dos autores e do seu público assenta, em grande medida, em bases retóricas, isto é, numa Retórica “poetizada”, reduzida à *elocutio* – à arte de *dizer bem*. Não admira, pois, que as modernas tendências de reabilitação da Retórica literária procurem, como vimos, conferir-lhe um lugar hegemónico nos Estudos Literários (Lausberg, Grupo  $\mu$ , Valesio, Berrio, entre outros). De tudo o que ficou dito sobre a Retórica como arte do discurso persuasivo, sobressaem as suas capacidades analítico-descritivas do fenómeno linguístico e literário, o que constitui um valioso contributo para os Estudos Literários. No entanto, concordamos com Aguiar e Silva quando este se afasta da hipótese de colocar a Retórica como alicerce da Teoria Literária, uma vez que, diz o autor, “[n]a literatura de todos os tempos há elementos e valores que a retórica não pode explicar, como sejam a *representação (mimesis)* do homem e do mundo, a *ficcionalidade dos mundos possíveis* construídos pelos textos literários, as macroestruturas formais e semânticas do poema lírico, da tragédia, do romance, etc.” (1990:24). Como em Aristóteles, Retórica e Poética são campos teóricos distintos mas complementares, ou seja, a análise dos

procedimentos de persuasão deve conjugar-se com outros modelos analíticos decorrentes do género literário abordado (no nosso caso, através da análise narratológica).

Para terminarmos, vejamos agora como se coloca a questão do romance no quadro dos sistemas da Poética e da Retórica setecentistas, herdeiros da doutrina do classicismo francês do século precedente. A Retórica encontra-se, no geral, reduzida à teoria da *elocutio*. Por seu turno, a Poética clássica está profundamente retorizada, deliberadamente submetida aos preceitos da eloquência, dando preferência ao estilo elevado e sublime, às problemáticas da imitação e da verosimilhança e à teorização dos géneros literários (com especial destaque para a tragédia, na linha de Aristóteles). Se o tratado aristotélico tem um carácter descritivo, a Poética do classicismo francês é assumidamente normativa, lendo o autor grego à luz das prescrições da *Arte poética* horaciana (esquecendo, porém, que esta *Epistola ad Pisones* era um texto didáctico destinado a responder às dúvidas de jovens candidatos a poetas...) e fazendo a síntese das duas. Relacionando-se com o espírito da Retórica, também ela normativa, as regras da Poética clássica incidem sobre os princípios da imitação, da verosimilhança e da conveniência, autênticos dogmas para muitos dos teorizadores, meros princípios orientadores para a maioria dos autores. Nesta “era da eloquência”, como lhe chamou Fumaroli (1994a), reina a *elocutio* como arte de expressão linguística e domínio dos princípios do estilo. A Retórica (e a Poética) normativa destaca quatro princípios fundamentais: a *conveniência* (concordância do estilo e da situação textual), a *pureza* (adequação do estilo à norma linguística vigente), a *clareza* (eliminação da polissemia textual) e o *ornamento* (ornamentação do discurso pela utilização dos tropos e figuras). Quando consideramos os textos literários clássicos, constatamos que a sua estrutura deve muito às regras da Retórica. Isto não significa que os autores literários pretendessem apenas aplicar este ou aquele preceito retórico; os dois sistemas, porém, encontram-se de tal modo interligados neste contexto sociocultural que as contaminações ocorrem naturalmente.

A questão que se impõe agora é a de saber qual o lugar que é dado ao romance (em prosa) neste sistema fundamentalmente aristotélico-horaciano. Em princípio, Retórica e Poética não possuem preceitos reguladores deste género nascido fora do sistema partilhado pela epopeia, tragédia e comédia (de preferência, compostas em verso). Diz Kibedi-Varga (1970:98):

“De tous les genres littéraires, c’est le roman au sens moderne [...] du terme qui semble s’éloigner le plus des conceptions et méthodes traditionnelles de la rhétorique. Celle-ci contient des préceptes que le dramaturge, le poète lyrique et le poète épique adapteront sans peine à leur matière; elle peut fournir encore certaines techniques pour des points de détail: un portrait, un discours, une conversation mais non pas pour l’ensemble du roman, et notamment pour cette partie essentielle qui est la

narration romanesque. Pour la rhétorique, le récit est toujours un prétexte, surtout un prétexte à l'éloge. [...] Si le roman avait peu de crédit aux yeux des érudits de l'époque [clássica], ce n'est pas seulement parce que les modèles antiques manquaient mais aussi, peut-être, parce que sa situation ne correspondait finalement à aucune situation rhétorique. Dans une littérature d'inspiration rhétorique il n'y a pas de place pour le roman. Aussi, à partir de Mme de La Fayette, l'histoire du roman constitue-t-elle la partie principale de l'histoire de la libération progressive de la littérature des contraintes de la rhétorique; les autres genres, moins gênés par la rhétorique, ne suivront cet exemple qu'avec un retard considérable.”

Desprezado pelos doutos e austeros em nome do gosto e da moral, este género literário marginal(izado) no contexto do sistema teórico retórico-poético do período clássico é, paradoxalmente, o género preferido pelo público consumidor, sempre ávido de novidades (a julgar pela numerosa variedade de títulos e edições de obras romanescas, prova de uma produção florescente e de um sucesso considerável).

Mergulhando as suas raízes nas formas épicas do passado, o romance (no sentido moderno do termo) é, porém, órfão de modelos a imitar e de regras a observar, uma vez que as poéticas quinhentistas e seiscentistas, de inspiração aristotélico-horaciana, o marginalizam relativamente aos géneros nobres antigos (tragédia, epopeia e comédia) e aos novos géneros líricos herdados do renascimento italiano.

Não pretendendo fazer aqui a história do romance na literatura francesa<sup>28</sup>, destacaremos, no entanto, algumas linhas que, desde a Idade Média, se mostram pertinentes para a compreensão dos códigos e modelos subjacentes à produção romanesca de Crébillon. Assim, da diversidade de obras narrativas medievais em língua romance (primeiro em verso e depois em prosa), cuja intriga, fabulosa e complexa, estava associada aos feitos valorosos de personagens históricas ou míticas, destacam-se duas linhas: o romance de cavalaria e o romance sentimental. O primeiro, representado sobretudo pela obra de Chrétien de Troyes no século XII, espelha os valores de uma sociedade aristocrática e cortês, de ideais cavaleirescos onde dominam dois temas fundamentais e interligados – o amor e a aventura. O segundo centra-se na análise do sentimento amoroso (apresentado na perspectiva do amor cortês) culminando na morte trágica dos amantes, originada pela quebra do segredo. Trata-se de uma narrativa curta com poucas personagens enquadradas num espaço e num tempo próximos dos destinatários. A estrutura simples deste tipo de narrativa centrada na análise do sentimento<sup>29</sup> é, por assim dizer, “antepassada” da novela, a qual desenvolver-se-á a partir do século XV, sob a

<sup>28</sup> Cf. Coulet (1988).

<sup>29</sup> Dois exemplos apenas: o *Lai de l'ombre* atribuído a Jean Renart (1202) e o anónimo *La Châtelaine de Vergy* (1250, aproximadamente).

influência, sobretudo, do *Decameron* de Boccaccio (século XIV)<sup>30</sup>. A novela institui-se, pois, como uma narrativa curta de um acontecimento verdadeiro e recente, surpreendente e digno de ser contado pela primeira vez devido à sua novidade. A partir do século XVII, a novela passará a designar um romance breve, cujas características se opõem às do romance barroco.

Com efeito, no período barroco, a ficção narrativa aparenta-se com o romance medieval de cavalaria, recuperando a imaginação exuberante, o gosto por numerosas aventuras extraordinárias e fabulosas e originando longas e complicadas narrativas de cunho sentimental, pautadas por extensos debates sobre o amor, nos quais se procura defender um idealismo algo exagerado, o exemplo canónico é a grande (em todos os sentidos) obra de Honoré D'Urfé, *L'Astrée* (1607-1625), por um lado, a qual enquadra o idealismo aristocrático no modelo do romance pastoril e sentimental. Por outro, a tradição dos romances de cavalaria de ideal cortês desenvolve-se na linha do romance heróico<sup>31</sup>, onde se representam acções e sentimentos grandiosos em obras volumosas que seguem as regras do género épico: multiplicidade espaço-temporal, bem como de intrigas; inícios arrebatadores, geralmente *in medias res*; narrativas retrospectivas e prospectivas; nobreza das personagens e dos seus sentimentos com uma intenção moral; estilo rebuscado, afectado e cerimonioso. Neste universo aristocrático idealizado, a psicologia das personagens resulta, naturalmente, muito estereotipada, uma vez que imperam as convenções e o artifício. Romance de evasão, ele pode assumir, porém, a função de um verdadeiro instrumento de civilização, ao gosto dos valores do movimento precioso, como o demonstra a obra de Madeleine de Scudéry.

Em contraponto, processa-se uma caricatura paródica dos valores veiculados pelos romances da linha do idealismo aristocrático através dos romances cómicos e satíricos. Herdeiros dos *fabliaux* medievais, do *Roman de Renart* (desmistificador da ética cavaleiresca), dos contos e novelas picarescas renascentistas (e também da obra de Rabelais), estas produções romanescas desconstroem os códigos do idealismo aristocrático, ao mesmo tempo que se servem dele. Autores como Sorel, Scarron e Furetière procuram corresponder a um público que recusa o idealismo ilusório e os artificios da literatura heróica.

Na segunda metade do século XVII, assiste-se a uma mudança de mentalidade e de estética consubstanciada no classicismo. A corte de Luís XIV, ociosa e mundana, apresenta profundas modificações morais que exprimem a crise de confiança de uma classe social ameaçada pelo poder real e pela ascensão da burguesia e que proporcionam uma análise introspectiva do indivíduo. Os romances, agora designados *novelas históricas*, continuam a utilizar a História como enquadramento. No entanto, o herói tradicional e as suas proezas já não cativam o interesse dos leitores. A intriga concentra-se no sentimento amoroso, visto não como uma virtude mas como uma

<sup>30</sup> Por exemplo, as *Cent Nouvelles nouvelles* (texto anónimo de 1466) e *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1558).

<sup>31</sup> As obras de Gomberville e La Calprenède, por exemplo.

paixão aniquiladora, uma fatalidade e fraqueza, provocando o conflito interior, a angústia e o sofrimento (até à morte). O herói é, agora, aquele que trava um combate interior contra o seu próprio sentimento, tentando vencê-lo com a razão e a vontade. Os antigos ideais amorosos são problematizados através da análise do coração humano, do qual se procura descortinar as motivações, astúcias e fraquezas<sup>32</sup>. O gosto pelo verosímil e por um maior realismo supera o fabuloso barroco, excessivo sob todos os aspectos (extensão, complexidade de construção narrativa – início *in medias res*, abundância de aventuras e de narrativas secundárias, lentidão temporal, multiplicidade de tempos, lugares e personagens, sucessivos encaixes narrativos de personagens secundárias, de analepses e de prolepses).

A *novela clássica* desenvolve, então, características opostas. Inspirada na novela renascentista italiana, como vimos, ela constrói-se em torno de um episódio principal, tentando minorar a dispersão barroca (e aproximar-se da célebre *unidade de acção* da tragédia). O elemento central passa a ser o/a protagonista que adquire maior peso na narrativa, isto é, a acção concentra-se na análise psicológica da personagem. Como consequência, a narrativa reduz substancialmente a sua extensão, valorizando a densidade analítica e a contenção discursiva, enquanto acompanha o desenvolvimento interior da personagem principal. Por outro lado, em oposição ao exotismo espaço-temporal barroco, a narrativa aproxima-se do leitor que se identifica moralmente com o herói, satisfazendo a necessidade de verosimilhança (também nestes aspectos reconhecemos os preceitos da tragédia clássica). Deste modo, a novela deve desenvolver com rigor, lógica e concisão uma acção (de preferência) única, situada na história recente ou quase contemporânea, banir em nome da verosimilhança as convenções épicas ou heróicas, seguir as regras da *bienséance* (preceitos morais, técnicos e estéticos do decoro), de modo a afastar qualquer excesso ou trivialidade. O estilo deverá ser discreto e contido, sóbrio, rigoroso e elegante, mais preocupado em sugerir do que em desenvolver exageradamente<sup>33</sup>. O exemplo mais significativo é *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, cuja intriga decorre na corte francesa de Henrique II (espelho da de Luís XIV) e se centra no conflito interior que dilacera a Princesa, dividida entre o seu sentimento amoroso e a sua noção de dever. Este combate entre Paixão e Razão, ao gosto clássico, ecoará ainda na Marquesa de M\*\*\*, na Duquesa de\*\*\* de Crébillon e em Madame de Tourvel de Laclos, entre outras, mas os tempos terão mudado consideravelmente, como veremos na Parte II.

---

<sup>32</sup> Este movimento analítico, “ciência do coração humano”, ecoará e desenvolver-se-á, de forma particular, na obra de Crébillon, como veremos adiante.

<sup>33</sup> Cf. Claude Puzin (1983).

No século XVIII, o romance<sup>34</sup> é ainda considerado pelos teorizadores um género menor e frívolo, destinado a um público ocioso e pouco exigente (sobretudo feminino) que deseja apenas o divertimento. O ambiente de hostilidade por parte da crítica, para além de objecções de ordem estética, funda-se igualmente em objecções de natureza moral e dos costumes. Para G. May (1963) “o dilema do romance” neste período consiste no seguinte: a crítica considera-o falso e, portanto, perigoso para o gosto (porque é um género híbrido, pouco rigoroso e frívolo) e para os costumes (porque pinta as paixões de forma agradável e sedutora). Sob a influência da acusação de falsidade, o romance evolui para o realismo. Mas como pintura da realidade, o romance também é perigoso para o gosto (porque choca a *bienséance*) e para os costumes (pelas suas pinturas escandalosas e imorais). O ataque severo, quer à imaginação fabulosa quer à representação verosímil do mundo real, esconde uma preocupação mais profunda: a temática predominante é a amorosa (desde o sentimento puro à libertinagem) e, portanto, sempre condenável (não esqueçamos que os principais críticos são jesuítas com responsabilidades no ensino), porque corruptora da moral e dos bons costumes, alimentando o desregramento passional e desviando os leitores e *as leitoras* dos seus deveres morais, sociais e religiosos.

Para escapar às acusações, os autores defendem-se nos seus prefácios, argumentando que tudo aquilo que apresentam tem uma finalidade moral de advertência e de condenação dos vícios. Mas a polémica mantém-se acesa, sobretudo nos anos 1735 e 1736, uma vez que o período anterior tinha sido palco de um enorme desenvolvimento das produções romanescas. O erudito Lenglet Dufresnoy publica em 1734, com o pseudónimo de Gordon de Percel, uma obra que fez escândalo e provocou a ira e a resposta dos jesuítas: *De l'Usage des Romans, ou l'on fait voir leur utilité et leurs differens caracteres*. Para Henri Coulet (1988:326-327), trata-se de um texto algo ambíguo. Procurando defender os romances, os argumentos aí apresentados repetem, porém, os de Huet, cuja inactualidade pode ser entendida como paródica. Diz Coulet (327):

“Le livre de Lenglet du Fresnoy ne nous apprend rien sur les véritables questions qui se posaient aux romanciers en 1734, mais il s'étale avec un

---

<sup>34</sup> A definição de Daniel Huet, na sua *Lettre à M. Segrain, sur l'origine des Romans* (1670), pode estender-se ainda a boa parte da produção romanescas do início do século XVIII: “Ce qu'on appelle proprement romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous de certaines règles; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté. La fin principale des romans, ou du moins celle qui doit l'être, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs [...]”, *apud* J. Sgard (2000: 193). Um dos problemas maiores do romance assim concebido é convencer os moralistas de que a finalidade persuasiva não se exerce subjugando o *docere* ao *delectare*, divertindo apenas e/ou desviando dos códigos morais. Outro problema de monta é o desrespeito pelos códigos estéticos enformadores do *goût*.

plaisir visible sur les questions fausses. A-t-il voulu secrètement ridiculiser le roman héroïque?<sup>35</sup> En tout cas, sans le vouloir, il a fait sentir tout ce que le roman nouveau devait franchir d'obstacles et tout ce qu'il devait avoir d'audace pour s'imposer malgré les préjugés."

Como consequência, os seus adversários jesuítas reagem violentamente. No ano seguinte, Lenglet é forçado a publicar uma retractação, *L'Histoire justifiée contre les romans*, na qual examina a sua obra anterior de forma severa e hipócrita, segundo Coulet, que cita as palavras finais do abade Dufresnoy:

"Il ne me reste plus qu'à exhorter l'Auteur à publier lui-même un désaveu de tout ce qu'il a mis dans cet Ouvrage [*De l'Usage des Romans*] de peu conforme aux maximes de la Morale Chrétienne et aux Règles de la prudence." (apud Coulet:327)

A condenação dos jesuítas faz-se sentir também pela pena do padre Bougeant, que publica, em 1735, um romance contra os romances intitulado *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie*. Anunciando-se como uma crítica de Dufresnoy, ele satiriza sobretudo a obra de Prévost, servindo-se da argumentação e da lista de romances do primeiro, segundo os autores do prefácio à edição moderna do *Voyage* (1992), que sintetizam, assim, as conclusões de Bougeant:

"Les conclusions de Bougeant sur le roman sont claires et peu nombreuses. Comme tous les Jésuites, il est persuadé que le roman est une malice du démon: le roman séduit l'imagination, corrompt la raison, nous entraîne à confondre le réel et le chimérique, nous prive de notre libre-arbitre, nous rend la proie des fantaisies, des désirs et des passions. [...]. Seconde idée, qui n'est pas nouvelle non plus: cette possession se traduit par une névrose particulière. Le lecteur romanesque [...] est atteint de 'folie romanesque', incapable de percevoir la réalité, égaré dans le monde des signes: signes de la grandeur, de l'amour absolu, du destin, qui se

---

<sup>35</sup> Para Coulet, o romance moderno nasce no século XVIII, hesitante e experimental numa primeira fase, mas triunfante no último terço do século. Ascensão da burguesia, tradição literária, espírito filosófico, influências estrangeiras são factores diversos que interagem e conduzem à consagração deste género literário. O autor distingue três períodos: um primeiro (1690-1715) de busca, pautada pela confusão, que prolonga sobretudo o romance heróico barroco e que vê surgir o romance de costumes (romance histórico e galante ou romance romanesco, por um lado; romance "realista", por outro). Segue-se um período de criação e organização (1715-1761), fecundo até 1740, estagnando depois até ao sucesso de *La Nouvelle Héloïse*, síntese da produção anterior e modelo da posterior. O romance deve representar o homem moderno e ser uma "escola da vida", embora do ponto de vista técnico-compositivo não tenha encontrado ainda o modo mais adequado de responder a tal desafio. Finalmente, as últimas décadas do século correspondem a uma fase de fermentação, de ousadias e grandes ambições exploratórias, como *Jacques le Fataliste*, que marcam o género romanesco até à Revolução de 1789.

superposent à la plate réalité et en cachent le sens. Tout ce qu'il lit devient pour lui illusion de réel. [...]. Troisième idée: domaine du diable, le roman ne peut littéralement rien dire; il est vide [...]: fantaisies, visions, imaginations et rêves sont nécessairement creux quand Dieu ne les inspire pas. Les fables romanesques sont donc vides de sens; d'Homère à Prévost, d'Ovide à Crébillon ou à Lenglet Dufresnoy, rien ne s'invente. On répète inlassablement les mêmes sottises; les rencontres, les déclarations d'amour, les épreuves, les plaisirs et les joies ne correspondent à aucune réalité et ne peuvent donc que se répéter indéfiniment." (13)

Posição crítica bastante redutora para um leitor assíduo e atento das produções romanescas antigas e modernas, como de resto o demonstra o seu romance satírico, mas que se torna compreensível no quadro da desconfiança sentida pelos pedagogos jesuítas em relação ao romance. O passo seguinte será a condenação à fogueira destas obras imorais. De facto, o poder político cede à tentação proibicionista, proscrevendo os romances e interditando a sua publicação em França, o que naturalmente só estimula o apetite do público, que os encontra disponíveis no estrangeiro, nomeadamente em Inglaterra e na Holanda. A polémica<sup>36</sup> acalma-se com o decorrer dos anos, mas a condenação do romance permanece, conjuntamente com a da comédia, nos livros religiosos e tratados de educação cristã. Não obstante, o sucesso do romance prossegue.

Os romancistas, por seu turno, também cedem às críticas, praticando o género com má-consciência, como nota F. Barguillet (1981). Os prefácios justificativos abundam; os autores não assumem facilmente a paternidade do texto: ou dão um nome falso, ou publicam anonimamente, ou se escondem por detrás da máscara de tradutor e/ou editor de cartas sem responsabilidade moral nem estilística. Esta tática de dissimulação favorece a ilusão de autenticidade, que se torna um processo técnico ao serviço do realismo (memórias e romance epistolar, duas das formas predilectas neste século), mas que após algum tempo deixa de surtir efeito. No entanto, ela pode proteger contra as acusações de imoralismo e inverosimilhança. Por outro lado, essa protecção pode também ser obtida pela prática da ironia, como distanciamento do escritor relativamente a um género fortemente contestado, como no caso de Crébillon.

A partir de 1760, começa a desenhar-se uma via nova do romance – a do moralismo e do sentimentalismo – que o conduzirá ao seu triunfo final. Desprezado e discutido durante longo tempo, como vimos, este género literário (bem como o drama) acabará por impor-se, associado ao gosto da nova classe de poder, a burguesia, triunfando em conjunto, se assim podemos dizer, no século

---

<sup>36</sup> Em 1743, Aubert de la Chesnaye des Bois defende (de forma titubeante) o género romanesco na sua obra *Lettres Amusantes et critiques sur les romans en général Anglois et François* (onde elogia Crébillon). Em contrapartida, doze anos mais tarde, é publicado um dos manifestos anti-romance mais hostis, o *Entretien sur les Romans* do abade Jaquin.

seguinte. Significa isto que o sistema de valores da estética e da retórica clássicas vai cedendo ao longo do século XVIII, desagregando-se<sup>37</sup> e flexibilizando-se, de forma a dar lugar ao novo gosto do público novo. A inspiração vem sobretudo de Inglaterra, e o romance sentimental de Richardson faz furor. O *Éloge de Richardson* (1761) de Diderot pode considerar-se, de facto, um momento crucial na viragem da concepção e valorização do romance, pois, na perspectiva do enciclopedista, as obras do autor inglês elevam o espírito, emocionam e enobrecem o amor do bem. Triunfa, assim, a análise psicológica e sentimental, quer numa linha de sátira social, política e filosófica quer na da sensibilidade rousseauista prenunciadora do amor romântico.

No artigo “Roman” da *Encyclopédie*<sup>38</sup>, Jaucourt define o romance como uma narrativa fictícia de diversas aventuras maravilhosas ou verosímeis da vida humana. Podemos ler aqui duas grandes categorias de romances: o romance romanesco e o romance realista (já atrás apontados). O primeiro domina nos anos iniciais do século, mas perdura de forma menos visível até ao seu final. A alegoria de Bougeant critica (parodiando) todo o arsenal de convenções deste tipo de romance, que se prolonga até ao século XIX, como fica demonstrado na síntese irónica de Flaubert, ao mostrar-nos Emma imbuída dos *clichés* dos “vieux cabinets de lecture”:

“Ce n’étaient qu’amours, amants, amantes, dames persécutées s’évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu’on tue à tous les relais, chevaux qu’on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du coeur, serments, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l’est pas, toujours bien mis et qui pleurent comme des urnes.”<sup>39</sup>

Em reacção a este modelo, desenvolve-se o romance “realista”, cujo objectivo é a representação do mundo e do homem modernos. Porém, não consegue libertar-se totalmente dos processos técnico-compositivos do romance heróico e, face ao real, a atitude dos autores é ambígua. Representando os valores da estética burguesa, o modo de vida e os ideais da aristocracia inspiram-lhes, em simultâneo, respeito e revolta, enquanto a sua condição lhes faz sentir vergonha e orgulho. Condenam o primeiro, mas este é o ideal que as convenções estéticas impõem como imitação; ou hesitam entre a negação e a idealização do segundo (cf. Coulet, 1988:319).

<sup>37</sup> De acordo com a já célebre designação de Kibedi-Varga (1963).

<sup>38</sup> Tomo XIV: 341 e ss.

<sup>39</sup> Flaubert (1964:586). De uma penada, o autor ironiza as convenções heróicas e os excessos dos romances românticos, herdeiros da sensibilidade do século anterior. Cf. Crébillon (1985:65-66).

Os romancistas da linha realista proclamam o “amor da verdade”, tentando dissimular a ficção, de modo a fugir às acusações ao romance e a criar a ilusão de verdade. Esta estética da autenticidade privilegia determinadas formas e técnicas romanescas. Quanto às primeiras, destacam-se, como adiante veremos, as *memórias* e o *romance epistolar* (monofônico e polifônico). As técnicas mostram uma rebeldia contra a ordem clássica, pois o romance não se enquadra, de modo dogmático, no sistema aristotélico-horaciano, como vimos. Liberdade compositiva, por um lado, mas que mantém a convenção da “verdade”. Em certos casos, o autor joga maliciosamente com as convenções e com o leitor, responsabilizando-o pela decisão entre história verdadeira ou ficção, como Crébillon no Prefácio dos *Égarements* (romance sob a forma de memórias):

“Les Préfaces, pour la plus grande partie, ne semblent faites que pour en imposer au Lecteur. Je méprise trop cet usage pour le suivre. L’unique dessein que j’aie dans celle-ci, est d’annoncer le but de ces Mémoires, soit qu’on doive les regarder comme un ouvrage purement d’imagination, ou que les aventures qu’ils contiennent soient réelles.” (1985:65)

Todo o prefácio desenvolve, depois, o *topos* da exigência da verdade na pintura, com *arte e natural*, do *quadro da vida humana* (como na comédia de Molière) para censurar os *vícios* e os *ridículos*:

“L’homme qui écrit ne peut avoir que deux objets, l’utile et l’amusant. Peu d’Auteurs sont parvenus à les réunir. Celui qui instruit, ou dédaigne d’amuser, ou n’en a pas le talent; et celui qui amuse n’a pas assez de force pour instruire: ce qui fait nécessairement que l’un est toujours sec, et que l’autre est toujours frivole.

Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu’on pourrait rendre le plus utile, s’il était bien manié, si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu’on y censurât les vices et les ridicules.” (65)

Nesta aparente defesa do romance realista, não têm lugar as convenções do romance romanescos, as quais *pecam contra as conveniências, a razão e o sentimento* (mas que o Autor se compraz em desenvolver, a seu modo, em outras obras):

“Le Lecteur n’y trouverait plus, à la vérité, ces événements extraordinaires et tragiques, qui enlèvent l’imagination, et déchirent le coeur; plus de héros qui ne passât les mers que pour y être, à point nommé,

pris des Turcs, plus d'aventures dans le sérail, de Sultane soustraite à la vigilance des Eunuques, par quelque tour d'adresse surprenant; plus de morts imprévues, et infiniment moins de souterrains: le fait, préparé avec art, serait rendu avec naturel. On ne pécherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est; on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage." (65-66)

Crébillon aparece, assim, a propor uma defesa do romance em nome de uma estética nova, baseada no *verdadeiro*, declarando que a finalidade deste novo romance é *pintar os homens como eles são* (recusando vigorosamente, em seguida, a mania dos leitores de procurar "as chaves" das personagens, relacionando-as com pessoas reais, mas que ele próprio parodia através do Sultão):

"J'avoue que beaucoup de Lecteurs, qui ne sont point touchés des choses simples, n'approuveraient point qu'on dépouillât le Roman des puérilités fastueuses qui le leur rendent cher; mais ce ne serait point à mon sens une raison de ne le point réformer. Chaque siècle, chaque année même, amène un nouveau goût. Nous voyons les Auteurs qui n'écrivent que pour la mode victimes de leur lâche complaisance, tomber en même temps qu'elle dans un éternel oubli. Le vrai seul subsiste toujours; et si la cabale se déclare contre lui, si elle l'a quelquefois obscurci, elle n'est jamais parvenue à le détruire. Tout Auteur retenu par la crainte basse de ne pas plaire assez à son siècle, passe rarement aux siècles à venir." (66)

Parece tratar-se, pois, de uma reforma do romance, conduzindo-o para o caminho do verdadeiro e do intemporal, recusando a cedência a modas passageiras e frívolas. Crébillon mostra-se, assim, imbuído de preocupações caras à estética clássica, embora tal não o impeça, pelo contrário, de desenvolver uma prática romanesca profundamente experimentalista (como veremos na Parte II). O romance deveria ser o espelho do homem tal como ele é, censurando os seus vícios e ridículos; ou seja, ao romance é atribuída uma utilidade moral, desde que ele seja trabalhado com arte e natural, de modo a instruir e a agradar em simultâneo (mas fazendo apelo à razão e não à imaginação fabulosa). Ele deveria respeitar a verosimilhança, as conveniências, a razão e o sentimento.

Curiosamente, estamos a falar do autor de *Tanzai et Néadarné*, do *Sopha* e de *Ah, quel conte!*. No entanto, mesmo nestes romances exóticos, situados no Japão e na Pérsia fabulosos (ou na Atenas de Péricles, no caso das *Lettres athéniennes*) a preocupação fundamental do Autor é a da análise minuciosa do sentimento amoroso e das suas máscaras, tal como ele é vivido pela sociedade aristocrática francesa da Regência e da época de Luís XV. O objecto de *todos* os seus textos é o mesmo proposto no Prefácio dos *Égarements*: "montrer l'homme dans tous les désordres où le plongent les passions: l'amour seul préside ici; ou si, de temps en temps, quelque autre motif s'y

joint, c'est presque toujours lui qui le détermine" (68), ou seja, a sedução amorosa pode aliar-se à sedução política, emanando ambas do desejo de poder.

Quer as personagens sejam colocadas num enquadramento exótico e fabuloso, quer o sejam *hic et nunc*, o objectivo é dar conta dos costumes do seu tempo, nomeadamente da aristocracia parisiense. Esta preocupação sociológica restringe-se, no entanto, a uma ínfima parte da sociedade e aos aspectos passional e de dominação. Crébillon, portanto, observador lúcido dos seus contemporâneos, concentra-se na interioridade psicológica das suas personagens, valorizando a discrepância entre o seu discurso e os seus actos, como nota F. Barguillet (1981:179):

"[Il] aim[e] arracher les masques dont l'être revêt ses sentiments face aux autres; plus subtilement encore, [il] débusqu[e] tous les mensonges intérieurs par lesquels l'être se déguise son trouble. Pour mener à bien cette enquête démystificatrice, [il] délègu[e] à [ses] héros une exceptionnelle pénétration psychologique."

As preocupações acima enunciadas favorecem a preferência, por parte dos escritores realistas do século XVIII, pelo romance na primeira pessoa, sob a forma de memórias ou de recolha de cartas:

"Les romans à la première personne satisfont particulièrement les romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle: ils n'y arborent pas une insolente omniscience – eux dissimulés, ils laissent parler un personnage aux perspectives nécessairement limitées – et pourtant, à partir de points de vue parcellaires, ils réussissent à recomposer une vérité objective et totale des situations, soit en donnant à leurs mémorialistes un recul apte à tout clarifier, soit en multipliant les points de vue sur un même événement (dans les romans épistolaires polyphoniques en particulier)." (*ibidem*: 201-202)

Nas memórias, a personagem principal narra a sua própria vida passada, combinando a ordem cronológica com a ordem da experiência. O narrador assume uma perspectiva individual, parcelar e limitada do real, contrapondo o relativismo à omnisciência absoluta da terceira pessoa. A substituição do ponto de vista omnisciente do criador pelo ponto de vista experimental do narrador arrasta, segundo Coulet (1988: 321), a ruína dos processos de composição harmoniosa do classicismo. A convenção de autenticidade e de veracidade da narrativa na primeira pessoa coloca várias questões de mestria dos processos técnico-compositivos. Ainda de acordo com Coulet (320), o autor deve manter a restrição da experiência e o conhecimento da personagem, resistindo a entrar na sua consciência, pensamentos e sentimentos. Deve fazer sentir a diferença entre o passado vivido e rememorado (a personagem-agente: Meilcour jovem, por exemplo) e o presente da rememoração, da escrita reflexiva (a personagem-narrador: Meilcour amadurecido após ter, presumivelmente,

passado por uma fase de iniciação, outra de desregramento libertino e, por fim, “rendu à lui-même” como se propõe no Prefácio). O autor deve antecipar, de forma discreta, alguns acontecimentos, por motivos de clareza, mas sem fazer perder o interesse pela continuação e pelo desfecho do romance. A personagem-narrador deve ainda ser provida de uma personalidade coerente.

Estes imperativos da narrativa autobiográfica retrospectiva não escondem, por completo, alguns problemas. Por exemplo, a *inverosimilhança* de uma memória total, capaz de recordar e transcrever diálogos prolongados<sup>40</sup>, sentimentos, reacções, comportamentos ocorridos na juventude do narrador, sobretudo quando este cede à tentação de ler os pensamentos das outras personagens, ainda que de forma modalizada, como ocorre com Meilcour. Inverosimilhança também na rigorosa ordenação cronológica dos eventos, dissimulando-se que estes são seleccionados pela voz enunciativa e, portanto, correspondem apenas a uma parcela da verdade. É claro que estas questões não poderão ser resolvidas em absoluto, sob pena de a obra literária perder boa parte do seu encanto, e os leitores avisados sabem bem disso<sup>41</sup>. No último terço do século XVIII, aliás, desenvolve-se uma vontade deliberada de exploração dos limites técnico-formais do romance, ou mesmo da sua explosão com *Jacques le Fataliste*, jogando com os possíveis romanescos, convenções antigas e modernas, de modo a afirmar a recusa de composição como princípio fundamental, ou seja, pondo a nu os processos compositivos para valorizar desta vez a ficcionalidade e a instância autoral que busca um leitor cúmplice. Mas, então, teremos chegado ao momento do triunfo do romance (que depois tomará outros caminhos).

---

<sup>40</sup> Cerca de 40% dos *Égarements* são constituídos por diálogos (bastante complexos, aliás).

<sup>41</sup> Esse conhecimento pressupõe um pacto tácito de *ilusão consentida* entre autor e leitor, como o define Cécile Cavillac (1995:24), baseando-se nos trabalhos de Genette e de Ricoeur. Ou seja, “l’auteur de roman a ‘le droit de connaître ce sur quoi il entreprend d’écrire’, cette prérogative faisant partie des ‘pouvoirs rhétoriques dont il est investi en vertu du pacte tacite entre l’auteur et le lecteur’ [Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris. Éd. du Seuil, 1985, t. III, p. 234 et 236]. Mais il convient d’ajouter que, jusqu’aux premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, ces pouvoirs rhétoriques [que incluem um *protocolo pragmático*] ont pour contrepartie et pour limite théorique le devoir de faire admettre au lecteur la possibilité effective de la narration, l’auteur ne pouvant sans ménagement doter son narrateur de capacités d’information discrétionnaires” (Cavillac, 1995:23). Para além da *verosimilhança empírica* dos enunciados (conformes à experiência comum e decorrentes da razão e/ou opinião) e da *verosimilhança diegética* (coerência da intriga), existe ainda a *verosimilhança pragmática* que “concerne la fictivité de l’acte de narration: mode d’information du narrateur, circonstances de l’énonciation” (24). Esta verosimilhança pragmática é a base, até ao século XIX, da autoridade ficcional (compreendida como autoridade da voz narrativa). Por outro lado, diz ainda a autora, “il ne suffit pas, pour satisfaire à l’autorité fictionnelle, que le narrateur d’un récit soit dûment informé selon un protocole explicite ou non: il faut encore que, comme tout auteur d’un acte d’assertion, il puisse être tenu pour véridique (adhérent à son propre discours et digne de foi) et compétent (cohérent dans sa relation des faits). Les *qualités du narrateur*, complémentaires de la vraisemblance pragmatique, jouent un rôle décisif dans le pacte d’illusion consentie” (25-26). Assim, a verosimilhança pragmática (manifestada sobretudo em *preâmbulos metaficcionalis* – prefácios, avisos, etc), associada às qualidades do narrador, suplanta os problemas levantados pelas inverosimilhanças referidas (quer de ordem empírica quer diegética).

Recuando um pouco, reconhecemos no romance epistolar (muito em voga no tempo) uma variante do romance na primeira pessoa, obedecendo à estética da “ficção do não-fictício”, a célebre designação de Jean Rousset (1979), ou seja, da ilusão de autenticidade e veracidade. O autor dissimula-se atrás da máscara de editor (e/ou tradutor, na linha de Guilleragues) de cartas pretensamente autênticas, que, por casualidade, lhe foram parar às mãos, desresponsabilizando-se pela moral e pelo estilo das mesmas. Crébillon, por exemplo, jogando já com a convenção, apresenta assim as *Lettres de la Marquise de M\*\*\**:

“Je viens de faire une découverte qui me donne une joie sensible: j’ai trouvé dans les papiers du Comte de R\*\*\*, les lettres de la Marquise de M\*\*\*, et j’ai été charmée de voir la seule chose qui reste d’une personne illustre par sa naissance, et célèbre par son esprit et par sa beauté. Je les ai lues avec plaisir, et peut-être vous en feront-elles autant qu’à moi. Je ne serais pas même fâchée qu’elles vissent le jour. Vous n’y trouverez pas cette correction de style dont se parent nos écrivains; mais les négligences d’une femme spirituelle sont des grâces que tout votre esprit ne saurait attraper: quoi qu’il en soit, si elles vous plaisent, je ne douterai plus de leur sort. J’aurais souhaité de trouver dans ces lettres plus de vertu; mais la Marquise aimait: voilà le premier malheur, et les autres n’en sont qu’une suite presque inévitable. [...]. Revenons aux lettres: je ne vous en envoie que ce que j’ai cru digne d’être lu; et dans plus de cinq cents qui me sont tombées entre les mains, je n’en ai réservé que soixante-dix [...]. J’ai tâché cependant de ne pas déranger absolument l’ordre dans lequel elles étaient écrites; mais malgré mes soins, vous en trouverez quelquefois la suite interrompue.”  
(1999:79-80)

Toda a retórica do protocolo pragmático do romance epistolar que procura persuadir o leitor da sua autenticidade está aqui presente. A descoberta, por acaso, de uma correspondência autêntica (donde o anonimato da personagem designada por um título de nobreza e uma inicial, de modo a sugerir o pudor de prejudicar uma pessoa real – ilustre e célebre pelo seu espírito e beleza –, embora já falecida); o prazer da leitura desses documentos íntimos partilhado pela sociedade, o que justifica a sua publicação; a incorrecção estilística própria da escrita privada e feminina em contraponto com a dos autores literários; a desresponsabilização moral pelo conteúdo passional das cartas; a selecção e a ordenação das mesmas: um número considerável de cartas é eliminado, ou por serem demasiado triviais, ou pela “trop grande passion” considerada ridícula, ou ainda por razões de decoro e arranjo estrutural do conjunto. As cartas de amor são, por natureza, repetitivas: “les mêmes termes y sont souvent employés, les mêmes situations reviennent; c’est toujours le même objet présent aux yeux du lecteur: brouilleries, raccommodements, caprices, fureurs, larmes, joie, jalousies, craintes, désirs,

désespoir; [...] c'est toujours l'amour que l'on voit sous des formes différentes" (80). A estrutura descontínua e o carácter improvisado do discurso procuram transmitir os movimentos variados do sentimento, a sua intensidade e incoerência. O romance epistolar coloca o leitor face ao desenvolvimento presente de uma acção cujo desfecho é desconhecido para a própria personagem-redactora, que tem da realidade uma percepção fragmentada e deformada. (Nos romances polifónicos não há uma voz central nem um herói privilegiado. O interesse pulveriza-se por diversos pontos de vista e vozes narrativas.) Mas a justificação final e suprema para o "trabalho editorial" operado por Mme de\*\*\* é-nos dada pela própria: "Enfin, pour vous dire mieux, je l'ai voulu ainsi, et je ne crois pas pouvoir mieux me justifier auprès de vous" (80). A vontade autoritária desta voz feminina, impondo-se ao seu correspondente, revela, porém, a vontade autoral perante o Leitor. Dissemos acima que Crébillon joga aqui com as convenções protocolares do género epistolar. De facto, em vez do habitual "Avis au lecteur" redigido pelo pretense editor das cartas encontradas (como acontecerá nas *LD*), a forma escolhida para este seu primeiro romance é a de um "EXTRAIT D'UNE LETTRE DE MADAME DE\*\*\*, À M DE\*\*\*." Temos, então, um outro par (provavelmente uma ligação galante<sup>42</sup>) que lê e divulga as cartas amorosas de uma figura conhecida do seu círculo, mas que se mostra algo extravagante pela sua concepção do amor (ao ponto de ter morrido por causa dela). Aquilo que nos é dado ler é, não uma carta (o que por si só já seria significativo), mas um *extracto* de uma carta. Tal facto pressupõe alguém escondido que tem acesso a esta segunda correspondência (e, portanto, à primeira), sobre a qual exerce também uma autoridade selectiva, escolhendo o trecho que acabámos de ler, isto é, um autor textual escondido por detrás da "editora" assumida. Não será difícil imaginarmos o sorriso irónico de Crébillon, distanciando-se, deste modo, das duas perspectivas amorosas aparentemente em confronto no texto (galanteria e amor-paixão) e remetendo o juízo moral para o Leitor. Assim, as convenções epistolares, temáticas e estruturais, são ironizadas<sup>43</sup>. (Aliás, o romance enforma algum hibridismo:

<sup>42</sup> Madame de\*\*\* afirma ter tido acesso aos papéis privados do Comte de R\*\*\*, o que pode sugerir uma provável intimidade/cumplicidade entre os dois, perceptível também em relação a M. de\*\*\* pelo tom da carta (e pelo convite) que lhe dirige. Por outro lado, declara-se revoltada com a intensidade passional e a fraqueza da redactora por *um* homem, ao mesmo tempo que os excessos e as repetições do discurso amoroso a aborrecem. Mais do que com a Marquesa e o Conde das cartas, este par constituído por Mme de\*\*\* e M. de\*\*\* parece ter mais afinidades com Cidalise e Clitandre (*NM*), ou mesmo Némée e Alcibiade (*LA*).

<sup>43</sup> Cf. V. Géraud (1995: 161-163). A autora nota o seguinte: "[la préface] permet une réflexion d'auteur sur l'oeuvre dans son ensemble, structure et thème. [...] En signalant les manques, la préface justifie par des raisons d'éthique plausibles une esthétique de la lacune, génératrice de cette ambiguïté sans laquelle l'ironie perdrait son esprit. Amputée de la moitié qu'auraient constituée les réponses du Comte, la correspondance ne cherchera pas à fixer un sens, et cette ouverture donne l'espace nécessaire au déploiement de l'ironie spirituelle. [...] Cette lucidité sur les limites du genre et du thème choisis, sur le danger du ressassement du discours amoureux, ne laisse pas de surprendre. Née dans l'esprit d'un tout jeune auteur, elle manifeste d'emblée une étonnante maturité, une connaissance de la littérature amoureuse sans naïveté: à telle enseigne qu'elle dévoile le génie particulier de Crébillon, que l'on distingue ici dans son immédiate capacité à la remise en cause, dans son insolite désir de se dégager d'une matière qui le fascine. Cet art de toujours se déprendre, cette libre pensée naissante fondent aussi bien l'ironie."

cartas que são simultaneamente “memórias” e “diário íntimo” da redactora. O projecto de análise minuciosa do sentimento amoroso em todos os seus movimentos flutuantes e contraditórios, vividos no presente da escrita, cruza-se com a intenção do estudo da evolução progressiva da paixão – do início ao fim fatal.)

Amado pelo público leitor, desprezado (ou mesmo odiado) por teorizadores e críticos literários, o romance não tem a vida facilitada no quadro dos sistemas poético e retórico do século XVIII, o que lhe dá, no entanto, grande liberdade criativa e experimental largamente aproveitada pelos autores (ainda que com má-consciência, como vimos). Os protocolos de leitura<sup>44</sup> vão-se modificando ao longo do século, bebendo em fontes diversas desde a Antiguidade ao Classicismo seiscentista, passando, sobretudo, pelos modelos medievais e barrocos, para elogiar o realismo, o sentimentalismo e, finalmente, o jogo. Vimos que Crébillon define como tema maior da sua obra o amor, sob as suas múltiplas variantes, escarpelizando-o com grande minúcia e finura, de modo a desmascarar as motivações secretas, as astúcias e as fraquezas que aí se encontram. Põe, assim, a nu a ética e o idealismo aristocráticos (herdados das convenções retóricas dos romances de cavalaria medievais sobreviventes nos romances heróicos barrocos e dos primeiros anos do século XVIII) que a sociedade galante e libertina do seu tempo afixa como máscara. Fino analista da psicologia amorosa dos seus contemporâneos, Crébillon prefere, no entanto, o jogo de distanciamento irónica como forma de desresponsabilização moral e estética. Romancista experimentalista, ele procura abrir este género desacreditado às potencialidades críticas encontradas na comédia molieresca, denunciadora de vícios e ridículos; deste modo, as suas personagens são colocadas em acção perante o Leitor, definindo-se pela contradição entre o seu discurso e os actos que o acompanham. Daí que, na sua obra, a verdadeira acção seja a *palavra* (conto oral, diálogos, cartas, memórias que reproduzem longas conversações) e, no domínio do passional e da libertinagem, da palavra persuasiva, sedutora e eficaz.

Chegados aqui, é tempo de cumprirmos uma promessa várias vezes reiterada. Seguindo o conselho do nosso Autor, “sous le bon plaisir du Lecteur, on passera donc à des faits d’une discussion plus aisée”<sup>45</sup>, ou melhor, aos jogos retórico-comunicacionais na obra de Crébillon.

---

<sup>44</sup> “On pourrait définir la poétique comme la science du message littéraire envisagé du point de vue de l’émetteur, et la rhétorique comme la science du message littéraire envisagé du point de vue du récepteur. L’auteur-émetteur ne saurait mouvoir les cœurs et déterminer les volontés sans une connaissance psychologique préalable, sans l’étude des mouvements de l’âme, des passions. Aussi tous les traités de rhétorique consacrent-ils un chapitre important à l’analyse de celles-ci” (Kibedi-Varga, 1970: 132-133).  
Donde ressalta a importância da complementaridade entre ambas.

<sup>45</sup> Crébillon (1999:270).

## PARTE II

### CLAUDE CRÉBILLON: JOGOS DE SEDUÇÃO E SEDUÇÃO DO JOGO

“A sedução  
escreve torto por linhas direitas.”

David Mourão-Ferreira, *Jogo de Espelhos*.

“[L]a phrase [de Crébillon], avec ce jeu de ‘barricades mystérieuses’ [...] nous entraîne insensiblement dans la mimétique du désir; elle est phrase désirante, contournante, inquiète et résolue à la fois; elle dit la maladresse et l’instinct, le jeu de l’amour et du hasard, de la nature et des obstacles. Elle n’explique pas, elle invente et suggère. Telle est la petite musique de Claude Crébillon. [...] La matière de son récit, ce sont les manières de parler, les idiomes mondains, les phrases que l’on dit. Ce langage futile, il le traite, il le démarque malicieusement, il le souligne, il l’entoure d’imperceptibles guillemets. [...] [C]ette oeuvre ne peut nous parler que d’elle-même, comme la musique. Elle dit, de façon lancinante, l’obsession du plaisir, la nostalgie de la sincérité, un émerveillement inlassable devant la richesse de la nature, de l’instinct, une grande tendresse pour la femme et un culte secret de l’amour à peine entrevu; et c’est par quoi l’oeuvre est émouvante. Elle l’est comme les concerts de Couperin ou de Rameau, à peine, juste comme il faut.”

Jean Sgard, “Préface” a A. Giard (1986).

“Bientôt l’amour, fertile en tendres sentiments,  
S’empara du théâtre, ainsi que des romans.  
De cette passion la sensible peinture  
Est pour aller au coeur la route la plus sûre.”<sup>1</sup>

O extracto da *Arte Poética* de Boileau acima apresentado sublinha a preferência concedida por ambos os pólos do processo comunicativo literário (produtores e receptores das obras) à temática amorosa. O seu carácter intemporal não obsta a que se verifiquem actualizações diversas de acordo com os diferentes sistemas de valores epocais<sup>2</sup>. A literatura de todos os tempos é, com efeito, um meio privilegiado de representação das ideias e dos ideais reinantes num dado quadro espaço-temporal, assim como das modificações operadas no interior desse paradigma (no sentido kuhniano) e que permitem a constituição de um novo, herdeiro e opositor do precedente. No que respeita ao domínio francês, podemos considerar, segundo Nina Epton (1963), a existência de quatro sistemas conceptuais do amor até ao século XVIII: o *amor cortês* da Idade Média, o *amor galante* da Renascença, o *amor precioso* do século XVII e o *amor libertino*.<sup>3</sup>

Para os irmãos Goncourt, verifica-se uma clivagem marcante na concepção amorosa dos séculos XVII e XVIII. Dizem os autores (1877: 150-151):

“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

<sup>1</sup> Boileau (1969: 100).

<sup>2</sup> Por motivos de concisão analítica, não sairemos do contexto francês (com a excepção das fontes antigas, Platão e Ovídio).

<sup>3</sup> O *amor cortês* medieval defende uma concepção idealizada da mulher e do sentimento do *parfait amant*; o *amor galante* renascentista caracteriza-se pelo seu paganismo e epicurismo (veremos adiante como esta linha convive com o neoplatonismo petrarquista); por seu turno, o *amor precioso* encontra-se dividido entre duas tendências – o heroísmo e o cinismo; finalmente, o *amor libertino* cultiva a elegância cínica e a sensualidade ( e mantém igualmente relações tensas com a tendência sentimental, herdeira das várias concepções neoplatónicas).

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."

Esta longa citação sintetiza alguns dos aspectos essenciais da problemática amorosa tal como a literatura francesa do período que nos interessa a representa. Sobressaem aqui dois sistemas divergentes mas complementares: o *ideal heróico e cavaleiresco* (herdeiro da cortesia e do neoplatonismo) e o *ideal do desejo e da volúpia*. Verificamos, de acordo com os autores, que, no primeiro caso, o amor é um conceito mitificado e sacralizado. De facto, ele surge como um ideal divinizado, como uma teoria, de certa forma, dogmática, cuja realização se verifica mais pela palavra, que é como que uma língua sagrada, do que pelos sentidos, ou seja, a alma procura esconder o corpo desejante. Por outro lado, este ideal amoroso exige qualidades e méritos morais fundados na virtude (*virtus*) – grandeza e generosidade, coragem e delicadeza –, cujas provas (“plaire”, “soins”, “serments”, “respects”, “reconnaissance”, “discrétion”, “prières”, “remerciements”, “politesse”, “majesté”, “excuse”, “pudeur”) transformam o indivíduo num ser amável/adorável, dignificando assim os amantes e o seu sentimento. Esta concepção do amor bebe ainda na fonte de outra tradição ocidental antiga, que o define como uma força onnipotente e avassaladora, sobre a qual o sujeito (na realidade, antes objecto/vítima) não pode ter nenhum controlo voluntário e pela qual será fatalmente aniquilado. Reconhecemos aqui o mito de Tristão e Isolda e a caracterização do amor-paixão de Denis de Rougemont exposta no seu (quase mítico) ensaio *O Amor e o Ocidente*.

No entanto, o aspecto inconsciente e involuntário do sentimento amoroso dá origem a duas posições divergentes face ao valor que ele pode tomar, positivo ou negativo. Por um lado, a posição “positiva” corresponde à corrente representada pelo romance heróico, onde o final feliz (casamento dos amantes) constitui o retorno à ordem social, vitória feliz da aliança do sentimento e da razão sobre a fatalidade e o mito. Pelo contrário, a perspectiva do classicismo encara a paixão pelo ângulo “negativo” (herdado do pessimismo da Antiguidade clássica): a integridade (a unidade) do ser encontra-se em perigo, desfeita pela intensidade dos sentimentos, como nota Kibedi-Varga: “L’amour du héros préclassique est un sentiment glorieux et transparent, l’amour de l’héroïne

classique est une passion obscure engendrant la honte et le remords. Se connaître, c'est donc, pour une héroïne classique, refuser l'amour comme obscur, refuser l'opacité de la passion" (1963: 972).

Uma vez que a perturbação profunda do ser (sobretudo feminino) tocado pela paixão é operada por uma força exterior à sua consciência e à sua vontade, para restabelecer o seu equilíbrio perdido (*repos*), o sujeito passional deve, em primeiro lugar, tomar consciência do seu estado, compreender-se e, em seguida, recusá-lo numa tentativa de superação do dilema interior (originado pela oposição entre virtude e paixão). O facto de o obstáculo ser imposto por um sistema de regras de conduta (a *bienséance*), elas próprias contraditórias<sup>4</sup>, mais do que pelo próprio sujeito, em conformidade com os seus valores religiosos, morais ou outros, arrasta consigo o dilaceramento doloroso e vergonhoso, o remorso seguido de uma solução ilusória – a morte (real ou simbólica) – que permitiria a continuação eterna do sentimento, apesar do interdito social.

Estes valores, porém, não se encontram num estado puro; pelo contrário, eles comportam sempre as duas faces de uma mesma moeda, e é por aí, com efeito, que podemos estabelecer e seguir um fio condutor (prolongamento e recusa) na passagem do domínio do sistema da paixão e da virtude para o domínio do sistema do desejo e da libertinagem, no momento posterior à morte de Luís XIV (1715). De facto, esta data revela-se importante pelo destaque que confere a um período bem interessante para a questão em causa: o início do século XVIII, onde se entrecruzam, afrontando-se e contaminando-se mutuamente, dois horizontes de significação – o do “Grand Siècle”, enfermo como o rei moribundo, transformado no reino do *parecer*, das máscaras cínicas e hipócritas; e o da Regência, seguido pelo reinado de Luís XV, responsáveis pelo eclodir da sensualidade sob uma forma cínicamente decente e, portanto, aceitável, ou seja, como um sistema. Nota a este propósito Philip Stewart que “les masques [...] ne sont pas censés tromper mais permettre une forme conventionnelle et stable du paraître” (1973:88). A libertinagem é, então, uma auto-disciplina, tendo como finalidade a afirmação do prazer individual, bem como de uma estratégia de poder.

A evolução social verificada nos costumes e nas relações entre os sexos é, como sabemos, a consequência, entre outros factores, das ideias novas difundidas pelos filósofos<sup>5</sup> sobre a liberdade e a felicidade imbuídas, por sua vez, das teorias das ciências naturais e físicas. Na realidade, aquilo que acontece é uma tentativa de *actualização* (passagem ao acto) destes conceitos no campo das relações amorosas. Deste modo, procura-se ultrapassar a oposição entre virtude e sentimento e conciliar os contrários. Neste microcosmo sociável e racional por excelência, assistimos ao

<sup>4</sup> A contradição decorre da tentativa de conciliação entre a severidade da virtude e a futilidade dos *agréments* e prazeres da vida mundana.

<sup>5</sup> É curioso notar a identificação, por vezes abusiva, corrente nesta época entre os termos *filósofo* e *libertino* por oposição ao *crente*. Se a libertinagem, nas suas origens, é um sistema filosófico, nem todos os sistemas filosóficos seus contemporâneos podem ser classificados como libertinos.

esgotamento completo do sentido moral de conceitos-chave como *bienséance* (agora mero sinónimo de aparente decência) e *virtude* (reduzida a um *savoir-faire* ou *savoir-vivre* mundano que já não é uma qualidade interior, mas um papel bem representado...). Constatamos, então, a existência de condições favoráveis à afirmação da tendência sensual da paixão como busca da liberdade e da felicidade do indivíduo. Em breve a paixão será substituída pelo mero desejo: o prazer torna-se o novo ideal e os méritos deixam de ser de ordem moral para passarem a ser de ordem intelectual, física e social (civildade, galanteria, “ciência da volúpia”).

Neste quadro geral simplificado da libertinagem, encontram-se ainda algumas vozes (sobretudo femininas) defensoras acérrimas do “verdadeiro amor”, aquele que sobrepõe os sentimentos aos sentidos. Anne-Thérèse Lambert, por exemplo, recusa a imagem negativa das mulheres generalizada pela misoginia masculina. Ela ressalta, em primeiro lugar, a dualidade da educação das jovens, dirigida ao mesmo tempo para o espírito (razão) e para a frivolidade (prazeres mundanos)<sup>6</sup>. Em seguida, examina a conduta das mulheres no amor, distinguindo três tipos diferentes (1729):

- 1- aquelas “qui ne cherchent, et qui ne veulent que les plaisirs de l’amour”, dominadas pelos sentidos (33-34);
- 2- aquelas “qui joignent l’amour et les plaisirs en se respectant” (34);
- 3- aquelas “qui ne reçoivent que l’amour, et qui rejettent les plaisirs” (34). Trata-se, neste caso, de “femmes sensibles, tendres [qui] reçoivent l’impression des passions, mais comme elles respectent les vertus de leur sexe, elles rejettent les engagements considérables, la nature les a faites pour aimer; les principes arrêtent les mouvements de la nature. Mais comme l’usage n’a de droit que sur la conduite et qu’il ne peut rien sur le coeur, plus leurs sentiments sont retenus, plus ils sont forts.” Elas caracterizam-se por uma “imagination ardente, une âme profondément occupée, un coeur sensible et bien touché [...]; délicatesses de l’amour, de ses impatiences, et de ses mouvements si purs et si doux” (38-39). Reconhecemos aqui a concepção amorosa de algumas importantes personagens femininas de Crébillon: as duas redactoras das monódias epistolares, a Duquesa de Suffolk, Aspásie, Diótima, entre outras (mesmo quando são levadas a trair os seus princípios pela força do sentimento).

Nesta “defesa e ilustração” da metafísica amorosa, em que o *amor terno* se afirma em detrimento da galanteria e da coquetaria, a separação entre 2 e 3 não é, porém, tão clara como

---

<sup>6</sup> Decorrente de outra dualidade mais antiga: uma severa educação religiosa convivendo alegremente com a aprendizagem dos *agréments* mundanos.

poderíamos pensar. A recusa dos prazeres dos sentidos não corresponde sempre a uma idealização do amor, como nota o abade Jean-Baptiste Drouet de Maupertuy<sup>7</sup>:

“Beaucoup de Femmes qui sont chastes, ne le sont pas toujours par principe de Vertu et de Religion. Une *bonne éducation*; un grand fonds de *pudeur naturelle*; l’envie de mettre à un *plus haut prix le don de leur coeur*; le *désir de se faire estimer par leurs Amants*; *d’attirer leur respect*, et *d’irriter leur passion* par les difficultés, trait de politique qui fut heureusement mis en oeuvre par la fameuse Anne de Boulen; l’amour d’une *belle réputation*; un *noble orgueil*, qui leur fait craindre d’avoir des témoins de leurs faiblesses; les *manières peu polies* de ceux qui les sollicitent au crime; le *peu de ménagement* que les Hommes ont pour celles qui leur ont cédé une honteuse victoire, et surtout leurs *indiscrétions* si ordinaires. Ce sont là souvent les véritables motifs de la réserve de la plupart des Femmes.”  
(28-29; sublinhados nossos)

Isolados ou combinados, os motivos da reserva da maioria das mulheres relevados pelo autor constituem uma verdadeira *mise à nu* da metafísica amorosa: a virtude e a religião concorrem com outros valores, mais ou menos hipócritas. A educação, o pudor, o mérito, a estima, o respeito, a reputação, o orgulho, mas também a repugnância pela incivilidade, pelo desrespeito e pela indiscrição masculinos são as causas reais da castidade de muitas mulheres. No entanto, existem também almas ternas que “accordent des faveurs” ao ser amado, não para satisfazer o seu prazer, mas sim o do amante tirano, incapaz de aceder aos delicados e doces movimentos do amor puro, êxtase e desespero simultaneamente.

Conhecido entre os seus contemporâneos como “físico do amor” ou “filósofo das mulheres”, Crébillon penetra, com a acuidade do seu olhar observador, através destas máscaras, desmistificando-as. As *Lettres de la Marquise* constituem uma experiência inovadora na problematização do amor-paixão idealizado que opõe os prazeres do sentimento aos dos sentidos. Herdeiro de uma longa linhagem de romances epistolares que encenam a voz da paixão feminina (enunciada segundo os códigos retóricos da linguagem preciosa), este texto pode, à primeira vista, parecer apenas mais um do género. No entanto, o jovem autor demonstra já, como veremos, as preocupações e as qualidades analíticas e estilísticas que o tornarão tão apreciado em obras posteriores.

<sup>7</sup> Drouet de Maupertuy, *La femme faible, où l’on représente aux Femmes les dangers auxquels elles s’exposent, par un commerce fréquent et assidu avec les Hommes: à quoi on a joint quelques avis touchant leur conduite par Madame de S\*\*\**, Nancy, 1733. O longo título (tão ao gosto dos códigos do tempo) é bem significativo da tese aí defendida dos perigos a que a mulher – ser fraco por natureza – está exposta nos círculos mundanos.

Com efeito, o seu primeiro texto publicado, *Le Sylphe* (1730), releva de uma posição céptica quanto aos mitos da *amizade terna* e do *amor-paixão* e às verdadeiras razões (dissimuladas) da conduta virtuosa da maioria das mulheres que circulam no microcosmo aristocrático. Elas revelam ser parceiras dos homens neste jogo galante, representando o papel de vítima seduzida, o que é uma regra convencionada deste jogo de sedução. Tal é a opinião do Silfo libertino (Sy, 1999: 27-29):

“Non, répondit-il, je crois que vous réfléchissez, mais que votre coeur plus vif et plus prompt, échappe à la réflexion, et vous détermine plutôt pour le sentiment que pour la raison. [...] Qu’est-ce donc, lui demandai-je, que les hommes appellent vertu? La résistance que vous opposez à leurs désirs, et qui naît de votre attention sur vos devoirs. Et quels sont-ils, repris-je, ces devoirs? Ils étaient immenses, répliqua-t-il, mais comme vous les abrégez chaque jour, je crois qu’il ne vous en restera plus à observer: aujourd’hui ils ne consistent plus que dans la bienséance, encore n’est-elle pas exactement suivie.[...] La voluptueuse se rend au plaisir des sens. La délicate, au charme de sentir son coeur occupé. La curieuse, au désir de s’instruire. Il en coûterait trop à l’indolente pour refuser. La vaine perdrait trop si ses appas étaient ignorés, elle veut lire dans la fureur des désirs d’un amant, l’impression qu’elle peut faire sur les hommes. L’avare cède au vil amour des présents. L’ambitieuse aux conquêtes éclatantes, et la coquette à l’habitude de se rendre.”

A voz libertina do Silfo revela as motivações reais das diversas ligações ditas amorosas: reduzindo a virtude ao decoro conveniente (*bienséance*) e a uma resistência que serve apenas para diferir a satisfação do desejo (intensificando-o), apresenta-nos uma visão céptica das grandes paixões e um sistema de conhecimento que proclama a fatalidade da *falta* feminina (mais ou menos voluntária). Afirmando-se, por sua vez, como uma representante da resistência virtuosa, a Condessa deixa-se, porém, seduzir pela argumentação do sistema libertino do Silfo: “Oui mon cher, mon aimable Sylphe! m’écriai-je, je vous jure une ardeur éternelle, je ne redoute plus que votre inconstance. [...]. Hélas! je montrai peut-être dans ce moment trop de faiblesse à mon Sylphe, mais je l’adorais” (37).

A ambiguidade do desejo (aventura imaginária) está presente sob a máscara da determinação da recusa inicial do amor, como o sedutor bem sabe:

“[J]e ne vous aimerai pas. Vous n’en ferez rien, dit-il [...]. Curieuse comme vous l’êtes, vous ne pourrez jamais vous empêcher de voir la fin de cette aventure. Vous êtes précisément avec moi, dans le cas où sont toutes les femmes dans les commencements d’une passion. Elles savent que pour ne pas succomber il faudrait fuir; mais la passion plaît, elle échauffe le coeur,

éteint les réflexions, la séduction est continuelle, le retour sur soi-même, momentané, le plaisir redouble, la vertu disparaît, l'amant reste, comment fuir? Et assurément, vous ne fuirez pas" (29-30)

O que, aliás, a própria Condessa se vê forçada a admitir, quer ao Silfo quer à sua correspondente:

"Que vous êtes charmant! lui dis-je, mais que je serais malheureuse si vous n'étiez qu'une illusion! est-il bien vrai que... Ah!... vous êtes palpable!

J'en étais là, Madame, avec mon Sylphe, et je ne sais ce qui serait arrivé de mon égarement et de ses transports, si ma femme de chambre, qui entra dans le moment, ne l'eût pas effrayé: il s'envola, je l'ai depuis vainement rappelé. Son indifférence pour moi me fait penser que ce n'est qu'une agréable illusion qui s'est présentée à mon esprit, mais n'est-il pas dommage que ce ne soit qu'un songe?" (37)

Imaginação ou realidade, amor idealizado ou bem concreto, toda a ambiguidade do desejo se joga já neste delicioso texto de juventude, no qual Crébillon desmonta os móveis escondidos, as contradições<sup>8</sup> e os alibis da concepção preciosa do amor depurado, votada ao fracasso nestes novos tempos do império da libertinagem. Ou, como diz o narrador dos *Égarements* (1985: 71-72):

"L'amour, jadis si respectueux, si sincère, si délicat, était devenu si téméraire et si aisé, qu'il ne pouvait paraître redoutable qu'à quelqu'un aussi peu instruit que moi.

Ce qu'alors les deux sexes nommaient Amour, était une sorte de commerce, où l'on s'engageait, souvent même sans goût, où la commodité était toujours préférée à la sympathie, l'intérêt au plaisir, et le vice au sentiment. [...]

Si nous en croyons d'anciens Mémoires, les femmes étaient autrefois plus flattées d'inspirer le respect que le désir; et peut-être y gagnaient-elles. À la vérité, on leur parlait amour moins promptement; mais, celui qu'elles faisaient naître, n'en était que plus satisfaisant, et que plus durable.

Alors, elles s'imaginaient qu'elles ne devaient jamais se rendre; et en effet elles résistaient. Celles de mon temps pensaient d'abord qu'il n'était pas possible qu'elles se défendissent; et succombaient par ce préjugé, dans l'instant même qu'on les attaquait. [...]

<sup>8</sup> Numa única noite, a Condessa, surpreendida pelo seu amante ideal, aceita renunciar ao seu sistema de virtude, deixando-se persuadir pelos sofismas do libertino. Vejamos as etapas da sua contradição: "je ne vous aimerai pas" (29); "Comment voulez-vous que je vous aime!" (31); "je renonce à vous pour jamais!" (33); "je ne désavoue pas que vous ne me plaisiez déjà un peu" (36); "je vous jure une ardeur éternelle" (37).

Les moeurs ont depuis ce temps-là si prodigieusement changé, que je ne serais pas surpris qu'on traitât de fable aujourd'hui ce que je viens de dire sur cet article. Nous croyons difficilement, que des vices et des vertus qui ne sont plus sous nos yeux, aient jamais existé: il est cependant réel que je n'exagère pas."

Amor idealizado, amor libertino ou um compromisso entre os dois, tal será, como sabemos, o objecto da obra de Crébillon. Para melhor compreendermos o seu projecto de desmistificação das máscaras galantes e libertinas, consideremos primeiro os vários sistemas passionais já referidos, agora de forma mais pormenorizada.

## 1. DO AMOR COMO *FOGO E JOGO*

“Honnête ardeur en un très saint désir,  
Désir honnête en une sainte ardeur,  
En chaste ébat et pudique plaisir,  
M’ont plus donné et de fortune et d’heur,  
Que l’espérance, avec feinte grandeur,  
Ne m’a ravi de liesse assouvie.

Car désirant par cette ardente envie  
De mériter d’être au seul bien compris,  
Raison au fait me rend souffle à la vie,  
Vertu au sens et vigueur aux esprits.”

M. Scève, *Délie. Objet de plus haute vertu.*

“[...]”  
Les humains savent tant de jeux l’amour la mourre  
L’amour jeu des nombrils ou jeu de la grande oie  
La mourre jeu du nombre illusoire des doigts  
Seigneur faites Seigneur qu’un jour je m’enamoure  
[...]”

Apollinaire, *Alcools.*

“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.” (Baudrillard, 1994: 113)

### *Platão e Ovídio*

Para melhor compreendermos a desconstrução dos códigos amorosos operada por Crébillon, devemos antes de mais considerar a construção desses códigos na cultura ocidental, ou seja, a *topica* amorosa a partir de Platão e Ovídio, nomeadamente os aspectos que a tradição recolheu nas suas obras e consagrou na representação literária do amor ao longo dos séculos. Assim, não nos interessa aqui uma análise minuciosa das posições dos autores sobre a matéria, mas o modo como influenciaram a cultura ocidental.

A problemática amorosa é tratada por Platão em três importantes diálogos: *Lísis*, *O Banquete* e *Fedro* (onde se entrelaçam dois temas – o amor e a retórica). Segundo José Américo Motta Pessanha (1993: 91-123), a obra de Platão põe em cena o confronto de dois tipos de desejo: o *desejo-anelo* ou aspiração e o *desejo-apetite*. O primeiro, como impulso de libertação, remete a alma, ascensionalmente, para a sua condição originária. O segundo aprisiona a alma no corpo, na “horizontalidade da imediatez, do factual, do empírico” (91):

“O primeiro é nostálgico anseio de retorno à incorporeidade pura, apontando para *alhures*; o segundo persegue vorazmente, na sofreguidão do corpóreo, o aqui e o agora. Cada qual subentende um tipo de vínculo com a temporalidade e associa-se a uma espécie de memória. Mais: esse embate entre desejos voltados para objectos de diferente natureza – um, o claro objecto da aspiração, o outro, o obscuro objecto dos conturbados apetites – cria uma tensão permanente, que ultrapassa o nível psicológico e se desdobra nos planos epistemológico, ético, político, constituindo um dos focos irradiantes da sempre reaberta construção do platonismo.” (91)

A visão dualista do desejo acima enunciada divide clara e violentamente o ser humano, confrontado com uma luta interior entre a alma e o seu desejo de verdade e o corpo atormentado

pela sua demência (99). Esta luta entre as duas formas de desejo (anelo e apetite) corresponde, pois, a diferentes localizações corporais dos impulsos. Como afirma Motta Pessanha (91-92):

“Do lado do desejo-aspiração ou desejo-anelo situa-se o que no homem é dependência orgânica do *pneuma ápeiron*, o ar infinito que, segundo Anaxímenes de Mileto (séc. VI a. C.) e, mais próximo de Platão, Diógenes de Apolónia, constitui a origem e o fundamento de todas as coisas; do lado do desejo-apetite encontra-se o que no homem é visceral e reclama reiteradamente satisfação momentânea. No primeiro, o modelo fisiológico é a respiração, que garante a vida na medida em que insere o homem, *permanentemente*, na amplidão volátil e ritmada do cosmos que, ele próprio vivo, respira; no segundo, o paradigma [...] é a urgência, *intermitente*, episódica, da sede e da fome.”

O interesse desta concepção reside no facto de tomar os fenómenos fisiológicos (respiração; sede e fome; reprodução) como modelo da luta filosófica entre os dois tipos de desejo considerados: o desejo-aspiração (in- e ex- piração) que dirige em permanência a alma vertical e ascensionalmente para um ideal incorpóreo (ar, verdade, divino); e o desejo-apetite (falta/saciedade) que aprisiona a alma, de forma intermitente, no corpo, ou melhor, nas vísceras que comandam os apetites e a sua satisfação imediata (matéria, contingência, sentidos). A alma, apesar dos seus anseios de idealidade pura, habita um corpo vivo, cujas exigências fisiológicas não podem ser em absoluto descuradas. O desejo-anelo (como “fogo que arde sem se ver”) alimenta-se do seu perpétuo e inesgotável movimento energético, consumindo-se e renovando-se permanentemente a partir de si próprio; ou seja, este tipo de desejo surge como sublimação do seu objecto e como pura energia (voltaremos a esta questão quando considerarmos o *amor-paixão*). O desejo-apetite visa antes a satisfação de uma necessidade, sendo a falta colmatada pela obtenção do objecto ou comportamento capazes de proporcionar a saciedade, o equilíbrio momentâneo (veremos adiante como os defensores do *amour-goût* crébilloniano tratam este aspecto).

Concentremo-nos por alguns instantes n’*O Banquete*, obra em que Platão aborda sistematicamente a questão amorosa. Neste *symposion* participam sete convivas, que expõem outras tantas posições sobre o tema proposto. Para Fedro, Eros é “o mais antigo e venerável dos deuses” e aquele que “tem mais poder para levar os homens a alcançar o mérito e a felicidade, tanto na vida como após a morte.” É ele o inspirador da bravura, da virtude e da moralidade (1991 a: 178-180b). Pausânias defende, por seu turno, a existência de “dois Amores” (180d), uma vez que há duas Afrodites: “uma, a mais antiga e que não teve mãe, é filha do Céu – e eis a Afrodite que designamos também de *celeste*; a outra, a mais recente, é filha de Zeus e de Dione – e eis a Afrodite a que chamamos *popular*. A sermos exactos, portanto, impõe-se que chamemos *popular* ao Amor que

acompanha esta última, e demos ao outro a designação de *celeste*” (180d-180e). Este é belo, porque desperta o desejo de aperfeiçoamento; é uma afeição nobre “que se concede em vista da virtude” (185b). Pelo contrário, o amor *popular* corresponde a uma afeição vil, indigna e inconstante. Erixímaco, o médico, concorda com a dupla natureza do amor proposta por Pausânias, mas considera incompleto o discurso deste, uma vez que, no seu entender, o amor é a força que regula o universo:

“Que o Amor seja de duas espécies, eis uma distinção, a meu ver, bem feita. Todavia, longe de limitar-se às almas dos homens e ter por objecto a beleza humana, há uma imensidade de outras coisas que o motivam e outros seres onde se manifesta – nos corpos de todos os seres vivos, nas plantas nascidas da terra e, a bem dizer, em tudo o que existe! Esta observação devo-a, creio, ao exercício da minha arte, a medicina. É ela que me mostra até que ponto este deus é grande e admirável e como o seu poder se estende a tudo, quer no âmbito do humano quer no do divino.” (186a-186b)

Segue-se o discurso, algo satírico, de Aristófanes onde este narra o célebre mito do andrógino. A antiga natureza humana era composta por três géneros em vez dos dois actuais: o masculino, o feminino e o andrógino, combinação dos outros dois. Por outro lado, “a forma de cada ser humano era inteira e globular, com as costas e os flancos arredondados” (189e). Eram seres duplos unidos numa totalidade única. A sua ambição desmedida leva-os a conspirarem contra os deuses; como retaliação perante tamanha arrogância, Zeus decide enfraquecê-los, *dividindo-os em dois*. A separação em duas metades provocou o desejo de reunião na totalidade original:

“Reunir-se e fundir-se no ser amado, por tal forma que ambos passassem a ser uma só pessoa. E qual a origem deste anseio? Precisamente, como vimos, o facto de que a nossa primitiva natureza assim era e nós constituíamos então um todo. Ora, é essa aspiração ao todo, essa busca incessante, que tem o nome de amor.” (192e);

“A nossa espécie só pode alcançar a felicidade quando cada um realizar em plenitude as suas aspirações amorosas e encontrar o favorito que lhe é próprio, de modo a restaurar a nossa primitiva natureza.”(193c).

Sendo *uno* na sua essência, o amor aspira à reposição da unidade original, à fusão das duas metades separadas. A divisão é causa de infelicidade e só através do amor ela pode ser superada, ou seja, o amor é visto como falta e desejo de suprir essa falta. A consciência da falta provoca sofrimento e nostalgia da plenitude originária; mas ela desencadeia também o movimento de busca

do Outro, que é parte do Mesmo. A felicidade absoluta só se alcança quando esse encontro-fusão se verifica, restaurando o todo inicial. O desejo-anelo é simultaneamente consciência da falta e procura, por todos os meios, de colmatá-la.

Chegada a vez de Ágaton falar, este propõe-se “louvar a natureza do Amor”: “entre todos os deuses bem-aventurados, o Amor [...] é o mais aventurado deles, porque os excede todos em beleza e em virtude” (195a). Segue-se o elogio de Eros, detentor das maiores perfeições, num discurso de inspiração sofisticada, aplaudido por todos, mas ironizado por Sócrates. Tendo, significativamente, ficado para o fim, Sócrates poderá agora “desconstruir” os discursos anteriores e apresentar o verdadeiro elogio do amor. Ele retoma as palavras da sacerdotisa Diotima, nas quais encontramos a concepção platónica da ascese do desejo. Começa por definir a natureza do amor: ele é “um intermediário entre mortal e imortal”, “entre o humano e o divino” (202d-202e). As suas atribuições são “as de um intérprete e mensageiro dos homens junto dos deuses e dos deuses junto dos homens [...]”. No seu papel de intermediário, preenche por inteiro o espaço entre uns e outros, permitindo que o Todo se encontre unido consigo mesmo” (202e). Quanto à origem do amor, ela é narrada através do mito do nascimento de Eros (203a-204a). Filho do Engenho e da Pobreza, concebido nas festas em honra do nascimento de Afrodite, ele é um apaixonado pelo Belo; mas ele próprio é caracterizado pela indigência, pela falta (herança materna), embora por parte do pai seja naturalmente inventivo e filósofo, o que o leva a superar-se. Assim, o amor não é mortal nem imortal, indigente ou rico, sábio ou ignorante: ele é um intermediário entre os extremos (203e-204b). O objecto do amor é o Belo, portanto “ao amado compete ser belo, delicado, perfeito e feliz em sumo grau” (204c).

A questão seguinte prende-se com a utilidade do amor. Este é “o desejo de possuir o Bem para sempre” (206a). Então, o seu objectivo “consiste, concretamente, em gerar no Belo, tanto no que respeita ao corpo como à alma” (206b). O movimento de geração e de criação no Belo segue-se ao impulso de superação da falta: a fecundidade, biológica e intelectual, permite a perpetuação do ser e a sua imortalidade (207a). À restauração da unidade originária de Aristófanes, contrapõe-se agora uma outra finalidade: a criação de algo novo que confere ao ser mortal a possibilidade de ultrapassar essa condição.

Diotima/Sócrates revela finalmente os mistérios do amor. Numa primeira etapa da aprendizagem guiada, o jovem deve amar um corpo belo e elogiá-lo; depois, deve amar a beleza corporal, reconhecida em todos os corpos belos. Da estética deve passar à segunda etapa, moral: amor por uma alma bela seguido do amor pela beleza espiritual. A terceira etapa é intelectual: amor pelas ciências seguido do amor pelo conhecimento, identificado com o Belo “em si e por si, como Forma única e eterna, da qual participam todas as outras coisas belas por um processo tal, que a geração e a destruição de outros seres em nada a aumentam ou diminuem, e em nenhum aspecto a

afectam” (211b). A iniciação amorosa corresponde, portanto, a uma elevação da realidade e da beleza sensíveis em direcção ao Belo absoluto; ou seja, trata-se de uma ascese que busca o Verdadeiro, o Bem, o Belo – o divino –, através do Amor e do Conhecimento, ou, numa palavra, da Filosofia. Aliás, quando Sócrates termina o seu discurso de elogio ao amor, chega Alcibiades, que encerra o diálogo, fazendo um acalorado louvor de Sócrates e da Filosofia.

A ascese do desejo reconhece-o como princípio vital que move o ser humano, mas procura sublimá-lo pela razão. Será este o aspecto fundamental que a tradição platónica perpetuará ao longo dos séculos (conjugando-o depois com os preceitos da moral cristã).

Do contexto da cultura latina, o autor que se destaca, para os fins a que nos propomos, é Ovídio. Curiosamente, quase poderíamos considerar “dois Ovídios”: o das *Heróides* e o da *Arte de Amar*. Este aspecto interessa-nos, porque as duas concepções de amor que se destacam de obras tão diferentes ecoarão ainda em Crébillon, cujas personagens se dividem entre o amor-paixão e o *amour-goût*.

Com efeito, as *Heróides* (obra de juventude e, provavelmente, marcada por preocupações retóricas) constituem uma recolha de cartas fictícias onde se encena o amor-paixão. Epístolas em verso de grandes heroínas amorosas (lendárias ou históricas) dirigidas aos seus amantes, elas caracterizam-se pelo tom elegíaco, através do qual se fazem ouvir os seus lamentos dolorosos e desesperados provocados pelo abandono, após a sedução, a que se sentem votadas pelos amantes cruéis e traidores (ou, então, pela longa ausência de um marido). A concepção amorosa expressa por todas estas vozes femininas é a da paixão avassaladora. Ela é um fogo que consome o ser, uma fatalidade de origem divina. A amante tem consciência desse desregramento, mas afirma peremptoriamente toda a sua intensidade passional como sentimento único, exclusivo e perene. Encontramos aqui uma das fontes principais das *Lettres portugaises* de Guilleragues, bem como das *Lettres de la Marquise* de Crébillon. Se o texto de Ovídio pode surgir como exemplo de uma tradição retórica, ele revela, no entanto, grande originalidade pelo espírito de observação e de análise psicológica e sentimental.

O mesmo espírito será desenvolvido, com resultados bem diferentes, na obra de maturidade intitulada *Arte de Amar*. Esta apresenta-se como o mais completo e metódico tratado sobre o amor, elaborado a partir da observação e da experiência da sociedade romana do seu tempo, permitindo, simultaneamente, uma codificação/sistematização social do amor. A *Ars Amandi* é, com efeito, uma *técnica* amorosa (à semelhança das técnicas retórica e poética). A matéria encontra-se aí dividida, de forma sistemática, em três partes, como refere David Mourão-Ferreira<sup>1</sup>. No “Livro Primeiro” (de interesse social), o mestre indica ao iniciado a quem se dirige os momentos e os locais propícios ao encontro da mulher desejada; ensina-lhe as tácticas de aproximação e os meios

<sup>1</sup> Na “Introdução” à tradução, com Natália Correia, do texto do mestre latino (1990).

mais eficazes para estabelecer o primeiro contacto (10). No “Livro Segundo” (cujo interesse é de ordem psicológica), Ovídio disserta sobre os diferentes métodos capazes de fazer perdurar o amor. O “Livro Terceiro” (que reúne os interesses dos dois anteriores) é dedicado às mulheres, dando-lhes conselhos “a fim de torná-las tão aptas quanto os homens, para os combates, para as astúcias, para as doçuras e para os arrebatamentos do amor” (11), ou seja, para torná-las jogadoras em pé de igualdade com os seus adversários masculinos, no jogo da sedução.

Destaquemos, então, as linhas de força deste tratado. Depois da indicação dos lugares e circunstâncias da escolha e conquista amorosa, segue-se o estratagema para cativar a escolhida. São várias as etapas. Primeiro, é necessário que o “aprendiz” se convença de que todas as mulheres sem excepção são incapazes de resistir à sedução, embora finjam o desinteresse, pois a paixão feminina é mais ardente e impetuosa que a masculina. O passo seguinte é ganhar a confiança e a cumplicidade da escrava da mulher que pretende conquistar. Depois, segue-se a fase dos agrados com atenções e presentes, a escrita de apaixonadas missivas, cuja intenção é sondar as disposições da escolhida e seduzi-la com palavras ternas e promessas (mas num estilo “natural”). Aqui, as reacções dela devem ser analisadas para se poder agir adequadamente. Se ela devolver a carta sem a ler, deve o suspirante persistir até conseguir o seu objectivo. Se ela leu a carta mas não respondeu, o melhor é não forçá-la, pois, diz o mestre, quem lê, mais tarde ou mais cedo estará disposta a responder. Se ela leu a carta e responde pedindo para não voltar a ser perturbada, a atitude a tomar é a insistência, pois ela pede aquilo que receia obter e o que não pede é aquilo por que anseia, isto é, o sucesso está garantido. Para além do jogo epistolar, são aconselhados igualmente encontros aparentemente casuais, onde o pretendente deverá dissimular com palavras ambíguas os seus desejos, comportar-se com delicadeza e aplaudir os gostos da escolhida.

Os conselhos abrangem, de igual forma, o cuidado com a aparência, mas sem exageros efeminados: deve cultivar-se uma elegância simples e correcta. As regras de comportamento social, nomeadamente durante um banquete, dizem respeito à moderação na bebida e na comida e a uma subtil sedução da dama: o pretendente deverá tocar a taça por onde ela bebeu, os alimentos que ela tocou, a mão dela. Agradar aos seus amigos e elogiar-lhe a beleza no final são modos de assegurar a conquista. Para além de tudo isso, fazer muitas promessas, explorar a utilidade das lágrimas (verdadeiras ou fingidas – como bem sabem Chester e Alcibiade), saber dosear a mistura de beijos com palavras de amor para obter outros favores mais ousados (mas sem violência).

Diz ainda Ovídio que os amantes devem parecer pálidos, magros e dignos de inspirar piedade como forma de mostrarem o reflexo físico das penas lancinantes que lhes atormentam a alma apaixonada. Adverte ainda para a necessidade de desconfiarem da rivalidade de amigos, irmãos, parentes, etc.

Se, na conquista, o acaso também toma parte, conservá-la requer muito mais engenho e arte: é o assunto do “Livro Segundo”. Começa por rejeitar as artes mágicas como modo de fixação do amor. Em seguida, enumera as qualidades adequadas a esse fim: ser amável, aliando os dons do espírito à beleza física e porte atlético; desenvolver o dom da eloquência e das palavras doces que encantam os ouvidos; ser indulgente, terno, paciente; ceder à vontade da amada; fazer do amor uma espécie de serviço militar; esquecer o orgulho. Também é útil obter a simpatia das escravas, oferecer à amada presentes modestos mas de bom gosto, admirar a sua beleza (sobretudo quando ela está doente), estar sempre presente. A infidelidade não é condenada, mas deve ser escondida. Por outro lado, de quando em vez o amante deve acicatar os ciúmes da amada para espevitar o fogo da paixão – mas com cuidado para não provocar o efeito contrário. Conhecer-se a si mesmo para melhor agradar, suportar os avanços da amada para com outro homem, salvaguardar o pudor mantendo um silêncio e uma discrição impenetráveis, sublimar as imperfeições da amada são todas elas regras de ouro para fixar o amor.

No “Livro Terceiro” dirige-se às “mulheres livres”, apelando a que se entreguem ao amor. À defesa do *carpe diem*, seguem-se os conselhos de higiene, beleza, elegância e de comportamento. Elas devem explorar os encantos naturais ou criá-los artificialmente e esconder os defeitos servindo-se da cosmética. Do ponto de vista comportamental, é importante saber moderar o riso, valorizar as lágrimas, o canto e a declamação (embelezam a voz), a dança; conhecer vários jogos; explorar a exibição pública dos seus encantos; fugir dos homens inconstantes, vis e sedutores. Para agradar ao amado devem responder às suas promessas com outras tantas, às dádivas com o favor combinado; ler com atenção as suas cartas para decidirem da sua sinceridade; esperar antes de responder, de modo a que ele tema e desespere; escrever em termos elegantes mas naturais, utilizando o tom usual da conversação. Para conservar a beleza do rosto, devem reprimir a violência das paixões. A arrogância e a tristeza devem ser evitadas igualmente. Depois de fazer o elogio do amante-poeta, Ovídio insiste nos conselhos. É necessário saber dosear os favores e a recusa, o ciúme e o prazer. Também é útil saber enganar um marido ou um vigilante, desconfiar das outras mulheres, proceder de forma loucamente apaixonada (olhar amoroso, suspiros, lágrimas, cólera de um ciúme fingido). O mestre aconselha ainda a causar sensação nos festins, chegando tarde e comportando-se de acordo com a etiqueta, comendo e bebendo com delicadeza e moderação. Finaliza com uma *erotica*, a qual, aliás, provocou algum escândalo. Para se redimir, Ovídio compõe um outro tratado, os *Remedia Amoris*, arte/técnica para a cura de uma paixão infeliz, onde são propostas estratégias antagónicas às da *Ars Amandi*.

De tudo aquilo que fica exposto, saliente-se o facto de que tal conjunto de estratégias e tácticas de sedução constituem, de certo modo, o “livro de cabeceira” de qualquer *petit-maitre* do universo

romanesco de Crébillon, estando subjacente aos preceitos professados por Versac e Alcibiade, por exemplo.

Deixemos o mundo antigo e voltemo-nos para a época medieval, sem deixar de notar, contudo, o facto de que os poemas ovidianos, e em particular os supracitados, passam a ser obras de referência para os estudantes do século XII francês.

### *Do Amor Cortês<sup>2</sup> como Fogo e Jogo*

Do ponto de vista dos códigos amorosos, o século XII instaura uma revolução ao inventar a *fin'amors*, que coloca a mulher no centro do universo do discurso masculino, onde ela é venerada como senhora absoluta, invertendo as relações sociais. A feminilidade torna-se um objecto de interesse e as relações intersubjectivas homem-mulher transformam-se no tema literário por excelência cantado pelo trovador, amante e poeta indistintamente.

Adaptando ao sistema amoroso o esquema das estruturas feudais reinante na sociedade do tempo, a mulher ocupa a posição dominante do suserano e o homem é o seu vassalo. 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: o dom total ou parcial da sua pessoa – o *assag*. O ritual do *assag* da *fin'amors* comporta quatro etapas: *aizimen* (acolhimento), onde o desejo amoroso e o trovador são reconhecidos pela Dama, *manejar* (as carícias), *baizar* (os beijos) e *estrenhar* (os abraços). Estas quatro etapas são signos da *mezura*, mas revelam também o auto-domínio e o simulacro ritualizado do acto sexual.<sup>3</sup> Forma refinada de erotismo, a *fin'amors* codifica, com subtileza linguística e poética, a sensualidade do desejo. A posse e o prazer, diz Paul Zumthor (1972: 472), exprimem-se hipoteticamente ou no futuro, pois representam aquilo que mais se anseia mas, de forma paradoxal, aquilo também que mais se teme – o arrefecimento do desejo e do sentimento. Donde a ideia da necessidade de um obstáculo (a insatisfação) decorrente da própria natureza do amor. Os amantes

<sup>2</sup> Utilizamos aqui, por comodidade, a expressão “amor cortês”, criada no final do século XIX, a qual cobre indiscriminadamente realidades heterogéneas. Ao longo da exposição procuraremos tornar mais claras as concepções do amor no período medieval.

<sup>3</sup> Cf. Huchet (1987: 192). O autor acrescenta: “L’*assag* n’apparaît que dans les *cansos*; il reste une construction poétique sans répondant dans la réalité sociale” (194). Aspecto ainda controverso, o da entrega total, embora uma das leis deste código amoroso defendesse o adultério como obrigatório. O *amor mixtus* (espiritual e carnal) só pode ser dirigido a uma mulher casada (apesar dos preceitos da Igreja). As jovens solteiras não são objectos de desejo, e o amor entre esposos é absolutamente interdito, uma vez que o amor perfeito exalta o desejo mais do que a sua satisfação, e o contrato matrimonial confere ao marido direitos sobre a mulher que chocam os fundamentos da *fin'amors*.

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 consagração 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, como vimos, um longo processo de sedução da Dama, processo esse gradual e ritualizado, 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* (controlo do desejo e da sua expressão, isto é, 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 suficientemente meritório se não for 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.

Ao norte, porém, a situação é diferente, como diz Paul Zumthor (1972: 470):

“Au Nord, l’amour apparaît plutôt comme l’aboutissement, l’épanouissement de la conquête de soi qui représente l’acquisition des qualités courtoises. Dans le Midi, l’amour est la source de la *cortezia*, celle-ci trouve en lui son aliment et sa justification. [...] Dans la tradition propre du Nord, la pratique courtoise de l’amour consiste à appliquer aux relations entre l’homme et la femme les vertus de générosité, de discrétion et de fidélité mutuelle qu’exige désormais la vie de cour. Cette conversion implique un art d’aimer assez subtil, aux gentilleses parfois raffinées et qui n’excluent pas de grandes passions, tant que celles-ci restent maîtrisées. L’amour se situe ainsi au sein d’une existence, qu’il anime et éclaire, mais qui le dépasse.”

As qualidades do amante são as mesmas do cavaleiro, 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* transformou-se em *amor cortês*. O *fin amant* fundava o seu mérito no amar perfeitamente (isto é, segundo o código do amor) e no 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 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; o jogo cortês determina o jogo amoroso.<sup>4</sup>

O jogo amoroso da *cortezia* virá a ser codificado, no momento em que já entrara em declínio, num tratado meticoloso intitulado *De Arte amandi*, atribuído a Andreas Capellanus, e datado provavelmente do final do século XIII ou do início do século XIV (Markale, 1987:32). O texto, como os de Ovídio, tem uma finalidade pedagógica e é dedicado a Gautier, modelo do jovem cavaleiro a ser iniciado na cavalaria de amor. O mesmo princípio será seguido por Crébillon, nos *Égarements*, na célebre lição de Versac ao jovem Meilcour, aprendiz de *petit-maître*:

“Le *De Arte amandi* se présente donc comme un code obligatoire que doit connaître et appliquer tout chevalier désireux de devenir un prêtre de la religion d’amour.

[...]. L’essentiel se trouve dans deux chapitres où la théorie apparaît à l’état pur, l’un concernant les ‘préceptes d’amour’, l’autre les ‘règles d’amour’.” (Markale, 1987:32)

São em número de treze os *preceitos do amor*<sup>5</sup>: 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:

- conserva-te puro para a tua dama;
- não tentes, conscientemente, roubar a amiga de outro (dupla traição);
- não escolhas uma amada que não pudesses desposar sem desonra (afirmação da igualdade ou superioridade da dama);
- está sempre atento às ordens das damas: servindo-as, serves o amor (não é traição, é *proeza*);
- esforça-te por seres sempre digno de pertencer à cavalaria de amor;
- sê sempre *poli e courtois*;

<sup>4</sup> Jean Markale nota o seguinte: “Plus tard, au XVII<sup>e</sup> siècle, lors de la mode de la préciosité, cet 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’est bien autre chose. Le spirituel, l’intellectuel et le charnel se mêlent si étroitement qu’il est parfois bien difficile de discerner la part de chacun. Il semble d’ailleurs que personne n’ait eu l’idée de séparer ce qui devait être obligatoirement uni. 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” (1987: 29-30). Veremos adiante como Crébillon aborda esta questão.

<sup>5</sup> Cf. Markale (1987: 33 e ss.).

- nos prazeres do amor, não excedas o desejo da tua dama;
- quer dês ou recebas os prazeres do amor, observa sempre um certo pudor (moderação).

Do conjunto destes preceitos, podemos concluir, com Jean Markale, o seguinte:

“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 [...], mais 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)<sup>6</sup>

Esta revolução nas relações amorosas de corte perdurará, enquanto ficção simbólica, jogo puramente formal, durante longos séculos. Os círculos galantes apresentados por Crébillon têm dela uma memória muito vaga, e aí o respeito pela mulher é claramente uma mera condescendência à convenção, havendo mesmo aqueles que, de forma ostensiva, se dedicam a denegri-la, ou seja, os libertinos como Clerval, Versac, Mazulhim, Chester, Alcibiade, etc.. A cavalaria de amor transforma-se, no século XVIII francês, em libertinagem galante ou cínica e cruel.

O código de amor exposto por Capellanus comporta 31 regras (Markale, 1987: 66 e ss.; Stendhal, 1987: 308-311), a primeira das quais considera que o casamento não é uma desculpa válida e legítima para se recusar o amor. Em seguida, elogia-se o ciúme como sentimento de exclusividade no amor e como espevitador do fogo do desejo (2<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup>, 22<sup>a</sup>, 28<sup>a</sup>). Depois, vem a afirmação do princípio da exclusividade – ninguém deve ter dois amores ao mesmo tempo (3<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup>). A 31<sup>a</sup> regra pode parecer contraditória: nada proíbe que uma mulher *seja amada* por dois homens, nem que um homem o seja por duas mulheres, pois pode-se ser amado sem corresponder ao sentimento. E a 8<sup>a</sup> diz que ninguém, sem razão mais do que suficiente, deve ser privado do seu direito em amor, isto é, do objecto amado.

O desejo é omnipresente, e o verdadeiro amor não existe sem a esperança de ser correspondido (9<sup>a</sup>) e até satisfeito (por isso o homem só pode amar após a puberdade – 6<sup>a</sup>). Isto implica uma fusão total com o objecto amado e uma submissão comparável à vassalagem:

- 7<sup>a</sup> - a morte de um dos amantes obriga a um luto de dois anos;
- 5<sup>a</sup> - não tem sabor aquilo que o amante obtém contra a vontade da amada;
- 24<sup>a</sup> - qualquer acção do amante termina com o pensamento da amada;

<sup>6</sup> Cf. Hartmann (1998:20): “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.” A galanteria e a libertinagem irão repor o esquema da sedução masculina.

- 25ª - o verdadeiro amante só aplaude aquilo que agrada à sua dama;
- 27ª - o amante não pode nunca saciar-se dos prazeres da amada;
- 30ª - o verdadeiro amante está continuamente absorvido pela imagem da sua dama;
- 23ª - não dorme nem come aquele que deseja ardentemente;
- 15º - o amante deve empalidecer na presença da amada;
- 16ª - e tremer quando a avista inesperadamente.

O amor é um processo contínuo de aperfeiçoamento (ao contrário do casamento que é um *estado* e uma *segurança*) e o amante está sempre receoso (20ª). Como a dama é a Perfeição, ele não pode recusar-lhe nada (26ª); como ela é suserana, a única conquista amorosa meritória deve ser difícil e sofrida (14ª), cheia de obstáculos a vencer. Apenas o mérito dignifica o amor (18ª). Por fim, o hábito excessivo dos prazeres, ou seja, a luxúria exagerada, impede o verdadeiro amor (29ª). Eis a chave do sistema do amor cortês, segundo Markale, que acrescenta:

“On pourrait prendre cela comme un rejet de la sexualité, pour une interprétation platonique de l’amour courtois. Il n’en est rien, car les termes sont clairs et précis: c’est seulement *une trop grande luxure* qui est écartée, et non la luxure elle-même. Cela veut simplement dire 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.” (1987:86)

Trata-se de um amor extremamente codificado, quer nos seus preceitos e regras quer na sua expressão retórico-poética (formas, léxico, figuras). Ao mesmo tempo, desenvolve-se um outro tipo amoroso derivado do mito de Tristão e Isolda, o *amor-paixão* (cf. Denis de Rougemont, 1982). Sentimento involuntário e fatal, ele revela-se anti-social e contra-natura, uma vez que conduz o sujeito passional ao isolamento e à morte. Visão pessimista do amor (ao contrário da *fin’amors*), o desejo confunde-se aqui com a morte, e a demanda é o seu verdadeiro destino (cf. Hartmann, 1998: 20). Estas duas sensibilidades amorosas medievais são “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” (21).

Os ataques à cortesia medieval, movidos pela Igreja e pelos imperativos morais e sociais (em defesa da instituição matrimonial) a partir do século XIII, infligem-lhe um rude golpe, levando-a ao declínio, como nota Zumthor (1972: 474-475):

“Dans le Midi, la croisade dite des Albigeois ruina, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, la courtoisie occitane, en détruisant son substrat sociologique. Sous sa forme française, la courtoisie survécut, non sans

rapidement se modifier. La situation économique et politique, en effet, a changé. La petite noblesse chevaleresque s'effrite en tant que classe; pouvoir et richesse se concentrent dans un nombre de plus en plus limité de cours. La bourgeoisie urbaine, puissance montante, s'empare de certaines formes de sociabilité courtoise, en leur conférant un caractère plus étroit, celui d'une étiquette. Même évolution chez les princes, pour des raisons complémentaires, tenant à une sorte de rigorisme aristocratique. Cette disposition s'accroît au XIV<sup>e</sup> siècle. Au XV<sup>e</sup>, parmi les malheurs de la guerre de Cent ans, ce qui subsistera, çà et là, dans la plus haute noblesse, des manières courtoises de vivre, de sentir, de s'exprimer, ne constituera plus guère qu'un vernis mondain, ou bien un mythe relatif à quelque glorieux passé qu'on feint de faire revivre."

A ética cortês transforma-se em etiqueta, verniz mundano ou mito, e a sua expressão em simples retórica, ou seja, duplo jogo: social e linguístico (de que o *Roman de la Rose* é um exemplo).

À censura da Igreja, juntam-se as teorias de inspiração platónica (conjugando cristianismo e paganismo) de Dante, Petrarca e Ficino. O amor perfeito e verdadeiro é espiritual, idealizando e sacralizando o seu objecto. 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." O arquétipo cortês permanece: o amor como razão de viver; 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 é substituído pelo ideal renascentista fundado na leitura de Platão, através do filtro do seu comentador Marsílio Ficino, sobretudo na obra *De Amore* (composta a partir do comentário a *O Banquete*, entre 1470 e 1474).

### *Do Amor Renascentista como Fogo e Jogo*

As metáforas do *fogo* e do *jogo* mantêm a sua pertinência na erótica renascentista, através, sobretudo, das influências italianas de teorizadores e poetas, como vimos. 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 hiper-refinada, subtil e delicada. A *fin'amors* trovadoresca transforma-se claramente num sentimento místico e religioso, como em Scève e Du Bellay, através da inspiração ficiniana. Com efeito, o seu *De Amore* apresenta uma leitura de *O Banquete* que interpreta as teses platónicas 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 direcção ao divino, da beleza física e moral, à beleza intelectual e espiritual. A via do amor é uma “via dolorosa”, pautada pelo sofrimento e pelo tormento, por uma “desencarnação” cujo fim é a espiritualidade, o Conhecimento e o Bem (identificados com a Beleza divina).

Délie, “objecto da mais alta virtude”, reúne em si todas as perfeições físicas, gentis e morais. Tal objecto provoca no poeta um enamoramento fulminante e súbito, exaltado, perene e doloroso, mas ao mesmo tempo delicioso:

“Amour ardent et Cupido bandé,  
Enfants jumeaux de toi, mère Cypris,  
Ont dessus moi leur povoir débandé,  
De l’un vaincu et de l’autre surpris.  
Par le flambeau de celui je fus pris  
En doux feu chaste et plus que vie aimable.  
Mais de cettui la pointe inexorable  
M’incite et point au tourment où je suis  
Par un désir sans fin insatiable,  
Tout aveuglé au bien que je poursuis.”<sup>7</sup>

Fogo e tormento combater-se-ão entre si durante toda a existência do sujeito passional, bem como para toda a eternidade:

“Si tu t’enquiers pourquoi sur mon tombeau  
L’on aurait mis deux éléments contraires,  
Comme tu vois être le feu et l’eau  
Entre éléments les deux plus adversaires,  
Je t’avertis qu’ils sont très-nécessaires  
Pour te montrer, par signes évidents,  
Que si en moi ont été résidents  
Larmes et feu, bataille âprement rude,  
Qu’après ma mort encore ci-dedans  
Je pleure et ars pour ton ingratitude.” (300)

<sup>7</sup> Maurice Scève (1984: 172): ideal e desejo dividem o ser.

O último verso traduz bem, pela simbólica do fogo, aquilo a que Lacan chama *desejo*: *desejar o desejo do Outro*; “os doces males de amor” da tradição petrarquista advêm da sublimação do objecto do desejo, a qual não permite (ou adia indefinidamente) a sua satisfação.

A mesma problemática pode ser encontrada no feminino:

“Je vis, je meurs: je me brule et me noye.  
J’ay chaut estreme en endurant froidure:  
La vie m’est et trop molle et trop dure.  
J’ay grans ennuis entremeslez de joye:

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

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

Puis quand je croy ma joye estre certeine,  
Et estre au haut de mon désiré heur,  
Il me remet en mon premier malheur.”<sup>8</sup>

Dilacerado entre os pólos antitéticos do êxtase (fogo) e do mais intenso tormento (“gelo” da indiferença do Outro), o sujeito amoroso é um joguete nas mãos de Eros. O seu prazer, a existir, nasce de um misto de felicidade e de sofrimento. Mais do que busca de satisfação de uma necessidade, isto é, o desejo do desejo do Outro (exclusivo e perene), o prazer será um fim em si mesmo, um objectivo absoluto (e de Absoluto). Só a plenitude (ideal) pode preencher totalmente o vazio, a carência, a falta. Em casos extremos, o sujeito passional não se limita a viver para o amor, mas *ama para viver*, como será o caso, nos séculos seguintes, da Mariane das *Lettres portugaises*, da Marquesa de M\*\*\* de Crébillon ou de Madame de Tourvel nas *Liaisons dangereuses*.

Contudo, nem só de ideal espiritualizado vive o amor renascentista. Se Marguerite de Navarre define os “parfaits amants” como “ceux qui cherchent en ce qu’ils aiment quelque perfection, soit beauté, bonté ou bonne grâce, toujours tendant à la vertu, et qui ont le coeur si haut et si honnête qu’ils ne veulent, pour mourir, mettre leur fin aux choses basses que l’honneur et la conscience réprouvent” (1982: 195), 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 dos jogos amorosos, fundados na máxima epicurista do *carpe diem* (a exaltação do

<sup>8</sup> Louise Labé (1986: 125).

momento presente face à inexorável passagem do tempo) consagrada na fórmula ronsardiana do “cueillez dés aujourd’huy les roses de la vie.”<sup>9</sup> O amor, como força cósmica onipotente, inscreve-se com harmonia na natureza e visa a felicidade presente. De novo Ronsard (1981: 159-160):

“Marie, qui voudroit vostre beau nom tourner,  
Il trouveroit Aimer: aimez-moi donq, Marie.  
Faites cela vers moi dont vostre nom vous prie,  
Vostre amour ne se peut en meilleur lieu donner:

S’il vous plaist pour jamais un plaisir demener,  
Aimez-moi, nous prendrons les plaisirs de la vie,  
Penduz l’un l’autre au col, & jamais nulle envie  
D’aimer en autre lieu ne nous pourra mener.

Si faut il bien aimer au monde quelque chose:  
Cellui qui n’aime point, cellui-là se propose  
Une vie d’un Scyte, & ses jours veut passer

Sans guster la douceur des douceurs la meilleure.  
É, qu’est-il rien de doux sans Venus? las! à l’heure  
Que je n’aimeray point puissai-je trépasser!”

Amores mais ligeiros, doçuras e prazeres da vida dedicada ao culto de Vénus exalam um perfume de sensualidade natural (“penduz l’un l’autre au col”) bem diferente do desejo depurado do neoplatonismo. Estas duas tendências prolongam-se no século XVII, dividido entre o *amor precioso* e o *amor galante*, como demonstrou, de forma exaustiva, Jean-Michel Pelous (1980).

### ***Barroco e Classicismo: a “Amizade Terna”, o Fogo do Amor-Paixão e o Jogo Galante***

“Deux morales tout à fait contraires permettent de justifier les mêmes comportements amoureux: les attitudes extérieures restent identiques, mais le sens qu’on leur donne peut varier du tout au tout. Une déclaration soumise et respectueuse, accompagnée comme il est de rigueur de quelques manifestations du plus profond désespoir, peut être, selon le cas, le fait d’un amant encore imbu des préceptes de la courtoisie amoureuse, ou bien le manège hypocrite d’un Don Juan ironique et railleur.”<sup>10</sup>

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

<sup>10</sup> Pelous (1980: 153). Trata-se de uma obra fundamental para a compreensão do fenómeno amoroso na literatura francesa do século XVII, a qual seguiremos aqui de perto conjuntamente, para os séculos XVII e XVIII, com Hartmann (1998).

A dicotomia metafórica que temos vindo a designar como *fogo e jogo* acentua-se ao longo do século XVII (embora coexistindo tranquilamente) e transita para o século seguinte, mas com a inversão das dominantes: o “pays de Tendre” precioso é substituído pelo “royaume de Coquetterie” galante e libertino. Ambos parecem falar a mesma língua, herdeira dos *topoi* da cortesia medieval; no entanto, as palavras têm valor diferente em cada um dos sistemas. No primeiro, presta-se culto à divindade do Amor, entendido como *amizade terna*, através da “via sacra” paciente e resignada da busca amorosa, cujo objectivo final é a “sagesse” retirada dessa experiência. No segundo, subverte-se esta concepção amorosa, cujos preceitos são transformados em meras convenções do jogo galante e ridicularizados. À extrema lentidão do percurso iniciático amoroso anterior, opõe-se agora o espírito aventureiro e a pressa de chegar ao fim da viagem, o qual é bem diverso. A galanteria mundana mostra-se profundamente céptica e irónica quanto ao culto do amor idealizado, caindo no extremo oposto do imoralismo<sup>11</sup>. No entanto, continua a servir-se dos mesmos códigos retóricos herdados da cortesia:

“La sensibilité mondaine est largement déterminée, en matière amoureuse, par un passé qu'on ne songe pas à ressusciter mais auquel on emprunte toujours des mots, des attitudes, tout un protocole assez vain et dont on ne se prive pas de sourire à l'occasion. L'histoire de la galanterie se résume pour l'essentiel en la destruction d'un modèle idéal peu à peu vidé de sa substance et réduit à n'être qu'un simple jeu d'esprit et de société. À force de badinages ironiques ou cocasses, il ne restera bientôt plus du système primitif que quelques lieux communs démodés et discrédités; car nul ne songe à remplacer les certitudes que l'on ruine. Dans les éléments de cette situation initiale se manifeste déjà la double nature de la galanterie amoureuse [...]: l'apparente frivolité qui naît de la dilapidation d'un capital de formes et d'images masque une profonde incertitude sur la vraie nature de l'amour.” (Pelous, 1980:34)

<sup>11</sup> De resto, segundo Pelous (1980: 32), a Carta de Terno incluída na *Clélie* de Mlle de Scudéry e a galanteria coquete partilham um mesmo cepticismo: “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 prenuncia a prevalência da dominante galante e libertina na primeira metade do século XVIII, bem presente nas preocupações analíticas de Crébillon.

Esta incerteza sobre a realidade amorosa irá marcar, no século seguinte, toda a obra de Crébillon como uma verdadeira demanda espiritual e estética.<sup>12</sup>

O modelo intersubjectivo da superioridade e da dominação femininas transformou-se num mero jogo de espírito, de sociedade e literário. Diz Pelous: “Tous les parfaits amants savent qu'ils sont les serviteurs d'une orthodoxie et que leur conduite particulière n'a de sens que comme illustration de maximes générales” (37). Neste caso, a vida imita a literatura, pedindo-lhe de empréstimo os modelos amorosos e o seu vocabulário tradicional. É nos romances, sobretudo, que os amantes vão procurar inspiração (compreendemos, assim, melhor a condenação deste género literário).

O primeiro modelo romanesco é representado pela pastoral sentimental de Honoré d'Urfé, bem presente ainda na memória da epistológrafa das *Lettres de la Marquise* (cartas X e XLVIII). A *Astrée* põe em cena, num microcosmo ideal, um grupo de irreais pastores, cuja única preocupação é servir o deus do Amor, respeitando as doze tábuas da sua lei. Toda a acção do romance está, portanto, circunscrita à aventura amorosa, enquanto busca espiritual e aperfeiçoamento do ser. O amor, como “honnête amitié”, vive-se intensamente pela *palavra*, isto é, amar é dizê-lo e debatê-lo, de forma a construir uma teoria do amor puro:

“Ce rôle prépondérant dévolu à la parole et au libre échange des idées témoigne d'une pensée pour laquelle l'amour a cessé d'être une donnée naturelle ou un simple élan de l'instinct. Que l'amour soit constamment dit et parlé est un sûr indice de sa socialisation; qu'il fasse l'objet d'un permanent débat contradictoire atteste que, par la médiation de la parole, il s'est établi entre les sexes une véritable convention de langage. Ce lieu de la parole idéale situe l'amour sur l'axe transparent du contrat à égale distance de la fascination muette résultant de l'absorption de quelque philtre et du flot de paroles captieuses préluant à la séduction galante.” (Hartmann, 1998: 24)

Como diz o autor, o verdadeiro amor – a “honnête amitié” – funda-se numa comunicação verbal intersubjectiva constantemente afirmada e não no silêncio (ou monólogo) passional, nem tão pouco no *babillage* galante.

Nesta *Idade de Ouro* da metafísica amorosa, a cortesia e a mística neoplatónica são as influências mais evidentes:

“À en croire ces bergers dialecticiens, tout est simple et clair: l'amour procède d'un acte de pure volonté que détermine la contemplation de la beauté incarnée par l'être aimé. Selon la terminologie encore très scolastique

<sup>12</sup> Cf. a já referida obra de A. Siemek (1981).

qui sert à traduire cette conception de l'amour, on en explique la naissance par deux opérations successives de l'esprit. L'entendement, seconde en dignité des facultés de l'âme, porte d'abord un jugement sur les qualités de l'objet aimé; cette connaissance des mérites est le point de départ nécessaire de l'amour [...]. Après quoi la volonté, faculté-reine, exerce son autorité souveraine et prolonge dans sa durée cette illumination première. Ici commence la lente démarche mystique qui mène de cette toute première révélation amoureuse à l'ultime perfection. Après avoir contemplé dans la personne qu'il aime l'image de la Beauté absolue à laquelle il aspire, l'amant doit s'efforcer de s'identifier à elle jusqu'à réaliser cette communion parfaite dont parle l'Aristophane du *Banquet* de Platon lorsqu'il décrit l'androgynie primitif. Ainsi l'acte de volonté en quoi consiste d'abord l'amour aboutit paradoxalement à exiger de l'amant qu'il renonce à sa liberté et à son autonomie; l'anéantissement de l'amant dans l'aimée est en effet la limite asymptotique de la passion." (Pelous, 1980: 105-106)

Nesta concepção ideal do amor, o amante procura, de forma contínua, aproximar-se do objecto amado (ser perfeito física e moralmente) para com ele se fundir num estado de êxtase místico (ou no casamento, contrariando o código cortês). As *Tábuas da Lei do Amor* regulam o percurso do *parfait amant*. Em contraponto, a sua falsificação pelo inconstante Hylas revela o espírito epicurista e galante, condenado aqui, mas com grandes sucessos futuros.

Detenhamo-nos, então, um pouco nestas doze leis do amor, bem como nas suas correspondentes subversões galantes, não tanto como ponto de chegada da mística cortês e neoplatónica, mas antes como ponto de partida para as concepções preciosa e galante dos séculos XVII e XVIII (Honoré d'Urfé, 1991: 136-157):

Amante perfeito (Céladon, Silvandre)

“Qui veut être parfait amant,  
Il faut qu'il aime infiniment:  
L'extrême amour seule en est digne,  
Aussi la médiocrité  
De trahison est plutôt signe,  
Que non pas de fidélité.”

Amante inconstante (Hylas)

“Qui veut être parfait amant,  
Qu'il n'aime point infiniment:  
Telle amitié n'en est pas digne.  
Puisque au rebours l'extrémité  
De l'imprudence est plutôt signe,  
Que non pas de fidélité.”

1ª

“Qu’il n’aime jamais qu’en un lieu,  
Et que cet amour soit un dieu  
Qu’il adore pour toute chose:  
Et n’ayant jamais qu’un objet,  
Tous les bonheurs qu’il se propose,  
Soient pour cet unique sujet.”

“Qu’il aime et serve en divers lieux,  
Et qu’il tourne toujours les yeux  
Dessus quelque nouvelle chose,  
Aimant ainsi divers objets,  
Que les bonheurs qu’il se propose  
Soient aussi pour divers sujets.”

Ao amor infinito e exclusivo para com um objecto único e adorado como uma divindade, em função do qual vive o sujeito amoroso, contrapõe-se a concepção epicurista de Hylas, que recusa o excesso passional tido como imprudência e defende a dispersão amorosa por vários objectos.

“Bornant en lui tous ses plaisirs,  
Qu’il arrête tous ses désirs  
Au service de cette belle,  
Voire qu’il cesse de s’aimer,  
Sinon que d’autant qu’aimé d’elle,  
Il se doit pour elle estimer.”

“Ne bornant jamais ses désirs,  
Qu’il cherche partout des plaisirs,  
Faisant toujours amour nouvelle,  
Voire qu’il cesse de l’aimer  
Sinon que d’autant qu’aimé d’elle,  
Pour lui seul il doit l’estimer.”

O “serviço” da amada tem como objectivo fazer-se estimar por ela; para isso, o amante deve adoptar uma conduta de total submissão, calando todos os seus desejos e renunciando mesmo a si próprio. O inconstante serve apenas os seus próprios desejos, multiplicando os objectos de prazer como forma de aumentar a sua glória.

“Que s’il a le soin d’être mieux,  
Ce ne soit que pour les beaux yeux  
Dont son amour a pris naissance.  
S’il souhaite plus de bonheur,  
Ce ne soit que pour l’espérance  
Qu’elle en recevra plus d’honneur.”

“Que s’il a du soin d’être mieux,  
Ce soit pour plaire à tous les yeux  
Des belles de sa connaissance:  
S’il souhaite quelque bonheur,  
Ce ne soit que pour l’espérance  
D’être plus absolu seigneur.”

A perfeição da amada inspira o amor e o desejo de aperfeiçoamento do amante. A felicidade deste consiste em melhor honrar a amada, servindo-a. O aperfeiçoamento do inconstante tem como objectivo agradar a todas, das quais espera triunfar como senhor absoluto, ou seja, afirmando o esquema da sedução masculina de dominação sobre a mulher.

“Telle soit son affection  
 Que même la possession  
 De ce qu’il désire en son âme,  
 S’il doit l’acheter au mépris  
 De son honneur ou de sa dame,  
 Lui soit moins chère que ce prix.”

“Telle soit son affection  
 Que même la possession  
 De ce qu’il désire en son âme,  
 S’il doit l’acheter au mépris  
 De son honneur ou de sa dame,  
 Il la veuille bien à ce prix.”

O sentimento perfeito sublima a posse, valorizando a honra da amada e do amante. O galante recusa, naturalmente, esta posição, invertendo-a: mesmo à custa da honra e do desprezo, a posse deve concretizar-se sempre.

“Pour sujet qui se vienne offrir,  
 Qu’il ne puisse jamais souffrir  
 La honte de la chose aimée.  
 Et si devant lui par dédain  
 D’un médisant elle est blâmée,  
 Qu’il meure ou la venge soudain.”

“Pour sujet qui se vienne offrir,  
 Qu’il ne puisse jamais souffrir  
 Querelle pour la chose aimée:  
 Que si devant lui par dédain,  
 D’un médisant elle est blâmée,  
 Qu’il y consente tout soudain.”

À defesa a qualquer preço, inclusive o da própria vida, da honra da amada, o inconstante contrapõe a indiferença e a anuência perante um rival ou um difamador.

“Que son amour fasse en effet  
 Qu’il juge en elle tout parfait,  
 Et quoique sans doute il l’estime  
 Au prix de ce qu’il aimera,  
 Qu’il condamne comme d’un crime  
 Celui qui moins l’estimera.”

“Que l’amour permette en effet  
 Que son jugement soit parfait,  
 Et que dans son âme il l’estime  
 Toute telle qu’elle sera,  
 Condamnant comme d’un grand crime  
 Celui qui plus l’estimera.”

A perfeição da amada é um dogma indiscutível para o amante que não tolera uma estima inferior à sua por parte de ninguém; pelo contrário, o inconstante não aceita uma opinião mais favorável do que a sua, reduzindo o mérito da dama a uma realidade mais terrena.

“Qu’*épris d’un amour violent,*  
 Il aille sans cesse brûlant,  
 Et qu’il languisse et qu’il soupire  
 Entre la vie et le trépas,  
 Sans toutefois qu’il puisse dire  
 Ce qu’il veut, ou qu’il ne veut pas.”

“Qu’*épris d’un amour assez lent,*  
 Il n’aille sans cesse brûlant,  
 Ni qu’il languisse ou qu’il soupire  
 Entre la vie et le trépas,  
 Mais que toujours il puisse dire  
 Ce qu’il veut, ou qu’il ne veut pas.”

O excesso passional é simbolizado pelo fogo; os seus sintomas são o langor e os suspiros da infelicidade que mata o sujeito e lhe perturba a razão e a vontade, ao contrário do inconstante que concebe o amor como jogo.

“*Méprisant son propre séjour,*  
 Son âme aille vivre d’amour  
 Au sein de celle qu’il adore,  
 Et qu’en elle ainsi transformé  
 Tout ce qu’elle aime et qu’elle honore,  
 Soit aussi de lui bien aimé.”

“*Estimant son propre séjour,*  
 Son âme en soi vive d’amour,  
 Et non en celle qu’il adore,  
 Sans qu’en elle étant transformé,  
 Tout ce qu’elle aime et qu’elle honore,  
 Soit aussi de lui bien aimé.”

A busca da fusão com o objecto amado implica servi-lo e partilhar todos os seus gostos e desejos; o amante “imperfeito” não aceita a metamorfose no ser amado, mantendo-se senhor de si próprio, do seu sentimento e até do afastamento voluntário:

“Qu’il tienne les jours pour perdus  
 Qui loin d’elle sont dépendus.  
 Toute peine soit embrasée  
 Pour être en ce lieu désiré,  
 Et qu’il y soit de la pensée,  
 Si le corps en est séparé.”

“Qu’il ne tienne pas pour perdus  
 Les jours loin d’elle dépendus,  
 Si la peine n’est surpassée  
 Par le bien qu’il s’est figuré,  
 Mais se contente en sa pensée,  
 Si le corps en est séparé.”

Se o *parfait amant* deseja ardentamente estar sempre junto da amada, pelo menos em pensamento, esforçando-se ao máximo para o conseguir, o amante medíocre ocupa-se de outros assuntos (e/ou objectos) sem grande sofrimento. A freira portuguesa ou a Marquesa de M\*\*\* de Crébillon, por exemplo, acusarão também, de modo severo, os respectivos amantes de mediocridade passional por não procurarem estar sempre junto delas.

“Que la perte de la raison,  
Que les liens et la prison  
Pour elle en son âme il chérísse.  
Et se plaise à s’y renfermer  
Sans attendre de son service  
Que le seul honneur de l’aimer.”

“Qu’il se remette à la raison,  
Que ses liens et sa prison  
Pour elle bientôt il finisse,  
Méprisant de s’y renfermer,  
S’il n’attend rien de son service  
Que le vain honneur de l’aimer.”

O amante compraz-se na perda da razão, no cativo que o serviço da amada lhe impõe, desejando apenas alcançar a honra de amá-la. A esta submissão humilhante e dolorosa aspirando ao supremo bem, contrapõe o inconstante a afirmação da razão, da liberdade e da conquista.

“Qu’il ne puisse jamais penser  
Que son amour doit passer:  
Qui d’autre sorte le conseille  
Soit pour ennemi réputé,  
Car c’est de lui prêter l’oreille,  
Crime de lèse-majesté.”

“Qu’il ne puisse jamais penser  
Que telle amour n’ait à passer:  
Qui d’autre sorte le conseille,  
Soit pour ennemi réputé,  
Car c’est de lui prêter l’oreille,  
Crime de lèse-majesté.”

Temos, por fim, a defesa da constância e da perenidade do sentimento exclusivo por um objecto único, de um lado; do outro, a afirmação dos valores contrários, naturalmente. No contexto do romance, triunfam os primeiros, não apenas no que respeita às uniões finais de Astrée e Céladon ou de Diane e Silvandre, mas também no caso do galante Hylas que, ao casar com uma coquete, permite a vitória absoluta do amor constante. A galanteria é um jogo ligeiro e não uma profissão de fé como em Don Juan ou nos seus descendentes do século seguinte, responsáveis pela inversão da dominância dos sistemas.

O código amoroso acima apresentado requer da figura feminina uma longa resistência à aceitação do sentimento masculino, de modo a conservar o respeito e a estima deste. Diz Pelous: “Parler d’amour constitue à soi seul une offense, du moins le code veut que l’on reçoive comme telle toute déclaration même si elle est enveloppée de circonlocutions prudentes” (1980:59). A mulher procura assegurar-se da sinceridade e da intensidade passional do pretendente (donde a necessidade das provas a que o sujeita), sem o que não pode mostrar-lhe correspondência amorosa. Só o faz quando se convence de que o suspirante é um verdadeiro Céladon e não um falso Hylas.

A teoria do Puro Amor presente na *Astrée* não elimina em absoluto o desejo sensual. Entre a exaltação dos prazeres físicos de Hylas e a dos metafísicos de Silvandre, situa-se o meio termo de Céladon, *parfait amant* que conjuga de forma harmoniosa a carne e o espírito, em perfeita sintonia,

afinal, com o desejo e vontade da amada. No entanto, os desenvolvimentos sofridos por esta teoria durante o império precioso enclausuram-na num rigorismo extremo de abolição do desejo e da paixão. Apenas a “amizade terna”, a “estima” são consideradas formas de amar desejáveis:

“Sous la forme dépouillée et rigoureuse d’un code, les lois de Tendre imposent aux amants des obligations incompatibles avec leur amour et du même coup parfaitement absurdes. La dame a pour constant devoir de se dérober aux assiduités et d’imposer silence à qui serait assez hardi pour lui déclarer les sentiments qu’il éprouve à son égard. A l’inverse, l’amant, lié par un vœu d’obéissance absolue se trouve théoriquement dans l’impossibilité de se faire entendre et serait donc condamné à demeurer sempiternellement dans la situation inconfortable de l’adorateur muet.[...] Par sa rigueur même le système est condamné à susciter diverses échappatoires.” (Pelous, 1980: 67)

Para escapar a este mutismo fatal para a comunicação amorosa, o sistema do Terno institui uma “retórica” própria<sup>13</sup>, 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 (*coeur*) é atingido, quer por instrumentos guerreiros (*traits, flèches*, etc.) quer por forças ocultas (*charme, mal pernicious, 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 célebre Carta de Terno inserida na *Clélie*, que a Marquesa de M\*\*\* mostra conhecer bem (carta XXII). 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 directamente 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”,

<sup>13</sup> Cf. Pelous (1980: 81).

“Perfidie”, “Médiance” e “Méchanteté” conduzem fatalmente às águas tumultuosas do mar “d’Inimitié”. Por outro lado, “Négligence”, “Inégalité”, “Tiédeur”, “Légèreté” e “Oubli” desaguardam 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: “Grand Effort”, “Jolis Vers”, “Billet galant”, “Billet doux”, “Sincérité”, “Grand Coeur”, “Probité”, “Générosité”, “Exactitude”, “Respect” e “Bonté” (da mais mundana à mais espiritual). Se o objectivo é atingir a cidade de “Tendre sur Reconnaissance”, as etapas 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:

“L’idéalisme moralisant est tout entier fondé sur cet unique principe: l’amour ne peut inspirer que des actions louables et généreuses à qui se soumet à ses lois. Tous ceux qui ont l’âme noble et bien née peuvent donc s’abandonner à l’amour sans crainte ni remords, car la perfection morale et la perfection amoureuse ne sont finalement qu’une seule et même chose [...]. La confusion entre la loi morale et la loi amoureuse est maintenant la clef de voûte du système.” (Pelous, 1980: 123)

No romance heróico 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:

“L’une des marques à laquelle se reconnaît un tel dévouement consiste dans la cour des soupirants qu’une telle héroïne rassemble volontiers autour de sa personne. A l’unicité d’une relation amoureuse exemplaire succède alors une pluralité de serviteurs despotiquement placés en position de concurrence et de rivalité. La relation amoureuse, autrefois jalouse de toute publicité, dégénère en un *spectacle glorieux*, tandis que l’antique service amoureux se transforme en un véritable servage.” (Hartmann, 1998: 28)

A submissão às leis do amor (agora ditadas por uma *tigresse*) assegura o aperfeiçoamento 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.

No último terço do século XVII, acentua-se a desconfiança relativa ao amor-paixão. A representação literária deste pessimismo amoroso encontra-se em três obras fundamentais, cujos ecos ressoam ainda nas heroínas apaixonadas de Crébillon: as *Lettres portugaises* (1669), *Phèdre* (1677) e *La Princesse de Clèves* (1678). Se, no romance sentimental e no romance heróico e precioso, o amor (“tendre”) era visto como um valor positivo de aperfeiçoamento individual e social, nos textos clássicos ele é caracterizado como uma paixão negativa, perturbadora da razão, da moral e da sociedade. Força onipotente e avassaladora, a paixão conduz fatalmente ao desregramento e à morte, herança do pessimismo antigo e do mito de Tristão e Isolda. À impossibilidade da relação amorosa, corresponde o silêncio da incomunicabilidade, uma vez que o Outro não ama ou é apenas capaz de um sentimento “mediocre” (talvez humano...).

No caso de Mariane, a impossibilidade da relação amorosa deriva do imperativo moral e religioso que interdita a uma freira um amor terreno e carnal. Porém, a sua paixão é de tal modo intensa que ela a afirma categoricamente contra tudo e contra todos, mesmo após a sedução e o abandono. É o ardor passional que a mantém viva, ardor esse atizado pela escrita das cartas, cujo destinatário aparente não pode, não sabe ou não quer responder ao mesmo nível do *style du coeur*. Com efeito, o silêncio do sedutor é prolongado; quando o quebra, fá-lo através de cartas “frias” e cheias dos lugares-comuns da galanteria, o que é ainda pior do que o silêncio, pois revela a mediocridade do seu sentimento. Assim, após os lancinantes e repetidos apelos ao Outro para que lhe escreva/exprima a sua paixão, Mariane compreende, por fim, a impossibilidade da correspondência, ao mesmo tempo epistolar e amorosa, refugiando-se no seu sentimento e recusando a comunicação (movimento este magistralmente evocado pela forma da monódia epistolar):

“Je vous écris pour la dernière fois, et j'espère vous faire connaître, par la différence des termes et de la manière de cette lettre, que vous m'avez enfin persuadée que vous ne m'aimiez plus, et qu'ainsi je ne dois plus vous aimer [...]. Sachez que je m'aperçois que vous êtes indigne de tous mes sentiments, et que je connais toutes vos méchantes qualités. [...] Je vous conjure de ne m'écrire plus, et de m'aider à vous oublier entièrement. [...]”

(V)

Phèdre debate-se entre a sua paixão adúltera e incestuosa pelo enteado e os interditos morais e divinos. O dilema interior, silenciado e mascarado de ódio por Hippolyte, dilacera-a e consome-a, o

que leva a ama a forçá-la a uma confidência, como forma de ajudar a rainha. Ajuda fatal, pois mais não é do que o despoletar da palavra comprometedora. Silêncio e confidência ainda oferecem, contudo, alguma segurança, mantendo o segredo controlado. Porém, a declaração de Phèdre a Hippolyte (na cena 5 do II acto), crendo-se erradamente viúva de Thésée, desperta o horror do jovem (apaixonado por Aricie). A quebra do silêncio pela força irreprimível da palavra amorosa não encontra aqui a correspondência desejada; no entanto, o segredo ainda será preservado por algum tempo (facto que se revelará fatal para o inocente Hippolyte, acusado, de forma injusta, de haver tentado seduzir a rainha). A revelação final, feita perante Thésée – o marido e o representante da lei – e perante a sociedade, consiste na assunção da falta e da sua expiação na morte, através da palavra. A quebra do silêncio repõe a verdade e a ordem; a morte voluntária apazigua os deuses e devolve ao sujeito passional a sua dignidade perdida. A paixão é uma fatalidade involuntária; não apenas ela não é correspondida, como o seu fogo só pode ser extinto com o frio mortal do veneno ingerido voluntariamente. Assim se revela todo o pessimismo clássico relativo ao amor-paixão, bem como a defesa do império da lucidez e da vontade individual.

A concepção pessimista do amor fundamenta a impossibilidade amorosa e comunicativa na *Princesse de Clèves*. A heroína enfrenta, como as antecedentes, um debate interior entre a paixão e o dever. Num primeiro momento, opta pela fuga, escondendo-se dos outros para ocultar – mas ao mesmo tempo analisar – o sentimento nascente. O silêncio é essencial para preservar o segredo de algo sentido como condenável, mas também para afastar Nemours e impedi-lo de declarar o seu amor. Como nota Hartmann, “dans le roman tendre, l’amant le plus rebuté trouve toujours le moyen de se faire entendre; dans ce roman de l’amour partagé mais impossible, la défense contre le sentiment porte d’emblée sur son expression” (1998: 32). Como a fuga se revela impossível, Madame de Clèves muda de estratégia, buscando a ajuda algo extravagante do marido (amigo e confidente após a morte de Madame de Chartres, mas sobretudo apaixonado pela mulher e, portanto, duplamente ciumento). Confessa-lhe o seu amor por outro homem, recusando-se a revelar a identidade deste, de forma a obter a permissão para se manter afastada da corte. O insólito da confissão visava conservar o segredo e a crença no afastamento como cura da paixão. Porém, tal não é possível neste quadro de pessimismo. O silêncio e a renúncia só são válidos após a assunção da falta, tornada intransponível pela culpabilização pela morte do marido, atitude incompreensível para Nemours e para a sociedade, mas determinante do carácter singular da heroína de Madame de La Fayette, para quem a sua própria dignidade se sobrepõe ao sentimento, como irá suceder com a duquesa de\*\*\* de Crébillon:

“Lorsqu’enfin cet amour s’avoue et se dit dans la scène conclusive, c’est précisément pour s’interdire à jamais, si bien que sa tardive reconnaissance

verbale coïncide avec l'affirmation de son impossibilité. Enfin, l'interdit qui pèse sur le discours amoureux est exemplairement symbolisé par la scène la plus célèbre du roman, qui voit ce discours se tromper d'adresse: car l'aveu de l'amour n'y va pas à la personne aimée, mais à celle-là même qui fait obstacle au sentiment; et ce n'est que par un nouveau détour qu'il revient à son destinataire naturel, sans davantage permettre l'établissement du dialogue amoureux." (*Ibidem*)

O silêncio do segredo inicial é quebrado pela confiança (confissão inviolável) feita ao marido. Esta, por sua vez, é escutada inadvertidamente por Nemours, sem que o casal dissesse se apercebesse. Facto este crucial, pois determinará o desenrolar dos acontecimentos. O Duque, não tendo absoluta certeza de ser correspondido, comete a imprudência de divulgar o que viu e ouviu. A história chega ao conhecimento do casal, despertando a desconfiança mútua. O Príncipe consome-se de ciúme e amor infeliz, e a sua morte transforma-se no obstáculo perene do remorso de Madame de Clèves, sobretudo quando, no final, descobre que foi Nemours quem violou o segredo. A palavra revela a assunção do sentimento, mas também da falta. A comunicação amorosa encerra em si mesma a renúncia e, portanto, a impossibilidade de realização do amor-paixão.

O amor sincero, seja ele a "amizade terna" ou o fogo da paixão, tem um contraponto no jogo galante. Como vimos, esta dicotomia está presente até na catedral do romance sentimental. As doze *Tábuas da Lei do Amor* são falsificadas pelo inconstante Hylas e a fraude não é imediatamente detectada, à excepção de Silvandre. O jogo literário introduz diferenças mínimas e subtis ao nível do enunciado, as quais, no entanto, invertem por completo o espírito da lei. Este aspecto é curioso, pois reflecte o modo como se instaura na sociedade e na literatura a "heresia galante", que julga o código terno caduco e ridículo, ou seja, "la ruse de la galanterie consistera donc à parler le langage tendre et à en respecter les formes tout en poussant un projet radicalement opposé" (Hartmann, 1998: 30)<sup>14</sup>. Esta espécie de anti-amor galante institui-se como negação da "amizade terna". Isto significa um abalo sério no império feminino e um retorno da sedução predadora masculina, que se intensificará consideravelmente no século seguinte, culminando na libertinagem feroz de um Chester ou de um Valmont:<sup>15</sup>

<sup>14</sup> A reacção galante contra o código terno começa a ter expressão a partir de 1650, desenvolvendo-se até ao último terço do século, momento em que a sociedade de corte francesa adopta uma ordem moral rígida e condena a galanteria, como aliás qualquer outra concepção amorosa que não a pessimista. A razão por que deixámos para o fim o jogo galante prende-se com o facto de este vir a ser dominante na primeira metade do século seguinte e de entretecer ligações com a libertinagem setecentista, concretamente na obra de Crébillon.

<sup>15</sup> Embora este tenha como sua confidente e parceira de jogo uma figura feminina, o facto é que Madame de Merteuil é, mesmo no seu tempo, um caso de excepção.

“La réaction galante témoigne ainsi d’une contre-offensive masculine dans la guerre des sexes, contre-offensive d’autant plus périlleuse qu’elle laisse subsister un édifice verbal qu’elle ruine de l’intérieur en le vidant de sa substance. Du coup, la guerre des sexes devient une lutte larvée et surnoise, une suite d’escarmouches feutrées où les adversaires, parlant le même langage, se portent des coups invisibles. Ce qui fait alors pièce au fallacieux contrat de soumission qui caractérise l’idéologie tendre dégradée, c’est la vieille séduction masculine avec son cortège de ruses, de tromperies et de mauvaise foi. Dans un tel contexte la *séduction galante* apparaît, c’est le cas de le dire, comme la réponse du berger à la bergère. Alors s’ouvre l’ère des quiproquos et des sous-entendus, des artifices et des travestissements qui annonce l’atmosphère de libertinage léger caractéristique de la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle. Au-delà des apparences, qui sont toujours scrupuleusement respectées, le statut amoureux de la femme s’est considérablement dégradé. La convention verbale devient une licence masculine, le respect de la femme n’est plus qu’une pétition de principe, et l’arme absolue que celle-ci croyait détenir dans le contrat de soumission devient la porte dérobée par laquelle fait retour l’antique séduction masculine.” (30)

Hylas triunfa sobre a metafísica neoplatónica; e a dama, “objecto da mais alta virtude”, passa de *tigresse* a presa (mais ou menos fácil) do sedutor galante, uma vez que a supremacia feminina se reduz a um modelo abstracto e hipócrita, um simples jogo social, linguístico e literário.

Os lugares-comuns do código terno são objecto de ironia e de mistificação. A sobrevivência da cortesia reduz-se à “belle dame sans merci réduisant en l’état d’esclaves ou de cadavres tous les hommes qui passent à sa portée, l’amant qui pleure, gémit, désespère et ne songe qu’à mourir, paralysé qu’il est par le respect et la soumission” (Pelous, 1980: 172). A *elocutio* galante herda as antinomias petrarquistas, as metáforas e imagens gastas do código terno (*feu, flamme, ardeur, esclavage, martyre, langueur, blessure, prison* designam a paixão; *glace*, a indiferença, etc.); a silepse significa a ambiguidade e a duplicidade (173-178).

Progressivamente, a galanteria torna-se mais demolidora do código anterior. O longo serviço amoroso é recusado e substituído pela audácia, pelo atrevimento e pela determinação. O que conta é a eficácia da conquista e a sua divulgação:

“Ainsi se détruit l’image idéale du parfait amant. La société mondaine réserve toute son indulgence à des séducteurs aux mérites exactement opposés: la déontologie galante est tout simplement l’envers de la morale romanesque. Lorsqu’une dame accorde quelque faveur, personne ne s’estime plus lié par l’élémentaire devoir de discrétion. Sitôt le succès assuré, un

galant homme n'a rien de plus pressé que de répandre partout sa bonne fortune et de prolonger les plaisirs de la conquête par ceux de la médisance.”  
(199-201)

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. A inconstância torna-se, portanto, necessária, quer para os homens quer para as mulheres, pois todos devem circular (e com rapidez). Os valores da fidelidade e da submissão dão lugar à mudança e à satisfação imediata do prazer, substituindo a metafísica neoplatônica por uma nova forma de hedonismo amoroso. Este retorno à natureza sensível do amor funda-se na busca da felicidade através do prazer e da rejeição do imperativo do sofrimento ascético.

Contudo, numa sociedade fortemente regulada, o deboche é intolerável; a exaltação do prazer deve obedecer à razão e a galanteria institui-se como jogo social, cujas regras devem ser 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 sociedade da época de Luís XIV é o incumprimento das regras do jogo galante, como mostra, com ironia, Bussy-Rabutin (1993: 184-191):

“— Je ne sais donc ce qu'il faut faire, reprit Mme d'Olonne. Toute la prudence qu'on peut avoir en amour je pensais l'avoir, et depuis que je me mêle d'aimer, je n'ai jamais laissé traîner d'affaires, sachant bien d'ordinaire que le grand bruit ne se fait qu'avant que l'on soit d'accord et quand on n'agit pas de concert ensemble. Je vous prie, ma chère, ajouta-t-elle, de me bien dire exactement ce qu'il faut que je fasse pour bien aimer et pour avoir une galanterie qui ne me ferait point de tort dans le monde quand elle serait soupçonnée, car je suis résolue de faire mon devoir à l'avenir dans la dernière régularité.”

Mlle Cornuel aceita, então, instruir, de forma sucinta, a sua interlocutora caída em desgraça: “Premièrement, il faut que vous sachiez, madame, qu'il y a trois sortes de femmes qui font l'amour: les débauchées, les coquettes et les honnêtes maîtresses.” As primeiras são levadas pela força do seu temperamento natural e provocam o escândalo. As segundas são hipócritas, dissimulando a sua inconstância com uma falsa virtude e entregando-se a todos os pretendentes de igual forma. É por vaidade que mantêm uma corte de amantes; alguns, ciumentos, difamam-nas por despeito. Em certos casos, a corte de pretendentes serve para esconder um amante preferido ou, então, para o enganar. Outras ainda, julgando a sua reputação perdida, não ousam recusar ninguém, por temerem

que tal atitude seja interpretada como um sacrifício feito a outro. Por último, as amantes sinceras também têm as suas estratégias próprias:

“Pour elles, ou elles sont satisfaites de leur amant, ou elles ne le sont pas. Si elles ne le sont pas, elles tâchent de le ramener à son devoir par une conduite tendre et honnête: si cela ne se peut absolument, elles rompent sans bruit, sur un prétexte de dévotion ou de jalousie d’un mari, après avoir retiré, si elles peuvent, leurs lettres et tout ce qui les peut convaincre, et sur toutes choses, elles font en sorte que leurs amants ne croient pas qu’elles les quittent pour d’autres.

Si elles sont contentes de leurs amants, elles les aiment de tout leur coeur, elles le leur disent sans cesse et leur écrivent le plus tendrement qu’elles peuvent.”

No entanto, como demonstra o exemplo das coquetas, as palavras podem ser enganadoras; o verdadeiro amor diz-se mas, sobretudo, prova-se continuamente por receio do ciúme infundado do amante, pois ele é causa de sofrimento e de perda da confiança e da estima. A sua conduta deve afastar todos os pretendentes para salvaguardar a sua reputação e o amor do preferido. Por outro lado, deve reinar entre ambos uma sinceridade absoluta, inclusive sobre assuntos de menor importância; isso reforça a confiança. Mas o aspecto essencial é a afirmação sem reservas da intensidade do sentimento que o justifica:

“Enfin, une honnête maîtresse croit que ce qui justifie son amour, même auprès des plus sévères, c’est quand elle est vivement touchée, quand elle prend plaisir à le faire bien voir à son amant, quand elle le surprend par mille petites grâces à quoi il ne s’attend pas, quand elle n’a rien de réservé pour lui, quand elle s’applique à le faire estimer de tout le monde, et qu’enfin elle fait de sa passion la plus grande affaire de sa vie. À moins que cela, madame, elle tient que l’amour est une débauche, et que c’est un commerce brutal et un métier dont les femmes perdues subsistent.”

Nas últimas décadas do reinado de Luís XIV, uma nova ordem moral modifica a vida da corte, que se torna exageradamente ritualizada e solene, grave e virtuosa (pelo menos na aparência). Esta mudança de valores condena a galanteria e faz ressurgir o código terno e precioso, por um lado e, por outro, a ideologia pessimista do amor-paixão, como vimos, colocando o sentimento amoroso sob forte suspeita:

“L’amour est une passion que sa toute-puissance rend infiniment dangereuse et qui conduit fatalement à des excès contraires à la raison. Or,

entre la raison et l'amour, le choix, bien que difficile, ne laisse pas d'être clair: la confiance 'tendre' en un amour raisonnable aussi bien d'ailleurs que le projet galant de rendre la raison amoureuse sont définitivement compromis. C'est dans ce climat d'incertitude que paraît *La Princesse de Clèves* (1678) qui est sans aucun doute le plus terrible réquisitoire jamais prononcé contre la galanterie sous toutes ses formes." (Pelous, 1980: 466)

Tal desconfiança acentua-se com o deslize, por vezes fácil, da galanteria para a libertinagem e para o deboche. O século seguinte, a partir da morte de Luís XIV (1715) e, sobretudo, no período da regência de Filipe de Orleães, fará renascer o espírito galante e libertino. O ideal triunfante é, agora, o do desejo e da volúpia, embora sob uma forma cinicamente decente: o código da galanteria e da libertinagem. Este utiliza a *letra* (a linguagem) dos sistemas amorosos do século anterior – do preciosismo terno e do *style du coeur* de Mariane –, mas o *espírito* é radicalmente outro, na generalidade dos jogos de sedução, uma vez que, como nota Clitandre: "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" (NM: 1993c: 48). O amor puro é uma quimera: alma e corpo, sentimento e desejo são realidades inconciliáveis; no entanto, as convenções sociais exigem algum decoro, e é por essa razão que o código retórico amoroso é mantido escrupulosamente, embora com a convicção de que não passa de uma forma vazia. Ao contrário do platonismo, o *goût* (o *desejo-apetite*) impõe-se ao idealismo (o *desejo-anelo*); o *hic et nunc* das necessidades do corpo, ao aperfeiçoamento espiritual resultante da fusão com o Outro.

De Ovídio a Crébillon, passando pelos códigos amorosos medievais, renascentistas, barrocos e clássicos, encontramos sempre a dicotomia *fogo* e *jogo*, embora em cada sistema a predominância de um e de outro possa oscilar. A *fin'amors* trovadoresca e o amor-paixão de Tristão e Isolda transformam-se ao longo dos séculos, quer pela via do neoplatonismo metafísico quer pelo jogo mundano, que faz do amor um divertimento espirituoso, puro verniz de civilidade. O momento áureo deste jogo é o século XVIII galante e libertino, do qual podemos dizer que aperfeiçoa uma tendência já evidente no século anterior. Como refere 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" (1980: 153). Este aspecto é magistralmente explorado em toda a obra de Crébillon, onde a palavra dialogada assume um papel preponderante como meio de análise sentimental e como jogo de sedução e de poder; aliás, a sobrevivência do indivíduo pode depender da sua competência retórica, ou seja, "Être là, c'est parler, et parler c'est vivre. Qu'on se taise et l'on meurt, de par cette absence à soi, à l'autre, à la parole" (J. R. Joseph, 1984: 31).

## 2. OS JOGOS RETÓRICO-COMUNICACIONAIS DO *AMOUR- GOÛT*

“Ele que jamais quisera senão passar através delas, tocar, mexer, beijar, respirá-las até ao íntimo. Objectos ? Animais, apenas animais ? E que havia de mais puro e perfeito do que os animais, macios, majestosos e inocentes ? Mas, paradoxalmente, como seres pensantes sempre as tomara, de igual para igual, cuidando que para elas pudesse também ele ser a mesma forma ardente de carne provisória num paraíso de jogos a dois, sem amanhã, fora das leis estabelecidas pelos outros para os outros.”

Urbano Tavares Rodrigues, *Exílio perturbado*.

“Conquérir est notre destin; il faut le suivre.”

Laclos, *Les Liaisons dangereuses*.

## *O Jogo do Desejo no Círculo “de la Bonne Compagnie” ou a Nova Arte de Amar*

“ [Os cortesãos de Isma] ne mettoient pas leur gloire dans l’art frivole & honteux de séduire & de tromper les femmes, de se connoître en bijoux mieux que personne, & de discuter profondément des bagatelles. Je ne craindrai pas même d’ajouter que les femmes de cette cour, savoient pour la plus grande partie, allier les graces à la vertu, ou, ce qui pourroit aujourd’hui paroître encore moins vrai, être sensibles avec décence.

Ah, quel conte! s’écria la sultane: les bonnes annales que celles d’Isma! Madame, répondit le visir, le sultan, mon invincible maître, m’a demandé de *l’extraordinaire*, même de *l’incroyable*, & j’ose supplier votre majesté, de vouloir bien s’en souvenir. Oui, oui, Moslem, dit Schah-Baham, & je vous ordonnerois même de me donner de ce que certains beaux esprits que je vois d’ici, seroient assez sots pour nommer de *l’absurde*, si, à ne vous pas flatter, je vous croyois assez de génie pour pouvoir aller jusques-là.” (AQC, 1968, vol.I: 288; sublinhados nossos)

“Il faut toujours parler aux femmes comme si on leur croyoit de la vertu, & 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.” (LA, 1968, vol.II: XXV, 247)

O projecto de escrita crébilloniano orienta-se por uma constante dissecação analítica dos mecanismos secretos do sentimento, do desejo e da glória, nas suas múltiplas variantes. No entanto, o campo de estudo do Autor – a moral, na designação da época – circunscreve-se propositadamente ao círculo fechado da elite aristocrática da Regência e do reinado de Luís XV. Com efeito, “o quadro da vida humana” censurador “dos vícios e dos ridículos” (*Ég*, 1985:65), longe de apresentar qualquer preocupação de generalidade, concentra-se nos jogos “do amor, do desejo ou da vaidade” (LA:302) da elite parisiense. De certo modo, é neste enquadramento espaço-temporal e social que decorrem todas as intrigas romanescas da obra de Crébillon. Por um lado, podemos considerar um grupo de textos nos quais, de forma mais ou menos precisa, são encenados os costumes amorosos do “grand monde” francês nas décadas de 20-30 (*LM*, *Ég*, *NM*, *HCF*, *LD* e *Sy* – apesar de, neste último, a acção se situar no campo e da presença do elemento maravilhoso, o Silfo libertino). O mesmo contexto, porém, é sugestiva ou alegoricamente representado nas restantes obras, ainda que

sob diversas máscaras de um falso distanciamento geográfico, histórico e/ou feérico (*HO, LA, So, AQC e TN*).

Assim, Chester escreve a sua “história secreta” entre 1708 e 1709 (*HO, 1995c: 153, 205*). Contudo, esta proximidade temporal é contrabalançada pelo afastamento geográfico – a corte inglesa – que permite o jogo de contrastes entre os costumes insulares e os continentais, apesar dos esforços do libertino britânico, formado na “escola francesa”, no sentido de implantar, no outro lado da Mancha, “la galanterie, l’inconstance, la perfidie, le manège, l’impertinence, et les mauvais procédés” (225).

Um maior salto espaço-temporal transporta-nos até ao berço da civilização europeia nas *Lettres athéniennes*. Aqui, os jogos de sedução amorosa e política desenrolam-se no seio da aristocracia ateniense do “século de Péricles” (V a.C.), mero reflexo da sua congénere parisiense do século XVIII. Esta última serve igualmente de modelo aos três “contos de fadas” de sabor oriental que ironizam em sumo grau o distanciamento espaço-temporal e sociocultural (quando é perfeitamente claro para o leitor que, no fundo, o Outro é uma máscara do Mesmo). Viajando para Oriente e recuando no tempo, temos, assim, a Pérsia fabulosa e o Extremo-Oriente antigo e impreciso, algures entre a China e o Japão.

A corte do Sultão das Índias, Schah-Baham (*So e AQC*), espelha a ociosidade, o ridículo e o enfado da corte francesa do período já referido. Como distração, e sendo um neto digno das personagens centrais das *Mil e Uma Noites* (obra, como sabemos, na moda desde 1704, quando Galland iniciou a divulgação da sua tradução-adaptação), Schah-Baham exige contos “extraordinários”, “incríveis” e “absurdos”, pretexto que confere aos narradores (e ao Autor) ampla liberdade em matéria moral e política. Amanzéi (*So*) narra, então, as observações por si realizadas aquando da sua metempsicose em sofá, punição recebida pelos desregramentos passados da sua alma, quer como mulher galante quer como *petit-maître*. Estas sucessivas transmigrações da alma de Amanzéi conferem um carácter de grande imprecisão temporal aos acontecimentos por ele narrados, o que acentua o distanciamento aparente, anulado, porém, pelos traços comuns aos ridículos e vícios da *bonne compagnie* da primeira metade do século XVIII. Por seu turno, Moslem (*AQC*) situa a história que vai contar do seguinte modo: “Selon les annales de cet ancien & célèbre empire d’Isma, qui, si l’on en croit quelques-uns de nos savants, étoit situé dans la grande presqu’isle de Camanfour, il y a dix siècles, & plus ...” (288). Lugar impreciso, tempos longínquos (mesmo para o neto das lendárias personagens das *Mil e Uma Noites*), este contexto revelar-se-á, no entanto, singularmente idêntico à corte francesa, apesar do feérico absurdo da corte do Rei Avestruz (ou talvez nem tanto, se olharmos mais em profundidade...).

Da Pérsia fabulosa e para Leste, podemos encontrar ainda a “história japonesa” de Tanzaï e Néadarné, cujo reino – a grande Chéchianée – situava-se algures no Extremo-Oriente, perdido na

noite dos tempos e na memória dos geógrafos (*TN*, 1999: 270, 275). O artifício feérico desta obra de juventude revela-se suficientemente transparente para a sociedade e para os poderes político e religioso contemporâneos de Crébillon, de tal sorte que o Autor vê-se forçado a reflectir uns dias na prisão.

Como vimos, portanto, “l’amour seul préside ici” (*Ég*: 68), ou seja, em toda a obra de Crébillon, como constante análise dos meandros secretos do sentimento, do desejo e da vaidade que regulam os jogos sociais do círculo mundano da aristocracia parisiense. Crébillon entrega-se, tal como Chester (*HO*:179) ou Alcibiade, “à la profonde connoissance [qu’il a] du coeur humain, & au talent si particulier & si rare dont [l’] a doué la nature, d’en développer les replis les plus cachés” (*LA*, XV:236).

Este contexto social particular é um espaço fechado ao exterior e centrado em absoluto sobre si próprio. O “mundo” restringe-se à corte e aos salões aristocráticos parisienses, ou seja, à nobreza tradicional próxima da realeza (mesmo quando representados ironicamente nos contos feéricos – *TN*, *So* e *AQC* – como vimos, ou transpostos para a Inglaterra do início do século – *HO* –, ou ainda para os círculos aristocráticos atenienses – *LA*). Este fechamento sobre a nobreza de sangue acentua-se, na obra de Crébillon, pela predilecção pelos espaços íntimos devida à natureza do tema central: o quarto de dormir (*Sy* e *NM*, por exemplo), o toucador (o *boudoir* de Célie no *HCF*), o salão deserto (*Ég*), o pavilhão no jardim (*AQC*) a célebre *petite-maison* (*So*, *HO*, *LA*).

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 actores. 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 (*Ég*, *AQC*, *HO*, etc.). A *bonne compagnie* é, portanto, um grupo *selectivo* (pelo “nascimento”) e *coeso* (pelos códigos comportamentais e linguísticos). Estas características não são novas, naturalmente. No essencial, ou melhor, na forma, elas respeitam a tradição das sociedades de corte. No entanto, em relação ao passado, a degradação dos costumes assume um destaque inaudito. Cabe, sobretudo, ao cerimonial e à linguagem o papel de velar e de embelezar a indecência. O verdadeiro objecto da perspicácia de Crébillon encontra-se 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 acção. Dominar o código torna-se essencial para a sobrevivência no “mundo” (e para a preservação deste).

Neste microcosmo peculiar, herdeiro da época de Luís XIV, reina a aparência e, portanto, confere-se uma importância extrema à reputação construída pelo e para o olhar atento e censor do *Público* em detrimento do mérito pessoal, fruto de sólidos princípios morais e comportamentais.

Está convencionada, e é geralmente aceite, a necessidade imperiosa do respeito escrupuloso das formas exteriores de pura decência: a virtude é uma quimera, um preconceito ridículo ou uma máscara. Neste sentido, a nova civilidade divorcia-se por completo da *honnêteté* seiscentista, e a nova *art de plaire en société* funda-se exclusivamente num hedonismo cada vez mais desregrado, modificando o espírito da herança dos séculos anteriores:

“Toute l’Europe de l’âge classique [...] a tenté, à la suite de quelques archétypes définis par la Renaissance italienne, de définir la civilité comme un acte de persuasion, dont les règles et les pratiques trouvent leur source dans la rhétorique classique de Cicéron ou de Quintilien. [...] L’honnête homme ne peut réussir dans le grand monde que s’il construit une *persona* (au sens théâtral du terme), s’il parvient à donner à voir à autrui un *ethos* maîtrisé, qui répond aux attentes de la civilité dominante. [...]. La maîtrise de la parole est le point de départ de tout art de plaire. La conversation en est le laboratoire privilégié [...]. L’art de plaire repose donc bien sur un certain nombre de compétences, qui font la ‘culture’ de l’honnête homme, et où se reconnaît la bonne société. Sera ridicule celui qui ne maîtrise pas cet ordre du discours. [...]. Mais il s’agit aussi de masquer la source de ces compétences, dont l’aveu trop explicite dénoterait l’appartenance à une spécialité, à un métier: il ne faut surtout pas passer pour ‘pédant’ [...]. C’est ce qui expliquera la complexité insaisissable de la notion de goût, qui s’impose au fil du siècle, dans un aléatoire va-et-vient entre le *je ne sais quoi* et la compétence acquise, entre la nature et la culture. [...]. *Faire et dire ce qu’il faut au moment où il le faut* pourrait être la formule qui résume le mieux ce faisceau d’exigences. [...]. Plaire aux femmes est donc beaucoup plus qu’une simple séduction d’ordre amoureux ou sentimental. [...]. La ‘galanterie’ telle que la comprend le XVII<sup>e</sup> siècle est donc une composante essentielle de l’art de plaire en société: le ‘galant homme’ est celui qui brille d’un éclat incomparable dans le grand monde – plus encore que l’honnête homme, dont les qualités sont moins visibles [...]. Or le galant homme est celui qui se distingue par son ‘bel esprit’, c’est-à-dire par son à propos, par son enjouement, [par sa complaisance].”<sup>1</sup>

A civilidade das sociedades aristocráticas revela-se como jogo de persuasão dos outros através do domínio dos códigos retóricos da mundanidade, os quais implicam o jogo “teatral” da construção de uma personagem pública que esconde o sujeito. *L’art de plaire* é uma técnica complexa assente no poder persuasivo da conversação e do comportamento conveniente, sobretudo no que respeita à galanteria (cf. N. Elias: 1985).

<sup>1</sup> Cf. E. Bury (1997: 58-60).

No século XVIII, o *galant homme* brilhante transforma-se no *homme à bonnes fortunes*, no *petit-mâitre* pretensioso, frívolo e ridículo cujos talentos<sup>2</sup> são canalizados para a construção de uma bela reputação, ou seja, a “gloriosa lista” de conquistas amorosas, a qual fá-lo brilhar “d’un éclat incomparable dans le grand monde”, colocando-o, como diz Nassès, “à la mode”: “Il y a dix ans que je suis dans le monde, j’en ai vingt-cinq, et vous êtes la trente-troisième beauté que j’aie conquise en affaire réglée. Trente trois! s’écria-t-elle. Il est pourtant vrai que je n’en ai eu que cela, répondit-il, mais ne vous en étonnez pas; je n’ai jamais été à la mode, moi” (So, 1995b: 197). Com efeito, o número de conquistas é bem modesto quando comparado com o de Mazulhim, esse sim *à la mode*, que ultrapassa o milhar!

Versac, na sua qualidade de iniciador do jovem Meilcour nos preceitos da *science du monde*, insiste neste aspecto:

“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 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 doit plaire. Ce n’est qu’en paraissant soumis à tout ce qu’elles veulent, qu’on parvient à les dominer.” (Ég:211)

A celebridade mundana (a glória) conquista-se, em geral, não pelos feitos das armas e da política ou pelos dotes intelectuais e artísticos, mas pela galanteria, substituto do poder e única ocupação da aristocracia ociosa e fútil (cf. N. Elias: 1985). “Pour plaire dans le monde”, diz Versac, é necessário aperfeiçoar os ridículos “en crédit”, isto é, na moda. Em primeiro lugar, deve cultivar-se a

---

<sup>2</sup> Crébillon, com fina ironia, faz um inventário detalhado dos talentos mais apreciados na Corte da *Île Babiote*, espelho do reino de França (TN: 351-352): “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, depuis le Trou-Madame jusques au Ballon. 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, 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.” (Cf. igualmente Ég: 214 e ss.)

*singularidade*, como forma de distinguir-se dos demais; depois, ser capaz de *mascarar* o carácter verdadeiro, construindo uma *persona* para os outros, ao mesmo tempo que é fundamental ser perspicaz na *penetração* das máscaras alheias. Este ponto concentra em si toda a arte mundana, como já notava La Bruyère: “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, contrait son humeur, déguise ses passions, dément son coeur, parle, agit contre ses sentiments” (1965: 202).

Tal como a galanteria, a libertinagem (enquanto sistema) é herdada dos séculos XVI e XVII. O seu primeiro sentido é oriundo do campo religioso como atitude de libertação de qualquer crença, de independência de toda e qualquer sujeição espiritual e intelectual. O libertino é um livre-pensador que rejeita os preconceitos religiosos e morais. Ao longo do século XVII esta libertinagem erudita transforma-se, sobretudo, em epicurismo comportamental, mais propenso ao desregramento e ao deboche do que à irreligião, aspecto marcante da libertinagem mundana do século XVIII<sup>3</sup>. A esta herança alia-se, posteriormente, o espírito filosófico setecentista e a sua paixão pela análise, reflexão e sistematização. Assim, como demonstram os libertinos crébillonianos – do Silfo a Alcibiade –, a libertinagem institui-se ao mesmo tempo como *prazer da filosofia* e *filosofia do prazer*, desviando-se de uma norma social, moral, política, religiosa e comportamental pela afirmação de uma concepção hedonista das relações amorosas. Diz Nassès:

“Il y a bien peu d'affaires où l'on se serve du sentiment. L'occasion, la convenance, le désœuvrement, les font naître presque toutes. On se dit, sans le sentir, qu'on se paraît aimable; on se lie, sans se croire, on voit que c'est en vain qu'on attend l'amour, et l'on se quitte de peur de s'ennuyer. Il arrive aussi quelquefois qu'on s'est trompé à ce que l'on sentait, on croyait que c'était de la passion, ce n'était que du goût, mouvement, par conséquent, peu durable, et qui s'use dans les plaisirs, au lieu que l'amour semble y renaître.”  
(So: 197. Cf. NM, 1993c: 96)

O *sistema do prazer* (do *goût*), fundado nos sentidos ou no desejo de poder, estabelece a sua norma de compromisso, regulada pelo código protocolar do decoro, como forma de velar a libertinagem, mas também de preservar da queda no desregramento total, susceptível de ameaçar o equilíbrio precário da convenção. A par das regras sociais (estritamente observadas), o jogo comunicativo da sedução galante e libertina hipervaloriza a importância de uma linguagem fortemente conotativa, ambígua e equívoca, puro verniz herdado da preciosidade; no entanto, ela permite, justamente pelo seu carácter abstracto, a passagem para o sistema de compromisso: por um

<sup>3</sup> Cf. A. Rey (1992:1124).

paradoxo delicioso, onde se lê a idealização amorosa deve ler-se a sensualidade do desejo (ou o desejo de poder) da lei da inconstância sob a máscara do jogo social:

“L’héritage de l’honnêteté se maintient dans une politesse exquise, des façons parfaites, un langage qui raffine encore 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-Evremond; 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 coeurs corrompus.” (C. Cazenobe, 1991: 32-33)

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*:

“Nassès soupira de se voir interrompu, poursuivit Amanzéi, 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.” (So: 181)

As aparências iludem, tanto mais que o amor é uma quimera ou uma “vieille maxime d’opéra” (173):

“Je le vois dans le monde, continua [Nassès], 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.” (So: 194)

A corrupção sentimental e comportamental funda-se no *goût*, impondo um ritmo célere próprio da inconstância, quer masculina quer feminina. Na galeria dos *fats*, dos *petits-maîtres* e/ou dos *scélérats méthodiques* (eles jogam nos vários níveis consoante as circunstâncias) perfilam-se as personagens mais célebres de Crébillon: o Silfo, Clitandre, Clerval, Mazulhim, Nassès, Versac, Chester, Alcibiade, entre muitos outros. No sector feminino também não faltam exemplos: Cidalise, Célie, Zulica, Mme de Senanges, Mme de Rindsey, Némée, a Fada Tout-ou-Rien, a Rainha das *Isles de Chrystal*, etc. A tese geralmente aceite (mesmo quando denegada) é a da defesa da

inconstância e, por consequência, do ridículo da constância, da virtude e da paixão, casos raros ou preconceitos arcaicos. O impulso sensual cede muitas vezes lugar a uma prática social “obrigatória” como estratégia de afirmação pessoal e de poder: é o império da *vaidade*, sentimento que move sobretudo os libertinos mais cínicos e ávidos de *glória*, refinados estrategas e teorizadores da “ciência das mulheres” e brilhantes retóricos manipuladores do decente jargão “d’usage” (*LA*, XIII: 235).

Jogar o jogo da galanteria mundana pode corresponder, portanto, a uma busca do prazer pelo prazer, de forma mais ou menos reflectida e voluntária; a uma obrigação deste microcosmo social e/ou escape ao tédio provocado pela ociosidade mundana; ou ainda ao projecto de poder dos libertinos lúcidos e dominadores, precursores de Valmont (“Conquérir est notre destin”, carta IV). Diz a este propósito A. Siemek (1981: 88):

“Ainsi, l’inconstance due à la recherche du plaisir sensuel se place sous le triple signe de la performance sexuelle multiple, de l’impulsion du ‘moment’ et de l’hiatus entre les sens et les sentiments. Mais le domaine du plaisir est en même temps la réalité du ‘monde’ et du ‘public’: c’est elle qui impose à tous ces impératifs du désir vulgaire un système d’apparences auquel on obéit. L’inconstance n’apparaît qu’à travers le filtre du masque social dont le rôle et l’intensité varient.”

O desregramento conduz ao *vício*<sup>4</sup>, condenado mas tolerado ao ponto de tornar as mulheres libertinas mais “desejáveis”, uma vez que a sua conquista fácil engrandece a vaidade masculina, ao aumentar o catálogo-currículo: “On le condamne, répliqua [Nassès], 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” (*So*: 195).

Dos propósitos expostos pode concluir-se que os valores da cortesia (revistos pela metafísica neoplatónica e preciosa) mantêm-se apenas como formas rituais e linguísticas e que o império feminino é agora pura abstracção: na realidade, o domínio masculino retoma os seus direitos, tratando a mulher como mero objecto 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 protecção contra a anarquia e a exposição degradantes. Tal preocupação de decência encontra-se na origem da constituição de um *sistema do prazer*, quer ao nível das normas comportamentais quer ao das regras retórico-comunicacionais. A libertinagem galante surge, assim,

<sup>4</sup> Cf. J. Rustin (1979:76): “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.”

como uma arte (*techné*) que é preciso aprender e dominar para não causar perturbação no funcionamento normal do jogo comunicativo da sedução, o qual exige jogadores perfeitamente conscientes da ambiguidade das estratégias e da linguagem, sob o risco de serem vencidos ou, no caso de mulheres demasiado ingénuas ou confiantes, de se tornarem vítimas da perfídia sedutora masculina. Os libertinos crébillonianos instauram, através do discurso, um império da liberdade e da vontade pessoal, transgredindo as leis fundadoras da sociedade em geral.

A libertinagem galante, como “guerra de punhos de renda” (Denis de Rougemont) ou “disputa de palavras de veludo”, considera o jogo do desejo como jogo delicado da inteligência e da linguagem, não deixando, no entanto, de ser um jogo agonístico<sup>5</sup> cujo objectivo é derrotar o adversário (e impedi-lo, a todo o momento, de ganhar vantagem), humilhando-o em nome da vaidade pessoal do vencedor (a sua glória), coleccionador de conquistas. Neste sentido, o prazer é mais intelectual do que sensual, 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 foible” (LA, CIV: 361-362). Nesta arte da dissimulação, o jogo discursivo e racional impera sobre o corpo e o desregramento dos sentidos. As estratégias retóricas 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 de si próprio e da total manipulação do Outro, jogando com os seus sentimentos, desejos e vontade, mas sem nunca se apaixonar. Neste ponto o libertino distingue-se do homem galante, hedonista e frívolo. O apaixonado deseja o desejo do Outro como sentimento sincero, intenso, recíproco, exclusivo e perene. O galante deseja o desejo-apetite do Outro, sem sentimento mas recíproco, sem exclusividade mas intenso (fisicamente) e por um período muito breve. O libertino deseja o desejo do Outro como dom total da sua pessoa, objecto de satisfação da sua vaidade, apenas para adicioná-lo à sua lista (o seu *curriculum vitae*). Aqui não há, bem entendido, sentimento amoroso ou sequer desejo dos sentidos (lembremo-nos de Mazulhim); a sedução funciona como encantamento da vítima para melhor a humilhar, pois à conquista sucede-se o abandono e o escândalo. Aventura “sans lendemain”, contrariando a expectativa da vítima apaixonada que desejava a eternidade. No caso das partidas galantes, a efemeridade do “fogo passional” é uma regra de ouro, pois é necessário assegurar a circulação dos jogadores:

---

<sup>5</sup> Os jogos de sociedade estão presentes em toda a obra de Crébillon como marca de divertimento e ociosidade; por outro lado, o furor pela actividade lúdica permite também significar a tensão erótica do confronto dos adversários partilhando um mesmo prazer, embora com o desejo de vitória sobre o outro (vertigem do risco e dos ganhos).

“On disait trois fois à une femme, qu’elle était jolie; car il n’en fallait pas plus: dès la première, assurément elle vous croyait, vous remerciait à la seconde, et assez communément vous en récompensait à la troisième. [...] La première vue décidait une affaire: mais, en même temps, il était rare que le lendemain la vît subsister; encore, en se quittant avec cette promptitude, ne prévenait-on pas toujours le dégoût.”(Ég:71)

Triste ironia: o excesso de prazeres fugazes conduz ao “dégoût”, mas as regras do jogo impõem que este continue sem cessar, como afirmação máxima da individualidade.

Em Crébillon, são várias as razões para entrar no jogo da sedução<sup>6</sup>. A paixão e o desejo, naturalmente, mas é sobretudo a *vaidade* que move os jogadores. Ela leva à valorização do objecto, mesmo que este seja desprezível, e do sedutor, pelas suas capacidades estratégicas e táticas; por isso, este tem necessidade de tornar pública a conquista, pois é através do seu *curriculum* que ele ganha valor na sociedade, constrói a sua glória (mesmo quando impotente) e o seu poder. Existem ainda outros motivos para aceitar jogar: a curiosidade dos jovens e outros inexperientes que acabam cedendo à tentação ( a par de Tanzaï, Néadarné, Meilcour, etc., encontramos a curiosidade dos devotos Almaïde e Moclès); para fugir ao tédio da ociosidade, o jogo da sedução surge também como distração e entretenimento (mais ou menos vicioso e desregrado). Os libertinos, como Versac, Chester ou Alcibiade, buscam nele o conhecimento, erigindo-o em “ciência do desejo”. De acordo com o espírito do tempo, algumas “verdades científicas” parecem impor-se: o *amor-paixão*, a fidelidade, a constância e a estima<sup>7</sup> são mitos ou preconceitos ridículos; o amor (a existir) morre na satisfação do desejo<sup>8</sup>; 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

<sup>6</sup> Cf. R. Brabant (1994:198-220).

<sup>7</sup> Diz Philip Stewart (1973:30): “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.” O jogo feminino consiste em fingir a resistência e, ao mesmo tempo, deixar agir o sedutor, cada vez mais ousado: “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” (31). Desejo e decência devem ser cuidadosamente doseados para fazer valer o *mérito* (a vaidade) da dama.

<sup>8</sup> Ainda Philip Stewart: “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” (24). Por seu lado, “entretenu par le besoin de se consommer [físicamente], l’amour languit dans l’assouvissement; l’inconstance n’est pas un forfait mais une loi inéluctable” (41).

sensual<sup>9</sup> vence os preconceitos, os sentimentos e os pensamentos. Todo e qualquer artifício deve ser muito bem camuflado para conquistar a “estima” do Outro, o que equivale a dizer: para evitar o desprezo mais flagrante. O mérito reside, portanto, no domínio das frivolidades mundanas<sup>10</sup> e no modo como o sedutor utiliza as suas capacidades retóricas para subjugar o Outro, vítima de um capricho ocasional ou de uma vingança projectada, ao mesmo tempo que penetra o seu segredo escondido sob a máscara.

No fundo, as personagens de Crébillon falam de amor como pretexto para se entregarem decentemente, isto é, de acordo com as regras do jogo, ao prazer sensual e/ou intelectual. Nota a este propósito Philip Stewart (151):

“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.”

E, mais adiante, “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” (153). A má-fé permite velar a libertinagem com um respeito decente por si próprio e pela sociedade, preservando-a da anarquia. A moral está apenas nas formas, no respeito das regras do decoro:

“La crainte du ‘public’ devient la pierre de touche de la morale individuelle. L’emprise de l’opinion publique sur l’individu est telle qu’elle le réduit à envisager ses actions non plus selon leur valeur intrinsèque en termes de morale universelle, mais uniquement selon l’effet et le retentissement qu’elles sont susceptibles de provoquer dans la société.” (B. Fort, 1978:21)

<sup>9</sup> A vitória da “máquina” sobre o sentimento (cf. *NM*: 124) 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” (Ph. Stewart, 1973: 38-39).

<sup>10</sup> Cf. Ph. 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” (74).

Como a galanteria e a libertinagem 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 jogador, ao mesmo tempo performativa e hermenêutica. Os textos de Crébillon (re)criam as variantes das fases do processo de aprendizagem e domínio do código mundano (sobretudo em *Ég*, *TN*, *AQC*, mas as narrativas retrospectivas da iniciação no “mundo” são constantes em toda a obra). Este código, como vimos, é um jogo de virtuosidade decente (*bienséante*) e linguística, como os iniciados na mundanidade e no amor (os dois aspectos estão interligados neste contexto) acabarão por compreender depois de terem ultrapassado os obstáculos das ambiguidades e equívocos hipócritas e enganadores.

Bernadette 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. O Autor Modelo que se recorta nestes textos joga com o seu Leitor Modelo, ao procurar combinar o divertimento com a utilidade, isto é, a desmistificação do amor precioso e a penetração subtil das máscaras galantes e libertinas. Nenhum dos pólos é condenado ou defendido pela voz autoral, mas ambos são postos em causa nas suas ambiguidades e equívocos, deixando-se ao Leitor o papel de juiz. Distanciamento irónico nos textos introdutórios, pela mediação e comentários, exigindo do Leitor uma posição hermenêutica sempre activa, alerta e desconfiada, à qual é imputada toda a responsabilidade interpretativa (como veremos adiante). Nota a este propósito Anne Giard (1986: 97-98):

“En ce qui concerne les procédés, il est patent qu’ils visent tout d’abord à ménager une incertitude: l’ambiguïté caractérise les méta-textes; dans les récits médiatisés, une voix narrative guide l’interprétation du lecteur, mais ne remplit que partiellement ce rôle; les récits sans médiation laissent planer des doutes. Par ailleurs, Crébillon, dans toutes ses oeuvres sans exception, ‘contrarie’ l’énonciation narrative et instaure une contestation permanente des discours tenus, par le biais d’une voix intermédiaire, par la profération d’une parole doublée, dédoublée ou multipliée, élaborant ainsi une sorte de *tension* discursive. Le lecteur reste indécis, les voix fractionnées et concurrentes se démêlent l’une l’autre.”

Não esqueçamos que, no seu contexto de produção-recepção, o Leitor pertence maioritariamente ao microcosmo social galante e libertino; então, o Autor pode permitir-se a

ousadia de mostrar a falsidade das máscaras hipócritas, mas não se comprometendo, de forma explícita (o que lhe valeu, aliás, a acusação de imoralismo, uns dias na prisão e, mais tarde, um exílio de Paris). A crítica dos costumes serve-se, pois, dos mesmos instrumentos linguísticos e retóricos utilizados pelo objecto visado, o que indicia uma certa cumplicidade e a recusa do afrontamento. No final do seu estudo sobre a ambiguidade linguística no universo crébilloniano, aos níveis sintáctico, semântico, da enunciação indirecta e das técnicas retóricas, B. Fort conclui:

“Tandis que l’homme se doit d’observer avec la femme une conduite décente, respectueuse et pleine d’égards, une autre règle veut que le succès social n’appartienne qu’à celui qui accumule les conquêtes féminines et les infidélités déclarées, et le même paradoxe vaut pour la femme, à qui la société enjoint une vertu irréprochable, tout en lui faisant un devoir de savoir plaire et séduire. [...] Le langage, pour déférer à la décence, se vide de substance, se réduit à l’état de formule chiffrée qui n’a plus une valeur significative, mais fonctionnelle.” (1978: 202)

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.

No universo ficcional crébilloniano, encontramos situações de conhecimento das regras e protocolos do jogo galante (aceites e praticados voluntariamente – falsidade mútua –, ou recusados: sinceridade amorosa) e outras em que se colocam problemas de interpretação a algumas personagens, como são os casos dos adolescentes iniciados num “mundo” desconhecido e corrompido, bem como das figuras femininas representantes do amor-paixão e confrontadas com a perfídia da libertinagem masculina na sua versão mais cruel (por exemplo: Zéphís, Madame de Suffolk, Aspásie, a Duquesa de \*\*\*, etc.).

Porém, uma abordagem estatística constataria facilmente que 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. Desde o seu primeiro texto publicado, *Le Sylphe*, é notória a subtilidade do jogo das ambiguidades e da sua revelação, em particular no que concerne a conduta da maioria das mulheres *de la bonne compagnie*. Madame de R\*\*\*, afirmando-se virtuosa e esclarecida, deixa-se, no entanto, seduzir pela argumentação libertina do Silfo; talvez estivesse já convencida, no seu íntimo, por esse sistema, embora não ousasse afirmá-lo publicamente (o texto, lembre-se, é uma carta a uma amiga contando-lhe o sonho extraordinário); o estilo dúplice do Autor não nos permite, porém, um julgamento definitivo: a aventura nocturna é velada pela irresponsabilização decorrente da hipótese onírica. Este “sylphe à bonnes fortunes” converte (?) a bela Condessa e só não é mais afortunado por culpa de uma imprudente criada de quarto (a aceitarmos a versão da interessada). Nos textos

posteriores, os *petits-maîtres* e as mulheres galantes pululam e não desperdiçam qualquer *ocasião* que se lhes ofereça. Trata-se, como dissemos atrás, do jogo de sedução mundano, o célebre *goût*, nascido das teorias hedonistas, no qual os parceiros estão ao mesmo nível de conhecimento e aceitação do código, e onde dominam a mobilidade da inconstância, as relações efêmeras, o estrito respeito das formas e a vacuidade da linguagem de compromisso, mero véu para a licenciosidade das acções. Neste contexto, a virtuosa resistência feminina é apenas uma convenção (que permite satisfazer o amor-próprio): da civilidade, mais ou menos hipócrita (*NM*; *HCF*; *So*: Zulica – Mazulhim, Zulica – Nassès, etc.; *HO*: Mme de Rindsey – Chester), da coquetaria (*TN*: Moustache – Cormoran; *HO*: Mme de Pembroke – Chester) e, em todos os casos, mais do que previsível, a *falta* ou *queda* é acordada pelo simples facto de se aceitar o jogo, como nos lembra Chester, no início da 6ª carta:

“Si vous ne saviez pas, mon cher duc, la différence singulière qu’il y a souvent entre ce que les femmes sont, et ce qu’elles paraissent; combien la nécessité d’être estimées, et de cacher leurs penchants, l’amour de la considération, et le désir de jouer un rôle, leur font affecter de vertus et d’opinions qu’elles n’ont pas, vous seriez surpris, sans doute, de me voir, dès le premier rendez-vous, triompher d’une femme qui, à ne consulter que les apparences, devait peu faire espérer une si prompte défaite. [Mme de Rindsey]” (*HO*: 218)

Existem, porém, mulheres que amam com sinceridade e, se se entregam, fazem-no por amor, como a Marquesa de M\*\*\*. Com efeito, esta monódia epistolar 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 céptica 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.

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 \*\*\**. A fórmula monofónica do romance epistolar permite a investigação dos processos que a paixão utiliza para se dissimular, ao mesmo tempo que provoca e conduz a acção 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. Então, ela expõe longamente a sua paixão com todos os movimentos violentos que a compunham: o *coup de foudre* nascido da primeira troca de olhares; a “confusion”; o “vif intérêt”; os “trouble”, “désordre”, “bouleversement des sens”; “l’amour le plus tendre”; a consequente “douleur” causada pelo ciúme; “l’excès d’ennui” causado pela ausência do Outro. Demasiado consciente da natureza e do perigo da conjugação destes sintomas, a Duquesa procura escondê-los e ultrapassá-los: “Plus ce sentiment m’étoit nouveau, moins il me fut possible de le méconnoître.[...] J’eus l’heureuse vanité de vouloir en triompher, et le bonheur, plus grand encore, de ne pas croire que cela fût impossible” (LVI). Esta carta final confessa, no entanto, a impossibilidade de tal projecto. A declaração do sentimento amoroso tem lugar apenas no momento da ruptura definitiva pela renúncia ao casamento (possível devido à sua viuvez actual – como Mme de Clèves) e à escrita. Esta decisão foi tomada após ter-se convencido da diferença passional entre *goût e tendresse*. Mas, simultaneamente, recusa também a felicidade que só o amor verdadeiro e sincero poderia oferecer.

O problema da interpretação 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 (*TN*, *Ég* e *AQC*). 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 expressão e na leitura dos sentimentos, como acontece ao jovem Meilcour:

“J’avais si peu d’usage du monde, que je crus l’avoir fâchée [Mme de Lursay] véritablement. Je ne savais pas qu’une femme suit rarement une conversation amoureuse avec quelqu’un qu’elle veut 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 sourires, me paraissaient de nouvelles insultes, et me confirmaient de plus en plus dans ma dernière résolution." (Ég: 83: cf. *infra* nota 49)

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. Adiante trataremos a lição de "l'Étoile" onde Meilcour é instruído por Versac; este domina as regras do jogo da sedução, sabendo também distanciar-se criticamente, de forma a aperfeiçoar os seus talentos, mas escondendo a sua capacidade reflexiva:

"Pensez-vous que je me sois condamné sans réflexion au tourment de me déguiser sans cesse? Entré de bonne heure dans le monde, j'en saisis aisément le faux. J'y vis les qualités solides proscrites, ou du moins ridiculisées. et les femmes, seuls juges de notre mérite, ne nous en trouver qu'autant que nous nous formions sur leurs idées. Sûr que je ne pourrais, sans me perdre, vouloir résister au torrent, je le suivis. Je sacrifiai tout au frivole; je devins étourdi, pour paraître plus brillant; enfin, je me créai les vices dont j'avais besoin pour plaire: une conduite si ménagée me réussit." (214)

Na sedução, para "atacar" uma mulher, é necessário possuir um leque variado de qualidades retórico-hermenêuticas, reflexivas e "dramáticas":

"Combien de *pénétration* ne faut-il pas avoir pour saisir le caractère d'une femme que vous voulez attaquer, ou (ce qui est infiniment plus flatteur, et ne laisse pas d'arriver quelquefois) que vous voulez réduire à vous parler la première ! De quelle *justesse* ne faut-il pas être doué, pour ne pas se tromper à la sorte de ridicule que vous devez exposer à ses yeux, pour la rendre plus promptement sensible ! De quelle *finesse* n'avez-vous pas besoin pour conduire tout à la fois plusieurs intrigues, que pour votre honneur vous ne devez cacher au public, et qu'il faut cependant que vous dérobiez à chacune des femmes avec qui vous êtes lié ! Croyez-vous qu'il ne faille pas avoir dans l'esprit bien de la *variété*, bien de l'*étendue*, pour être toujours, et sans

contrainte, du caractère que l'instant où vous vous trouvez exige de vous; *tendre* avec la délicate, *sensuel* avec la voluptueuse, *galant* avec la coquette. Être *passionné* sans sentiment, pleurer sans être *attendri*, tourmenter sans être *jaloux*; voilà tous les *rôles* que vous devez jouer; *voilà ce que vous devez être.*" (215-216; sublinhados nossos)

Jogo de máscaras, a sedução esconde a subjectividade 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 Versac, "dans la noblesse, et l'aisance des ridicules" (218):

"Une 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." (218)

Por tudo aquilo que acabou de ser esclarecido pelo mestre libertino, constatamos, então, que os problemas interpretativos tornam-se igualmente perigosos para as mulheres virtuosas. São vários os textos crébillonianos onde se confrontam ou se justapõem as concepções libertina e virtuosa. É o caso, por exemplo, dos pares Zéphis – Mazulhim (*So*), Mme de Suffolk – Chester (*HO*), Duquesa de\*\*\* – Duque de\*\*\* (*LD*), Aspásie – Alcibiade, Diótíme – Alcibiade (*LA*). A sedução libertina corresponde a um projecto 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 recusado o jogo galante e a sua hipocrisia. No universo crébilloniano, porém, esta crueldade é bem mais rara que a galanteria; embora também aqui se verifique o desejo de humilhação da mulher como vingança masculina, essa atitude põe a nu o cinismo de ambos os parceiros do jogo e, portanto, sugere a condenação moral dos costumes da *bonne compagnie* por parte da instância autoral.

A poética da indecidibilidade crébilloniana e o facto de o Leitor ser confrontado com um número muito superior de jogos do *amour-goût* em relação aos do *amour-tendre* ou *amour-passion* (aparentemente sempre sem sucesso) podem dar lugar à ideia de que o cepticismo de Crébillon corresponde à descrença absoluta no sentimento sincero e correspondido, mais ou menos durável. No entanto, ele existe e é apresentado nos seus textos de modo inequivocamente positivo. Lembremo-nos dos pares Phénime – Zulma e Zéinis – Phéléas (*So*), bem como Tanzaï – Néadarné (apesar da obrigatória iniciação ao mundo corrupto e dos segredos envolvente os "sonhos" que a

concretizaram); Meilcour – Hortense (*Ég*) 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 Mme de M\*\*\*, mostra o desejo obstinado de se lhe juntar (cf. início da última carta). O amor verdadeiro existe, portanto. 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 (*coeur, esprit e sens*). Sem a conjugação 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. Se existe um “amor feliz” na obra de Crébillon, ele é talvez representado por Phénime e Zulma (*So*):

“Elle aimait et elle était aimée.” (75);

“En achevant ces paroles, il 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.” (83);

“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.” (86).

(O facto de Amanzéi não ter encontrado a libertação da sua alma-sofá junto deste par pode apenas querer dizer que o amor perfeito<sup>11</sup> não depende das primícias dos amantes, nem terá eventualmente de ser o primeiro.)

Porém, mesmo que exista, este tipo de amor é um fenómeno bem raro na sociedade mundana, ao contrário das aparências exibidas pelo código galante. Fala-se sem cessar de *amour, coeur, sentiment, bonheur*, mas o significado real destes termos, no contexto da galanteria, é *goût, sens, désirs e plaisir physique* (B.Fort, 1978: 32). Esta duplicidade linguística do código<sup>12</sup> constitui o véu decente que as normas do decoro impõem à licenciosidade, como nota B. Fort (33-34):

<sup>11</sup> Deveremos atribuir algum sentido simbólico de perfeição ao facto de este amor ser narrado no capítulo número *sete*? O título também é sugestivo: “Où l’on trouva beaucoup à reprendre”.

<sup>12</sup> Este código é a base do jogo galante: para os jogadores que conhecem as suas regras o sentido é cristalino – tudo deve ser interpretado ao contrário –, uma recusa significa uma aceitação, o respeito significa o desejo ou a vontade de posse.

“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.”

Este código equívoco e abstracto exige 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 a de Mme de Lursay, tida por verdadeira pelo jovem inexperiente na linguagem alusiva). Mas 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 abstracção 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<sup>13</sup>, adequada aos propósitos do jogo galante e à sua encenação literária por Crébillon:

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

[...]. A 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.” (B.Fort: 157)

E, mais adiante, retoma-se a mesma ideia relativa aos processos da ambiguidade narrativa crébilloniana:

“De même que ses personnages s’intéressent plus à l’acte d’énonciation lui-même, aux formes qu’il emprunte, à ses motivations et à ses conséquences qu’à la chose énoncée, de même l’auteur est moins attentif à son récit qu’il ne l’est à la façon de le conter et aux réactions que la narration suscite chez le lecteur. Dans le cas de l’énonciation comme dans celui de la

<sup>13</sup> Cf. B. Fort (1978: 43-44).

narration, ce sont les procédés indirects de présentation qui sont favorisés, parce qu'ils servent à masquer le locuteur et à mystifier son destinataire.”  
(165)

O jogo da sedução encontra-se, neste contexto, indissoluvelmente ligado à sedução do jogo, quer ao nível do jogo do desejo quer ao nível do jogo literário.

Como se processa, em geral, “une affaire en règle” (NM:54), isto é, “l’usage” da galanteria (HO: 245)? O jogo galante obedece, com rigor, aos imperativos do decoro e utiliza 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; coeur, sens; sentiment, désir; bonheur, plaisir physique*. Só os iniciados no código podem decifrar a mensagem velada (ou ficar na dúvida, como a Marquesa de M\*\*\*). Por outro lado, os papéis atribuídos aos jogadores 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 *conversaço* (ou *entretient*) ganha, neste contexto, o significado de união dos corpos, ressaltando o contraste abissal entre a palavra e a acção:

“Reine des coeurs, 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 chageant 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*.” (So: 54; sublinhados nossos)

Este tipo de conversaço 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 então início ao jogo. Durante o *entretient* propriamente dito, a mulher começa por conceder pequenos favores esquivos até chegar a tão esperada *declaraço* do sentimento recíproco, primeiro ele e depois ela. Esta declaraço é, como

sabemos, de pura convenção mas obrigatória. O jogo retórico de argumentos que a ela conduzem varia de acordo com os jogadores: o homem sabe-se vencedor desde o início, mas não domina sempre em absoluto as réplicas e evasivas da parceira; esta, por seu lado, sabe que as regras do jogo lhe conferem uma derrota decente mas, por vezes, não consegue evitar ser humilhada. A subtileza e o carácter aleatório do jogo permitem diferentes graus de civilidade e de mestria, bem como obstáculos inesperados ou uma vingança não prevista. 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)* adequadas. 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 esse fim. Na maioria dos casos, a força persuasiva dos argumentos masculinos e a conseqüente fraqueza dos femininos fazem parte da convenção retórica. (Exceptuam-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 ultrage: fúria, lágrimas, suspiros, abatimento ... aproveitados pelo sedutor “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 as *querelles*, as reconciliações, as acusações renovadas de infidelidades e, por último, o ressentimento e o desprezo (tudo no espaço de breves dias<sup>14</sup> apenas para manter a aparência de uma ligação amorosa). O jogo da galanteria e da libertinagem na obra de Crébillon, enquanto *game*, segue, em geral, o esquema de regras que acabámos de apresentar. Mas cada *partida (playing)* é única à sua maneira, dada a variedade e riqueza proporcionadas pelo jogo retórico e pelo modo como os jogadores planeiam e executam as diversas estratégias de sedução mútua.

O meio para atingir o fim pretendido é, como sabemos, 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 Ph. 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” (1973: 102). 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

<sup>14</sup> No caso de uma galanteria civilizada; os libertinos mais cínicos preferem frequentemente uma ligação “sans lendemain” apenas para aumentarem a sua lista.

sedução masculina. A galanteria banaliza-se, mas também aqui a lei social é intransigente: o jogo deve continuar em permanência, independentemente da real vontade dos jogadores. 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 atracção, usando o código da galanteria. Jogo cerebral, ele satisfaz a vaidade do libertino e da coquete (como Mme de Pembroke, por exemplo). Outras vezes, à tirania do jogo associa-se a imposição de parceiros (como no trio Zulica – Nassès – Mazulhim). Esta obrigação conduz mesmo ao “dégoût du goût” (Némée “désabusée de l’amour” por Thrazylle e “dégoûtée du goût” por Alcibiade – *LA*, CXXXVI: 404).

O jogo galante tem no diálogo de sedução a sua forma privilegiada. Por um lado, o gosto da conversação na sociedade e nas letras clássicas está relacionado com a forte influência da formação retórica dessa sociedade (Kibedi-Varga: 1970). Por outro, o discurso galante tem preocupações estéticas e éticas de delicadeza e decência formais. Como vimos, a galanteria e a libertinagem mundanas instituem-se como a “filosofia moderna”, portanto como sistema programático de uma nova *Arte de Amar*: Eros racionalizado e sistematizado, a sedução transforma-se numa arte (*techné*) de rigor, lucidez, cálculo e estratégia. Em conjugação com estas preocupações, temos de considerar ainda a função performativa deste discurso: a sedução processa-se pela palavra persuasiva. Como o orador retórico, o libertino procura levar a sua interlocutora a aderir e a agir, isto é, convencer o espírito e a imaginação de forma insinuante é a estratégia utilizada frequentemente para vencer a resistência feminina (sincera ou falsa). O que o sedutor crébillioniano pretende é a entrega voluntária da mulher seduzida pelo discurso amoroso falso e calculista. A capitulação da vítima (enganada ou hipócrita) manifesta-se pelo seu consentimento à consumação erótica, sendo, em seguida, abandonada como mero objecto de colecção e sofrendo, portanto, uma grave humilhação: enganada ou desmascarada na sua hipocrisia.

O calculismo do discurso de sedução processa-se através de operações estratégias e táticas apoiadas no domínio da retórica argumentativa e sofisticada, assim como no valor conotativo do código galante. O jogo põe em acto essas competências intelectuais e linguísticas, desempenhando o homem o papel atacante e a mulher o defensivo (mesmo quando esta tem de atacar veladamente, como Mme de Lursay face à inexperiência do jovem Meilcour). Dominando as regras, mas sujeitos ao aleatório (o *momento*, as circunstâncias concretas do encontro, a disponibilidade, a estratégia do Outro), ambos os jogadores jogam para ganhar. O que conta é o resultado final: o cálculo deve prever as jogadas do adversário como forma de antecipação e defesa, bem como deve escolher os momentos certos para atacar. O jogo desenrola-se numa sucessão de avanços, recuos e/ou desvios táticos de modo a atingir o seu objectivo final: a vitória. Num jogo galante polido e cortês, ambos vencem: o homem conquista uma “vítima” que, no fundo e de mútuo acordo, desejava esse

desenlace. Contudo, quando entra em cena um libertino cínico, dominador e vingador, o jogo modifica-se. Se a parceira aceitou jogar segundo as regras da galanteria, ela sai humilhada e desmascarada, derrotada com as suas próprias armas (Zulica, Luscinde, Mme de Rindsey, Célie, Théognis, Praxidice, Thrazyclée, etc.). Nestes casos, os libertinos (Nassès, Mazulhim, Clitandre, Chester, Clerval e Alcibiade) têm um projecto de vingança sobre o vício hipócrita. Eles simulam jogar o jogo galante, mas derrotam efectivamente as suas vítimas, manipulando-as de forma a que elas sejam os agentes das suas próprias humilhações. Nos projectos de sedução de uma mulher virtuosa e apaixonada, os libertinos simulam o jogo amoroso, enganam a vítima que é jogada nos seus sentimentos sinceros e, em seguida, abandonada e exposta à publicidade (a Duquesa de Suffolk por Chester, Aspasia e Diótima por Alcibiade).

Verdadeiros mestres da retórica da sedução (estratégias argumentativo-persuasivas e *elocutio*<sup>15</sup>), estes libertinos são também actores brilhantes 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. Exposto o jogo da sedução nas suas regras gerais (*game*), vejamos agora algumas partidas jogadas por verdadeiros mestres. Começemos por um *génio* (no duplo sentido da palavra), o Silfo.

### *A Sedução como Jogo Agonístico*

Profundos conhecedores dos novos valores e costumes dominantes no seu tempo, os sedutores cínicos dos romances de Crébillon são mestres no jogo retórico da nova Arte de Amar da galanteria mundana. Distinguindo-se dos *petits-mâitres* vulgares, cujo objectivo é jogar o jogo galante como entretenimento ou obrigação social, os libertinos crébillonianos de primeiro plano encaram a sedução como jogo agonístico, uma justa verbal de fina manipulação retórica. Nesta perspectiva, ganhar o jogo significa, como vimos, não apenas seduzir a parceira, mas também levá-la a confessar os seus desejos secretos, isto é, torná-la cúmplice da sua própria derrota, uma vez que se deixou persuadir pela argumentação falaciosa do libertino e consentiu na sua própria queda. Se, em certos casos, a entrega voluntária da mulher seduzida fica a dever-se à ilusão da paixão, na maioria deles, porém, ela é o final convencionado e esperado inscrito nas regras do jogo galante. Contudo, aqui o sedutor de prestígio vai mais além. A sua vitória só está completa quando desmascara os desejos secretos da parceira, voltando os argumentos desta contra si própria e mostrando a sua falsidade. O

<sup>15</sup> No âmbito dos tropos e figuras mais significativos na linguagem da sedução encontramos a abstracção, o equívoco, o eufemismo, o circunlôquio, a dissimulação, a alusão subtil, a lítotes, a denegação, etc. (Cf. B. Fort: 1978).

jogo acaba, então, com a humilhação da mulher que é obrigada a reconhecer o seu consentimento na derrota e a sua hipocrisia. O cinismo do discurso de autoridade do libertino convence e vence, uma vez que torna ineficaz a estratégia de persuasão da resistência feminina. Esta revela-se como a máscara do desejo de ser vencida com decência, de acordo com os preceitos do código galante. Deste modo, o sedutor cínico crébillioniano coloca a nu o código vigente e humilha aquelas que fingem a virtude, entregando-se com facilidade ao vício. Por outro lado, ele não menospreza o triunfo sobre uma mulher sinceramente apaixonada e virtuosa, objecto mais raro, mais difícil e, por isso, mais meritório. Levá-la a apaixonar-se por um libertino, observar o seu combate interior entre os princípios e o sentimento/desejo, rodeá-la, cercá-la, estender-lhe a armadilha persuasiva, levando-a a aceitar a queda; depois, provocar a ruptura, a humilhação, o remorso, a vergonha e a exposição pública; o processo é metódico, cínico e movido pela vaidade. Chester e Alcibiade prenunciam Valmont.

O jogo agonístico da sedução libertina, forma civilizada de agressão, implica, portanto, a persuasão, a conquista (entrega *voluntária*), a humilhação moral seguida do abandono com escândalo (humilhação pública), de forma a aumentar a glória da vaidade masculina, somando uma nova vítima à sua lista. Esta é o garante da sua autoridade (*ethos*) e funciona igualmente como estratégia de sedução (o “*homme à la mode*” torna-se desejado apenas por ser considerado um irresistível objecto do desejo feminino). Como jogo retórico, a sedução conquista pela palavra (associada à comunicação paralinguística<sup>16</sup>), pelas estratégias e táticas argumentativas e discursivas e pelo léxico herdeiro do preciosismo, linguagem velada e enganadora do código ambíguo, apenas decifrável pelos iniciados, pois está repleto de armadilhas que provocam e determinam os insucessos dos noviços. A sedução não procura convencer a vítima pela racionalidade lógica, mas antes provocar a adesão desta pelas emoções (*pathos*), dirigindo-se aos seus sentimentos e/ou vaidade.

---

<sup>16</sup> Para além da ambiguidade e equívocos das trocas verbais, do silêncio, da modulação da voz, da entoação, existem ainda outros modos de comunicar no jogo da sedução: o olhar, as lágrimas, a gestualidade, a mímica, as mãos, os pés, as posições do corpo, a gestão das distâncias (proxémia), o vestuário – o célebre *négligé*, os lugares (íntimos e voluptuosos), os objectos (livros, *lits*, *sophas*). (Cf. B. Fort, 1978: 190-199).

## *O Silfo ou o "Parfait Amant" Galante e Libertino*

*Alea jacta est.* A primeira partida do jogo da sedução libertina crébilloniana é constituída por um pequeno texto bem curioso. Com efeito, *Le Sylphe, ou Songe de Madame de R\*\*\* écrit par elle-même à Madame de S\*\*\** inaugura, em 1730, a publicação literária de Crébillon, instaurando a questão do desejo amoroso sob o signo do sonho, da ilusão e do devaneio, matéria fértil a desenvolver pelo Autor posteriormente, como sabemos.

A moda cabalista dos silfos e sílfides, desencadeada com a obra de Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis* (1670), é aproveitada por Crébillon, não para compor um conto fantástico ocultista, mas para criar, numa forma literária complexa<sup>17</sup>, uma reflexão sobre os jogos amorosos e libertinos, a virtude e a inconstância, a felicidade e a ilusão, o ideal e o real. O Silfo, génio aéreo e invisível, onisciente em relação aos pensamentos e desejos mais secretos das mulheres, é simultaneamente uma alegoria do desejo, da ligação ideal<sup>18</sup>, "l'une des figures les plus séduisantes de l'oeuvre de Crébillon"<sup>19</sup> e, de certo modo, a figuração dúplice do próprio Autor: finos analistas, ambos podem afirmar "nous savons tout ce qui se passe dans le coeur d'une femme"<sup>20</sup>. Este novo *Parfait Amant* galante e libertino representa a mudança operada na hierarquia dos valores: o código da galanteria sobrepõe-se ao código terno e precioso do século anterior – Hylas suplanta Céladon e Sylvandre.

A primeira narrativa publicada pelo jovem Crébillon, muitas vezes negligenciada, revela-se, pois, como uma condensação dos motivos e preocupações éticas e estéticas a serem desenvolvidas nas obras futuras do Autor. Esta constatação leva-nos a conferir-lhe uma atenção particular, nomeadamente no que respeita à eficácia sedutora da *palavra* libertina. Com efeito, o Silfo é reduzido a uma VOZ tentadora e persuasiva, metonímia do desejo, e é só perto do final que este espírito fascinante toma forma visível e palpável no corpo do "plus bel homme qu'il soit possible d'imaginer" (37), aparição ofuscante que completa a sedução da jovem Condessa. O Silfo surge envolto em "une lueur extraordinaire" (37) que enche o quarto, metáfora do amor pleno e ideal, abarcando a totalidade do ser. Nota Carmen R. Gomez: "Le songe sylphique représente la métonymie aérienne du désir et la métaphore lumineuse de l'amour qui confère sa représentation la plus heureuse et la plus éloquente à la conception crébillonienne du sentiment amoureux, dans sa

<sup>17</sup> O texto combina a forma epistolar, o conto maravilhoso e o diálogo de sedução, instaurando as predileções do Autor em matéria de formas romanescas e suas combinações.

<sup>18</sup> Cf. T. Viart (1996).

<sup>19</sup> Cf. R. Wald-Lasowski (1996:312).

<sup>20</sup> Sy (1999:26).

triple extension de désir, plaisir et volupté” (1996: 42). No entanto, esta plenitude é uma raridade, quase uma quimera, como poderemos ler nas obras subsequentes de Crébillon.

*Le Sylphe* é originalmente publicado sem nome de autor. Tal facto poderá ter uma explicação de natureza biografista (pouco interessante em nossa opinião), a qual tenderia a ver um certo respeito, mais ou menos receoso, do jovem aprendiz de literato filho do consagrado tragediógrafo e membro da Academia francesa, Prosper Jolyot de Crébillon, respeito esse corroborado pela aparente ligeireza e frivolidade desta “miniatura” literária de sabor rococó em comparação com as graves tragédias do pai. Contudo, preferimos uma hipótese de natureza literária.

O género epistolar, desde Guilleragues, privilegia a ficção da autenticidade e do anonimato. Assim, a própria obra apresenta-nos no seu título, longo e rico em sugestões tão ao gosto de Crébillon, o seu protocolo de leitura. A instância autoral é delegada em Madame de R\*\*\*; esta passa a ser a responsável pelo conteúdo da carta enviada à sua correspondente, Madame de S\*\*\*. O conteúdo diz respeito a um elemento esotérico (“Le Sylphe”) e/ou um “songe” (sonho, ilusão ou devaneio, o texto o dirá, talvez...). Com esta apresentação estratégica, a voz enunciativa feminina assume o primeiro plano. Contudo, uma outra voz é detectável por trás desta: um inominado “editor”, também ele máscara da instância autoral. De facto, é esta voz anónima que apresenta o *título* do texto epistolar que vamos ler e é ela a responsável pelo próprio anonimato decoroso das duas personagens femininas, reduzidas a uma inicial e à marca da aristocracia (*de*). Está assim instituído o protocolo retórico da ficção epistolar dada como documento autêntico. Neste caso, trata-se de uma longa carta íntima trocada entre duas amigas e confidentes, na qual se narra um sonho/ilusão/devaneio envolvendo um encontro amoroso com um silfo. Elemento imaginário cabalista, este génio composto pelos mais puros átomos de ar<sup>21</sup> (na moda, como vimos) evoca certas qualidades definidoras do novo amante ideal(izado) nascido do código galante, tais como a juventude, a audácia, a graça e a delicadeza (Cf. T.Viart, 1996:111). A leitura da carta confirmará estas expectativas.

Por outro lado, trata-se de uma epístola singular (pelo número e pela forma). Ela contém a narrativa de um encontro amoroso, mas que é sobretudo um diálogo de sedução. Podemos, assim, considerar neste texto três níveis de troca comunicativa: um primeiro nível diz respeito à situação de comunicação do jogo literário entre o Autor Modelo e o Leitor Modelo, de que já falámos. Um segundo nível é estabelecido intradiegeticamente entre as duas correspondentes femininas. Por último, no terceiro nível, temos a interlocução do diálogo de sedução travada entre as duas personagens da narrativa autodiegética contada por Madame de R\*\*\*, ou seja, ela própria e a voz do Silfo libertino. Este primeiro texto de Crébillon revela já, portanto, a extrema importância acordada

<sup>21</sup> Não deixará de ser curioso notar que este ser elementar absolutamente etéreo não é discípulo de Platão, mas sim do hedonismo inconstante, como o vento.

à palavra comunicativa e persuasiva que caracteriza não só o microcosmo da libertinagem galante, como também todo o universo romanesco crébillioniano. Deste modo, não nos espanta encontrar aqui em germe os géneros narrativos interlocucionais por excelência, o epistolar, o conto (fantástico ou maravilhoso) e o diálogo (de sedução), desenvolvidos posteriormente pelo Autor (epistolar: *LM*, *LD* e *LA*; conto maravilhoso: *TN*, *So*, *AQC*; diálogo de sedução: presente em todos os romances, mas especialmente caracterizador de *NM* e *HCF*; *Ég*: memórias e 40% de diálogo; *HO*: misto – I Parte da responsabilidade de um narrador onisciente, II Parte, as “memórias” contadas oralmente pela Duquesa de Suffolk a Lucie, III e IV Partes constituídas pelas cartas do sedutor cínico e sistematizador, Lord Chester). Para além da pluralidade, o mais significativo será compreender a problematização e a ruptura com os códigos romanescos vigentes.

O protocolo da retórica epistolar<sup>22</sup> surge simplificado neste texto, uma vez que o documento pretende ser autêntico e que a relação entre as duas correspondentes se pauta pelas regras da amizade e da confiança, intimidade esta que dispensa a escrita privada de maiores formalidades. Como reforço da ideia de troca de correspondência, o *incipit* da carta refere, de modo implícito, uma anterior missiva de Madame de S\*\*\*, na qual esta se queixaria do silêncio da amiga, que lhe responde agora: “Vous vous plaignez à tort de mon silence, Madame, et ce n’est pas assez pour accuser les gens de paresse d’être une fois sorti de la sienne. Que je vous ennuierais si mon exactitude vous forçait quelque fois à m’écrire!” (23). Esta exclamação, devolvendo com delicada ironia a censura, permite o desenvolvimento de um “preâmbulo”, no qual a epistológrafa estabelece o seu *ethos*, a sua autoridade e a sua credibilidade, ao mesmo tempo que procura “ménager [l’]incrédulité” da amiga (*pathos*)<sup>23</sup>. Verifica-se ainda a contextualização da aventura narrada em seguida.

Com efeito, Mme de R\*\*\* não apenas se distancia dos valores e costumes mundanos, como afirma a sua diferença, quer em relação a Mme de S\*\*\* quer à *bonne compagnie* em geral. Essa diferença de gostos e de modo de pensar ter-lhe-á sido aparentemente favorável:

“À peine avez-vous le temps de penser: considérez, peut-être ne l’avez-vous jamais fait, qu’il n’y a pas d’oisiveté au monde plus occupée que la vôtre. Le tumulte de Paris qui ne vous laisse pas le loisir de former une idée nette, les plaisirs qui se succèdent sans cesse, la compagnie nombreuse dont le mélange amuse toujours, quelque ridicule qu’il puisse être; les façons de nos honnêtes gens, l’impertinence et la fadeur de nos petits-maitres, tant de Cour que de Ville, contraste bizarre qui dans le grand monde se trouve

<sup>22</sup> Referimo-nos a elementos específicos da carta: local, data, destinatário, fórmulas de saudação e de cortesia introdutórias e de despedida, assinatura.

<sup>23</sup> Madame de S\*\*\* surge-nos como o espelho do Leitor, cuja credulidade também deve ser tida respeitosamente em conta para preparar a *captatio benevolentiae*. (E lembremo-nos da importância dos leitores do sexo feminino.)

toujours réuni. Les aventures qui arrivent, et qui fournissent perpétuellement des occasions de médisance, les occupations de coeur qui divertissent, même quand elles n'intéressent pas. Le temps de la toilette si agréablement rempli par nos jeunes Sénateurs. Le plaisir toujours varié que donne la coquetterie, le jeu qui occupe quand la désertion d'un Amant ou les égards pour les bienséances laissent des moments à perdre. Eh comment! dans cet embarras pourriez-vous quelque fois songer à moi ?" (23-24)

A questão retórica colocada à interlocutora epistolar põe em evidência o contraste entre o turbilhão mundano e a tranquilidade campestre. Paris, como símbolo do microcosmo galante da Regência, é o lugar da frivolidade, do ridículo, da libertinagem e da maledicência. Por contraponto, o campo propicia a solidão, a reflexão e... o "songe" portador de felicidade, ainda que ilusória:

"Vous me reprochez mon goût pour la solitude; si vous saviez combien j'ai été agréablement occupée dans la mienne, vous viendriez avec moi prendre part à mes amusements, quelque peu réels qu'ils soient peut-être. Vous vous moquerez de moi sans doute quand je vous avouerai que ces plaisirs que je vous vante tant, ne sont que des songes: oui, Madame, ce sont des songes, mais il en est dont l'illusion est pour nous un bonheur réel, et dont le flatteur souvenir contribue plus à notre félicité que ces plaisirs d'habitude qui reviennent sans cesse, et qui nous pèsent au milieu même du désir que nous avons de les bien goûter." (24)

Aguçando a curiosidade da amiga, a Condessa procura justificar-se e provocar a adesão da outra aos seus argumentos (*captatio benevolentiae*). Mme de R\*\*\* prepara o terreno para explicitar o seu desejo antigo de ser digna do amor de um silfo. Afinal, é este desejo que a move a procurar a solidão no campo e a recusar severamente qualquer ligação galante (pelo menos ela assim o afirma). Este tipo de conduta estratégica produz enfim os seus efeitos: o sonho (?) do encontro e do colóquio com o Silfo:

"Vous savez que de tout temps j'ai souhaité avec ardeur de voir un de ces esprits élémentaires, connus parmi nous sous le nom de Sylphes. J'ai toujours cru que ce n'était point dans le fracas des Villes qu'ils aimaient à se produire, et le pourrez-vous croire? voilà l'idée qui m'entraînait si souvent à la campagne et me faisait rejeter si fièrement les conteurs de fleurettes. Peut-être sans l'envie que j'avais d'être digne de l'amour d'un Sylphe aurais-je succombé, car il y en a de jolis de ces conteurs-là; je ne me repens point de ma sévérité, puisqu'elle m'a conduite à mon but. C'est un songe, je ne vous donnerai mon aventure que sur ce pied-là, il faut ménager votre incrédulité. Cependant, si c'était un songe, je me souviendrais de m'être endormie [...]:

j'aurais senti mon réveil [...], quelle apparence qu'un songe eût autant de suite [...]! comment aurais-je si bien retenu les discours du Sylphe ? Il n'est pas naturel que j'aie pensé ce que vous allez entendre, toutes les idées que vous y trouverez ne m'ont jamais été familières. Oh, assurément! je n'ai pas rêvé, vous en croirez au reste ce qu'il vous plaira [...], mais finissons ce préambule.” (24)

Mme de R\*\*\* joga aqui com a ambiguidade entre sonho e realidade, bem como com a inverosimilhança da hipótese onírica, remetendo a responsabilidade da decisão interpretativa para a sua interlocutora (tal como o Autor Modelo faz com o seu Leitor Modelo). Apesar de sabermos que se tratou de um encontro fugaz (uma noite única), incompleto e, provavelmente, ilusório, não deixa de ser interessante notarmos que ele deixou a marca de um agradável prazer reavivado pela escrita da carta-narrativa. Com efeito, o Silfo revelou-se como um sedutor fora do comum, um ser de eleição correspondente ao amante ideal da Condessa. “Oh, assurément! je n'ai pas rêvé” é uma denegação que acentua a ambiguidade ulterior, contribuindo para a construção da indecidibilidade do sentido, marca da poética crébillioniana. Com o seu preâmbulo, a redactora afirma a superioridade dos prazeres da imaginação sobre os prazeres do hábito, do amor impossivelmente absoluto sobre a galanteria. Contudo, a adesão fácil ao sistema hedonista do libertino questiona este aspecto, permitindo a suspeita de que aquilo que se recusa é o *petit-mâitre* ridículo e de importância relativa e que o que se deseja e aceita é o libertino superior, o verdadeiro mestre da sedução.

Terminado o preâmbulo preparatório do espírito da sua interlocutora, Mme de R\*\*\* inicia a narrativa da sua aventura nocturna (onírica ou não) pela descrição do cenário em que esta se desenrola:

“J'étais un des derniers jours de la semaine passée, retirée dans ma chambre: la nuit était chaude, j'étais couchée d'une façon modeste, pour quelqu'un qui se croit seul, mais qui ne l'aurait pas été si j'eusse cru avoir des spectateurs. Ennuyée d'une compagnie provinciale qui m'avait obsédée toute la journée, je cherchais quelque dédommagement dans un Livre de morale, lorsque j'entendis prononcer distinctement, quoiqu'à demi-bas et avec un soupir: Ô Dieu, que d'appas!” (24-25)

A cena é interessante: uma quente noite de Verão, no campo (onde as obrigações sociais também são obsidianas), refugiada na solidão tranquila do seu quarto, a jovem Condessa repousa no leito, só, nua e lendo um livro de moral. Apesar do pretexto do calor e do facto de se crer só, o contraste entre a imodéstia do seu estado e o conteúdo da sua leitura é, no mínimo, ambíguo, sobretudo tendo em conta o desenvolvimento da narrativa (mas considerando também o estilo próprio a Crébillon nas suas obras posteriores). Com efeito, a sua beleza assim exposta provoca a exclamação “à demi-

bas et avec un soupir” de uma voz invisível e extasiada. Recordemo-nos de que Mme de R\*\*\* confessou desejar ardentemente ser digna do amor de um silfo, espírito elementar habitante do ar, e que ela procurava a solidão campestre na esperança de uma manifestação de um destes génios. Podemos pensar, portanto, que a sua atitude e o seu estado são de expectativa, ainda que inconsciente. Surpreendida pela voz e receosa, ela procura compreender o sucedido e, ainda não refeita do susto, escuta nova exclamação, agora mais distinta: “Ô mortels! êtes-vous faits pour la posséder!” Desta vez, o medo leva-a a esconder-se sob o lençol, o que provoca o queixume apaixonado e desesperado da voz invisível: “Ah cruelle! s’écrit-on alors, pourquoi vous dérober à ma vue? que craignez-vous de quelqu’un qui vous adore, et qui malheureusement pour lui est si respectueux qu’il n’ose employer la violence pour vous revoir? répondez-moi du moins, ne mettez pas mon amour au désespoir” (25).

O Silfo (identificável a partir das pistas deixadas desde a enunciação do título) inicia a sua estratégia de sedução: primeiro, procura captar a atenção e a benevolência da Condessa, despertando a sua vaidade através dos elogios à sua beleza superior e indigna de um mortal. Por aqui se sugere que esta voz, que vê sem ser vista, não pertence ao plano do humano. Depois, a leve sugestão do desejo de posse torna-se mais explícita, embora velada ainda pelo jargão amoroso precioso: a “cruelle” que *desespera* um amante “respectueux” e que a *adora*.

Lisonjeada e curiosa, a Condessa começa a vencer o medo e a surpresa, sinal de que a estratégia da declaração inflamada do Silfo acertou no alvo, produzindo um lento mas eficaz adormecimento da sua resistência. Seguro da sua estratégia, o génio insiste numa declaração de amor polida e respeitosa para tranquilizar a vítima: “Mais que pouvez-vous craindre avec moi ? [...] je vous ai déjà dit que je vous adore, rassurez-vous, je ne me montrerai pas, et quoique ma vue pût bannir la crainte de votre âme, je ne veux pas vous exposer encore à la surprise qu’elle vous causerait” (25).

Mme de R\*\*\* debate-se num turbilhão de ideias contraditórias. Por um lado, julga “n’avoire rien à redouter d’une aventure qui commençait de cette sorte” (25). Por outro, teme um *coup d’autorité* violento por parte da voz apaixonada, a qual ela imagina ser a de um espírito impalpável ou então corporalizado. Tentada pela aventura insólita, mas receosa pela sua virtude, a Condessa encontra-se numa “irrésolution qui ne finissait pas.” Lendo-lhe os pensamentos, a voz do Silfo procura tranquilizá-la de novo: “je sais tout ce qui se passe dans votre âme, ma belle Comtesse, je serai respectueux, nous ne sommes entreprenants que quand nous sommes aimés” (26). Depois de ter despertado a vaidade e a curiosidade da Condessa com o elogio da sua beleza e a declaração do seu amor, o Silfo prossegue o seu projecto de conquista, cumprindo o código do decoro civilizado, respeitoso e submisso aos desejos da dama. Como ficará demonstrado no final, a sua sedução opera pela força persuasiva das suas palavras e argumentos falaciosos ao invés da força física. A

Condessa entra no jogo, de certa forma, inadvertidamente. Predisposta à partida para ser amada/seduzida por esse ser maravilhoso que é o silfo e deixando-se levar pela curiosidade, ela começa a jogar no preciso momento em que decide responder ao seu interlocutor. Jogo retórico e discursivo, a sedução processa-se aqui, como vimos, através da disputa verbal, do diálogo persuasivo (com a aparência de um diálogo filosófico, mas cuja finalidade é a sedução amorosa) e também da hábil utilização do código paralinguístico do suspiro.

Neste sentido, o jogador libertino, mestre na manipulação do código do discurso amoroso terno e precioso, bem como da “ciência das mulheres” que a seguir desenvolve, utiliza uma estratégia de ataque velado e polido. Ele afirma-se apaixonado, respeitoso e submisso, procurando, assim, insinuar-se na alma da parceira e fazê-la descurar a defesa. Por seu turno, Mme de R\*\*\*, confiante na sua virtude e severidade, julga poder afirmar uma estratégia de resistência (a qual sabemos minada pelo desejo de ser digna do desejo do Silfo): “Bon, dis-je en moi-même, je ne crois pas que je te mette jamais à portée de me manquer de respect” (26). Está, assim, estabelecido o jogo da sedução através da troca verbal argumentativa. O Silfo, acreditando em absoluto na sua vitória, não procura obtê-la de forma abrupta e violenta. Pelo contrário, com a noite toda pela frente, esta voz tentadora e fascinante ir-se-á insinuando lenta mas eficazmente, desviando, com suavidade, a sua vítima do caminho traçado por esta, pela lisonja amorosa e respeitosa, pela delicadeza e sugestão, mas também pela autoridade com que expõe as “certezas” da sua “ciência das mulheres” (ciência do desejo e culto da volúpia), revelando um conhecimento teórico-prático falacioso mas inabalável (para quem desejasse ouvir tais “argumentos” e fingir-se convencida ...). O objectivo de Silfo é obter o consentimento da vítima na sua própria derrota, convencê-la para vencê-la, isto é, convertê-la ao culto da volúpia ou levá-la a reconhecer que é esse o seu desejo secreto, apesar de ela procurar contrapor-lhe os argumentos do sistema da virtude. Podemos, então, dizer que, sob a aparência de uma sedução civilizada, respeitadora do código do decoro, se dissimula uma vontade inconfessada de humilhação da mulher que se deixa persuadir pela argumentação falaciosa e que, por isso, é responsável pela sua própria queda, voluntariamente consentida e aceite. “Nous ne sommes entreprenants que quand nous sommes aimés” significa, pois, a vitória do sedutor, hábil retórico manipulador da vontade, do livre arbítrio, do desejo e/ou dos sentimentos das mulheres. Quem fala aqui não é o *Parfait Amant* cortês ou precioso, mas sim o libertino que obtém a vitória sobre a vítima, levando-a subtilmente à assunção/revelação dos seus desejos secretos: a conquista física não lhe basta, para o libertino ganhar é seduzir, desmascarar e humilhar, ou seja, derrotar a vítima nos planos físico, moral e social.

Ganhar é o objectivo. Para se assegurar da vitória, o libertino deve ser um mestre na arte da manipulação sedutora. O Silfo revela-se, então, muito superior aos comuns mortais, a turba de *petits-mâîtres conteurs de fleurettes*, ridículos, impertinentes e pretensiosos repudiados com

severidade pela Condessa. Mestre na nova Arte de Amar, o espírito elementar apresenta um sistema (quase) infalível que alia teoria e prática: omnisciência, generalizações abusivas, a autoridade da lista de conquistas e o domínio do discurso amoroso. O discurso do Silfo é performativo (na medida em que leva o Outro a agir de acordo com as suas pretensões) e digressivo-interpretativo (uma vez que ele produz também um discurso sobre a sedução – cf. Boixareu: 1997). A “ciência” que ele apresenta é fundada na observação e na experimentação, mas é também a que ele vai aplicando/testando com a Condessa.

A arte (*techné*) do Silfo é revelada por ele próprio à sua vítima: “nous sommes des Amants un peu dangereux, nous savons tout ce qui se passe dans le coeur d’une femme” (26). Esta “ciência” é a do desejo, e o Silfo conhece todas as fraquezas femininas, satisfaz todos os caprichos, desejos, vaidades e tentações voluptuosas. A sua invisibilidade potencia o prazer do desejo e preserva o segredo. Contudo, o seu esforço tentador não surtiu ainda o efeito esperado, e o Silfo deve insistir na tática da reafirmação da confiança: “Mais de grâce [...], cessez de vous cacher à mes yeux, cette complaisance ne vous engage à rien, puisque vous ne me verrez que quand vous le voudrez, et que vos sentiments pour moi dépendent uniquement de vous” (26). Este falso respeito coloca a responsabilidade da sedução futura no “livre arbitrio” da Condessa. Por agora, ele obtém uma primeira vitória: ela revela-lhe os seus encantos, provocando o elogio inflamado, mas também as verdadeiras intenções do espírito libertino, a sedução – “[...] que de beautés! [...] il est impossible qu’elles m’échappent” (26). A certeza da conquista indigna Mme de R\*\*\*, que a julga pura presunção. Ao fazê-lo, ela permite que o Silfo inicie uma argumentação fundada em generalizações abusivas sobre os sentimentos e os comportamentos femininos, cujo objectivo é refutar a posição dela e convencê-la do contrário:

“Vous vous trompez, il y en a beaucoup moins que de connaissance de votre coeur: toutes les femmes ont la même façon de penser, les mêmes mouvements, les mêmes désirs, la même vanité, et à peu de choses près, les mêmes réflexions, et ces réflexions [sont] toujours faibles, quand il s’agit de combattre le penchant.” (27)

Questionado sobre o valor da virtude e da razão, ele responde que o sentimento (o desejo) *sempre* acaba por levar a melhor, tal como a sua experiência lho confirmou. Incluindo a Condessa nesta fatalidade previsível e inevitável, o Silfo procura sugerir-lhe que a resistência é inútil e ainda que a queda é desculpável pela própria natureza feminina:

“Je crois qu’il n’est pas impossible de trouver des femmes vertueuses, mais autant que j’en ai pu juger par votre commerce, la vertu n’est pas ce qui vous amuse le plus: vous savez qu’il en faut avoir, et il me semble que vous ne cédez à cette nécessité qu’à regret. Une chose qui me paraît autoriser mon

sentiment est la tristesse et la mauvaise humeur qui règnent sur le visage d'une femme vertueuse, d'une prude, de ces personnes qui se sont faites de la vertu par orgueil, pour avoir le plaisir d'insulter aux faiblesses de leur sexe. [...] Leurs crieries perpétuelles contre les plaisirs prouvent moins la haine qu'elles leur portent que le regret qu'elles ont de s'en être privées par une vanité mal entendue: ajoutez à cela qu'il est rare qu'une jolie femme soit prude, ou qu'une prude soit jolie femme, ce qui la condamne à se tenir justement à cette vertu que personne n'ose attaquer, et qui est sans cesse chagrine du repos dans lequel on la laisse languir." (27-28)

Condenadas as *prudes*, há, no entanto, uma nostalgia da virtude sincera. Porém, nestes tempos de libertinagem, ela é apenas a resistência feminina aos desejos e aos caprichos masculinos, nascida da convenção social do dever do respeito pelo *decoro*. A virtude é uma máscara que esconde o desejo, um ideal fora de moda, enquanto o prazer se mostra bem real e vivo. Se a verdadeira virtude é uma quimera e se a hipocrisia é condenável, então o único caminho que resta é o da aceitação da "filosofia moderna" do hedonismo e do culto da volúpia. O mestre procura demonstrar agora que para cada "tipo de mulher" (classificação pseudo-científica dos tipos morais) existe uma estratégia de sedução adequada/dirigida à sua "fraqueza". Deste modo, ele procura consolidar a sua autoridade na matéria, reafirmar a fatalidade da queda e, com isso, garantir a sua vitória, censurando veladamente as vítimas que, como a Condessa, sucumbem pela sua fraqueza natural: "D'ailleurs il n'y a point de femme qui n'ait quelque faible, et ce faible quelque bien déguisé qu'il soit, n'échappe jamais à la recherche opiniâtre de l'amant" (28). A voluptuosa sucumbe ao prazer dos sentidos, a delicada ao sentimento, a curiosa ao desejo de instrução (é o caso da Condessa), a indolente deixa-se levar sem resistência, a vaidosa rende-se à lisonja, a avara aos presentes, a ambiciosa ao prestígio do poder e a coquete ao hábito do jogo galante (28-29).

A estratégia projectada pelo Silfo é exposta à vítima, bem como a certeza da rendição desta: curiosa, ela sucumbirá ao desejo de se instruir. Esta revelação não impede, porém, a Condessa de prosseguir o "diálogo filosófico", assinando a sua própria sentença. De facto, reconhecido na sua sabedoria por Mme de R\*\*\*, o Silfo procura obter proveito, tentando "saisir le moment", ao mostrar-lhe a vanidade da virtude: "[...] un Sylphe des plus novices. Qui sait si mal profiter de moments aussi doux que ceux que je passe auprès de vous, ne mérite pas qu'on les lui donne. Un Sylphe amoureux parler morale! En bonne foi, me pardonneriez-vous d'avoir si mal employé mon temps?" (29).

Contudo, ela reage pela resistência e querendo prosseguir a justa verbal com o objectivo de lhe expor a sua tese (a de que a *virtude* existe) ou, pelo menos, para diferir a sua derrota e dar-lhe a aparência de alguma decência; o Silfo responde-lhe a rir: "C'est-à-dire [...] que vous n'en aurez que par contradiction. Je ne doute cependant pas que vous n'en ayez, et si je ne vous ai pas dit là-dessus

tout ce que je pense, c'est qu'une aussi belle personne que vous offre tant de choses à louer, qu'on n'a pas auprès d'elle le temps de vanter celle-là" (29). À lisonja da vaidade feminina (beleza e virtude), segue-se a explicitação do funcionamento do código da sedução masculina (cujo efeito é a própria sedução):

"Ma belle Comtesse [...], on dit à une belle qu'elle a des agréments, parce qu'en le lui répétant souvent c'est une façon polie de l'exhorter à en faire usage, mais ira-t-on la faire souvenir de sa vertu, quand il est de notre intérêt qu'elle l'oublie! Au reste, point de menaces, toutes ces finesses sont bonnes avec les hommes, mais songez que vous ne pouvez me tromper. Cela est embarrassant, et je ne m'étonne pas de vous voir rêver: un amant qui sait tout ce qu'on pense, qui pénètre tout, avec lequel on n'a aucune ressource, est quelque chose de bien incommode." (29)

Fingindo a sinceridade e mostrando conhecer os pensamentos da parceira de jogo, o Silfo retira-lhe a possibilidade de se refugiar no argumento da virtude e, portanto, sugere-lhe a adesão ao sofisma da fatalidade da rendição. Neste contexto, à Condessa só resta a saída pela recusa da correspondência amorosa: "je ne vous aimerai pas" (29). Uma vez mais, o libertino contra-ataca, revelando que essa afirmação não corresponde à vontade e à curiosidade secretas de Mme de R\*\*\*, fraquezas-alvo das armas retóricas do sedutor, o qual recorre novamente à generalização abusiva:

"Curieuse comme vous l'êtes, vous ne pourrez jamais vous empêcher de voir la fin de cette aventure. Vous êtes précisément avec moi, dans le cas où sont toutes les femmes dans les commencements d'une passion. Elles savent que pour ne pas succomber il faudrait fuir; mais la passion plaît, elle échauffe le coeur, éteint les réflexions, la séduction est continuelle, le retour sur soi-même, momentané, le plaisir redouble, la vertu disparaît, l'amant reste, comment fuir? Et assurément, vous ne fuirez pas." (30)

A revelação da estratégia funciona como meio de sedução (autoridade do sedutor e desculpabilização da vítima pela justificação devida à fatalidade da queda, fruto da natureza feminina). Sedutor e seduzida tornam-se progressivamente cúmplices pela sugestão de uma lei natural que, no fundo, é apenas o desejo do libertino.

A Condessa procura resistir o máximo de tempo possível. Por este motivo, desvia o rumo da conversa para a curiosidade de saber se o seu interlocutor possui, de facto, um *curriculum* correspondente à sua sabedoria. O Silfo narra, então, parte das suas variadas aventuras, mostrando que a sua ciência da sedução se baseia mesmo na observação e na experimentação, sendo, portanto, teórico-prática. Esta narrativa reforça a sua autoridade na matéria e, como nos textos posteriores de

Crébillon, constitui um meio auxiliar na estratégia de sedução, ao provocar na interlocutora a sugestão do desejo imaginado e ao garantir-lhe que ela não é diferente de todas as outras mulheres e, portanto, sucumbirá fatalmente, mas estando desculpabilizada logo à partida.

O libertino revelou-se já um verdadeiro mestre nos domínios da teoria e da prática do jogo da sedução; agora efectua um lance decisivo para quebrar a resistência da sua parceira: “je pars assez malheureux pour n’avoir pu me faire aimer de vous, je vais me dérober aux rigueurs que votre cruauté me prépare” (31). Ou seja, ele finge a derrota e o abandono, o que constitui uma manobra táctica cujo efeito é imediato. Este procedimento mostra que, como no xadrez, por exemplo, para se ser mestre não é suficiente conhecer as regras definidoras do jogo e aplicá-las de forma correcta; é fundamental dominar também regras estratégicas que permitam assegurar o objectivo pretendido: ganhar a partida, mesmo que aparentemente se tenha perdido uma jogada importante. Assim, o Silfo simula falsas derrotas – desistências – para melhor se assegurar da vitória final e global, dando confiança à estratégia perdedora de Mme de R\*\*\*. Com efeito, esta, desiludida, tenta retê-lo mais um pouco com uma exclamação: “Que vous êtes impatient!” (31). Ao admitir, enfim, a sua curiosidade, a Condessa abre uma brecha na sua resistência: “Comment voulez-vous que je vous aime! Sais-je seulement ce que vous êtes!” (31). O desejo lê-se nas entrelinhas, e o libertino não desperdiça o belo efeito proporcionado pela táctica anterior. Ele não lhe responde de imediato, enredando-a um pouco para lhe aguçar a curiosidade e obrigá-la a reiterar a questão e confessar o desejo (“qui croyez-vous que je sois ? [...] Esprit, Démon, ou Magicien. [...] quelque chose de fort aimable et de fort singulier” é a resposta evasiva do desejo da Condessa, que recusa ainda a corporalização da voz – 32).

Por fim, o Silfo revela a sua verdadeira natureza, o que provoca o êxtase da interlocutora e, assim, a assunção do desejo desta. Funcionando como “declaração de amor” correspondente à do Silfo, para completar o processo de sedução este só necessita de “obter as provas”. Porém, ela não cede já, uma vez que os termos do “contrato” não estão ainda clarificados. Este aspecto permite que o Silfo teça o elogio da inconstância como forma de superação do tédio das ligações fundadas no hábito e na convenção. Contudo, o pacto de inconstância mútua só é válido entre iguais (silfos e sílfides). Apesar das vantagens já apontadas pelo amante maravilhoso, a ligação amorosa com um ser superior tem um grave inconveniente: “Nous exigeons de la constance, et je veux bien vous avertir que la mort la plus cruelle suit toujours avec nous la moindre apparence d’infidélité” (33).

Este ponto é fulcral, pois provoca em Mme de R\*\*\* um calafrio que a faz recuar: “Miséricorde! [...] je renonce à vous pour jamais” (33). Ela afirma, em seguida, que a razão que a move não é a natureza inconstante, mas o receio de que a sua fidelidade seja entendida como compulsiva para evitar a punição. Aqui, o Silfo assume, uma vez mais, o tom tranquilizador, sob a forma de desculpabilização da inconstância feminina: “l’ennui d’une habitude où le coeur languit,

est la seule chose qui détermine une femme vers l'inconstance" (33). Acusando a mediocridade amorosa dos homens, sujeitos ao "ennui" e ao "dégoût", o Silfo garante à sua parceira que, nestas condições, a mulher faz bem em ser inconstante; mas assegura-lhe, também, que ela não corre esses riscos com um amante superior como ele.

A Condessa, no entanto, deseja maiores garantias e pergunta se a constância exigida pelo Silfo seria correspondida. A resposta é algo evasiva: "[...] quand ils changent c'est si subitement qu'on n'a pas le temps de s'en défier, on les voit encore amoureux un quart d'heure avant qu'ils disparaissent" (34). Ou seja, o Silfo libertino castigaria cruelmente uma infidelidade, mas não se sujeitaria ele próprio à mesma lei. Mme de R\*\*\* argumenta, então, que, não só a sua liberdade ficaria comprometida, como também "des soins perpétuels fatiguent" (34). Para mais, teria de suportar todos os caprichos e todas as malícias do amante. Transformada em sílfide (aqui, mulher galante) pelo comércio com o libertino, ela seria abandonada (com escândalo) quando a este assim aproovesse. Uma vez mais, a reflexão leva-a a pensar em desistir do seu desejo, por temer as consequências. O Silfo, porém, procura dissuadi-la. Depois de ter posto em xeque a constância feminina, tratando-a de hipocrisia para levar a parceira de jogo a contradizer-se e a revelar o seu verdadeiro desejo, o libertino efectua nova jogada de mestre, ao deixá-la sem saída: "vous n'y gagneriez rien, c'est aussi la punition de celles qui nous résistent" (35). A Condessa apercebe-se do dilema em que se encontra: "Eh! grand Dieu [...], de quel côté fuir!" (35); resistir ou ceder conduzem a idênticas consequências.

Procurando não lhe dar tempo para decidir, o Silfo ataca: "Laissons tout ce badinage" (35), isto é, todo o ritual civilizado do jogo agonístico da sedução mundana. Mas ela continua a resistir, prolongando o jogo e diferindo a conquista: "point de commerce, M. le Démon, si vous vouliez m'engager à vous donner l'immortalité, il fallait me cacher la perversité de votre caractère et les risques qui suivent les engagements qu'on prend avec vous" (35). Independentemente do sentido esotérico, e de acordo com o código galante, a imortalidade do libertino reside na sua vanglória, fruto das múltiplas conquistas publicitadas e, portanto, desmoralizadoras das vítimas. Este lampejo de clarividência da Condessa não se mostra consequente, pois ela parece aceitar as explicações tranquilizadoras do Silfo, embora com relutância e receio (35-37). O sedutor joga, com mestria, com este temor (real ou fingido), prosseguindo a sua estratégia de tranquilização: ele promete diminuir as ameaças de castigos anteriormente enunciados (e que eram apenas táticas). A inconstância não seria já punida com a morte; exige-se uma mera discrição decorosa que preserve a vaidade masculina. Quanto ao castigo mais malicioso que cruel, ele só será infligido se tal for o desejo da vítima. A proposta de sedução apresenta agora condições mais suaves e, portanto, mais tentadoras. A tática do libertino, alternando ameaças e confiança, reconduz a parceira ao dilema entre a resistência ou a cedência, mas as novas condições são irresistíveis. Ela tem a possibilidade e

a responsabilidade de decidir a sua própria rendição. Resta saber até que ponto se trata de uma decisão que possa ser tomada em consciência (e não sob o efeito do fascínio do *momento*):

“A lógica do sedutor visa diminuir a distância e procede como se esta tivesse sido abolida ou já não tivesse importância. O fascínio desta ilusão deve-se precisamente ao facto de ser uma ilusão consentida de livre vontade, à qual no entanto podemos subtrair-nos antes de sucumbirmos. Se existe ilusão, ela provém do facto de as individualidades que participam no jogo da sedução saberem, afinal de contas, que a retórica protege a sua decisão final, a sua própria individualidade portanto. A retórica consagra uma distância na escolha de que se abdicou e que é uma espécie de homenagem que o vício do sedutor está pronto a conceder à virtude do seduzido. [...] O sedutor está sempre a oferecer ao seu interlocutor possibilidades de recusa, patamares de consentimento que lhe permitem subtrair-se e partir de livre vontade. Estes níveis são antes de mais retóricos e balizam a operação de sedução do início ao fim, constituindo mesmo todo o seu desenvolvimento; assim, o sujeito é simultaneamente livre e passivo, enquanto ‘vítima’ potencial do predador, num ‘perde-ganha’ recíproco.” (Michel Meyer, 1998: 136-137)

Com efeito, a estratégia do libertino revela-se progressivamente vitoriosa – Mme de R\*\*\* começa a assumir o seu desejo: “Comment voulez-vous [...] que je puisse assurer de ma tendresse quelqu’un que je ne connais pas, que je n’ai pas vu? je ne désavoue pas que vous ne me plaisiez déjà un peu; mais si malheureusement vous n’étiez qu’un Gnome ...” (36). A formulação indirecta do desejo (lítotes, circunlóquio, eufemismo!) e o receio de que a voz sedutora seja o oposto daquilo que se imagina fornecem ao Silfo a oportunidade de reiterar a ideia de que o *gôût* pouco tem a ver com a beleza e que, com frequência, os presentes são armas mais eficazes; mas permitem-lhe, sobretudo, explorar a curiosidade e o desejo da Condessa, de forma a conduzi-la na direcção que lhe é mais favorável: “ne me permettez-vous donc point de me montrer?” (36-37). Jogada de mestre, com a qual o libertino pretende levar a parceira a formular ela própria o pedido fatal, a confessar o desejo e, portanto, a assumir a resposta e a humilhação pelo assentimento na sedução. A Condessa, por seu turno, adopta uma estratégia de defesa e de resistência e vai procurando tacticamente protelar a rendição, jogando com o receio e a curiosidade: “Ah, mon Sylphe! [...] que je crains votre présence!” (37). Seduzida pela palavra e pelo sistema do libertino, o último refúgio de Mme de R\*\*\* é impedi-lo de *tomar corpo*. Mas ele interpreta o sentido desta exclamação da forma mais vantajosa para si: “Que ne la souhaitez-vous!” (37). A resposta pertence ao domínio da eloquência paralinguística: *um suspiro* dela é lido como um assentimento, e o Silfo mostra-se finalmente em todo o seu esplendor: “En ce moment une lueur extraordinaire remplit ma chambre, et je vis au chevet de mon lit le plus bel homme qu’il soit possible d’imaginer” (37).

De seguida, o sedutor lança-se aos joelhos da Condessa e, “avec un air plein d’amour et de respect” (como todos os outros libertinos de Crébillon), suplica-lhe uma jura de fidelidade. Xeque-mate: com esta jogada, o libertino obtém a confissão pretendida: “Oui mon cher, mon aimable Sylphe! [...] je vous jure une ardeur éternelle, je ne redoute plus que votre inconstance. Mais comment ai-je pu mériter...” (37). Como resposta, o Silfo retorna à tática da lisonja e mostra-se, de novo, omnisciente, polido e delicado: “Votre mépris pour les hommes et la passion secrète que vous aviez pour nous”, o mesmo é dizer, o desprezo pelos *petits-mâîtres* ridículos e o fascínio pelo verdadeiro mestre da arte da sedução. Por outro lado, a delicadeza do Silfo não lhe permitiu utilizar um *coup d’autorité* (“vous susciter un songe, et me rendre heureux malgré vous” – 37), pois a sua estratégia implicava uma sedução com o consentimento da vítima (“[je] n’ai voulu rien devoir qu’à votre coeur” – 37). Estas últimas palavras do Silfo revelam a estratégia de sedução por ele adoptada desde o início e justificam a sua presunção de vitória.

Neste momento, o “égarement” de Mme de R\*\*\* manifesta-se violentamente (“trop de faiblesse”, “je l’adorais”, “Ah!... vous êtes palpable!” – 37), correspondido pelos “transports” do Silfo. “Moment manqué”, pois os amantes são surpreendidos pela entrada da criada no quarto, o que provoca o desaparecimento do espírito (ou o desfazer da ilusão, ou o acordar do sonho...). A Condessa chama-o insistentemente, mas em vão; a indiferença do Silfo leva-a a considerar a hipótese de tudo não ter passado de uma “agréable illusion qui s’est présentée à [son] esprit.” Escreve, então, à sua confidente, narrando-lhe a sua aventura. “Agréable illusion”, talvez; o texto (carta/conto) termina com uma pergunta retórica dirigida à própria redactora, à sua correspondente e ao Leitor: “mais n’est-il pas dommage que ce ne soit qu’un songe?” (37). Esta abertura final do texto (uma pergunta, ainda que retórica, pressupõe uma resposta) reforça a indecidibilidade do sentido do mesmo e, portanto, voltamos ao início: sonho ou realidade?<sup>24</sup> Desejo e sentimento (*goût* e *coeur*) são conciliáveis ou essa união é pura quimera? O desejo é passível de ser satisfeito plenamente ou a sua verdadeira natureza é a falta e a incompletude? A resposta a estas questões não se encontra neste texto inaugural. Todas as obras futuras de Crébillon as retomam sob múltiplas formas, mas a solução não é simples, como veremos.

<sup>24</sup> “Indécidable dans *Le Sylphe* jusque dans l’ironie qui suggère que la rencontre avec le génie aérien n’est peut-être, au-delà des apparences, des stratégies du désir et de l’illusion, qu’une mascarade, la préméditation d’une farce montée par un petit-maître vengeur échappé d’un salon parisien après avoir été éconduit par la belle Madame de R\*\*\* [...]. Se cacher par exemple sous un lit ou [...] se dissimuler derrière un rideau tout en donnant la réplique; attendre qu’une porte finalement s’ouvre avant de s’éclipser, vite, avec la complicité de la femme de chambre!” (R. Wald-Lasowski, 1996:312). Por vezes, após uma leitura radical, nada volta a ser como dantes ...

Jonquille, “le plus Aimable des Génies” ou a Força Persuasiva do Desejo

*L'Écumoire, ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise* (1734), “une des plus extraordinaires Histoires que peut-être on se soit jamais avisé d'écrire” (TN, 1999: 437), põe novamente em cena a figura do sedutor maravilhoso, superior aos demais e irresistível, mesmo para a sincera, virtuosa e apaixonada Néadarné. O Génio Jonquille é um libertino cínico, cujo desejo não se satisfaz pela posse de uma vítima enganada, mas sim pelo prazer que lhe proporciona o jogo agonístico da sedução persuasiva, aquela que leva a vítima a confessar o seu desejo e, portanto, a participar na sua própria derrota e humilhação. Moustache (a Fada metamorfoseada em toupeira para fugir à vingança do Génio) apresenta Jonquille aos Príncipes da seguinte forma:

“Il est difficile de corriger un homme qui s'est fait un système, et qui pour l'appuyer, se fonde d'abord sur ce que les femmes à sentiments l'ont toujours trompé, en lui donnant moins de plaisir que celles qui ne se livrent à lui que par besoin, ou par sensualité effective; et sur la folie qu'il y a à se priver, pour un seul objet, de tous ceux qui pourraient plaire.” (367-368)

Este *sistema do prazer*, vigente na sociedade galante, escandaliza os jovens esposos, sinceramente apaixonados um pelo outro. Como sabemos, trata-se de um romance de dupla iniciação no amor e no “mundo”, em que ambos sairão da inocência e dos preconceitos juvenis para entrarem no jogo social mundano dos adultos e do poder. Os encantamentos sofridos por cada um dos esposos, e que os impedem de consumir o seu casamento de amor sem o auxílio de forças superiores, representam o interdito e a obrigatoriedade da iniciação erótica a cargo da sociedade. Tanzaï foi o primeiro a passar a prova iniciática<sup>25</sup> nos braços da horrenda Fada Concombre<sup>26</sup>, experiência que ele narra a Néadarné e ao Rei sob a forma de um *sonho* (com toda a ambigüização

<sup>25</sup> Segundo o oráculo, a cura de Tanzaï depende da realização de uma viagem iniciática: “*Qu'il aille; Qu'il parcoure; //Qu'il couche; Qu'il revienne.*” (310). A aventura só começa a ganhar um sentido mais preciso com o encontro da Fada do Caldeirão. Adjuvante do Príncipe, ela desembaraça-o da incômoda escumadeira, revela-lhe o destino e o objectivo da viagem (“*Vous allez dans l'Île des Cousins*”, “*Vous allez en bonne fortune*” – 312) e, finalmente, oferece-lhe uma “ampla provisão” de um elixir mágico: “*trente bouteilles*” da mesma “*Eau de Santé*” que ele deve tomar na noite do seu desencantamento. Iludido com a promessa de “*bonne fortune*”, Tanzaï dá largas ao seu desejo imaginário, mostrando a fragilidade do sistema terno de união absoluta e exclusiva do sentimento amoroso e do desejo erótico: “*Cette nuit qu'il allait passer lui paraissait si charmante, qu'il en oubliait presque celle où la tendre Néadarné lui prodiguant tous ses charmes, l'avait trouvé si incapable d'en profiter. Il se flattait même que sa Princesse, qui était ce que les Dieux avaient formé de plus parfait, n'approcherait pas des beautés qui allaient se trouver en proie à ses désirs; son amour pour elle en diminuait et s'il se sentit quelques transports, ils furent tous pour la Déesse. Aveuglement ordinaire des amants, qui sacrifient souvent à l'idée qu'ils se forment d'une conquête nouvelle, la maîtresse dont ils connaissent le plus le coeur et les charmes*” (315-316). Ilusão e realidade podem ser bem antagónicas ...

<sup>26</sup> Cf. TN (317-326). Desfeitas as ilusões, superada a violenta prova iniciática (com a ajuda do “*flacon d'Eau de Santé*” e da imagem de Néadarné), Tanzaï, “*aussi honteux que fatigué de sa bonne fortune*”, “*reprit le chemin de Chéchian, très disposé à garder à Néadarné la fidélité la plus exacte, puisque les plaisirs dérobés lui réussissaient si mal*” (326).

que este estratagema permite)<sup>27</sup>. Curado do seu mal, é a vez de a Princesa ser atingida por um encantamento equivalente, o que a leva, na segunda parte do romance, a partir para a ilha Jonquille em busca da cura que só o Génio aí reinante poderá proporcionar-lhe, como o proclama o oráculo divino “en prose, afin qu’on l’entendît mieux”: “*La Princesse ne se reverra dans son premier état que le grand Génie Mange-Taupes n’en ait disposé selon sa sainte volonté*” (343).

O remédio anunciado aterroriza os ciúmes de Tanzaï e a virtude de Néadarné. Vê-la-emos no decorrer da aventura debater-se continuamente entre o desejo de se restabelecer para agradar ao Príncipe e a repugnância que o meio imposto para tal lhe causa. Ela prefere o sentimento platónico – o quietismo amoroso – à dura prova que a espera. A sua inocência será perdida graças aos sofismas de Moustache e de Jonquille (embora o seu amor por Tanzaï permaneça constante, como se diz no final – 436). Com efeito, a preparação do espírito de Néadarné pela Fada para o que vai passar-se no rito iniciático é determinante para o sucesso persuasivo do sedutor.

Na sequência da apresentação supracitada do “sacrificador”, Moustache, coquete experiente na hipocrisia do jogo mundano (cf. 349-367), revela aos neófitos algumas das “verdades” do código galante. Por exemplo, “la volupté [...] prend sa source dans le caprice, et lui seul la détermine” (368). Néadarné acredita antes que ela é indissociável do sentimento amoroso: “Je crois cependant [...] que pour cette volupté si recherchée, on a besoin de s’aider de son coeur, et l’homme du monde le plus aimable, si je ne l’ai pas choisi, ne fera pas sur moi le même effet qu’un monstre dont je me ferais une idée séduisante” (368). Doces ilusões, que a experiência futura irá desfazer, como adverte a Fada:

“Bien des femmes qui pensaient comme vous [...] se sont détrompées par l’expérience. On ne peut répondre du moment: il en est où la nature agit seule, et où l’on se trouve précisément dans le cas d’un songe qui offre à vos sens les objets qu’il veut, et non ceux que vous voudriez. Le songe du Prince en est une preuve: il aurait assurément mieux aimé rêver de vous que de la Fée Concombre, cependant...” (368)

<sup>27</sup> A história do desencantamento de Tanzaï, por ele próprio: “Sire, dit-il, et vous, Princesse, après avoir parcouru des pays immenses, je parvins enfin dans une forêt. Alors il raconta, sans y rien changer, l’aventure de la Fée au Chaudron. Après avoir quitté cette Fée [...], une envie extrême de dormir vint m’accabler. Ne pouvant y résister, je m’endormis au pied d’un arbre. Occupé comme je l’étais de tout ce qui m’arrivait, il aurait été surprenant que mon imagination échauffée ne l’eût pris pour objet. Ces idées produisirent un songe, dans le désordre duquel je me crus transporté dans un palais magnifique. Des Chouettes y parlaient; j’y étais superbement reçu; je crus y voir Concombre, qui, pour dédommagement de l’Écumoire, me demandait tendrement de passer la nuit avec elle. On dit bien vrai, lorsqu’on assure qu’en dormant, nous dépendons si peu de nous-mêmes, que l’objet du monde qui nous est le plus odieux, triomphe de notre répugnance. Concombre m’assurait que c’était la seule chose qui pût éteindre son ressentiment. Après le combat le plus violent entre l’amour que j’ai pour vous, et la répugnance qu’elle m’inspirait, notre intérêt mutuel me faisait céder à ses désirs. Je me suis enfin réveillé, rempli d’effroi, mais pénétré de joie en même temps, quand il m’a été impossible de douter de mon rétablissement.” (337-338).

O *sistema do prazer* defende o “império dos sentidos” em detrimento do “coração”: os caprichos da natureza são a fonte da volúpia sensual. O *momento* em que o instinto se manifesta é imprevisível e dominador: como num *sonho*, a vontade do sujeito encontra-se subjugada ao poder de forças incontroláveis e profundas. Mais adiante, a Fada, já desesperada com as resistências de Tanzaï e de Néadarné à “iniciação” desta (única forma, aliás, de recuperar o seu amante), expõe uma argumentação sofismática com o intuito de convencer a Princesa a aceitar a fatalidade do adultério, desculpabilizando-a:

“[...] Qu'est-ce qui fait le crime? C'est le consentement. Ce n'est pas vous qui vous souhaitez entre les bras de Jonquille, donc vous ne pouvez pas être criminelle. Vous ne désirez seulement pas de recouvrer votre première forme, ce n'est que par rapport à votre époux que vous la regrettez, et si vous vous soumettez à ce qui peut vous la rendre, ce n'est que pour lui; par conséquent, il ne peut que vous en estimer davantage de lui avoir sacrifié vos répugnances.” (373)

Para além do imperativo social, a justificação da infidelidade socorre-se de outras “razões”: ela não é crime, porque não é consentida; ela deve-se apenas ao desejo de agradar ao cônjuge, apesar da repugnância provocada; portanto, ela é uma acção digna de toda a estima deste. Tanzaï, embora mortificado, decide-se a deixar partir a Princesa. Para a tranquilizar, Moustache revela-lhe, numa “conversation intéressante” tida a sós, alguns segredos preciosos. Em primeiro lugar, três palavras mágicas que constituem “un remède excellent pour réparer les outrages que nous font les emportements des hommes” (375)<sup>28</sup>; depois, a falsidade do “sonho” da cura de Tanzaï (376); por fim, o facto de que, na verdade, Jonquille é “aimable” e “charmant” (377). Uma vez mais, a Fada argumenta que o sentimento é um preconceito errado e que a natureza sempre o apaga, ainda que por breves instantes (377-378). A necessidade que a Princesa tem de passar a noite do seu desencantamento com o Génio exclui o amor (379). Contudo, mesmo na posse de todas estas revelações, a angústia de Néadarné persiste no momento de ir ao encontro do seu “sacrificador”.

Para este, trata-se apenas de mais uma “cura”. A conquista da Princesa está assegurada pela fatalidade (o oráculo assim o previra). Porém, este jogador aprecia os desafios. Colocado numa posição de vencedor ainda antes do início da partida, ele não quer apenas triunfar da repugnância da jovem virgem (“vous avez des répugnances, et je dois vous obliger malgré vous” – 383). O seu

<sup>28</sup> A Fada justifica a necessidade do artifício: “Les hommes, sans cesse, nous accusent d'artifice, et sans cesse, ils nous mettent dans le cas d'en avoir besoin avec eux. Ils sont tous aussi injustes que Tanzaï, et nous méprisent souvent pour les choses qu'eux mêmes nous pressent de faire. Il y a mille occasions où, par rapport à leur sottise vanité, la sincérité nous déshonorerait, et dans lesquelles, règle générale, le mensonge nous assure leur estime” (376). O final do romance parece confirmar esta necessidade para a harmonia conjugal.

objectivo será o de seduzi-la, levando-a a consentir que ele lhe seja “útil” (383) e, sobretudo, a confessar desejá-lo com ardor. O Génio, ao desejar o desejo de Néadarné (e não o seu amor), procura persuadi-la a aceitar de livre vontade a sua infidelidade ao marido amado e, portanto, as máximas do sistema galante (opostas aos preconceitos inocentes da jovem apaixonada). É neste sentido que Jonquille vai conduzir o jogo da sedução, sempre evitando, maliciosamente, exercer a força do *coup d'autorité* e mostrando-se delicado e cortês.

Os preparativos para a sedução da Princesa iniciam-se antes mesmo da sua chegada à ilha Jonquille, apresentada como a mítica ilha de Citera, um *locus amoenus* erótico. Festas, banquetes, canto, dança, jogos, ópera, fogo de artifício, nada é deixado ao acaso para deslumbrar Néadarné e, assim, predispor-lhe a aceitar, com um espírito mais favorável, o seu destino. Ela começa, portanto, a ser jogada antes de a partida ter início; aqui os jogadores encontram-se claramente em níveis diferentes de controlo do jogo<sup>29</sup>. Delicado, mas cínico, Jonquille mostra-se desejoso de ser “útil” à Princesa, desenganando-a quanto ao papel que o sentimento amoroso deverá desempenhar no seu desencantamento. A obrigação social determina a escolha do sacrificador e, neste caso, impõe-se à delicadeza do coração, como nota o Génio: “Madame [...], je suis fâché que vous ne me le puissiez pas donner, mais, à vous parler franchement, le coeur n'est souvent qu'une chimère, il n'agit pas toujours autant qu'on le pense; je suis devenu philosophe là-dessus; voyons donc de quoi il s'agit, quel est le sujet qui vous amène ici?” (384). A estratégia consiste em desvalorizar o sentimento amoroso, afirmando o poder dos sentidos. O coração é, ou uma quimera, ou uma máscara hipócrita do desejo físico. Neste sentido, resistir é inútil: não é o “coeur” de Néadarné que Jonquille ataca, mas sim o seu desejo e a sua inocência. Por um lado, verifica-se a necessidade do desencantamento (a perda da inocência, das ilusões e, portanto, a passagem do mundo encantado da infância para o mundo real dos adultos). Por outro, o capricho do sedutor libertino em obter o consentimento da vítima na sua queda: é ela quem tem de decidir se quer ou não que o Génio cumpra o seu papel de iniciador, como se verá adiante.

O lance seguinte consiste em levar a jovem a verbalizar a natureza do mal, a contar a sua desventura, como meio de diagnóstico e de cura eficaz. Com alguma relutância, Néadarné acaba por expor os factos: “Vous saurez donc [...] qu'en conséquence de cette Écumoire dont je vous ai parlé, le Prince mon époux perdit tout, et qu'il ne lui resta qu'elle. Depuis, ce qui ne paraissait plus s'est rétabli; mais à mon tour, j'ai éprouvé des accidents ... Vous n'ignorez pas que le mariage exige de certains soins...” (384). Jonquille, fingindo não entender o obscuro jargão alusivo de Néadarné,

<sup>29</sup> “Le Génie était aimable, impatient, et dans l'habitude de vaincre; il connaissait le coeur, faisait profit de tout, et ces sortes de gens sont extrêmement dangereux. Ils amènent le moment, et ne s'y trompent pas. Elle était défendue, à la vérité, par la passion qu'elle ressentait pour Tanzaï; mais pour les intérêts de cette même passion, il était important qu'elle la blessât, d'autant plus excusable encore, que son époux ne serait jamais instruit de ce qui se passerait dans l'Île. Que de raisons pour succomber! Et il n'y en avait qu'une, imaginaire encore, qui pût l'en empêcher” (387).

obriga-a a falar *claro*, isto é, a violentar o seu pudor e a verbalizar, pormenorizadamente, um assunto erótico íntimo: “Néadarné, enhardie alors par les prières du Génie, lui découvrit de point en point, non sans rougir, ce dont il était question” (384).

A autoridade do Génio já demonstrou à neófita que: o rito iniciático é uma necessidade; que o sentimento é uma quimera ou uma hipocrisia; que o início da sedução começa pela aceitação da expressão linguística inequívoca do desejo. O sedutor vai insistir, a partir deste momento, na necessidade do consentimento da vítima. Inteirado do mal, ele adverte-a de que a cura depende do desejo dela em curar-se, ou seja, a “indocilidade” para com o “remédio” pode torná-lo ineficaz. O sedutor cínico não é um violador, ele procura, pelo contrário, persuadir a vítima a entrar no jogo por vontade própria, assumindo o seu desejo, e não apenas por obrigação social: “Madame, reprit Jonquille, je n’exige rien, il dépend de vous d’accepter, ou de refuser mes services. Dès ce moment, vous pouvez partir” (385).

Não é, de facto, a partida (recusa) de Néadarné que se verifica, mas um diferimento da fatalidade. O Génio procura divertir (no sentido etimológico) os pensamentos da Princesa com toda a sorte de prazeres mundanos sumptuosos. A sedução age, assim, subtilmente, enquanto espera a *ocasião* propícia para atacar a “distracção” da vítima<sup>30</sup>. A prova do sucesso da estratégia escolhida está no facto de Néadarné começar a inquietar-se com a ternura excessiva que Jonquille lhe mostra e, sobretudo, com as dúvidas que começam a assaltá-la: “devait-elle refuser ou non?”<sup>31</sup> O Génio passa, então, a uma estratégia mais “ofensiva”, jogando o jogo da paixão respeitosa, mas desesperada. Consegue enternecer a parceira com os seus discursos e com as suas lágrimas (401) e vai-se tornando inoportunamente tímido, até que o episódio da aranha muda o rumo dos acontecimentos. A Princesa afasta-se, indignada. Jonquille mostra-se suplicante, culpado e arrependido; anuncia a sua partida e desaparece (404). Esta manobra evasiva surte o efeito pretendido: Néadarné, inquieta e após reflectir sobre o objectivo da sua viagem, chama-o de volta,

---

<sup>30</sup> Jonquille tenta aproveitar um primeiro *momento* de distracção de Néadarné na obscuridade de um bosquezinho dos seus sumptuosos jardins, mas sem resultado (388). Delicadamente, o Génio decide adiar: segue-se o banquete, o café, o jogo, a ópera, e o sedutor emprega toda a sua arte para agradar a vítima.

<sup>31</sup> Cf. as admiráveis páginas em que, através do discurso indirecto livre e das perguntas conflituais, se dá conta dos movimentos contraditórios que se digladiam no íntimo da Princesa – e que o Génio sabe ler (396-397). Este, aliás, renunciando Valmont, surge-nos seduzido pela excepcionalidade da vítima e, por isso, deseja fazê-la apaixonar-se por si: “Il imaginait un plaisir extrême à chasser Tanzaï du coeur dont il était maître, et plus la victoire lui parut difficile, plus il fût flatté du triomphe” (397). Estas disposições, e nova distracção de Néadarné durante a ópera, provocam um segundo *momento* (um beijo), rapidamente rejeitado pela Princesa. Mas o Génio não desiste, levando-a de novo para um “bosquet sombre” para melhor admirarem o fogo-de-artifício... A virtude de Néadarné não facilita a conquista, apesar do jogo da paixão por parte do sedutor. Tal facto faz intervir a fada Concombre, metamorfoseada numa enorme aranha que se introduz sob o vestido da Princesa. O susto e o desmaio consequente proporcionam ao Génio o terceiro *momento*, falhado pelo inoportuno retorno a si da jovem, “à demi” desencantada (399-403).

prometendo-lhe o perdão (404). Reaparecendo com um ar arrependido e tímido para reganhar a confiança da Princesa, o Génio condu-la ao palácio. Porém, ele impacienta-se já de tanta resistência e decide mudar a estratégia, passando à simulação da indiferença para esconder os seus desejos e, assim, atacar a vaidade feminina: “Il connaissait le coeur, et il était sûr qu’en blessant la vanité de Néadarné, il l’engagerait à aller plus loin qu’elle ne voudrait” (406). Mas o sedutor sabe que esta “insultante froideur” deve ser doseada com cautela para não provocar aversão, pois “s’il n’était pas sûr d’être aimé, il était certain du moins de n’être point haï. Il fallait cultiver ces heureuses dispositions, et il n’était pas encore assez bien dans le coeur de Néadarné pour pouvoir sans risque pousser loin ce manège” (407).

Seguro dos efeitos obtidos, Jonquille retorna “avec un air animé” para fazer os mais inflamados elogios à beleza da Princesa e, uma vez mais, visar a sua vaidade, bem como o seu coração através da linguagem mais apaixonada. A vitória começa a desenhar-se; Néadarné reage com mais doçura, entrando finalmente no jogo:

“Je vous ai déjà dit que j’aimais un autre que vous, reprit-elle *doucement, que voulez-vous que je vous donne ?* Que tout ce que le Destin veut que vous me donniez, reprit-il, me soit donné *par vous*, et que je n’aie point la honte de le remercier d’un bonheur dont je voudrais n’avoir obligation qu’à *vous seule. Eh bien... Nous verrons*, repartit-elle, embarrassée de cette conversation; mais ne me parlez plus de rien, je ne veux, ni ne dois rien prévoir.” (408-409; sublinhados nossos)

As intenções do sedutor são claras: a sua vitória deve ser obtida com o consentimento da vítima. Esta percebeu e aceita considerar a questão, ou seja, no combate íntimo entre desejo e virtude, esta começa a periclitar. Para ganhar tempo, Néadarné toca e canta; segue-se o jantar, o jogo e, por fim, a hora fatal do deitar. Só, antes do confronto decisivo com o Génio, a jovem Princesa volta a ser assaltada pelas dúvidas mais cruéis: seduzida por “le plus aimable des génies” (411), a sua virtude e o seu amor por Tanzaï fortalecem a sua resistência. São célebres as páginas deste debate interior:

“[...] Puis-je répondre des mouvements de la nature? Sa sensibilité est-elle mon ouvrage? Si l’âme devait être indépendante des sentiments du corps, pourquoi n’a-t-on pas distingué leurs fonctions? Pourquoi les ressorts de l’un sont-ils les ressorts de l’autre? Ah, sans doute! Cette bizarrerie n’est pas de la nature, et nous ne devons qu’à des préjugés ces distinctions frivoles. Si elles étaient véritablement en nous, soumises à nos volontés, dépendantes d’elles, elles ne nous domineraient pas. Pourquoi cette lumière qui nous fait

apercevoir le bien ou le mal, n'est-elle pas assez puissante pour nous guider?  
Quel avantage est-ce pour moi que ce discernement qu'elle me procure, si me  
laissant toujours en liberté de choisir, son impulsion ne me détermine pas? et  
si ce choix est en ma puissance, pourquoi m'oblige-t-on aux remords? [...]"

(410-411)

A ingenuidade inicial, que acreditava no amor e na moralidade ideais, sofreu a influência do sistema galante. Sentimentos e sentidos podem não ser indissociáveis; a natureza revela-se rebelde à vontade e à razão; porém, o livre arbítrio, dando oportunidade de escolha – ceder ou resistir à tentação –, não apaga o remorso (fruto, talvez, de preconceitos).

Sob a influência destas reflexões, Néadarné decide impedir a entrada de Jonquille no quarto, trancando as portas. Inúteis precauções, pois os génios não se deixam deter por obstáculos dessa natureza. Esta atitude marca o reinício das hostilidades, agora no seu momento decisivo, o assalto final. Cada um dos jogadores terá de concentrar-se na sua estratégia para alcançar a vitória: à defesa feminina corresponde a ofensiva do sedutor determinado. Perante a severidade de Néadarné, Jonquille responde com ironia, picando-a na sua vaidade e ciúme (referência a Tanzaï e Concombre) e ameaçando não lhe ser útil no seu desencantamento (412). Obtém, assim, a atenção da Princesa.

A partir deste momento, o Génio vai agir em dois registos diferentes mas complementares: ao nível discursivo e ao nível da retórica não-verbal (gerindo a distância entre si e a Princesa, tocando-a, beijando-a, tomando “les plus grandes libertés”<sup>32</sup>, até concretizar a cura). O Génio afirma-se apaixonado, respeitoso e merecedor da complacência da Princesa, enquanto se aproxima dela (“en s'asseyant sur le canapé” – 413). Em seguida, queixa-se da indiferença dela e, “en posant doucement sa main sur la jambe de la Princesse” (413), considerando-se indigno de uma recompensa, adverte-a, porém, de que, na eventualidade de ela se arrepender futuramente de permanecer encantada, terá de ser outro génio a valer-lhe. Aqui, sempre em silêncio, Néadarné parece começar a ceder: olha-o, desvia o olhar, suspira com tristeza. Jonquille continua a ganhar terreno, avançando sobre o canapé, pegando-lhe na mão e prossequindo com o seu discurso tranquilizador e persuasivo. O primeiro efeito obtido é o facto de Néadarné lhe apertar a mão em sinal de assentimento, o que leva o sedutor a insistir “assez indiscrètement” nas suas carícias. A “profonde rêverie” de Néadarné facilita-lhe a ousadia, ao ponto de ele conseguir beijá-la com ardor

<sup>32</sup> A importância da conjugação destes dois aspectos é salientada pelo pseudo-tradutor francês: depois de ter explicitamente acompanhado as palavras e os argumentos do génio com os gestos prescritos pelo código galante, comenta: “Il n'a tenu qu'au Lecteur de remarquer qu'à mesure que Jonquille parlait, il s'avancait sur le siège de Néadarné, si bien et avec si peu de ménagement, qu'il en était enfin venu au point de le partager avec elle, et qu'il avait profité de sa distraction pour prendre les plus grandes libertés” (414). Este tipo de comentário, que contrapõe palavras e acções, será desenvolvido com mestria por Crébillon nos seus dois diálogos (*NM* e *HCF*), bem como no *Sopha*.

e, em seguida, tomar as maiores liberdades. Saída da sua “distraktion”, a Princesa debate-se contra os avanços do sedutor, mas sem sucesso. Apesar da sua resistência, o Génio, favorecido pelo desmaio, consegue desencantá-la: “Jonquille, le victorieux Jonquille, loin de la secourir, goûtait à loisir les charmes de son triomphe” (414).

Quando recupera os sentidos, a indignação da Princesa não se faz esperar: “Néadarné, à force de quereller le Génie, s’épuisa; il l’avait prévu, et dans une contenance hypocrite, il attendait qu’elle finît” (415). Esta atitude do sedutor cínico prepara um golpe violento: “sans un consentement formel de [sa] part [elle] ne [peut] sortir de [son] état” (415). A vítima é livre de partir ou de ficar, mas o desencantamento só é eficaz se for voluntário. A decisão de ceder ao desejo é precipitada pela chegada de duas beldades que solicitam o remédio do Génio; então: “Elle sourit. Jonquille, content de cet aveu, l’enleva, la porta dans ce même lit où elle croyait qu’elle n’entrerait jamais, et dans l’instant, la vertu et le scrupule, bannis tous deux d’auprès d’elle, cédèrent en soupirant, leur place aux plaisirs” (416). A estratégia cínica do Génio é eficaz: a Princesa aquiesce com um sorriso. Dadas as circunstâncias, o sedutor toma-o como uma declaração formal e apressa-se a obter as *provas*, primeiro com um “coup d’autorité” (pois ela debate-se), depois com palavras ternas, seguidas das carícias mais voluptuosas até conseguir convencer a jovem de que o sentimento é uma quimera, e que, portanto, ela deve entregar-se ao “império dos sentidos”. Com efeito, o desejo vence a virtude e o escrúpulo moral, embora não por completo. Néadarné não é uma coquete hipócrita, o seu dilema interior é sincero, mas a natureza sobrepõe-se por momentos ao amor e à virtude. Ela necessita, antes de mais, de autojustificar-se para tranquilizar os seus escrúpulos: serve-se, então, do mesmo subterfúgio utilizado por Tanzaï, ou seja, ela procura ver no amante a imagem do Príncipe amado. Quando esta ilusão deixa de surtir efeito, e a razão volta a ganhar terreno, Néadarné tenta refugiar-se na desculpa de que a sua cedência à tentação do desejo deveu-se exclusivamente ao seu amor pelo marido. É também em nome dos interesses e da vaidade de Tanzaï que a Princesa decide testar o segredo de Moustache que lhe permite regressar intacta, mas curada, aos braços do marido. Fica satisfeita com o resultado, mas é assaltada por uma dúvida: e se o segredo fosse válido apenas uma vez, apesar das promessas da Fada? Segunda experiência, novos motivos de contentamento para ela e, sobretudo, para Jonquille. Vemos, assim, afirmar-se, subtil e maliciosamente, a vitória do prazer dos sentidos sob o véu do interesse do sentimento amoroso: a iniciação ao mundo das máscaras, mais ou menos hipócritas, está concretizada.

No momento em que Néadarné se prepara para partir, o Génio procura obter dela o consentimento para novos encontros, o que ela recusa, tentando refugiar-se nos argumentos de sempre: o amor por Tanzaï, o dever, a fatalidade divina que determinou a necessidade da queda iniciática mas que interdita novas ocasiões:

“[...] l’amour que je ressens pour Tanzaï, et mon devoir ne me permettent pas même de penser à vous. Jusques ici, je ne suis point criminelle; les Dieux, en m’ordonnant de venir vous chercher, ont pris ma faute sur eux, mais je mériterais leur colère, et le mépris de mon époux, si je me rappelais jamais votre idée pour la chérir.” (420)

Esta tentativa de autodesculpabilização é inútil: o libertino Jonquille não se desvia do seu projecto de sedução cínica – depois de ter obtido os favores de Néadarné, ele insiste em fazê-la confessar a sua aquiescência e o seu desejo, tornando-a cúmplice da sua própria sedução e, portanto, impossibilitando-a de procurar refúgio nas desculpas por ela invocadas. Ele efectua, então, a sua jogada de mestre, lance decisivo do jogo da sedução que coloca a parceira em situação de xeque-mate:

“Quand je vous ai demandé cette permission, Princesse, reprit-il, c’est parce que *jusques au bout j’ai voulu vous devoir tous mes plaisirs*. Si vous connaissiez bien ma puissance, vous ne douteriez pas que, malgré tous vos refus, je ne pusse vous voir quand je le voudrais, et obtenir même de votre tendresse toutes les faveurs que vous réservez à Tanzaï. *Maître de prendre sa figure, c’est sous ses traits que vous me verrez et vous ne saurez jamais si c’est à lui ou à moi que vous livrerez votre coeur*.” (420; sublinhados nossos)

Derrotada física e moralmente por ter entrado no jogo da sedução por vontade própria, Néadarné vê o seu “suplício” tornar-se perene com a ameaça final do génio do desejo: sob a máscara do amor (e/ou da hipocrisia) encontra-se sempre a necessidade do desejo sensual. Os sentidos dominam o ser, mesmo quando apaixonado; portanto, é inútil tentar resistir ao seu poder.

Estas palavras, terrivelmente proféticas, são de imediato confirmadas por novo ataque do sedutor. Néadarné não resiste, movida agora pelo desejo de satisfazer o pedido de Moustache e obter a libertação de Cormoran. A malícia deste alegado pretexto é acentuada pelo facto de a Princesa recorrer de novo ao segredo da Fada para, com mais facilidade, “provoquer le Génie au sommeil” (420). Quando o consegue, decide partir; porém, a beleza do “aimable Génie” e a recordação dos momentos de prazer passados na sua companhia deixam-na perturbada e “avec une peine dont elle sentit murmurer sa vertu” (421). A sua aventura veio provar que a natureza tolda o sentimento. Jonquille passou de sacrificador temido e odiado a “le plus aimable des génies” e a libertador: “Ce n’était pas qu’elle l’aimât, mais elle n’avait rien à lui imputer de ce qui s’était passé entre eux, et ne pouvait raisonnablement le regarder que comme son libérateur” (423).

Apesar de o seu amor por Tanzaï não se ter modificado, ela sabe agora que o coração e os sentidos são independentes. Contudo, precisa também de preservar a sua “glória” e a sua “tranquilidade” (431) para se assegurar do amor e da estima do Príncipe. Desta forma, encontra-se na necessidade de mentir, contando a sua aventura como se fosse um *sonho*<sup>33</sup> e servindo-se do segredo de Moustache. Pequena vingança, talvez, da aventura pretensamente onírica de Tanzaï: “Punis tous deux de la même manière, pourquoi ne nous aurait-on pas donné le même remède?” (430), responde ela aos receios do Príncipe. A moral da história é a de que, num mundo dominado pela galanteria, a sobrevivência depende da aceitação das convenções sociais. Neste sentido, um casamento de amor como o de Tanzaï e Néadarné comporta “un dosage subtil de sage dissimulation et de nécessaire mauvaise foi. [...] Ce qu'on peut tirer de ce livre charmant, sur ce point, c'est une leçon d'une très vieille sagesse: pour vivre heureux ensemble, il ne faut exiger l'impeccabilité ni de l'autre ni de soi. C'est encore de l'amour, mais c'est aussi un compromis” (C. Cazenobe, 1991: 123-124).

*Mazulhim, o Encantador Encantado ou o “Bluff” do “Homme à la Mode”*

*Le Sopha, conte moral* (1742, embora redigido provavelmente em 1737) é, sem dúvida, uma das obras emblemáticas de Crébillon. Aproveitando a moda do conto oriental decorrente do sucesso da tradução-adaptação das *Mil e Uma Noites* por Galland, o Autor transforma-a de acordo com os seus fins. O perfume exótico e sensual é um artifício delicado para a crítica dos costumes contemporâneos. (Tão delicadamente frágil, aliás, que o poder se vê na obrigação de condenar um autor reincidente a três meses de exílio.) Este *conte moral*, não obstante as sugestões eróticas do título, deve ser lido como uma obra relativa aos costumes (*mores*), sua observação e análise. Com efeito, Agra mais não é que o reflexo da dissoluta capital francesa que o Leitor contemporâneo de Crébillon bem conhece, e que o seu duplo Amanzéi-sofá descreve assim:

<sup>33</sup> O desencantamento de Néadarné, por ela própria: “Je vous ai déjà dit, Prince, [...] que je ne sais si Concombre n'est plus à craindre pour nous; j'ai cependant lieu de soupçonner que sa colère ne pourra plus troubler nos jours.// Jonquille, ennuyé de ma résistance, après avoir tenté auprès de moi tout ce que l'amour peut suggérer de séductions, me laissa enfin à moi-même. Je fus conduite dans un appartement dont je fermai toutes les portes sur moi: couchée sur un canapé, j'y déplorais ma situation; je me mis à rêver profondément à mes malheurs, je m'endormis, et après le songe le plus funeste pour ma pudeur et mon amour, songe qui, tout éveillée que je suis, me remplit de terreur et de honte, je crus m'apercevoir d'un changement considérable...” (430).

“Ici, l’on se rendait par vanité; là, le caprice, l’intérêt, l’habitude, même l’indolence étaient les seuls motifs des faiblesses dont on me faisait le témoin. Je rencontrais assez souvent, ce mouvement vif, et passager que l’on honore du nom de goût, mais je ne retrouvais nulle part, cet amour, cette délicatesse, cette tendre volupté qui chez Phénime, avaient fait si longtemps mon admiration, et mes plaisirs. [...] Quelles mœurs! [...] non, Brama qui les connaît, m’a flatté d’une espérance vaine; il n’a pas cru qu’avec ce goût effréné des plaisirs qui règne dans Agra, et ce mépris des principes qui y est si généralement répandu, je pusse jamais trouver deux personnes, telles qu’il les demande pour m’appeler à une autre vie.” (So, 1995b:87)

Relembremos as linhas gerais do romance. Como nas *Mil e Uma Noites*, a narrativa desenrola-se a vários níveis. Um primeiro narrador extradiegético-heterodiegético (aquele que, no primeiro grau, da narrativa primária, relata feitos que não lhe dizem respeito): a voz responsável pela “Introduction”, contemporânea do destinatário extradiegético (“nous”: eu + vós), que diz: “Il y a déjà quelques siècles qu’un Prince nommé Schah-Baham régnait sur les Indes. Il était petit-fils de ce magnanime Schah-Riar, de qui l’on a lu les grandes actions dans les Mille et une Nuits [...].” (29). Mais adiante, apresenta-se a fonte supostamente autêntica: “C’est, sans doute, d’après ce que l’on pensait de Schah-Baham dans sa propre Cour, que Scheik-Ebn-Taher-Abou-Feraïki, Auteur Contemporain de ce Prince, nous l’a dépeint dans sa grande Histoire des Indes, tel qu’on va le voir ci-dessous; c’est à l’endroit où il parle des Contes” (30). Desde logo se coloca uma primeira ambiguidade: a voz que nos fala não se assume como autor, mas como presumível copista e/ou tradutor de uma fonte antiga, desresponsabilizando-se, assim, dos factos narrados. Por outro lado, a ambiguidade estende-se à responsabilidade do distanciamento irónico presente, por exemplo, nos títulos dos capítulos (e também no contraste sugerido entre o título e o subtítulo do romance: *Le Sopha, conte moral*; o primeiro termo aguça a curiosidade libidinal – como diz Amanzéi, o sofá nunca foi um móvel de antecâmara – e o adjectivo “moral” pode ser lido, de forma mais neutra, como “relativo aos costumes” ou, então, como juízo severo dos *maus costumes* e defensor dos bons).

A narrativa primária põe em cena três personagens: o referido Sultão, a Sultana-Rainha (e a corte) auditores das “histórias maravilhosas” contadas pelo jovem cortesão a quem a sorte ditou a vez de tomar a palavra – Amanzéi. Este torna-se, então, num narrador intradiegético (de 2º grau), testemunha das aventuras amorosas e galantes que conta (homodiegético), as quais foi forçado, por assim dizer, a presenciar por imposição divina. (Seguidor do bramanismo, que crê na metempsicose, Amanzéi vê a sua alma condenada a habitar vários sofás, como castigo dos desregramentos das suas vidas passadas, como homem e como mulher, até que “deux personnages

se [donnent] mutuellement, et sur [lui], leurs prémices.”– 41.) A sua punição é suavizada pelo facto de poder transportar-se de sofá em sofá, segundo os seus desejos:

“Cette liberté mettait dans ma vie, une variété qui devait me la rendre moins ennuyeuse; d’ailleurs, mon Ame était aussi sensible aux ridicules d’autrui que lorsqu’elle animait une femme, et le plaisir d’être à portée d’entrer dans les lieux les plus secrets, et d’être en tiers dans les choses que l’on croirait le plus cachées, la dédommagea de son supplice.” (42)

O gosto pela variedade, a análise dos ridículos e a capacidade de penetrar, imperceptível, na intimidade secreta dos parceiros dos jogos de sedução fazem de Amanzéi o duplo de Crébillon e do seu cúmplice Leitor. Este narrador de 2º grau guardou a memória das suas vidas passadas – facto raro, justificado pela singularidade da punição (e por necessidades estéticas de verosimilhança...). Isso permite-lhe condensar em si próprio os principais traços caracterizadores do desregramento geral: enquanto mulher, constata a fatalidade das máscaras e dos equívocos – galante na juventude, hipócrita na maturidade, torna-se *prude* e morre no meio dos prazeres secretos (40-41); enquanto homem, a imagem do *petit-maître* é o reflexo da anterior<sup>34</sup>. Ambos os sexos são ridicularizados. Mas a memória do passado permite-lhe também expor os costumes, em forma de leque, ou seja, através de variações ao mesmo tema.

O tema, adivinhamo-lo, é o amor, mais precisamente a busca do sentimento verdadeiro, comum a Amanzéi-sofá e a Crébillon-romancista. Neste texto em concreto, é-nos apresentada uma amostra representativa das variedades contrastantes dos jogos de sedução. O espectro vai desde a depravação mais hipócrita e brutal até ao amor mais sincero. Contudo, este não é um sentimento descorporalizado (como Amanzéi descobrirá<sup>35</sup>); a maior virtude é a *sinceridade* no amor, envolvendo a totalidade do ser. O contraponto é a libertinagem movida pela vaidade, hipocrisia e depravação mascarada. São estes os exemplos *a contrario* prevaletentes no *Sopha* (só os jogos entre a coquete depravada, Zulica, e os libertinos Mazulhim e Nassès constituem quase metade do romance). O seu peso é de tal forma grande que faz esquecer a importância dos exemplos de virtude, entendida como sinceridade amorosa.

A estrutura da narrativa enfatiza este contraste. Por um lado, ela organiza-se em duas partes, o que por si só já é um indício da poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido. Por outro, cada

<sup>34</sup> “Je me souviens qu’au sortir du corps d’une femme, mon Ame entra dans celui d’un jeune homme. Comme il était minaudier, coquet, tracassier, médisant, grand connaisseur en bagatelles, uniquement occupé de ses habits, de sa toilette, et de mille autres petits riens, à peine s’aperçut-elle qu’elle eut changé de demeure” (40).

<sup>35</sup> Amanzéi apaixona-se por Zéinis quando a sua alma não possui um corpo masculino. O seu desespero provoca a reacção do Sultão: “de quoi vous aviez-vous de devenir amoureux, pendant que vous n’aviez pas de corps? Cela était d’une folie inconcevable, car, en bonne foi, à quoi cette fantaisie pouvait-elle vous mener?” (233).

uma delas explora os efeitos do contraponto. Assim, a Primeira Parte, estruturada em forma de leque, expõe, ao longo de onze capítulos, o estado das coisas: o contraste entre o vício e a virtude. À odiosa Fatmé, “femme de qualité qui passait pour être extrêmement sage” (42), mas que se revela, afinal, perfidamente hipócrita (acabando por pagar os seus vícios com a própria vida), segue-se uma anónima mulher virtuosa (56-57). Depois, Amine, uma “jeune danseuse” que se prostitui seguindo os conselhos da mãe e o gosto pelo ouro. A este “objet méprisable” sucede-se Phénime, mulher encantadora, virtuosa e apaixonada, que protagoniza com Zulma (“aimable”, “respectueux” e “amoureux”) o amor perfeito, sincero, recíproco e total. Os amantes constantes (ao fim de um ano de felicidade comum. Amanzéi aborrece-se e parte em busca da sua libertação noutra sofá<sup>36</sup>) dão lugar ao par de devotos virtuosos, mas orgulhosos e vaidosos da sua virtude, que, por curiosidade e excesso de autoconfiança, se deixam envolver, de comum acordo, no jogo da sedução. Em seguida, assistimos ao combate desigual entre uma mulher virtuosa apaixonada e enganada por um libertino (Zéphís – Mazulhim). Por fim, o mesmo sedutor “encantado” põe à prova a hipocrisia mundana de Zulica, fazendo, assim, o contraponto com a terna Zéphís. A Segunda Parte do romance desenvolve demoradamente (oito capítulos em dez) o jogo agonístico da sedução humilhante. Zulica, hábil manipuladora do *jargon à la mode*, não deixa, contudo, de ser jogada (desmascarada e humilhada) pelos dois libertinos, Mazulhim e Nassès. Os dois últimos capítulos põem em cena a jovem Zéinis (tão perfeita que desperta a paixão da alma de Amanzéi) e o seu apaixonado Phéléas. Estes dois amantes satisfazem, enfim, as condições prescritas por Brama para a libertação da alma de Amanzéi, o que lhe provoca, contudo, um misto de felicidade e de desespero ao ver-se livre, mas devido à felicidade de outro e afastado do objecto dos seus desejos. Este jogo de satisfação/decepção complexifica ainda a estética do contraponto, cuja estrutura faz alternar vício e virtude, levando a que o romance termine aparentemente sob a égide da última – o amor sincero, correspondido e unindo sentimento e desejo –, mas à custa do sofrimento de outrem.

Desta amostra variada destacamos, em primeiro lugar, as duas partidas jogadas pelo sedutor *à la mode*, Mazulhim. O seu sucesso advém da mestria com que joga o jogo da sedução mundana ao nível retórico, pois a conclusão revela algumas dificuldades nem sempre fáceis de ultrapassar. A sua primeira vítima, Zéphís, é um caso típico de sedução enganadora, na medida em que o libertino consegue persuadir a mulher por ele apaixonada da (impossível) correspondência amorosa. O libertino joga aqui a falsidade do sentimento através da linguagem ambígua, que domina. A facilidade com que Zéphís se entrega é explicada pelo próprio Mazulhim: ele tenta persuadi-la da sua “tendresse” desde há seis meses (uma eternidade neste microcosmo galante, como sabemos, e que prova a virtude de Zéphís), ou seja, quando o episódio tem início, ela está já interiormente

<sup>36</sup> Como já tínhamos notado, este par ideal não cumpre completamente as condições impostas por Brama; talvez que, para Crébillon, o dom mútuo das primícias não seja indispensável para o verdadeiro amor.

seduzida. O trabalho mais difícil já foi realizado – provocar a paixão numa mulher sensível e virtuosa – e, com isso, levá-la a acreditar que é correspondida, a confessar o amor e o desejo e a consentir voluntariamente nas *provas* (a *queda* física e moral). O facto de Zéphís, embora com relutância, ter comparecido ao *rendez-vous* acordado na *petite-maison* de Mazulhim é já uma primeira prova da eficácia da sedução. Ela sabe o que a espera e aceita. Contudo, a virtude e, mais ainda, o receio da falsidade e/ou inconstância do amor do libertino debatem-se, no seu íntimo, com o desejo de dar ouvidos à sua paixão e ceder aos caprichos de Mazulhim. Este só terá de tranquilizá-la quanto aos seus sentimentos para concluir a sedução. Para ele, é um jogo fácil, sem mistérios, tanto mais que Zéphís, ignorando o código da resistência galante, confessa abertamente o seu amor (permitindo ao sedutor agir em conformidade), ou melhor, suplicando-lhe que o faça:

“Ah, Mazulhim! [...] est-ce ainsi que vous sentez tout ce que je vous sacrifie, et que vous rassurez mon coeur! Je vous aime, Mazulhim; [...]. Si vous saviez combien j’ai besoin de croire que vous m’aimez, vous ne me refuseriez pas de me le dire, ne fût-ce même que par humanité. [...].

Ah! s’écria-t-il, je vous proteste... Mazulhim, interrompit-elle, laissez-moi le soin de vous justifier, je m’en acquitterai mieux que vous-même, et j’ai plus d’envie de croire que vous m’aimez, que vous de me le persuader.”  
(114)

Estas declarações de Zéphís mostram como ela já cedeu à sedução e, embora não confiando em absoluto na sinceridade do homem que ela sabe ser um libertino, como ela deseja que o seu desejo se concretize: ser amada pelo mais sedutor dos homens e torná-lo constante (isto é, seduzir, conquistar, converter e fixar o sedutor dom-joanesco). Mazulhim aproveita a fraqueza de Zéphís para basear a sua estratégia persuasiva enganadora e tranquilizadora. Primeiro, queixa-se da desconfiança dela quanto aos seus sentimentos, não tanto pelos tormentos que isso lhe causa a ele, mas sim pelos que lhe causa *a ela*: “Mais c’est de votre repos qu’il s’agit ici, et si vous connaissiez mieux mes sentiments, vous n’auriez pas de peine à croire qu’il m’est infiniment plus cher que le mien” (114-115).

Esperando que esta falsa preocupação com a felicidade da vítima fosse suficiente para abalar de vez a sua resistência, o sedutor passa ao ataque com “les plus tendres libertés” (115). O cálculo foi errado, ela debate-se como nunca. Mudança rápida de tática: ele acusa-a agora de *indiferença*, visando sensibilizá-la e obrigá-la a desmenti-lo. Efeito conseguido: lágrimas e justificações – o amor impele-a a ceder, mas o receio de não passar de “l’objet d’un caprice” retém-na (115). O sedutor cínico não é um violador, já o vimos nos casos do Silfo e de Jonquille, por isso insiste na persuasão tranquilizadora e terna, de modo a levar a vítima a ceder por vontade própria.

Contrariando a lucidez de Zéphís (“vous ne cherchez qu’à vaincre, et vous ne voulez pas aimer” – 115), Mazulhim procura persuadi-la, atacando a sua fraqueza: o sentimento e o desejo de se entregar. A tática da lisonja é um auxiliar precioso: apurando a máscara da paixão, o sedutor mostra-se arrependido do seu passado dissoluto, o qual lhe causa vergonha perante ela, objecto de excepção no meio das conquistas desprezíveis. Ele toma os argumentos da vítima, motivados, em simultâneo, pelo desejo e pelo receio, e utiliza-os a seu favor: superioridade dela, confissão da galanteria como divertimento e fuga ao amor; mais, aquilo a que ela chama sucessos, para ele são motivos de confusão e de vergonha, porque o tornam agora menos digno dela:

“Que vos craintes me touchent, lui dit-il, mais que je les mérite peu! est-il possible que vous imaginiez que je vous confonds avec ces objets méprisables, qui, seuls jusques à ce jour, ont paru m’occuper. J’avoue que la façon dont j’ai vécu, a pu donner lieu à vos soupçons, mais, Zéphís, voudriez-vous que j’eusse joint au ridicule d’avoir eu les femmes qui ont rempli mes loisirs, la honte de les avoir aimées? Il est vrai, je craignais l’amour; eh! que pouvais-je faire de mieux, pour lui échapper toujours, que de vivre avec des femmes sans moeurs, et sans principes, qui dans l’instant même qu’elles me séduisaient le plus par leurs agréments, me sauvaient par leur caractère, du danger d’une passion! Je suis, dites-vous, accoutumé à l’inconstance par les succès. M’estimez-vous assez peu pour croire qu’avant de vous avoir touchée, je me flatasse d’en avoir eu quelques-uns? il n’y a pas une de ces victoires dont, peut-être, vous me croyez si vain, qui intérieurement ne m’ait couvert de confusion; pas une enfin qu’au prix de tout mon sang, je ne voulusse n’avoir point remportée, puisqu’elles me rendent moins digne de vous!” (116)

Indo ao encontro dos anseios da vítima, o libertino obtém o efeito desejado: ela tranquiliza-se e enternece-se, encorajando-o a prosseguir com o olhar e entregando-lhe a mão, signos da aceitação da rendição que o sedutor aproveita para garantir o seu sucesso: joga, então, uma inflamada e lisonjeira declaração de amor:

“Oui Zéphís! continua Mazulhim, je vous aime! ah! combien vivement! avec quel plaisir je sens à vos genoux, qu’au milieu même des transports les plus ardents, ce n’était pas à l’amour que je sacrifiais! qu’il m’est doux de le connaître, et de ne le connaître que par vous! sans vos charmes, même sans vos vertus, j’aurais, sans doute, ignoré toujours ce sentiment auquel jusques à vous, je refusais de me livrer. C’est à vous seule que je le dois, c’est pour vous seule que je veux en être éternellement rempli!” (116)

Mais do que pelo fingimento da paixão, este discurso hiperbólico é eficaz pela reiteração constante do valor (encantos e virtudes) do objecto raro, único capaz de fixar, para a eternidade, o libertino convertido em *Parfait Amant*. A fraca resistência que a vítima ainda opõe (virtude ou receios) é desfeita pela súplica das *provas*:

“Ah Zéphis! interrompit-il, Zéphis! pouvez-vous craindre encore de me prouver votre tendresse!

Zéphis soupira, et ne répondit rien: plus vaincue par son amour, qu'elle n'était persuadée de celui de son amant, elle céda enfin à ses désirs.” (117)

A cedência de Zéphis é inquestionavelmente a vitória de Mazulhim. Se ela é vencida mais pelo amor que sente por ele do que pela certeza de ser correspondida, o facto é que esse sentimento foi-lhe insuflado pela persuasão do sedutor ao longo de seis meses. O manipulador dos desejos femininos conseguiu conquistá-la: primeiro, levou-a a apaixonar-se por ele; depois, a aceitar o *tête-à-tête* numa *petite-maison*, o que é já uma meia-derrota para ela; por fim, o discurso persuasivo a que assistimos corresponde ao último lance deste jogo – a aceitação tácita e efectiva (pelo suspiro e silêncio) da prova do amor/desejo. Este momento de vitória (retórica) de Mazulhim é perturbado por um acidente embaraçoso. Contudo, Zéphis sente-se aliviada e mais convencida da ternura do amante em consequência deste fiasco: “Cessez donc de vous affliger, répondit tendrement Zéphis; je crois que vous m'aimez, je ne le crois même que depuis un instant, et vous ne pouviez mieux me prouver votre tendresse, que par les choses que vous vous reprochez” (118). Em certo sentido, a fraqueza física do libertino acaba por, neste caso, ajudar a eficácia persuasiva das suas palavras. Mais adiante, Zéphis afirma mesmo perdoar-lhe o “excesso” de amor e de respeito, que a tranquiliza, aliás, também sobre a futura constância de Mazulhim. No entanto, conhecemos as desconfianças de Crébillon em relação ao “platonismo”. Mazulhim (que tem, apesar da sua infelicidade, uma reputação a preservar) não se poupa a esforços para concretizar a sua vitória. A malícia deste procedimento está em sugerir que o desejo feminino acaba por, inexoravelmente, levar a melhor sobre a razão e a vontade: Zéphis passa a *partilhar* o ardor de Mazulhim (120) e a sujeitar-se a todos os seus caprichos (121), mas o desejo dela não encontra resposta satisfatória na real ausência de ardor do libertino esgotado pelo excesso de galanterias<sup>37</sup>. Ela sugere um passeio

<sup>37</sup> Nota importante do narrador: “Ce qu'il y a de singulier, c'est que ce Mazulhim qui employait si mal les rendez-vous qu'on lui donnait, était l'homme d'Agra le plus recherché; il n'y avait pas une femme qui ne l'eût eu, ou qui ne voulût l'avoir pour amant; vif, aimable, volage, toujours trompeur, et n'en trouvant pas moins à tromper, toutes les femmes le connaissaient, et toutes cependant, cherchaient à lui plaire; sa réputation enfin était étonnante. On le croyait!... que ne le croyait-on pas! Et pourtant, qu'était-il? que ne devait-il pas à la discrétion des femmes, lui qui ayant pour elles, de si mauvais procédés, les ménageait cependant si peu?” (122-123). O libertino, neste caso, joga jogo duplo, isto é, joga o jogo da paixão e o jogo do desejo simultaneamente. São duas máscaras necessárias para manter a sua reputação e alimentar a sua vaidade.

pelo jardim para desanuviar as disposições. No regresso, e após algumas hesitações movidas pelo receio de falhar, Mazulhim ousa, de novo, obter os favores de Zéphis. No final de muitos esforços, “il vainquit enfin glorieusement ces obstacles cruels, par lesquels il s’était vu si longtemps et si cruellement arrêté” (124), longa perífrase que Amanzéi se vê forçado a traduzir por um eufemismo precioso: “Sire, il fut heureux” (125). Segue-se uma “conversation tendre”, na qual Zéphis investe “beaucoup de sentiment” e Mazulhim “extrêmement de jargon” (125); depois, um delicado “souper” e novos prazeres (125-126). O fim da ligação obedece, como nota Amanzéi, às regras do código da sedução: infidelidades dele, recriminações dela e perdão; o ciclo repete-se até à ruptura humilhante: “il rompit absolument avec elle, et la laissa livrée à la honte de l’avoir aimé, et à la douleur de l’avoir perdu” (127). *Game over*: a vítima seduzida é abandonada e humilhada por ter sido cúmplice na sua própria perdição.

O capítulo seguinte (o último da Primeira Parte) põe em cena o mesmo jogador libertino, Mazulhim, envolvido agora na sedução de uma mulher galante, Zulica, parceira de jogo à sua altura. O contraste com Zéphis é total e começa a desenhar-se desde o início, culminando depois na reacção de desdém provocada pelos acidentes a que os encantadores sujeitam Mazulhim.

Três dias após a sedução de Zéphis, Mazulhim recebe, na sua *petite-maison*, Zulica: “une petite femme dont l’air était vif, indécent, étourdit, et pourtant maniéré [...]. De loin, elle ne manquait pas d’éclat; de près, ce n’était qu’une figure médiocre, et que sans ses ridicules, ses mines, et cette prodigieuse vivacité qu’elle affectait, on n’aurait seulement pas remarquée. Aussi, était-ce la seule chose qui avait fait naître à Mazulhim, l’envie de l’avoir” (128). Apresentados os jogadores e o motivo do capricho do libertino, o jogo pode então iniciar-se. Os primeiros momentos são de estudo tático mútuo, em que cada um procura criar no outro a melhor impressão de si próprio, isto é, preservar as máscaras de decência do jogo galante. De facto, Zulica julga que ocorreu a um *affaire dans les règles* e que lhe será permitido jogar o jogo da virtude apaixonada, que cede apenas ao sentimento e após “muita” resistência. Contudo, o libertino cínico tem outros planos: ele vai *jogá-la* para desmascarar a sua hipocrisia e para humilhá-la.

As primeiras réplicas constituem já as primeiras farpas do libertino e proporcionam também as primeiras manobras evasivas da parceira, dominando ambos o *jargon à la mode*: “Ah! s’écria-t-il en la voyant, c’est vous! mais savez-vous bien que *vous êtes divine d’arriver de si bonne heure!*” (128; sublinhados nossos). A hipérbole despropositada esconde sobretudo a ironia da crítica à prontidão com que uma dama de pretensa virtude ocorre ao encontro com um libertino. Zulica não responde, fingindo não perceber a alusão, e elogia o bom gosto da decoração. Pretexto para que Mazulhim insista na agressão velada: “N’est-il pas vrai [...] que c’est la plus jolie du Faubourg?” (128). Desta vez, ela não pode deixar passar sem um comentário que note, simultaneamente, que percebeu a alusão e a rejeita: “Ne dirait-on pas, à ce propos [...] que j’en connais beaucoup? Ce

cabinet-ci est charmant! [...] galant au possible!” (128). A partir daqui, Zulica adopta a estratégia defensiva da máscara virtuosa: “ce n’est pas que je ne sache aussi bien qu’une autre, l’art de filer, et de mettre de la décence dans une affaire, mais... vous ne le pratiquez pas, interrompit-il, oh! pour cela, l’on vous rend justice” (129). A interrupção maliciosa do libertino é retomada por Zulica no sentido de afirmar o contrário, ou seja, a sinceridade do seu carácter:

“C’est que cela est vrai, au moins! [...] exactement, *je ne suis point fausse. Hier, quand vous me dites que vous m’aimiez*, et que vous me proposâtes de venir ici... je fus pourtant bien tentée de vous répondre non, mais *la vérité de mon caractère* ne me le permit point; je suis franche, naturelle, vous me plaisez, et me voilà.” (129; sublinhados nossos)

Mazulhim levou seis meses a persuadir Zéphis do seu amor; com Zulica obtém o encontro *um dia* após a declaração, devido à suposta sinceridade afirmada por esta.

Esclarecidas as razões da aceitação da proposta, o jogo prossegue com a conversa a ser desviada para o comentário maledicente das relações mundanas (as trocas mais recentes de pares). A função deste relatório das novidades é permitir ao libertino aproveitar a aparente distração da interlocutora para ir tomando as maiores liberdades. Zulica, sempre sem impedir os avanços de Mazulhim, passa, então, a mostrar resistência verbal, surpreendendo-se pelo facto de ser um encontro a sós, de acreditar na fidelidade futura do libertino. Este mote permite a cada um dos interlocutores defender ou acusar a constância segundo os interesses respectivos: Zulica afirma-se constante; Mazulhim insinua que ela, apesar disso, “[a] changé quelquefois...” (130) para, em seguida, a atormentar com a realidade dos factos: “Mais je sais, et vous ne l’ignorez pas, [...] tous les amants que vous avez eus” (130).

Zulica reage com despeito e falsa resistência ao ataque *en règle* de Mazulhim. Porém, é com surpresa e vaidade ferida que ela suporta o encantamento de um homem com uma reputação tão brilhante. Pouco a pouco, a máscara delicada vai dando lugar à ironia azeda, que o tom trocista do encantado acentua:

“Vous êtes, lui demanda-t-elle d’un air railleur, brouillé avec des Magiciens? je vous conseille de vous raccommoier avec eux; des gens capables de jouer de pareils tours, sont de dangereux ennemis! Ils le seraient moins, si vous vous étiez bien mis en tête de leur en donner le démenti, répondit-il, et je doute aussi que, malgré leur mauvaise volonté, si je vous aimais avec moins d’ardeur, j’eusse éprouvé... Oh! c’est un propos auquel j’ajoute assez peu de foi, que celui que vous me tenez là, interrompit Zulica,

qui ayant déterminé en elle-même, le temps que l'on pouvait rester enchanté, croyait alors avoir accordé assez de répit.” (132)

O contraponto com a reacção de Zéphis ao mesmo acidente e a sua justificação (excesso de ardor amoroso) não podia ser mais significativo. A mulher “estimable” valoriza o sentimento; a galante dissoluta esconde, sob o véu hipócrita da decência, o gosto pelo prazer fácil e a vaidade pelo efeito que os seus encantos sempre provocam. Sentindo-se ultrajada, levanta-se bruscamente, afasta-se, vinga-se com fúria num vaso de porcelana, o que só aumenta o ar trocista de Mazulhim. Silêncio de ambos, quebrado algum tempo depois por Zulica, que se põe a cantar. Mazulhim aproveita para reatar a conversação, questionando-a sobre a origem daquela música e, apesar do silêncio dela, para elogiar-lhe a beleza da voz. A lisonja resulta sempre e, portanto, o libertino insiste. Consegue suavizá-la um pouco, tentando persuadi-la a retribuir-lhe os elogios: “Voilà précisément, dit-il, la raison qui me ferait désirer de mériter les vôtres” (134).

O sedutor cínico, mas encantado, procura agora obrigar a mulher hipócrita a desmascarar-se:

“Allez-vous dire que vous ne vous connaissez à rien [...] et pour mettre le comble à l'injustice, n'imaginerez-vous pas aussi, qu'il m'est indifférent que vous pensiez de moi, bien ou mal? joindrez-vous cette injure à toutes celles que vous m'avez déjà faites? Ah Zulica! est-il possible que ce qui devrait augmenter votre tendresse, ne serve qu'à vous irriter contre moi!” (134)

Ele coloca-se no papel de vítima incompreendida e injustiçada que busca o auxílio dela. Mas Zulica não é ingénua como Zéphis: “Est-il possible aussi! reprit-elle avec emportement, que vous me croyiez assez dupe pour regarder comme une preuve d'amour, l'affront le plus sanglant que jamais vous pussiez me faire!” (134).

Contudo, apesar da sua clarividência, Mazulhim está decidido a jogá-la até ao fim. Ele insiste na prova de amor sincero e respeitoso que lhe deu e afirma que ela é superior:

“Un affront! s'écria-t-il; aimable Zulica! vous connaissez peu l'amour, si vous croyez que nous devons vous et moi, rougir de ce qui nous est arrivé. Je ne craindrai pas de vous dire plus: les gens que vous avez honorés de votre tendresse, vous ont aimée bien peu, si vous ne les avez pas trouvés tous, aussi malheureux que moi.” (134)

A utilização do jargão precioso e do sofisma permitem aqui ao libertino jogar cinicamente com a hipocrisia da parceira, desmascarando a sua inconstância e atracção pelos prazeres dos sentidos em

detrimento do coração: “je ne puis plus soutenir le ridicule, et l’indécence de vos propos” (134). Mais adiante, Zulica precisa melhor o sentido das suas palavras: “aussi bien, ne suis-je pas assez imbécile pour que vous puissiez me persuader jamais, que plus un amant a de tendresse, moins il peut l’exprimer à ce qu’il aime” (135). Como é evidente, Zulica não se refere à expressão linguística do amor... Mazulhim quer, no entanto, que ela confirme a ideia enunciada para, em seguida, acusá-la de indelicadeza: “Eh bien Madame! vous pouvez donc vous vanter d’être la femme la moins délicate qu’il y ait au monde” (135). Esta constatação não é movida por interesses pessoais, diz ele, mas sim porque é uma “verdade insofismável”: “Il est décidé de tout temps, que plus on a d’amour, moins on a l’usage de ses sens, et qu’il n’appartient qu’à des *coeurs grossiers*, et incapables de se laisser pénétrer des charmes de la volupté, de se posséder dans les moments où vous m’avez trouvé si loin de moi-même” (135; sublinhados nossos).

Mazulhim compraz-se em desenvolver esta tese, classificada como “mauvaise plaisanterie” por Zulica. Então, ele joga um argumento mais forte, ao pôr em causa a confiança de Zulica nos seus poderes atractivos. Uma vez mais, o ataque à vaidade funciona, vencendo a resistência da parceira (136). Contudo, “Zulica rougit de fureur au nouvel affront que Mazulhim faisait à ses charmes” (137). Nova tentativa de partir, mas gorada pelo sedutor, que a persuade a ceder a todos os seus caprichos para vencer os encantadores. A mortificação da vítima é o prémio dos esforços do libertino (138-140). No entanto, Mazulhim é mais ambicioso no seu projecto de humilhação. Ele ataca agora directamente a máscara de “femme raisonnable” que ela faz questão de ostentar. Começa por levá-la a confessar a sua infidelidade a Zâdis e, em seguida, a *prová-la* de novo, mas já com uma felicidade partilhada. Em consequência, a conversação torna-se mais íntima e cúmplice, entregando-se ambos à maledicência generalizada. No final da noite, combinam, com uma certa relutância de parte a parte, um novo *rendez-vous* daí a dois dias. Este encontro será o momento da suprema mortificação da hipocrisia de Zulica. Mazulhim elabora um plano estratégico implacável para se vingar dos comentários humilhantes da galante insatisfeita. Combina com o seu amigo Nassès (odiado por Zulica) que este o substitua no dia acordado. O objectivo é ousado: Nassès deve seduzir, em muito pouco tempo, uma mulher experiente que o despreza e que acabou de sofrer um rude golpe no seu amor-próprio; esta sedução é vingativa e, portanto, implica o arrancar da máscara hipócrita e a humilhação. É este o jogo que nos ocupará de seguida.

#### *Nassès ou o Virtuosismo do Libertino Vingador*

O jogo da sedução desenrola-se no mesmo palco do anterior. Ao contrário das expectativas da jogadora (e do auditório do conto), o parceiro não é o mesmo: “Quoi! demanda le Sultan, ce n’était

pas Mazulhim? Non, Sire, répondit Amanzéi” (155). Esta novidade, correspondente ao acordo dos dois libertinos, irá enfatizar a depravação de Zulica e servir os propósitos de vingança de ambos, mortificando e desmascarando a hipocrisia do vício. Nassès revelar-se-á, ao longo de todo o episódio (o mais elaborado e extenso do romance), um estratega calculista e determinado, bem como um hábil tático possuindo um domínio absoluto do jargão galante e da retórica da persuasão. Conhecendo bem a parceira de jogo<sup>38</sup> e as condições em que este deve concretizar-se (tempo limitado, ódio de Zulica, vítima recente da afronta de Mazulhim), o libertino vingador terá de fazer uso de todo o seu virtuosismo retórico-argumentativo para alcançar o seu objectivo final: conquistar, desmascarar e humilhar cruelmente a mulher hipócrita. De facto, esta não é uma banal sedução de uma vítima enganada pelo jogo da paixão ou do desejo (ou sequer um jogo galante *en règle*, civilizado e de mútuo acordo). Zulica espera outro “amante” e odeia Nassès; ela é dissoluta, mas ostenta a máscara da virtude e da paixão com um excelente domínio dos códigos do decoro e do *jargon à la mode*. Como manipular uma adversária avisada e experiente de forma a obter dela uma declaração amorosa e a entrega voluntária? Como conseguir ainda humilhá-la e desmascará-la com desprezo? São estas as duas partes do plano estratégico de Nassès. As armas escolhidas são retóricas, nomeadamente o sarcasmo irónico<sup>39</sup>, que lhe permitem uma forma civilizada de agressão, velada e gradual, manipuladora da vontade da parceira sem que esta se aperceba das verdadeiras intenções mortificantes do sedutor e continue a jogar até ao fim. Nassès, portanto, esconde o desprezo, fingindo a estima e o amor; Zulica adopta, com confiança, o discurso da falsa virtude e, mais tarde, o do sentimento sincero nascido num súbito *coup de foudre*.

O lance de abertura de Nassès, à maneira da *captatio benevolentiae* retórica, procura ganhar a confiança e a adesão da interlocutora para assegurar a eficácia persuasiva da sedução projectada. O jogador-sedutor mostra-se “respectueux” e surpreendido pelo facto de encontrar “une personne telle que” Zulica na “petite-maison” de Mazulhim. Esta estima aparente visa aplacar a cólera e a surpresa da interlocutora, estimulando o seu amor-próprio. Contudo, ao mesmo tempo, Nassès não esconde o seu conhecimento da natureza da aventura desta suposta mulher estimável com o amigo libertino: “Je n’ignore pas davantage, les raisons qui vous feraient désirer ici, toute autre vue que la mienne” (156). A construção perifrástica e hipotética, em conjunto com a metonímia, correspondem ao imperativo da sugestão alusiva e velada do código decoroso; mas a lítotes reforça a informação parecendo, ao contrário, suavizá-la: a expressão “je n’ignore pas” revela antes o conhecimento

<sup>38</sup> O narratário também possui elementos em abundância para ajuizar a hipocrisia de Zulica: apresentação e comentários do narrador, a aventura com Mazulhim e o contrastante episódio com o seu amante taciturno, Zâdis, onde se comporta como uma mulher apaixonada e respeitável.

<sup>39</sup> Cf. Carole Dornier (1994: 195-223), que estuda o papel do enunciado geral nesta cena de sedução e humilhação.

exacto das razões que ali a trouxeram, o que pressupõe a confiança de Mazulhim sobre o encontro anterior. Zulica, não conseguindo articular uma palavra e chorando, deixa-se conduzir até ao sofá.

Com cinismo, Nassès finge admirar o excesso de paixão que ele diz interpretar pelas reacções de Zulica à ausência de Mazulhim (as lágrimas, a cólera) e pelo facto de ela se encontrar àquela hora em tal lugar, “qui jamais n’a été consacré qu’à l’amour” (157). Retratando-a como uma mulher apaixonada, o sedutor simula a estima e começa a preparar a armadilha para a conquista e humilhação da mulher hipócrita. Zulica entra no jogo, sem perceber as verdadeiras intenções do parceiro. Ela decide representar o papel da paixão, cedendo gradualmente até à confissão do seu amor por Mazulhim:

“Quoi! s’écria Zulica, que rien ne faisait renoncer à la fausseté, Mazulhim a osé vous dire que je l’aimais! Oui, Madame. Et vous le croyez! lui demanda-t-elle avec étonnement. Vous me permettrez de vous dire, répondit-il, que la chose est si probable qu’il serait ridicule d’en douter. Hé bien! oui, Monsieur, répliqua-t-elle, oui, je l’aimais, je le lui ait dit, je venais ici le lui prouver, l’ingrat avait enfin su m’amener jusque-là. Je ne rougis pas de vous l’avouer, mais le perfide n’aura jamais d’autres preuves de ma faiblesse, que l’aveu que je lui en ai fait. Un jour plus tard! Ciel! Que serais-je devenue?” (157)

Zulica admite apenas “la moitié du secret”, como lhe diz *friamente* o interlocutor. Este, à semelhança do narratário, conhece bem a verdade dos factos. Fingindo acreditar na versão dela por respeito, ele vai seguir a estratégia da lisonja para persuadi-la a *vingar-se* de um ingrato que a traiu, ao revelar todos os pormenores do segredo completo (157-158), embora não o tivesse feito por vaidade, mas movido pela plenitude amorosa. Nassès conta com esta desculpabilização do amigo para provocar o efeito contrário: de acordo com os códigos herdados da cortesia e do preciosismo, o segredo dos amantes é inviolável. Quebrá-lo significa revelar-se como “traître”. É o que exclama Zulica, afirmando a perfídia natural dos homens. Nassès tira proveito destes ares de mulher traída e desiludida com o sexo oposto para se afirmar estrategicamente como excepção e, assim, preparar a sua ulterior declaração amorosa. Mais, instado por Zulica a revelar os verdadeiros motivos da ausência de Mazulhim, o sedutor acaba por fingir ceder a uma confissão difícil: “Mazulhim ne vous aime plus” (158). A reacção da interlocutora é a esperada – o grito lancinante do desespero: “Il ne m’aime plus! s’écria-t-elle douloureusement, ah! ce coup me tue, l’ingrat! était-ce là le prix qu’il réservait à ma tendresse?”(158). A teatralidade da cena é descrita pelo narrador: exclamações, lágrimas, fúria, abatimento. Nassès finge admiração por tal excesso para poder tirar partido de toda esta hipocrisia:

“Je sens que je me meurs, Monsieur, lui dit-elle, après avoir longtemps pleuré, ce n’est point à un coeur aussi sensible, aussi délicat que le mien, qu’on peut porter impunément d’aussi rudes coups; mais qu’aurait-il donc fait si je l’avais trompé? Il vous aurait adorée, répondit l’Indien. Je ne conçois rien, reprit-elle, à ce procédé, je m’y perds. Si l’ingrat ne m’aimait plus, et qu’il craignît de me l’annoncer lui-même, ne pouvait-il pas me l’écrire? Romprait-on plus indignement avec l’objet le plus méprisable? Pourquoi encore, faut-il que ce soit vous qu’il choisisse pour me le faire dire?”(158-159)

As questões levantadas por Zulica acentuam, sem que ela o desconfie, os motivos reais da sua sedução por Nassès nas condições em que esta irá efectuar-se. O desprezo pela sua hipocrisia e o desejo de vingança de ambos os libertinos traçam os propósitos humilhantes desta conquista, como veremos.

Nassès contrapõe à injusta aversão que ela lhe dedica (159) a infelicidade de um amor silenciado até ao momento. Reagindo a esta declaração respeitosa, Zulica admite o seu “capricho”, assegura-o “de son estime, de son amitié, et de sa reconnaissance” (160) e prepara-se para partir. A civilidade destas palavras permitir-lhe-ia sair de forma gloriosa. Porém, o sedutor tem outros projectos e convence-a a ficar, jogando com a necessidade que ela tem de preservar a sua reputação: “Que votre colère ne vous fasse pas oublier ce que vous vous devez. Songez à l’éclat affreux que vous feriez, songez que peut-être demain, vous seriez la fable de tout Agra, et qu’avec une vertu, et des sentiments que l’on doit respecter, l’on vous croirait personne à qui ces sortes d’aventures sont ordinaires” (160). A ironia desta argumentação consiste em procurar dissuadir a vítima de uma saída airosa, mostrando-lhe os riscos de tal gesto, riscos esses que o final do jogo tornará reais, ao desmascarar humilhantemente a hipocrisia da parceira. Ficar é, ao contrário daquilo que o sedutor afirma, muito mais perigoso para a falsa reputação de Zulica. Ela pressente-o e resiste, mas em vão: o libertino cínico tranquiliza-a, assegurando-a do seu respeito e estima, obtendo enfim o *consentimento* dela para passarem juntos aquela noite. Isto significa a primeira vitória de Nassès nesta partida: ele conseguiu já superar o espanto e a cólera de Zulica (ao vê-lo no lugar de Mazulhim, o que a expõe ao escândalo); depois, levou-a a confessar a fraqueza de uma paixão pelo mais célebre libertino; em seguida, revelando-lhe a inconfidência comprometedora que o amigo lhe fez, consegue provocar na parceira a típica reacção da mulher traída e abandonada; por fim, alimentando a imagem de virtude e de amante excepcional que ela dá de si própria, Nassès obtém o consentimento voluntário para um (ainda velado) jogo de sedução. A *ocasião* está provocada e foi aceite pela vítima; agora é necessário saber aproveitar o *momento*, com a aparência de *acaso*, para

levar a bom termo o projecto de conquista, exposição e humilhação, sem levantar as suspeitas da mulher duplamente sacrificada (por Mazulhim e por Nassès).

O processo de sedução é operado pela linguagem persuasiva do sedutor, como sugere o título do capítulo seguinte (XIV): “Qui contient moins de faits que de discours” (162). De facto, Nassès conduz a conversa de forma a deixar que Zulica ganhe confiança na sua máscara linguística de mulher estimável e virtuosa<sup>40</sup>, mas arrastando-a imperceptivelmente para as contradições. Por exemplo, se amar não é um crime em si mesmo, já a escolha de um objecto como Mazulhim é surpreendente. Zulica é, pois, obrigada a justificar-se, admitindo a mediocridade do amante e, com isso, pondo em causa, de forma implícita, a natureza do seu carácter. Nassès aproveita, então, para se diferenciar de Mazulhim e afirmar a sinceridade do seu amor, do seu respeito e da sua estima. Por outro lado, ao denegrir a imagem do amigo-rival, ele procura convencer Zulica da sua excepcionalidade, uma vez que ela, não ignorando a libertinagem do amante, esperaria torná-lo constante:

“Par quelles voies, Mazulhim a-t-il pu vous plaire? par quel enchantement, la femme la plus respectable par ses sentiments, et par sa conduite, Zulica enfin l’a-t-elle trouvé aimable? Comment un homme aussi vain, aussi impétueux, a-t-il pu convenir à une femme aussi sage, aussi modeste que vous? Car, qu’il plaise à des femmes de son caractère, à ces femmes frivoles, étourdies, dissipées à qui aucun objet, n’inspire de l’amour, et qui cependant, sont vaincues par tous ceux qui se présentent à leurs yeux, qu’il leur plaise, dis-je, cela ne m’étonne pas, mais vous!”(164)

Esta sucessão de interrogações visa pôr em relevo, em simultâneo, a mediocridade do libertino e a superioridade da mulher estimável. Tal sequência conduz a uma velada mas significativa conclusão: apenas uma mulher galante seria atraída por um homem assim desprezível. Neste sentido, é com perplexidade que Nassès finge encarar a paixão de Zulica, opondo-a explicitamente à categoria de mulheres libertinas. Contudo, tal perplexidade sugere o contrário, ou seja, o rasgado elogio de Nassès é irónico – ele sabe, e o narratário também, que “cette Dame-là est accoutumée à voir des

<sup>40</sup> Atente-se no modo como ambas as personagens dominam o jargão amoroso herdado do código *tendre*: o sedutor assegura a parceira dos seus “soins”, “constance” e “respect” e que ela “se serait vue adorée aussi religieusement qu’elle mérite de l’être” (162). A mulher galante promete-lhe, então, “la plus tendre amitié”, “une confiance à toute épreuve” (163), ou seja, o dom total da sua pessoa: “Oui. [...] mon coeur vous sera ouvert, vous y lirez comme moi-même; mes moindres sentiments, mes idées, tout vous sera connu” (163). O sedutor cínico responde, por palavras e acções, no tom adequado a esta falsa sinceridade: “Ah! Zulica, dit-il *en se jetant à ses genoux, et en lui baisant la main avec ardeur*, que *ma tendresse* saura bien vous payer de ce que vous ferez pour moi! Avec quel plaisir, ne vous soumettrai-je pas toutes mes pensées! *Maîtresse souveraine de ma vie, vos ordres seuls régleront ma conduite!*” (164; sublinhados nossos). O resultado final deste jogo de sedução contradiz em absoluto estes propósitos falsamente “ternos” do código precioso.

Amants”, como bem se recorda o Sultão (161). O propósito do sedutor é lisonjeá-la para levá-la a prolongar o fingimento, a jogar o jogo da hipocrisia até ao fim. Desta forma, a humilhação será maior.

“Pour commencer avec [lui] *le commerce de confiance*”(164) prometido, isto é, a aceitação do jogo, Zulica adopta o discurso da virtude, dando de si própria uma imagem o mais falsa possível: confiante na segurança da sua invencibilidade, deixara-se, contudo, seduzir por Mazulhim, vítima dos “égarements les plus funestes” do “coeur” e da “tête”. Sem saber como e após longa resistência, a paixão e o libertino levaram-na a conceder-lhe todos os seus favores (164-165). Este discurso de contrição é sublinhado pelo esforço do recurso às lágrimas para enternecer o interlocutor e convencê-lo da sua dor e arrependimento. Como seria de esperar, o sedutor corresponde a esta expectativa, fingindo consolá-la, mas atacando-a de forma velada: “il appuyait malignement, sur le peu de temps que Mazulhim l’avait gardée”, como nota o narrador (165). De facto, o horror que Nassès diz sentir em relação ao modo ultrajante como o libertino rompeu com Zulica sugere, pelo contrário, o desprezo que esta merece.

A mulher hipócrita prossegue no desempenho do seu papel e afirma-se determinada a resistir para sempre a uma nova paixão. Nassès parece convencido desta “fermeté” inviolável e, insistindo no elogio irónico da excepcionalidade da virtude de Zulica, lamenta não poder sequer alimentar a mais ténue esperança de vir a ser correspondido no seu amor. Este lance do libertino cínico permite-lhe manter a estratégia de velar o desprezo pela hipócrita e de forçá-la subliminarmente a refugiar-se nesse papel, que lhe será fatal. Com efeito, Zulica disserta sobre a sua virtude e insensibilidade naturais, concluindo: “Non Nassès, croyez-moi, une femme qui pense d’une certaine façon, ne saurait aimer deux fois” (167).

Nassès procura agora rebater este preconceito (“Idée fausse”) e levá-la a suavizar progressivamente a sua posição de irredutibilidade: em primeiro lugar, existem muitas mulheres estimáveis que tiveram mais do que seis amantes; depois, a superioridade de Zulica permite-lhe conservar a reputação mesmo com um número ainda maior (dez); em seguida, o libertino insiste na ideia de que a exclusividade amorosa é um puro preconceito fora de moda contrário à nova filosofia; por fim, alerta-a para o facto de que o seu sofrimento prolongado expô-la-ia aos comentários públicos, e que Mazulhim, para satisfazer a sua vaidade, não hesitaria em divulgar toda a aventura. Zulica concorda e começa a ceder: “Dans le fond, vous avez raison, lui dit-elle, aussi n’est-ce plus Mazulhim que je pleure, c’est ma faiblesse, c’est de m’être donnée à un homme si indigne de moi” (169-170).

Nassès explora o desprezo que a interlocutora afirma sentir agora pelo ex-amante, elogiando, numa provocação subtil, as qualidades do libertino. Naturalmente que Zulica só pode contrariar esses elogios, se quiser manter-se coerente com a sua anterior constatação de que Mazulhim era um

objecto indigno dela. A estratégia de Nassès leva a sua parceira a contradizer-se a respeito das imagens e dos sentimentos passados e presentes relativos ao amante. Em consequência disso, o sedutor procura fazê-la aceitar o seu consolo para superar tamanho sofrimento. Conjugando a ousadia das acções com uma argumentação falaciosa, mas tranquilizadora, Nassès tenta acelerar a conquista: “Je vous ai prouvé la nécessité où vous êtes d’aimer encore, et je vais autant qu’il me sera possible, vous prouver actuellement que c’est moi qu’il faut que vous aimiez”(171).

“Premièrement”, a aversão injusta que Zulica confessou ter por ele só pode ser reparada com uma paixão ardente; depois, ela é objecto do seu mais sincero amor e da sua mais profunda estima; logo, “puisqu’[il est] l’homme du monde qui [l’] estime le plus, et qui a le plus de raison de le faire, [il doit] être aussi le seul [qu’elle puisse] aimer” (173). Zulica resiste, recusando os perigos do amor e refugiando-se na *amizade*. Esta estratégia hipócrita incentiva o sedutor a agir cada vez mais audaciosamente, confiante na sua vitória (“avec une femme moins estimable que vous, je ne serai pas si sûr de ma victoire.” – 173). A parceira protesta: “plus je suis estimable, plus je résisterai” (173). O libertino joga, então, um paradoxo desconcertante, o qual ataca a hipocrisia, ao mesmo tempo que leva a parceira a ter de aceitar a rendição para salvaguardar a sua (falsa) virtude:

“Tout au contraire, répliqua-t-il, les coquettes seules coûtent à vaincre, on leur persuade aisément qu’elles sont aimables, mais on ne les touche pas de même, et de toutes les conquêtes, la plus aisée, c’est celle d’une femme raisonnable. Je ne l’aurais assurément pas cru, dit-elle. Rien n’est pourtant plus vrai, répondit-il. [...] Vous croyez que je vous aime! s’écria-t-il, vous ne me haïssez pas, et vous imaginez que vous me résisterez longtemps! Vous! avec cette vérité que vous avez dans le caractère! vous vous flattez que vous pourrez me rendre malheureux, lorsque vos propres désirs, vous parleront en ma faveur! que vous fixerez un temps pour céder, et que ce ne sera que lorsqu’il sera arrivé, que vous croirez pouvoir vous rendre avec décence! Non, Zulica, non, j’ai meilleure opinion de vous, que vous-même. Vous n’aurez point assez de fausseté pour vouloir désespérer un Amant que vous aimez, vous ignorerez l’art perfide de me conduire de faveur en faveur, jusques à celle qui doit à jamais combler, et ranimer mes désirs. l’instant où je vous attendrirai, sera celui où je mourrai de plaisir entre vos bras, et cette bouche charmante, ajouta-t-il avec transport ...” (173-174)

Esta longa tirada de Nassès, jogando com a duplicidade da interlocutora, procura persuadi-la de que uma mulher apaixonada, virtuosa e sincera cede com maior facilidade do que uma coquete, pois o seu desejo é o de fazer feliz um amante adorado e não o de atormentá-lo com uma decência falsa. O paradoxo afirma que a queda prova o amor e a virtude, enquanto a resistência (falsamente virtuosa) é uma “arte péfida” usada pelas coquetes nos seus jogos galantes. Assim, o sedutor procura

persuadir Zulica a render-se sem mais delongas, servindo-se do paradoxo como arma de sedução. Por outro lado, o paradoxo é irónico: o libertino sugere, de forma velada, a verdadeira natureza da sua interlocutora, humilhando-a pelo desprezo manifestado contra as falsas virtudes, embora o faça sem que ela possa responsabilizá-lo por isso – na aparência, Nassès continua a manifestar-lhe o amor e a estima mais lisonjeiros. Todavia, os seus actos desmentem as suas palavras, à medida que ele vai tomando as maiores liberdades, ou seja, impondo a “*violence de son ardeur*” (176) através de um *coup d'autorité*. Perante a indignação de Zulica, Nassès justifica-se de novo com uma argumentação sofismática: uma longa resistência é mais perigosa para a reputação feminina do que a entrega célere, pois esta garante a discrição do amante, enquanto aquela permite que o Público se aperceba do segredo (177-178). Particularizando, o libertino tenta obter a adesão da parceira para a sua própria sedução, mostrando-lhe que o respeito que ela tanto lhe exige se traduz pela sua preocupação com a reputação dela, assim como a estima será provada pela sua discrição.

Estes propósitos dirigem-se, uma vez mais, a um destinatário dúplice: na aparência, à mulher virtuosa; na realidade, à galante hipócrita. O seu objectivo é fazer ceder voluntária e rapidamente para poder passar à humilhação. Com efeito, após o *coup d'autorité*, o sedutor pretende ainda levar a vítima, enredada nas malhas do papel que escolheu representar, a confessar o seu amor/desejo e a consentir na sua queda:

“M'aimez-vous? lui demanda Nassès aussi tendrement que s'il l'eût aimée lui-même. Ah! Nassès, s'écria-t-elle, quel plaisir vous ferait un aveu que vos emportements m'ont déjà arraché; m'avez-vous là-dessus, laissé quelque chose à vous dire? Oui, Zulica, répondit-il; *sans cet aveu charmant que je vous demande, je ne puis être heureux; sans lui, je ne puis jamais me regarder que comme un ravisseur*. Ah! voulez-vous me laisser un si cruel reproche à me faire? *Oui, Nassès*, dit-elle en soupirant, *je vous aime!*”  
(180-181; sublinhados nossos)

Objectivo alcançado: a primeira parte deste jogo de sedução está cumprida com a vitória do libertino sobre uma mulher experiente mas que aceitou jogar o jogo da hipocrisia. Segue-se a queda da máscara e a humilhação vingativa.

A segunda parte do projecto de Nassès visa levá-la a compreender o real desprezo que ela merece pela sua falsidade e prontidão na entrega, embora o sedutor não o afirme explicitamente. Ele avança pouco a pouco, insinuando as suas acusações, de modo a deixar a interlocutora sem saída, mas também sem poder responsabilizá-lo por nada e, assim, permitindo-lhe continuar o desmascaramento até à humilhação final. Continuando a representar o seu papel de mulher virtuosa, Zulica procura justificar o injustificável:

“C’est, dit Zulica, un instant après qu’elle se fut mise à table, une *chose bien singulière* que la façon dont les événements les plus marqués de notre vie, sont amenés! Qui dirait à une femme, *vous aimerez ce soir, à la fureur, un homme, non seulement auquel vous n’avez jamais pensé, mais que même vous haïssez*, elle ne le croirait pas; et pourtant, il n’est pas sans exemple que cela arrive!” (182; sublinhados nossos)

A única forma de justificação de uma passagem tão súbita do ódio declarado às *provas* de uma paixão ardente é a da *fatalidade*. Nassès finge concordar com Zulica, mas a sua ironia alude à ambiguidade do jargão galante. A interlocutora insiste na força dos “coups de sympathie”, dando margem de manobra a que o sedutor prossiga a sua acusação velada pela alusão irónica à frequência com que eles podem ocorrer no mesmo dia à mesma vítima. Ele deixa, assim, entender a hipocrisia da libertinagem sob a máscara do código precioso, perturbando a parceira, cuja única alternativa é fingir até ao fim:

“Quand à moi, dit-il, je sais qu’ils sont fort communs. Je connais même, une femme qui y est si sujette, qu’elle en trouve ordinairement trois ou quatre dans la journée. Ah! Nassès, s’écria-t-elle, cela n’est pas possible! Quand vous diriez simplement que cela n’est pas ordinaire, savez-vous bien, repartit-il, que vous vous tromperiez encore, et qu’*une femme qui a le malheur d’être née fort tendre, (si pourtant c’en est un,) ne peut pas répondre un moment d’elle-même?* Je vous suppose, vous, dans la nécessité de m’aimer, que ferez-vous? Je vous aimerai, répondit-elle. Hé bien! supposez à présent, continua-t-il, *une femme qui soit dans la nécessité d’aimer par jour, trois ou quatre hommes.* Je la trouve bien à plaindre, dit-elle. Soit, j’en conviens, mais que voulez-vous qu’elle fasse? Qu’elle fuie, me direz-vous? Mais on ne va pas loin dans une chambre; quand on s’y est promené quelque temps, on s’est lassé, il faut se rasseoir. Cet objet qui vous a frappé, est toujours présent à vos yeux. Les *désirs* se sont irrités par la résistance qu’on a faite, et la *nécessité d’aimer*, loin d’en être diminuée, n’en est devenue que plus pressante. Mais, répondit-elle en rêvant, en aimer quatre! Puisque le nombre vous choque, répliqua-t-il, *j’en ôte deux.*” (183-184; sublinhados nossos)

A ambiguidade do código linguístico da galanteria serve aqui os propósitos do libertino cínico. Este parece justificar a hipocrisia da sua interlocutora através de um discurso alusivo e irónico, fundado nos imperativos da *necessidade de amar*, ou seja, no desejo de prazer, uma vez que, ao contrário da exclusividade do código terno e precioso, o falso sentimento se compartilha com três ou quatro amantes. Até mesmo uma Zulica se admira com tal número, o que permite ao interlocutor reduzi-lo àquele que lhe convém: *dois* (ele próprio e Mazulhim). Considerando-o mais verosímil e

até possível, ela mostra-se persuadida pelos argumentos falaciosos de Nassès, embora finja a sua estranheza. O libertino aproveita, então, para reforçar a hipocrisia da parceira e obrigá-la subliminarmente a manter a máscara, enquanto lhe elogia a “natureza”: “Vous êtes vraie, sans art, vous m’aimez assez pour ne vouloir rien me cacher de ce que vous pensez, et je vous en estime d’autant plus qu’il y a bien peu de femmes qui aient autant de vérité dans le caractère” (184). Esta antífrase permite, por um lado, lisonjear a parceira e, com isso, obter novas provas do suposto amor; por outro, ela tem o efeito contrário da alusão condenatória do verdadeiro carácter de Zulica, deixando-a, mais tarde, sem defesa para justificar a hipocrisia. Desta vez, a entrega foi consentida sem qualquer ambiguidade, deixando de poder dispor da desculpa do *coup d’autorité*.

O ódio e o desprezo que Nassès sente por Zulica aumentam e ele apressa-se a concluir o seu projecto de humilhação. Começa por jogar com as contradições da sua parceira a respeito do jargão sentimental para lhe ir retirando, pouco a pouco, as possibilidades de defesa:

“Si je le demande [a definição da palavra *amar*], répliqua-t-il, ce n’est pas que je l’ignore, mais, comme chacun définit ce sentiment, suivant son caractère, je voulais savoir ce qu’en particulier, vous entendez, vous, en disant que je vous aime mieux que Mazulhim ne vous aimait. Je ne puis connaître la différence que vous mettez entre lui, et moi, si vous ne m’apprenez pas ce que c’était que sa façon d’aimer. Mais, répondit-elle, en affectant de rougir, c’est qu’il a le coeur épuisé, lui.” (186)

O recurso a formulações equívocas como esta de Zulica é um dos processos mais característicos do código linguístico da galanteria. Quando os dois parceiros jogam de boa-fé, o equívoco permite o bom entendimento mantendo a decência. Aqui o caso é diferente: o libertino pretende agora desmascarar a mulher hipócrita e finge atribuir à palavra “coeur” o sentido precioso de sede do amor. Daí a sua aparente incompreensão: o sentimento só se esgota com uma paixão demasiado longa, o que não é o caso de Mazulhim; logo, aquilo que ela quer realmente dizer deve ser outra coisa. Como Zulica não abdica da formulação equívoca, Nassès simula ter um lampejo de compreensão (“Ah! Je vous entends [...]”), que lhe permite desmistificar os deveres do amante terno. O amor respeitoso e neoplatónico deu lugar à simples satisfação do desejo: “Expérience ou non, répliqua-t-il, on sait ce que doit être un Amant quand on veut bien ne lui laisser plus rien à désirer; il y a là-dessus une tradition établie; mais j’avoue encore une fois que vous me surprenez, car Mazulhim ...” (187). Esta surpresa deve-se à brilhante reputação de “homme à la mode” de Mazulhim, a qual lhe confere a *estima*. Nassès continua a jogar com a linguagem equívoca, mas o sentido libertino é agora de tal forma claro que essa formulação se revela apenas como máscara decente do *goût* e já pouco ou nada tem a ver com o paradigma da virtude severa, ao qual Zulica

finje pertencer. Assim, todos eles acabam por ser englobados no paradigma libertino, uma vez que *coeur* significa *desejo*; *devoir*, a *satisfação* desse desejo; *réputation*, o *catálogo das conquistas*; *être estimable*, ser *ardente na satisfação do prazer*; *être mécontente*, a *insatisfação* feminina.

Depois de ter demonstrado, com exemplos, o mérito de Mazulhim (humilhando Zulica por ter opinião contrária à *doxa* e, portanto, ser provavelmente dela a culpa), Nassès prossegue com o panegírico irónico dos amantes “de l’espèce dont Mazulhim [lui] a paru” (188):

“Ils aiment mieux, dit-il; eux seuls connaissent les *soins*, et la *complaisance*: plus ils sentent qu’on leur fait *grâce* de les aimer, plus ils *s’empressent à mériter* de l’être: nécessairement *soumis*, ils sont moins Amants qu’*Esclaves*. Sensuels et *déliçats*, ils *imaginent* sans cesse, mille dédommagements, et l’amour leur doit peut-être ce qu’il a de plus ingénieux plaisirs. Leur arrive-t-il de se *transporter* ? Ce n’est point à un *mouvement aveugle*, et par conséquent jamais flatteur pour une femme, qu’elle doit l’*ardeur* dont leur *Ame* se remplit; c’est elle seule, ce sont ses *charmes* qui subjugent la nature. Peut-il jamais y avoir pour elle, de *triomphe* plus *doux*, et plus *vrai*!” (188-189; sublinhados nossos)

Esta “opinião singular” não convence Zulica, que procura desviar o rumo de tão comprometedora conversa. De facto, Nassès serve-se da linguagem preciosa fundada no neoplatonismo para se referir, não aos prazeres da alma mas aos dos sentidos; portanto, ele coloca a interlocutora no contexto da galanteria. No entanto, este código linguístico é aqui posto a nu na sua hipocrisia, tornando-se numa condenação velada da *pruderie*, isto é, num meio de desmistificação e de humilhação da parceira. Todavia, à estratégia do libertino vingador interessa prosseguir a conversa com a confiança da interlocutora. Por isso, ele finje ceder à vontade dela e justifica-se com a curiosidade despertada pelo comentário sobre o rival (189-190). Depois, procura tranquilizá-la sobre os receios que ela começa a manifestar quanto às suas verdadeiras intenções para poder concluir o jogo de forma vitoriosa. Para já, consegue obter a adesão da vítima a mais uma conquista (190).

Em seguida, Nassès torna-se mais agressivo, insinuando que ela cedeu aos seus desejos apenas para comprar a sua discrição por tê-la encontrado num local comprometedor (191-192). Zulica reage com indignação, procurando consolidar a sua imagem de mulher virtuosa, vítima de um *coup de foudre*. Perante as alusões do sedutor, ela complementa esta estratégia defensiva com a tática das lágrimas e do arrependimento doloroso por ter resistido tão pouco. A tal hipocrisia, responde Nassès com refinado cinismo, passando das declarações ardentes à insinuação de que talvez o amor dela seja uma máscara do desejo:

“Je ne sais pas si je me flatte, lui dit-il enfin, mais je jurerais presque que vous me haïssez moins que vous ne dites.[...]. Je vous estime trop pour le penser [...], et cela est au point que je vous verrais inconstante, que je n’en voudrais rien croire. Je suis, et je veux être persuadé que vous m’aimez autant que vous pouvez aimer quelque chose [...]. Plus on a de délicatesse, plus on a les passions vives, et quand j’y songe, une femme est bien malheureuse quand elle pense comme vous. En vérité! j’ose le dire, la dépravation est telle aujourd’hui, que plus une femme est estimable, plus on la trouve ridicule.”  
(193-194)

No entanto, como sabemos, Nassès não quer agredir a sua parceira de forma explícita, mas sim levá-la a condenar-se a si própria, não apenas por este momento preciso de fraqueza, mas sobretudo pelo seu passado de falsa virtude. Prosseguindo com uma lisonja irónica, o sedutor conduz a conversa para uma reflexão sobre a depravação dos costumes que considera ridículas as mulheres estimáveis, enquanto a vaidade masculina exige, paradoxal e injustamente, que elas se entreguem por amor. A galanteria masculina, condenada com cinismo por um libertino, é a causa da hipocrisia feminina e, portanto, desculpabiliza-a. Levada a continuar o seu desempenho como mulher que pensa “d’une certaine façon”, Zulica vê-se obrigada a condenar aquelas que se entregam sem sentimentos, ou seja, a assinar a sua própria sentença, tal como pretende o sedutor:

“Je vous dirai, pour moi, qu’autant que je voudrais qu’on ménageât les femmes raisonnables, autant je voudrais qu’on accablât de mépris, celles dont la conduite est du dernier délabrement. Toute faiblesse est excusable, mais en vérité! l’on ne peut trop condamner le vice.

On le condamne, répliqua-t-il, mais on le tolère.” (195)

Com efeito, o libertino vingador irá satisfazer este falso desejo. Por outro lado, a tolerância do vício justifica-se, segundo Nassès, pela imposição social e pela vaidade generalizada; ele só é condenado “dans celles qui ne sont point faites pour inspirer des désirs” (195), ou seja, que causam repulsa, mas que o Público obriga a que constem da lista de triunfos. Por isso, Nassès confessa cinicamente: “j’ai eu plus de femmes que je n’en ai aimées” (196). Estes propósitos provocam na interlocutora a necessidade de revelar os seus receios sobre a futura inconstância do “amante”, mas este desculpa-se com a depravação geral. Curiosa, Zulica pede-lhe um relato das suas aventuras galantes, o que ele satisfaz por dois motivos: primeiro, isso assegura-lhe o seu *ethos* de libertino; depois, permite-lhe exigir dela um relato semelhante. Todavia, após trinta e três “affaires réglées”, Nassès pretende ser capaz de amá-la com todo o ardor, pois “il y a bien peu d’affaires où l’on se serve du sentiment” (197). Esta crítica aos costumes e à falsidade dos sentimentos e da linguagem

amorosa procura fazer com que a parceira confie na sinceridade do libertino: “tout cela<sup>41</sup>, comme vous voyez, fait qu’après avoir eu beaucoup d’affaires, on n’en est quelquefois pas encore à sa première passion” (197).

É agora a vez de Nassès fingir curiosidade sobre as aventuras sentimentais/galantes de Zulica. Esta, mantendo a sua máscara, confessa apenas Mazulhim e o próprio interlocutor como “les seuls qui [aient] pu [lui] plaire” (198). Nassès conhece bem a história de Zulica (como adiante o prova), mas procura levá-la, com jeito e fundando-se na confiança mútua (e também na verosimilhança dos costumes), a revelar os seus segredos (198-199). Zulica resiste, insistindo na veracidade da sua confissão anterior, mas sempre vai admitindo, hipoteticamente, que, em caso de fraquezas passadas, a vaidade do amante actual não as perdoaria (199). Nassès torna-se, então, terno e tranquilizador para levá-la a falar:

“Mais, quelle idée! lui dit-il, qui, moi ! Je vous mépriserais parce que vous me donneriez, en m’avouant tout ce que vous avez fait, une nouvelle preuve de votre tendresse, et peut-être, la plus convaincante de toutes, par la peine qu’on a communément à l’obtenir? Eh bien! Vous avez aimé Mazulhim, cela m’a-t-il étonné? Vous en estimé-je moins? Pourquoi voudriez-vous que quelques Amants de plus, fissent sur moi, une impression désagréable? ai-je quelque chose à démêler avec ceux qui m’ont précédé? Est-ce votre faute, si le destin ne m’a pas offert à vos yeux le premier ? Non, Zulica, non; je ne suis pas même de l’avis de ceux qui croient qu’une femme qui a beaucoup aimé, n’est plus capable d’aimer encore. Loin que je pense que le coeur s’use en aimant, je suis, au contraire, persuadé que plus on aime, plus on est vif sur le sentiment, plus on a de délicasse.” (199)

O cinismo do sedutor joga com a confiança da parceira, colocando-se na posição de confidente, capaz de tudo compreender sem recriminações. Ele diz-lhe justamente aquilo que ela precisa de ouvir para se julgar segura: ao contrário da *doxa*, Nassès afirma que o ardor e a delicadeza sentimentais são adquiridos com a experiência. Este argumento procura despoletar a confissão da parceira (prova da sua “tendresse”), que, no entanto, resiste; ela evita satisfazer o pedido do interlocutor, questionando-o por sua vez, por forma a obrigá-lo a precisar a sua posição: “Suivant ce principe [...], vous ne seriez donc pas flatté d’être le premier amant d’une femme?” (199). Nassès responde que não, pois os desejos juvenis são movidos pela curiosidade, pela vaidade, pela imaginação, e a inexperiência engana os sentimentos. Zulica defende, pelo contrário, a sinceridade e a ingenuidade do primeiro amor, fontes de uma maior felicidade, aquela que vem das ilusões do sentimento (200-201). Resistindo ainda durante algum tempo, ela acaba por ceder, fazendo-o, no

---

<sup>41</sup> Cf. *supra* p. 146.

entanto, jurar que lhe conservaria a mesma estima e justificando a sua longa recusa pelos remorsos da sua fraqueza e do “souvenir douloureux des mauvais procédés d’un amant” (202).

Zulica precede, pois, a sua confidência desta contrição humilde para evitar acusações e suscitar a adesão do seu interlocutor para o infortúnio (*captatio benevolentiae*). O libertino finge concordar, de forma a deixá-la comprometer-se fatalmente num discurso hipócrita: “Cela est exactement vrai, dit Nassès, une femme délicate est bien à plaindre”(202). Encorajada por estas palavras, Zulica vai esmerar-se no relato da “sua” história, apresentado-se como vítima do destino e utilizando um discurso hipócrita que sintetiza todos os lugares-comuns preciosos e do amor-paixão (203-206). Nassès escuta atentamente, deixando-a cair na armadilha para, em seguida, atacar a sua duplicidade, contrapondo uma outra versão dos factos referentes à “tendresse” mútua entre Zulica e Amagi (206). Como ela afirma ter sido essa a sua única fraqueza antes de Mazulhim, Nassès finge indignar-se com a calúnia pública que lhe atribui uma longa lista de amantes (207). Ele procura desmascará-la, embora com alguma civilidade para forçá-la a admitir a sua hipocrisia. Deste modo, Nassès esconde ainda o seu desprezo, recorrendo a um discurso alegadamente baseado na *vox populi* (207-209), mas no qual ele afirma não acreditar em absoluto, pois ela convenceu-o da sua virtude. Zulica sente-se perdida e tenta manter a máscara, jogando a indignação pela ofensa injusta e à qual não vale sequer a pena responder. O sedutor, tendo enfim feito cair a máscara, leva a mortificação da vítima o mais longe possível, ironizando a sua hipocrisia (“une même soirée aura vu naître, et finir votre ardeur”– 210), ameaçando penalizá-la com o desmascaramento público se ela não se render aos seus desejos uma vez mais. O ataque e a resistência são suspensos pela chegada de uma carruagem, que Zulica crê ser a sua. Assim, ela espera poder terminar esta partida com uma derrota menos humilhante, resistindo ao assalto final do adversário e acusando-o severamente pela sua perfídia: “Voilà sans doute mes gens, Monsieur, lui dit-elle, et je pars. Je ne vous presse pas de réfléchir sur ce qui s’est passé entre nous, cela vous serait inutile; plus on est capable d’un mauvais procédé, moins on est fait pour le sentir” (211).

Contudo, o projecto de humilhação vingadora dos dois libertinos não está ainda concluído. A carruagem transporta Mazulhim, que finge acorrer ao encontro marcado. A surpresa de Zulica dá lugar às lágrimas, ao ver-se assim à mercê de um inimigo duplo. Consciente do carácter plurissignificativo do choro, ela opta estrategicamente pelo silêncio, deixando aos agressores a iniciativa da palavra. Estes, porém, não vão perder a oportunidade de desmascarar por completo a mulher galante: “De grâce, éclaircissez-moi ce mystère, dit enfin Mazulhim à Nassès, est-ce de vous, ou de moi que Madame a à se plaindre? Ne m’aime-t-elle plus, vous aime-t-elle?” (213). Nassès assume que é ele o causador do tormento de Zulica, o que leva Mazulhim a fingir-se horrorizado pela traição que esse facto representa para si próprio. O amigo efectua o seu lance final,

ironizando a resistência da infiel e deixando em aberto duas hipóteses igualmente humilhantes para a hipócrita desmascarada: o “consolo” de Mazulhim e um novo encontro com ele, Nassès:

“Ce n’est qu’avec une peine extrême que je suis parvenu à consoler Madame de votre perte, répondit Nassès; c’est une justice que je lui dois, et pour faire mon devoir jusques au bout, je vais, quelque chose qu’il m’en coûte, vous laisser essayer si vous pourrez avec plus de facilité, la consoler de la mienne. Adieu, Madame, poursuivit-il en s’adressant à Zulica, mon bonheur n’a pas duré longtemps, mais je connais trop la bonté de votre coeur, pour ne pas espérer qu’un jour vous me rendrez ce que votre prévention me fait perdre aujourd’hui. En cas qu’il vous plaise de vous souvenir de moi, soyez sûre que je serai toujours à vos ordres.” (213)

Atendo-se ao jargão galante, forma civilizada mas não menos incisiva de agressão, o libertino vingador dá por terminado o jogo da sedução-desmascaramento-mortificação com a sua vitória absoluta e deixando a vítima à mercê do outro adversário.

Mazulhim começa, com efeito, por jogar o jogo da estima e da paixão, procurando ganhar a confiança da hipócrita e levá-la a desmascarar-se. Assim, ele justifica-se pelo seu mau procedimento para provocar nela as recriminações e, em seguida, a confissão de ter cedido a Nassès, por vingança. Mazulhim avança mesmo os argumentos desculpabilizadores de Zulica, mas com a intenção cínica de lhe provar que ela é igual a ele, ou seja, desmascarando a falsa virtude amorosa desta mulher “méprisable”. Acaba por propor-lhe um “honteux marché” em que ela se vê coagida<sup>42</sup> a rever “ses anciens amis” através da chantagem velada:

“Moi! s’écria-t-elle, je vous reverrais! Eh oui! répondit-il en lui présentant la main pour descendre, il faudra prendre cela sur vous. Si par hasard, Zâdis est assez extraordinaire pour le trouver mauvais, comptez sur moi, ou il sera forcé de vous quitter, ou il s’accoutumera à la fin à nous voir vous faire assidûment notre cour [Mazulhim e Nassès]” (220).

Xeque-mate: seduzida, desmascarada, humilhada e chantageada, Zulica perde em toda a linha, satisfazendo a vaidade vingadora dos dois adversários. O jogo galante é aqui substituído por uma agressão cruel, mas veludosa. O jogo que consideraremos em seguida obedece a um esquema semelhante.

<sup>42</sup> “Pardonnez-moi, reprit-il; vous êtes trop raisonnable pour ne pas sentir ce que l’on doit d’égards, et de ménagements à ses anciens amis; d’ailleurs, vous n’ignorez pas qu’aujourd’hui, c’est un usage établi de former autant d’affaires que l’on peut, et d’accorder tout à ses nouvelles connaissances, sans pour cela retrancher rien aux anciennes. Vous trouverez bon que les choses s’arrangent comme j’ai l’honneur de vous le dire, et que je regarde ce point-là comme très décidé entre nous” (218). O libertino inscreve-a no círculo da galanteria (revelando a sua verdadeira natureza) e ameaça expô-la publicamente se ela não aceitar a proposta (220).

Em 1763, Crébillon publica *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral*, embora trabalhasse neste romance-diálogo desde o período compreendido entre 1736-1742, ou seja, aquele a que corresponde a redacção e/ou publicação de obras como os *Egarements, La Nuit* e o *Sopha*, com as quais este “diálogo moral” partilha preocupações de natureza ética e estética.

O título é bem sugestivo: tempo, espaço, acção, género e temática são evocados desde o primeiro contacto com esta obra de Crébillon. O *Hasard* (como o *Moment*) é uma figura emblemática da temporalidade do instante que caracteriza o protocolo libertino e que põe em relevo a sua capacidade de aproveitar a *ocasião*, aparentemente fruto do acaso, em que a essência do jogo da sedução se revela como *égarement* fortuito e involuntário do desejo dos sentidos<sup>43</sup>. O determinante “du coin du feu” reforça esta ideia. Com efeito, não se trata apenas de uma referência concreta ao espaço íntimo e acolhedor aquecido pela lareira (em oposição ao frio gelado do exterior<sup>44</sup>), mas do fogo simbólico do desejo<sup>45</sup> que irá jogar-se ao longo deste diálogo moral<sup>46</sup> centrado no contraste entre a constância amorosa, defendida pela Marquesa, e a efemeridade casual do *amour-gôit* vivida pela galante Célia.

<sup>43</sup> O Duque de Clerval fornece-nos a definição do *Moment* (talvez a mais célebre de toda a obra de Crébillon): “Une certaine disposition des sens aussi imprévue qu’elle est involontaire, qu’une femme peut voir; mais qui, si elle est aperçue, ou sentie par quelqu’un qui ait intérêt d’en profiter, la met dans le danger du monde le plus grand d’être un peu plus complaisante qu’elle ne croyait ni devoir, ni pouvoir l’être” (*HCF*, 1993c: 169).

<sup>44</sup> A chegada de Clerval serve de pretexto para várias referências ao tempo “déstestable” (142-143) que se faz sentir no exterior do “boudoir” de Célia, e que leva o entregado Duque a aproximar-se do lume: “pour vous faire plaisir, j’approcherai du feu. [...] Ah parbleu! toutes les pelisses du monde ne garantiront pas du froid qu’il fait aujourd’hui [...]” (143; em itálico no original, o que sugere o fogo simbólico do desejo).

<sup>45</sup> Cf. Maria Concepción Pérez Pérez (1996: 155-164). A autora analisa longamente a simbólica do fogo presente na obra (158-159).

<sup>46</sup> O “diálogo” crébilloniano é uma forma mista (digece e mimece) que joga com elementos narrativos (como os comentários distanciados, neste caso, do narrador-editor, dirigidos ao leitor), combinados habitualmente com uma estrutura dramática (cinco cenas) e com a pedra-de-toque da poética crébilloniana, ou seja, a força perlocucional das palavras das personagens, verdadeiros “factos dialogados” (segundo a narrativa intradiagética do *Sopha*) e que reflectem o poder persuasivo do discurso de sedução. (Voltaremos a estes aspectos oportunamente.) O adjetivo “moral”, como no caso do *Sopha, conte moral*, pode ler-se, quer de forma irónica quer como relativo aos costumes (*mores*), traduzindo uma preocupação de análise e observação distanciadas por parte do pretense “éditeur”, que busca a cumplidade do narratório extradiagético (“on”), seu Lector Modelo.

Esta opção ao “quietismo amoroso” da primeira (separação entre sentimento e desejo físico) o gosto pelo jogo de sedução, procurando aproveitar o *hasard* para levar o amante da amiga a jogar consigo de acordo com as regras estabelecidas pela nova Arte de Amar da galanteria mundana. Ou seja, a responsabilidade da sedução respeitosa cabe ao homem, enquanto a mulher simula a resistência virtuosa apenas cedendo, no final, à força da paixão mútua. Porém, o Duque esquiva-se a representar o seu papel, fingindo não entender os propósitos da interlocutora, interpretando à letra o discurso alusivo do jargão galante e recusando-se a pronunciar a “fórmula mágica” da conquista (“je vous aime”). Não obstante, sai vitorioso e triunfante: com subtileza, leva-a a desmascarar-se, fazendo-a contar o seu passado amoroso/galante; depois, com o já célebre *coup d'autorité* quebra a ténue resistência da dama (perturbada pelo desejo e pela sua própria narração); furtando-se sempre a uma confissão falsa e comprometedora, Clerval, consegue obter a declaração amorosa da parceira, com todas as provas, e um acordo para o futuro, no qual o sedutor persuade a vítima a aceitar uma situação humilhante: não abdicando da *tendresse* da Marquesa, e por causa da desconfiança e ciúme desta, Clerval convence Célie a partilhá-lo com a amante em segredo, enquanto a divide com um amigo, o novo caso público da jovem.

Este diálogo moral coloca em cena três “interlocutores” (segundo o termo utilizado pelo “éditeur” com funções de narrador – 131) correspondentes aos vértices de um triângulo amoroso (passível de ser transformado num quadrado, como vimos), originado por um suposto acaso (a Marquesa é forçada a sair, deixando Célie e o Duque em “tête-à-tête”, uma vez que a dona da casa interditará qualquer outra visita). Deste modo, o leitor-espectador assiste a mais uma partida do jogo da sedução galante, mas com uma variante curiosa: o par de jogadores – Célie e o Duque de Clerval – chegam ao resultado final pretendido por ambos (a satisfação do desejo), embora o jogador masculino adopte a atitude passiva de alguém que se deixa levar pela parceira, a quem atribui o papel activo da sedução. Esta inversão dos papéis não se coaduna com as regras estabelecidas, e Célie luta para conseguir restabelecer a ordem, exigindo a palavra convencional, a máscara retórica do sentimento inexistente.

A justa verbal decorre, então, com sucessivos lances de ataque, defesa e contra-ataque argumentativos em que os contendores procuram, polidamente, manipular a vontade do adversário, levando-o a agir de acordo com os interesses velados próprios de cada um. Nesta guerra civilizada, a mulher está em desvantagem, porque precisa de manter a máscara da estima e do sentimento, embora aceite jogar o jogo do desejo, arriscando-se a ser desmascarada e humilhada, como vimos. No caso de Célie, a desvantagem acentua-se, pois o parceiro furta-se a colaborar ao nível das máscaras retóricas do jargão amoroso galante, obrigando-a, assim, a expor-se de forma quase indecente. A nuance do *quase* é importante, uma vez que a agressão do sedutor tem de ser subtil para preservar a civilidade e para permitir a continuação do jogo (conversa-sedução) até ao final

esperado. O Duque não recusa o prazer, apenas a declaração amorosa falsa e demasiado comprometedora, tendo em conta o objecto pouco estimável que a parceira revela ser<sup>47</sup>, pelo seu passado, presente e até futuro (pois aceita um acordo que visa apenas a satisfação dos sentidos).

O diálogo de sedução entre Célie e o Duque corresponde à 5ª cena, a última e a mais extensa do texto. As quatro cenas anteriores preparam-na cuidadosamente, orientando o Leitor para o desfecho previsível<sup>48</sup>. Assim, na primeira (133-141), assistimos à conversa entre a Marquesa e Célie sobre o amor mundano e, em particular, sobre a relação entre a Marquesa e o Duque. Reconhecendo a natureza libertina, mas “honnête”, do amante, ela perdoa-lhe algumas infidelidades movidas pelo capricho dos sentidos para se assegurar da constância do seu sentimento e poder fixá-lo (139). A cena II (142-147) corresponde à chegada do Duque de Clerval, vindo da corte de Versalhes, donde traz as últimas novidades (as suas honrarias e a maledicência geral sobre as novas ligações amorosas e inconstâncias); a entrada do Duque é ainda pretexto para Célie montar a sua armadilha, interditando qualquer outra visita, bem como para se acentuar a oposição frio exterior/calor interior que funcionará ao nível simbólico do desejo, como já dissemos. Esta cena reúne as três personagens, constituintes do triângulo do desejo atrás referido, numa conversação mundana sobre os novos costumes amorosos da corte. Em seguida, a cena III (148-149) vem introduzir uma alteração aos planos iniciais. A Marquesa recebe uma carta da mãe e deve partir para se ocupar da saúde desta, dever filial tanto mais importante quanto serve também para “conservar a estima” do amante, ou então uma maquinação da Marquesa com vista a provocar, sob o seu controlo, uma traição inevitável, mais cedo ou mais tarde (148). Separando as personagens anteriormente

---

<sup>47</sup> Existe uma outra situação em que um libertino crébilloniano se esquia a colaborar no jogo galante para fazer recair toda a responsabilidade dos avanços sedutores na parceira, uma falsa devota presbiteriana. Trata-se da mortificação da *prude* Mme de Rindsey pelo libertino Chester nos *Heureux Orphelins* (cartas IV e V). Carole Dornier estudou este episódio (1994: 223-231), cujos traços principais podem ser sintetizados do seguinte modo: Chester, para desmascarar a hipócrita, leva-a a empenhar-se numa sedução indirecta. Adoptando o papel de “femme qui pense” (*HO*, 1995c: 192), ela desvia a conversa do plano moral e religioso para os perigos do *amor*, esperando uma declaração do parceiro, à qual este se furta, embora finja concordar com os propósitos hipocritamente virtuosos e avisados da *prude* (193): o amor é, diz ele, fonte de sofrimento devido à perfídia masculina movida pelos sentidos. Esta réplica inesperada, leva a hipócrita a refugiar-se no “platonismo” (194), buscando um desmentido do interlocutor. Chester esquia-se uma vez mais, admitindo, contudo, que ele próprio só se interessa pela sensualidade natural, retirando a M<sup>me</sup> de Rindsey a segurança do sentimentalismo (194-195), mas deixando-a continuar o jogo comprometedor (“et vous”, 195) e aceitando a oferta dela de um encontro daí a dois dias (196). Aqui, os avanços da *prude* são encorajados pelo libertino que lhe elogia a virtude (201-203), a qual ela se empenha em representar enquanto sugere tacitamente a declaração amorosa (203). Não obtendo o efeito pretendido, a dama arrisca e faz uma meia confissão: ela ama (203), esperando do parceiro a compreensão de que ele é o objecto desse sentimento e a consequente declaração. Mas ele finge uma interpretação literal contrária às subtilezas dos propósitos equívocos da *prude* (206). Esta muda de tática, adoptando o papel da mulher apaixonada, elogiando agora o amor (206) e procurando persuadir o interlocutor a deixar-se seduzir (206-207), comprometendo-se, assim, fatalmente e expondo-se à humilhação por parte do libertino (207-208), capaz de a desmascarar perante o Público, ou seja, a corte inglesa.

<sup>48</sup> Sobre esta obra de Crébillon, *vide*: Ph. Stewart (1973: 175-179), J. R. Joseph (1984: 59-110 e 115-135), C. Dornier (1994: 231-242), L. C. López (1996: 93-103) e M. C. Pérez Pérez (1996: 155-164), que serviram de base à nossa análise-interpretação.

reunidas, esta cena permite passar à seguinte (IV: 150-156), a de um breve diálogo a sós entre a Marquesa e o Duque, no qual se desmascara a verdadeira natureza de Célie. De facto, a Marquesa, com muita perspicácia, mostra a hipocrisia da falsa amiga, falsa também nos seus sentimentos fingidos pela perda de Prévanes. Por outro lado, o carácter galante de Célie e o libertino de Clerval deixam antever à Marquesa a possibilidade de uma “fantaisie” entre os dois. Por fim, esta desafia o Duque a encontrar um amante para ocupar o tempo da jovem. Após várias sugestões (d’Alinteuil, Manselles, Bourville), a escolha recai sobre o último, amigo do Duque e o único da lista que Célie ainda não “teve”. É interessante lembrar que, no final da cena V, Clerval propõe à sua parceira os mesmos nomes na mesma sequência, acabando Célie por aceitar Bourville, apesar de se fingir indiferente, mas ele é a única novidade e, por isso, a única “escolha” possível. A cena V (157-216), necessariamente a mais longa, apresenta-nos, então, o diálogo de sedução entre Célie e o Duque de Clerval, ou seja, o núcleo essencial deste curioso romance-diálogo.

Antes, porém, do início desta justa verbal, o narrador-editor adverte-nos do seguinte:

*“Comme il y a des lecteurs qui prennent garde à tout, il pourrait s’en trouver qui seraient surpris, le temps étant annoncé si froid, de ne voir jamais mettre de bois au feu; et qui se plaindraient, avec raison, de ce manque de vraisemblance dans un point si important. Pour prévenir donc une critique si bien fondée, on est obligé de dire, que pendant l’entretien de la Marquise et du Duc, Célie a sonné, et que c’était pour qu’on raccommodât son feu. L’éditeur de ce dialogue s’étant, à cet égard, mis hors de toute querelle, se flatte qu’on voudra bien le dispenser de revenir sur cette intéressante observation.”* (156; itálico no original, marca da voz do pretenso “éditeur”.)

Sob a aparência de uma “intéressante observation” sobre a verosímil necessidade de manter vivo o lume da lareira devido ao frio que se faz sentir, pormenor ao gosto da nova vaga de realismo do romance setecentista inspirado em Richardson mas que também parodia subtilmente essa “moda”, esconde-se uma irónica alusão ao fogo do desejo de Célie, como o texto o demonstrará em seguida.

Apresentados os jogadores e as circunstâncias ironicamente fortuitas que propiciam o jogo da sedução, a partida pode, então, iniciar-se. Obedecendo aos princípios da estrutura dramática clássica (em particular os princípios racinianos expostos no prefácio de *Bérénice*), após a “exposição” do assunto (prótase) feita aqui nas quatro primeiras cenas, a acção (sedução, desmascaramento e humilhação de Célie) desenrola-se ao longo da cena V, divisível em três partes (nó ou epístase, peripécia ou catástase e desenlace ou catástrofe). O projecto de Célie é levar o Duque a conquistá-la de acordo com as regras do jogo galante. Para isso, ela sabe que tem de representar o papel de mulher atractiva mas estimável, isto é, virtuosa e apaixonada. O seu interlocutor e o leitor-

espectador estão conscientes da falsidade desse papel. O Duque procura, então, esquivar-se ao desempenho que lhe está reservado pelo protocolo mundano, limitando-se a comportar-se de forma minimamente civil para permitir a prossecução do jogo, uma vez que o seu projecto será o de seduzir Célie, mas deixando-lhe toda a responsabilidade dos avanços para, assim, desmascará-la, humilhá-la e, de certo modo, chantageá-la com um contrato degradante.

A acção, transformada sobretudo em conflito retórico, concentra-se na justa verbal que os dois interlocutores vão protagonizar e que conduz ao acto físico da sedução (nó). O seu objectivo é despertar e manter vivo o fogo do desejo sensual mascarado, tanto quanto possível, de sentimento amoroso. Ora, é justamente esta máscara que o jogador masculino não está disposto a aceitar, o que obriga a sua parceira a um esforço suplementar na tentativa de persuadi-lo a dizer “le mot” que a poupe à degradação moral. Cada um dos contendores procura dominar o adversário, fazendo-o ceder aos seus propósitos; nesta esgrima retórica o libertino sai vencedor, arrastando a vítima para a armadilha que ela própria montara. O curioso deste duelo é que ele é “metalinguístico”, se assim podemos dizer. O problema em disputa não é tanto a conquista física (fácil, aliás), mas o facto de cada um dos interlocutores querer levar o outro a declarar, em primeiro lugar, um sentimento que ambos sabem ser falso. Célie finge jogar segundo as regras; mas na verdade ela transgride-as, pois efectua os primeiros lances de ataque subtil, de provocação do parceiro. Este, consciente disso, resolve, por seu turno, desrespeitar também as ditas regras, mostrando-se passivo em vez de activo e, sobretudo, recusando sempre a declaração obrigatória (mesmo depois do facto consumado) para assim dominar a vítima, revelando a sua hipocrisia. Trata-se, portanto, de um jogo de máscaras duplo: os parceiros pretendem conservar a sua máscara e, em simultâneo, arrancar a do outro. Como nos casos anteriores, o sedutor cínico vence a hipócrita galante, embora não tenha sequer de recorrer ao jargão enganador: ele finge apenas que não está a jogar, deixando a dama arriscar-se até ao limite da decência (mostrar a beleza de uma perna) e, assim, provocar o *coup d'autorité* motivado pelo *Moment*. A partir daqui, o Duque revela-se gradualmente mais cínico e cruel. Mas recuemos ao início desta partida agonística para apreciarmos alguns pormenores.

O “hasard” que obriga a Marquesa a partir proporciona, de igual modo, o “tête-à-tête” entre o libertino Clerval e a galante Célie “au coin du feu”. O jogo do desejo começa com o panegírico da ausente feito por Célie com o intuito de levar o Duque, de acordo com as normas da cortesia, não apenas a concordar mas sobretudo a incluí-la a ela no grupo das mulheres estimáveis. Tendo formado o projecto de seduzir o parceiro, Célie procura, contudo, que seja ele a tomar a iniciativa, como forma de preservar uma imagem de decência. Desde o início, porém, Clerval assume uma posição ambígua que lhe permite distanciar-se da máscara galante, mas continuando a conversa mundana (sinónimo, em Crébillon, da sedução). Assim, afirmando o seu amor e estima pela Marquesa, o Duque sempre vai sugerindo que não se deixa enganar pela hipocrisia feminina, ao ser

interrogado por Célie sobre o seu passado, nomeadamente em relação a Mme d'Olbray (158-160). Esta recordação "honteuse" não agrada a Clerval, que se desculpa com a sua ingenuidade inexperiente e juvenil. Ele admite, com ironia, a violência dessa primeira paixão e a credulidade na virtude da dama (tal como Meilcour<sup>49</sup>):

"[...] Il était tout simple que ma reconnaissance fût en parité du besoin que j'avais qu'elle se rendît: comme, d'ailleurs, je croyais qu'elle n'avait jamais aimé que moi; et que j'imaginai que d'un premier sentiment, il doit résulter de fort grandes choses, il ne me paraissait point du tout surprenant qu'elle m'eût fait grâce des préliminaires." (160)

<sup>49</sup> Com efeito, a manipulação de um jovem apaixonado, mas tímido e inexperiente, por parte de uma hábil "platonicienne" é desenvolvida nos *Égarements* (1985: 77-83). Carole Dornier analisa este episódio (1994: 242-246), no qual o jogo de sedução invertida pode resumir-se como se segue. Mme de Lursay está determinada a levar o seu jovem e receoso pretendente a declarar-se conforme as regras, mas sem se expor de forma comprometedora. A dama, com subtileza, introduz a temática amorosa como tema de conversa, a propósito de uma comédia de sucesso, da qual ela elogia o tratamento dos "sentiments", em particular a arte de uma "déclaration d'amour [...] extrêmement délicate" (77). A intenção dela é fornecer a Meilcour a réplica para a sua própria declaração, mas este mostra-se embaraçado pela dificuldade desse tipo de situação (78). Passando para um plano moral geral, Mme de Lursay procura tranquilizar os receios do neófito: é difícil para uma mulher, mas não para um homem, pois as convenções sociais determinam que a iniciativa seja masculina e que a resposta feminina seja posterior, para não se degradar. Ela quer conduzi-lo à declaração, levando-o a vencer a timidez e o medo de ser humilhanemente repudiado, mas conservando a sua imagem de mulher inacessível e estimável. Refutando as objecções implícitas de Meilcour (fruto da sua ignorância mundana), a dama pretende insinuar-lhe, sem comprometer-se, a necessidade de declarar-se, pois ela está impossibilitada de fazê-lo (78). Refugiando-se na generalização ("on"), ela assume o papel de conselheira, que a idade e o conhecimento do "monde" lhe permitem, para incentivar o ingénuo a agir convenientemente. Este, sempre receoso, sugere-lhe, pelo contrário, que seja ela a tomar a iniciativa (78), ao que a dama se furta, dando-lhe a entender o ridículo dos seus receios infundados e procurando persuadi-lo a ousar a declaração, embora de modo distanciado e descomprometido (79). Meilcour assume a situação pessoal; contudo, inseguro, busca garantias do sucesso (79), às quais a interlocutora se esquia, obrigando-o, implicitamente, a aceitar o risco e a responsabilidade inerentes a este tipo de aventuras (79). O distanciamento de Mme de Lursay protege-a, mas assusta o jovem e ela tem de tranquilizá-lo de novo: é preferível correr o risco de ser recusado a perder a oportunidade de ser feliz, sabendo-se amado (79). Oferece-lhe, então, outra possibilidade de se declarar: "une déclaration ne vous paraît embarrassante, que parce que vous en avez une à faire" (79). Mostra-lhe, assim, que interpretou de forma correcta o seu discurso implícito e sugere que é dele a responsabilidade da orientação da conversa nesse sentido, escondendo o seu próprio interesse e estratégia sob a máscara do distanciamento. Ou seja, ela domina o diálogo, manipulando o jovem para lhe arrancar a declaração *en règle*, mas escondendo os seus esforços. (O narrador esclarece-nos sobre as intenções da dama – 76.) Contudo, a inexperiência, a timidez e a sinceridade de Meilcour retêm-no para além do admissível. Por fim, ele avança uma declaração indirecta sob a forma de suposição para suplicar a ajuda da interlocutora ("si c'était une personne telle que vous que j'aimasse [...]. Non, vous ne m'aimeriez pas [...]. Si je vous aimais, que feriez-vous donc?". 80-81); esta recusa-lhe uma "réponse positive" a uma mera suposição, e o jovem arrisca: "Oserais-je donc, Madame, vous dire que je ne suppose rien?" (81). Como resposta, a dama serve-se da eloquência (ambígua para o ingénuo) da retórica não-verbal (suspiros, rubor, olhares lânguidos e esquivos, silêncio de consentimento – 81); pressionada pela insistência de Meilcour a uma resposta mais decisiva, ela recusa o amor, mostrando-se respeitável e "raisonnable" e desesperando o pretendente, que julga tê-la ofendido na sua virtude invencível (82-83). O narrador ironiza a ingenuidade da sua juventude, revelando agora o que não compreendera então por falta "d'usage du monde": "elle voulait établir son empire, et tourmenter mon coeur, avant de le rendre heureux" (83). Apenas a ignorância do jovem permite a vitória da *prude*. Cf. também A. Giard (1986: 233-247).

Esta evocação forçada do seu passado permite, contudo, ao sedutor sugerir as vantagens de uma atitude passiva em certas circunstâncias e da qual ele vai, uma vez mais, tirar partido. Por outro lado, ele aproveita as reacções de incredulidade da parceira para virar o jogo, levando-a a ela a contar o seu passado amoroso/galante, o qual ele finge não conhecer:

“[...] Mais vous, Madame, qui avez tant de peine à concevoir que j’aie pu me croire la première passion de Madame d’Olbray, avez-vous apporté dans le monde, une crédulité moins grande, que celle dont vous me plaisantez ici; et n’y avez-vous pas été exposée aux mêmes méprises?” (160)

Célie assume, então, o ar doloroso de quem se arrepende amarga e envergonhadamente dos erros da sua credulidade juvenil. Confrontada pelo interlocutor com a mediocridade do objecto da sua primeira paixão – M. de Norsan, um perverso libertino de “renome” –, Célie confessa a cegueira do seu desejo, apesar de todos os avisos que lhe tinham sido feitos a propósito do “excès de son inconstance, et du nombre infini de femmes qu’il en avait rendues victimes”, bem como de “tous les vices, tous les défauts et tous les ridicules possibles” (161) que compunham o seu carácter. Pelo contrário, tal descrição apenas aguçou a curiosidade e o desejo da recém-casada inexperiente. O Duque alimenta, de forma estratégica, a narrativa de Célie, comentando com distanciamento, dando a entender que concorda com os motivos da interlocutora, mas ironizando com subtileza as máscaras sentimentais do desejo: “Et vous avez raison: l’on n’occupe pas longtemps l’imagination d’une femme, sans aller jusqu’à son *coeur, ou du moins sans que par les effets, cela ne revienne au même*” (161; sublinhados nossos).

Célie prossegue a história dos seus amores, manipulada por Clerval, cujas perguntas e comentários constantes visam levar a interlocutora a comprometer-se numa dissimulação virtuosa para, em seguida, poder desmascará-la<sup>50</sup>. Revelando uma memória notável para todos os pormenores, a narradora insiste na revolta que os procedimentos pouco decentes do libertino lhe haviam inspirado (164-165). O Duque compraz-se em considerações morais, justificando M. de Norsan pela sugestão da hipocrisia geral da conduta feminina que mascara o desejo sob o véu da virtude (165). Célie não vê a cilada implícita e responde, dando razão aos propósitos do interlocutor:

“Assurément! Cela est tout simple; mais il me le paraît autant qu’on ne lui présente l’idée de ces mêmes plaisirs, que sous le voile de l’amour et de la

<sup>50</sup> “Vous ne manquâtes pas de croire qu’il vous adorait?”; “mais il se pouvait que, tout à la fois, vous craignissiez d’en être aimée; et que vous crussiez, pourtant, qu’il vous aimait”; “on a remarqué qu’en général, vous vous défendez avec moins d’avantage contre un homme en réputation, quel qu’il soit d’ailleurs, que contre l’amant le plus aimable; mais qui n’offre point à votre amour-propre, l’appât de la célébrité. Eh bien! Madame, comment se passa cette première soirée?” (162-163).

délicatesse; et point avec cette audacieuse licence, beaucoup plus faite, selon moi, pour révolter contre, que pour en inspirer le désir.” (165)

O sedutor finge concordar, mas, na realidade, aproveita o equívoco enunciado a seu favor, como forma de desmascarar subtilmente o jargão galante:

“[...] Je tiens que, dans une affaire même de pure galanterie, c’est bien mal entendre ses intérêts, que de ne pas chercher à se faire croire respectivement, que les sens et le caprice ne l’ont pas seuls formée; et au défaut du sentiment, de n’en pas mettre le ton et l’apparence. Les plaisirs gagnent toujours à être ennoblis...”(165-166)

O Duque revela compreender com clarividência o que está em jogo: o desejo cobre-se de um véu hipócrita de resistência virtuosa apenas para dar à conquista um ar nobre. Porém, esta constatação é ambígua, na medida em que a parceira pode interpretá-la, quer como um aviso das intenções futuras de desmascaramento e humilhação ou como um acordo tácito de aceitação das regras do jogo galante. Ela escolhe a última, mas engana-se, pois a aparente promessa de cooperação não se verificará. Por outro lado, o sedutor empenha-se em fazê-la continuar a sua narrativa, mostrando-se curioso quanto ao fim da história (“Et Monsieur de Norsan s’en tint-il avec vous, aux simples propos?”– 166). Na verdade, o seu intuito é manipulador e dominador: levar a contar equivale a provocar a confissão hipócrita e, portanto, autodegradante, mas equivale também a fazer agir, ou seja, a entregar-se ao desejo, como veremos adiante.

Célie, afectando a indignação pelos ataques de Norsan levados a cabo “d’une manière, non seulement si peu respectueuse, mais encore si peu tendre” (166), admite, contudo, a tentação do desejo, pois “il sut, enfin, faire passer dans [s]on coeur le poison dont il en avait infecté tant d’autres” (166). No entanto, ela nega a declaração amorosa e as provas definitivas, mantendo-se coerente com o papel de resistência virtuosa, apesar do seu próprio desejo:

“LE DUC.— Quoi! Vous lui dites que vous l’aimiez?

CÉLIE.— Non, pas absolument; mais cela n’empêcha pas que, de ce même soir, il n’eût de quoi croire que je l’aimais.

LE DUC.— Si ce fut sur le simple aveu que je vois que vous lui en fîtes, qu’il voulut bien se croire aimé, vous lui inspiriez de la confiance, à beaucoup meilleur compte que toutes celles qui vous avaient précédée.

CÉLIE.— D’aveu! Je ne lui en fis point.

LE DUC.— Vous lui donnâtes donc des équivalents qui le satisfirent, qui lui formèrent une sorte de certitude? Car enfin, il avait besoin de quelque chose qui le tranquillisât.

CÉLIE.— Quant à la parfaite certitude, il ne l'eût que quelques jours après." (166)

A atitude inquisitiva do Duque insinua, contudo, a previsibilidade da aventura de Célie no quadro do sistema galante, embora a jovem procure mostrar-se vítima da perfídia insolente de Norsan (auxiliado por supostos cúmplices – “il fallait que, d'avance, et dans la supposition du succès, il eût corrompu mes gens” – 166-167):

“Que voulez-vous?... Un homme audacieux au dernier point... Une femme timide, et qui ne sait encore la valeur de rien... La crainte, en voulant les réprimer, de faire éclater certaines entreprises... L'étonnement qu'on ose, dès la première vue, en tenter de pareilles... Le goût qui combat l'indignation...” (167)

A conversa incide agora nas considerações gerais do Duque sobre a legitimidade da insolência da conduta masculina (o *coup d'autorité*), justificando-a, embora com falsas reservas, pela necessidade de interpretar o desejo real das damas escondido sob o véu da resistência. Clerval insinua, assim, a sua intenção de desmascaramento da hipocrisia feminina, mas com subtileza suficiente para que a parceira continue a jogar. De seguida, o Duque, apoiando-se na autoridade da sua experiência (*ethos*), procura provar à interlocutora que a “impertinence” masculina, longe de ser um ultraje, é antes “un hommage rendu [aux] charmes” femininos (169) desresponsabilizador da sua queda moral, supostamente involuntária, ou seja, o *Moment*<sup>51</sup>. Face à insistente indignação de Célie sobre a insolência masculina, em particular as novas violências de Norsan de que ela se diz vítima (170-172), mas que perdoou (173), Clerval, apelando à sua experiência pessoal, procura persuadi-la das vantagens de ceder ao *coup d'autorité*. Esta “témérité” fingida permite à mulher entregar-se ao prazer de forma aparentemente involuntária e, portanto, sem culpa, enquanto o respeito exigido (“les formes ordinaires” – 172) a expõe à situação embaraçosa e comprometedora, análoga à de Célie, de ter de manifestar o seu desejo, como está implícito nas palavras do Duque:

“Il n'y en a pas une [femme] qui ne pardonne plus aisément une témérité, qui, en la décidant, ne lui en laisse pas moins l'honneur de n'avoir pas formellement consenti, qu'une timidité qui, en la conduisant avec tout le respect possible, mais sans aucune pitié, de concessions en concessions, lui fait essayer trente fois par jour, et pour de franches misères, auxquelles, d'elle-même, elle ne prendrait pas garde, la honte de sentir qu'elle se manque, et de se le dire inutilement.” (173)

<sup>51</sup> Cf. *supra* nota 43.

Assim, o sedutor insinua-se como capaz de desmascarar os verdadeiros motivos da resistência hipócrita, mostrando também que interpreta correctamente os dados “ennoblis” da aventura de Norsan narrada pela sua protagonista: o horror desta pela temeridade excessiva esconde apenas o desejo de ser vencida com honra, ou seja, sem a humilhação do consentimento explícito. (Clerval vai adoptar este método.)

O Duque prossegue, contudo, o seu projecto de sedução-desmascaramento humilhante. Fingindo elogiar o valor superior de Célie face a outras conquistas de Norsan, ele mostra-se espantado com a rapidez com que este a abandonou (174). Para além do desprezo insinuado, tal comentário permite ao sedutor fazer avançar a degradação moral da parceira, introduzindo uma nova personagem, o amante que ocupou com prontidão o lugar vago deixado por Norsan, M. de Clêmes:

“Je vais, peut-être, vous parler avec trop de franchise; mais il est sûr que si l'idée, aussi injuste que cruelle, que sa prompte désertion vous avait laissée de vous-même, a pu contribuer pour quelque chose à vous faire prendre Monsieur de Clêmes après lui, son inconstance a eu pour vous de bien désagréables suites.” (174-175)

Célie vê-se constrangida a confessar o caso, uma vez que o Duque afirma dele ter tido conhecimento pela boca do amante indiscreto (175). Em seguida, Clerval compraz-se em acentuar todos os ridículos de um objecto tão medíocre em comparação com o seu antecessor e, assim, em humilhar a sua interlocutora, levando-a a admitir que não foi por amor que se ligou a ele, nem mesmo desejo, mas apenas por despeito (175-177). A ruptura foi provocada por Célie quando reconheceu a mediocridade de uma escolha que lhe causava “honte” e se mostrava “très incommode” por “aimer à régner et à dicter des lois”, pois ela “abhorre la domination, surtout quand elle est passive” (177). Ironicamente, é numa situação desse tipo que ela se encontra no exacto momento em que profere estas palavras. O sedutor “passivo” aproveita para insinuar que, quando ela rompeu com Clêmes, ele teria sido um pretendente à sua sucessão (177), mas de forma de tal modo equívoca que obriga Célie a um grande esforço de persuasão no sentido de levá-lo a confessar um amor passado inexistente que suporte o jogo actual. O Duque, hábil, furta-se ao compromisso da declaração pretendida pela interlocutora, forçando-a a ousar avanços indirectos (178-180).

O jogo encontra-se, então, num momento crucial. O duelo verbal civilizado concentra-se na tentativa de arrancar do adversário a palavra-chave que permita continuar a jogar segundo as regras:

“CÉLIE.— [...]. A la façon dont vous m'avez parlé au sujet de ma rupture avec Monsieur de Clêmes, il semblerait que, dans ce temps-là, du moins, vous ne me voyiez pas avec toute l'indifférence que, par votre

conduite avec moi, je serais en droit de vous supposer: car, n'est-ce pas ce que, si je voulais, je pourrais inférer de l'empressement avec lequel vous vous seriez, dites-vous, fait écrire chez moi, pour peu que cela eût été d'usage?

LE DUC.— Si ce n'est pas dans la dernière précision, ce que j'ai voulu dire, du moins peut-on, sans leur faire une grande violence, donner à mes paroles ce sens-là.

CÉLIE.— Pour moi, qui ne cherche assurément pas à leur donner la torture, elles ne m'en présentent point d'autre [...].” (179-180)

O malabarismo linguístico das personagens (exemplo perfeito do *ton de la bonne compagnie*) esconde aqui as suas verdadeiras intenções. Célie, disposta ao jogo desde o início, espera que o seu parceiro efectue o lance da declaração amorosa, necessário ao avanço da partida. O Duque esquiva-se sem cessar, jogando na indeterminação evasiva, ao mesmo tempo que vai manipulando, de forma imperceptível, a sua interlocutora, conduzindo o jogo retórico desta. Com efeito, perante a atitude passiva de Clerval, Célie arrisca a inversão dos papéis convencionados e passa ao ataque com subtileza, mas também com determinação, procurando mesmo insinuar-lhe as palavras, dar-lhe a réplica conveniente sem se comprometer a si própria. O Duque, cujas alusões mostram que compreendeu bem o jogo da adversária, assume uma posição evasiva, refugiando-se no equívoco distanciado e descomprometido, insinuando que a interpretação dada por ela a palavras suas “sans conséquence” depende apenas do interesse que a sua parceira espera poder aí colocar, ou seja, remete para a responsabilidade interpretativa da interlocutora o sentido amoroso das suas palavras (180). Célie não desiste e continua a esforçar-se em vão para obter a fórmula cerimonial. O adversário não desarma, conservando apenas a delicadeza retórica suficiente para continuar o jogo nos seus próprios termos.

Assim, o diálogo de sedução entra num impasse, num silêncio de um minuto, como nos informa o narrador-editor. Célie parece “*rêver assez profondément*” e o Duque mostra-se curioso em saber “*ce qui l'occupe si fort*” (180). A estratégia da dama é levar o parceiro a contar as suas aventuras amorosas contemporâneas das dela, no sentido de saber se, nesse tempo, os sentimentos silenciados do Duque por ela eram de amor ou de indiferença. Ou seja, procura dar-lhe uma nova hipótese de confessar uma atracção passada que permita desbloquear e justificar a situação presente (180-181). O sedutor tira proveito desta jogada da parceira. Ele finge colaborar, mas esquiva-se, alegando uma fraca memória, a qual sugere a mediocridade das mulheres em causa. Perante a insistência de Célie, Clerval narra, de forma muito breve, o que o ocupava então. A sua intenção velada é a exposição da estratégia que vai utilizar com a parceira-vítima actual:

“[...] Après cette fille dont je vous ai parlé, j'avais, ainsi que cela nous arrive souvent, pris, sans l'aimer, une femme qui ne m'aimait guère

davantage. Ses bontés n'avaient point changé mon coeur; mais ses dispositions n'étaient pas restées les mêmes: elle voulait, à toute force, que je l'aimasse: c'était une fantaisie qui lui était venue; en conséquence, elle ne se prêtait plus avec la même résignation, à mon indifférence pour elle. Vous n'ignorez pas que, quoique par elles-mêmes des chaînes de ce genre ne soient pas faites pour être respectées à un certain point, on ne les rompt pas comme on voudrait, parce qu'on craint, en s'y dérochant sans aucune sorte d'égards, d'avoir de trop mauvais procédés. Cette femme qui connaissait ma façon de penser là-dessus, en abusait indécemment. De sorte que quand, enfin, je me fus déterminé à rompre avec elle, je trouvai, non seulement que vous n'étiez plus libre, mais même que vous aviez pris l'homme du monde, dont je me serais défié le moins." (181)

De facto, esta aventura passada é o espelho da situação presente. O sedutor controla o jogo e reforça a sua supremacia, mostrando à vítima o seu destino e as razões que o levam a recusar-se a um *affaire en règle*. Subliminarmente, o Duque desmascara Célie, mas também a sua própria estratégia de sedução-humilhação.

Contudo, o propósito de Clerval não é contar, mas sim fazer contar, dominando a parceira. Por isso, ele ataca de novo para acabar de passar em revista os amantes de Célie, tratando-se agora de d'Alinteuil (181-183). A dama nega, afirmando ter sido apenas uma ligação de amizade, e o parceiro, num tom polido, finge acreditar nas suas palavras, mas insinua que "dans le monde" todos estavam convencidos do contrário e, por isso, ele também. (No final, quando Célie aceita a "amitié" de Clerval, fica claro que o termo corresponde a uma ligação de *goût*.) Célie, com o duplo intuito de iludir o caso d'Alinteuil e de persuadir Clerval a declarar-se, focaliza a conversa sobre o silêncio passado do Duque, classificando-o como fora da regra geral para "un homme amoureux, ou qui prévoit seulement qu'il n'est pas impossible qu'il le devienne" (183). A construção perifrástica e hipotética associada à lítotes atenua a forma explícita ("un homme amoureux"), simulando ceder um pouco à posição evasiva do interlocutor para tirá-lo do embaraço em que este se encontra, mas permanecendo suficientemente aceitável como signo amoroso para os propósitos do jargão galante.

Ora, a regra geral dos usos e costumes ("l'usage") determina, segundo Célie, que um homem nesta situação "ou parle de son sentiment actuel, ou prépare les voies à son sentiment à venir" (183). Ou seja, ela apela ao cumprimento do ritual convencionalizado da cerimónia galante. O Duque, concordando aparentemente com a generalização, desarma a adversária com outra, lembrando-lhe, de forma maliciosa, que o uso "n'est pas suivi par tout le monde; ou qu'en l'adoptant, chacun, d'après son caractère, le restreint ou le modifie" (184); ele coloca-se, assim, fora do sistema restritivo das regras da galanteria mundana, mas sem renunciar à sedução de Célie. Ele apenas não

quer comprometer-se e, por isso, continua a manipulá-la para que esta se arrisque cada vez mais e seja responsável pela sua própria queda.

O efeito pretendido pelo sedutor é obtido. Refugiando-se num discurso equívoco e alusivo, Célie, em desespero de causa, ataca, insinuando o seu desejo para determinar o circunspecto Duque:

“Si vous avez toujours été de la même circonspection, vous avez dû perdre bien des occasions d’être heureux; ou vous avez forcé à de bien désagréables avances, les femmes qui vous distinguaient: car il serait injuste de croire qu’il soit également commode pour toutes, de parler les premières; et indépendamment même de la violence qu’on a à se faire pour en venir là, c’est une démarche dont, quelque aimable qu’on puisse être, le succès est si peu certain; et qui d’ailleurs, expose à donner de soi des idées si singulières, qu’il faut nécessairement, pour se la permettre, l’amour le plus tendre...”  
(184)

O Duque interrompe com um comentário de velado sarcasmo e grande clarividência das motivações reais da interlocutora: “Ou une bien grande douceur de moeurs” (184). Célie finge não se dar conta da insinuação eufemística da indecência e prossegue, com hipocrisia:

“Mais vous, Duc, que penseriez-vous d’une femme qui, nourrissant depuis longtemps dans son coeur, je ne dis pas un sentiment déterminé, mais un penchant tendre, auquel différentes choses des deux parts l’auraient empêchée de se livrer; et qui, aussi lasse de le contraindre que de ne le pas voir pénétrer, l’avouerait, enfin, à celui qui l’aurait fait naître ?” (184)

Sentindo-se protegida pela generalização (“une femme”), Célie inverte os papéis e propõe uma declaração velada, solicitando ao interlocutor uma opinião a respeito de uma atitude mais ousada por parte de uma mulher movida por “un pechant tendre”, mas que tem a infelicidade de “ne le pas voir pénétrer” pelo Outro. Deste modo, ela insinua o seu projecto de sedução sem se comprometer e procura justificar o seu comportamento face a um parceiro de jogo que se obstina em não colaborar, mas que ela quer ver envolver-se através da formulação de uma opinião pessoal.

Arguto, o sedutor detecta a armadilha e esquiva-se de forma hábil, recusando-se a emitir o seu pensamento a esse respeito e refugiando-se também, e uma vez mais, na generalização de ordem moral, fingindo não perceber o verdadeiro alcance da questão (a situação concreta de ambos). Inicia, portanto, uma dissertação, exasperante para a interlocutora, sobre a diferença entre um homem inexperiente e aquele que “l’usage du monde ait éclairé” (184-185). Se, no primeiro caso (como Meilcour, cf. nota 49), os avanços femininos seriam recebidos com agrado, já no segundo, porém, tal atitude implicaria um grande risco moral para a mulher:

“Mais si c’est un homme que l’usage du monde ait éclairé, qu’elle a pour objet; et qu’elle ait tâché de le lui faire entendre, je crois qu’elle ne peut, sans hasarder beaucoup, aller plus loin; parce qu’il est à présumer qu’il veut plus paraître ignorer ce qu’elle sent pour lui, qu’il ne l’ignore en effet; et qu’un aveu de cette espèce, ne saurait être fait avec succès à quelqu’un qui, en ne voulant pas l’entendre, lui en fait, de son indifférence pour elle, un tort tacite, il est vrai; mais, pourtant, on ne peut pas plus marqué.” (185)

Apesar do recurso à generalização distanciada, o Duque não podia ser mais claro quanto à sua opinião sobre a conduta hipócrita e indecente de Célie; neste sentido, ele responde efectivamente à questão da interlocutora (embora esta afirme o contrário), pois o seu silêncio (“un tort tacite”) corresponde, na verdade, a uma indiferença sentimental. Contudo, a escolha da expressão alusiva permite negar essa interpretação descortês e continuar a jogar. Por outro lado, se a parceira decidir permanecer em campo, aumenta a sua responsabilização comprometedora, uma vez que, até aqui, o sedutor ainda lhe dá oportunidade de recuar e desistir do seu projecto, mas, como ela finge não entender a alusão, escolhendo a luta, ele torna-se, de modo gradual, mais agressivo na sua dominação.

Célie insiste em querer arrancar-lhe uma opinião pessoal sobre “une femme qui se mettrait dans ce cas-là” (185), ou seja, sobre ela própria. O interlocutor ilude de novo a pergunta, afirmando nunca ter experienciado uma tal situação. A dama recusa a desculpa inverosímil do Duque, procurando uma resposta conclusiva. O adversário esquiva-se ainda, recorrendo a outra dissertação sobre a multiplicidade de circunstâncias cujas variações determinam opiniões diferentes, bem como à generalização moral (“les uns [...], les autres [...]” – 185-186). A ideia-chave deste “long verbiage” (como lhe chama Célie) é a de que a vaidade sobrepõe-se quase sempre ao prazer e condiciona a avaliação masculina das várias circunstâncias em que as mulheres se vêem na necessidade de “manquer de décence” (186). Refugiando-se na generalização moral, o Duque salienta, contudo, o relativismo dos diferentes juízos (“les uns, les autres”) e, de novo, pode esquivar-se, mantendo a civilidade da conversação galante. A sua manobra evasiva provoca a irritação da parceira, que não desarma (“ce qui vous affecte, vous, personnellement” – 186), mostrando demasiado as suas intenções: o que lhe interessa, afinal, é comprometer o Duque, levando-o a explicitar a sua opinião particular, enquanto ela dissimula os seus avanços sob o artifício retórico da generalização desresponsabilizadora.

O jogo de sedução agonístico mostra-se cada vez mais agressivo, tentando cada um dos contendores levar o outro a comprometer-se (pela utilização do hipotético), salvaguardando-se, porém, a si próprio pela recusa de enunciados explícitos. A conversa torna-se num verdadeiro duelo verbal civilizado em que os interlocutores se acusam velada e mutuamente. O Duque acaba por

manifestar a sua posição: “Pour ma constitution, elle est telle, je l’avoue, que je ne voudrais pas répondre de moi bien longtemps, si l’on cherchait plus à aller à mes sens qu’à mon coeur” (187). Ele confessa, então, a sua natureza libertina. Utilizando a generalização (“on”) e a construção hipotética (“si”), o sedutor atenua ligeiramente a indecência de Célie, uma vez que coloca o seu enunciado num plano alusivo; por outro lado, ele responde à questão da interlocutora, sugerindo a sua inclinação natural para ceder à tentação do desejo provocada pelos avanços femininos, mas notando que tal procedimento em nada envolve o sentimento. De novo, esta afirmação do contraste entre “sens” e “coeur” (combinando o jargão galante, o hipérbato, a lítotes) aparece bastante mitigada para permitir a continuação do jogo, ferindo a adversária, mas sem a eliminar de imediato.

Célie, pela generalização, mostra que compreendeu, traduzindo o discurso alusivo do parceiro: “C’est-à-dire qu’avec un peu d’indécence, on aurait bon marché de vous” (187). Contudo, para que não restem dúvidas, Clerval esclarece que, se é incapaz de resistir à tentação da indecência, detesta-a e não a confunde com o sentimento amoroso:

“J’en conviens: je la déteste; mais elle m’entraîne; pourvu, cependant, que ce ne soit point de l’amour que l’on me demande; car, je le répète encore, ce ne serait pas là le moyen de m’en donner. [...]. Tout ce que je sais seulement, c’est que si le mépris n’a jamais empêché qu’on ne m’inspirât des désirs, il m’a jusqu’ici, du moins, rendu inaccessible à l’amour.” (187)

O desprezo por Célie fica, assim, ao nível da mera alusão. Continuando ambos a jogar com as fórmulas hipotéticas e genéricas, podem sempre negar a intenção de ferir o adversário e prosseguir a partida. O tom implícito e alusivo dos seus propósitos faz recair a responsabilidade interpretativa única e exclusivamente no parceiro.

Segue-se novo lance da dama (utilizando os mesmos processos retóricos), cujo intuito é ainda persuadir Clerval a jogar de acordo com as regras. Ela concorda que uma mulher que ataca apenas os sentidos merece o desprezo do interlocutor; no entanto, aquela que se serve desse meio “dans l’intention d’aller par eux jusques à [son] coeur” deveria merecer, pelo contrário, a sua estima (187), porque “elle ne l’emploierait que parce qu’il ne lui en resterait pas d’autre; qu’elle aurait d’abord tâché vainement de se faire entendre; et qu’enfin, ce serait une chose moins de choix que de nécessité” (188). A desculpa seria o amor, e o desprezo do amante seria apenas momentâneo (188). A réplica do Duque (“Momentané! Eh! qui l’assure donc tant qu’il le soit?”— 188) impacienta Célie, que o acusa, num tom áspero, de ter “les préjugés les plus gothiques, et les plus inattendus” para um digno representante da galanteria mundana (188). Ela revela, deste modo, as suas intenções camufladas e o desespero pela falta de cooperação do parceiro, cuja recusa é inaudita. Contudo, o Duque não desarma, fala de “princípios” e leva-a a expressar a irritação de forma tão sarcástica que

lhe cai a máscara: “C’était, pour le coin du feu, la plus délicieuse conversation!” (189). Como sabemos, o termo “conversation”, no léxico galante, é sinónimo de relação sexual. O Duque, ainda assim, mantém-se no seu papel de interlocutor distanciado e que interpreta tudo à letra: “Elle pourrait, à mon sens, s’y supporter tout comme une autre” (189).

Por sua vez, ele cai numa “*rêverie assez profonde*”, mantendo-se em silêncio; cabe a Célie, agora, restabelecer o diálogo, inquirindo-o sobre os seus pensamentos. A “*rêverie*” é estratégica: Clerval espera esta pergunta para introduzir novo pretexto de desmascaramento e humilhação da parceira, ou seja, a recordação do seu falecido amante, Prévanes, o qual ela finge ainda chorar dolorosamente (189). Através desta manobra dilatória, o Duque sugere-lhe mais um obstáculo, de natureza sentimental, à continuação do jogo; mas Célie contorna-o, pois não esquece os seus objetivos, pondo, assim, em causa o jargão amoroso de que continua a servir-se.

Para continuar o jogo, Célie tem de admitir, portanto, que já superou a dor causada pela perda de Prévanes e que, por isso, está pronta para um novo amor<sup>52</sup>. Para atenuar a indecência, face àquilo que finge ser, ela inverte os papéis na generalização que lhe serve de escudo protector, partindo do exemplo no masculino para, em seguida, adoptar o mesmo critério para si própria<sup>53</sup>. Esta estratégia permite-lhe sugerir ao interlocutor o que ele deve fazer na situação concreta presente. Clerval mostra que compreendeu, interpretando a alusão geral como correspondente ao caso particular de Célie: “De sorte donc que vous ne pensez point que la perte de Prévanes vous ait séché le coeur au point de ne lui jamais donner de successeur; ou ne point aimer, autant que vous l’avez aimé lui-même, celui qui lui succédera?” (191). Desmascarada, ela tenta iludir a questão, contra-atacando com a acusação irónica ao Duque de atormentá-la com uma recordação dolorosa em vez de, como bom amigo, tentar fazê-la esquecer. Para mais, não consegue convencer o interlocutor a jogar o jogo da forma prevista, vendo-se exposta em toda a indecência dos seus avanços hipócritas. É caso para dizer, e o texto vai confirmá-lo, que quem brinca com o fogo pode queimar-se. Clerval derrota-a com as mesmas armas por ela utilizadas (nomeadamente a generalização equívoca e alusiva).

O diálogo atinge o ponto culminante: o Duque domina em absoluto, após ter desmascarado Célie subrepticamente e “par gradation”<sup>54</sup>, facto do qual ela dá provas de se ter apercebido e arrependido. A discussão centra-se agora no contraste entre calor e frio, ou seja, nas metáforas do

<sup>52</sup> “J’avoue que ce ne serait point pour moi, une raison de douter du goût que j’inspirerais; et que, croire qu’un homme serait devenu incapable d’aimer, parce que la mort l’aurait privé d’une femme à qui il était attaché, me semblerait une chose absurde. Ce serait comme si j’imaginai qu’un amant qui s’offrirait à moi, venant de faire, ou d’essayer une infidélité, ne pourrait pas m’aimer sérieusement: et chacune de ces craintes serait, selon moi, assez peu sensée” (190).

<sup>53</sup> “[...]. Il me semble donc qu’il vaut mieux n’avoir à triompher que d’un souvenir, très tendre, à la vérité, mais que la raison nous fait une loi de ne pas entretenir; et dont même, sans son secours, le temps ne nous laisserait, à la fin, que de très faibles traces, que d’avoir sans cesse à craindre le pouvoir de l’habitude, la tromperie qu’on a pu se faire, le désir de retrouver, et (ce qu’il y a de plus incommode encore) le regret de ce qu’on a perdu” (191).

<sup>54</sup> Cf. o ensaio de Michel Delon. “L’idée de gradation chez Crébillon” (1996: 105-118).

fogo e do gelo (ardor e/ou arrefecimento do desejo), a partir da referência ambígua ao fogo comum (da lareira e/ou das personagens), o modelo é o da esticomitia dramática:

CÉLIE. – [...]. Mais, comment va notre feu?

LE DUC. – A merveille.

CÉLIE. – Quoi! il n'est pas tombé?

LE DUC. – Il est, au contraire, très ardent.

CÉLIE. – Il faut donc que le froid augmente: je me sens gelée!

LE DUC. – Avec tout l'édredon qui vous couvre?

CÉLIE *d'un air sec et railleur*. – Oui, avec, et malgré tout cet édredon-là, j'ai froid: cela ne se peut-il pas, à la rigueur, sans blesser ni préjugés, ni principes?

LE DUC. – Ah! belle Célie, vous prenez de l'humeur.

CÉLIE. – Non: mais c'est que je n'aime point les opinions déraisonnables: et qu'il peut m'être permis d'être surprise de vous en voir, dont votre propre conduite devrait si peu vous laisser soupçonner!

LE DUC. – La façon de penser d'un homme, est quelquefois si différente de sa façon d'agir, qu'il ne serait pas toujours bien sûr de juger de l'une par l'autre." (191-192)

Célie encerra esta série de réplicas equívocas (mas bem claras para o possuidor da chave do código galante), criticando "la fureur de disserter" do interlocutor, que não se cansa de tentar desconcertá-la com os seus "despropósitos" (o "édredon" e a generalização alusiva). No entanto, o jogo do Duque é eficaz, a julgar pela irritação desmascaradora da parceira. Por outro lado, a última réplica do sedutor, adoptando a forma distanciada da máxima, constitui, porém, um aviso. Com efeito, a sua fúria de dissertar dá lugar ao *coup d'autorité*, passando, assim, do *dizer* ao *fazer* (aquilo de que se tem falado ao longo de todo o diálogo) e aproveitando o oferecimento pouco decente de Célie.

A conversa interrompe-se, e a acção amorosa é narrada, analisada e comentada pelo suposto editor (espectador como os seus cúmplices leitores). Esta perspicaz mediação narrativa, atenua o forte erotismo da cena, valorizando, sobretudo, o aspecto da análise psicológica e moral dos contendores entregues a uma outra forma, ou etapa, do jogo galante, forma esta crucial na sua essência, mas com uma importância bem menor no tratamento literário na obra de Crébillon, onde impera a justa verbal da sedução. O Duque aplica, neste momento, uma outra convenção, a do *coup d'autorité*, correspondente ao procedimento de M. de Norsan narrado pela própria vítima, o que significa que o actual sedutor segue o mesmo esquema do precedente, transformando as narrativas de Célie em "profecias" de sedução (a retrospectiva das suas aventuras, para além de passatempo afrodisíaco misturado com um processo velado de desmascaramento humilhante, tem também um valor performativo e prospectivo).

A dama procura, mesmo após a “queda”, obter a todo o custo “le mot” (194), ao qual se resumem caricaturalmente todas as formalidades hipócritas do decoro galante, dando, porém, provas constantes do seu consentimento aos actos ousados do Duque. O silêncio obstinado deste em relação à linguagem amorosa provoca a indignação, a fúria e o ressentimento da parceira de jogo, desprovida, assim, da única justificação para o seu comportamento indecoroso; como comenta o narrador-editor:

*“Lorsque, pour déterminer une femme, on a eu besoin d’orner le désir du masque de l’amour, on ne peut, sans la dernière cruauté, le lui arracher dans l’instant même où, si quelque chose peut la consoler de sa faiblesse, c’est la certitude d’être aimée; mais loin qu’il ait eu besoin, avec Célie, de cette ressource trop fréquemment employée, c’est lui qui s’est défendu contre elle un temps si considérable, qu’à peine peut-on le croire d’un homme. Il ne lui doit donc pas, après son triomphe sur elle, un aveu dont il n’a pas eu besoin pour le remporter, et qui peut-être le mettrait dans le cas de faire traîner quelques jours une fantaisie qui, par toutes sortes de raisons, ne peut être ni trop courte ni trop ignorée.”* (197)

Apesar destas disposições, o Duque, que teme a cólera de Célie e as recriminações da Marquesa, procura sair da situação da forma o mais polida possível, mostrando-se submisso e arrependido. Como ela não lhe perdoa a descortesia da recusa da declaração amorosa, ele decide prová-lo por actos. Célie resiste e exige a palavra mágica (200), mas acaba por ceder ao fogo do desejo ateado por Clerval-Prometeu (201), dando ao Duque todas as provas da sua vitória (202). O sedutor cínico, continuando a recusar qualquer confissão sentimental, coloca o que acabou de passar-se entre os dois sob o signo da amizade (202). Considerando a obstinação da interlocutora como mera fantasia, ele insinua mesmo que tenciona humilhá-la (202-203).

Em desespero de causa, Célie assume o tom da paixão mais ardente para se justificar, autoproclamando-se vítima da perfídia do libertino (203; peripécia). Este reafirma a sua ligação com a Marquesa, que o impede “de répondre, comme [il] le voudrai[t], à la malheureuse tendresse” que ele finge acreditar ter-lhe inspirado (203); também o Público condenaria tal infidelidade, fruto de um capricho (205). Cínicamente, o Duque acentua a humilhação da dama, repetindo a palavra que lhe recusa e que ela pretende ainda obter (“votre amour pour moi”, “quelque amour qui vous transportât”, etc, 205-209), o que não é impeditivo de um acordo degradante (desenlace). Perante a sugestão de Célie de que Clerval se partilhe entre as duas (206-207), este contra-ataca com uma proposta ainda mais indecente, ou seja, que, devido às desconfianças da Marquesa, Célie escolha um novo amante (207-212). Na verdade, quem orienta a escolha é Clerval, seguindo a sequência apresentada na cena anterior (d’Alinteuil, Manselles, Bourville). Célie aceita o último e acaba por

contentar-se com a amizade (“goût) de Clerval<sup>55</sup>, ainda assim breve (215), sem que este tenha cedido à fantasia sentimental e hipócrita da parceira.

O jogo entre o libertino e a galante prolonga-se ainda por algumas horas (215-216), apesar do desmascaramento humilhante dos propósitos femininos feito pelo sedutor “descortês”. Como nos informa ainda o narrador-editor, retomando com ironia os termos da Marquesa na primeira cena, Clerval regressa para junto da amante no final desta aventura “*fort tendre*” mas “*cette fois, selon toutes les apparences, [...] un peu éteint*” (216). Dois fogos diferentes parecem arder neste romance-diálogo, o da paixão (mais ou menos) platónica e o do desejo puramente sensual aliado à vaidade. Quando o jogo termina, as máscaras foram, uma vez mais, arrancadas por intermédio da justa verbal travada entre os contendores e do contraste entre as palavras e as acções revelado pelo narrador-editor.

### *O Jogo do Prazer Partilhado*

Após estas partidas que aliam sedução e cinismo, mais ou menos cruel, consideremos agora duas outras em que os jogadores masculinos buscam, não a humilhação da parceira, mas a partilha do prazer, seja como cedência à curiosa tentação do fruto proibido, ou como filosofia de vida (hedonismo).

### *Moclès e Almaïde ou a Funesta Tentação do Jogo do Desejo*

Como contraponto dos amantes perfeitos (Phénime e Zulma), o romance *Le Sopha, conte moral* faz-lhes suceder o jogo de sedução mutuamente desejada levado a cabo por dois devotos sinceros e inexperientes nas coisas do amor, mas demasiado orgulhosos da sua virtude e alimentando uma curiosidade secreta que os faz ceder à “funesta tentação” do desejo: Moclès e Almaïde. Apesar das suas condutas graves e reservadas, em acordo com a “rare vertu” de ambos, estes devotos entregam-se com vivacidade à dissertação sobre a volúpia e o prazer (1995b: 90). O excesso de confiança nos seus caracteres virtuosos dissimula, aos seus próprios olhos, a gradual sedução da imaginação que se opera em ambos. Durante aproximadamente um mês, verifica-se uma mudança sensível no tom das suas conversas, que revelam uma intimidade crescente, uma

<sup>55</sup> Clerval acaba por desambiguiar a situação: “j’aime la Marquise passionnément; mais cela n’empêche pas que vous ne m’inspiriez un goût si vif. qu’il m’est bien difficile de croire qu’il y ait entre ces deux mouvements toute la différence qu’on dit” (215).

cumplicidade no desejo ainda não explicitada, mas que os predispõe para o jogo de mútua sedução em que acabam por cair.

Este é um jogo perigoso com riscos muito elevados, como Moclès reconhece, no final, “le danger qu’il y a à compter trop sur soi-même” (111). Mas os dois jogadores são movidos pela tentação da curiosidade do conhecimento (“dans la vue de s’éclairer”– 95) e confiam na protecção da linguagem velada e da retórica sofisticada contra as forças ocultas, latentes mas passíveis de serem despertadas, do desejo. Neste caso, o sedutor masculino não tem uma intenção humilhante para com a sua parceira. Moclès acredita na sinceridade da virtude de Almaïde e não pretende, por isso, arrancar uma máscara inexistente. Tão pouco se disfarça de amante apaixonado, enganando a vítima no plano dos sentimentos. Para satisfazer a sua curiosidade, ele assume antes o papel de director de consciência, buscando a confiança da interlocutora, no sentido de levá-la a ceder, sem muita reflexão, ao seu argumento falacioso: a verdadeira virtude consiste em renunciar ao prazer, depois de o ter experimentado.

Bernadette Fort<sup>56</sup> chama a atenção para a estrutura retórica do discurso de Moclès, que respeita as partes canónicas: exórdio, proposição, narração, argumentação, refutação, peroração e conclusão. Assim, no *exórdio*, o sedutor procura captar a atenção, o interesse e a benevolência da sua interlocutora (*captatio benevolentiae*) para assegurar a eficácia persuasiva das suas palavras. Como em casos anteriores, a estratégia opta pela lisonja, visando o amor-próprio e a vaidade de Almaïde, ao elogiar-lhe “excessivement” a virtude (91). Sendo mulher, ela está mais exposta às tentações, logo resistir-lhes é muito mais meritório nela do que nele:

“Il est aisé à un homme de résister à l’amour, et tout y livre les femmes. Si ce n’est pas la *tendresse* qui les y porte, ce sont les *sens*. Au défaut de ces deux mouvements qui causent tous les jours, tant de désordres, elles ont la *vanité* qui, pour être la source de leurs faiblesses, que l’on doit excuser le moins, n’en est peut-être pas la moins ordinaire; et ce qui [...] est encore plus terrible pour elles, c’est le *désœuvrement* perpétuel dans lequel elles languissent. [...] *Vous qui avec tous les agréments possibles, née pour vivre au milieu des plaisirs, avez tout sacrifié à cette même vertu*, qu’aujourd’hui l’on sacrifie aux choses, mêmes qui sembleraient devoir le moins l’emporter sur elle.” (91-92; sublinhados nossos)

As tentações espreitam a alma feminina, atacando por todos os lados: o sentimento, o desejo, a vaidade e a ociosidade. Esta última favorece a imaginação voluptuosa e, conseqüentemente, predispõe para a *falta*, numa “dangereuse occasion” (92). Possuidora de “tous les agréments possibles”, Almaïde sacrificou todos os prazeres à sua virtude excepcional. Depois do elogio da sua

<sup>56</sup> Cf. as análises deste episódio de B. Fort (1978: 186-190) e de C. Dornier (1994: 247-250).

interlocutora, Moclès procura ganhar a confiança desta. Para tal, apresenta-se como alguém que, embora sempre tenha rejeitado a galanteria, não deixou de sentir a “funeste tentation” de “connaître l’amour” (93). Esta confissão instaura o seu *ethos*, mostrando-se vulnerável e, assim, conquistando a adesão de Almaïde, a qual acabará por revelar também a sua fraqueza, apesar de toda a sua virtude.

Moclès, após ter estabelecido a sua autoridade na matéria, expõe a sua tese (*proposição*): “Il est moins humiliant d’être tenté, qu’il n’est glorieux de résister à la tentation” (93). Este enunciado em forma de máxima permite-lhe uma desculpabilização para a sua tentação, prepara o espírito da parceira para a demonstração da necessidade de pôr à prova a virtude e leva Almaïde a confessar também a mesma fraqueza (94). Neste momento, os dois interlocutores estão em pé de igualdade quanto aos perigos da tentação do desejo. Moclès insiste na sua tese, desenvolvendo-a e procurando, assim, fornecer a Almaïde, bem como a si próprio, uma justificação para o “teste”: “Ce que l’on appelle sagesse [...] consiste beaucoup moins à n’être pas tenté, qu’à savoir triompher de la tentation, et il y aurait trop peu de mérite à être vertueux, si, pour l’être, l’on n’avait pas d’obstacles à surmonter” (94). Ora, trata-se de uma argumentação falaciosa, pois se, para provar a virtude e rejeitar o prazer, é necessário experimentá-lo, então, o próprio conceito de “virtude” é posto em causa: só se pode ser virtuoso *depuis* de se ter caído em tentação, afirma o sedutor.

Este sofisma é fulcral para a continuação do jogo. Moclès interroga, então, a sua parceira sobre a persistência de tais “mouvements affreux” (94), procurando, em seguida, tranquilizá-la quanto a uma discussão só aparentemente imoral, uma vez que o seu propósito é o do conhecimento que conduz à virtude:

“Il est bon de se défier de soi-même, mais ce serait aussi avoir trop mauvaise opinion de nous, que de nous croire si susceptibles. Je conviens que le sujet que nous traitons, ramène nécessairement à de certaines idées, mais il est bien différent de le discuter *dans la vue de s’éclairer*, ou dans celle de se séduire, et nous pouvons, je crois, sans nous tromper, nous répondre de nos motifs, et nous reposer sur eux, de *notre tranquillité*.” (95; sublinhados nossos)

Sendo ambas pessoas “de la vertu la plus pure” (95), cuja única motivação é de natureza moral, nada devem ter a recear. Deste modo, o devoto curioso consegue persuadir a sua interlocutora a fornecer a ilustração da sua tese, a partir da *narração* da tentativa de sedução de que foi alvo na sua juventude (95-96). Contudo, o pudor fá-la hesitar em prosseguir uma narrativa perturbadora. Moclès assume, então, o papel de confessor para obrigá-la moralmente a não esconder nenhum pormenor da aventura:

“Je puis, je crois même, devoir ajouter [...] que s’il est vrai que vous craigniez que *le récit que j’exige de vous*, ne vous jette dans une émotion dangereuse, vous ne pouvez le supprimer, ou l’adoucir sans être *coupable*. [...]Almaïde, croyez-moi, *l’on ne craint jamais assez un danger que l’on ne connaît pas, et l’on ne tombe ordinairement, que pour avoir trop compté sur soi-même*. Vous ne pouvez donc peser trop sur toutes les circonstances de votre histoire; ce n’est que par *l’effet*, qu’elles feront aujourd’hui sur vous, que vous pourrez apprendre jusques où vont *les progrès* que vous avez faits dans le chemin de *la vertu*, ou (ce qui est encore plus essentiel) *ce qu’il vous reste encore à détruire, pour parvenir à cette aversion totale des plaisirs qui, seule fait les vertueux*.” (96; sublinhados nossos)

Esta argumentação sofismática visa levar a sua interlocutora à exposição completa dos factos, criando uma cumplicidade entre ambos na prossecução da prova. A verdadeira virtude deve ser capaz de enfrentar os obstáculos mais perigosos para sair vitoriosa. Recusar-se a submeter-se ao teste, torná-la-ia culpada por omissão; mais, o excesso de confiança ignorante conduz à queda, logo é necessário expor-se à tentação para conquistar a “aversion totale des plaisirs”, ou seja, a derrota do vício. De sofisma em sofisma, jogando com os conceitos morais, Moclès atinge o seu objectivo imediato, e Almaïde conclui a sua história, obedecendo “aveuglément” ao suposto confessor para se autopunir pela sua vaidade (98-101), mas revelando, curiosamente, um domínio absoluto do código ambíguo da linguagem amorosa. Ela entra no jogo, aderindo aos sofismas do parceiro.

Esta narração fornece a Moclès o elemento de prova que ele pretendia. Apercebendo-se da perturbação de Almaïde no final do seu discurso, o sedutor procura convencê-la da necessidade de se pôr à prova: “Vous voyez bien [...] qu’il est important d’essayer son âme” (101). Daqui, ele parte para a *argumentação* da sua tese, embora com uma certa relutância, uma vez que se debate entre a sua inexperiência na matéria e a tirania do desejo (tal como a sua parceira – 101-103). Decide-se finalmente pelo *sofisma* (como nota o narrador – 103). Em primeiro lugar, procura tranquilizar a sua interlocutora: “ne soyez pas [...] choquée de ce que je vais vous dire, tout extraordinaire qu’il sera dans ma bouche” (104), ou seja, o desapontamento pelo facto de que o ataque narrado tivesse ficado incompleto. Perante o espanto previsível de Almaïde, ele prossegue o seu raciocínio, alegando a *curiosidade* sobre um assunto que lhe está interdito e a absoluta necessidade de adquirir sobre o mesmo “la plus parfaite certitude” (105), quer dizer, a experiência física. Em seguida, Moclès serve-se de novo sofisma com o propósito de atacar a vaidade de Almaïde (“je pense qu’il est possible que nous ayons fort peu de mérite à ne nous être jamais écartés de nos devoirs” – 105), depois de ter tentado obter a sua adesão pelo facto de serem ambos vítimas da mesma curiosidade.

O sedutor elabora, por isso, um discurso de cariz oratório no intuito de persuadir a interlocutora de que apenas a experiência do prazer pode conduzir à verdadeira virtude, aquela que resulta da renúncia a algo que se *conhece* realmente (conferindo-lhe uma falsa aceitabilidade moral):

“En quoi consiste la vertu? dans la privation absolue des choses qui flattent le plus les sens. Qui peut savoir quelle est la chose qui les flatte le plus? celui-là seul qui a joui de toutes. Si la jouissance du plaisir, peut seule apprendre à le connaître, celui qui ne l’a point éprouvé, ne le connaît pas; que peut-il donc sacrifier? Rien, une chimère; car, quel autre nom donner à des désirs qui ne portent que sur une chose qu’on ignore? Et si, comme cela est décidé, la difficulté du sacrifice en fait seule tout le prix, quel mérite peut avoir celui qui ne sacrifie qu’une idée? Mais, après s’être livré aux plaisirs, et s’y être trouvé sensible, y renoncer, s’immoler soi-même, voilà la grande, la seule, la vraie vertu! et celle que ni vous, ni moi ne pouvons nous flatter d’avoir.” (106)

O sedutor está consciente da falácia da sua oratória e, portanto, apressa-se a concluir a sedução antes que Almaïde possa reflectir sobre a falsidade dos seus argumentos (107). Ele apresenta, então, a alma, ignorando o vício e dominada pela curiosidade, a ser obrigada a negligenciar os seus deveres para se entregar total e fatalmente às tentações. Por tudo isto, “il faut donc connaître le vice, soit pour être moins troublé dans l’exercice de la vertu, soit pour être sûr de la sienne” (107), sofisma que, apesar de aterrador, convence a parceira. As intenções morais justificam a cedência à tentação. Moclès transporta este falso princípio para a situação concreta do jogo de sedução presente, de forma a poder antecipar as objecções da interlocutora, *refutando-as* antes mesmo que ela as elabore:

“*Premièrement [...], nous ne savons pas si nous sommes vertueux; état triste pour des gens qui pensent comme nous. Ce doute, tout cruel qu’il est, n’est pas le seul malheur qu’entraîne notre situation: il n’est que trop certain que, contents de la privation que nous nous sommes imposée, il y a mille choses plus essentielles, peut-être, sur lesquelles nous nous sommes crus dispensés de nous observer; par conséquent à l’ombre d’une vertu qui pourrait bien n’être qu’imaginaire, nous avons commis des crimes réels, ou [...] nous avons négligé de faire de bonnes actions. Enfin, en nous supposant tels que nous nous sommes crus jusques ici, je me défierais encore d’une vertu que nous avons choisie, et je n’imaginerais pas qu’il y eût un grand mérite à l’avoir. [...] Je suppose [...] que [...] nous voulons connaître le plaisir, et juger de ses charmes par nous-mêmes, quel serait le danger de cette épreuve? [...]*” (108; sublinhados nossos)

As suas almas virtuosas dominarão os sentidos, reforçando-se com a experiência, assegura Moclès. Almaïde, intimamente seduzida, aproveita esta desculpa aparente para se render aos sofismas do interlocutor, fingindo, no entanto, ignorar a iminência da proposta oferecida pelo parceiro (109). Justificado o indefensável pela pureza das intenções, aplacadas as dúvidas de Almaïde, o sedutor remata, argumentando com o interesse da experiência na salvaguarda do pecado do orgulho (*peroração*):

“Comme nous ne pouvons point douter que ce ne soit par une plus grande recherche de la vertu, que nous nous déterminons à des actions qui semblent la blesser, nous sommes certains de ne nous pas faire une habitude d’un mouvement de curiosité qui ne part que d’un si bon principe. De quelque façon que ce puisse être enfin, nous y gagnerons, puisqu’au moins le souvenir de notre chute, nous garantira de l’orgueil.” (109)

Moclès, ao sugerir a fatalidade da experiência, omite uma outra possibilidade de solucionar o falso problema por ele criado – a via racional. Almaïde, ainda hesitante e silenciosa, acaba por ceder graças à proposta *conclusiva* do sedutor (apresentada em discurso indirecto pelo narrador), a de “ne tenter cette épreuve que par degrés, afin [...] que s’ils trouvaient dans leurs premiers essais, assez de volupté pour fixer leurs doutes, ils n’allassent pas plus loin” (109). Contudo, ambos são traídos pelo desejo e “ils perdirent de vue, le marché qu’ils venaient de faire” (109). Ao “égarement”, sucede a vergonha e o arrependimento: “Moclès, dès le lendemain, prit le parti de la retraite la plus austère [...]. Et Almaïde [...], toujours inconsolable, quelques jours après, suivit son exemple” (111).

Neste caso, os jogadores cederam à tentação do jogo do desejo, em plena consciência dos riscos que corriam, e foram jogados por ele. Moclès arrepende-se de ter seduzido Almaïde, reconhecendo a falácia do propósito moral do seu projecto, máscara da tentação do desejo, interdito a pessoas da sua condição. A sua argumentação sofismática visava persuadir não só a parceira, mas também a si próprio; infelizmente para ambos, ela foi eficaz, estabelecendo a paridade entre os dois na derrota.

#### *Clitandre e Cidalise ou a Cumplicidade Lúdica do Desejo*

A obra *La Nuit et le Moment ou les Matines de Cythère, dialogue* foi publicada apenas em 1755, embora tivesse sido redigida por volta de 1736/1737 e sucessivamente reformulada até atingir a perfeição de que Crébillon se orgulhava. Ela é, portanto, contemporânea da redacção do *Sopha*, dos *Égarements* e do *Hasard*, partilhando com eles princípios éticos e estéticos.

Neste romance-diálogo são colocadas em cena duas personagens exímias no jogo do desejo da nova Arte de Amar da galanteria aristocrática. A sedução é mútua e opera-se pela linguagem elegante e decente que permite evitar os termos mais crus da relação erótica, cobrindo-os com o véu da delicadeza da expressão. O título sugere a brevidade do encontro e a fatalidade do desejo – *La Nuit et le Moment* –, a singularidade de uma noite, em que o desejo se manifesta na sua urgência e necessária satisfação mútua (o *Moment*, tal como o *Hasard* são conceitos-chave da poética crébilloniana e correspondem à *ocasião* em que os sentidos dominam o ser, levando-o ao *Égarement*). O subtítulo – *Les Matines de Cythère* – é constituído por um oxímoro que associa o sagrado e o profano, ou seja, um termo que designa a temporalidade, a primeira parte do ofício divino celebrado entre a meia-noite e a alvorada e outro referente ao espaço, o “país do amor”, a ilha de Afrodite. Esta associação antitética reforça a sugestão do título, bem como sugere ainda o contraste entre as palavras e as acções constituintes deste *diálogo*. Toda a metafísica amorosa é aqui traduzível na materialidade do desejo partilhado e satisfeito. Por outro lado, e apesar da linguagem da paixão, o jogador masculino defende claramente uma nova moral, fundada no hedonismo, para a qual finge converter a sua parceira. Este aspecto é ainda sublinhado pela epígrafe latina “*Haec legite, Austeri, crimen amoris abesf*”, atribuída pelo Autor a Ovídio e traduzida, já nas edições do século XVIII, do seguinte modo: “Lisez, censeurs rigides; il n’y a point ici d’amour criminel” (*NM*, 1993c: 37 e 217). Ainda que o verso possa não ser de Ovídio, ele encarna o espírito do seu tratado sobre o amor (*Ars Amandi*), como vimos atrás. Amor-jogo, *amour-goût* são concepções que defendem a busca do prazer a dois como valor supremo, livre de compromissos e de preconceitos, no *hic et nunc* do *Moment*, adoptando a máxima horaciana do *carpe diem* (ou melhor, *La Nuit*). O desejo procura, assim, a sua satisfação em liberdade, pelo menos no caso masculino. As convenções sociais são ainda muito rígidas, e especialmente severas para com a mulher, o que obriga a todo o cerimonial galante (linguístico e comportamental) de falso respeito masculino e falsa resistência feminina, coreografia de uma paixão mútua não existente, de que o “pas de deux” a que vamos assistir é um brilhante exemplo.

Com efeito, estamos perante um jogo em que a sedução é consentida e desejada, objecto de um acordo tácito entre os jogadores, isto é, o *goût* recíproco mas velado com decência pelas fórmulas convencionadas (Cidalise, dona da casa de campo onde decorre a acção, fez instalar Clitandre nos aposentos em frente do seu quarto de dormir...). Existe, portanto, uma cumplicidade lúdica entre ambos, uma paridade na busca do prazer partilhado, respeitando a civilidade decente do hedonismo mundano que distingue o sentimento do sensualismo natural. Contudo, os jogadores estão presos às máscaras que a sociedade impõe à galanteria: a mulher degrada-se se não adoptar a hipocrisia da resistência virtuosa, fingindo ceder apenas à paixão; o homem representa o papel do atacante, mas respeitador e decente, movido também pelo sentimento amoroso. Todavia, estes papéis

convencionais, herdados das ideologias cortês e *tendre*, onde a mulher supostamente dominava, são corroídos pela lógica interna da sedução masculina subjacente à galanteria e à libertinagem. Aqui, o homem impera, pois, apesar dos seus protestos de estima, o seu objectivo real é a glória proporcionada pela *lista das conquistas*. O sedutor, o “*homme à la mode*” como Clitandre (96), detém, de facto, o poder, embora simule a equidade face à filosofia hedonista, porque isso serve o seu projecto de vitória. Neste caso, o libertino *poli e courtois* não procura desmascarar e humilhar a mulher (pelo menos de forma explícita), mas sim persuadi-la a ceder aos seus desejos (correspondidos, aliás, pelos dela). Ele adopta, então, a estratégia civilizada do jogo de sedução galante, fingindo a estima, o respeito e, por fim, a paixão ardente.

Se existe uma contradição entre os papéis masculino e feminino (atacar vs. resistir), como conciliá-los? Através do código galante, justamente, composto de normas comportamentais e linguísticas, como sabemos. Mestres nesta nova *art de plaire*, os jogadores obedecem ao ritual de sedução: o amor é um pretexto, a virtude feminina reduz-se à gestão decorosa da reputação (contradizendo o outro imperativo social de agradar e seduzir os homens), o respeito, a ternura e a constância do *Parfait Amant* contrapõem-se ao *mérito* obtido graças à extensão do catálogo das *bonnes fortunes*. Desta forma, as conquistas tornam-se breves e múltiplas, mas com a aparência do contrário: a derrota feminina é adiada, pela retórica galante, por respeito à civilidade. Esta duração, proporcionada pelo discurso persuasivo que simula vencer a resistência feminina, corresponde ao serviço da dama e às provações por que passa o amante cortês e *tendre*, significando o amor (desejo) do homem e a estima (valor) da mulher. Assim, o sentimento é substituído pela mestria argumentativa e pela utilização da linguagem galante, código equívoco e de puro verniz, cuja chave de interpretação é a *conotação*<sup>57</sup>, desprovido de valor significativo real, mas com um poderoso valor performativo (levar o outro a agir de acordo com os propósitos do sedutor). Clitandre e Cidalise são de tal forma mestres no jargão amoroso, que a hipocrisia do jogo só é revelada pelos comentários oportunos do narrador-autor que sugere ao Leitor o contraste entre as palavras e os actos, isto é, a justaposição de um discurso moldado a partir da conversação mundana (mas desenrolando-se numa cama entre dois interlocutores nus ou quase) com uma situação erótica (previsível). Estamos, portanto, perante um diálogo misto (mimese e diegese), o qual traduz bem, por um lado, a teatralidade da sedução da retórica galante e aristocrática e, por outro, a linha orientadora da voz que narra as acções, as quais contrariam o sentido dos discursos das personagens.

Sabemos já que a disputa verbal é o meio privilegiado de sedução na obra de Crébillon (“*recueil de conversations*”, nas palavras do Sultão do *Sopha* ou, melhor, “*fait dialogué*”, nas da sua perspicaz esposa). Ela constitui o verdadeiro prazer deste jogo, conduzindo aos outros mais físicos,

---

<sup>57</sup> Cf. B. Fort (1978).

ou seja, ao *Moment* em que os sentidos “s’égarent”. O diálogo apresenta, então, uma estrutura que parte das etapas obrigatórias do ritual galante (preliminares, pequenos favores, declaração masculina, perturbação e declaração femininas, seguidas das *provas* físicas, zanga, discussão, pedido de perdão, concessão do mesmo, provas de amor reconciliatórias, satisfação, separação) e as organiza dramaticamente: exposição, nó, peripécia, desenlace<sup>58</sup>. Verificamos, ainda, uma extrema concentração do texto, comparável às três unidades clássicas: temporal, uma noite; espacial, o quarto de Cidalise, cedo reduzido à cama; de acção, um homem e uma mulher dialogam sobre as suas aventuras amorosas e seduzem-se mutuamente. A aparente simplicidade deste esquema<sup>59</sup> permite, pelo contrário, explorar aquilo que é importante, ou seja, a análise do *Moment*, como ele é induzido e aproveitado, com o recurso da retórica galante, análise essa inscrita nos comentários do narrador-autor dirigidos ao Leitor. Mais do que didascálias, estas intervenções precisam, não apenas indicações cénicas, mas sobretudo a duplicidade daquilo que é dito pelas personagens em contraste com os seus actos, influenciando a interpretação, na medida em que o sentido da mimese é posto em causa por esta voz extradiegética e heterodiegética que se manifesta no texto em itálico, portanto, num nível diferente do dos dois interlocutores<sup>60</sup>.

A acção desenrola-se a partir de uma retórica dupla: linguística e gestual. Os preliminares deste jogo de sedução são anteriores ao início do diálogo, uma vez que os protagonistas se conhecem desde longa data (74) e que Clitandre, nos últimos oito dias, faz insistentemente a corte a Cidalise no quarto desta, mas com a presença da criada (39;41;46). O projecto de sedução mútua começa a desenhar-se quando o sedutor irrompe, uma vez mais, pelos aposentos de Cidalise, a qual, fingindo a surpresa, se deixa, no entanto, observar durante a sua *toilette* nocturna, provocando o esperado elogio do parceiro aos seus encantos (39-40). A Marquesa procura, então, levá-lo a confessar algum encontro secreto com outra das mulheres presentes nesta casa de campo. O Conde (que já conquistou todas, à excepção da anfitriã) escusa-se estrategicamente a responder, pois os seus propósitos são outros. O *badinage* evolui com aparente despreocupação sobre as suas aventuras passadas, sugerindo a sua adesão à filosofia hedonista reinante no “monde” (42), traduzida pelas ligações múltiplas e breves. Com subtilidade, o sedutor insinua a sua disponibilidade, mas também a sua perversidade. Por outro lado, ele recorda, não sem malícia, à parceira as aventuras amorosas desta com Damis e Éraste, levando-a a justificar-se pela fraqueza da paixão e a confirmar a ruptura definitiva com ambos, sugerindo, assim, estar também livre de qualquer compromisso presente. Instado por Cidalise a confidenciar o caso com Araminte, o Conde consegue manipular a

<sup>58</sup> Cf. E. S. Sánchez (1996: 179-190).

<sup>59</sup> O próprio Clitandre o afirma: “Ces sortes d’aventures sont si peu variées. que qui en sait une, en sait mille” (51).

<sup>60</sup> Abordaremos esta questão adiante, quando tratarmos os jogos retórico-comunicacionais entre a instância aural e o seu destinatário.

interlocutora de forma a desembaraçar-se da incómoda criada (45-46). A Marquesa, embora acabe por ceder (primeiro consentimento), mostra-se preocupada com a sua reputação de mulher estimável. Clitandre aproveita para tranquilizá-la sobre a sua estima, mas tornando-se mais galante (47). Em seguida, expõe os preceitos da “filosofia moderna” do *amour-goût* (48-49; cf. *supra* p. 42), o que lhe permite justificar a ligação com Araminte, bem como sugerir à interlocutora a adopção de tais máximas. Contudo, ao nível do explícito, joga-se o jogo da defesa da paixão sincera e respeitosa (49), uma vez que o jargão amoroso traduz veladamente a linguagem do desejo. Cidalise consegue, enfim, obter a história de Araminte (51-62), durante a qual Clitandre aproveita para lhe fazer uma primeira declaração do amor que ela lhe provocou desde o primeiro momento em que a viu, para atormentá-la com a mediocridade do amante que ela lhe preferiu (Éraste) e ainda para se fingir submisso à vontade dela de ouvir o resto da história.

O jogo entra, então, numa outra etapa: Clitandre, instado pela segunda vez por Cidalise a arranjar o cortinado da cama, propõe, como solução definitiva para o problema, sentar-se no leito da interlocutora, aumentando, assim, a intimidade e a provocação dos sentidos (59). Terminada a história, uma outra começa a esboçar-se, a de Julie. Quando a Marquesa quer saber mais, o Conde treme de frio, pretexto para se instalar, nu, dentro da cama com a sua narratária, fazendo-lhe, contudo, os mais respeitosos protestos de estima (63-66). É o preço a pagar pela nova história, mas ela recusa. Clitandre apela em nome da sua saúde, do seu respeito, da sua discrição; como ela não cede, ele poupa-lhe, então, “la douleur d’y consentir” e “*Ici il ôte sa robe de chambre, la jette dans la ruelle, se précipite dans le lit de Cidalise, et la prend dans ses bras*” (66). Esta audácia permite acelerar o cerimonial galante, ultrapassando à força a resistência feminina e chegando ao âmago da sedução. Num primeiro momento, Cidalise reage como seria de esperar, mostrando terror, cólera e fúria: “Allez, Monsieur, il est infâme à vous d’abuser, comme vous faites, de mon estime et de mon amitié. Laissez-moi, je vous abhorre! Laissez-moi, vous dis-je !” (66-67).

Clitandre, num tom submisso e respeitoso, recorre à tática da tranquilização para apaziguar a fúria e os receios da parceira (67-68), acabando mesmo por suscitar o riso desta e o reatar da conversação galante. Contudo, o sedutor não perde de vista os seus propósitos e aproveita para se insinuar no espírito de Cidalise como um amante digno da sua estima e do seu amor, ao contrário de Éraste, indiscreto sobre os segredos mais íntimos da “sensibilidade” da Marquesa: “Je ne lui aurais sûrement pas fait les mêmes confidences, moi” (69). As dúvidas de Cidalise são bem fundadas, pois nesse exacto momento ela é narratária das intimidades de outras mulheres. No entanto, o que ela pretende é assegurar-se da discrição do sedutor (69-70).

Clitandre prossegue os seus protestos de estima, revelando pouco a pouco o sentimento amoroso que a provoca e justifica. Em simultâneo, acompanha as suas palavras com significativas manifestações de retórica não-verbal: “*en s’approchant d’elle, d’un air tendre et soumis [...], en*

*s'approchant d'elle un peu plus*" (70). Cidalise resiste, pedindo-lhe que parta (71). Subtilmente, o sedutor leva-a a desistir dessa ideia, uma vez que alguém poderia vê-lo e isso seria péssimo para a reputação da Marquesa (71-72). Por outro lado, os seus sentimentos por ela não lhe permitiriam qualquer audácia (72). A cruel resiste ainda:

"Je n'ai jamais dû croire que vous m'en [soins] rendissiez de bien sérieux. Je sais, à la vérité, que quelquefois je vous inspire des désirs; mais, Clitandre, des désirs ne sont pas de l'amour; et quoique vous les exprimiez, à peu de chose près, comme la passion même, j'ai trop d'usage du monde pour m'y méprendre. Non, vous dis-je, vous ne m'aimez pas; et mille femmes feraient sur vous la même impression que moi." (73)

Cidalise estabelece uma clara distinção entre "amour" e "désirs", embora estes se exprimam pela linguagem da "passion". Ao afirmar categoricamente que o que ele sente por ela, apesar dos seus discursos, é desejo e não amor, como aquilo que o move para todas as galanterias, a Marquesa reforça a sua imagem de mulher perspicaz, estimável e sentimental. Contudo, ao nível do jogo galante (que ela recusa em seguida de forma explícita<sup>61</sup>), tal afirmação visa suscitar o desmentido imediato e a consequente declaração amorosa prevista pelo protocolo. Para além disso, ela fornece-lhe a deixa crucial para justificar a pronta rendição (numa noite), ou seja, se o amor dele é sincero, então, já deve vir de longa data: "Ou vous ne m'aimez pas aujourd'hui [e a sedução não se concretiza], ou (ce que j'ai de fortes raisons pour ne pas croire) vous m'aimez depuis bien longtemps" (73) (caso a ponderar...). Perante tal alternativa, o sedutor só tem uma escolha possível: "Oui, Madame, je vous aime depuis l'instant que mon bonheur vous a offerte à mes yeux" (73), confessando, assim, o *coup de foudre*. Confrontado com os factos das suas anteriores aventuras, algumas das quais sinceras, Clitandre justifica o seu silêncio respeitoso com a indiferença de Cidalise, que preferira outros (Damis e Éraste). A dama defende-se: "Avec un coeur tendre et vrai, n'ayant été que faible, peut-être on me croit galante, ou du moins née avec de grandes dispositions à le devenir. Je dois, et je veux me laisser oublier" (75).

O interlocutor decifra a mensagem subliminar e apressa-se a culpar o objecto da escolha e não o sentimento, persuadindo-a a não renunciar ao amor e a tomá-lo a ele como preferido:

"Les dispositions où vous êtes, ne dureront pas toujours. Vous êtes née tendre; et si les malheurs que vous avez éprouvés vous ont fait craindre l'amour, ils n'ont point détruit en vous le besoin d'aimer. Je crois vous devoir

<sup>61</sup> "Clitandre, [...] faites-moi grâce de ce jargon frivole, et de cette fausseté avec lesquels vous faites tous les jours tant de dupes. Il serait infâme à vous de me parler amour, sans en ressentir; et je crois pouvoir vous dire, que, notre amitié même à part, vous me devez d'autres procédés" (73).

l'égard de ne vous pas importuner de mes sentiments; mais si jamais vous voulez vous rengager, n'oubliez pas, je vous en conjure, que je vous ai demandé la préférence." (75)

Ela deixa em aberto essa possibilidade ("Nous verrons alors", 75). Por agora, vai cedendo e recusando alternadamente, num jogo erótico que começa a impacientar o interlocutor. Primeiro, diz que o estima acima de todos os homens do mundo e que teria sido tão feliz com ele como foi infeliz com os outros (75). Depois, recusa "falar de amor" com Clitandre, ou seja, segundo o código, passar aos actos (75-76), procurando adiar o inevitável através da continuação da história anterior ("vous me devez l'histoire de Julie"– 76). Esta estratégia dilatória, para fazer durar a resistência ao mesmo tempo que satisfaz a sua curiosidade de maledicência e aumenta o seu desejo, desespera o libertino ("ce serait actuellement l'histoire la plus déplacée qu'il y eût au monde"– 76) e leva-o a abrir o jogo, revelando o seu projecto de sedução<sup>62</sup>. Perante isto, ela reitera a recusa ("je voudrais bien que vous me laissassiez tranquille"– 77). O sedutor joga, então, um lance temível, a chantagem sob a máscara de um acordo negocial: "Que voulez-vous me donner pour que je ne dise pas que j'ai couché avec vous ?" (77). Confiante na força persuasiva de tal ameaça velada, ele avança mais um passo no protocolo: "s'il vous plaisait de m'accorder quelques faveurs?" (78). A resposta é deliciosa na sua ambiguidade: "Quelques faveurs! Ah! Je n'en accorde pas, ou je les accorde toutes" (78). É fácil adivinhar qual das alternativas o libertino vai considerar: "Toutes! eh bien soit". O narrador-autor esclarece a situação: "*Ici il perd assez indécemment le respect. Elle se défend avec fureur, et lui échappe*" (78). Clitandre, como anteriormente, decide-se pelo *coup d'autorité* para acelerar a execução do projecto, mas permitindo à parceira de jogo manter a sua respeitabilidade, uma vez que a sua atitude faz recair sobre ele toda a culpa do "égarement". Face à fúria da dama ultrajada, o sedutor recorre à sua eloquência, reiterando os argumentos já enunciados, mas agora com o ardor da paixão infeliz (78-80); ao mesmo tempo, "*il lui baise la main avec tendresse et respect*" (80) e "*la serre dans ses bras*" (81).

Cativada pelo jargão amoroso do falso Céladon, Cidalise "*ne se défend que mollement*", embora afirme o horror que a situação lhe inspira (81). Ele tranquiliza-a; "*elle soupire*" (81). Ele viola o respeito, ela combate, chora "*et s'éloigne de lui avec indignation*" (81). O jogo entra num

<sup>62</sup> Piscando o olho ao Leitor, Crébillon coloca na boca de Clitandre, narrador intradieético e autodieético, a crítica que faria um leitor apressado (como o Sultão do *Sopha*): "Et si déplacée, que si l'on écrivait notre aventure de cette nuit, et que dans la position où nous sommes ensemble, on vît arriver cette histoire-là, il n'y aurait personne qui ne la passât sans hésiter, quelque plaisir que l'on pût s'en promettre." Cidalise retorque: "Ce serait selon le goût et les idées du Lecteur." Mas ele insiste: "Il n'y en a point, je crois, qui aimât que pour un long narré, l'on vînt lui couper le fil d'une situation qui pourrait l'intéresser" (76). E conclui, recusando "le ridicule de vous faire des histoires, lorsque je ne dois vous parler que de ma tendresse, et tâcher de vous déterminer à y être sensible" (77). Neste fragmento, torna-se clara a duplicidade do jargão amoroso: *falar* é sinónimo de *fazer*, logo o projecto de *persuasão* da mulher "à y être sensible" significa levá-la a cessar a resistência física.

impasse fastidioso, e Clitandre decide-se por uma nova estratégia: a afectação da frieza do amante repudiado (81), que compreende, por fim, a vanidade dos seus esforços e se dispõe a partir (82). Contudo, a eloquência dá lugar ao cómico, quando ele finge não encontrar o robe para sair da cama num estado decente, e ela lho entrega (82). A distração assim criada proporciona ao sedutor uma excelente oportunidade para novo ataque, aproximando-se da parceira “*avec transport*” e exclamando: “Cruelle! est-il bien vrai que vous me perdiez avec si peu de regret, et que ce soit l’homme du monde qui vous aime le plus tendrement, que vous accabliez de votre haine!” (82).

A estratégia resulta, e Cidalise confessa o seu amor de forma gradual: primeiro, a lýtotes – “vous ne savez que trop que je ne vous hais pas” (83) –, acompanhada de um sorriso terno; depois, o reconhecimento da sua fraqueza e da vitória do sedutor: “vous voulez donc absolument que j’aime! Eh bien! cruel! jouissez de votre victoire, je vous adore!” (83). Sinuosa mas inelutavelmente, o jogo de sedução progride em direcção ao fim esperado. A Marquesa começou por admitir que, apesar das aparências, o Conde não lhe era indiferente e até o estimava mais que qualquer outro; em seguida, revela-se sensível e capaz de uma amizade terna e sincera; depois, confia-lhe um amor intenso, mas com “la consolation de ne pas succomber” (83); por fim, após um longo combate, ela concede os seus favores e as provas do amor (84-90).

Clitandre fornece-lhe todas as desculpas possíveis, através de uma argumentação falaciosa baseada na fatalidade da queda:

“Eh! comment vouliez-vous ne vous pas rendre? Vous m’aimez; quoique vous ne me l’avez dit que d’aujourd’hui, ce n’est cependant pas de ce moment-ci que je le sais. Votre confiance en moi; les sacrifices que vous m’avez faits, sans que je vous les eusse demandés, ni que vous-même, peut-être, crussiez m’en faire; la sorte d’aigreur que, toute douce que vous êtes, vous preniez contre les femmes que je voyais un peu trop souvent, ou que je louais devant vous; la crainte que vous aviez que je ne vinsse pas ici, l’empresment [...], la gaieté [...], l’humeur[...]; les regards inquiets et troublés [...]; tout enfin, ne m’a-t-il pas instruit de votre tendresse? Pouvez-vous croire qu’avec de pareilles dispositions, accoutumée à moi par l’ancienneté de notre liaison, moins en garde par conséquent contre les libertés que je prenais, sûre d’être aimée, pressée également par votre amour et par le mien, vous eussiez pu résister à mon ardeur; [...]?” (84)

A constatação, elaborada através de questões retóricas, de uma série de factos inelutáveis, aparentemente verdadeiros (o amor antigo, a confiança, os sacrifícios, o ciúme, a inquietação, as oscilações de humor, a linguagem do olhar) prova a sinceridade do sentimento de Cidalise reconhecida pelo Conde. Em seguida, ele procura convencê-la de que essas “disposições”, aliadas à

amizade confiante, à certeza do amor dele e ao poder dos sentimentos (sentidos) de ambos, conduzem à necessidade de se entregar. Este discurso é acompanhado “*de caresses fort tendres*” (84), que ela não rejeita, e que suscitam o pedido “*de complaisances*”, recusadas por duas vezes, levando o sedutor a usar a autoridade de forma insolente e violenta (86). Estes “*procédés odieux*” (87) permitem, no entanto, que o homem assuma a culpa, induzindo a parceira a cessar a resistência. Mais, o libertino aproveita para pedir perdão, num tom submisso e, assim, obter nova recompensa da *tendresse*.

O jogo continua com a confirmação do amor mútuo, justificando-se ambos quanto ao silêncio passado (por respeito) e às respectivas aventuras (90-97). A carreira (breve?) de Clitandre de “*homme à bonnes fortunes*” brilhante e ridículo (96-97) confere-lhe valor e autoridade enquanto sedutor. Cidalise pode, assim, dizer-se vítima de um encantamento irresistível, ou então favorecida por “*un des plus galants Chevaliers à qui l’on ait oncques octroyé le gentil don d’amoureuse merci*” (99). A paródia reforça ainda mais o contraste entre o jargão galante e a natureza dos actos a que ele se refere. “A história dos amores” de Clitandre constitui um dado essencial deste jogo de sedução. Com efeito, para além de instaurar o *ethos* do libertino, a sua actividade narrativa permite-lhe induzir certos efeitos e atingir os seus fins, ou seja, funciona como um divertimento estratégico e afrodisíaco. Cidalise provoca-o, interrogando-o sobre o seu passado (e presente) amoroso com curiosa ansiedade. O sedutor tira proveito disso, gerindo a maledicência para lisonjear a vaidade da interlocutora, objecto infinitamente superior às outras mulheres, e para tranquilizá-la quanto ao temor de poder vir a ser alvo do mesmo desprezo. Por outro lado, mestre da palavra e da acção, o sedutor conhece os poderes evocativos de tal tipo de histórias, repletas de pormenores alusivos e picantes, agindo, assim, sobre a imaginação e o desejo da parceira. Ele consegue também manipular a vontade desta através da troca negocial (favores por histórias), gerir os ritmos da diegese e da mimeese eróticas (contar e/ou agir), levando a sua interlocutora-narratária a corresponder ao seu desejo e aos seus propósitos de conquista. Para Cidalise, estas narrativas deveriam constituir um aviso; para o Leitor, elas esclarecem a sedução principal, funcionando como um jogo de espelhos que ajuda a descodificar o jargão amoroso e a comparar os dois níveis narrativos. De facto, estas histórias encaixadas na narrativa de 1º grau provocam, por um lado, um efeito dilatatório na intriga principal e seu desenlace, semelhante ao efeito erótico acima indicado e, por outro, o enriquecimento imaginativo e sugestivo do jogo de sedução levado a cabo pelos dois protagonistas.

As várias histórias amorosas de Clitandre funcionam, contudo, de modo diferente em relação à intriga principal, segundo Lourdes C. López (1996: 93-103). Assim, a de Araminte, por exemplo, contada antes da satisfação do desejo, tem uma função prospectiva, tratando-se de uma história curta, capaz de provocar na narratária o riso, a indignação, o contentamento maldoso e, sobretudo, o desejo dos sentidos (López, 1996:99). Araminte é uma galante desprovida de encantos e que,

“détestable” e hipócrita, finge o desejo e o prazer. Clitandre, epicurista, denuncia não a falsa virtude mas a falsa “sensibilité” que conduz ao desregramento total<sup>63</sup>. A autora citada refere também a função durativa de histórias muito breves mas interrompidas com frequência pelo narrador de 2º grau, nas quais este revela toda a sua mestria na arte dilatória, gerindo os efeitos de ansiedade que o retardamento da narrativa pedida provoca na interlocutora-narratária (99), como as histórias de Belise (“jolie”, “galante”, “méprisable”, “vaine”, dominada pelos sentidos – *NM*, 1993c: 92-93), Aspásie (amada “à la fureur” por Clitandre, mulher estimável, mas traída; já morta – 93) e Célimène (também amada pelo libertino, ao que ele diz, mas sofrendo de uma imaginação excessiva atormentada pela “froideur des sens” – 95). Por fim, as narrativas mais longas (Julie e Luscinde)<sup>64</sup> têm uma dupla função: retrospectiva, a partir da ideia de troca económica, pois são histórias pagas adiantadamente (só são contadas depois da concessão dos favores), mas também prospectiva, no caso da de Luscinde, porque abre a possibilidade de um novo encontro no dia seguinte (López, 1996:99):

“Je conviens que j’abuse un peu du désir que vous me marquez d’entendre cette histoire, et que, dans le fond, cela n’est pas généreux; mais je me suis arrangé, vous ne l’aurez pas à moins que celle de Julie; et vous êtes bien heureuse que je ne puisse pas vous la mettre à plus haut prix.

[...] Oui! je coucherai sûrement demain avec vous, puisque vous voudrez bien me recevoir dans vos bras [...]” (105)

Apesar da promessa de Cidalise, Clitandre negocia e obtém de imediato novos favores (105-106), ficando a dever a narrativa (“vous me devez l’histoire de Luscinde” – 107), que só é paga *a posteriori* (108-125).

Clitandre, através das suas narrativas, demonstra também as suas capacidades de reflexão e experimentação, construindo, assim, as bases da sua moral hedonista, a qual ele expõe às suas interlocutoras enquanto a leva à prática. Este *saber* do libertino é fundamental para a sua *praxis*, pois permite-lhe dominar as parceiras e sair vitorioso dos seus vários jogos de sedução, nomeadamente aquele que envolve Cidalise, apenas mais uma vítima do *Moment*, como ela própria o afirma: “Et moi, je ne vous entends pas sans trembler. Vous me paraissez avec les femmes, d’un libertinage et d’une mauvaise foi qui me donnent les plus vives terreurs, et qui me font cruellement repentir de ma faiblesse pour vous” (125). A Marquesa continua a representar o seu papel e a solicitar, de modo velado, um compromisso segundo as regras. Clitandre tranquiliza-a:

<sup>63</sup> Diz ele: “le sentiment, le goût et le plaisir ne sont entrés pour rien dans notre affaire” (62).

<sup>64</sup> Julie é uma “filósofa” interessada pela Física e perigosamente curiosa a propósito dos efeitos do calor sobre a virilidade; Clitandre vê-se obrigado a dar-lhe uma lição sobre a matéria (99-105). Luscinde ama Oronte, de quem quer vingar-se; no entanto, não resiste à tentação do *momento*, e Clitandre é bem sucedido na sua experiência, ao verificar que “la machine l’emporte sur le sentiment” (124).

“Je ne vous conterai plus d’histoires, puisque le seul usage que vous sachiez en faire, est de vous tourmenter; et pour vous faire mettre des bornes à vos craintes, j’en mettrai désormais à ma confiance. Ce que je puis pourtant vous jurer, et avec la vérité la plus exacte, c’est que je suis naturellement fidèle, et que vous serez, j’ose vous le dire, étonnée de ma régularité.” (125)

Depois do que acabámos de “ver” e “ouvir”, esta jura só pode suscitar, no mínimo, um sorriso cúmplice. Todavia, se quisermos ser condescendentes, podemos acreditar que o libertino é “naturellement fidèle” à sua moral do prazer (constituída pela *politesse*, galanteria e ciência da volúpia), a qual ele serve com toda a “régularité” que o sistema hedonista impõe. Para além disso, possui ainda outros talentos imprescindíveis, como o de saber fazer uma cama melhor que ninguém, “d’ouvrir une porte plus doucement que personne, et de marcher avec une légèreté incompréhensible” (126 e 128).

Antes de sair de cena, e a propósito do fraco reconhecimento prestado por Cidalise à perfeição da cama refeita, Clitandre provoca uma série final das protocolares zangas, justificações, reconciliações (126-128). À despedida, a Marquesa procura certificar-se da fidelidade do libertino, trocando-a por todos os seus outros talentos, ao que este responde com irónica ambiguidade: “Oh! sans doute, vous feriez là un beau marché! Allez, mon ange, je vous la donnerai à moins de frais. (*Il lui baise tendrement la main.*) Adieu, puissiez-vous, s’il se peut, m’aimer autant que vous êtes aimée vous-même!” (128). As últimas palavras do texto, da responsabilidade do narrador-autor (“*Ils se séparent.*”), são curiosas no seu laconismo, sugerindo mais uma aventura “sans lendemain” (apesar das promessas mútuas dos protagonistas) do que uma paixão duradora. Contudo, também não a invalidam em absoluto. Philip Stewart coloca a questão desta ambiguidade final nos seguintes termos (1973: 174-175):

“Sont-ils ou ne sont-ils pas uniques l’un pour l’autre? Peut-être le lendemain Clitandre va-t-il rire avec une nouvelle Cidalise de la facilité inattendue et la modestie dérisoire de celle-ci: mais peut-être pas. L’histoire nous laisse sur cette ambiguïté fondamentale, par sa matière même; aucune possibilité n’existe pour contrôler la réalité la plus simple, pour savoir s’ils s’aiment ou pas. *La Nuit et le moment* n’est après tout que l’histoire d’une nuit. Si, par hasard, c’était aussi celle d’un grand amour, nous ne le saurons jamais.”

Pensamos, todavia, que a hipótese do “grand amour” é bastante frágil, sobretudo quando se defende que a linguagem amorosa utilizada pelos protagonistas é uma *máscara* decente que cobre o sensualismo dos desejos e dos actos. Relembremos o próprio Clitandre:

“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.” (48-49)

Os princípios hedonistas formulados por Clitandre, aqui e durante todo o romance-diálogo, defendem a busca do prazer a dois como valor supremo, no *hic et nunc* do *Moment*, correspondente à efemeridade máxima de *uma* noite. A mudança dos costumes que esta nova moral implica é posta em causa, não pelos personagens que a ela aderem, mas pela voz do narrador-autor que desmascara o jargão amoroso da galanteria, dando conta ao seu Leitor dos actos que o acompanham e deixando para este a responsabilidade da confrontação das duas situações e da interpretação conveniente.

Os jogos retórico-comunicacionais do *amour-goût*, fundados na nova Arte de Amar hedonista, são os mais abundantes na obra de Crébillon, como facilmente podemos constatar pela extensão do nosso capítulo (e apenas considerámos os mais significativos). Tratando-se de jogos de sedução, eles implicam também, na maioria dos casos, o desejo de dominação masculina levada ao extremo (permitido pela civilidade galante), ou seja, o desmascaramento e a humilhação da vítima. Verdadeiras justas verbais, estes jogos retórico-argumentativos pressupõem, de parte a parte, um domínio perfeito do código de compromisso moral da *bienséance* galante, composto por normas comportamentais e linguísticas. O cerimonial é complexo e assenta na “arte da gradação”: o homem ataca, com delicadeza e respeito – mesmo o *coup d’autorité*, desresponsabilizando a parceira, pode ser um sinal de *politesse* –; a mulher resiste com altivez. Todavia, a conquista-derrota está convencionada, mas só pode acontecer após a declaração de amor mútua (primeiro o homem, como Célie procura fazer ver a Clerval), de que constitui a prova. (Os remorsos femininos também são de regra.) O jargão amoroso herdado da cortesia e do preciosismo é a segunda componente deste cerimonial; porém, ele é agora uma pura fórmula vazia de verniz decente. Este código é uma máscara que esconde o hedonismo reinante, linguagem velada do desejo, equívoca, sugestiva e alusiva, cumprindo uma função erótica sem cair na indecência, ou seja, correspondendo ao imperativo social do decoro que mantém a coesão do grupo.

Mestres nesta arte, os libertinos crébillonianos entram no jogo da sedução para ganhar, pelo prazer em si (Clitandre – *NM*) ou pela curiosidade da tentação do fruto proibido desconhecido (Moclès – *So*), mas também pelo jogo agonístico de manipulação retórica da vítima (o Silfo,

Jonquille, Mazulhim, Nassès, Clerval, bem como Versac, Chester e Alcibiade, para só citarmos os mais sistemáticos). O seu objectivo é seduzir *para* levar a parceira a confessar os seus desejos secretos, persuadi-la, através de uma argumentação falaciosa, a consentir na sua própria derrota para a humilhar e, assim, satisfazer a vaidade masculina. A entrega voluntária da mulher seduzida pode dever-se à ilusão da paixão (Zéphis, Mme de Suffolk, Aspásie, Diotime, etc.), ao despertar do desejo desconhecido (Néadarné), à cedência ao *Parfait Amant* galante (a Condessa do *Sylphe*). Contudo, na maioria dos casos, ela deve-se ao acordo tácito previsto nas regras do jogo galante, ou pelo menos é essa a expectativa das parceiras (Zulica, Célie, Mme de Rindsey, Praxidice, etc.). Porém, o sedutor cínico compraz-se em desmascarar os desejos velados da interlocutora, voltando os argumentos desta contra si mesma e pondo a nu a sua falsidade. Este tipo de jogo agonístico termina com a humilhação da vítima, obrigada a confrontar-se com o seu consentimento na queda (moral e pública) e com a sua hipocrisia. O cinismo do discurso de autoridade do libertino (fundado no *ethos* da sua reputação e “ciência”) convence e vence, derrotando a eficácia persuasiva da estratégia defensiva feminina, pura máscara decente que esconde o vício. O diálogo de sedução é a forma privilegiada deste jogo na obra de Crébillon, uma vez que permite a análise-observação distanciada do processo da manipulação retórica recíproca, através das estratégias de ataque masculino e de defesa feminina (sincera ou hipócrita). Diálogo sofisticado, nele a sedução não procura convencer a vítima pela racionalidade lógica, mas antes provocar com eficácia a adesão desta pelas emoções (*pathos*), dirigindo-se aos seus sentimentos e/ou vaidade.

Assistimos, neste capítulo, a diversos jogos do *amour-goût*, com o predomínio de um duplo projecto por parte do libertino: seduzir-conquistar e desmascarar-humilhar uma mulher galante que se faz passar social e moralmente por estimável. Por outro lado, ele não menospreza o triunfo sobre uma virgem ou sobre uma mulher sincera, apaixonada e virtuosa, objecto raro e difícil e, por isso, mais meritório. Levá-la a apaixonar-se por um libertino, observar o seu combate interior entre os princípios e o sentimento/desejo, cercá-la, conduzi-la subrepticamente para a armadilha persuasiva do consentimento na queda (moral e social); depois, romper de forma humilhante, abandonando-a à vergonha, ao remorso e à exposição pública. O processo é metódico, cínico, cruel e movido pela vaidade. Vimos o caso de Zéphis nas mãos de Mazulhim; Chester e Alcibiade agem do mesmo modo, prenunciando também eles Valmont. No capítulo seguinte, abordaremos o sistema proposto e ensinado pelos libertinos metódicos, antes de considerarmos a voz feminina da paixão.

### 3. OS MESTRES DA TEORIA DO JOGO: VERSAC, CHESTER E ALCIBIADE

“Jusque-là, ma belle amie, vous me trouverez, je crois, une pureté de méthode qui vous fera plaisir; et vous verrez que je ne me suis écarté en rien des vrais principes de cette guerre, que nous avons remarqué souvent être si semblable à l’autre.”

Laclos, *Les Liaisons dangereuses*.

“Le libertinage est une échelle mobile où chacun peut occuper plusieurs positions. Les uns ne dépassent pas le niveau du désir masqué, les autres tâchent de s’émanciper et de dominer. Toujours est-il que tous sont empreints, quoique à des degrés différents, du même manège social que personne – grand paradoxe libertin – ne peut quitter. [...] [C]ertains personnages tantôt se prête[nt] avec complaisance au ballet commun, tantôt assume[nt] le rôle dominateur. Les plus indépendants peuvent être des opportunistes soumis à la mode ou animés par le désir; et, à l’intérieur du libertinage passif, chacun, conformément aux circonstances, peut réaliser différentes combinaisons de l’inconstance naturelle et artificielle, du masque alibi et du masque gratuit.”<sup>1</sup>

O jogo da sedução libertina, partindo da regra geral da inconstância do *goût*, e portanto da recusa da paixão, impõe a máscara mundana, isto é, o velamento do desejo e da mobilidade erótica sob o ritual das fórmulas de cortesia do jargão galante. O jogo é jogado, de modo mais ou menos consciente, por quase todos, quer como adesão à filosofia hedonista de busca do prazer sensual quer como ocupação social e/ou domínio do “mundo”. Atingir a perfeição nas subtilezas do código da galanteria é possível pela aprendizagem do *usage du monde*, pela prática do jogo, adestrando-se progressivamente, pelo domínio não só das regras definidoras (o protocolo e o jargão linguístico), mas também das regras estratégicas globais (retórico-argumentativas, sobretudo), capazes de proporcionar a vitória final. O objectivo do sedutor é esconder o seu jogo, fingir que joga em consonância com a sua parceira, ganhando a confiança desta, descortinando o jogo dela para, assim, melhor derrotá-la, levando-a a jogar contra os seus próprios interesses e satisfazendo os dele, isto é, dominando, com delicadeza ou com crueldade, a sua parceira-vítima. Como em qualquer outro jogo, a decifração do código galante é simples para os iniciados nas suas regras, mas um autêntico quebra-cabeças para os noviços ingênuos, como o jovem Meilcour, por exemplo.

Todos agem sob o império da vaidade, dominado pelo olhar do Público. O libertino, como forma de acrescentar o seu valor social, necessita de apresentar currículo, aumentando continuamente o catálogo das suas conquistas, mesmo sem sentir desejo, isto é, fingindo o *goût*. O que importa é a publicitação das suas “boas fortunas” para satisfazer a sua vaidade e não tanto a busca do prazer sensual. O jogo do desejo dá lugar ao desejo do jogo cerebral, ou seja, a libertinagem, num plano superior, é um exercício de autocontrolo e de dominação dos outros, em que o desejo erótico é substituído pelo desejo de poder sobre si mesmo, sobre as mulheres (guerra

<sup>1</sup> Cf. A. Siemek (1981:115); para o que se segue, remetemos o leitor para o segundo capítulo da referida obra (69-115).

dos sexos), sobre o social (satisfação do amor-próprio e, em certos casos, ambição política). Trata-se de uma dupla dissimulação: não é o desejo que é velado, mas sim a falta dele, isto é, simula-se o *goût* usando-se o código da galanteria. Esta máscara da indiferença do desejo obedece ao imperativo de continuar perpetuamente o jogo da sedução, num enorme vazio do jogo pelo jogo, cuja tirania sobre os jogadores estende-se à imposição dos parceiros (como no caso de Zulica, por exemplo). O dever da reputação do libertino, do mérito conferido pela lista é paradoxal, pois esta é aumentada de forma muitas vezes fraudulenta (nem todas as conquistas atribuídas são reais), ao mesmo tempo que cria o mito do “*homme à la mode*” desejado por todas as mulheres, ainda que possa ser impotente, como Mazulhim. Neste jogo, observa A. Siemek, “*l’accessoire – les raffinements du jeu, le prestige du jargon, la publicité – l’emporte souvent sur l’essentiel, ou même le remplace*” (1981: 100-101).

Para Crébillon, a libertinagem não é o fim da sua obra, mas um *meio* para a análise das máscaras retóricas da sensualidade, da vaidade e da ambição desmedida. A sedução joga-se pela palavra, enganando, intimidando, conquistando e humilhando o amor-próprio da vítima, o que constitui a vitória realmente ambicionada pelos libertinos cínicos crébillonianos, brilhantes estratégias e táticos. Neste contexto, destacam-se certas figuras lúcidas e calculistas, mestres no jogo da sedução, mas que a esta mestria performativa associam um sistema analítico e teorizador do Jogo: Versac (e o Meilcour memorialista), Chester e Alcibiade. Movidos pelo amor-próprio e/ou por uma crueldade metódica, eles analisam e controlam o jogo mundano, seu e dos outros, construindo um sistema (*game*), pelo qual se pautam e ao qual subjugam as suas vítimas.

Estes mestres libertinos reconhecem e aceitam a imoralidade geral, dominam lucidamente as regras convencionadas do jogo que aceitam jogar, mas têm também, ao contrário da maioria dos *petits-mâîtres*, a capacidade de se distanciarem pela reflexão. Em consequência, acreditam ainda na superioridade do seu saber (“*la science du monde*”) e na sua função didáctica, transformando-se em “*mâîtres à penser*” de alguns discípulos escolhidos, como nota A. Siemek:

“[...] le rôle didactique de Versac est annoncé dès le début et soutenu tout au long des *Egarements*, surtout dans la célèbre leçon de l’Etoile; Chester, lui-même élève brillant d’un duc français auquel il adresse ses lettres, parle plusieurs fois de la fonction pédagogique de ce qu’il écrit; Alcibiade dévoile la science du monde au jeune Thérémène à qui il donne, selon ses propres termes, un ‘cours de perfidie’ [*LA*, 1968, vol. II, carta XXXIII, 258].” (1981: 103)

Teoria e prática complementam-se no sistema libertino<sup>2</sup>. Seduzir as mulheres é uma arte (*techné*) que exige mestria. O objectivo, como vimos, não é apenas enganar as vítimas, mas também humilhá-las, transformando-as em objectos manipulados (fazê-las confessar o desejo/amor e entregarem-se) e dominados pela imposição da vontade/poder do libertino. A lista é aqui o signo da sua *glória* tentada por empresas cada vez mais difíceis e meritórias. Assim, relembremos os dois tipos de projectos libertinos. Por um lado, a vingança sobre a hipocrisia das mulheres viciosas e dissimuladas, derrotando-as com o seu próprio jogo (Zulica, Célie, Mme de Rindsey, Praxidice, etc.). Elas são arrastadas para uma armadilha comprometedora e humilhante, quando pensam tratar-se do jogo convencionado. Por outro, perante uma mulher virtuosa e sinceramente apaixonada, o libertino joga o jogo da paixão, simulando o sentimento e a virtude. Ele persegue a mulher fugidia, sem pressas, comprazendo-se na contemplação do combate interior da vítima, da cedência e do sofrimento após o abandono cruel e humilhante. O golpe final do sedutor metódico é a exposição pública da mulher apaixonada, voluntariamente caída em tentação e em desgraça para o completo triunfo do libertino. A raridade e a dificuldade de tal objecto tornam a empresa mais audaciosa e meritória (exemplos: Zéphís, Duquesa de Suffolk, Aspásie e Diótíme). Atentemos agora ao “discurso do método” nas vozes dos teóricos crébillonianos do grande Jogo da Sedução: Versac (filtrado por Meilcour-memorialista), Chester e Alcibiade.

### *Versac ou o Iniciador nas Regras do Jogo da Nova “Ars Amandi”*

*Les Égarements du coeur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour* (1736-1738) apresentam-se como um romance de aprendizagem narrando o processo de formação amorosa do herói. Porém, o título prenuncia, sobretudo, as complicações sentimentais (“Les Égarements du coeur”) e a libertinagem como sistema educativo (“[les égarements] de l'esprit”), ou seja, a

---

<sup>2</sup> Cf. C. Cazenobe (1991:50-51): “Dans ces conditions, le libertin par système est tout naturellement amené à se faire le théoricien cynique de sa propre conduite. Il ne lui suffit pas d'obtenir des femmes ce qu'elles lui donnent, il veut qu'en se donnant elles justifient, de leur propre aveu, les vues générales sur lesquelles il avait prétendu se régler. Pour cela, tandis qu'il s'emploie à les faire céder, il développe sur la nature de l'amour, sur les véritables raisons du rapprochement des sexes, des thèses qui les révoltent d'autant plus qu'elles s'approprient, par leur défaite, à les confirmer. Ainsi la théorie du libertinage fait-elle partie intégrante des manoeuvres de séduction. Toutefois, dans de tels discours orientés vers la pratique, dans ces discours qui sont des actions, les libertins ne livrent pas toute leur pensée. Certains éprouvent le besoin d'une réflexion plus désintéressée, mais ce n'est pas aux femmes qu'ils la communiquent. Ils s'adressent à un ami, un confident qui court la même carrière, un maître, un disciple. Ils s'interrogent alors sur les raisons de leur choix, sur ce qu'ils ont fait d'eux, sur ce qu'ils sont. Cette parole n'est pas bonne à faire entendre à d'éventuelles victimes qui en tireraient argument contre les séducteurs, ce qui les préserverait de la chute, du moins pour les plus sensées.”

iniciação ao modo de vida da galanteria mundana e à filosofia libertina. O subtítulo inscreve o romance no género das memórias fictícias<sup>3</sup>, escritas *a posteriori* pelo herói da história, Meilcour. Este surge-nos, assim, como um narrador extradiegético e autodiegético, ou seja, que, no primeiro grau, conta as suas próprias aventuras, submetido a uma focalização restritiva caracterizadora da primeira pessoa (como no romance epistolar), embora com algumas tentações de omnisciência modalizadas, pois não pode, em rigor, conhecer os pensamentos e os sentimentos não enunciados das outras personagens, mas apenas elaborar conjecturas sobre eles. Meilcour-memorialista está, portanto, condicionado na perspectiva pela qual narra as peripécias da sua formação amorosa (enquanto personagem-agente: o jovem ingénua). Tal facto leva a que a omnisciência, a onnipresença e a responsabilidade interpretativa sejam delegadas na instância receptora, “le Lecteur” invocado no Prefácio. O discurso do sujeito da enunciação dirige-se, portanto, a um narratário confidente e cúmplice, interpelado e convocado pelo texto (“Je” pressupõe um “tu”/“vous”).

O romance-memórias narra a história de uma vida a partir do ponto de vista de um “eu” reflectindo sobre si próprio e sobre os outros, no passado, com lucidez e, em certos casos como o que nos ocupa, com ironia. Ora, justamente, nas memórias de M. de Meilcour, a acção reduz-se a um período de cerca de *duas semanas*<sup>4</sup>, depois da sua “entrada no mundo”<sup>5</sup> e até à sua iniciação erótica, na última cena do romance (232-248). Contudo, esta brevidade é compensada por significativas analepses e prolepses<sup>6</sup> que permitem ao Leitor suprir a aparente incompletude<sup>7</sup> do

<sup>3</sup> Apesar do jogo entre pretensa autenticidade e ficcionalidade levado a cabo pelo romancista no Prefácio: “[...] annoncer le but de ces Mémoires, soit qu’on doive les regarder comme un ouvrage purement d’imagination, ou que les aventures qu’ils contiennent, soient réelles” (1985:65).

<sup>4</sup> Cf. J. Dagen (1995b: 84-100).

<sup>5</sup> “J’entrai dans le monde à dix-sept ans [...]” (69). Sobre o *incipit* dos *Égarements*, cf. J. Sgard (1975: 17-21).

<sup>6</sup> Da existência de Meilcour anterior ao *incipit* (17 anos), por via da analepse, ficamos a saber que a sua infância e puberdade foram marcadas pela educação materna (jovem viúva), de grande integridade moral e repudiando todo o tipo de galanteria (69). O romance propriamente dito narra a progressiva aprendizagem amorosa (sentimental e sensual) e mundana do ingénua proporcionada pelos inimigos Marquesa de Lursay e Conde de Versac. Por via das prolepses, contudo, somos informados de que o jovem Cavaleiro de Meilcour deverá a sua “educação” erótica mais completa a Madame de Senanges (145), tornando-se num rival temível para o seu mestre Versac (130). Podemos ainda detectar, de acordo com F. Juranville (1996: 100), finalmente “en pointillé l’étape dynamique d’un ‘retour’ vers et sur soi qui n’est pas régression, et mène le héros de la désillusion à l’écriture, par la grâce de l’amour; elle impose en lui la marque d’Hortense, dont tout indique, dans la narration, qu’elle est la future Mme de Meilcour.” (Cf. J. Sgard, 1996b: 257-265.) E a autora acrescenta: “Ainsi en sera-t-il pour le héros né à l’écriture. À partir du refus d’un libertinage mondain dont il connut de près les charmes et les leures, à partir du choix d’un amour dont il mesure désormais le prix [...], le moraliste accompli prendra la plume, pour retracer son parcours (ou tout au moins ses premiers pas), et témoigner d’un savoir *délié* sur la comédie humaine.” (101).

<sup>7</sup> O problema do inacabamento dos *Égarements* já se tornou numa questão obrigatória para a crítica. A este propósito, cf. H. Coulet (1996: 245-256), J. Sgard (1996b: 261-265) e P. Hartmann (1996b: 219-244), por exemplo.

romance. Desde logo, o Prefácio sugere que o herói se corrigiu dos seus “égarements”, reencontrando o caminho da virtude<sup>8</sup>:

“On verra dans ces Mémoires un homme tel qu’ils sont presque tous dans une extrême jeunesse, simple d’abord et sans art, et ne connaissant pas encore le monde où il est obligé de vivre. La première et la seconde parties roulent sur cette ignorance et sur ses premières amours. C’est dans les suivantes, un homme plein de fausses idées, et pétri de ridicules, et qui y est moins entraîné encore par lui-même, que par des personnes intéressées à lui corrompre le coeur et l’esprit. On le verra enfin dans les dernières, rendu à lui-même, devoir toutes ses vertus à une femme estimable; voilà quel est l’objet des Égarements de l’Esprit et du Coeur.” (67-68)

Embora faltem as partes respeitantes à carreira libertina e à reconversão moral de Meilcour, elas estão contidas no discurso do memorialista, o verdadeiro herói do romance, amadurecido pela experiência e pela reflexão que lhe restituiu a sinceridade afectiva e que lhe permite narrar a história da sua (de)formação mundana e libertina com um olhar crítico e irónico sobre si próprio e sobre os outros, buscando a cumplicidade do seu narratário. O “eu” do presente da escrita ironiza o “eu” do passado da acção, distanciando-se, quer do jovem ingénuo quer do libertino ridículo em que o primeiro se transformou pela “educação” de “personnes intéressées à lui corrompre le coeur et l’esprit”, ou seja, Mme de Lursay, Versac e Mme de Senanges. O presente da escrita do memorialista é do da virtude reencontrada graças ao amor e à arte.

A construção intrinsecamente dramática do romance, segundo Yves Stalloni<sup>9</sup>, joga com a alternância entre cena (em geral, dialogada) e comentários do narrador (subtis diálogos com o narratário), o qual reflecte sobre a sua “personagem” enquanto jovem ingénuo e inábil nos assuntos amorosos e galantes, mas também sobre as outras personagens (no fundo, a mundanidade). Deste modo, o memorialista, pelo distanciamento irónico, realiza uma autocrítica e uma crítica social, nomeadamente sobre o seu “maître à penser”, Versac<sup>10</sup>, detentor de um saber teórico-prático da filosofia da libertinagem, porém prisioneiro do seu sistema. Como nota Serge Gaubert (1975: 47), “Meilcour va apprendre le monde, apprendre à le lire – et nous enseigner à le lire – il va surtout apprendre à s’en libérer, par l’écriture.” Daí que este crítico interprete a ordenação do romance do seguinte modo (56):

<sup>8</sup> Segundo J. Sgard, “égarement” comporta um duplo sentido: por um lado, implica uma norma moral da qual o herói se afasta; por outro, designa uma perturbação momentânea dos sentimentos, vista, quer como felicidade quer como degradação irreparável (1969: 241-249).

<sup>9</sup> Cf. Y. Stalloni (1985: 35-38), que “divide” o romance em cinco actos e vinte e sete cenas.

<sup>10</sup> Cf. J. Garagnon (1975: 129-149).

“La première [partie] n’est pas consacrée à l’ignorance du monde, mais à l’innocence devant ou dans le monde, la seconde aux manoeuvres du monde, la troisième au passage de la clôture (la ‘mise dans le monde’) et à une réflexion sur la mécanique mondaine. La division tripartite ne s’explique donc pas par référence à la chronique des amours du protagoniste mais par référence à l’apprentissage du narrateur.”

Esta aprendizagem do narrador condu-lo, portanto, à libertação dos “égarements du coeur et de l’esprit”, de certa forma uma salvação moral e sentimental, e condu-lo também à escrita do romance que acabámos de ler, num movimento de “reencontro” que lembra Proust. Vejamos agora as etapas dessa aprendizagem, nomeadamente a importância iniciática de Versac no desvendar das regras do Jogo da nova *Ars Amandi* galante e libertina.

Aquando da sua “entrada no mundo”, o jovem Cavaleiro de Meilcour, de dezassete anos, tem apenas uma preocupação: “l’idée du plaisir” (69), “le commerce des femmes” (70). Esta predisposição para a volúpia, própria da idade, não é, contudo, acompanhada do necessário conhecimento das regras do jogo da sedução mundana. O ingénuo ignora a distribuição rígida dos papéis de ataque masculino e de resistência feminina. Como vimos atrás, a mulher procura provocar o desejo do parceiro, velando o seu próprio sob a máscara do idealismo amoroso apenas para salvaguardar a sua reputação, ou melhor, o seu amor-próprio. Ao homem cabe o papel de interpretar esses sinais de forma conveniente, mostrar o seu desejo, respeitando a “arte das gradações” (142) e o jargão galante, mas estando certo da vitória final como satisfação da sua vaidade de conquistador. Ora, perante a severidade de Madame de Lursay, o jovem inexperiente é incapaz de descodificar o seu verdadeiro significado e, portanto, incapaz de jogar o jogo de sedução conforme as regras estabelecidas, não sabendo como agir, nem como dizer o seu desejo com as fórmulas adequadas da retórica preciosa<sup>11</sup>. Conhecedora do jogo, mas ciosa da sua reputação, a “prude” Madame de Lursay é obrigada a uma inversão arriscada dos papéis, mostrando assim todo o seu virtuosismo no jogo de sedução, sobretudo na última cena do romance. Com efeito, esclarecido finalmente pela lição da “Étoile”, o jovem aprendiz de libertino decide humilhá-la com toda a veemência, mas a dama consegue virar o jogo retórico a seu favor com facilidade, obtendo enfim as primícias de Meilcour

---

<sup>11</sup> Notemos também o papel decisivo de Hortense na perturbação deste jogo. Ela desperta o amor de Meilcour, levando-o, de forma gradual, a compreender a verdadeira natureza do seu sentimento por Mme de Lursay, isto é, o *gouât*. Hortense, mesmo sem agir e pouco falando, constitui, porém, uma espécie de “pedra na engrenagem” que perturba os projectos da Marquesa, bem como os do Conde que, paradoxalmente, não é capaz de despertar nela o menor interesse, quanto mais seduzi-la. Meilcour oscilará sempre entre o seu amor pela jovem e o seu desejo pela mulher plena; muitas das suas hesitações aliam este dilema à sua inexperiência mundana, ou seja, a “sedução” inocente de Hortense afecta o projecto de iniciação galante, sugerindo a eficácia do sentimento sobre os sentidos, embora estes possam vencer por momentos.

(243-248) e, ao mesmo tempo, uma vitória sobre o mestre da teoria do Jogo, Versac<sup>12</sup>. Detenhamo-nos, então, nesta figura central do romance.

Antes de mais, relembremos a primeira apresentação de Versac, feita na perspectiva do narrador:

“Versac, de qui j’aurai beaucoup à parler dans la suite de ces Mémoires, joignait, à la plus haute naissance, l’esprit le plus agréable, et la figure la plus séduisante. Adoré de toutes les femmes, qu’il trompait et déchirait sans cesse, vain, impérieux, étourdi, le plus audacieux petit-maître qu’on eût jamais vu, et plus cher peut-être à leurs yeux par ces mêmes défauts, quelque contraires qu’ils leur soient: quoi qu’il en puisse être, elles l’avaient mis à la mode, dès l’instant qu’il était entré dans le monde, et il était depuis dix ans en possession de vaincre les plus insensibles, de fixer les plus coquettes, et de déplacer les amants les plus accredités; ou s’il lui était arrivé de ne pas réussir, il avait toujours su tourner les choses si bien à son avantage, que la Dame n’en passait pas moins pour lui avoir appartenu. Il s’était fait un jargon extraordinaire qui, tout apprêté qu’il était, avait cependant l’air naturel. Plaisant de sang-froid, et toujours agréable, soit par le fond des choses, soit par la tournure neuve dont il les décorait, il donnait un charme nouveau à ce qu’il rendait d’après les autres, et personne ne redisait comme lui ce dont il était l’inventeur. Il avait composé les grâces de sa personne comme celles de son esprit, et savait se donner de ces agréments singuliers qu’on ne peut, ni attraper, ni définir. Il y avait cependant peu de gens qui ne voulussent l’imiter; et parmi ceux-là, aucun qui n’en devint plus désagréable: il semblait que cette heureuse impertinence fût un don de la nature, et qu’elle n’avait pu faire qu’à lui. Personne ne pouvait lui ressembler; et moi-même, qui ai depuis marché si avantageusement sur ses traces, et qui parvins enfin à mettre la Cour et Paris entre nous deux, je me suis vu longtemps au nombre de ces copies gauches et contraintes qui, sans posséder aucune de ses grâces, ne faisaient que défigurer ses défauts, et les ajouter aux leurs. Vêtu superbement, il l’était toujours avec goût et avec noblesse; et il avait l’air Seigneur, même lorsqu’il l’affectait le plus.” (129-130)

Meilcour-memorialista sorri e pisca o olho ao narratário. Este brilhante retrato do *petit-maître à la mode*, ao mesmo tempo que parece sublinhar a superioridade dos talentos e das qualidades do sedutor mundano, na verdade, ironiza essa figura ridícula aos olhos do narrador “rendu à lui-

---

<sup>12</sup> O jogo de Mme de Lursay, cifrado para o neófito, é um jogo de cálculo e de estratégia com o objectivo de submeter a “vítima”. Meilcour, ao seu “serviço” exclusivo, de acordo com a terminologia cortês e preciosa. Contudo, os libertinos Versac e Mme de Senanges procuram arruinar esse projecto, iluminando o espírito do ingénuo e proporcionando-lhe a respectiva educação erótica, o que virá a acontecer no futuro.

même”. Com efeito, Versac é uma personagem ambígua. Apresentado como o supra-sumo do libertino, o seu papel activo enquanto jogador do jogo da sedução é algo decepcionante. Por um lado, nas duas primeiras partes do romance, os seus talentos mais evidentes são a maledicência, a perturbação do projecto de Mme de Lursay de conquistar Meilcour “dans les règles”, procurando, sempre que possível, humilhá-la com civilidade, e o encorajamento da sedução do ingénio por Mme de Senanges. Por outro, o libertino aplica toda a sua arte como estratégia de sedução da inocente Hortense, mas falha (147-163), pondo em causa a sua reputação e o seu sistema (explicado só na Terceira Parte) e saindo ferido no seu orgulho e na sua vaidade:

“Ce n’était pas que, de quelques attraits que Mademoiselle de Théville fût pourvue, elle pût inspirer de l’amour à Versac; il n’était point fait pour connaître ces mouvements tendres qui font le bonheur d’un coeur sensible: mais celui de Mademoiselle de Théville était aussi neuf que ces charmes; et sans chercher à le rendre heureux, il aurait voulu se le soumettre. Comme on ne lui avait jamais résisté que par coquetterie, il voulait, une fois du moins, s’amuser du spectacle d’une jeune personne vaincue sans le savoir, étonnée de ses premiers soupirs, tout entière à l’amour quand elle croit le combattre encore; qui ne respire, ne pense, n’agit que pour son amant, et pour qui rien n’est plaisir, peine et devoir, que tout ce qui tient à sa passion.

La conquête de Mademoiselle de Théville n’aurait, sans doute, tout brillante qu’elle était, satisfait que l’orgueil de Versac qui, quoiqu’il n’aimât rien, imaginait pourtant du plaisir à être tendrement aimé; plaisir qu’il n’était pas assez dupe pour chercher chez les femmes qu’il honorait de ses faveurs. Il avait compté sur les bontés de Mademoiselle de Théville, et ne pouvait concevoir ce qui lui procurait un désagrément qu’il n’avait jamais éprouvé.”  
(162-163)

A caracterização de Versac feita por Madame de Lursay, embora reflecta o ódio mútuo, contrasta com a admiração geral de que goza o libertino:

“Voilà bien, me dit-elle, dès que nous fûmes seuls, le fat le plus dangereux, l’esprit le plus mal tourné, et l’espèce la plus incommode qu’il y ait à la Cour! [...] [II] n’a bonne opinion que de lui, calomnie toute la terre sans pudeur et sans ménagement. Vingt femmes, plus étourdies, plus décriées, plus méprisables encore qu’il ne l’est peut-être, l’ont mis seules à la mode. Il parle un jargon qui éblouit: il a su joindre, au frivole du petit-maître, le ton décisif du pédant: il ne se connaît à rien, et juge de tout; mais il porte un grand nom. A force de dire qu’il a de l’esprit, il a persuadé qu’il en avait:

sa méchanceté le fait craindre; et parce que tout le monde l'abhorre, tout le monde le voit." (138-139)

Mas a sua estratégia denegridora da imagem do "homme à succès" não convence o jovem Meilcour, fascinado pelo ídolo que procura imitar e seguir como modelo (até conseguir superá-lo, quer como rival quer como crítico irónico):

"Quelque vivacité que Madame de Lursay employât à me peindre Versac si désavantageusement, elle ne me persuada pas que ce portrait pût lui ressembler. Versac était pour moi le premier des hommes; et je n'attribuai qu'au dépit de l'avoir manqué tout le mal qu'elle m'en disait, et la haine qu'elle marquait pour lui." (139)

A faceta de pensador e de pedagogo de Versac, isto é, de teorizador do Jogo mundano e libertino visto como sistema educativo, só se revela na Terceira Parte do romance, na penúltima cena, a conhecida lição "de l'Étoile" (208-223). Aqui, Versac assume o papel do mestre que veicula o seu saber corruptor, que se dá como exemplo a imitar pela sua *praxis* e que, como "filósofo da libertinagem", procura persuadir o seu interlocutor a abandonar os seus preconceitos morais e a aderir ao novo Jogo, cujo sistema de regras lhe é finalmente explicado de forma metódica. À teoria do novo Jogo, Versac chama "science du monde" (208), a qual versa sobre a "art de plaire" em sociedade, isto é, a aprendizagem da mundanidade, vista como "égarement" afectivo e moral ("du coeur et de l'esprit")<sup>13</sup>. A "ciência" de Versac revela-se como um sistema ordenado de princípios para triunfar em sociedade. Jean Garagnon sublinha três traços basilares desta "ciência": a razão como instrumento de investigação, a organização rigorosa e sistemática dos resultados e o seu carácter experimental com base na observação do "mundo", ou seja, da sociedade e dos indivíduos (1975: 133-134). Cálculo e dissimulação constituem as palavras-chave deste sistema de conhecimento lúcido e irónico que, nascido no seio da mundanidade, dela sabe aproveitar-se para dominar todos os outros. Num mundo corrompido, que torna necessária a constante desfiguração pessoal, o importante já não é mascarar os vícios com falsas virtudes, mas antes valorizá-los, mesmo aqueles que não se possuem (como a virtude feminina ou a reflexão masculina: cf. 219). Os preceitos do novo Jogo conduzem a uma paradoxal ascese do libertino mundano, obstinado em aperfeiçoar as "qualidades" que o distinguem dos demais e que se opõem às qualidades morais dos códigos clássicos de civilidade. A "ciência" do libertino é a chave para o sucesso do seu desejo de

<sup>13</sup> Esta teoria da mundanidade apresentada por Versac inverte os valores dos manuais de civilidade clássicos, ironizando-os e revelando o novo espírito galante e libertino. Cf. P. Hartmann (1996a: 71-97), (1996b: 219-244) e C. Dornier (1993: 107-121), (1994: 265-292) e (1996: 205-217).

poder de dominação dos outros (das mulheres e, através da glória das suas conquistas, da admiração e inveja dos homens). Detentor deste saber, devido à sua experiência e à sua acuidade observadora, o libertino procura difundir a sua doutrina, transmitindo as regras desse saber teórico-prático a um discípulo. Contudo, a assunção de tal papel didáctico não visa apenas instruir um neófito, mas também fazer-se respeitar e admirar por este e, assim, satisfazer o seu amor-próprio. A exposição da teoria da mundanidade é, ao mesmo tempo, um projecto de sedução do espírito do jovem aprendiz por parte do libertino sedento do reconhecimento da sua arte (*techné*), isto é, trata-se de um projecto pedagógico que pretende ser duplamente eficaz: instruir e persuadir da superioridade do Mestre, erigido em modelo a seguir.

Versac, “professor de cinismo”<sup>14</sup>, face a um interlocutor em posição de inferioridade pela sua ignorância mas que o mestre simula tratar como seu igual apelidando a lição de “conversation”. afirma os seus propósitos formativos do jovem Meilcour, impondo com subtilidade o seu *ethos* de detentor do saber “iluminador” do obtuso (a escolha do local para o “esclarecimento” das dúvidas do ingénuo – “l’Étoile” – é de um simbolismo tão evidente que chega a ser irónico):

“Comme je n’ai d’autre but que celui de vous instruire, je me ferai toujours un vrai plaisir d’éclaircir vos doutes, repartit-il, et de vous montrer le monde tel que vous devez le voir. Mais pour nous livrer plus librement à des objets qui, par leur étendue et leur variété pourront nous mener loin, je voudrais que nous allussions chercher quelque promenade solitaire, où nous pussions n’être pas interrompus, et je crois que l’Étoile pourrait convenir à notre dessein. J’approuvai son idée, et nous partîmes.

Nous ne nous entretenmes en chemin que de choses indifférentes, et ce ne fut qu’en arrivant à l’Étoile que nous commençâmes une conversation, qui n’a que trop influé sur les actions de ma vie.” (208)

Ao estilo socrático, Versac expõe, contudo, um “Traité de Morale” (222) pretensamente apoiado nas réplicas do discípulo. Estas, porém, apenas contribuem para a valorização do Mestre, que conduz o diálogo de modo a enunciar os preceitos da sua “science du monde” e a persuadir o interlocutor a aderir a eles e a seguir as pisadas do modelo:

“Vous avez piqué ma curiosité, lui dis-je, voudriez-vous la satisfaire? N’en doutez pas, répondit-il, je serai charmé de vous instruire. Il y a des choses qu’on ne peut ignorer longtemps sans une sorte de honte, parce qu’elles renferment la science du monde, et que

<sup>14</sup> Cf. J. Garagnon (1975: 130).

sans elle, les avantages que nous avons reçus de la nature. loin de nous tirer de l'obscurité, tourment souvent contre nous. Je sais que cette science n'est, à proprement parler, qu'un amas de minuties, et que beaucoup de ses principes blessent l'honneur et la raison; mais en la méprisant, il faut l'apprendre, et s'y attacher plus qu'à des connaissances moins frivoles, puisque à notre honte, il est moins dangereux de manquer par le coeur que par les manières." (208)

Este preâmbulo à teoria do Jogo define os preceitos mundanos ("un amas de minuties") que se afastam das normas morais, mas que é imperioso respeitar para vencer em sociedade. Portanto, em primeiro lugar, é fundamental conhecer as regras do Jogo, baseadas na dissimulação da verdadeira natureza do indivíduo, na adopção do artifício da máscara e no respeito absoluto da *bienséance* arbitrária:

"C'est une erreur de croire que l'on puisse conserver dans le monde cette innocence de moeurs, que l'on a communément quand on y entre, et que l'on y puisse être toujours vertueux, et toujours naturel, sans risquer sa réputation ou sa fortune. Le coeur et l'esprit sont forcés de s'y gêner, tout y est mode et affectation. Les vertus, les agréments, et les talents y sont purement arbitraires, et l'on n'y peut réussir qu'en se défigurant sans cesse. Voilà des principes que vous ne devez jamais perdre de vue; mais ce n'est pas assez de savoir que pour réussir il faut être ridicule, il faut étudier avec soin le ton du monde où notre rang nous a placés, les ridicules qui conviennent le plus à notre état, ceux, en un mot, qui sont en crédit; et cette étude exige plus de finesse et d'attention qu'on ne peut l'imaginer." (209-210)

Os preconceitos morais devem ser ultrapassados pelo neófito inocente, virtuoso e natural; este deve empreender um processo de "desfiguração" da sua natureza para assumir os ridículos e artificios da mundanidade ("les ridicules en crédit"), fruto do capricho e da moda.

Contudo, o facto de estes "ridicules en crédit" serem objecto de reflexão e de codificação mostra bem a sua importância social (210-211) e, portanto, a necessidade que o libertino tem de os inventar incessantemente como forma de alcançar e manter "une aussi grande réputation" como a de Versac:

"C'est presque toujours à ceux d'entre nous qui raisonnent le plus profondément, que l'on doit ces opinions absurdes qui font honte à l'esprit, et ce maintien affecté qui gêne et contraint la figure. Moi, par exemple, qui suis l'inventeur de presque tous les travers qui

réussissent, ou qui du moins les perfectionne, pensez-vous que je les choisisse, les entretienne, et les varie, uniquement par caprice, et sans que la connaissance que j'ai du monde, règle et conduise mes idées là-dessus? Sans savoir, répondis-je, toutes les raisons qui peuvent vous déterminer, je conçois que vous n'imaginez des ridicules que parce que vous les croyez des moyens de plaire dans la société.

Oui, je le crois, répliqua-t-il: la façon dont j'ai pris dans le monde est, je pense, une assez bonne preuve que je ne me trompe pas, et que ce n'est qu'en suivant mes traces, qu'on peut parvenir à une aussi grande réputation. Ne soyez point, au reste, arrêté par le nom que je donne aux choses qui sont en possession de séduire: tant qu'un ridicule plaît, il est grâce, agrément, esprit, et ce n'est que quand pour l'avoir usé, on s'en lasse, qu'on lui donne le nom qu'en effet il mérite." (210-211)

O libertino tem a consciência do ridículo, mas também a da sua necessidade enquanto arma de dominação dos outros, e é por esse motivo que se submete a tal imperativo. No fundo, trata-se da assunção da duplicidade do jogo mundano, em que o libertino ostenta lucidamente a máscara da frivolidade para melhor velar a sua capacidade reflexiva e, assim, exercer o seu poder de arrancar as máscaras dos outros.

Versac prossegue a sua exposição, insistindo na necessidade de dissimulação da verdadeira superioridade do libertino através do fingimento da singularidade, o que serve os seus interesses de poder e satisfaz o seu amor-próprio, ao ver-se imitado e admirado por todos:

"Il faut d'abord se persuader, qu'en suivant les principes connus, on n'est jamais qu'un homme ordinaire, que l'on ne paraît neuf qu'en s'en écartant: que les hommes n'admirent que ce qui les frappe, et que la singularité seule produit cet effet sur eux. On ne peut donc être trop singulier, c'est-à-dire, qu'on ne peut trop affecter de ne ressembler à personne, soit par les idées, soit par les façons. Un travers que l'on possède seul fait plus d'honneur, qu'un mérite que l'on partage avec quelqu'un.

Ce n'est pas tout; vous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère, que ce soit en vain qu'on s'étudie à le démêler. Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres, celui de les pénétrer; que vous cherchiez toujours sous ce qu'ils veulent vous paraître, ce qu'ils sont en effet. C'est aussi un grand défaut pour le monde, que de vouloir ramener tout à son propre caractère. Ne paraissez point offensé des vices que l'on vous montre, et ne vous vantez jamais d'avoir découvert ceux que l'on croit vous

avoir dérobés. Il vaut souvent mieux donner mauvaise opinion de son esprit, que de montrer tout ce qu'on en a; cacher sous un air inappliqué et étourdi, le penchant qui vous porte à la réflexion, et sacrifier votre vanité à vos intérêts. Nous ne nous déguisons jamais avec plus de soin que devant ceux à qui nous croyons l'esprit d'examen. Leurs lumières nous gênent. En nous moquant de leur raison, nous voulons cependant leur montrer qu'ils n'en ont pas plus que nous. Sans nous corriger, ils nous forcent à dissimuler ce que nous sommes, et nos travers sont perdus pour eux. Si nous étudions les hommes, que ce soit moins pour prétendre à les instruire, que pour parvenir à les bien connaître. Renonçons à la gloire de leur donner des leçons. Paraissons quelquefois leurs imitateurs, pour être plus sûrement leurs juges; aidons-les par notre exemple, par nos éloges mêmes, à se développer devant nous, et que notre esprit ne nous serve qu'à nous plier à toutes les opinions. Ce n'est qu'en paraissant se livrer soi-même à l'impertinence, qu'il n'échappe rien de celle d'autrui." (211-212)

"L'art de plaire" aqui enunciada é, pois, um jogo, um exercício de dominação dos outros que satisfaz o desejo de poder do libertino, cuja vaidade se compraz na sua superioridade intelectual, mesmo quando tem de ocultá-la. Com efeito, neste jogo cerebral, a dissimulação permite tornar-se opaco para a perspicácia alheia, ao mesmo tempo que facilita a penetração arguta das motivações dos demais. Para triunfar, é necessário submeter-se à "comédia do mundo", construir uma singularidade artificial, sujeita às variações do gosto do Público: "on est jamais moins à portée de deviner ce que vous êtes, que lorsque vous paraissez être tout, et un génie supérieur sait embellir ce que les autres lui fournissent, et le rendre neuf à leurs yeux mêmes" (212).

Outra regra fundamental deste Jogo é a necessidade de "ne s'occuper jamais que du soin de se faire valoir" (212). O sucesso mundano implica as boas graças e o reconhecimento do Público (sublinhemos a pertinência da metáfora teatral neste "mundo do espectáculo" ou "espectáculo mundano"); para tal deve o libertino impor-se pela aparência das suas "qualidades", ou seja, ele deve valorizar ao máximo os seus méritos e o seu amor-próprio, de forma a convencer os outros. A modéstia e a timidez são virtudes proscritas, pois são signos de fraqueza e de submissão:

"De toutes les vertus, celle qui, dans le monde, m'a toujours paru réussir le moins à celui qui la pratique, c'est la modestie. Ne soyons pas intérieurement prévenus de notre mérite; je le veux: mais paraissons l'être: qu'une certaine confiance soit peinte dans nos yeux, dans nos tons, dans nos gestes, et jusque dans les égards que nous avons pour les autres. Surtout, parlons toujours, et en bien de nous-

mêmes: ne craignons point de dire et de répéter, que nous avons un mérite supérieur. Il y a mille gens à qui l'on n'en croit, que parce qu'ils ne cessent pas de dire qu'ils en ont.[...]

Quoi qu'il en soit, il est plus sûr de subjuguier les autres, que de leur immoler sans cesse les intérêts de notre amour-propre. Le trop grand désir de leur plaire, suppose le besoin qu'on en a. Ils ne sont jamais plus portés à nous juger avec sévérité que lorsqu'ils nous voient chercher servilement à nous les rendre favorables. C'est avouer que nous croyons qu'un homme nous est supérieur, que d'être timide devant lui. Cette crainte de lui déplaire, même en le flattant, ne nous le gagne pas. L'hommage que nous lui rendons, l'enhardit à nous trouver des défauts, sur lesquels, sans nos ménagements pour lui, il n'aurait peut-être jamais osé porter ses yeux: il est vrai qu'il veut bien s'y prêter, mais la bonté avec laquelle il les excuse, est une injure pour nous, que plus de confiance en nous-mêmes nous aurait épargnée. Cet orgueilleux qui pousse la facilité jusques à vouloir bien nous rassurer, qui en blâmant nos vices, nous estime assez peu pour ne plus nous dissimuler les siens, se serait cru trop heureux d'obtenir de nous l'indulgence qu'il nous accorde, si nous n'avions pas cru avoir besoin de la sienne." (213-214)

Para ter sucesso, é preciso uma transformação interior no sentido de aprender a dominar-se a si próprio antes de poder dominar os outros. As paixões e o desejo de poder devem ser controlados e dissimulados para uma maior eficácia do projecto libertino. Versac narra, então, a sua experiência de desfiguração voluntária e reflectida (214-215). O processo é lento e penoso; para atingir "cette fatuité audacieuse et singulière qui, n'ayant point de modèle, soit seule digne d'en servir" (215), é necessário um grande esforço de lucidez e de reflexão, uma verdadeira ascese:

"Car quels que soient les avantages de la fatuité, il ne faut pas croire qu'elle seule réussisse, et qu'un homme qui est fat de bonne foi et sans principes, aille aussi loin que celui qui sait raisonner sur sa fatuité, et qui occupé du soin de séduire, et en poussant l'impertinence aussi loin qu'elle peut aller, ne s'enivre point dans ses succès, et n'oublie point ce qu'il doit penser de lui-même. Un fat dont l'esprit est borné, et qui se croit véritablement tout le mérite qu'il se dit, ne va jamais au grand. Vous ne saurez imaginer combien il faut avoir d'esprit pour se procurer un succès brillant et durable, dans un genre où vous avez tant de rivaux à combattre, et où le caprice d'une seule femme suffit souvent pour faire un nom à l'homme du monde le moins fait pour être connu." (215)

A dissimulação, o artifício e a busca da glória mundana constituem, com efeito, estratégias de sedução e de dominação do libertino. Por isso, é fundamental que o jogo seja puramente cerebral e exclua, não só os sentimentos e o desejo sensual, mas também a vaidade não controlada, de modo a poder manipular os outros e vencer sempre. A primeira vitória é sobre si mesmo, disciplinando-se e guiando-se pela razão; a “fatuité” lúcida e construída é a sua arma de dominação dos outros, em particular, das mulheres. Como vimos anteriormente, a conquista das mulheres é a base da glória do libertino, e a retórica da sedução, servida pelo jargão galante, é o seu instrumento fundamental. Os sentimentos são fingidos, as fórmulas linguísticas são convencionadas e emanam do “ton de la bonne compagnie”, que domina a arte da conversação mundana (cf. M. Fumaroli: 1994b):

“Combien de pénétration ne faut-il pas avoir pour saisir le caractère d’une femme que vous voulez attaquer, ou (ce qui est infiniment plus flatteur, et ne laisse pas d’arriver quelquefois) que vous voulez réduire à vous parler la première! De quelle justesse ne faut-il pas être doué, pour ne pas se tromper à la sorte de ridicule que vous devez exposer à ses yeux, pour la rendre plus promptement sensible! De quelle finesse n’avez-vous pas besoin pour conduire tout à la fois plusieurs intrigues, que pour votre honneur vous ne devez pas cacher au public, et qu’il faut cependant que vous dérobiez à chacune des femmes avec qui vous êtes lié! Croyez-vous qu’il ne faille pas avoir dans l’esprit bien de la variété, bien de l’étendue, pour être toujours, et sans contrainte, du caractère que l’instant où vous vous trouvez exige de vous; tendre avec la délicate, sensuel avec la voluptueuse, galant avec la coquette. Être passionné sans sentiment, pleurer sans être attendri, tourmenter sans être jaloux; voilà tous les rôles que vous devez jouer; voilà ce que vous devez être.” (215-216);<sup>15</sup>

“L’arrangement, ou plutôt l’abus des mots, tient lieu de pensées.[...] Souvenez-vous donc que la modestie anéanti les grâces et les talents; qu’en songeant à ce que l’on a à dire, on perd le temps de parler, et que pour persuader il faut étourdir.” (216)

Puro jogo de palavras desprovidas de conteúdo reflexivo ou de profundidade, onde impera o “fracas” e a “vivacité” (217). A sedução das mulheres é tanto mais fácil quanto elas partilham o código, refugiando-se na desculpa do “coup de sympathie”, “prétexte assez bien imaginé, dans le fond, pour se rendre promptement, sans donner mauvaise opinion de [soi]; puisqu’il n’y a point

<sup>15</sup> Chester e Alcibiade ilustrarão estes preccitos, como veremos adiante, e que já tinham sido defendidos pelo Silfo.

d'homme qui ne soit plus flatté d'inspirer tout d'un coup un amour violent, que de le faire naître par degrés" (217).

Esta "impudence sans bornes" (217) domina e, por isso, "il vaut mieux [...] prendre les erreurs de son siècle, ou du moins s'y plier, que d'y montrer des vertus qui y paraîtraient étrangères, ou ne seraient pas du bon ton" (218). O ideal moral está proscrito do "ton de la bonne compagnie". Este caracteriza-se, antes, pela "noblesse et l'aisance des ridicules" (218), isto é, pela afectação de frivolidade, de sarcasmo, de preciosismo, de negligência e de presunção que substituem (ou simulam substituir) a profundidade do pensamento. O jargão mundano é obrigatório, e quem dele se afasta é ridicularizado (218-221). O tema que o alimenta é a maledicência (219), a qual tem, sobretudo, uma função estratégica de dominação dos outros, levando-os a temerem a exposição pública dos seus ridículos e segredos. Deste modo, a maledicência é uma arma poderosa que o libertino usa para se fazer respeitar e para dominar pela sua "fade causticité" (219).

Contudo, o verdadeiro mestre é aquele que conhece a importância de saber esconder o seu jogo, ou seja, que, desprezando o "ton de la bonne compagnie", se serve dele como máscara e arma do seu projecto de dominação dos demais, e é esse o conselho dado por Versac ao seu ingénuo discípulo:

"Assurément, reprit-il, je le méprise, mais je l'ai pris. Vous avez dû vous apercevoir que je n'ose parler devant personne comme je viens de le faire avec vous; et quand je vous ai prié de me garder, sur tout ce que je vous dirais, un secret inviolable, c'est qu'il m'est d'une extrême conséquence qu'on ne sache pas ce que je suis, et à quel point je me déguise. Je vous conseille, encore un coup, de m'imiter. Sans cette condescendance, vous n'acquerrez que la réputation d'un esprit dur, et peu fait pour la société. Plus vous refuserez de vous prêter aux travers, plus on s'empressera à vous en donner". (221)

O sucesso mundano implica jogar o jogo de acordo com as regras estabelecidas, mas, sobretudo, fazê-lo de modo reflectido, embora dissimulando essa capacidade. O paradoxo do mundano é, justamente, que "pour ne point passer pour ridicule, il faut le devenir, ou le paraître du moins" (221).

Versac revela uma visão lúcida e desiludida do Jogo mundano:

"Le bon ton a moins d'admirateurs qu'on ne croit, et quelques-uns de ceux qui semblent s'y livrer le plus, ne laissent pas d'être persuadés avec moi, que pour avoir le ton de la vraiment bonne compagnie, il faut avoir l'esprit orné sans pédanterie, et de l'élégance

sans affectation, être enjoué sans bassesse et libre sans indécence.”

(221)

Como sublinha Carole Dornier (1994:286), esta visão desiludida, em sintonia com a dos moralistas clássicos, justifica os preceitos enunciados como armas de dominação; por outro lado, a definição da verdadeira *honnêteté* mundana, apresentada nestas palavras de Versac, revela a duplicidade do libertino e permite-lhe conciliar a representação de uma sabedoria interior com a de uma eficácia no jogo social. Manipulador e sedutor, o libertino goza enquanto joga e compraz-se na observação do seu próprio jogo, bem como no desempenho do seu papel de mentor do jovem discípulo perante o qual se retrata como um virtuoso do Jogo, lúcido, desapaixonado, senhor de si e dos outros. No entanto, a lição não fica completa, faltando o “estudo” sistemático das mulheres (222), limitando-se Versac a tentar persuadir Meilcour da sua necessidade de dar preferência a Madame de Senanges para a sua “mise dans le monde” (222):

“A présent, ajouta-t-il, nous pourrions en venir aux femmes. Mais la conversation que nous venons d’avoir ensemble, a été d’une longueur si énorme, qu’avec plus d’ordre, et des idées plus approfondies, elle pourrait presque passer pour un Traité de Morale. Remettons-en le reste à un autre jour. Si vous avez autant d’envie d’apprendre que j’en ai de vous instruire, nous saurons aisément nous retrouver.

Au moins, lui dis-je, répondez à la question que je voulais vous faire. Pourquoi avons-nous besoin qu’une femme nous mette dans le monde? Quelque simple que cette question vous paraisse, elle tient à tant de choses, que je ne saurais y répondre sans m’engager dans des détails immenses, répliqua-t-il; je me suis plu à l’étude des femmes. je crois à présent les connaître; je vous en parlerais trop longtemps. Eh bien! lui dis-je, effleurons la matière, quelque autre jour nous l’approfondirons. Non, reprit-il, il m’en coûterait tout autant, et vous ne seriez pas bien instruit. C’est un sujet qu’il faut traiter de suite; et qui mérite une attention particulière”. (221-222)

Ironicamente, esta incompletude induz ao resultado da cena final do romance: a vitória sedutora de Madame de Lursay sobre o jovem Meilcour, convencido, porém, de ter sido ele o triunfador, mas que o memorialista lúcido e distanciado coloca nos seus devidos termos:

“Loin de m’occuper de mon infidélité, je ne songeais qu’à jouir de ma victoire; ce que je croyais qu’elle m’avait coûté me la rendait

encore plus précieuse; et quoique je ne triomphasse, dans le fond, que des obstacles que je m'étais opposés, je n'en imaginai pas moins, que la résistance de Madame de Lursay avait été extrême." (246)

Pelo menos de forma temporária, a rival de Versac na educação de Meilcour triunfou sobre o sistema do libertino. Contudo, o próprio aluno não deu de imediato grande importância à lição, pois logo ao separar-se do mestre entregou-se ao devaneio amoroso, esquecendo o que lhe fora ensinado: "Je ne fus pas plutôt rentré, que *sans faire beaucoup de réflexions à tout ce que Versac m'avait dit*, je repris mon emploi ordinaire. Rêver à Hortense, m'affliger de son départ, et soupirer après son retour, étaient alors les seules choses dont je pusse m'occuper" (223; sublinhados nossos).

No final do seu Tratado de Moral, ou seja, da exposição das regras do Jogo, Versac revela-se um fino observador do "mundo", lúcido e espirituoso, como um duplo do romancista. Porém, ele aceita pautar a sua conduta por esses mesmos ridículos que despreza, tornando-se, paradoxalmente, seu prisioneiro quando julgava dominar. A verdadeira lição dos *Égarements* parece ser, afinal, a de que o domínio efectivo do mundo consegue-se apenas através da escrita. O discípulo acabará por ultrapassar o mestre, primeiro como seu rival conhecedor do seu segredo, mas, sobretudo, quando se transforma em memorialista distanciado e irónico. A este propósito, diz Serge Gaubert (1975:49-50):

"De Versac au narrateur. c'est, au sens strict du terme, le point de vue qui s'est modifié. Le lieu, la forme et la finalité du discours ont changé. Le narrateur a la même connaissance du monde que Versac mais il en est sorti, il analyse le système comme Versac mais en situant chaque observation par rapport [...] [à] cet avant et cet après et ce monde hors du monde qui en fixe les limites.[...] Le narrateur écrit ses Mémoires, il n'appartient plus au monde, il n' 'en est plus', il ne s'adresse plus à un autre pour le séduire ou le convaincre, son discours est désintéressé. De la parole de Versac à l'écriture du narrateur s'invente une liberté. Versac avait compris le monde, le narrateur a compris que Versac était compris dans ce monde qu'il comprenait. L'écriture est la parole devenue parfaitement maîtresse d'elle. Sans doute Crébillon n'a-t-il pas d'autre leçon à nous transmettre, il ne sait pas bien, ou il ne veut pas s'attacher à chercher ce dont pourrait être faite une société idéale; il sait seulement qu'on peut ou bien se laisser enfermer dans le monde, ou bien s'en détacher et, en quelque manière, le dominer par l'écriture."

Com efeito, como o autor citado refere mais adiante, estamos perante três etapas do conhecimento: a ignorância do jovem protagonista, o seu “égarement” fruto dos ensinamentos libertinos e, finalmente, a sabedoria iluminada do memorialista “rendu à lui-même” pelo sentimento amoroso. Meilcour-narrador é, assim, um Versac “libéré, dominant le savoir de celui-ci par la connaissance des limites de ce savoir [...] L’ironie de Versac – la distance qu’il pouvait prendre à l’égard du système – n’était que pour se faire valoir et donc l’intégrer à ce système; le narrateur, lui, ironise sur cette ironie. De la parole du petit-maître à l’écriture du mémorialiste, on passe simplement d’un degré à un autre, d’une ironie à une ironie sur l’ironie. D’où vient que la figure du narrateur se détache bien mal et que son écriture paraisse voisine du ‘parler’ de Versac. Elle le contient et s’en nourrit; au double sens du terme, elle le comprend” (*idem, ibidem*). Chester e Alcibiade saberão dar este salto pela escrita epistolar.

### *Chester ou a Defesa e Ilustração do Método Libertino*

Em 1754, Crébillon publica *Les Heureux Orphelins, Histoire imitée de l’Anglois* (4 partes). As duas primeiras partes, anónimas, foram alvo de duras críticas por cederem, aparentemente, à moda do romance inglês e às numerosas histórias atribuladas de órfãos entregues à sua própria sorte. Com efeito, a Primeira Parte deste romance é a tradução-adaptação, de acordo com os códigos do tempo, de uma obra de uma autora inglesa de sucesso entre os seus contemporâneos, *The Fortunate Foundlings* de Mrs Eliza Haywood (Londres, 1744). Seguindo de perto a trama narrativa, Crébillon adopta a perspectiva onisciente de um narrador extradiegético e heterodiegético para contar a história dos dois órfãos, Lucie e Edouard, recolhidos e educados pelo Cavaleiro de Rutland. Toda a ênfase, contudo, será dada à jovem virtuosa que, tornando-se no alvo da paixão e da violência do desejo do seu benfeitor, mas reconhecendo nele apenas a figura do pai adoptivo, recusa a sua proposta de casamento e foge para Londres. Aqui, encontrando alojamento e emprego no estabelecimento de Mme Yielding, Lucie sofre, porém, o assédio de um *petit-maître* insolente e imoral, nem mais nem menos do que o Lorde Chester, decidido a seduzi-la e a corrompê-la (depois de ter abandonado a Duquesa de Suffolk, como ficaremos a saber adiante). Vítima da tentativa de violação 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 da Duquesa. 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,

como demonstra B. Fort (1980: 554-573). No entanto, o génio de Crébillon liberta-se do texto original a partir da Segunda Parte, como notava já J. Rousset (1972: 122-126):

“[...]À un début de roman adapté de l’anglais, Crébillon accroche, quand il cesse de traduire pour inventer, deux récits à la première personne: d’abord la confession orale d’une grande dame de l’aristocratie londonienne, la duchesse de Suffolk, racontant à une amie sa passion douloureuse pour lord Chester; ensuite une série de lettres écrites de Londres par ce même lord à un ami français.” (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 por nós utilizada: 1995c). Por outro lado, se bem que Chester surja já na Primeira como um *petit-maître* ridículo e insolente atacando a órfã virtuosa, ele é a personagem central das Terceira e Quarta Partes, assinadas pelo Autor, constituídas pela correspondência do lorde inglês ao seu mestre francês. 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, preparava o Leitor para esta emergência da figura do libertino cínico e cruel. De facto, a inversão da ordem evenemencial no discurso da narrativa leva a que, logo no final da Primeira Parte, fiquemos a conhecer a derrota da Duquesa de Suffolk, seduzida e abandonada pelo libertino (92-94):

“Ah! Lucie, s’écria madame de Suffolk, il faut aimer, ou du moins avoir aimé, pour connaître tout le pouvoir de l’amour, et plaindre les malheureux qui en sont la victime. Non, je ne suis pas de ces femmes méprisables pour lesquelles tout est tentation, qui travaillent à se séduire elles-mêmes, et qui regardent les principes les plus respectables comme les plus misérables préjugés. Hélas! je n’ai pas honteusement cédé la victoire; on ne m’a pas trouvée vaincue dès l’instant qu’on m’a attaquée, et je n’ai avertie moi-même, ni par des regards indécents ni par des actions peu mesurées, que pour peu que l’on pressât mon coeur, il était tout prêt de se rendre. J’aurais mille fois préféré la mort à une chute si peu faite pour moi, qui n’aurait pas même dû flatter la vanité de mon amant, et ne pouvait m’exposer qu’à son mépris. Cependant je n’en crains pas moins le vôtre; et ne me sens guère moins humiliée devant vous de ma faiblesse, que je ne le fus devant lui-même, lorsqu’enfin il me força de la lui avouer.[...]” (93)

Estas páginas finais da Primeira Parte introduzem o díptico narrativo que conta a sedução da Duquesa de Suffolk pelo Conde de Chester, ou melhor Lorde Durham ao tempo dos acontecimentos, tendo herdado o título com a morte do pai. Assistimos, em primeiro lugar, à narração da mulher seduzida e, depois, à versão do libertino, ou seja, somos confrontados, enquanto leitores, com dois pontos de vista sobre os mesmos eventos, o da vítima e o do sedutor. Assim, procurando suscitar a atenção, o interesse e a benevolência da sua interlocutora, Lucie, Madame de Suffolk, com as palavras proferidas no final da Primeira Parte, visa 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 confidência perante Lucie, numa narrativa intradieética e autodieética, isto é, numa perspectiva subjectiva, 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 projecto 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 simultaneamente (140-147). Perante 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 conjunta de Inglaterra:

“Hélas! faut-il vous l’avouer? je n’ai pu le revoir sans sentir réveiller dans mon coeur ces cruels sentiments qui font l’opprobre de mes jours. Un seul instant de sa fatale présence me les a tous rendus; et la honte que je me fais d’une faiblesse si inexcusable ajoute à mon supplice, et ne me rend pas à ma raison. Que sais-je, Lucie, jusques où ce malheureux amour que je me reproche si vainement m’aurait emportée, si l’état où m’a mise sa rencontre inopinée m’avait laissé assez de force pour me livrer aux mouvements de mon coeur... Ah! pouvais-je espérer d’attendrir cet ingrat! Pouvais-je même le désirer! et cependant... fuyons, ma chère Lucie, n’exposons pas, du moins, au mépris une passion si infortunée, et qui, à quelque point qu’elle le soit, nourrit encore des désirs si honteux. L’attendrir! lui! ah! pourrai-je jamais me pardonner d’en avoir conçu l’idée!” (146-147)

Ao terminar, assim, a confidência 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:

“Elle m’a chargé encore [*diz Dorset à Duquesa*] d’un paquet que je ne vous aurais cependant pas remis, si le trouble dans lequel je trouve encore votre coeur ne m’y engageait fortement. Vous apprendrez par là, mieux que par tout ce que je pourrais vous dire, quel est l’objet que vous aimiez assez tendrement pour l’aimer encore. C’est, en un mot, *l’histoire de l’exécrable comte de Chester*, depuis son arrivée en Angleterre jusqu’à présent. C’est *un recueil de lettres* qu’il écrivait en France à un de ses amis, et que la reine, qui a voulu savoir de quelle nature étaient les relations qu’on lui avait dit qu’il conservait dans un pays auquel nous faisons actuellement une si cruelle guerre, a fait surprendre. Elle en a frémi; mais en même temps, elle a cru que rien ne pouvait mieux vous guérir de *la funeste passion* que vous vous obstinez à conserver que *ces affreuses lettres*. Je ne vous cache pas qu’elles le seront pour vous; mais quelque *horrible* que soit ce coup pour votre coeur, j’ose vous conseiller de ne lui pas refuser ce secours, puisque le temps, lent mais unique remède *des passions malheureuses et méprisées*, ne l’a pas encore guéri.” (148-149; sublinhados nossos)

Madame de Suffolk recebe, “en tremblant”, “ce funeste écrit”; depois do jantar, “la duchesse, qui tout à la fois craignait et mourait d’impatience de lire ce que le comte lui avait remis, pria Lucie de la laisser seule.” O narrador dá-nos conta dos seus motivos: o receio de que se trate de um escrito demasiado libertino:

“Ce n’était pas qu’elle voulût lui rien cacher; mais elle connaissait le ton de Mylord Chester, et ne doutant pas qu’*un écrit qui ne contenait vraisemblablement que le récit de ses bonnes fortunes et de ses perfidies*, ne fût rempli de faits, et peut-être de détails, que l’âge et l’état de Lucie ne lui permettaient pas d’entendre.” (149; sublinhados nossos)

Com estas palavras opera-se a transição para as Terceira e Quarta Partes do romance, plenamente assumidas por Crébillon, compostas por oito cartas e intituladas “Histoire secrète du comte de Chester, depuis le 17 septembre 1708 jusques au mois de ... 1709” (153; 205). Nelas o libertino expõe o seu método e o seu projecto ambicioso de tripla conquista: da mulher *tendre*, Mme de Suffolk; da mulher *prude*, Mme de Rindsey; da mulher *coquette*, Mme de Pembroke. A vitória sobre as duas primeiras não oferece dificuldades de maior, como veremos. Quanto à última, paradoxalmente a mais trabalhosa porque está em jogo a vaidade da coquete, a confirmação da sua conquista é-nos dada logo no final da Segunda Parte, ou seja, antes mesmo de conhecermos o

projecto do libertino<sup>16</sup>, num subtil jogo de temporalidades que, em certa medida, torna o romance menos inacabado do que à primeira vista poderia parecer.<sup>17</sup> Contudo, no final da Segunda Parte, abandonamos o destino futuro das personagens. Chester foi banido da corte inglesa e continua a sua carreira libertina, agora ao lado de Madame 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, Madame 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 assíduo de Crébillon não constitui surpresa o facto de o Autor não mais se importar com pormenores romanescos deste tipo. A estruturação narrativa, conjugando linearidade e retrospectiva, coloca, sobretudo, em destaque a personagem do libertino, bem como o contraste entre as duas narrativas paralelas<sup>18</sup> da vítima e do sedutor. Trata-se, porém, como nota Jean Dagen<sup>19</sup>, de uma personagem com tripla figuração: o *petit-maître* insolente e imoral da Primeira

<sup>16</sup> Diz Madame de Suffolk a Lucie: "à peine étais-je entrée dans la salle d'assemblée, que j'y ai vu entrer, et madame de Pembroke avec laquelle il s'est raccommodé, sans doute, et ce perfide Chester... [...] Le traître! si vous aviez vu, ma chère Lucie, avec quelle impudence il m'a regardée; l'air insultant et railleur qu'il a mis dans la révérence qu'il a été forcé de me faire! le barbare plaisir avec lequel il me sacrifiait à madame de Pembroke..." (145).

<sup>17</sup> Cf. B. Fort (1980: 571): "il faut noter qu'en situant dans la première partie les scènes où Chester tente de suborner Lucie chez la Yielding, Crébillon crée entre le temps de l'histoire et le temps du récit un décalage très intéressant et dont la signification échappe aux lecteurs qui commencent l'ouvrage au début de la seconde partie. La tentative de séduction de Lucie (I) est en effet postérieure aux événements racontés par la Duchesse (II) et par Chester (III et IV). Ceci permet, contrairement à l'opinion répandue, d'interpréter le roman de Crébillon comme achevé. En effet, le mouvement circulaire qui, à la fin des mémoires de Chester, nous renvoie aux premières pages où il paraît dans le roman pour nous faire connaître la suite de son histoire traduit sur le plan narratif le cycle éternel que, coupable et toujours impuni, le libertin décrit chez Crébillon: démasqué par la reine qui a fait saisir ses lettres, Chester n'en continue pas moins sa carrière de libertin et s'attaque à une petite lingère après avoir séduit une duchesse." 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 Mme de Pembroke e escarnecendo da Duquesa de Suffolk (cf. *supra* nota 16); apenas retrospectivamente conheceremos a sua história secreta.

<sup>18</sup> Cf. J. Rousset (1972: 122-126). Para este crítico, o interesse do romance "réside dans la succession de ces deux récits étroitement parallèles qui se superposent avec une rigoureuse symétrie, bien qu'ils s'énoncent à l'insu l'un de l'autre; la femme séduite et le séducteur, l'ingénue et le libertin, la passion d'une amante vraie et les artifices d'un comédien de l'amour opposent d'un bout à l'autre leurs comportements et leurs langages. Les deux textes se lisent donc l'un par rapport à l'autre, ils se complètent et se commentent réciproquement, ils se doublent comme l'endroit et l'envers de la même histoire" (122). Porém, nota Rousset, a história não é exactamente a mesma: para a vítima, trata-se da tragédia das ilusões desfeitas; para o sedutor, da comédia das mentiras calculadas – "la duchesse subit, sans se douter qu'elle est jouée; le lord conduit, tout en cachant son jeu et simulant l'émotion" (122). Comparando as passagens correspondentes de cada uma das duas narrações, Rousset conclui: "un dominateur parfaitement conscient de ses fins et de ses moyens s'empare sous nos yeux d'une conscience qui s' imagine libre et aimée; elle n'est ni l'un ni l'autre. C'est de ce combat inégal que le double texte rend compte: rien de plus propre à en faire sentir le pathétique et la cruauté que la formule des deux discours parallèles. En les lisant successivement, nous ne passons pas seulement du point de vue de la victime à celui du bourreau; par un raffinement supérieur, nous sommes invités à lire le second simultanément du point de vue de la première, puisque nous en prenons connaissance en même temps que la duchesse à qui ont été remises les lettres écrites par son persécuteur" (124-125). Esta leitora indiscreta vai descobrir toda a extensão das suas ilusões, nomeadamente o facto de ser um mero objecto do triplo projecto de conquista que o libertino narra ao duque francês. A esta dupla leitura junta-se ainda a do Leitor: "C'est dès lors, d'une nouvelle relation qu'il s'agit, celle qui nous lie non plus à tel personnage dont nous épousons le point de vue, mais à l'ensemble d'une oeuvre dont nous organisons les structures. L'une de celles que Crébillon nous désigne, une fois de plus, dans ces deux confessions parallèles et antagonistes, c'est l'opposition qui lui est familière du coeur et du roué, de l'émotion et de la tactique ou, pour reprendre les termes qui sont habituellement les siens, de ce 'délire où plonge une véritable passion' et 'de ce mouvement léger et capricieux, que l'on appelle le goût'. Mais quand passion et goût se rencontrent, c'est plus qu'une opposition: un combat dont le vainqueur est connu d'avance. Entre ces deux comportements, aucun dialogue n'est possible, si ce n'est un dialogue menteur. Aussi la juxtaposition des deux discours parallèles reflète-t-elle une antinomie foncière et une rencontre impossible" (126). Cf. igualmente J. Dagen (1996: 145-148).

<sup>19</sup> Cf. J. Dagen (1995a: 9-12).

Parte (75-86)<sup>20</sup>, 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

<sup>20</sup> Como sintetiza B. Fort, encontramos nestas páginas “la mise en scène du petit-maître [...], son jargon, son ton insolent, son allure étourdie, ses manières libertines, en un mot, toute l’arrogance et la fatuité du petit-maître français [...] [.] le ton caractéristique des roués de la Régence” (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 díptico narrativo da vítima e do sedutor: “Crébillon prépare 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” (571). Vejamos o exemplo da tentativa de sedução de Lucie: “[...] il vola où était Lucie, et entrant fort doucement dans sa chambre, il la vit qui rêvait profondément. Suis-je, lui dit-il, d’un air un peu plus tendre que la veille, mais dans lequel il entraient pourtant plus de fatuité que de sentiment; suis-je, ma divine Lucie, le fortuné mortel qui vous occupe? Réfléchissez-vous à la barbarie qu’il y a à fuir un homme qui vous adore, et qui ne veut que vous rendre heureuse? Croyez-moi, mon petit ange, ajouta-t-il, en profitant de la surprise de Lucie, quittez un séjour si peu digne de vous, et venez prendre possession du palais que je vous ai préparé, et où avec mille guinées de rente, je ne vous laisserai ni bijoux, ni parures, ni plaisirs à désirer. Portez, lui répondit Lucie, en se levant d’un air fier et irrité, vos présents et votre personne à des femmes assez méprisables pour estimer l’une, et pour recevoir les autres. Mais, ma petite reine, reprit le Lord, je vous prie de vouloir bien considérer qu’il y a déjà trois grands jours que j’ai l’honneur de vous adorer, et que vous me faites celui de me traiter avec une cruauté que j’ose dire que je n’ai éprouvée nulle part: Et que vous éprouveriez partout, ajouta Lucie, si tout le monde vous rendait autant de justice que moi. Pour de la dignité, passe, reparti-il, cela décore une affaire; mais pour des injures, belle Lucie, m’en dire, et croire au surplus, continua-t-il en la retenant, que je vous laisserai sortir d’ici sans m’avoir fait une satisfaction convenable; c’est en vérité ce qui ne doit pas être, et ce que je ne souffrirai jamais. Encore une fois, mille guinées et ma personne... Lâche! s’écria Lucie, si tu es trop corrompu pour connaître ou respecter la vertu, apprends que quand j’en pourrais manquer, le mépris m’en tiendrait lieu avec toi” (82). O libertino jogou as armas tidas por suficientes para seduzir a burguesinha: contudo, a retórica galante é aqui ineficaz, pois a resistência é genuína e não fingida e, por outro lado, a oferta pecuniária é sentida como uma grave ofensa. Assim, só lhe resta uma tática, o *coup d’autorité*: “Mylord Chester déjà irrité de la fierté de Lucie, le fut au dernier point de la façon dont elle venait de le traiter; et croyant ne devoir pas ménager plus longtemps une fille qu’il trouvait chez la Yielding, et à la vertu de laquelle il croyait, en conséquence, assez légèrement, il la prit entre ses bras. Il était déterminé ou à se venger d’elle, ou à la décider par des caresses qui ne pouvaient être en cette occasion que les plus cruelles insultes; mais la vigoureuse résistance de Lucie, et les cris perçants qu’elle poussa, ne lui laissèrent pas longtemps l’espérance de la vaincre” (82-83). Forçado a abandonar “son infâme projet” (83) pela Yielding, que temia as repercussões de tal evento, Chester não consegue domar este “petit dragon de vertu” inglês (78-80). (Mas não é caso único: Versac não seduz Hortense, nem o Duque de\*\*\*, a Duquesa de\*\*\*.) Salva pela providencial aparição de Mme Pikring, que a leva para sua casa, Lucie dá a sua visão do ocorrido: “En vérité [...], quelque chose que l’orgueil de ce Lord lui fasse penser de ma vanité, elle est bien plus humiliée de sa conquête qu’elle n’en est satisfaite. Si tous les hommes de la cour ressemblent à celui-là, la vertu des femmes y doit être bien en sûreté. J’ai entendu parler de lui, répondit la bonne Pikring; et tel que vous le trouvez, et qu’il est, vous ne sauriez imaginer combien il y tourne de têtes. Il faut sûrement, répliqua Lucie, ou que les têtes n’en soient pas fortes, ou que l’on soit convenu d’y prendre les ridicules pour des grâces. Si vous aviez vu, ma chère madame Pikring, avec quelle *insolence*, en me disant qu’il voulait me plaire, il me traitait! quel *mépris* éclatait dans ses propos, même les plus galants! combien il croyait me faire de grâce et d’honneur en daignant s’occuper à *me déshonorer*! Non, vous ne comprendriez pas qu’il eût le désir de me plaire, avec un si grand besoin de *m’insulter*” (84; sublinhados nossos). Com efeito, o libertino não se dá ao trabalho de esconder o desejo sensual com a máscara do sentimento, como fizera com a Duquesa. Daí que Lucie, ao contrário daquela, possa descortinar sem dificuldade os propósitos reais do sedutor e resistir aos seus “encantos mundanos”, ou melhor, aos seus ridículos insolentes. Todavia, ele persegue-a, tentando, pela chantagem e pelo suborno, convencer Mme Pikring a entregar-lhe Lucie, mas em vão (85-86); a dama levará a órfã para Bristol, alojando-a em casa de sua irmã, Mme Hepenny, onde a jovem entrará ao serviço da Duquesa de Suffolk (87-94).

cartas<sup>21</sup>, constitutivas das Terceira e Quarta Partes, como dissemos acima, aproximadamente *metade* de todo o romance.

Depois da versão da vítima, imbuída de toda a retórica passional, confidenciando-se a uma interlocutora de virtude irrepreensível, é-nos apresentada a versão do sedutor, também ele condicionado, em certa medida, pela imagem do seu destinatário, perante o qual ele faz o relato das suas proezas (primeiro em Itália e Holanda, agora em Inglaterra<sup>22</sup>). Neste sentido, a correspondência de Chester, ao mesmo tempo que se configura como “les mémoires d’un fat” (III, 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<sup>23</sup> permite-lhe a análise minuciosa e crítica da sua conduta audaz, dos sentimentos e acções 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<sup>24</sup>, revelando igualmente a vocação pedagógica de Chester, ao mostrar ao Duque a necessidade de adaptar o conhecimento adquirido a uma situação nova e bem diversa, isto é, os costumes ingleses, nomeadamente os da corte.

<sup>21</sup> “A peine peut-on parler en ce cas de lettres, le destinataire demeure lointain et irréel, le texte épistolaire découpe artificiellement l’histoire de la conquête de Madame de Suffolk narrée rétrospectivement par le séducteur”, afirma J. Rousset (1972: 122). Mais adiante, este crítico precisa: “Cette série de lettres ne constitue pas une véritable monodie épistolaire; ‘mémoires d’un fat’, ainsi que les désigne son rédacteur, elles forment une petite autobiographie rétrospective. De la lettre, elles conservent pourtant un caractère essentiel: elles s’adressent à un destinataire, l’ami français qui a naguère formé à l’école du parfait libertinage le jeune seigneur anglais; même si ce correspondant demeure silencieux, il est constamment invoqué par son disciple. Ainsi plane sur cette partie du livre la toute-puissance de la méthode libertine: l’élève prouve à son maître qu’il est devenu son égal et qu’il sait mettre en application l’enseignement reçu. Telle est la lecture qu’entreprend la femme même qui a servi à la démonstration” (125).

<sup>22</sup> “Mon silence avec vous, depuis mon arrivée en ce pays-ci, vous tromperait beaucoup, mon cher duc, s’il vous faisait penser que je vous ai oublié. Vous avez dû voir par le récit que je vous ai fait de tout ce qui m’est arrivé en Italie, que l’absence ne m’a rien ôté de la confiance que j’ai toujours eue en vous. Je vous ai même écrit de Hollande, où j’ai été forcé d’aller m’ennuyer longtemps avec mon père et ma triste tante, qui tous deux enfin ne m’ennuieront plus. Si vous n’avez pas eu de mes nouvelles, depuis que je suis en Angleterre, n’en accusez que la sottise guerre que se font si sérieusement nos souverains, et qui m’a jusques à présent rendu impraticable une relation qui m’est si nécessaire, et qui ferait le plus doux de mes plaisirs. Ce n’est même qu’avec beaucoup de peine que je ferai parvenir mes lettres entre vos mains; mais pourtant je me flatte qu’elles vous seront rendues” (I, 153). Sabemos já que, pelo contrário, as cartas foram interceptadas por ordem real, devido justamente à guerra, e entregues à Duquesa como remédio contra a sua fatal paixão.

<sup>23</sup> Cf. J. Dagen (1995a: 13) “Ecrire c’est donc satisfaire le besoin de notoriété propre au collectionneur, perpétuer le souvenir d’un pouvoir dont l’efficacité pratique se trouve ainsi vérifiée; c’est, en même temps, conférer à ce pouvoir une sorte de virtualité indéfinie en donnant une forme au savoir acquis, en proposant d’en extraire une connaissance générale de l’homme. Il était entendu que Chester finirait par prendre la plume. La triple image du séducteur proposée par les *Heureux Orphelins* annonce cette très prévisible et très logique promotion.”

<sup>24</sup> “C’est à vous, mon cher duc, c’est au soin que vous avez pris de former ma jeunesse, à vos leçons, à vos exemples, que je dois ma gloire et mes succès; et c’est aussi bien sincèrement que je vous en fais hommage” (I, 155).

O libertino faz brilhar a sua capacidade analítica e procura colocar-se em pé de igualdade com o mestre, revelando-lhe a sua estratégia vencedora:

“Ne pensez pas cependant que, pour réussir ici, je me sois montré tel que vous m’avez vu, et que je suis. J’aurais effrayé, et n’aurais pas plu. En France, une femme que le simple désir conduit et détermine, a la bonne foi de ne pas exiger plus qu’elle ne donne. On s’arrange avec elle, quelquefois, sans lui avoir seulement dit qu’on l’aime, on la quitte souvent qu’elle n’a pas encore songé à l’exiger, et celles qui pour se rendre veulent avoir de quoi se croire aimées sont communément si peu difficiles sur les preuves qu’elles ne vous embarrassent pas plus que celles qui veulent bien se passer de cette persuasion. On est convenu cependant de donner le nom d’amour à de certaines sensations, ou simplement à de certaines fantaisies. La sorte de commerce qu’on lie ensemble en honore davantage, et n’en gêne pas plus. La tête seule fait tous les frais du sentiment qu’on se croit, ou que l’on feint de se croire. Le délire n’est pas long, mais il suffit au caprice, ou aux sens. Quelques propos plus flatteurs que tendres, quelques soins que notre oisiveté ne rend jamais d’un certain prix, nous suffisent pour persuader; et nous voulons bien à notre tour paraître croire que nous plaisons véritablement à une femme, et même lui trouver d’autant plus d’amour qu’elle a mis plus de vitesse dans sa chute. Surtout nous la trouvons charmante lorsque c’est elle qui a fait les avances. Eh! combien en effet ne faut-il pas qu’une femme, qui brave avec tant d’audace toutes les bienséances de son sexe, ait la tête tournée? Notre coeur la méprise sans doute, mais notre vanité lui pardonne; et si l’illusion que nous nous faisons là-dessus n’est pas longue, qu’importe le mépris à qui semble avoir craint l’estime.” (I, 155-156)

Esta síntese notável do jogo de sedução “à francesa”, império do *goût* e da vaidade, prova a mestria do libertino Chester.

Contudo, ele vai mais longe, expondo a sua observação lúcida do novo adversário, as inglesas, e revelando as diferenças que impõem uma outra estratégia de conquista:

“Quelle différence de nos femmes aux vôtres, et qu’il s’en faut qu’elles ne soient aussi philosophes! Combien de préjugés de toute espèce ne trouve-t-on pas à combattre chez elles, et combien n’en coûte-t-il pas pour en triompher! Sensibles, mais scrupuleuses; tendres mais décentes, nos Anglaises ne sont pas encore assez heureuses pour connaître ce mouvement léger que vous appelez le goût, et qui rend si peu durables, et en même temps si délicieuses, les liaisons que vous formez. Un sentiment est pour elles une chose importante, dont elles font dépendre le bonheur ou le malheur de leur

vie [...]; rien n'égale la violence et la durée de leurs passions. Ces serments d'aimer toujours [...] sont pour elles un engagement sacré, dont elles croient que la mort seule peut les dispenser. Elles sont convaincues qu'il n'y a pas de sacrifice qu'elles ne doivent à celui à qui elles ont sacrifié leur pudeur, cette pudeur qui leur est si chère, et qui, je l'avoue à regret, ne laisse pas d'avoir ses charmes. Elles font, il est vrai, attendre longtemps le triomphe, mais enfin on jouit avec elles du plaisir de triompher; et je le crois, entre nous, plus flatteur pour notre amour-propre que cette honteuse facilité que nous n'avons peut-être jamais due à l'amour, et sous laquelle, le plus souvent, nous n'avons pas plus trouvé le désir que le sentiment qui seul aurait pu la rendre moins blâmable." (I, 156-157)

As mulheres inglesas, na sua generalidade, são (ou fingem ser) bem diferentes das francesas. Desconhecem ou desprezam o *goût* e sobrevalorizam o sentimento exacerbado. Dominadas por toda a sorte de preconceitos, na óptica do libertino, elas são sensíveis e ternas, porém escravas do pudor e da decência. Quando cedem à força da paixão, encarada como fatalidade, fazem-no com a totalidade do seu ser, entregando-se à violência passional e impondo a exclusividade e a perenidade da ligação. Sendo este o quadro geral observado do outro lado da Mancha, o libertino educado na escola francesa, para triunfar, precisa de adaptar a sua estratégia, escondendo a sua natureza, de modo a não assustar as presas nem a cair no ridículo, como o seu "colega" Buttington, o qual aplicou, de forma irreflectida e desastrada, o que aprendera em França, copiando o mestre de Chester, e arruinou a sua reputação junto da corte inglesa.<sup>25</sup>

Os modos franceses, "ces airs vifs et brillants, ces grâces légères, ces propos vains et étourdis" (157), são desprezados em Inglaterra, considerados como "impertinence" e "fatuité" (157). Assim, torna-se necessário simular a paixão e a discrição para agradar e seduzir as mulheres inglesas, mesmo aquelas que fingem a "pruderie" (157). Esse é o grande projecto de Chester:

*"Je médite de grandes choses. Je veux que toute l'Angleterre change de face entre mes mains, et être enfin pour elle un autre Henri VIII: mais un si vaste projet exige de grands ménagements; et je me souviens d'avoir ouï-dire à un grand politique, que pour se mettre en état de dicter de nouvelles lois, il faut avoir paru longtemps respecter les anciennes.*

La première chose donc à laquelle je renonçai en entrant dans ces tristes et pudiques contrées, fut à tout ce qui m'avait fait si bien réussir en France. Mes grâces perdaient sans doute à être travesties à l'anglaise; mais si je ne les avais pas si cruellement déguisées, elles m'auraient été ou inutiles ou

<sup>25</sup> A figura do *petit-maître* ridículo e mediocre, cópia e sombra do libertino superior, é necessária a este último, de forma a fazer sobressair o seu valor e a satisfazer a sua vaidade. Ele precisa de um confidente para os seus projectos que o admire com respeito (I, 158). Versac é copiado por todos, nomeadamente por Pranzi e Meilcour; Alcibiade tem também uma vasta corte.

pernicieuses. Un air froid, important, rêveur, une profonde taciturnité, en un mot l'air de penser, qui est la fatuité générale de ce pays-ci, fut l'air que je crus devoir prendre. Loin de me parer indécemment de tout ce qui m'était arrivé en France de glorieux, je ne parlai des femmes qu'avec beaucoup d'égards et de modestie, et comme si je ne les connaissais que par ouï-dire. Une Française, assez ordinairement, veut que son amant ait des succès, et même des perfidies à lui raconter; mais ce qui lui en donne une si haute idée épouvantait une Anglaise, et serait pour elle une raison de se défendre dont on ne triompherait jamais; *et dans le projet assez hardi que j'avais formé de subjuguier toutes les femmes de la cour et de la ville dont la conquête pourrait me faire honneur, je crus ne pouvoir trop annoncer le sentiment et la discrétion.*"(I, 158; sublinhados nossos).

O libertino concentra toda a sua vontade empreendedora e toda a sua energia no delineamento de um grandioso projecto 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 projecto 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, o jogo da sedução implica a mestria nas artes da representação e da manipulação, mas também na capacidade de reflectir, lúcida e distanciadamente, sobre o Jogo (*game*) e sobre as várias partidas jogadas (*playing*), quer no que respeita ao seu próprio desempenho quer ao das vítimas.

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 projecto ambicioso e do *modus faciendi* adequado para alcançar os seus fins. Ele propõe-se uma tripla conquista que, por si só, simboliza a totalidade (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: "Elles étaient toutes trois ensemble, et je formai dans l'instant le projet de conquérir toute cette loge" (I, 159).

A mais bela atraí de imediato a atenção do libertino; contudo, o retrato que se segue reflecte já o conhecimento profundo da vítima seduzida e abandonada:

"Une d'elles, *la duchesse de Suffolk*, jeune, veuve, et une des beautés des plus fières et des plus distinguées de la cour et de toute l'Angleterre, fut celle sur laquelle, *pour son malheur*, mes yeux s'arrêtèrent avec le plus de complaisance [...]. Rien n'égale la majesté de son port, l'élégance et la liberté de sa taille, les grâces et la décence de son maintien, l'éclat et la fraîcheur de sa peau, la finesse, la douceur et l'agrément de son sourire. Son âme toute

entière est dans ses yeux [...]. Son esprit est à la fois fin, judicieux, étendu, orné de toutes les connaissances imaginables, mais, comme ses vertus et ses agréments, simple, modeste et sans apprêt. [...] L'imagination de madame de Suffolk est aussi facile que féconde, mais aussi sage que variée, elle est toujours asservie à la décence et à la raison.[...] Nulle femme, en Angleterre, ne parle et n'écrit ni mieux, ni plus aisément, et je n'en ai jamais vue rendre le sentiment avec autant de force, de noblesse, de vérité et d'agrément qu'elle. Il semble, tant lorsqu'elle parle de sa tendresse, elle met à ce qu'elle dit de naturel et de feu, que l'amour même sente par son coeur, et s'exprime par sa bouche.

On ne peut pas avoir dans l'âme plus de sensibilité, de grandeur, de franchise et de dignité qu'elle n'en a. [...]. Jamais femme n'a plus respecté la pudeur [...]. Si son coeur connaît l'amour, ses sens ignorent ces honteuses surprises et ces mouvements passagers [...]. Sa parole est un serment [...] inviolable et sacré. Son âme, fière et courageuse autant qu'elle est tendre et sensible, lui ferait préférer sans balancer la mort à la honte. Elle est fort délicate en amour, mais de cette délicatesse qui ne naît que de l'excès de sa passion, *que la seule indifférence peut trouver de trop, et qui en effet ne m'aurait pas été à charge, si mon coeur eût mieux répondu aux sentiments du sien.*" (I, 159-161; sublinhados nossos)

Este retrato da mulher jovem, bela, culta, virtuosa, mas capaz também da paixão mais sincera e intensa, envolvendo todo o seu ser (imaginação, coração e sentidos), está em consonância com a imagem que a Duquesa dá de si própria na Segunda Parte. Contudo, é possível que o libertino ceda igualmente à tentação de hipervalorizar o objecto da sua conquista, pois quanto mais raro e precioso este for, tanto maior será a glória daquele. Realidade ou estratégias retóricas<sup>26</sup> em ambos os casos, face aos respectivos interlocutores a quem procuram persuadir do seu valor, o certo é que, neste ponto, as duas versões paralelas são coincidentes. À classificação minuciosa deste "objecto da mais alta virtude" feita pelo libertino, segue-se, de momento, a caracterização sumária de Buttington das duas outras mulheres: Mme de Rindsey, "c'est une de nos plus zélées presbytériennes" (correspondente à *prude* francesa); Mme de Pembroke, "ce n'est qu'une étourdie, folle, légère, coquette" (I, 161). A caracterização mais pormenorizada de ambas pelo libertino apenas desenvolve os traços estereotipados de cada uma das "categorias femininas" apresentadas já desde o *Sylphe* (cf. III, 185-187 e II, 165-167, respectivamente).

<sup>26</sup> Cf. J. Dagen (1996: 148): "Ainsi se mettent en place les règles d'un jeu dans lequel la rhétorique peut suppléer la psychologie: il est question de mesurer les ressources respectives de l'autopersuasion et de l'art de persuader. Tel est le véritable théâtre où se jouent les drames conçus par Crébillon, ils s'organisent selon une structure simple, fondée sur des rapports d'irréductible ambivalence. L'événement peut toujours y être traduit en deux versions au moins: ce qui équivaut à en contester la réalité, à en rendre le sens problématique. Ce qu'on inclinerait à décrire comme réel ne serait que le lieu et l'occasion de l'illusion rhétorique."

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 (desde logo encarregando o seu “assistente” Buttington do aluguer de “trois petites maisons, toutes trois éloignées l’une de l’autre” – I, 162). Tal projecto implica uma mudança constante dos papéis por ele representados e adequados ao carácter de cada uma das presas, revelando, assim, todo o virtuosismo do libertino.

Com a Duquesa de Suffolk, ele joga a simulação do *coup de foudre* e do sentimento sincero e respeitoso para lhe provocar a paixão violenta e devastadoramente irresistível:

“La passion que je commençais à inspirer était un coup de foudre; et je ne pouvais, à mon tour, me dispenser de *paraître* en avoir reçu un.” (I, 162; sublinhados nossos);

“Comme je ne voulais pas, cependant, qu’elle pût attribuer la promptitude avec laquelle je lui avais parlé de mes sentiments à des espérances qui, en la blessant, auraient du moins retardé *ma victoire*, ce ne fut qu’avec *le plus hypocrite respect* que je l’abordai. *Je sus même jouer si bien cette sorte d’embarras* qu’on éprouve auprès de ce qu’on aime, que vous-même, que vous à qui je dois *tous mes talents*, y auriez peut-être *été trompé*. [...] Rien de ce qui se passait dans son âme, quelque secrètement qu’il s’y passa, ne m’était pourtant échappé [...]; j’y [regards] mis tant de langueur et d’expression, qu’elle ne put pas douter que je ne fusse l’homme du monde le plus sérieusement pris. Ce fut avec un plaisir extrême que je m’aperçus du trouble que lui causait ma présence [...]; quand on est *de sang froid*, et qu’ils n’impatientent pas, tous ces petits débats d’une femme contre elle-même, et cette alternative perpétuelle de faiblesse et de vertu, *donnent à qui sait en jouir avec philosophie un fort agréable spectacle*.” (I, 164; sublinhados nossos).

O desempenho é perfeito, uma vez que a presa crê na veracidade do sentimento: “pour lui, il eut l’air embarrassé” (109). O virtuoso da sedução joga com a retórica passional e finge todas as emoções: o olhar, o silêncio respeitoso, o estremecimento “involuntariamente calculado”, as lágrimas de crocodilo:

“Enfin, je lui donnai la main, et je tremblai en m’acquittant de cette fonction [...], un si beau désordre la toucha sensiblement. J’avais la veille *joué* à peu près *le même rôle*; mais ce sont de ces choses que l’on peut

répéter tant qu'on veut avec les femmes, et dont leur vanité nous assure toujours le succès.”(II, 175; *sublinhados nossos*)<sup>27</sup>;

“[...] je crus devoir prendre l'air tendre et humilié qui convenait à un homme auquel on croyait tant de torts, et qu'on en punissait si sévèrement.” (VII, 244);<sup>28</sup>

“Vous savez avec quelle heureuse facilité je pleure; mais ce que vous ignorez, c'est que j'ai singulièrement perfectionné ce talent, et que je joins aujourd'hui aux larmes les plus abondantes l'art des sanglots et des gémissements. Jamais plus belle occasion d'employer mes talents ne s'était offerte à moi. L'éloquence du silence, des larmes, et de l'accablement devinrent donc mes seules armes contre madame de Suffolk. Je me précipitai à ses genoux, je lui pris la main, la lui baisai avec une ardeur extrême, et la baignai de mes pleurs [...]; les grosses larmes qu'elle voyait couler, les soupirs dont elles étaient accompagnées, les sanglots dont je les ornaïs, la jetèrent dans le dernier attendrissement.”(VII, 246-247).<sup>29</sup>

O cálculo e a manipulação dos sentimentos da vítima conduzem à vitória: ela acaba por entregar-se, acreditando que é correspondida e que as promessas de casamento futuro serão cumpridas:

“Je mêlais à ces discours des serments qui avaient l'air si vrai, et des caresses si tendres, quoique fort ménagées, que je la voyais à chaque moment devenir plus faible et moins craintive. Je ne lui disais que des choses probables; et quand elles l'auraient été moins, devais-je douter que l'amour qui seul les discutait, ne les lui présentât pas comme j'avais besoin qu'elle les vît ? Je crus enfin que je l'avais assez respectée. Je la pressai avec une ardeur extrême de recevoir mes serments. Des transports qui lui étaient si nouveaux la troublèrent: tremblante, éperdue, elle se laissa aller dans ces mêmes bras où je la serrais si vivement; elle reçut la perfide foi que je lui

<sup>27</sup> A versão da Duquesa: “Je ne me vis pas plutôt seule avec lui que toute mon agitation me reprit. Il me parut encore plus ému que la veille, et garda quelques instants le silence: j'étais sûrement plus embarrassée que lui, mais il eut l'art de le paraître plus que moi. Je dois, Madame, me dit-il enfin d'une voix tremblante, vous faire des excuses [...]” (114); “en soupirant” (115); “son air consterné” (116).

<sup>28</sup> Na versão da vítima: “Son air était respectueux, ses regards tendres, sa contenance embarrassée” (119).

<sup>29</sup> Efeito conseguido: “il se précipita à mes genoux [...]. Il semblait qu'il eût perdu la force de parler; il saisit ma main, et la baisa avec une ardeur extrême; je la sentis bientôt inondée de ses larmes. [...] Quelle tendre émotion, dont je n'avais pas même l'idée, l'agitait, et qu'elle me rendait heureuse!” (121-122).

offrais; et je jouis enfin du plaisir très nouveau pour moi de voir succomber la vertu.” (VIII, 263)<sup>30</sup>

Em simultâneo com a sedução pérfida e calculista, magistralmente representada, da mulher *tendre*<sup>31</sup>, o libertino conduz mais duas partidas: a da *coquette* e a da *prude*. A conquista da primeira, Madame de Pembroke, obedece aos códigos do jogo convencional e é determinada pelo interesse e pela vaidade mútuos:

“J’avais été trop longtemps en France pour n’être pas un objet fort important pour madame de Pembroke: nous avons l’un sur l’autre les mêmes projets, et à ce que je crois, aussi peu de disposition à nous aimer; mais l’intérêt et la vanité font beaucoup plus de ces sortes de liaisons que le coeur, et même que le caprice. Elle voulait donc me conquérir, je voulais la soumettre; elle se croyait de l’art, j’en ai; il ne m’en fallait qu’un avec elle, dont les femmes ne se défont jamais, quoiqu’il les attrape presque toujours, l’art de paraître aimer; et pour me faire croire la même chose, il fallait qu’il lui en coûtât plus qu’à moi. Les femmes sont forcées de nous en croire sur nos discours, et ne nous persuadent que par des preuves: cela ne fait pas partie égale; et j’avais, comme vous voyez, quelque raison de compter que l’avantage ne serait pas tout à fait du côté de madame de Pembroke.” (II, 166-167)

---

<sup>30</sup> O momento da queda, na versão da mulher seduzida: “Eh quoi! me dit-il, en me serrant dans ses bras, se peut-il que les serments que je vous fais de n’être jamais qu’à vous ne puissent pas vous rassurer sur mon coeur! Non! ajouta-t-il avec transport, je meurs à vos genoux, ou dans cet instant, que vous pouvez si aisément rendre le plus heureux de ma vie, vous lierez votre sort au mien, autant que notre état présent peut nous le permettre. Vous vous livrez toute à un amant qui vous adore, qui n’adorera jamais que vous, et que vous ne devez plus, en ce moment, regarder que comme l’époux le plus tendre. Que vous dirai-je? ma chère Lucie, continua la duchesse en rougissant: je l’adorais, nous étions seuls, il connaissait toute ma faiblesse; il mêlait à ses serments des caresses si vives, si emportées, qui m’étaient si nouvelles, et qui mirent tant de trouble dans mes sens, qu’il ne me fut plus possible de lui résister davantage. Je reçus ses serments, je lui fis les miens, et bientôt, il ne manqua plus rien à mon malheur” (126). Segue-se o remorso, o receio de ter sido enganada e vítima do mero desejo e da vaidade masculinos; porém, o amor e o seu próprio desejo acabam por vencer (126-129). O resto da história já conhecemos: a ligação pública de Chester com Mme de Pembroke, para desviar as suspeitas da Duquesa até que o suposto casamento fosse possível, os ciúmes e as recriminações desta, a reconciliação, novos ciúmes, a frieza de Chester, o sofrimento da desilusão da apaixonada e, ao fim de seis meses, o conhecimento da mentira do propósito de casamento, a qual provoca uma doença febril. Apesar do estado da vítima, o libertino admite toda a sua perfídia. Segue-se o abandono e a exposição pública humilhante da mulher para satisfazer a vaidade do sedutor; finalmente, a leitura das suas cartas.

<sup>31</sup> “Si tous les hommes pouvaient savoir comme nous, mon cher duc, à quel point une véritable passion les soumet et les avilit! de combien de choses qui, lorsqu’ils pensent comme nous, ne dépendent que d’eux, elle les fait dépendre, il n’y en a pas qui ne préférât au bonheur toujours assez douteux de régner sur un coeur par le sentiment, le plaisir singulier et flatteur de régler une âme comme on le veut, de ne la déterminer que par ses ordres, d’y faire naître tour à tour les mouvements les plus opposés; et du sein de son indifférence, de la faire mouvoir comme une machine, dont on conduit les ressorts, et à laquelle on ordonne à son gré le repos ou le mouvement!” (II, 174).

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 carácter da vítima: “Il ne m’avait pas fallu beaucoup de temps pour pénétrer madame de Pembroke; et je crus, en conséquence des lumières que j’avais sur elle, pouvoir lui dire avec plus de vivacité que d’égards pour sa vertu, que je la trouvais la plus aimable femme d’Angleterre”(II, 168). 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:

“Et s’il n’était pas bien intéressant pour mon bonheur de la soumettre, il l’était pour ma vanité qu’on crût que je l’avais conquise, et surtout qu’il ne m’en avait presque coûté pour cela que de me montrer. Que de femmes, en effet, j’aurais quittées d’avoir pour moi des bontés réelles, si elles avaient bien voulu sans cela laisser croire au public qu’elles m’honoraient des leurs! mais je les ai toutes trouvées de trop bonne foi pour se prêter à une fausseté si insigne.” (II, 169-170)

O jogo é, portanto, de cálculo e de estratégia, e o desejo é desejo de poder. Neste sentido, as partidas simultâneas exigem do virtuoso o desempenho de papéis antagônicos para lisonjear e seduzir as diferentes mulheres:

“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.” (II, 170-171)

A certeza do triplo sucesso (incluindo Mme de Suffolk), implícita no presente da escrita do epistológrafo, justifica o auto-elogio do libertino, das suas capacidades intelectuais, estratégicas e performativas comparáveis às do político:<sup>32</sup>

“Que les hommes sont injustes, mon cher duc, lorsqu’ils croient que notre vie est oisive, et que nous ne pensons jamais! Si ceux d’entre eux qui nous accusent de ne faire que des riens, et c’en est certainement le plus grand nombre, savaient combien il nous faut de manège, de méditations profondes, de sagacité, pour pénétrer les différents caractères des femmes, en profiter, les conduire selon nos vues et nos désirs, et combien tant de soins divers rendent notre vie active et agitée, ils prendraient bientôt de nous une autre opinion. Je crois, cependant, qu’accoutumés comme ils sont, à ne juger des choses que par préjugé, ils pourraient changer d’avis sur nous sans nous en estimer davantage, et trouveraient que nous faisons et de notre temps, et de nos talents, un usage fort singulier, comme s’il y avait moins de mérite, et souvent des vues beaucoup moins grandes, à tromper des femmes par sa finesse, qu’à abuser par les ruses usées de la politique, et aveugler sur leurs intérêts une cour et des ministres. Assurément, quand je veux bien comparer le négociateur à nous, ce n’est pas que je ne sente à quel point je lui fais grâce, et combien, en cela, je défère à l’opinion; mais il n’est pas moins vrai qu’on y trouverait de notre part autant d’orgueil que nous, qui sentons le poids de nos travaux, et qui en connaissons le prix, devons y trouver de modestie. Il y a bien loin encore des lumières que les hommes croient avoir acquises à la véritable philosophie: et je ne sais si ce ne serait pas penser trop bien d’eux que de croire qu’ils puissent jamais y parvenir.” (II, 176)

O início da carta seguinte insiste na defesa da ética e do método libertinos como estudo da natureza humana, capaz de “percer la profondeur du coeur humain” (178), concretamente através da observação e análise dos costumes dos seus contemporâneos. Neste sentido, às críticas preconceituosas que apelidariam a sua história de “mémoires d’un fat” (177), Chester contrapõe a necessidade e a utilidade pedagógicas do seu exemplo (como fez Versac e como fará Alcibiade):

“Mais, me dira-t-on, le beau sujet de réflexion que des femmes! Eh quoi! sont-elles donc si peu de chose à nos yeux: influent-elles si peu sur notre vie, que nous devons regarder comme perdu, ou mal employé, le temps que nous mettons à approfondir leur âme? Qui peut donc mieux que cette étude garantir notre coeur du trouble qu’elles y excitent, et nous apprendre à ne nous pas faire un objet de passion de ce que la nature, toujours plus sage

---

<sup>32</sup> Relativamente ao estudo do aspecto político da obra de Crébillon, cf. Colette Cazenobe (1991: 128-160; 1997).

que nous, a voulu, sans doute, qui ne fût pour nous qu'un plaisir? Les femmes, de leur côté, instruites des pièges que nous leur tendons, apprenant par une histoire du genre de la mienne combien peu elles doivent compter sur notre coeur; à quel point il nous est aisé de feindre de l'amour; le peu que sont pour nous nos serments, et tout ce qu'elles risquent à les croire, en deviendraient nécessairement moins crédules, en seraient plus estimables, et de là même plus heureuses." (III, 178);

"Moi, c'est le coeur 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. Cela peut, à la vérité, n'être pas utile à tous les hommes: mais soyez amant, je cesserai de vous paraître si frivole; craignez de l'être, vous me devrez encore plus d'estime et de reconnaissance; repentez-vous de l'avoir été, en vous retraçant vos erreurs je vous affermis dans un repentir qui ne peut que vous sauver des malheurs ou des ridicules, peut-être tous les deux; et si vous n'avez été qu'un fat, ou si, comme moi, vous en êtes un, par mon exemple je vous corrige de l'être, je vous console de l'avoir été; ou, ce que vous aimerez mieux, peut-être, et qui peut, en effet, vous être plus nécessaire ou plus agréable, j'encourage votre fatuité par mes succès, et vous la rends plus utile par mes préceptes." (179)

Finda a "longue excursion" (179) dirigida a um destinatário bem mais amplo que o Duque, pois constitui uma *mise en abîme* do projecto do romancista, Chester retoma a narrativa dos seus sucessos analisados e comentados lucidamente: provocação do amor e do ciúme na Duquesa, da vaidade em Madame de Pembroke; a coquete, hábil no jogo, resiste de forma inesperada:

"L'amour triomphe, enfin, de la vertu; souvent sans le vouloir, ni même le chercher, on frappe les sens; quelquefois même le caprice seul tient lieu de désirs et de passion, et mène aussi loin: mais madame de Pembroke avait la tête froide, le coeur paisible; et sur ce qui pouvait remplacer la tranquillité de l'un, et la froideur de l'autre, ne me donnait pas d'espérance.[...] Je quittai donc madame la comtesse assez convaincu, malgré les apparences, que les choses ne tourneraient pas, entre elle et moi, comme elle me paraissait le croire, mais pourtant assez honteux, dans le fond, d'avoir trouvé une si belle résistance, où j'en avais craint si peu. Il me restait madame de Rindsey, de la vertu de laquelle, malgré son extrême décence, j'avais assez mauvaise opinion." (III, 184-185)

Suspendendo os jogos de sedução da *tendre* e da *coquette*, Chester ataca a *prude*. 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 objectivo do libertino é provocar a curiosidade e a secreta indecência da hipócrita, de forma a seduzi-la e a mortificá-la expondo-a ao Público para satisfação da sua vaidade (cf. 226-231, 233, 236, 243-244). A suprema ironia deste jogo reside na decisão de Chester de obrigar a presbiteriana a fazer todos os avanços sedutores, fingindo ele a resistência virtuosa enquanto saboreia o espectáculo e dissecar a hipocrisia da devota. Trata-se, com efeito, do jogo de sedução descrito com mais pormenor<sup>33</sup> neste romance, pois corresponde à missão predilecta dos libertinos crébillonianos – a de arrancar as máscaras do vício e da tartufice<sup>34</sup>:

“La figure de madame de Rindsey est, à quelques égards, comme son âme: celle-ci offre assez les apparences de la vertu et de l’honneur, l’autre paraît bien faite; toutes deux trompent.[...] Il est aussi aisé d’embraser son imagination qu’il serait difficile de lui donner l’idée du sentiment; aussi la volupté est-elle ce qu’elle connaît le moins; elle a le désir inégal, mais violent; et il est impossible d’avoir, avec un air plus tranquille et plus froid, plus d’empchement dans les goûts, et moins de retenue.[...] Je ne sais si cela vient, ou de son manque de principes, ou de son peu d’amour-propre, mais jamais femme n’a fait les avances plus volontiers, avec plus de pudeur et de circonspection; et ne s’est, dès qu’on l’entend, livrée avec plus de promptitude.” (III, 185-187)

Mais adiante, no momento da sedução, Chester comenta: “Combien n’y en a-t-il pas qui, comme madame de Rindsey, cachent sous l’extérieur, non seulement le plus froid, mais encore le plus décent, les désirs les plus vifs, les caprices les plus inattendus, la tête la plus dérégulée, le coeur le plus corrompu, et la facilité la plus singulière” (V, 210; cf. igualmente VI, 221). No entanto, a tartufa continua a representar o seu papel:

<sup>33</sup> Cf. C. Dornier (1994: 223-231) e *supra* capítulo 2, nota 47.

<sup>34</sup> “[...] profiter sur le champ du tendre aveu qu’il m’était si facile de lui arracher. et où je ne pouvais la faire tomber aussi scandaleusement que j’avais besoin qu’elle le fit. et pour sa honte. et pour ma gloire.” (III, 190);

“Je hais naturellement les prudes; celle-là ne me touchait point; et d’ailleurs une femme qui se propose avec si peu de décence devient si vile à nos yeux qu’il faudrait, à mon gré, qu’elle fit une forte impression sur les sens pour triompher si promptement du profond mépris qu’elle inspire.” (IV, 193);

“Rien n’était, à la vérité, plus intéressant que ce spectacle; et quelque peu sensible que je sois, je crois qu’il doit avoir de grands charmes aux yeux d’un homme amoureux qui a longtemps et vivement désiré le bonheur de plaire, et qui voit enfin qu’il est aimé; mais loin qu’il me séduisît, comme madame de Rindsey s’en flattait, il ne faisait que redoubler mon mépris pour elle, et affaiblissait même si singulièrement le peu d’impression qu’elle faisait sur moi, que je n’aurais sûrement pas cédé à ses désirs, si je n’avais pas cru, en la prenant, lui faire encore mieux sentir tout le mépris qu’elle m’inspirait, qu’en ne la prenant pas.” (IV, 203).

“Vous vous tromperiez, cependant, si vous pensiez que ce fût sans peine que je remportai sur elle une victoire à laquelle il manquait si peu pour être complète. Ses efforts étaient faibles, il est vrai, mais sans compter que c’était beaucoup qu’elle imaginât encore de se défendre; des reproches, des prières, des menaces qui se succédaient sans cesse dans sa bouche, me prouvaient assez à quel point toutes mes prétentions la rendaient à plaindre. Ah! Mylord, me disait-elle, méritais-je de votre part un pareil procédé ? Est-il fait pour vous et pour moi ? Est-ce ainsi que vous me respectez ?” (V, 213).

Interrompidos pela chegada inesperada do marido, ela não se perturba minimamente, recuperando de imediato a máscara da *pruderie* (214); contudo, um próximo encontro fica prometido. Durante o jantar em casa de Madame de Pembroke, Chester retoma o duplo jogo de sedução da anfitriã e da falsa devota. O virtuosismo do libertino concentra-se na conjugação da retórica galante com a coquete e da retórica não-verbal com a *prude* num “diálogo” de pernas, pés e olhos eficazmente persuasivo (“et enfin nous en vînmes à tout ce qu’on peut se dire, par cette voie, de plus honnête et de plus tendre”– 230).

Acontece, porém, que o objetivo de Chester é mortificar a hipócrita. Assim, após tão belo entendimento “sous la table” (232), ele decide jogar uma aparente indiferença, não respondendo ao velado aperto de mão de Madame de Rindsey e obrigando-a a falar de forma mais explícita:

“J’irai demain au parc, me dit-elle; je vous l’ai déjà dit, mais je ne sais si vous l’avez entendu: je désire plus que je ne puis vous l’exprimer de vous y voir: je ne tremble pas moins que vous ne vouliez pas y venir. J’ignore ce que je vous y dirai: ce ne sera peut-être pas ce que vous croyez: ce sera peut-être moins encore ce que je pense. Je suis dans un désordre d’idées qui me fait peur, et qui vous ferait pitié. Grand Dieu! que vous me rendez déjà malheureuse! que vous m’allez faire passer une affreuse nuit! que je devrais vous haïr! et cependant... Que l’éclaircissement qu’il faut que j’aie avec vous importe au bonheur de ma vie! Ne me le refusez pas, c’est au nom de ce qui vous est le plus cher que je vous conjure de me l’accorder!” (VI, 233)

A conduta e as palavras da falsa virtuosa provocam em Chester um sentimento de desprezo que evoca a nostalgia da sua juventude ingênua, quando, como Meilcour, se deixava conduzir pelo prazer e pela felicidade, embora ilusórios. O seu discernimento presente apenas lhe permite o gozo intelectual da manipulação dos outros e a satisfação da vaidade:

“Quand je me rappelle, mon cher duc, ce que fut pour moi la première affaire galante que j’eus en entrant dans le monde; combien une femme avait

d'importance à mes yeux; le délicieux délire où me plongèrent les premiers rendez-vous que j'obtins, et que je compare cet agréable désordre à la cruelle tranquillité dans laquelle je vis aujourd'hui, je ne puis m'empêcher de me plaindre, et de l'habitude, et de l'expérience, qui toutes deux, l'une par la réflexion, l'autre par l'usage, ne savent que nous gâter les plaisirs. Que mettent-elles, en effet, à la place des douces chimères dont elles nous privent, et que gagnons-nous à voir ou à imaginer les objets tels qu'ils sont ? Une lassitude qui leur enlève à nos yeux leur mérite réel, ou une défiance qui ne peut jamais être pour nous qu'un tourment, puisque la crainte d'être toujours trompés ne nous donne point de moyen de ne l'être plus.[...]

J'oserai donc avouer que loin de me rappeler avec peine ces temps d'ignorance où j'étais si crédule, je ne puis m'en souvenir sans une sorte de volupté. Le seul moyen qui me reste pour en jouir encore est de m'y transporter; et je ne puis me dédommager que par cette illusion de ce que me coûtent les funestes lumières que j'ai acquises depuis." (VII, 233-234)

Estas "funestes lumières" secaram as emoções e a felicidade ("nous avons connu de l'amour tout, hors ses plaisirs: nous n'avons donc pas été raisonnables, et sûrement nous n'avons pas été heureux", 235). A conquista fácil, o jogo pelo jogo, o prazer da glória e do poder são os substitutos possíveis, para o libertino, da felicidade suprema proporcionada pelo sentimento amoroso sincero. Contudo, graças à sua lucidez e à sua experiência, Chester lê nas entrelinhas da carta da *prude* o verdadeiro sentido que ela deseja que ele atribua à sua aparente recusa do encontro no parque (236-238); uma vez concretizado, Madame de Rindsey finge a surpresa e, depois, o tom do debate interior entre uma funesta paixão e a virtude vacilante (239-242). Naturalmente, a resistência é vista como um convite aos avanços do libertino, que sai triunfante (242-243). Não contente com a vitória, ele deseja ainda humilhá-la perante o Público e fazê-la circular entre os seus sucessores, Buttington em primeiro lugar (VIII, 250-254), 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:

"Ces deux affaires si avantageusement terminées, il ne me restait plus qu'à soumettre madame de Pembroke: elle est vaine; son amour-propre était alarmé. Il ne se pouvait pas qu'elle crût n'être plus l'objet de mes soins, sans chercher à me rengager; et je me promettais bien de lui faire payer cher les sacrifices que je paraîtrais lui faire.

Ce ne sera, mon cher duc, que dans ma première lettre que je vous apprendrai si j'avais tort ou non de croire que l'amour-propre pouvait avoir

autant d'empire sur madame de Pembroke que le sentiment y en avait peu."

(VIII, 266)

Aqui termina o romance, mas o seu inacabamento aparente não impede que conheçamos o desfecho deste jogo de sedução, pois ele fora anunciado no final da Segunda Parte. Chester sai vitorioso em toda a linha, traído apenas pela espionagem ao serviço de Sua Majestade. A interceptação 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-nos, assim, para o seu início, de modo a podermos completar o destino desta personagem e das vítimas da sua "defesa e ilustração" do método libertino em oito cartas.

Alcibiade utiliza também a forma epistolar para seduzir e expor os preceitos da sua filosofia de vida.

### *Alcibiade ou o Vício do Jogo da Vanglória*

Com o seu último romance, *Lettres athéniennes extraites du portefeuille d'Alcibiade* (1771), Crébillon complexifica a forma epistolar, pondo em cena uma trintena de correspondentes que, no entanto, gravitam todos à volta da figura central, o libertino Alcibiade<sup>35</sup>. Situando a diegese na Atenas de Péricles, Crébillon apresenta-nos um sedutor cruel e corruptor, empenhado na guerra dos sexos, na difusão da sua filosofia libertina por entre a jovem elite ateniense e, sobretudo, na concretização da sua ambição política, feita de sede de poder e de glória<sup>36</sup>.

A fórmula polifônica permite ao Leitor, por um lado, desvendar os projectos do herói, este "homme à système" convencido da sua superioridade e de que, tanto no amor como na política, a

<sup>35</sup> Apesar das críticas à dispersão e ao inacabamento deste romance, o mesmo revela, contudo, após a análise da sua composição estrutural, uma evidente preocupação de equilíbrio. Assim, temos um total de 138 epístolas, repartidas por quatro livros. Todas elas dizem respeito a Alcibiade: 67 são do seu punho, 70 são-lhe endereçadas e a única excepção, a carta II "de Périclès à Diodote" (222-223), exprime a apreciação que o tutor faz do seu pupilo: ou seja, as 137 restantes dividem-se praticamente ao meio entre cartas de ou a Alcibiade. Com este correspondem-se 30 personagens, com maior ou menor frequência, mas o curioso é que 15 são homens e 15 são mulheres. Destacam-se, sobretudo, Aspásie, Némée, Thrazylle, Axiochus, Antipe e Périclès.

<sup>36</sup> Cf. C. Cazenobe (1997: 143-185): "Le roman se présente comme une correspondance qui commence du vivant de Périclès, donc avant 429, et qui s'achève avant la guerre de Sicile, vers 415. C'est une période durant laquelle Alcibiade s'est attaché à la conquête d'Athènes par tous les moyens: extravagances, coups d'audace, succès aux jeux et auprès des femmes, prodigalité, jaillissement ininterrompu d'idées nouvelles et hardies. Il est entouré d'hommes qui lui ressemblent. Ces Grecs dévoyés et les libertins du XVIII<sup>ème</sup> siècle ont en commun la jeunesse, la fortune, la beauté. Alcibiade est aussi éblouissant que Versac (*Les Egarements*) ou Mazulhim (*Le Sopha*), enfin, à ses débuts, il jouit du dangereux loisir qui favorisa l'entrée de Meilcour (*Les Egarements*) dans la carrière" (143). Cf. também C. Cazenobe (1991: 128-160).

chave para dominar os demais encontra-se na mestria da arte da sedução; por outro, ela permite-lhe também tomar conhecimento da percepção que as outras personagens têm do libertino, como se relacionam com ele, o desafiam, o criticam ou o influenciam, isto é, o levam a pegar na pena para expor ou explicar as subtilezas do seu sistema filosófico. A escrita é, para Alcibiade, um meio de perpetuar a sua glória, ao contar as suas proezas a confidentes membros da mesma confraria de libertinagem, e que, por isso, lhe reconhecem o mérito. Mas ela é igualmente um meio para manipular, quer como estratégia amorosa quer como estratégia de persuasão seguida por um mentor empenhado em formar os seus prosélitos, guiando-os na carreira da libertinagem, ao mesmo tempo que exhibe a sua “ciência das mulheres”. Diz Carole Dornier: “Il exprime explicitement les fondements d’une nouvelle éthique qui tente d’assurer, par la manipulation et la cruauté, la victoire d’une stratégie amoureuse où la domination de l’autre permet d’éviter l’aliénation du sentiment et de satisfaire sa volonté de puissance” (1994:292).

Alcibiade professa o triunfo da libertinagem masculina sobre o império da paixão feminina, afirmando orgulhosamente possuir “une vanité bien insatiable, & peut-être, fort déréglée” (*LA*, 1968, vol.II: CIV, 362) e que “la fureur des conquêtes est en [lui] [...] un vice de caractère” (*LXX*, 313). Estes traços são confirmados pelas personagens mais sagazes. Assim, Némée denuncia “[le] dessein qu’[il a] formé de séduire toutes les femmes & de n’en aimer aucune”, bem como “cette insatiable vanité qui détermine & règle seule toutes [ses] actions” (*LXVII*, 309). Aspásie, depois da ruptura, faz circular o seguinte epigrama: “La nature avoit voulu faire d’Alcibiade un grand homme: Alcibiade a voulu n’être qu’un fat: & la nature en a eu le démenti” (*LXX*, 313). Péricles nota com perspicácia “la puérile & méprisable ambition de séduire, & de tromper des femmes” do seu pupilo, “sa vanité & sa légèreté naturelle”, “[son] goût pour les plaisirs faciles”, “son amour-propre”, “la hauteur de son âme”, “[son] luxe si indiscret”, o “cortège odieux” dos seus adutores, “l’insatiable desir qu’il a d’apprendre, le desir non moins violent d’être en tout genre le premier homme de son siècle” (*II*, 222-223). Sócrates, no seu estilo próprio, traça o retrato do discípulo:

“Comment, par exemple, en voyant Alcibiade mettre en apparence toute sa gloire à nourrir des cailles, à séduire & à tromper des femmes, à être le cocher d’Athènes le plus adroit<sup>37</sup>, enfin, à mille autres choses de cette nature, toutes (vous en conviendrez sûrement vous-même, mon cher Thrasyllé,) aussi peu faites les unes que les autres pour déceler un grand homme, aurois-je pu me douter qu’en effet il en cachoit un? – Vous êtes donc revenu de la mauvaise opinion que vous en aviez prise? – Le moyen que cela ne soit pas, m’a-t-il répondu, de l’air le plus sérieux? tout le monde m’assure qu’il a formé le projet de remplacer Périclès. Vous voyez donc bien qu’il ne peut

<sup>37</sup> Referência maliciosa à vitória de Alcibiade nos Jogos Olímpicos.

plus m'êtré permis d'accuser de frivolité un homme, qui, dans un âge si tendre (car, ce me semble, il n'a pas vingt ans encore), peut se proposer d'êtré le chef de sa république? Une ambition pareille annonce nécessairement ou la plus inexcusable présomption, ou des talents surnaturels. [...]" (LXVI, 306).

Contudo, Alcibiade é desacreditado nas suas ambições desmedidas (substituir Péricles e conquistar a Pérsia!) pela demonstração irónica do filósofo da sua ignorância e da sua impreparação para assumir os destinos de Atenas (306-308).

Revelado o projecto secreto de Alcibiade, ou seja, a sede de poder de um jovem de vinte anos, fica claro que aquele que surgia na primeira carta como um homem célebre pelas suas conquistas amorosas ambiciona, sobretudo, usar essa glória e a sua mestria na arte da sedução/manipulação para alcançar objectivos políticos. No final do romance, o libertino inicia-se nesta nova carreira. Com efeito, "presqu'au comble de la gloire", Alcibiade recusa, logo na primeira missiva (221-222), a proposta de Antipe de "[prendre] la vieille *Elpinice*", conquista ridícula e desnecessária ao seu currículo. Pelo contrário, ele pretende pôr em prática um projecto bem mais ambicioso:

"Loin donc de me rendre à vos conseils, & de m'immoler, en m'engageant avec Elpinice, à la reconnaissance publique, je viens de former dans ce genre, un projet d'une hardiesse inconcevable, & qui, tout audacieux que je suis, me fait moi-même trembler. Il n'y a pas dans Athenes, dans toute la Grece, peut-être pas même dans le monde entier, de femme qui puisse autant, & à tous égards, honorer son vainqueur, que celle de qui je tente la conquête. La beauté, les graces, la jeunesse, l'esprit, les talents, la réputation la plus éclatante, & le mieux méritée, la difficulté par elle-même si piquante de toucher un coeur déjà prévenu, de supplanter l'homme du monde le plus fait pour flatter la vanité de celle qui l'assujettit, de triompher d'une passion que tout paroît concourir à rendre éternelle; voilà ce que se propose de vaincre, ce même homme que vous condamnez si légèrement à prendre une femme que, comme vous même n'oseriez le nier, tout le monde quittoit, & très-long-temps, sans doute, avant que je fusse né." (I, 221)

Prenunciando Valmont, Alcibiade pretende seduzir a jóia de Atenas, senhora de todas as virtudes e apaixonada pelo homem mais conceituado da República. A dificuldade de tal projecto revela a superioridade e o valor do libertino, que se sobrepõe, deste modo, aos seus pares. No entanto, dadas as características da vítima, ele deve utilizar uma estratégia diferente da habitual:

"Comment puis-je même espérer, lorsque forcé d'aveugler absolument sur mes desseins, la femme qui en est l'objet, il faut, non-seulement que je

me conduise auprès d'elle avec toute la circonspection imaginable, mais que je parvienne à lui plaire, sans en paraître amoureux ? Quand, d'ailleurs, notre position respective me permettroit d'employer pour la séduire, de ces soins d'éclat qui seuls déterminent une femme à croire à notre sentiment, je ne ferois par là que l'avertir qu'elle a à se défendre; & peut-être ne seroit-ce pas impunément que je l'en avertirois. Elle n'a donc point encore, toute éclairée qu'elle est, le plus léger soupçon de ce qu'elle m'inspire, parce qu'il m'est aisé de le masquer sous des apparences faites pour l'abuser. Je veux même, s'il est possible, qu'elle ne sorte de cette sécurité, que quand son coeur sera trop plein de moi, pour qu'elle puisse avec avantage, combattre sa passion. Les assiduités les plus marquées, l'air de l'intérêt le plus tendre, mais accompagné du respect le plus profond, une soumission sans bornes, toutes choses qui doivent prendre sur elle d'autant plus qu'elle les sait moins de mon caractère, sont donc les seules armes que je puisse ouvertement employer pour tâcher de la vaincre." (221-222)

A importância de “someter a mulher qu’[il] ataque”, para obter sucesso na “plus belle occasion de gloire qui jamais puisse s’offrir à [lui]” (222), justifica a adoção de tal metodologia, por mais penosa e contrária à sua natureza hedonista que ela possa parecer. Alcibiade não revela o nome da vítima; porém, a excepcionalidade desta sugere desde já tratar-se de Aspásie, mulher do seu tutor. Ou seja, o projecto de suceder a Péricles na chefia dos destinos de Atenas comporta uma primeira fase, a de o substituir no coração da sua esposa. A sedução libertina surge, assim, como prenúncio da manipulação política, isto é, com a sua fúria de conquista, Alcibiade usa o seu poder sobre as mulheres para ganhar a glória que lhe permite exercer um inquestionável poder de influência sobre os seus prosélitos e, de forma mais alargada, sobre os seus concidadãos. Aspásie será a sua coroa de glória; por isso, ele coloca tanto cuidado na preparação da sua sedução, ao ponto de solicitar a ajuda dos conselhos do seu correspondente, Antipe (222).

A segunda carta do romance revela-nos as preocupações do tutor sobre a conduta escandalosa de Alcibiade com a cortesã Glycérie, exortando Diodote a tentar persuadi-lo a abandonar um comportamento tão prejudicial à sua reputação e às suas ambições futuras, uma vez que o jovem não escuta as advertências do tutor nem as da sua mulher. Contudo, a terceira carta, de Alcibiade a Antipe, elucida-nos sobre as razões de tal conduta: trata-se de um estratagema para testar a reacção de Aspásie e apressar a sua conquista, ou seja, Glycérie é um meio para atingir o seu verdadeiro alvo, Aspásie. Ele expõe ao seu amigo, cujos conselhos refuta, toda a sua mestria no jogo da sedução. Começando por uma aparente e estratégica concordância com um princípio geral defendido por Antipe, Alcibiade mostra-lhe, contudo, que os princípios devem adequar-se aos casos concretos e especiais:

“Je ne suis pas moins convaincu que vous, mon cher Antipe, qu’en général il vaut mieux donner aux femmes mauvaise opinion de son coeur 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, & 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; & si je ne l’ai pas fait, ce n’a été que dans la crainte très-légitime qu’elle ne pût me voir avouer, sur-tout avec toute la publicité que, dans mes projets, j’étois obligé d’y mettre, une femme d’un certain ordre, sans craindre de se voir un jour sacrifiée avec aussi peu de ménagement.” (224)

Uma mulher como Aspásie pode perdoar o desregramento do *goût*, mas não uma paixão que rivalize com o seu sentimento nascente, ainda que dele não tenha consciência de momento. A “má escolha” de Alcibiade, afinal estratégica, atingiu um importante objectivo, o de inspirar o interesse e/ou o ciúme velado de Aspásie, que procura chamá-lo à razão; a partir desta fase, o jogo do sedutor pode prosseguir.

Alcibiade discute, então, os conselhos do amigo, demonstrando-lhe, com condescendência, a sua superioridade neste domínio:

“Quant aux conseils dont votre lettre est remplie, en discutant les différentes choses que vous m’y proposez, j’ai cru que j’avois passé le temps d’appliquer les unes, & j’ai craint que les autres ne me fussent inutiles ou pernicieuses. A quoi, par exemple, voudriez-vous que me servît ce silence respectueux que vous me recommandez avec tant de force, qu’à faire penser à une femme qui doit avoir au moins quelques soupçons de mon amour, que j’ai fait mes réflexions, & qu’elles m’ont conduit au repentir de l’aimer ? A l’égard de cette langueur tendre que vous voulez qui lui peigne seule mes sentiments, m’en tenir-là, ne seroit que retourner sur mes pas. Ce n’est point que je ne croie que cette même langueur ne fût très-placée dans la position où j’étois, il y a quelques jours; mais c’est que je suis persuadé que, dans la situation où j’ai su me mettre depuis, cela ne me donneroit qu’un ridicule; & j’ai cru remarquer que les femmes pardonnent les ridicules beaucoup moins aisément que les torts.” (224)

O seu saber de experiências feito, acerca dos sentimentos femininos, leva Alcibiade a recusar a estratégia proposta pelo amigo. O “silêncio respeitoso” correria o risco de ser interpretado como um arrependimento do amor; a “languidez terna”, por sua vez, embora útil nos primeiros momentos da

sedução, poderia ser, na situação presente, considerada ridícula. Este ponto suscita uma observação generalizadora do mestre que considera que as mulheres perdoam com menor facilidade os ridículos que os agravos.

Por outro lado, Alcibiade admite que tais estratégias, mais apropriados a “faire durer les préliminaires presque autant que la passion même, qu’à en faire naître une”, não se coadunam com o seu temperamento, “plus fait pour triompher, par l’audace, des obstacles qui peuvent se présenter, qu’à tâcher de ne les surmonter que par la lenteur” (224). A ousadia justifica-se também, a seu ver, pela convicção de que a vaidade feminina prefere secretamente “l’hommage qu’[ils] rend[ent] à leurs charmes” que “l’insulte qu’[ils] paraissent faire à leur vertu” (224).

Os conselhos de Antipe comportam ainda um outro erro de cálculo: a fase do processo de sedução é diferente daquela que o amigo supõe:

“Vous vous êtes, de plus, permettez-moi de vous le dire, trompé à l’état des choses. Je n’en suis pas, comme je dois l’inférer de vos conseils, à instruire de ma tendresse la femme qui en est l’objet; mais à la conduire à la partager. Eh! Pensez-vous que ce fut en la tenant dans l’indécision sur mes propres sentiments, que je pourrais l’y déterminer ?” (224)

Mostrando a intensidade do seu amor, Alcibiade procura obter a correspondência da vítima, tarefa bastante difícil e, por isso mesmo, muito mais gloriosa:

“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<sup>38</sup>, 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 paroissoit 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, & à attendre que le hasard qui dans tant d’entreprises, m’a toujours si bien servi, me procurât l’occasion de m’expliquer.” (224)

A opção tática do sedutor consiste em perseguir a vítima com a sua assiduidade e representando o papel de apaixonado, enquanto espera pelo momento propício a uma declaração formal. Contudo, o marido está sempre presente, privando-o “du bonheur de dire qu’[il] aime, & d’apprendre, peut-être,

---

<sup>38</sup> Cf. *supra* nota 36.

qu'[il est] aimé" (225). Não obstante, o libertino julga poder afirmar que o desejo impaciente se espelha nos olhos da vítima, prova para ele do início do sucesso do seu projecto e causa de tormento pela protelação da conquista (três cruéis dias ...). Esta fica, portanto, em suspenso, mas por um período breve (até à carta X): "C'est ce que j'éclaircirai le plutôt qu'il me sera possible; &, peut-être, à peine aurez-vous reçu cette lettre, qu'à quelques égards, du moins, mon sort sera décidé. Je ne dois pas avoir besoin de vous dire avec quelle promptitude, sur-tout, s'il ne trompe pas mes espérances, j'aurai soin de vous en instruire" (225).

Entretanto, Alcibiade responde à carta "encomendada" pelo tutor a Diodote. Se, na anterior, o libertino exhibia a sua "ciência" de sedutor, nesta ele revela a sua agudeza de espírito, ao desvendar as intenções do estratega ateniense: "Je connois trop le style de *Périclès*, & l'opinion qu'il a conçue de moi, pour qu'il me soit possible de douter que ce soit, non-seulement à son instigation, mais, pour ainsi dire, sous sa dictée, que vous m'avez écrit" (IV, 225).

Em seguida, Alcibiade justifica o seu comportamento. Reconhecendo em Glycérie todos os vícios de que a acusava o tutor, ele afirma a Diodote: "Qu'il vous suffise de savoir que cette Glycérie qui a causé à Périclès de si vives inquiétudes, & lui a fait débiter de si brillantes maximes, n'a été pour moi qu'un arrangement de pure politique" (225). Rebate depois as censuras de que fora alvo: o seu luxo excessivo coaduna-se com o seu nascimento e com a fortuna herdada; grandes e pequenos revoltam-se contra o seu fausto e a sua magnificência, pois, no primeiro caso, "[sa] façon de vivre en fait mieux remarquer la bassesse de leur ame" e, no segundo, "l'envie a été le partage de la misere" (226). Quanto aos amigos, apesar de respeitar a sabedoria da idade, da filosofia, da austeridade dos costumes dos membros do Areópago, Alcibiade prefere a companhia dos seus prosélitos: Thrazylle, Axiochus, Antipe, Adymante, etc. Afirma ainda que "Socrate n'a pas à présent de disciple, ni que le voie plus souvent, ni que l'écoute avec autant de plaisir que [lui]" (227). Após a crítica velada às posições do tutor, Alcibiade termina, com uma subtil perfidia, alusiva ao amor nascente de Aspásie:

"Pour Aspásie, la façon très éclatante dont j'ai quitté Glycérie, ne lui laisse plus contre moi, que la rancune de ce que je l'ai prise. Cette rancune, à ce qu'il me semble, s'affoiblit même si bien de jour en jour, que je suis fort trompé si Périclès a encore à craindre qu'Aspásie ne veuille point achever l'ouvrage qu'elle avoit commencé si bien. [...]" (227)

A carta seguinte confirma o nome de Aspásie como sendo o da sua vítima, e que Antipe (tal como o Leitor) já havia adivinhado. Alcibiade mostra-se convicto "[d'avoir] touché son coeur, ou enflammé son imagination", uma vez que a mulher mais espirituosa de Atenas "ne peut [...] plus [l']

entretenir que de l'amour" (V,227). Ela procura, contudo, velar o sentimento sob a máscara dos conselhos morais, mas o libertino está atento à linguagem do olhar, bem mais expressiva e sincera:

"Il semble, à la vérité, de la façon dont elle me présente les objets, qu'elle soit plus dans l'intention de me prémunir contre les erreurs de ce sentiment que de me l'inspirer; mais ses yeux me parlent un langage si différent! j'y lis une ardeur qui s'accorde trop mal avec les leçons que me dicte sa bouche, pour que je puisse raisonnablement lui supposer d'autre dessein que le dessein de sonder mon coeur, & de m'aider à deviner le sien."  
(227)

Este estudo mútuo é motivado por alguma timidez pontual de Alcibiade e pelos receios de Aspásie relativos à juventude deste, "dont la fougue, trop connue, ne la fait pas moins trembler pour le bonheur de son sentiment, que pour le secret que sa position lui rend si nécessaire" (228).

O episódio de Glycérie produziu os efeitos pretendidos, mas contribuiu igualmente para aumentar os receios de Aspásie. A conduta de Alcibiade, forçando-a a perdoar-lhe a sua inconstância natural, suscita, nesta mulher avisada e terna, as maiores inquietações quanto às consequências de seguir os apelos do seu sentimento, renunciando a humilhação, o sofrimento, a vergonha e o remorso futuros:

"Quelque gré qu'elle m'ait su d'avoir quitté *Glycérie* aux premiers reproches qu'elle me fit de l'avoir prise, cette aventure, en donnant à son coeur le mouvement que j'en espérois, lui a fait prendre de mes goûts, & de ma façon de penser, une idée qui l'inquiète, & me nuit. Elle craint, enfin, que je ne sois conduit auprès d'elle que par le désir; & il est tout simple qu'adorée, & à si juste titre, du plus grand homme de la Grece, elle ne veuille point n'être que l'objet d'une fantaisie qui ne lui laisseroit que la honte & le repentir de s'y être livrée." (228)

A súbita timidez do sedutor é devida à excepcionalidade do objecto que ataca, absolutamente diferente das mulheres que compõem a sua lista de sucessos; por isso ele vacila, mas o seu amor-próprio, a sua audácia natural e o seu desejo acabarão por prevalecer sobre o respeito que lhe inspira esta mulher superior e apaixonada:

"Plus elle me fuit, plus, en me prouvant par là combien elle me trouve dangereux pour son coeur, elle m'invite à la poursuivre; c'est toujours avec tant de regret, & par conséquent avec si peu de force, que la vertu combat l'amour, qu'il me paroît impossible que la résistance d'Aspásie ne cède pas à

la première occasion. Vous dire que je n'en doute pas, est vous dire assez avec quel empressement je la cherche, & avec combien d'ardeur je la saisirai. Les apparences du respect peuvent, il est vrai, conduire à plaire; mais je le crois si peut fait pour déterminer, que je doute fort qu'à notre première rencontre, Aspasia n'ait pas plus à se louer de ma témérité, qu'à se plaindre de ma retenue." (229)

Os dados estão lançados. O sedutor consagrado empreende o projecto mais audaz e glorioso da sua carreira. Ao mesmo tempo, ele revela já uma grande lucidez estratégica e um estudo analítico do adversário cheio de perspicácia, assim como a capacidade de persuasão/manipulação linguística dos seus interlocutores. Estes talentos serão confirmados ao longo do romance, cuja trama se revela, contudo, algo sinuosa. Os aspectos dominantes prendem-se com o jogo da sedução executado nos três tabuleiros acima referidos: a conquista das mulheres, a persuasão formativa dos prosélitos (aos quais distribui os objectos da sua lista juntamente com os conselhos que asseguram a vitória) e a influência dos concidadãos como meio de alcançar o poder político.

A ligação com a cortesã Glycérie serve os seus propósitos sobretudo no momento da ruptura, de forma a ser vista por Aspasia como um sacrificio que lhe é feito "por amor e respeito". Desprezando a cortesã, Alcibiade envia-lhe uma carta seca e contundente, cujo objectivo será o de ferir o seu amor-próprio e provocar uma reacção escandalosa (VII). Entretanto, na carta VIII, o libertino esclarece Adymante sobre a sua brevíssima ligação de *goût* com Callipide. Só posteriormente sairá vitorioso sobre Aspasia. Com efeito, é esse o assunto de nova carta a Antipe (X), prometida há algum tempo:

"Tout plein encore de l'ivresse de mon succès, je vous écris, & dans le cabinet d'Aspasie. Les lieux où je suis, & 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 desirs, tout enfin m'a conseillé la témérité; mais malgré le trouble où j'étais, j'ai senti qu'une demi-témérité ne feroit que me perdre, & que plus Aspasia auroit à me pardonner, moins je rendrais ma grace 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, & revole dans ses bras le lui redire." (231-232)

Obtida a vitória, o libertino cruel deve imolar a vítima; para isso, ele procura encontrar um meio de divulgação, pois desta depende a sua glória. A carta XI constitui a resposta a Adymante, que o informava do "désespoir de Glycérie" (232). Ironizando sobre as razões da cortesã, Alcibiade

reitera o seu desprezo por ela e acusa a vaidade e o orgulho desta como as verdadeiras causas do seu desespero. Porém, eles podem ser-lhe úteis, se Glycérie publicitar de forma escandalosa a relação de Alcibiade com a suposta rival, Aspásie:

“Quoique le bruit de ma liaison avec la femme de Périclès commence à percer dans Athenes, ce bruit y est si sourd encore, & graces 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 desire qu’il ait. [...] Conduisez-vous, enfin, de façon que vous l’obligiez à se livrer à toute sa fureur, & 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.” (233)

A perfídia do libertino manifesta-se aqui de forma calculista, servindo-se novamente da cortesã como meio de atingir os seus fins.

A crueldade do sedutor, mais do que à sua ânsia de glória, está ligada à sua necessidade de renegar o amor, afirmando a sua liberdade em relação à tirania sentimental feminina, da qual procura vingar-se, bem como de qualquer outro tipo de dominação<sup>39</sup>:

“Si l’amour, ou, ce qui arrive plus fréquemment, si les nécessités du desir se soumettent quelquefois notre caractere, ignorez-vous [Axiochus] avec quelle promptitude il reprend sa premiere indépendance? Ne diroit-on même pas à vous voir, lorsque le premier devient moins impérieux, & que les autres s’affoiblissent, que ce n’est que dans l’excès de l’injustice & de la tyrannie, que nous pouvons trouver un dédommagement de la soumission passagere 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 avoit fait éprouver, ou de l’humiliation qu’on lui avoit fait subir; &, 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 rappelle avec autant de desir de s’en venger, que j’en conserve toujours.” (XIII, 235)

Dominador por natureza, sistema e necessidade, o libertino recusa ser dominado, inclusivamente pelos seus próprios sentimentos e/ou desejos. Pautando a sua conduta por estes

---

<sup>39</sup> Nota a este propósito C. Dornier: “Les remarques générales faites pas [Alcibiade] présentent les rapports entre les sexes comme le terrain d’une lutte sans merci où la crainte d’être dupé et dominé fait de la tromperie et de la domination des nécessités. [...] Le comportement libertin est donc dicté par le souci de prévenir la tromperie et l’inconstance en s’y livrant soi-même. [...] faire souffrir les femmes en les abusant et en les quittant exprime la peur de s’abandonner à un sentiment qui livre à la volonté d’autrui” (1994: 291).

princípios, Alcibiade não admite “l’esclavage” a que Aspásie gostaria de poder submetê-lo, como afirma ao seu amigo Axíochus:

“Pouvez-vous de plus, imaginer, eussé-je même pour Aspásie, autant d’amour que la multitude des obstacles dont j’avois 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, & 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 & l’ennui me feront reprendre plutôt que vous ne pensez, tout ce que le desir de vaincre m’a contraint d’immoler.” (235)

Para tranquilizar o amigo, Alcibiade dá-lhe conta do seu projecto de vingança sobre as pretensões de Aspásie: “J’ai senti d’avance combien, si je ne m’y opposois pas, elle me feroit payer cher le bonheur de lui plaire; & d’avance aussi, je me trouve arrangé pour que cette félicité ne me soit point tout-à-fait aussi onéreuse qu’elle vous le fait craindre” (235). Por jogo e por perfídia, Alcibiade compraz-se em trair Aspásie com a cortesã Chryséis, provando, assim, a sua fidelidade aos princípios da inconstância e da liberdade.<sup>40</sup>

Não obstante, após um mês, o arrefecimento do sedutor é já motivo de queixas dolorosas da apaixonada (XVII). Com efeito, à intensidade e à perenidade do amor opõem-se a vivacidade e a instantaneidade do *goût*<sup>41</sup>. Quando este se encontra saciado, o desinteresse e o tédio são inevitáveis:

“Il faut, quand j’y songe, que l’amour-propre des femmes, les aveugle singulièrement sur les véritables intérêts de leur coeur, pour qu’elles sentent si peu que c’est bien assez que nous ayons pour elles, la politesse de paroître laisser subsister le desir bien par delà le terme que la nature semble lui avoir assigné, sans qu’elles exigent encore du desir satisfait, toute l’ardeur, & même toute l’impétuosité du desir qui est encore à satisfaire.”(XIX, 241)

<sup>40</sup> As infidelidades a Aspásie multiplicam-se: Thrazyclée (hipócrita), Théognis (“philosophe”), Thémistée (apaixonada?), Praxídice (imaginativa), Hégéside (hipócrita), Némée (cortesã) sucedem-se; contudo, o libertino, contrariamente ao seu sistema habitual, necessita de manter em segredo estas aventuras por causa de Aspásie, pois, como ele se justifica perante Thrazylle, “ses soupçons ameneroient, peut-être une querelle, & comme, si c’est à la passion que je la devrois, ce ne seroit point la passion qui l’essuyeroit, je voudrois bien, s’il étoit possible, jouir du plaisir d’être ingrat, sans essuyer le désagrément d’être ennuyé” (XLIII, 274). A última, porém, despoletará a ruptura de Aspásie.

<sup>41</sup> “Je ne connois 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” (LVII, 293).

Por fim, Alcibiade declara-se sumamente enfasiado pelas exigências e pela sagacidade de Aspásie. Em carta a Antipe, ele justifica-se: a situação poderia ser diferente, “si d’abord elle [l’] eût aimé moins, ou [...] qu’elle eût pu régler sa tendresse [...] & qu’ensuite elle [lui] eût dit un peu moins souvent, combien, par [sa] façon de penser, [il est] indigne d’un coeur tel que le sien” (XLVII, 279). Assim, ela apenas conseguiu inspirar-lhe “le plus mortel des ennuis” (279). Mas o motivo principal do seu enfasiamento é mesmo a suprema sagacidade de Aspásie, a qual se manifesta, quer em relação às infidelidades do amado quer às táticas de sedução deste:

“J’aurois encore désiré que, si c’étoit toujours en vain que je voulois l’abuser sur ma conduite, elle me permit quelquefois de me flatter d’y être parvenu, & 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 défiantes 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 desir, quelqu’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’Aspásie.” (279)

Neste caso, o virtuoso no jogo da sedução confronta-se com uma adversária à sua altura. A mulher de excepção, apaixonada mas de espírito sagaz, desvenda os reais sentimentos do libertino. Este, ao ver-se assim exposto, não esconde a sua “impaciência”, ou seria melhor dizer, humilhação. A perspicácia de Aspásie revela-se relativamente ao jargão sentimental do sedutor<sup>42</sup>, às carícias e lágrimas falsas<sup>43</sup>, bem como ao seu recém-descoberto talento, o de acelerar de forma voluntária as batidas cardíacas:

---

<sup>42</sup> “Je lui avois écrit le matin, une lettre que je croyois infiniment tendre, & dont, par conséquent, il étoit naturel que je me flattasse d’être remercié: j’arrive dans cette espérance: point du tout: c’est pour essayer, au sujet de cette même lettre, une des plus vives querelles qu’elle m’ait jamais faites: de mes jours, je n’ai, je l’avoue, été si confondu! *L’esprit & le desir*, disoit-elle, & *non l’amour*, l’avoient écrite [...]. *Beaucoup d’habitude à la galanterie & des tournures d’une imagination ardente, des sens bien disposés*: c’étoit pour qu’elle n’y trouvât que cela, que je m’étois donné tant de peine; concevez-vous rien de plus révoltant?” (279). Mas o pior é que o libertino reconhece que Aspásie tem razão, pois esta mostra-lhe o verdadeiro *style du coeur*.

<sup>43</sup> “[...] je voulus faire succéder aux plaintes, les plus tendres caresses: mais les secondes lui parurent aussi peu à leur place, que les autres lui avoient semblé peu fondées. Enfin, ne sachant plus qu’employer, je me mis à pleurer; & je puis, je crois, dire, sans trop d’amour-propre, que personne ne peut ni avoir de plus belles larmes, ni en répandre avec autant d’abondance & de facilité que moi. Prosterné aux genoux d’Aspásie, j’inondois ses mains de mes pleurs, & ces pleurs étoient accompagnées de sanglots à faire croire que ma douleur alloit m’étouffer; mais la cruelle, trop persuadée pour son propre bonheur, qu’une sensibilité si grande, n’est pas de mon caractère, me fixant avec autant de sang-froid, que je m’étois flatté de lui causer d’émotion! *Assurément!* me dit-elle, de l’air du monde le plus dédaigneux, *il faut convenir que c’est un bien beau talent que le talent de répandre tant de larmes sans être affligé*. Vous pouvez juger de là, à quel point, quelqu’aimable qu’elle puisse être d’ailleurs, une femme qui vous laisse si peu de moyens de l’abuser, doit être insupportable” (279-280). Por sua vez, Chester não tem dificuldade em enganar a Duquesa de Suffolk com estes fingimentos, como vimos.

“[...] à force de recherches & de soins, je suis, depuis peu de jours, parvenu à me faire battre le coeur avec une violence inexprimable, lorsque j’ai besoin de persuader à une femme qu’elle fait sur moi une forte impression.[...] Après avoir donc mis dans mes yeux l’expression la plus tendre, lui avoir dit tout ce que je crus de plus fait pour la convaincre tout à la fois de mon amour & de mon repentir, & l’avoir trouvée à ces deux égards aussi incrédule qu’elle l’est ordinairement, pour toute réponse je lui portai la main sur mon coeur. Elle fut d’abord étonnée de l’extrême agitation qu’il lui dénotoit; & dans son premier mouvement, elle ne put, ou n’osa y soupçonner de l’artifice; mais, par malheur pour tous deux, elle s’avisa de me regarder en face; &, soit que sa défiance naturelle la guidât, ou que mes yeux ne lui confirmassent pas ce que sembloit lui dire mon coeur: *Ah! malheureuse!* S’écria-t-elle, après un moment de silence, *hélas! il a découvert une nouvelle façon de tromper!*” (280)

Perturbado e humilhado, o sedutor constata a ineficácia das suas armas mais poderosas contra tal inimigo. O seu orgulho ferido conduz ao enfastiamento declarado no início da carta e, também, ao arrefecimento, cada vez mais notório, da relação entre ambos, sucedendo-se as infidelidades (de que Aspásie acaba por vir a confessar sempre ter desconfiado, embora o escondesse para evitar discussões e a impaciência de Alcibiade – carta L, 282-283).

No entanto, a vaidade (ou o amor denegado) mantém-no ligado a Aspásie. O “caso Némée”, contudo, vem perturbar, em definitivo, o estado das coisas. Não acreditando no amor, tal como ele é defendido por Aspásie, Alcibiade confessa-se de natureza voluptuosa, ao ponto de ele próprio se enganar quanto aos seus sentimentos. O *goût*, movimento violento e irresistível dos sentidos que o atrai fatalmente para qualquer novo objecto que os impressione, manifesta-se na relatividade do instante, do *Moment*, cujas circunstâncias propiciam o encontro. Assim, trata-se de um sentimento de grande intensidade, mas passageiro, renascendo com outro objecto. Após a descrição de todas as graças de Némée a Antipe, embora a considere inferior a Aspásie, Alcibiade afirma o seguinte:

“Ne pensez point [...] que ce soit l’amour qui vous la peigne ici [...]. Mes goûts, j’en conviens, ressemblent assez à des fureurs, pour que l’on puisse d’abord s’y méprendre; mais personne n’ignore qu’ils sont d’aussi peu de durée qu’ils ont de violence; & si je donne quelquefois à mes amis sujet de craindre qu’ils ne me menent trop loin, du moins ne dois-je jamais leur laisser à redouter qu’ils m’emportent trop long-temps. Vous même pouvez-vous penser qu’un coeur sur qui la plus aimable femme de la Grece n’a pu faire qu’une légère impression, puisse être subjugué par Némée ? Il est vrai que, suivant mon usage, ce que j’ai senti pour elle a d’abord été d’une vivacité prodigieuse; & que j’ai cru même pendant quinze jours que je l’aimerois

toute ma vie: mais les choses sont déjà rentrées dans leur ordre ordinaire; & si elle m'amuse encore beaucoup, je n'en ai pas moins de quoi être sûr, non-seulement que je me suis trompé, quand je me suis cru pour elle une véritable passion, mais que je me tromperai toutes les fois que je me croirai capable d'en avoir une: conviction qui, toute bien fondée qu'elle est, ne m'en empêchera pas plus de m'y méprendre à la première occasion, & d'agir en conséquence." (LIX, 296)

Todavia, o libertino diz-se dividido entre as duas: "Quelque plaisir, toutefois, que m'offre encore la possession de Némée, je sens que ce ne seroit pas sans douleur que je perdrais Aspasia" (296). Vaidade ou amor? interroga-se Alcibiade; o certo é que, apesar da degradação que a sua "fantasia actual" lhe conferiria aos olhos de Aspasia se esta dela viesse a ter conhecimento, "[il] n'en voudro[i]t pas plus qu'elle en exigeât le sacrifice, parce, soit que [son] goût pour Némée ait encore trop de violence, ou qu'il soit de [son] caractere d'attacher de la honte à céder, [il] craindro[i]t qu'en y mettant de l'empire, Aspasia ne [lui] rendît Némée d'un plus grand prix qu'elle ne [l'] est" (296). No fundo, Alcibiade tem consciência de que será mais perigoso qualquer obstáculo levantado por Aspasia em relação a Némée do que o seu próprio desejo por esta última, pois tal atitude despertará o capricho e o orgulho do libertino, conduzindo-o a preferir a cortesã para não ceder à dominação da apaixonada:

"Mais, en pensant de chacune d'elles comme je le dois, ce qu'y gagne Aspasia, ne me ramene pas plus à elle, que ce que Némée y perd ne me soustrait à son empire; &, né plus voluptueux que délicat, moins reconnoissant du sentiment que je puis inspirer, que gêné du prix qu'on en exige, j'ai bien peur qu'en convenant de toute mon injustice, je n'y mette le comble en rendant, par mon inconstance, Aspasia aussi à plaindre que vous la supposez déjà." (297)

Os temores de Alcibiade confirmam-se: Aspasia tomou conhecimento do seu caso com Némée; se, de início, fingiu a ignorância, agora ela extravasa, num queixume doloroso, todo o seu ciúme e exige que o libertino faça a sua escolha (cartas LX e LXI). Este procura contornar a ordem e manter a situação dúbia. Como nota Colette Cazenobe, "ce qui importe, c'est de ne pas entrer dans le jeu sentimental des femmes, de ne pas devenir prisonnier d'un système où l'homme ne peut être que méprisé, coupable et malheureux. Comme tout libertin, Alcibiade le refuse, comme trop onéreux et complètement faux: ni sa fierté d'homme, ni son goût du plaisir, ni son intelligence ne peuvent s'en accommoder" (1991:75). O seu comportamento pérfido para com Aspasia, seduzida e humilhada, quer pelas constantes traições quer pelo facto de ser incorporada na lista do sedutor entre várias

cortesãs, de Glycérie a Némée, e depois exposta na praça pública, releva da vaidade desmesurada do libertino e da sua ética que recusa o ridículo da paixão. No entanto, será Aspásie a tomar a iniciativa da ruptura, o que provoca o despeito de Alcibiade, pouco acostumado a ser deixado por uma mulher, a não ser quando ele próprio assim o entendia como mais proveitoso para os seus interesses. Aspásie encontra-se numa situação insustentável, pois, como afirma ainda Colette Cazenobe, “le rêve dissipé, elle est contrainte d’admettre une vérité cruelle: la grande passion de sa vie aura été offerte en sacrifice à une vanité sans borne qui a trouvé plaisir à mortifier sa dignité le plus possible” (1991: 87). Para tentar recuperar alguma dessa dignidade perdida, Aspásie decide renunciar à sua paixão, ou melhor, vivê-la apenas no segredo da sua solidão (LXIII).

Considerando-se constante, apesar de infiel<sup>44</sup>, Alcibiade mostra-se indignado com o golpe inesperado infligido por Aspásie ao seu amor-próprio. Uma vez mais, Antipe é o confidente escolhido pelo libertino, a quem desagrada profundamente “la désagréable sécheresse dont [Aspásie] a cru devoir s’armer”, isto é, “ces choses dures & piquantes qu’elle affecte de [lui] dire sans cesse” (LXIV, 302), pois “elles ne peuvent, à [son] sens, que confirmer un volage dans son inconstance” (303). Alcibiade justifica, em seguida, esta posição:

“[P]arce que si le sentiment qu’on nous inspire, nous force à tout pardonner, l’amour que nous inspirons, mais que nous ne partageons plus, n’est pas fait pour trouver la même indulgence. D’ailleurs, ce que, le coeur encore plein de sa passion, je la vois capable de sacrifier à son amour-propre, me donne pour elle un repoussement dont il ne me seroit pas facile de triompher.” (303)

Nesta luta entre dois amores-próprios feridos, um novo combate poderia, eventualmente, vir a revelar-se nefasto para Aspásie, se o desejo de Alcibiade fosse, de acordo com a sua natureza e o seu sistema, o de vingar-se da humilhação sofrida, reconquistando a mulher apaixonada e abandonando-a em seguida com um retumbante escândalo, para satisfação da sua vaidade e engrandecimento da sua glória. Porém, ele decide poupá-la, uma vez que é do interesse de Aspásie manter o segredo sobre o seu erro, não se verificando, deste modo, um perigo real para a reputação do libertino, nem, portanto, a necessidade imperiosa de uma vingança mais expressiva (pelo menos, de momento: cf. pp. 313-314):

“Je crois donc qu’à moins que pour réparation de l’injure qu’en me quittant, elle vient de me faire, elle ne s’humilie jusques à me redemander mon coeur, nous ne renouons point; & c’est ce que, pour notre bonheur

<sup>44</sup> Como o Duque de Clerval do *HCF*. o qual, porém, gozava do assentimento tácito da sua amante.

respectif, nous pouvons, selon moi, faire de mieux. D'un côté le dégoût, de l'autre, les querelles renaitroient bientôt; & si vous joignez à cela le desir que j'aurois indubitablement de me venger de son inconstance, vous comprendrez sans peine que rien ne seroit & plus sûr, & en même temps moins éloigné qu'une seconde rupture entre nous. Je vois, de plus, Aspásie payer trop cher la gloire de m'avoir quitté, pour que je croie devoir y joindre la douleur de se voir quittée à son tour. Vous aurez, sans doute, peine à concevoir en moi, un égard que l'excès de mon orgueil, & de sa sensibilité sur ce qui le blesse, doit, en effet, vous rendre assez peu croyable; mais moins, par la position d'Aspásie, elle peut se vanter de m'avoir prévenu, moins aussi je crois devoir me ressentir d'un affront dont la publicité seule pourroit me rendre la vengeance nécessaire, & dont je suis, d'ailleurs, si sûr de prendre tant de revanches." (303)

Virada a página sobre o reinado de Aspásie, Alcibiade liga-se, então, a Némée, continuando, porém, a sua carreira de sedutor, aumentando a sua "coleção" de mulheres<sup>45</sup>, intensificando a sua vocação de mentor dos jovens libertinos e revelando os seus ambiciosos projectos políticos, como a carta LXVI denuncia<sup>46</sup>. A aparente falta de plano organizativo do romance coloca em destaque, pelo contrário, o cruzamento destes três tipos de jogos de poder, levados a cabo em simultâneo.

Gozando de uma invejável reputação de *homme à bonnes fortunes*, enunciada logo na carta de abertura do romance, como vimos, Alcibiade compraz-se em alargar o seu poder através do desempenho do papel de mentor junto dos seus amigos e discípulos. Na sua correspondência, ele procura exhibir um saber teórico-prático do Jogo da Sedução, expondo um sistema de regras, cujos preceitos concernem, quase em exclusivo, estratégias e táticas de sedução e de mortificação das mulheres (na maioria dos casos, suas anteriores vítimas), sistema esse que é necessário conhecer e aplicar com mestria para se atingir a glória do libertino. No entanto, a assunção do papel de conselheiro serve ainda a vaidade insaciável de Alcibiade, pois as suas recomendações baseiam-se numa fina análise dos sentimentos e das atitudes femininas, bem como no seu virtuosismo sedutor,

---

<sup>45</sup> O sedutor coleciona os retratos de todas as suas "vítimas" (cf. LXVIII. 311). A relação "aberta" entre Alcibiade e Némée (apesar dos sentimentos sinceros desta para com aquele – cf. LXVII. 309-310) deixa-o livre para satisfazer a sua "fúria de conquistas": Diótíme (ternamente apaixonada: cf. LXIX e LXXXI), Callípide ("philosophe"), Ampélis (dominada pelos sentidos), Praxídice, de novo (imaginativa), Thrazyclée, igualmente (coquete e hipócrita), Mysis (cortesã), Dercyle ("philosophe"), Lysídice ("naturelle"), Mégiste ("philosophe"), Thargélie (hipócrita), Pholoé (galante), Myrto (insensível, mas viciosa), Théane ("philosophe"), etc. Por outro lado, Alcibiade usa os favores de Némée para concretizar projectos seus, quer de competição entre libertinos (por exemplo, para perturbar a ligação de Axiochus a Diótíme: cartas LXXXII, LXXXIII e ss.), quer de ambição política (a cortesã deve, através da sua arte, descobrir os propósitos secretos de Cléon sobre o seu rival político, Alcibiade: CVI - CVIII), quer ainda de humilhação/vingança (sobre Thrazybule: XCVII - XCIX).

<sup>46</sup> A morte do Estratega ateniense, ao alterar a situação política da república, precipita os projectos de alcançar o poder por parte de Alcibiade, como ele o revela em carta a Antipe (XCV. 350-352).

com que o mestre procura persuadir os prosélitos da sua superioridade e, assim, levá-los a reflectirem e a corrigirem os seus erros de avaliação e a aperfeiçoarem-se na arte do Jogo, dominando as suas regras e o seu desempenho.

A primeira regra deste Jogo que importa reter é a da necessidade imperiosa de preservar a mais absoluta liberdade da sua pessoa quanto a todo e qualquer tipo de preconceito que sirva o sentimentalismo feminino (sincero ou hipócrita). O sistema defendido por Alcibiade considera a virtude como uma fábula, a estima como um absurdo, o amor como uma “miséria” (317) e o respeito como algo de ridículo. Com efeito, os costumes estão minados pela corrupção das mulheres que “joue[nt] l’amour” e exibem um falso “appareil de décence”, o que justifica a “noirceur” e a “férocité” do comportamento dos libertinos seguidores de Alcibiade, como este tenta persuadir Théràmène, o qual, “sans le savoir peut-être, [tient] encore à [ses] anciens préjugés & [repousse] involontaire[ment] [...] [les] maximes” do grupo (XXXIII, 257-258). Para convencê-lo a libertar-se de tais escrúpulos, Alcibiade demonstra-lhe que eles se baseiam em falsidades que servem apenas os interesses da tentativa de dominação por parte das mulheres, contra a qual é imperioso lutar:

“Une des choses qui me paroît en vous, s’opposer le plus à votre entiere conversion, est la crainte que, si vous nous imitez, on ne vous accuse de manquer de moeurs. Crainte puérile, & où l’on ne reconnoît 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 moeurs qu’il leur conviendrait que nous eussions, on peut en avoir beaucoup: mais, cela ne fût-il pas, c’est pour avoir des moeurs, un plaisant siecle que celui-ci; & 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 moeurs*, 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 desirs; 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: & 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, & d’en juger aussi sainement.” (258)

A total conversão à filosofia deste grupo de libertinos exige que Théràmène perceba e ultrapasse os seus erros de avaliação e os seus temores. Alcibiade, para além de elucidar o correspondente, com base na sua experiência, sobre esta questão, procura ainda iniciá-lo na carreira da libertinagem, “pour [sa] propre gloire” (259). “Sous [sa] direction”, este “disciple d’Alcibiade”

(259) começou o seu “cours de perfidie” por Agésandre, mulher tão desprezível que lhe facilitaria a vitória sobre os seus escrúpulos. Diz o mestre ao noviço:

“C’est plus votre faute que la mienne, si, dans la crainte que vous ne pussiez rester fidele à votre projet, si c’eût été par quelque femme qui eût eu de quoi surprendre votre estime, & vous inspirer de l’amour, que je vous eusse fait débiter, j’ai été forcé de vous faire commencer votre cours de perfidie par celle de toutes qui devoit naturellement vous le rendre moins pénible. Vous avez, d’abord, je l’avoue, on ne peut pas mieux secondé mes vues: il est impossible d’avoir pour une femme, moins de goût, & plus de mépris que vous n’en aviez pour celle-là mais elle rend le goût si difficile, & le mépris si indispensable, que ce ne sera pas de votre conduite avec elle, quelqu’irréprochable à nos yeux qu’elle ait été, que je vous croirai revenu de vos anciennes erreurs.” (258)

A primeira etapa do desafio foi ultrapassada com sucesso, mas este jogador tem ainda muito que aprender até dominar o Jogo e abraçar a carreira libertina sem sucumbir à tentação da paixão e do respeito. Por isso, o mentor censura-lhe a escolha de Théognis, capaz de seduzir outros mais experientes (258-259).

O tema da virtude feminina é desenvolvido numa carta de Alcibiade a Adymante<sup>47</sup>, a propósito da atitude de Xénoclée, que “paroît toujours tout près de succomber, & ne se rend jamais”, fazendo recear mesmo “une résistance éternelle” (247). Tal comportamento inscreve-se no quadro de um princípio geral, segundo Alcibiade:

“Une règle générale, & qui me paroît moins faite que beaucoup d’autres pour avoir des exceptions, c’est que, tant qu’une femme reconnoît l’empire de la vertu, elle ne se met point dans le risque de perdre la sienne; & que quand enfin, on est parvenu à lui inspirer de l’amour, il ne lui seroit 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 auroit été d’immoler la première à un sentiment dont elle n’éprouvoit pas la puissance.” (247)

Como Chester, Alcibiade defende que é mais fácil fazer ceder a virtude da mulher apaixonada do que a vaidade e o calculismo da coquete, caso de Xénoclée.

Neste sentido, o mestre censura o discípulo, que, pelos seus erros de avaliação e receios, deixou escapar o *moment*, procurando persuadi-lo das vantagens da *insolência*:

<sup>47</sup> Cf. carta XXV (247-249). Ver igualmente a carta LXXIII (318-320).

“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 colere, & le trouble où la jette le desir, ont, d’ailleurs, des caracteres si différents que, même avec toute l’imbécilité d’un premier amour, il ne doit pas être permis de s’y tromper.” (247)

Ou seja, “*un coup d’autorité* bien soutenu” é a conduta a seguir, pois “il faut toujours parler aux femmes comme si on leur croyoit de la vertu, & agir avec elles, comme ne leur en croyant pas” (247). Ao fingir o respeito pela vítima, o sedutor lisonjeia o amor-próprio desta; porém, a sua filosofia e a sua acção tomam como certa a derrota daquela, servindo a sua estratégia de sedução e de imposição da sua vontade. A vaidade e o capricho femininos sobrepõem-se ao desejo e ao amor, sendo os primeiros os alvos do libertino confiante na sua vitória. A vaidade ferida da coquete Xénoclée foi, no entender de Alcibiade, a real causa da ruptura por ela provocada (248).

Daqui, Alcibiade parte para uma sinuosa definição do *moment* com o pretexto de instruir Adymante e evitar que este repita o erro de voltar a falhá-lo. Exibindo a sua perspicácia analítica e o seu virtuosismo de sedutor, o mestre compraz-se em chamar a atenção do discípulo para as subtilidades de tal conceito, provocado pela influência de sentimentos diversos sobre a “máquina”: o capricho, o desejo sensual (“*surprise des sens*”), a paixão, a vaidade ou o desprezo pela reputação (248-249), constituem as variadas causas do “*moment*”; por isso:

“[...] quelle que puisse être la cause du moment, il est certain, non-seulement qu’il existe, mais encore que celles des femmes qui voudroient bien n’y pas céder, nous le déroband 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, & 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.” (249)

Cruel e cínico, o libertino joga para ganhar em qualquer partida em que decida entrar, armado da sua sagacidade e da firmeza da sua vontade, não dando tréguas à vítima.

Alcibiade termina, insinuando ao correspondente a sua superioridade na matéria e a sua lucidez analítico-reflexiva:

“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 coeur 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.[...]” (249)

As mesmas capacidades são sugeridas por Alcibiade a todos os seus amigos e discípulos, a quem ele expõe as regras do Jogo da Sedução e fornece as táticas adequadas a cada conquista, nomeadamente das mulheres que ele próprio já seduziu e abandonou. Porém, quando algum deles tem a presunção de menosprezar a sua superioridade, Alcibiade vingá-se para reparar a sua honra ferida. A confraria dos libertinos, unidos contra as mulheres, implica uma forte cumplicidade, quer como entreajuda na concretização dos projectos de sedução de cada um quer como reconhecimento do valor dos pares. No entanto, o grupo vive em constante rivalidade, num jogo agonístico interno movido pela vaidade pessoal dos parceiros. Assim, Thrazylle quer vingá-se de Axiochus por este lhe ter roubado Théognis (embora este afirme que a culpa deve ser imputada à natureza inconstante desta mulher “philosophe”) e, para tal, deseja que Alcibiade seduza Praxidice, novo objecto do interesse de Axiochus. Alcibiade defende que “dans [leur] système d’amour-propre, le rival, quelque chose même qui puisse l’excuser, ne doit jamais trouver grace devant [leurs] yeux” (XXXIX, 268). Contudo, ele só aceita o pedido de Thrazylle, porque Axiochus teve a presunção de menosprezar o seu valor e de sobrestimar a pretensa virtude de Praxidice. Ou seja, o seu auxílio à vingança de Thrazylle deve-se apenas ao facto de ele tomar esse projecto como uma vingança pessoal pela afronta à sua honra de libertino, agindo, portanto, por vaidade ferida e para repor a sua glória. Neste sentido, o rompimento com Praxidice é quase imediato, com a mortificação do amor-próprio da vítima e a passagem desta a Thrazylle (LII, 286-287).

Em seguida, Alcibiade quer vingá-se de novo de Axiochus, procurando seduzir Hégéside, que o rival também deseja, porque ele escondeu-lhe este projecto e não reconheceu a superioridade do mestre quando este lhe roubou Praxidice, considerando que a facilidade de tal conquista deveu-se exclusivamente à natureza fraca e vaidosa da mulher. Alcibiade recorre, então, aos préstimos de Thrazylle, célebre por saber como ninguém imitar o *style du coeur*, encomendando-lhe uma carta terna e lisonjeira para auxiliá-lo na sedução de Hégéside (LVIII, 293-295). Os talentos de ambos combinados provocam a queda fácil da vítima, abandonada pouco depois, porque Alcibiade confessa não lhe ser possível manter mais de *três* seduções simultâneas e, uma vez que deseja partir para uma nova conquista, deve sacrificar aquela que lhe agrada menos, Hégéside. Propõe, portanto, a Thrazylle que lhe suceda (LXVIII, 310-312). Para isso, aconselha-o a atacá-la pelo lado mais vulnerável, lisonjeando a sua vaidade e fingindo instigar-lhe o ressentimento contra a perfídia

infligida pelo libertino ao seu amor-próprio, quando rompeu bruscamente a ligação (311). Porém, apesar dos conselhos e de “l’usage du monde” de Thrazylle, este falha a conquista, deixando Alcibiade surpreso, conforme lhe diz na carta LXXII (317-318). Exibindo, uma vez mais, o seu saber sobre as mulheres em geral, e sobre Hégéside em particular, Alcibiade defende que todas elas possuem uma fraqueza secreta que as faz sucumbir, e que o sedutor deve empregar toda a sua sagacidade em descobri-la para poder dominar e vencer. Então, ele exclama:

“En partant de ce principe, dont vainement on voudroit me prouver la fausseté, vous pouvez juger à quel point je dois être surpris qu’après les confidences que je vous ai faites sur Hégéside, & qui, tout au moins, vous épargnoient la peine, peut-être infructueuse, de chercher par où vous pouviez la vaincre; qu’enfin avec un avantage que j’ose dire unique, vous ayez encore à vous plaindre de ses rigueurs. S’il est vrai, comme je crois que personne n’en doute, que *femme devinée, soit femme vaincue*, combien, à plus forte raison, ne doit-on pas compter sur la défaite de celle de qui l’on connoît les mouvements aussi bien qu’elle-même?” (318)

*Primus inter pares*, Alcibiade insinua a sua superioridade, ao levar Thrazylle a ter de reconhecer que, não só não possui a capacidade de perscrutar a alma feminina, como também, detentor da chave do segredo, não é capaz de aplicar o conhecimento aprendido e de triunfar. Sugere-lhe, então, que tente de novo, mas com “moins de respect pour elle, & plus de cette témérité, que, sans qu’elles s’en doutent, peut-être, les femmes pardonnent [aux hommes], toujours avec moins de peine que ce qu’elles appellent *des ménagements*” (318). Agindo assim, o sucesso estará garantido. Posteriormente, Alcibiade rouba Praxidice a Thrazylle, num jogo de sedução mortificador da vítima, obrigada a fazer todos os avanços, enquanto o libertino se limita a sorrir e a deixá-la prosseguir (LXXV, 322-324 e ss.; cf. Chester – Mme de Rindsey e Clerval – Célie).

Alcibiade, que nunca chegou a incompatibilizar-se com Axiochus, proporciona-lhe os meios para lhe suceder junto de Diotime e gozar dos favores de Némée, jogando perversamente com os sentimentos/desejos do rival. O libertino está prestes a abandonar esta mulher apaixonada e estimável. Contudo, pretende ainda um último encontro amoroso antes de legá-la ao seu herdeiro, a quem esclarece, desde já, sobre a melhor tática a adoptar com uma mulher do carácter e da nobreza de Diotime, mas a quem envia, essa mesma noite, para junto de Némée:

“Gardez-vous sur-tout d’oublier que vous ne pouvez la gagner que par l’excès de votre patience, de votre respect, & 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, & de paroître les adorer toutes. Adieu, songez que Némée vous attend ce soir; & ne vous rappelez qu'aux conditions que je vous ai prescrites, que je vais attendre Diotime, & que ce ne sera pas vainement.” (LXXX, 329-330)

Alcibiade lembra que a sedução de uma mulher virtuosa implica o *fingimento* da paixão e do respeito.

Axiochus obedece às condições do mestre, deixando-se tentar pelos encantos e pela arte de Némée e dando, assim, razão ao sistema de Alcibiade (“la passion la plus tendre ne nous sauve jamais des surprises des sens”, queixa-se ele na carta LXXXIV, 332). Tendo sucumbido ao *moment*, Axiochus sente-se “horriblement criminel” por ter traído o seu amor por Diotime e ciumento da afortunada noite de Alcibiade com ela (333). Em resposta a Axiochus, o mentor congratula-se pelo sucesso do seu estratagema, concebido para demonstrar ao discípulo o erro em que ele incorria. A aventura com Némée provou-lhe que “la délicatesse est idéale” e que “les sens peuvent être remués sans le secours de l’amour, & qu’ils peuvent même l’être à son désavantage” (LXXXV, 333). O remorso de Axiochus, motivado pelo retorno do sentimento amoroso após a “distracção” dos sentidos, suscita em Alcibiade uma reflexão deixada, contudo, em aberto e que, ao sintetizar a temática crébilloniana, sugere um subtil piscar de olhos ao Leitor:

“[Q]uelle aura [...] été la cause de votre distraction? Car, ou l’amour est un sentiment qui nous domine avec un empire extrême, & que, par conséquent, il ne dépend pas de nous d’affoiblir; 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 seroit, ce me semble, ni aussi indigne de la philosophie, ni aussi inutile que des gens plus graves que nous, & qui pourroient bien, malgré toute leur morgue, n’être pas si sensés, le supposeroient sans doute.” (333)

Em seguida, o libertino narra-lhe os eventos da noite passada com Diotime e o modo como, pelo seu comportamento, a levou a decidir-se a romper com um homem tão pérfido e indigno do seu sentimento e da sua estima. Alcibiade insiste na generosidade do seu gesto para com o amigo, responsável por provocar o desespero de “la femme, du monde, la plus digne à tous égards, de l’amour le plus tendre, & le plus constant” (334). Com efeito, no final da carta, Alcibiade dá conta a Axiochus de uma missiva acabada de chegar da parte de Diotime, onde esta confirma a ruptura

preparada pelo libertino. A última perfídia deste, respeitando o acordo de cavalheiros, consiste em deixá-la sem resposta (334-335).

Diotime desespera-se, e Axiochus pede a Alcibiade que a reveja. Estupefacto, este demonstra-lhe a inconsequência de tal propósito e insiste nos conselhos anteriores:

“Continuez de respecter sa douleur, & ne la contraignez jamais: si vous l’entretenez de votre amour, que ce ne soit qu’après l’avoir laissée s’épuiser sur le sien; mais, sur-tout, paraissez toujours convaincu que c’est le plus inutilement du monde que vous l’aimiez. Une femme qui dit, & croit qu’elle n’aimera jamais, peut être flattée d’inspirer une passion; mais elle seroit, à coup sûr, blessée que l’on eût l’air de croire qu’elle peut tôt ou tard la récompenser. Conserver de l’espoir, & feindre de n’en avoir point; paroître même faire tous vos efforts pour triompher d’un sentiment si malheureux; l’accabler de vos soins, & ne la pas fatiguer de vos desirs, c’est dans votre état actuel, de tout ce que vous pouvez employer, ce qui doit avoir le plus de succès. Je ne désapprouverois pas, non plus, que si dans quelque temps vous ne la trouvez point plus sensible, vous lui fissiez craindre que vous pouvez parvenir à vous dégager. Plus accoutumée à votre tendresse qu’elle ne s’en doute, elle craindra tout au moins qu’une passion nouvelle ne vous enleve à des soins qui, insensiblement lui seront devenus nécessaires, & dont il n’est pas à présumer qu’elle consente à se voir privée. [...] [U]n peu de jalousie [...], ou développera dans son ame, le sentiment sourd qu’elle peut y avoir pour vous, ou lui fera croire qu’il y existe.” (LXXXVII, 338)

As sugestões do conselheiro têm um único objectivo: a vitória, quaisquer que sejam os meios necessários para a alcançar (338).

Esta será confirmada adiante (XCII, 344-345). Porém, para desespero de Axiochus, Diotime parece arrepende-se, seja por um resto de amor por Alcibiade, seja pelo retorno da sua virtude. O libertino prodigaliza-lhe mais alguns conselhos (XCIII, 346-347). Em primeiro lugar, Axiochus deve evitar mostrar a Diotime a sua insatisfação quanto à “sorte de contrainte dont [il vient] de la voir se livrer à [ses] desirs” (347). Depois, é preciso saber esperar, sem ciúme nem recriminações, que ela vença os seus escrúpulos e a paixão anterior para que volte a entregar-se de forma plena:

“Attendez tout du temps; mais sur-tout, ne cherchez pas à le hâter. Si ce qu’elle a fait pour vous, cause des remords, *le temps*, beaucoup plus que vos raisonnements, & les siens même, les amortira. S’il est vrai qu’elle nourrisse pour moi dans son coeur un reste de sentiment, gardez-vous plus encore de paroître seulement le soupçonner. Plus dans la position où elle s’est mise avec vous, elle doit en être humiliée, moins elle vous pardonneroit de vous en

être aperçu; & ce que vous devez le plus soigneusement éviter, est de mortifier son amour-propre. [...] [F]aignez [...] de croire qu'elle m'a oublié; & que [...] ce soit avec tant d'art, qu'à votre apparente tranquillité elle puisse se flatter de vous avoir dérobé ses mouvements. [...] Laissez-lui donc [...], & le temps, & le soin de se parler; & ne la forcez pas à dévorer, & sa douleur, & ses larmes, si vous ne voulez point que bientôt elle ne vous fasse verser des pleurs encore plus amers que les siens." (347)

Dilacerada por um combate interior entre a razão e a paixão, Diotime enfrentará grandes dificuldades para conseguir superar o duro golpe infligido por Alcibiade. Este tem consciência dessa situação, bem como do inigualável valor desta mulher. Isso mesmo explica o libertino a Philogêne:

"Tout ce que la candeur a de charmes, tout ce que la dignité de l'ame a de respectable, on le trouve dans Diotime. Il n'y a ni beauté, ni vertu qu'elle ne possede; elle joint à cela tout l'esprit qu'il est possible d'avoir; & le sien est d'autant plus fait pour plaire, qu'elle semble toujours plus ignorer combien elle en a. Jamais femme n'a su mieux ennoblir une foiblesse, ni en même-temps rendre plus heureux ce qu'elle aime. En considérant ce qu'elle a de raison, on n'imagineroit jamais que l'amour pût prendre sur elle quelque empire. En voyant tout ce qu'elle est capable de sacrifier à l'amour, l'on ne croiroit pas qu'elle prit jamais conseil de la raison. Elle a aimé une fois avec une tendresse & une sincérité digne d'une reconnoissance qu'elle n'a pas trouvée. On l'a depuis presque forcée à croire qu'elle pouvoit aimer une seconde fois; mais, que cette erreur se soit tournée en sentiment, qu'elle soit restée pour elle ce que même, en se rendant, elle l'a jugée: elle n'en demeurera pas moins fidelle aux engagements qu'elle a pris, quelque onéreux que par le souvenir de son premier, ils lui puissent être." (CX, 370)

Por esta razão, Alcibiade considera-a agora, com subtil vaidade, uma fortaleza inexpugnável para o seu novo discípulo: "elle est, enfin, de toutes les femmes d'Athenes, celle à qui il seroit le plus doux & le plus glorieux de plaire; c'est dommage que je n'en connoisse pas de qui il fût plus inutile de tenter la conquête" (371). Aliás, parece estranho que Diotime figure neste "extrait" da lista de Alcibiade, através do qual o libertino procura aconselhar<sup>48</sup> o recém-chegado a Atenas acerca das

<sup>48</sup> Sobre esta questão dos conselhos de Alcibiade aos seus amigos e discípulos acerca das estratégias de sedução amorosa, ver ainda as seguintes cartas: XCI (342-344), dirigida a Thérémène e versando sobre o amor ridículo deste por Ampélis, mulher dominada pelos sentidos; CXVII (378-380), ao mesmo e sobre o mesmo assunto, porém agora tendo por objecto a cortesã Mysis; e ainda a carta XCVII (353-354), na qual Alcibiade aconselha Thrazybule sobre o modo de seduzir Néméc, cortesã ilustre e cúmplice do primeiro na vingança deste sobre o segundo.

estratégias de sedução mais adequadas aos costumes desta república. Assim, o libertino consagrado elabora uma selecção das mulheres mais fáceis de conquistar e que proporcionam um maior escândalo, ou seja, glória: Dercyle, Thargélie, Ampélis, Pholoé, Cyane, Thrazyclée, Callipide, Hégéside, Praxidice, Myrto, Théognis, Théane; coquetos, “filósofas”, hipócritas ou sensuais, há-as para todos os gostos, e surgem devidamente acompanhadas de uma breve caracterização e “mode d’emploi”, por assim dizer. No geral, “si le ton de l’amour peut flatter encore leur vanité, il ne pénètre presque jamais jusques à leur coeur”; o sentimento feminino é fingido ou, então, cede depressa à infidelidade, por isso, “il vaut mieux avoir à se reprocher d’en avoir quitté vingt, que de s’exposer à l’inconstance d’une seule” (371). Neste quadro, a figura de Diotime brilha pelo contraste e, desse modo, engrandece a reputação do libertino superior, o único, talvez, a ter conquistado o seu coração.

Alcibiade institui, como acabámos de ver, um proselitismo de libertinagem, ao procurar converter os seus amigos à sua filosofia e à mesma carreira. Os “discípulos d’Alcibiade” iniciam um “cours de perfidie” sob a sua “direction”, o qual consiste na aprendizagem de um conjunto de “maximes” que defendem a liberdade masculina contra os preconceitos do sentimentalismo feminino. Ou seja, de acordo com os princípios e reflexões do mestre e conselheiro, o amor e a virtude das mulheres são falsos ou momentâneos e escondem o *gôût* e a vaidade. Por isso, justifica-se toda a “noirceur” e “férocité” masculinas para lutar contra a tentativa de dominação das adversárias. Neste combate entre vaidades de sexos opostos, os libertinos devem adestrar-se nas armas que usam para fazer triunfar os seus princípios. O virtuosismo do sedutor consiste na sagacidade com que estuda o oponente, servindo-se das “leis gerais” da “ciência das mulheres” para desvendar a fraqueza secreta de cada uma das suas vítimas, e na firmeza com que defende a sua ética e impõe a sua vontade: com temeridade, no caso das hipócritas, com fingimento, no das apaixonadas e virtuosas, excepções à regra, como Aspásie e Diotime. O objectivo final só pode ser a vitória: seduzir, manipulando a vítima, e dominar, humilhando-a publicamente e legando-a ao sucessor escolhido.

Como conselheiro, Alcibiade empenha-se em difundir o seu saber e em libertar os colegas de carreira da tentação passional. Contudo, este projecto serve ainda a vaidade insaciável do mestre do Jogo da Sedução. À sua ambição desmedida de “soumettre le plus de femmes qu’il [lui] est possible” (369), Alcibiade acrescenta a de manipular e dominar os seus prosélitos através da exibição do seu sistema e do seu virtuosismo conquistador. A glória amplifica-se e prepara a construção da sua carreira política, cuja ambição é a chefia de Atenas liderando as várias repúblicas gregas contra o império persa. Como ele próprio confia a Callicrate, o que o faz correr é, justamente, a *glória*:

“Quelque follement que je paroisse aimer le plaisir, la gloire m’est mille fois plus précieuse. Ce n’est pas que je la choisisse toujours telle que l’opinion publique prescrit de la chercher: mais je veux, du moins, que les hommes s’occupent de moi; & c’est avec tant d’ardeur que je le desire, qu’il m’est encore plus doux qu’ils en disent du mal, que de n’en entendre rien dire du tout. Il y a là-dedans, j’en conviens, une vanité bien insatiable, & peut-être, fort déréglée; mais la vanité est mon foible. Ces dons de la nature qui me rendent si recommandable, ne me satisferoient pas, s’ils ne servoient qu’à mon bonheur. Plaire, être même passionnément aimé; me voir l’objet des vœux, & des desirs de toutes les femmes; jouir tour-à-tour de leur ivresse, & de leur désespoir; les sacrifier perpétuellement l’une à l’autre, & les trouver enfin, malgré leur orgueil, & même leurs projets, soumises à tous les mouvements qu’il me plaît de leur donner; tout cela, dis-je, ne me flatte que par le bruit que font nécessairement des triomphes si suivis. J’ai même quelquefois été jusques à sacrifier à ma gloire, les desirs les plus chers de mon cœur: car vous vous tromperiez, si vous croyiez que, dans le nombre, déjà si considérable, de femmes que j’ai conquises, je n’en eusse point trouvé qui, soit par les charmes de leur personne, soit par les agréments de leur esprit, ou par leurs vertus que je veux bien leur compter pour quelque chose, n’eussent point de quoi me retenir dans leurs chaînes: mais, quelque fortement que j’aie quelquefois été touché, la crainte d’un engagement sérieux, la loi que je me suis faite de les subjuguier toutes, & de n’être dominé par aucune, n’ont permis à quelque femme que ce pût être, ce triomphe que toutes s’étoient proposé, & dont, ainsi que je l’avoue, quelques-unes étoient si dignes.” (CIV, 361-362)

A fúria de conquistar, como Alcibiade reconhece, é movida pela vaidade e pela necessidade imperiosa de glória<sup>49</sup>. O seu ego desmesurado sacrifica ao seu narcisismo toda a espécie de vítimas, mortificando aquelas que considera dignas de desprezo (Praxidice, Hégéside, Thrazyclée, etc.), seduzindo, traindo e abandonando ao seu desespero aquelas que o amam sinceramente (Aspasie e Diotime). Alcibiade, fiel à ética do libertino, recusa, como vimos, o amor, pelas correntes que este coloca à sua liberdade, mas reconhece-o, com admiração e lisonja, nestas mulheres que se lhe entregaram de corpo e alma e que quase o arrastaram para o abismo passional. Libertar-se de tal perigo é a vitória suprema do libertino, mas isso implica senti-lo para poder renunciar-lhe lucidamente. Este é o jogo de sedução mais arrojado, pois o libertino, correndo o risco de ser

---

<sup>49</sup> A relação de especial cumplicidade entre Alcibiade e Néméc, perante quem pode ocasionalmente tirar a máscara de conquistador infalível, ao contrário daquilo que sucede com os seus cúmplices masculinos face aos quais necessita de afirmar-se sempre, permite-lhe uma confissão do cansaço que lhe provoca a imensa responsabilidade exigida pela constante preservação da glória e do tédio terrível que daí lhe advém, bem como do espectáculo do desregramento circundante (CXXVIII. 394), fazendo eco a Chester, como vimos (HO, 1995c: VII, 233-235).

seduzido pelos doces arrebatamentos amorosos da parceira, deve resistir à tentação e manter-se fiel aos seus princípios e à sua liberdade absoluta. Fazendo nossas as palavras de Colette Cazenobe, podemos dizer que:

“Ce dernier trait suffirait à montrer, s’il en était besoin, que les *Lettres athéniennes* ne sont pas un ouvrage de second plan. Elles sont plus cohérentes, plus achevées qu’il n’y paraît, beaucoup plus significatives qu’on ne le croit. Elles révèlent du libertinage selon Crébillon une pluralité d’aspects qui ne se trouvent réunis aussi clairement dans aucune autre de ses oeuvres. Surtout, elles permettent d’apercevoir ce qui fait le sérieux de cet art de vivre apparemment léger: 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.” (1991:92)

Laclos recordar-se-á desta necessidade de o libertino se confrontar com o perigo passional como forma de superação suprema de si mesmo.

Conforme dissemos, a dominação das mulheres complementa-se, em Alcibiade, com o desejo de poder político, a matéria histórica deste romance singular. No final, ambos os projectos dão sinais de desmoronamento. A carta CXXVIII denuncia, quer o tédio de Alcibiade, provocado pela “triste nécessité de soutenir la gloire de son nom” (394), quer o arrefecimento erótico-sentimental entre ele e Némée, pois esta substituiu-o por Thrazylle<sup>50</sup>. Não podendo admitir qualquer afronta ao seu amor-próprio, Alcibiade empenha-se em instigar a separação dos dois<sup>51</sup>, obtida por fim, mas sem que Némée aceite reatar a ligação com o libertino, “désabusée de l’amour” por Thrazylle e “dégoûtée du goût” por Alcibiade (CXXXVI, 404)<sup>52</sup>. Abandonado por aquela que o amou durante mais tempo, o sedutor de maior renome de Atenas verá ainda os seus poderes persuasivos enfraquecerem-se progressivamente junto dos seus concidadãos, gorando o seu projecto de liderar a união dos Gregos contra os Persas, como o adverte Diopithe:

“Je vois enfin avec douleur, combien peu je me trompois lorsque je ne prévoyois aucune sorte de succès au projet si noble & si grand que vous avez formé. Ce n’est pas que je doute plus que vous, que si tous les états qui

<sup>50</sup> Cf. carta CXXIX (394-395): “Adieu, mon cher Alcibiade, soyez persuadé que vous êtes ce qu’après lui, j’aime le mieux; & daignez ne vous point offenser de n’avoir plus que la seconde place dans un coeur, où vous avez toujours paru vous soucier si peu de remplir la première” (395).

<sup>51</sup> Cf. cartas CXXX (395-396), CXXXII (399-400), CXXXIII (400-401) e CXXXIV (401-402).

<sup>52</sup> Apesar do desprezo e das ofensas de que foi alvo por parte de Thrazylle, e que a levaram a desiludir-se quanto ao amor, Némée dá provas da sua generosidade e nobreza de carácter quando, na última carta do romance, oferece a Alcibiade a soma necessária para que este regularize as dívidas do amigo, pedindo-lhe, no entanto, sigilo em relação à proveniência do dinheiro (CXXXVIII, 406-408).

composent la Grece, se réunissoient contre les Perses, ils ne renversassent un empire à la ruine duquel tout semble visiblement conspirer, & de qui les forces ne peuvent paroître redoutables qu'à ceux qui ne les ont point éprouvées: mais vous flattez-vous que Lacédémone [...] se prête jamais à l'union que vous projetez, ou qu'en y consentant, elle n'exigeât pas que tous les honneurs du commandement lui fussent déférés ? [...]" (CXXXVII, 405-406)

Longe dos sucessos ambicionados nas cartas iniciais do romance, Alcibiade encontra-se, no final, ameaçado pelo fracasso a que o conduzirá o excesso de orgulho e egotismo. Paradoxalmente, aquele que julga dominar tudo e todos é escravo da sua vaidade desmedida e sede de glória, ou melhor, é afinal, jogado pela sua vanglória. Neste sentido, o fecho do romance reenvia o Leitor para o início, onde começa a traçar-se, de forma subtil, o destino do herói, enfim revelado. Trata-se, como já vimos anteriormente, de um processo literário recorrente em Crébillon, como nota Jean Dagen em relação aos romances considerados inacabados pela crítica tradicional (*Ég, AQC, HO e LA*): "Crébillon 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" (1985: 13).

No término deste capítulo, constatamos que as três maiores figuras da libertinagem da obra de Crébillon – Versac, Chester e Alcibiade – dominam a Teoria do Jogo da Sedução, dão provas de grande virtuosismo performativo (embora com alguns reveses sugestivos da subtil e problematizadora ironia crébilloniana) e procuram difundir a sua filosofia junto de alguns eleitos. Mais do que o prazer sensual, o que os faz correr é o desejo de poder e de glória, do jogo pelo jogo, vitória do intelecto e da vontade sobre o sentimento e os sentidos:

"Que cherchent inlassablement les libertins de Crébillon, les Mazulhim, les Versac et les Alcibiade? D'une certaine façon, rien d'autre que ce que leurs prédécesseurs ont désiré au moins partiellement et sans toujours s'en vanter: la vivacité, la multiplicité des jouissances sensuelles, une réputation de séducteur au-dessus de tout soupçon, la satisfaction de l'emporter sur tous par ruse, expérience et sang-froid, le plaisir de manoeuvrer, d'attaquer et de rompre, la joie subtile d'humilier la partenaire, de la perdre aux yeux du monde et de la réduire à merci de toutes les manières, par les sens, par le coeur et par l'esprit ... Tous ces voeux font partie d'une sorte d'idéal de libertinage dont Crébillon a rassemblé ou accusé plus qu'inventé les traits généreux. Mais il a fait plus que de les composer entre eux. Il les a fait concourir à l'avènement d'un libertinage encore inédit quand à sa visée et sa plénitude, d'un libertinage tout à la fois esthétique et théoricien, réfléchi,

proclamé, voulu et pratiqué artistement pour lui-même. Le libertinage d'Alcibiade est un choix de vie qui annonce et préfigure celui qui feront Valmont ou la marquise de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*. Désormais, le dessein essentiel du 'grand' libertin sera précisément de l'être à la perfection, sans réserve ni retour, en toute liberté comme en toute conscience et avec un beau souci d'exemplarité; il sera en outre de faire du libertinage lui-même un art de société, brillant et dangereux, l'art de jouer sa liberté contre celle des autres et de gagner à cette sorte de jeu sensuel et bavard par les seules grâces de l'esprit et les puissances de la séduction ...”  
(C.Cazenobe, 1997: 31-32)

Contudo, existe também o outro lado, o das vítimas da paixão e/ou da sedução, de que nos ocuparemos em seguida.

#### 4. OS JOGOS RETÓRICO-COMUNICACIONAIS DO AMOR-PAIXÃO

“Considère. mon amour, jusqu’à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah! malheureux! tu as été trahi, et tu m’as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs, ne te cause présentement qu’un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu’à la cruauté de l’absence qui le cause.”

Guilleragues, *Lettres portugaises*.

“L’amour dans un coeur vertueux se masque longtemps. repartit la Dame: sa première impression se fait même sans qu’on s’en aperçoive; il ne paraît d’abord qu’un goût simple, et qu’on peut se justifier aisément. Ce goût s’accroît-il, nous trouvons des raisons pour excuser ses progrès. Quand enfin nous en connaissons le désordre, ou il n’est plus temps de le combattre, ou nous ne le voulons pas. Notre âme, déjà attachée à une si douce erreur, craint de s’en voir privée; loin de songer à la détruire, nous aidons nous-mêmes à l’augmenter. Il semble que nous craignons que ce sentiment n’agisse pas assez de lui-même. Nous cherchons sans cesse à soutenir le trouble de notre coeur, et à le nourrir des chimères de notre imagination. Si quelquefois la raison veut nous éclairer, ce n’est qu’une lueur, éteinte dans le même instant, qui n’a fait que nous montrer le précipice, et n’a pas assez duré pour nous en sauver. En rougissant de notre faiblesse, elle nous tyrannise, elle se fortifie dans notre coeur par les efforts même que nous faisons pour l’en arracher, elle y éteint toutes les passions, ou en devient le principe. Pour nous étourdir davantage, nous avons la vanité de croire que nous ne céderons jamais, que le plaisir d’aimer peut être toujours innocent. En vain, nous avons l’exemple contre nous: il ne nous garantit pas de notre chute. Nous allons d’égarements en égarements, sans les prévoir ni les sentir. Nous périssons vertueuses encore, sans être présentes, pour ainsi dire, au fatal moment de notre défaite; et nous nous retrouvons coupables sans savoir, non seulement comment nous l’avons été, mais souvent encore avant d’avoir pensé que nous puissions jamais l’être.” (*Ég*, 1985:108)

Depois de termos tratado o jogo do *amour-goût*, quer como partidas diversas, quer como sistematização teórica levada a cabo pelos verdadeiros mestres em libertinagem, debruçemo-nos agora sobre os jogos retórico-comunicacionais do amor-paixão da responsabilidade de personagens femininas estimáveis e virtuosas, nomeadamente, a Marquesa de M\*\*\*, a Duquesa de Suffolk, a Duquesa de \*\*\*, Aspásie e Diótima. Envolvidas pela atmosfera galante e libertina, elas distanciam-se com lucidez dos usos e costumes ridículos e depravados, nutrem uma grande desconfiança em relação ao amor, mas acabam por sucumbir-lhe. Defendem, pelo contrário, o sentimento depurado e sincero, antagonizado em épocas de libertinagem como aquelas a que pertencem. Vítimas do assédio e/ou da perfídia masculinos, elas procuram resistir ao desejo amoroso, dando início a um violento combate interior, como o seu discurso epistolar (à exceção da Duquesa de Suffolk) o documenta magistralmente. Contudo, elas tornam-se joguetes de Eros e dos amantes libertinos (salvo, talvez, o Conde de R\*\*\*). Apenas a Duquesa de \*\*\* conseguirá evitar a queda fatal, embora confesse o amor na última carta. Vejamos, então, os jogos retóricos da resistência virtuosa ao amor,

bem como os da afirmação da superioridade do excesso passional e os do desmascaramento do sedutor masculino.

### *A Marquesa de M\*\*\*, Vítima do “Fol Amour”*

As *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, publicadas em 1732, ou seja, dois anos após o *Sylphe*, são uma monódia epistolar herdeira de uma longa tradição que remonta às *Heróides* de Ovídio e se desenvolve a partir de 1669 com a publicação das *Lettres portugaises*. Porém, como afirma Suzanne Cornand, Crébillon “traite de manière originale ses sources, les greffe sur son univers propre, crée et prend possession d’un territoire aussi bien dans l’organisation de son oeuvre que dans la manière dont il conçoit l’échange épistolaire.”<sup>1</sup> Com efeito, o jovem Autor abraça o género monofónico, mas deixando transparecer com subtileza um ponto de vista inovador que problematiza a concepção amorosa herdada dos sistemas terno, precioso e clássico (*Astrée*, *Clélie*, *Lettres portugaises*, *La Princesse de Clèves* e *Phèdre* são os modelos mais evidentes, quer do amor optimista – embora sofrido – quer do pessimista). Tal problematização progredirá nas obras posteriores do Autor, como vimos, para a análise perspicaz das máscaras linguísticas e retóricas do *amour-goût*.

Relembremos um pouco a tradição referida da monódia epistolar, de forma a que fique mais clara a renovação crébilloniana. As *Lettres portugaises*, bebendo na fonte das *Heróides* de Ovídio, põem em cena a desordem do amor abandonado e a introspecção monofónica da personagem feminina e acabam transformadas em modelos de epístolas amorosas pelos manuais e secretários dos séculos XVII e XVIII. A fórmula monofónica representa, ao nível do sentimento e da escrita o desequilíbrio entre os dois amantes/correspondentes, ou seja, o duplo fracasso da reciprocidade – amorosa e epistolar. Com efeito, Mariane tenta desesperadamente restabelecer o diálogo e a ligação passional, porém, a pouco e pouco, apercebe-se da vanidade de tal desejo. Neste romance, a escrita surge apenas depois do abandono, portanto, o tom traduz bem esse desespero. As cartas são o único meio de comunicação possível com o Outro, embora votado ao fracasso. Impregnadas de toda a violência da paixão, caracterizada pelo excesso e pela excepcionalidade da figura feminina, elas representam o movimento de anulação do objecto amado (Barthes: 1978) e a transformação do amor num sentimento narcísico, de que Mariane mostra ter plena consciência, o que dá origem ao

<sup>1</sup> Cf. S. Cornand (1995:39). Trata-se, já o dissemos, de um estudo exaustivo sobre as *LM*. Remetemos igualmente para os seguintes trabalhos: Jean Rousset (1979 e 1972), Henri Boyer (1972, 1976 e 1983), Bruna Pioresca (1973), Ninette Boothroyd (1980), Susan Lee Carrel (1981), Teresa Sousa de Almeida (1988 e 1991) e Ana Alexandra Seabra da Silva (1989).

conflito interior respeitante à identidade do verdadeiro objecto da sua paixão – o Outro ou o seu próprio sentimento (cf. o *incipit* da 1ª carta). As respostas do correspondente (evocadas por Mariane mas ausentes do romance), tão desejadas, tornam-se, paradoxalmente, no principal motivo de anulação do Outro a favor do amor do Amor. Elas permitem, enfim, a percepção lúcida da dupla imagem do amante: por um lado, aquela que mais se aproxima da do sujeito; por outro, aquela construída pela apaixonada e que atribui ao objecto amado qualidades e sentimentos que ele não possui e que são meras projecções do desejo feminino. Desfeita a ilusão, o amor e a escrita alimentam-se do seu próprio fogo, antes de se submeterem ao silêncio; esta morte simbólica permite a Mariane viver eternamente a sua paixão, tal como sucede com a renúncia final ao amor por parte de Mme de Clèves. A monódia epistolar de Guilleragues será responsável pelo florescimento do género nos anos subsequentes e no século XVIII.

Assim, em 1691, a Presidente Ferrand publica as *Lettres galantes de Madame* \*\*\*\*, romance que representa a oscilação do sentimento amoroso a par com a da escrita, ao tom “português”. Alguns anos mais tarde, Edme Boursault dá à estampa um romance intitulado *Treize lettres amoureuses d'une Dame à un Cavalier* (1697-1699), no qual a escrita da paixão surge como um reflexo da curva evolutiva do sentimento. Estas duas obras continuam, na linha das *Lettres portugaises*, a exploração dos recursos epistolares no domínio da análise psicológica da paixão feminina, excepcional, abandonada e, por isso mesmo, transformada em sentimento narcísico. Contudo, estes projectos procuram cobrir um período temporal mais alargado, de forma a abarcarem as diversas etapas da evolução passional, sinuosa e contraditória. No primeiro caso, alternam os momentos de felicidade/equilíbrio e de infelicidade/desequilíbrio, triunfando este, tudo o leva a crer, no final. Quanto ao texto de Boursault, o autor propõe-se fazer recuar a análise psicológica até ao nascimento do amor, passando pelas fases do seu progresso, da sua violência, para chegar ao seu término, o abandono e a morte da heroína. Projecto demasiado ambicioso para ser realizado em apenas treze cartas e quatro bilhetes, ele será retomado por Crébillon nas *Lettres de la Marquise*.

Porém, assistimos, na monódia crébilloniana, a uma mudança de perspectiva sobre a concepção amorosa, fruto do espírito analítico e racionalista que marca o século XVIII, bem como do convívio com a libertinagem dominante. Herdeiro dos textos acabados de referir (e de toda a tradição clássica, nomeadamente Madame de La Fayette e Racine) pela encenação de uma voz feminina que cede à paixão, veiculada pela forma epistolar, este romance constrói-se a partir da justaposição das cartas (peças do jogo), ou seja, a partir da fragmentação, da descontinuidade e do espaçamento do discurso, próprios do romance epistolar. Por outro lado, o Leitor está ainda condicionado por uma perspectiva restrita, restritiva e suspeita, em processo de autoconhecimento, escondendo-se e revelando-se sucessivamente, decidida a persuadir o Outro do valor da verdadeira paixão. A escrita

torna-se, assim, acto de amor e, por consequência, o acontecimento principal – sobretudo durante o afastamento prolongado e forçado dos amantes, causador do sofrimento e precipitador da doença fatal da Marquesa.

A acuidade da análise crébilloniana do amor-paixão desconstrói os mitos e arranca as máscaras. As *Lettres de la Marquise* constituem, de facto, uma experiência inovadora na problematização do idealismo amoroso herdeiro dos sistemas terno, precioso e clássico que preconizam a separação dos prazeres do *coeur* dos dos *sens*. Fundando-se na tradição retórico-linguística do preciosismo, este texto pode parecer, à primeira abordagem, apenas mais um do tipo “português”. No entanto, o jovem autor de espírito moderno mostra já preocupações analíticas e estilísticas que serão posteriormente desenvolvidas. Aliás, a sua primeira obra (*Le Sylphe*) evidenciava também já algum cepticismo quanto ao depuramento de cariz neoplatónico da paixão feminina. A conduta virtuosa da mulher, neste novo contexto de libertinagem generalizada, constitui sobretudo um comportamento defensivo e desconfiado, suspirando por um ideal fora de moda. A virtude e o sentimento sincero são um mito de um amor feliz ou, então, pura forma de obediência às convenções sociais. O neoplatonismo é um engano, pois o amor implica a presença do desejo físico a par da estima e do afecto exclusivo e duradouro. No fundo, a “insensibilidade” das resistentes ao amor revela-se como uma opção estratégica para escaparem ao dilema interior entre a virtude e o sentimento-desejo. Nos círculos galantes e libertinos, a maioria das mulheres joga o jogo da sedução, colocando-se no papel de vítimas da perfídia masculina. Contudo, como vimos, trata-se de uma regra convencionalizada de respeito pelas normas sociais do decoro. A virtude é, assim, mera decência e uma resistência que apenas difere a satisfação do desejo, segundo a visão céptica, quanto às paixões violentas, do Silfo libertino, representante de um sistema de conhecimento que afirma a fatalidade da queda feminina, mais ou menos voluntária.

Dois anos após a publicação do *Sylphe*, as *Lettres de la Marquise* resultam igualmente do desejo de análise dos mecanismos velados, das contradições e dos alibis da concepção idealista do amor votada ao fracasso em tempos de desregramento generalizado dos costumes. A escolha da monódia epistolar é duplamente vantajosa, pois, pelas suas convenções, ela aproxima-se do real e do “natural” (defendido no prefácio dos *Égarements*) e, de certa forma, do género dramático pela encenação do diálogo, completo ou truncado. Como vimos, todos os textos de Crébillon privilegiam o diálogo e a conversa, uma vez que o seu verdadeiro objecto de análise é a ambiguidade do *jargon à la mode*, a linguagem velada veiculadora da moral de compromisso. Por outro lado, sabendo que “la lettre est un moyen de simuler ou de dissimuler tout autant que de se dire spontanément”<sup>2</sup> e pretendendo-se descendente de uma certa linhagem de monódias epistolares imbuídas de idealismo amoroso, Crébillon joga ainda com a ambiguidade da sua posição crítica de não-comprometimento,

---

<sup>2</sup> Jean Rousset (1979:80).

puro piscar de olhos ao Leitor, investido, assim, da responsabilidade do(s) sentido(s) e das consequências da sua interpretação.

### *A Problematização do Idealismo Amoroso*

As convenções estéticas da ficção epistolar mostram-se particularmente interessantes do ponto de vista da poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido: o pretense estatuto de autenticidade, reforçado pelo anonimato das personagens; o apagamento das marcas específicas da situação comunicativa (correspondentes, local e data de emissão); a escrita descontínua, fragmentada, elíptica, cuja unidade global aparenta constituir-se a pouco e pouco, a partir de unidades discretas justapostas (as cartas); a focalização restrita e restritiva, delegada numa voz feminina apaixonada e, portanto, duplamente parcial, filtro suspeito e oscilando entre a lucidez e a cegueira. Todos estes aspectos, herdados dos textos acima referidos, são explorados por Crébillon com uma dupla finalidade: a de representar as flutuações contraditórias do sentimento amoroso (dizer e viver-sentir são coincidentes na fórmula epistolar, e as palavras constituem a acção principal) e também, adoptando o projecto da monódia de Boursault de análise das diversas etapas da paixão feminina<sup>3</sup>, a de operar a problematização da metafísica amorosa, mostrando a impossibilidade do “fol amour” e do neoplatonismo precioso. Mas uma outra ousadia marca esta obra: o jogo com o Leitor, em que o romance se esconde e se mostra simultaneamente, servindo-se da convenção epistolar para problematizá-la.

Em primeiro lugar, o romance apresenta-se dividido em duas partes, o que pressupõe uma organização autoral evidente, tanto mais que a “Première Partie” engloba a carta de Madame de \*\*\*, com funções de prefácio (de que já falaremos), e termina com a carta XLI, na qual a Marquesa exprime o receio de que o reacendimento do amor do marido por ela a separe do Conde definitivamente. A “Seconde Partie” inicia-se com a carta XLII, em que esta ideia é retomada, mas agora como hipótese remota (pois o marido voltou para os braços da amante). Contudo, a Marquesa renuncia a morte final provocada pelo afastamento. Como nota S. Cornand, a divisão em duas partes sublinha a evolução da intriga<sup>4</sup>, colocando no final de cada uma delas cartas “en résonance”

<sup>3</sup> A figura masculina surge, neste tipo de texto epistolar, aos olhos do Leitor, envolta na bruma da perspectiva restrita e suspeita do discurso da epistológrafa. Contudo, o seu peso é determinante na evolução psicológica da heroína e, por consequência, na acção romanesca.

<sup>4</sup> Com efeito, subscrevemos a divisão da intriga em cinco etapas, proposta por S. Cornand, e que reforça o jogo da revelação autoral: “la résistance morale suivie de l’acceptation de l’amour et de l’aveu (I-XV). le refus de céder physiquement puis l’abandon (billet après XV – billet après XXVIII). la liaison avec diverses péripéties: bonheur, épreuves et désenchantement, crises et pardon, jusqu’à l’annonce du départ (XXIX – LXIV), les préparatifs de ce dernier (LXV et LXVI), l’éloignement et la mort (LXVII – LXX)” (1995:44).

(1995:44), ou seja, este prenúncio de morte devida à separação dos amantes, sendo desenhado desde o início, torna o desfecho fatal lógico e necessário.

A carta com funções de prefácio editorial, fingindo seguir os preceitos convencionais do género, joga com esse protocolo, anunciando uma subtil mudança de perspectiva<sup>5</sup>. Desde logo pelo próprio título, “EXTRAIT D’UNE LETTRE DE MADAME DE\*\*\*, À M. DE\*\*\*” (LM, 1999:79), que substitui o tradicional “Avis au Lecteur”, ou equivalente, do pretense editor por um *extracto* de uma carta, igualmente fictícia e fragmentada. Inserido já na Primeira Parte, este preâmbulo prefacial exhibe a sua ficcionalidade e, portanto, a mão do autor textual que selecciona o “extracto” a partir da totalidade da carta de Mme de \*\*\* (e que é responsável pela numeração das cartas). Ele estabelece, ao mesmo tempo, o pacto de ilusão consentida entre o Autor Modelo e o seu Leitor Modelo, propondo como programa de leitura a autenticidade das cartas da Marquesa, isto é, a “ficção do não-fictício”, segundo Rousset (1979). Madame de\*\*\* e M. de\*\*\* espelham a situação comunicativa do Autor Modelo e do Leitor Modelo, ao partilharem, com toda a cumplicidade, a leitura de uma correspondência privada, à qual são alheios. A perspectiva da voz feminina que a apresenta, depois de a ter lido, seleccionado (de 500 missivas, guardou setenta cartas e vinte bilhetes; um corte importante, antes da carta XXIX, corresponde à entrega da Marquesa) e organizado, ou seja, de ter agido, segundo a autoridade da sua vontade, ao nível estrutural, como editora da mesma, afirma-a como uma correspondência *autêntica* e descoberta por *acaso* no meio dos papéis do Conde de R\*\*\*. O processo convencional do romance epistolar surge aqui renovado, o que reforça a ambiguidade da posição autoral duplamente mascarada e representando em simultâneo o papel de Madame de \*\*\*, mulher da sua época, e o da Marquesa de M\*\*\*, obstinada na defesa da superioridade do amor-paixão. Protegido, portanto, por um filtro duplo – as duas vozes femininas, que, embora pertençam ao mesmo círculo mundano, afirmam duas concepções amorosas opostas –, Crébillon coloca o discurso da Marquesa sob reserva desde o início do romance, mas sem se comprometer a si próprio. A responsabilidade da suspeição é delegada em Madame de\*\*\*, que representa o espírito céptico do tempo em relação a tal sentimento “ridículo” e “presque inévitable[ment]” “dangereux” para a virtude (80). A eliminação das cartas ilustrativas do período de plenitude amorosa é significativa do deslocamento de perspectiva operado neste romance, quanto à temática. Os movimentos oscilatórios da progressão da intriga, ou seja, da escrita/sentimento, são determinados logo desde o “EXTRAIT”: “brouilleries, raccommodements, caprices, fureurs, larmes, joie, jalousie, craintes, désirs, désespoir [...] ; c’est toujours l’amour que l’on voit sous des formes différentes, et il ne serait pas possible que l’uniformité du fond ne dégoûtât, malgré la variété des sentiments” (80), afirma a pseudo-editora da correspondência da Marquesa de M\*\*\*. A mudança de perspectiva operada por Crébillon obedece a um propósito diferente, isto é, procura-se,

---

<sup>5</sup> Cf. *supra* 95-97.

agora, representar as incoerências do “fol amour” e da metafísica preciosa num mundo onde impera o sistema do *goût*. Pegar na pena e responder às solicitações masculinas, ainda que para recusar com ironia as propostas amorosas do Conde de R\*\*\*, é já aceitar, de forma velada, o jogo de sedução. O destinatário, avisado, sabe tirar partido disso. A voz autoral faz-se ouvir de novo, muito discretamente, para sugerir a cedência física ao amor por parte da virtuosa Marquesa: “(On a supprimé ici quelques lettres.)”, (133). A carta seguinte (XXIX) mostra-nos o valor erótico desta elipse decorosa: “il ne manque rien [au] bonheur” do Conde (134), como o afirma a própria Marquesa. A partir deste momento, a paixão feminina transborda por completo, e as flutuações sentimentais, oscilando entre o pretensão desprezo (e/ou indiferença) e a confissão do amor absoluto, marcam o tom do seu discurso (LIII; LIV; LXII – BILLET – LXIII).

O Outro, na monódia epistolar, fica na penumbra do discurso feminino. O Leitor, preso ao olhar parcial e perturbado da heroína, vítima, por sua vez, das flutuações contraditórias da sua paixão, confronta-se com dificuldades interpretativas quanto à caracterização conveniente do Conde de R\*\*\*: ele é apaixonado ou libertino? A sua imagem constrói-se e desconstrói-se sucessivamente pelas oscilações do discurso da amante, transformando-se num enigma de difícil solução, não tanto em si mesmo, mas devido à perspectiva feminina parcial e deformadora, porque perturbada pelas contradições do seu excesso passional. Com efeito, constituído apenas pelas palavras da Marquesa, o romance veicula a sua perspectiva observadora e analítica sobre si mesma, o Conde, o marido, os outros, o espaço, os costumes, a escrita e a leitura epistolares. As vozes das outras personagens, sobretudo a do amante, atravessam e influenciam, ao longo de todo o texto, o discurso da Marquesa. Contudo, quer sejam apresentadas directa<sup>6</sup> ou indirectamente, elas são sempre filtradas pelo olhar interpretativo da voz principal, que se proclama como uma mulher “raisonnable” e virtuosa, distanciando-se de forma crítica dos costumes e dos ridículos na moda no seu círculo social:

“Quoique jeune, vous devez croire que je suis instruite, et qu’un mari doit m’avoir appris ce que ce peut être qu’un amant. Mes réflexions. l’exemple, les conseils de quelques personnes éclairées m’ont donné ce que les autres n’acquièrent que par l’expérience: et tout cela, sans avoir le chagrin

---

<sup>6</sup> A carta X constitui um exemplo de utilização do discurso directo por parte da Marquesa, através do qual ela delega em Saint-Fer\*\*\* a responsabilidade dos argumentos e da acção do roubo do seu retrato oferecido, em seguida, ao Conde (motivo reformulado a partir da cena célebre da *Princesse de Clèves*). Nas cartas XXVI e XXXV, ela reproduz as palavras do marido, distanciando-se das afirmações deste, que ela torna ridículas ao expor o seu duplo erro de interpretação: no primeiro caso, ele torna-se, sem o saber, adjuvante da infidelidade da mulher, enquanto no segundo ele não corre qualquer perigo de que tal aconteça. As cartas XLVI e XLVII reproduzem a narrativa dos amores do Marquês de M\*\*\* com a prima do Conde de R\*\*\* e o projecto de puni-la pelas suas infidelidades. Dando a palavra ao marido, a Marquesa distancia-se novamente da responsabilidade enunciativa do jogo da libertinagem.

des épreuves. Je sais donc, à vue de pays, comment sont faits les amants, et je meurs de peur que vous n'en soyez un.” (I, 81)

A carta XL apresenta uma autobiografia onde estas ideias são desenvolvidas.

O espírito crítico da Marquesa permite-lhe, para além disso, exercer um controlo total sobre si mesma, a partir da sua perspicácia analítica das máscaras do sistema libertino, postas a nu em particular na carta XIX, onde elas evoluem como sobre um palco: a impudência, a fatuidade, a insipidez, a beatice, a maledicência, o preciosismo, o vício do jogo:

“Quelle compagnie! je n'avais pas besoin de mauvaise humeur pour la trouver insupportable. Tout y était d'une *impudence*, et d'une *fatuité* difficiles à imaginer. Le *fade* Marquis de \*\*\*, moitié malade, moitié amoureux, la grande mouche au front, et le teint blafard, marmottant un air d'opéra, regardait languissamment la *prude* Madame de H\*\*\*, qui, d'un air *dévo*t et *contrit*, soupirait *sensuellement* pour le Chevalier de N\*\*\*, qui dans le même temps disait des *fadeurs* respectueuses à la fille de la *bigote*. Madame \*\*\* et Mademoiselle \*\*\*, couchées sur un canapé, s'occupaient à *dire autant de mal* des hommes que les hommes en pensent d'elles. Mon mari penché nonchalamment, demandait de la manière la plus modeste à la douce Madame de G\*\*\*, les choses du monde qui le sont le moins. La *précieuse* L\*\*\*, faute d'avoir quelqu'un qui lui demandât quelque chose, s'amusait à vanter un auteur, dont le triste Conseiller P\*\*\* lui contestait le mérite; R\*\*\* faisait avec une admirable facilité des vers exécrables. Ma mère, et celle de mon mari, *tout en déchirant le prochain, s'écriaient sur les miséricordes de Dieu*. Les autres *jouaient, moi, j'étais spectatrice*, et je vous assure que je ne jouais pas le plus mauvais rôle.” (115-116; sublinhados nossos)

A sua desconfiança relativamente à libertinagem, ridicularizada de novo na carta LXIV, afigura-se-lhe como um filtro protector suficiente contra a perfídia dos homens “ridicules” e “divertissants” (II, 83-84), tão bem representados pelo seu próprio marido:

“Oui, Monsieur le Comte, mon mari est un scélérat, un perfide, un infidèle [...]. Je pardonne généreusement à mon ingrat son libertinage; [...]. Il est des naturels pervers qu'on ne redresse pas; le sien est de ce nombre. laissons-le donc s'égarer, le temps et la raison le ramèneront vers moi plus tôt que nous ne pensons. [...]. Vous attribuerez peut-être à quelque inclination secrète, l'indifférence où je parais être pour mon mari: vous vous trompez, il m'a dégoûtée d'aimer les hommes. Je ne les hais cependant pas: leur ridicule m'amuse [...].” (83)

A acção principal, a ligação entre a Marquesa e o Conde, constitui-se nas e pelas cartas, alternadamente evenemenciais e relatos de acontecimentos mais ou menos contemporâneos, nas quais a epistológrafa os analisa ou provoca – sobretudo nos bilhetes, textos breves e performativos, cujo objectivo é, em geral, o de marcar encontros com o correspondente. Como a Marquesa vive num círculo fechado mas frenético, as acções das outras personagens surgem amiúde no seu discurso, filtradas e narradas ao Conde. Longe de serem supérfluas na economia romanesca, elas obedecem ao espírito clássico e elucidam o Leitor sobre a acção principal. O aparente divertimento é aí representado para fornecer ao Leitor elementos enriquecedores da análise psicológica e das manobras de sedução, esclarecendo as condições de significação da principal, quer por contraponto (libertinagem, vício) quer por reflexo (amor, mesmo em se tratando de personagens libertinas). Estas acções secundárias contribuem, sobretudo, para a desmistificação do “fol amour” e do neoplatonismo precioso, mostrando-os como quimeras (ou hipocrisia). Assim, podemos dividi-las em três categorias: as ligações libertinas da sociedade, ridículas, viciosas e ostentando a máscara; a relação ambígua do Marquês com a prima do Conde, aventura galante, primeiro, transformada em amor, mas rompida pela traição feminina e seguida da vingança humilhante do Marquês; a ligação amorosa de Saint-Fer\*\*\* e de Madame de \*\*\*, par espelho dos amantes centrais. Como a Marquesa, esta sua amiga é uma mulher virtuosa e apaixonada, defensora do amor absoluto, eterno e exclusivo. Saint-Fer\*\*\* é um “homme à bonnes fortunes”, apaixonado, infiel mas constante (como o Duque de Clerval do *HCF*), o que pode corresponder à imagem do Conde de R\*\*\*. Este par, apesar de alguns conflitos, poderia vir a tornar-se paradigmático de um amor feliz, pois entra na ordem social (literária?) pelo casamento (tal como deseja a Duquesa de Suffolk dos *HO*). No entanto, a morte da mulher, premonitória da da Marquesa, insinua uma perspectiva céptica relativamente ao “fol amour” de Madame de \*\*\* (L, 189), extensível ao da Marquesa.

Mulher jovem mas lúcida, a epistológrafa crê-se protegida contra as fraquezas do sentimento amoroso: “*je ne veux point aimer*”, afirmava ela ao seu pretendente na primeira carta (82); mais adiante, ela exprime o seu cepticismo quanto às ligações amorosas, tornadas “perigosas”:

“J’ai souvent repassé dans mon esprit ceux que peuvent goûter deux coeurs bien unis: j’y vois cette confiance mutuelle, cette amitié véritable. ce désir toujours pressant de se plaire; mais cet amour n’est qu’une idée. et je ne crois pas qu’il ait jamais existé. Ce n’est aujourd’hui qu’un lien formé par le caprice, entretenu par un sentiment encore plus méprisable, et détruit par tous deux. Peut-être êtes-vous sincère: mais je ne puis vous connaître qu’en vous éprouvant; et ce serait le moyen d’être trompée.” (V, 89)

Contudo, esta defesa mostra-se vulnerável, e a derrota será provocada pela força involuntária e avassaladora da paixão, que perturba a sua natural lucidez: “Ce n’est pas un sentiment né malgré vous qui vous a porté vers moi; je ne vous ai point vu ces mouvements qui agitent involontairement” (VIII, 94). Ou então:

“À quelle fatale situation me réduisez-vous? Je sens des mouvements que je n’ose démêler; je fuis mes réflexions, je crains d’ouvrir les yeux sur moi-même, tout m’entraîne dans un abîme affreux; il m’effraie, et je m’y précipite. Je voudrais vous haïr, je sens que vous m’outragez, et je ne sais pourquoi je ne trouve point de colère contre vous.” (XIII, 104)

A paixão provoca a perda do autocontrolo da Marquesa e isso representa o “premier malheur”, como notava Madame de \*\*\* no “EXTRAIT”-prefácio. Os seguintes são inevitáveis: “Que l’amour nous rend tous deux malheureux!” é a exclamação de abertura da carta XIV. Mais adiante, a epistológrafa dá largas ao seu desespero clarividente quanto ao futuro:

“Ayez pitié de l’état où je suis. Si vous m’aimez, respectez-le: ne me revoyez plus; que mon exemple vous serve à détruire un amour qui ne peut avoir que des suites funestes pour moi. Envisagez les malheurs qui seraient inséparables de notre commerce: la perte de ma réputation, celle de l’estime de mon mari, peut-être pis encore. Quelque épurés que soient nos sentiments (car je veux bien croire que les vôtres sont conformes aux miens), croyez-vous qu’on leur rende justice, et qu’on ne saisisse pas avec malignité l’occasion de me perdre dans le monde? Votre mérite même servirait à me condamner.” (XIV, 106-107)

Os seus tormentos intensificam-se cada vez mais, sobretudo após a queda fatal, no duplo sentido do termo – inevitável e mortal. O medo, o ciúme, o remorso estão na base do sofrimento, pois a epistológrafa criou uma imagem ideal do amante<sup>7</sup> votada ao fracasso quando procura sobrepô-la ao sujeito concreto.

Porém, é ela que oscila amiúde na apreciação dos sentimentos do Conde. O seu julgamento torna-se confuso, hesitante, dividido entre o desejo de acreditar no amor do Outro ou na inferioridade passional deste: “Toutes ces choses supposent de l’amour, ou de l’envie d’en montrer” (I, 81); “vous êtes galant homme, poli, prévenant, séduisant même, si l’on n’y prenait garde” (II, 84). A Marquesa pretende desmascarar a libertinagem do Conde:

---

<sup>7</sup> “Mais tel était mon aveuglement que je ne vous voyais que comme je désirais que vous fussiez” (LVIII, 206).

“Vous m’avez dit par galanterie que vous m’aimiez; vous avez imaginé que je serais plus propre qu’une autre à vous amuser; quelque perfidie que vous aviez peut-être faite, vous avait laissé le coeur vide; vous cherchiez à le remplir: vous m’avez trouvée plus sévère qu’une autre, et vous vous êtes opiniâtre à me poursuivre, parce que c’est un affront pour votre vanité de ne pouvoir me rendre sensible.” (VIII, 94-95)

O julgamento contraditório do Outro é constante: “votre insensibilité naturelle [...], votre refroidissement [...], artifice” (XVIII, 114-115); “votre chagrin est la première preuve d’amour que vous m’avez donnée” (XX, 117); “Ah Comte! vous savez mal aimer” (XXI, 119); “perfide [...], votre négligence et [...] vos mépris [...], votre bouche traîtresse [...], votre caprice [...], votre inconstance [...], votre vanité [...], perfidies [...], ingrat!” (XXIV, 124-125). Este movimento oscilatório mantém-se igualmente ao longo da Segunda Parte, devido à conduta do Conde, a qual a Marquesa resume e precisa, na sua perspectiva parcial, na carta LXI:

“J’ai bien senti, lorsque je me suis livrée à votre ardeur, qu’elle diminuerait, que je vous perdrais: mais entraînée par un sentiment qui étouffait ma raison, en connaissant le péril que je courais, je n’eus pas la force de l’éviter. Je vous ai vu pendant quelque temps plus tendre que vous ne l’étiez avant les plus fortes marques de ma faiblesse; et malgré ce qu’il m’en avait coûté, je ne pouvais m’empêcher d’être contente, quand je vous en voyais faire votre bonheur. Ce temps dura peu, vos désirs s’affaiblirent: comme c’était la seule chose qui vous eût attaché à moi, je vous vis beaucoup moins attentif qu’auparavant; ma passion n’avait plus pour vous les mêmes charmes, vous aviez besoin de réflexion pour me donner ces mêmes soins que j’avais dus à votre coeur [...]. Vous croyez m’aimer aujourd’hui, vous avez même des jalousies. [...]. Vous exigez de moi des complaisances, celle que j’ai de vous écrire ne doit pas vous en faire espérer d’autres”. (211-212)

No entanto, uma doença do Conde dissipa esta indiferença afectada e faz renascer o desejo de ser amada por ele. Com efeito, o amante quer segui-la na sua mudança para um país estrangeiro (motivada pela obrigação conjugal de acompanhar o marido nas suas novas funções). Tal facto e a duração da ligação (“la durée de votre passion”, diz a Marquesa na carta LVI, 203) opõem-se com clareza às regras da libertinagem; portanto, o Conde não age como um sedutor celerado.

A perturbação da lucidez da Marquesa, em relação a si mesma e ao Outro, leva a que o sistema da virtude “raisonnable” por ela defendido esteja condenado a dissipar-se quando o sentimento vinga. O esforço do combate interior, herdado da *Princesse de Clèves*, entre amor e virtude (“le fâcheux équilibre” – XXVIII, 132), desejo e vontade, torna-se inútil e contraditório. Por um lado,

“la séduction est continuelle” (Sy), por outro, a heroína parece estar consciente do papel desempenhado pelos prazeres dos sentidos e do perigo que a distração do *Moment* representa, uma vez que a ternura implica o desejo, ainda que se procure negá-lo peremptoriamente:

“Que vous êtes heureux, vous autres hommes, de pouvoir, sans honte, vous livrer à votre penchant, pendant que soumises à des lois injustes, il faut que nous vainquions la nature qui nous a mis dans le coeur les mêmes désirs qu’à vous! d’autant plus malheureuses, que nous avons à combattre vos poursuites, et notre faiblesse.” (XV, 108);

“Que dans ces moments cruels où la nature nous livre à nous-même, où tous les sens troublés agissent pour notre séduction, où les transports d’un amant échauffent sans cesse les nôtres, et ne portent à l’imagination que l’idée d’un plaisir vif et présent; que dans ce délire, dis-je, on souhaite sa défaite, je le crois. On ne la voit pas. Mais, que revenue de ce funeste état, on puisse se soumettre aux désirs d’un amant, et le rendre heureux parce que votre faiblesse l’a mis une fois au point de l’être: voilà ce que je ne conçois pas. [...] Cette vertu, Comte, les gens qui l’ont faite, connaissaient-ils l’amour?” (XXVIII, 131-132; primeira tese do *Moment* crébilloniano)

A contradição aqui enunciada é constante ao longo de todo o romance, mesmo quando apenas insinuada. A violência passional arrasta a perturbação da razão e da integridade do sujeito amoroso: ama-se definitivamente<sup>8</sup> um objecto exclusivo com a totalidade do ser (“coeur”, “esprit”, “sens”). A recusa virtuosa deste facto será responsável pelo dilema dilacerante. A Marquesa luta contra o amor nascente, procura escondê-lo do Conde (talvez também de si mesma), mascara-o com a inocência da amizade. Contudo, se ela deseja realmente ater-se a um sentimento mais terno, apesar da violência passional que a ataca, ela não consegue persuadir o Conde, perspicaz e experiente nas coisas do amor/galanteria. Então, a epistológrafa deixa-se cair na armadilha da confissão. Todavia, o seu combate interior apenas começou: dividida entre os preceitos de uma educação tradicional e virtuosa e a atmosfera libertina que a envolve; entre a Moral e a Paixão; entre a ilusão do idealismo precioso e a realidade do *goût*, a Marquesa deixa-se levar da confissão às *provas* do amor. Mas a sua felicidade é constantemente ameaçada pela inquietação, pela desconfiança, pela hesitação entre o amor e o desprezo do Conde, uma vez que ela se mostra consciente da superioridade intuitiva do seu sentimento e, por consequência, das suas ilusões quanto a uma igual intensidade do seu amante.

<sup>8</sup> Na verdade, não é a primeira vez que a Marquesa se apaixona. Na carta XL, ela narra o seu amor juvenil, correspondido, e os dois anos de amor feliz no início do seu casamento. Ambos se dissiparam, trazendo o sofrimento e a insatisfação, que a ligação com o Conde tenta ultrapassar e compensar. No entanto, esta não corresponde aos seus desejos, seja por culpa da incapacidade passional do amante, ou pelo facto de o idealismo defendido pela Marquesa ser uma quimera.

Este movimento oscilatório provoca-lhe um horrível remorso, pois ela não é capaz de resolver o conflito entre o sentimento e o dever, e arrasta consigo a doença e a morte, final necessário e convencional, se não trágico, pelo menos tão romanesco como as ilusões da heroína. Deste modo, insinua-se, uma vez mais, a suspeição contra o “fol amour”. A separação definitiva dos amantes provoca o desespero fatal; a morte é a solução possível para superar a desunião, desejando a Marquesa poder ter o seu túmulo perto das terras do Conde. Espaço e tempo seriam, assim, anulados na fusão eterna dos amantes<sup>9</sup>.

O olhar analítico da Marquesa debruça-se também sobre as actividades de produção e de recepção-interpretação epistolares, quer do Conde quer dela própria. Neste aspecto, encontramos novas incoerências: no início da correspondência, a epistológrafa parece não conferir uma real importância ao instrumento persuasivo e performativo que a carta constitui. Ela brinca com o amor e com a prática epistolar (ou seja, com o fogo...):

“Vous m’avez écrit presque sans besoin. et je crois découvrir dans les termes dont votre amitié se sert, quelque chose qui semble appartenir à l’amour. [...] *je ne veux point aimer*. C’était même l’unique réponse qu’il dût y avoir à votre lettre, mais je n’avais rien à faire quand je l’ai reçue, et je me suis amusée à vous écrire.” (I, 81-82);

“[...] et si je n’avais eu peur de faire faire des réflexions à mon suisse, je lui aurais déjà ordonné de ne plus laisser entrer votre valet de chambre. Je m’ennuie de lire toujours la même chose, et de n’avoir jamais rien de nouveau à vous répondre. Encore, si mon coeur entraînait dans tout cela, je m’en amuserais un peu plus; mais rien n’est si désagréable que de s’entendre dire perpétuellement qu’on est aimée, et de ne s’en pas trouver plus sensible.” (VI, 91)

No entanto, este tom irónico de resistência ao amor é ambíguo e pode esconder já uma intenção de jogar o jogo da sedução semelhante à do Conde. Com efeito, ele interpreta a ambiguidade discursiva da Marquesa no sentido que lhe é mais conveniente, como ela se vê forçada a admitir:

“Je badinai avec vous-même de votre amour, vous en tirâtes avantage, vous m’écrivîtes; je crus en vous répondant avec sévérité que vous cesseriez de me tourmenter, peut-être que j’exprimai mal mes intentions: vous continuâtes à m’écrire; et pour vouloir vous donner trop bonne opinion de

<sup>9</sup> Aliás, em todo o romance, espaço e tempo funcionam, sobretudo, em relação à vivência amorosa, ou seja, eles são positivos quando os amantes estão juntos e negativos, quando afastados (cf. cartas XXXI, LXVI, XXXII, XXXVI, por exemplo).

moi, à force de vous écrire que je ne vous aimais pas, je vins enfin à vous écrire que je vous aimais. Je vous l'ai prouvé, ingrat!" (XL, 156)

Contudo, quando a paixão se afirma plenamente, o valor conferido pela Marquesa à carta é bem diferente. Esta torna-se um acto de amor indispensável para assegurar o contacto com o Outro, para afirmar o sentimento, para persuadir o correspondente a amar e a escrever de igual forma.

Vejamos, então, como a Marquesa joga com os sistemas retóricos próprios à epistolografia e ao discurso amoroso, isto é, à carta de amor como enunciado sincero ou dissimulado, reflexivo e performativo. E ainda as armadilhas (in)voluntárias(?) que ela cria contra si mesma pela ambiguidade do seu discurso velado, escondendo e mostrando simultaneamente o amor sob a máscara da amizade terna, os prazeres dos sentidos sob a do enlevo sentimental.

### *O Jogo do Discurso Amoroso*

Esta monódia epistolar constrói-se a partir de uma questão implícita: será possível que a concepção idealista do amor, defendida pela Marquesa, possa ainda sobreviver na época da “descoberta” do prazer dominada pela afirmação do *goût*? De início, a heroína resiste ao amor, travando um combate interior entre a virtude e o sentimento nascente. O dilema intensifica-se quando a luta travada passa a ser entre a paixão virtuosa (síntese possível dos elementos da primeira oposição) e o desejo dos sentidos, que desafia o depuramento passional. Crébillon, ao escolher apresentar a Marquesa como uma mulher “célèbre par son esprit” (“EXTRAIT”, 79), “instruite” e dada à reflexão (I, 81), retira-lhe, com subtilidade, a possibilidade de invocar em sua defesa a ingenuidade e a ignorância que teriam feito dela uma vítima da perfídia masculina. Embora se reclame um espírito esclarecido, nomeadamente sobre as manobras dos sedutores e sobre os perigos resultantes do trato assíduo com eles, a Marquesa aceita o jogo epistolar e o tom irónico sobre as propostas amorosas do Conde. Ela julga-se protegida por este filtro de lucidez, bem como pela sua “froideur naturelle” (IV, 86) e pela sua virtude. Porém, a consciência do perigo ao qual se expõe torna-a mais responsável pelas consequências dessa opção, ou seja, no momento em que a epistológrafa se apercebe dos movimentos do seu coração, primeiro o amor depurado e depois o desejo, ela procura obstinadamente dissimulá-los ou fugir do Conde. Contudo, a violência passional impede-a de fazê-lo, e ela deixa-se arrastar, de forma inexorável, para uma ligação cada vez mais perigosa para a sua virtude. A questão que o Leitor pode colocar-se, porém, é a de saber se a

Marquesa, pela ambiguidade do seu discurso, não favorece, de um modo mais ou menos voluntário, a conduta sedutora do Conde.

### *A retórica da dissimulação*

O facto de a heroína ser uma jovem mulher culta e espirituosa, dotada de capacidades de observação e análise muito lúcidas dos ridículos de *la bonne compagnie* e dos propósitos do Conde<sup>10</sup>, permite-nos considerar a hipótese de ela se deixar levar pela vontade e pelo poder de sedução do correspondente apenas porque, no fundo, esse é o seu desejo secreto. Além disso, as armadilhas criadas pela ambiguidade e pelas incoerências do discurso da Marquesa podem antes ser convites velados dirigidos ao Conde de forma pretensamente inconsciente e involuntária, para que este tome a liberdade de não obedecer às ordens explícitas. Sustentando a resistência ao amor, a epistológrafa deixa, no entanto, aberta a possibilidade de um “talvez”. Este procedimento é ambíguo, pois tanto pode ser voluntário como involuntário. A primeira hipótese aponta para a máscara e é sustentada pela leitura da carta XL, na qual a Marquesa confessa que o seu sentimento pelo Conde nasceu no primeiro instante em que o viu (o convencional *coup de foudre*); a segunda reforça a sinceridade da heroína, como ela pretende na mesma carta: “peut-être que j’exprimai mal mes intentions” (156). A ambiguidade de tal procedimento permite ao correspondente ler o amor e o desejo nas entrelinhas e agir de modo sedutor. Por outro lado, a forma epistolar favorece esta ambiguidade, pois, se ela se mostra eficaz na encenação de uma subjectividade sincera, ela funciona também como enunciado performativo, ou seja, ela confere à epistológrafa o poder de dissimular-se para melhor se mostrar e, assim, conduzir os movimentos do destinatário de forma velada, portanto não comprometida e não responsabilizável. Isto implica o conhecimento e o domínio das regras dos códigos do decoro e da retórica do jogo conversacional e epistolar, a fim de se permitir a continuação do jogo amoroso sem, contudo, se expor à maledicência do Público e às sanções morais e sociais. Vejamos agora quais são os processos linguísticos que sustêm o difícil equilíbrio da retórica da ambiguidade no discurso da Marquesa<sup>11</sup>.

A Retórica clássica ensina que é necessário utilizar a linguagem com arte (*techné*) quando se deseja captar a atenção do interlocutor e persuadi-lo. Mulher culta, a Marquesa deve certamente

<sup>10</sup> A Marquesa conhece bem o método libertino: o seu marido narra-lhe amiúde as suas aventuras, e ela própria architecta um plano estratégico para o reconduzir aos braços da prima do Conde, bem como outro para reconciliar Saint-Fer\*\*\* e Madame de \*\*\*.

<sup>11</sup> Sobre esta questão da ambiguidade linguística em Crébillon remetemos novamente para o estudo de B. Fort (1978), que nos serviu de guia na nossa análise-interpretação.

sabê-lo e serve-se dessas técnicas como de um filtro protector, ou seja, ela tenta usar a linguagem e o jogo epistolar com a finalidade de velar o seu amor e o seu desejo. Porém, é próprio da natureza do véu esconder e mostrar ao mesmo tempo, cobrir apenas para melhor revelar. Esta ambiguidade permite sempre a recusa da sugestão, isto é, a responsabilidade da intenção implícita é delegada na interpretação (abusiva?) do interlocutor, pois pretende-se levá-lo a agir, mas assegurando-se um espaço de manobra suficiente para se negar a sugestão e não se comprometer. Como a epistológrafa confessa na carta XL, o seu amor pelo Conde nasceu do primeiro olhar trocado entre ambos. Ora, ao aceitar o jogo epistolar, que lhe permite uma ligação de intimidade e de confiança, a Marquesa coloca sob suspeita de fingimento os seus protestos de amizade pura. Como poderia ela fugir do amor que conscientemente sente pelo Conde sem fugir do objecto que o provoca? Não afirma ela conhecer bem demais os perigos aos quais se expõe? Podemos concluir, então, que a Marquesa deseja e nutre, de forma voluntária, o jogo discursivo/amoroso; para mais, ela sabe como pode permitir-se tal jogo, salvaguardando-se da responsabilidade do procedimento: as suas armas fundamentais são a ironia, o *badinage* e a alusão, processos que criam o distanciamento suficiente – pelo menos ela assim o crê – em relação à hipótese de uma ligação amorosa:

“Vous voyez, Monsieur, que je suis plus généreuse que vous; vous m’accusez d’aimer le Chevalier, de le favoriser, et je vous justifie sur les bruits ridicules qui courent de vous dans le monde. Doutez-vous après cela de mon aveuglement? Et puis-je mieux vous prouver combien je vous aime, qu’en vous croyant si digne d’être aimé? Ne doutez pas, je vous en conjure, que lorsque le hasard nous rassemblera, je ne vous donne les preuves les moins équivoques de mes sentiments à votre égard.” (IV, 88)

Acreditando-se protegida pela ironia e pelo *badinage*, não desconfiará ela realmente do perigo de ser interpretada à letra? De facto, a ambivalência dos seus propósitos permite uma dupla interpretação desmontada com mestria pelo Conde, que age, em seguida, de acordo com a intenção implícita nas palavras da Marquesa. Esta duplicidade do velamento discursivo manifesta-se ainda pela enunciação indirecta, tal como aos níveis sintáctico e semântico (cf. B. Fort: 1978), correspondendo a um esforço de sugestão do amor e do desejo de forma pretensamente involuntária. Vejamos agora, por razões de natureza metodológica, cada um destes aspectos em separado, os quais se entrecruzam e se complementam no rico discurso da epistológrafa.

A *enunciação indirecta* favorece o jogo de resistência defensiva, seja pelo filtro protector, conferido pelas fórmulas impessoais (“on”) e pelos modalizadores: “Vous que je n’aime pas! Que ce mot me paraît dur! Pourquoi cette sévérité? Et quel risque court-on de dire à un pauvre moribond, vous, qu’on aime un peu? Est-il pour cela nécessaire de le penser? [...] Il me semble

même qu’il y a plus de malice que de bonté à vous assurer que je vous aime” (IX, 96), seja ainda pelo implícito e pela elipse. Com efeito, a alusão por meias-palavras, que é já uma meia-confissão, torna-se demasiado clara desde as primeiras cartas, mostrando a necessidade da escrita sob a máscara de fracos pretextos: “et peut-être que... Adieu, encore un coup; je parle trop longtemps, pour avoir si peu à dire” (V, 90). Ou então:

“En vérité, vous pensez d’une façon bien singulière. Je vous écris la lettre du monde la plus tendre, je vous fais de ma faiblesse l’aveu le plus sincère que vous puissiez souhaiter, et vous n’êtes pas content! Vous êtes au désespoir de ce que je ris sans cesse [...]. Que savez-vous si je n’ai pas besoin de cet enjouement que vous me reprochez, pour vous cacher la moitié de votre bonheur, et pour me dérober la confusion de vous dire que je vous aime? Vous allez prendre cela pour de nouvelles railleries: mais quand je mentirais, ne vous est-il pas plus doux d’entendre des mensonges gracieux que des vérités brusques? Vous êtes d’un caractère difficile; quand je vous dis que je ne vous aime pas, vous vous fâchez; lorsque je vous assure que vous m’avez rendue sensible, vous n’en croyez rien: quel tempérament prendre? Enseignez-le moi, je vous promets de m’en servir.” (X,97-98)

O acto reflexivo e intimista da escrita permite uma expressão mais exacta do pensamento, por oposição ao diálogo face a face com o Outro, perturbador da lucidez pela tentação do desejo:

“En un mot, je ne veux pas combattre: je ne veux plus recevoir vos lettres, et je ne sais comment, depuis ma dernière résolution, j’ai pu vous écrire encore: mais c’est votre opiniâtreté qui m’y force. Je m’imagine vous dire mieux dans mes lettres des choses que je vous exprime trop faiblement lorsque je vous parle: votre présence ne me laisse pas assez de liberté d’esprit pour vous prier, aussi fortement que je le dois, de cesser de me tourmenter.” (XI, 101)

Os processos retóricos mais frequentemente empregues pela epistológrafa são, sem dúvida, a asserção negativa, a lítotes, o eufemismo, a circunlocução e a construção hipotética, muitas vezes combinados como na frase de abertura da primeira carta, a qual, por este facto, desperta desde logo a atenção do Leitor para o valor ambíguo e protector destes instrumentos linguísticos, nomeadamente da lítotes, “trope par lequel on se sert de mots qui, à la lettre, paraissent affaiblir une pensée dont on sait bien que les idées accessoires feront sentir toute la force: on dit le moins par modestie ou par égard; mais on sait bien que ce moins réveillera l’idée du plus” (Du Marsais, 1977:106). Por exemplo: “Je ne sais si vous vous souvenez que nous n’avons lié ensemble qu’un

commerce d'amitié; je vous ai promis la mienne de bonne foi, et je serais fâchée qu'en me demandant ce que je ne puis vous donner, vous m'obligeassiez à vous refuser ce qui dépend de moi" (I, 81); "[...] et si j'étais moins occupée, il ne me déplairait pas de vous entendre soupirer auprès de moi" (II, 84); "[...] je voudrais, cependant, que vous ne me fussiez pas indifférent" (VI, 92); "[...] je ne vous cache pas que je souffrirais de ne vous plus voir." (XI, 101); "[...] lui-même [o marido] nous fournira les occasions de nous voir en liberté: et qui sait après tout, si je serai toujours disposée à en user comme de celle d'hier?" (XXIII, 123); "Je ne suis cependant pas insensible" (XXIX, 134).

A ambiguidade do penúltimo exemplo coloca em evidência a hipótese e o desejo do enfraquecimento da resistência da Marquesa à *prova* do amor, enfim declarado. Com efeito, o Conde persiste no seu objectivo de "la rendre sensible", obtendo uma confissão velada e imediatamente negada do desejo feminino, afirmado pela interrogação que serve de suporte à ambiguidade (embora de forma débil) do dilema interior entre a virtude, sentida como uma imposição exterior, e o desejo subjacente ao amor terno:

"Moi, sans désirs! m'en croyez-vous exempte? Voyez-vous tout mon désordre? Moins heureuse que vous, ne suis-je pas dans la nécessité de vous le cacher? Puis-je m'y abandonner, sans offenser cette vertu cruelle, dont le secours, tout faible qu'il est, m'a jusqu'ici sauvée de la perte de votre estime, de celle de votre cocur? Sans cette fatale certitude que... Hélas! où m'emporté-je! N'avais-je que cela à vous écrire? Que je vous ai dit de choses criminelles pour moi, peu flatteuses pour vous, qui comptez peut-être pour rien l'égarément de ma raison! Pourquoi n'ai-je pas la force d'effacer tout ce que je me reproche? [...] M'en croirez-vous, quand je vous dirai que je serai plus prompte à les désavouer, que je ne l'ai été à les écrire? Adieu." (XXVII, 130)

Esta denegação é inútil, uma vez que a carta seguinte nos informa, e sobretudo ao Conde, de que a Marquesa só escapou ao terrível *Moment* devido à chegada do marido. Contudo, ela cederá algum tempo depois (carta XXIX), velando a afirmação do desejo pela interrogação: "Vous imaginez-vous désirer seul? Croyez-vous que je ne me fasse pas violence? Mais puisque je résiste à ces mêmes désirs, pourquoi n'en feriez-vous pas autant?" (XXIX, 135). O apelo já foi e continuará a ser ignorado.

Certas construções sintácticas, como a *concessiva*, a *comparativa* e a *alternativa*, mais favoráveis ao suporte da ambiguidade sugestiva e performativa pela encenação, sem as resolver, da duplicidade, da divisão interior e da incerteza, são utilizadas com frequência pela epistológrafa, que oscila entre o império do dever tirânico e o do desejo interdito.

No que respeita a *concessão*, sabemos tratar-se de uma oposição que fica sem efeito, logo, que valoriza o duplo sentido: “quoique je ne vous aime point, je ne laisse pas de vous trouver du mérite” (II, 84); “si je suis insensible à l’amour, je suis fort tendre en amitié” (V, 88); ou “n’abusez pas cependant de ma facilité à vous pardonner: je sens que, malgré ma colère, vous m’êtes plus cher que je ne voudrais” (XVII, 112); ou ainda: “quoique ma vertu soit grande, et qu’elle ne brille jamais mieux que lorsqu’on l’attaque, ne l’exposez plus, je vous prie, au péril qu’elle courut hier” (XXIII, 123). Na verdade, um homem como o Conde de R\*\*\*, que domina a “ciência das mulheres” e o “usage du monde”, não tem qualquer dificuldade em interpretar o sentido velado de uma meia-confissão e em agir contrariamente ao que a Marquesa parece afirmar-lhe, ordenar-lhe ou pedir-lhe. Deste modo, ele leva-a a deslizar *par degrés* da confissão do amor às provas, apesar da resistência que ela procura, em vão, opor-lhe: “l’état où je me suis vue, quelque désordre qu’il porte dans les sens, quelque enchanteur même qu’il puisse être, est trop à craindre pour que je ne cherche pas à ne m’y plus retrouver” (XXVIII, 131).

A *comparação* torna-se útil também neste jogo de ambiguidades, ao conferir ao Conde um lisonjeiro lugar de destaque entre os amigos da Marquesa, ou seja, ele pode, deste modo, crer-se amado, apesar de a heroína se obstinar em atribuir-lhe apenas o título de amigo:

“Il me semble que je ne devrais pas vous dire toutes ces folies; mais l’envie que j’ai que vous vous portiez bien m’en ferait hasarder davantage. Pourtant, je ne vous promets rien; n’allez pas tirer de ma lettre des conséquences avantageuses. Je vous permets seulement d’y voir que je suis sensible aux malheurs de mes amis; et que, de tous ces amis, vous êtes un de ceux que j’aime le mieux.” (X, 98);

“Quand je ne vous envisage que comme ami, je vous vois le plus aimable homme du monde. Ce malheureux titre d’amant m’empêche de vous trouver tout le mérite que vous avez; je n’ose y faire attention, et il y a des moments où je souhaite que vous en eussiez moins, ou que vous ne m’aimassiez que comme je le désire.” (XI, 101):

ou ainda: “*je vous aime, et je craindrais d’employer plus de temps à vous le prouver qu’à vous le dire*” (BILLET, 122).

A *construção alternativa* permite também sustentar a ambiguidade sintáctica, ao encenar uma disjunção, ou seja, uma via bifurcada em que a epistológrafa não sabe qual das direcções escolher, a da virtude ou a do amor: “Voyez dans quel embarras je suis; vous d’un côté, et elle de l’autre, le fâcheux équilibre! Pour le conserver, ne me voyez plus, je vous prie, que de loin, ou en public” (XXVIII, 132).

Podemos verificar o entrecruzamento e a conjunção frequentes dos processos acima referidos, sobretudo no que respeita às diferentes manifestações do implícito e do hipotético, bem como da asserção negativa, o todo contribuindo para a ambiguidade discursiva, ou melhor, *construindo-a*. Contudo, trata-se de uma construção cuja finalidade é desmontar as ambiguidades e os paradoxos do “fol amour”. De facto, a encenação das incoerências e das contradições da epistológrafa reforça o jogo ambíguo do seu velamento, mostrando a hesitação, a oscilação entre o dever e o desejo:

*“Venez donc de bonne heure chez moi; mais songez à n’être point amoureux. Point de mines, ni de soupirs; cela vous gênera. Mais, tenez, pour vous laisser quelque amusement, je vous passerai les langueurs, et, si vous voulez encore, les réflexions les plus séduisantes sur ce que vous annonce la faveur que je vous fais d’être auprès de moi. Je ne sais ce que je ne vous accorderais pas, tant le Marquis m’a mise de mauvaise humeur.”*  
(BILLET, 91);

“Mon intention n’a pas été de vous le donner [*o seu retrato*], et je vous sais trop honnête homme pour vouloir le garder malgré moi. Faites-le rapporter par Saint-Fer\*\*\* chez Madame de\*\*\*. Songez, si vous m’aimez. à m’obéir, et ne me donnez point, par votre obstination à le retenir, des raisons pour vous le refuser toujours. Mais n’admirez-vous pas l’étourderie de Saint Fer\*\*\*?” (X, 99).

Esta inversão final anula o valor da ordem de devolução do retrato e parece estabelecer uma certa cumplicidade, a qual será tomada pelo Conde como amor, conforme atesta o início da carta seguinte (“Je le savais bien, que vous prendriez pour de l’amour ce qui n’est que de l’amitié” – 99).

A carta XIII ilustra bem a justaposição de propósitos contrários que enunciam a perturbação e a luta interior contra o sentimento amoroso nascente, escondido sob a máscara da amizade, mas demasiado evidente para enganar o Conde:

“[...] mon trop de délicatesse m’a égarée. je n’ai pas même dû vous soupçonner si légèrement; *mais* vous m’êtes *assez cher*. mon amitié pour vous est *assez vive* pour *s’alarmer* aisément; elle est *jalouse, déraisonnable, gênante*, si vous le voulez; *mais* je vous l’ai promis, je serai quelquefois *extravagante*. [...]. Soyez content, s’il se peut, de l’assurance que je vous donne d’être *éternellement* votre *amie*, et laissez-moi goûter le plaisir de vous voir le mien, puisque je le puis sans remords. [...]. Tout me dit que je ne dois pas vous aimer, *mais* vous me dites le contraire, et j’ai honte de me trouver si faible contre vous. Je voudrais vainement me déguiser mon *désordre*, tout me le rend présent, tout me le fait sentir. Mon *inquiétude*

quand je ne vous vois pas, ma *joie* lorsque je vous retrouve, *votre idée qui me poursuit sans cesse*, les *projets honteux* que je forme, étouffés quelquefois, et revenant toujours avec plus d'empire. Ah, juste Ciel! comment fuir, lorsque mes *larmes*, mes *soupirs*, jusqu'à mes *efforts mêmes*, tout irrite une *passion malheureuse*? [...] Osé-je bien me flatter encore d'un reste de vertu? En ai-je assez pour vous fuir? En ai-je même assez pour souhaiter d'en avoir? *Ne croyez cependant pas que je vous aime, je ne me suis pas encore oubliée jusqu'à ce point; mais je ne répondrais pas de moi si je vous voyais encore.*" (104-105; sublinhados nossos)

Este ritmo oscilante e tumultuoso, tão característico do discurso da paixão, a qual, contudo, a epistológrafa parece negar, mantém-se ao longo de toda a carta, cujo final acentua o contraste, logo, a incerteza ambígua:

"[...] tâchez de m'oublier, pour moi, je ne vous oublierai jamais: mais du moins vous ne serez pas témoin de ma faiblesse. Adieu... Je viens de relire votre lettre, et il me semble que je ne puis pour la dernière fois vous refuser un moment d'entretien. Trouvez-vous demain à neuf heures du matin au Jardin du... peut-être m'y rendrai-je. Pardonnez-moi ce doute, je suis dans un état d'incertitude et de douleur où vous ne pourriez me voir sans pitié." (106)

A carta seguinte, contudo, reflecte o início da conjugação amorosa ("nous"), embora sob o signo da infelicidade: "Que l'amour nous rend tous deux malheureux!" (XIV, 106). Mais adiante, no bilhete que precede a carta XXIX (133), é ainda pela escolha da construção adversativa aliada ao hipotético que a epistológrafa prepara (voluntariamente?) a sua própria queda: "*Vous me demandez si je reste chez moi, je voudrais bien vous répondre, non; mais vous ne méritez pas ce mensonge. Vous voulez savoir si j'y serai seule, je pourrais bien vous le dire; mais ne voulez-vous rien deviner?*"

A ambiguidade sugestiva decorre também, ao nível semântico, da escolha de um *vocabulário velado*, por um lado, herdado da tradição linguística do preciosismo e, por outro, adoptado pelo sistema do *goût*, facto do qual a Marquesa tem plena consciência. É curioso notarmos a posição conflituosa e difícil em que ela se encontra: presa na charneira das duas dominâncias de valores e defendendo o depuramento amoroso, a heroína utiliza no seu discurso as mesmas expressões ambivalentes empregues pela sedução galante e libertina, que lhes confere, no entanto, um sentido muito preciso de sensualidade, e que o Conde sabe aproveitar para interpretar as palavras da sua correspondente da forma mais conveniente para os seus propósitos sedutores. Vejamos alguns exemplos do que acabámos de dizer.

Esta linguagem velada quer-se discreta, mas eficaz. Ela procura insinuar o amor e o desejo, embora parecendo não o fazer. Ela fornece as pistas para a sua própria decifração, mas, ao mesmo tempo, faz incidir a responsabilidade interpretativa do sentido implícito no acto de leitura.

Vejamos, em primeiro lugar, o processo da *substituição* do termo próprio por outro que o sugere sem nomeá-lo. Por exemplo, o caso de certos verbos empregues exclusivamente num sentido erótico como “consoler” (96), “remercier” (167), “prouver” (122), “favoriser” (165), “se venger” (83), etc. Alguns substantivos sofrem um tratamento semelhante: “transports” (168), “services” (166), “froideur” (86), “conquête” e “défaite” (87), “fortunes brillantes” (165), “cruautés” e “faveurs” (110), “rigueurs” (95), “bontés” (88), entre muitos outros. A escolha de tropos como a metáfora<sup>12</sup>, a metonímia (“coeur”), a perífrase em combinação com o eufemismo<sup>13</sup> reforça o poder sugestivo do discurso ambíguo da Marquesa.

A epistológrafa recorre ainda a um outro processo linguístico, a *polissemia*, para a sustentação da ambiguidade. Com efeito, alguns termos-chave estão imbuídos de um duplo sentido, o qual lhe permite oscilar entre o depuramento e/ou o desejo, como é o caso da expressão “rendre heureux” (mais ou menos depurada na página 86, mas empregue no seu sentido erótico na página 109, por exemplo), dos substantivos abstractos herdados do preciosismo, tais como “bonheur” e “amour”, de adjectivos como “tendre” e “sensible”: “*nous traiterons l’amour, métaphysiquement s’entend*” (157). O *distinguo* coloca em evidência, com subtilidade, o duplo sentido; “je ne suis cependant pas *insensible*; [...] ce qui fait mon *bonheur*, serait pour vous une tiédeur insupportable. Vous n’imaginez rien au-delà de vos désirs. Vous ignorez les soins délicats qui touchent tant un coeur *sensible*” (134); “Vous m’accusez de souffrir vos transports avec peine; vous fermez donc les yeux sur les miens. Ah! je n’ai que trop de *sensibilité*” (152)<sup>14</sup>; “Venez donc essayer si vous me trouverez moins cruelle, et si votre vue ne me rendra pas plus *tendre*” (138; sublinhados nossos).

Se a Marquesa domina o jargão galante e o utiliza mesmo quando se refere aos outros, parece estranho que ela não desconfie das consequências interpretativas da ambiguidade do seu próprio

<sup>12</sup> Por exemplo: “recueillir les fruits” (153), “vous avez tort de croire que j’aie averti mon mari de vos persécutions; je n’étais pas si près de succomber, que j’eusse besoin de ce remède” (VII, 93).

<sup>13</sup> Esta combinação favorece a suavização decorosa de uma imagem demasiado crua, como nota Du Marsais: “on peut encore rapporter à l’euphémisme ces périphrases ou circonlocutions dont un orateur délicat enveloppe habilement une idée, qui toute simple, exciterait peut-être dans l’esprit de ceux à qui il parle une image ou des sentiments peu favorables à son dessein principal” (1977: 150). Exemplos: “quelque chose de plus vif que l’amitié” (92), “ce que j’en voulais toujours ignorer” (134), “il ne manque rien à votre bonheur” (134). A Marquesa procura circunscrever o objecto (seja o amor ou o desejo) sem dizer a palavra comprometedora.

<sup>14</sup> Mais adiante, esta ideia surge inequívoca: “Que je suis malheureuse au milieu d’un amour, qui devrait être tranquille, de former des désirs qui ne seront jamais remplis! Ma passion devient fureur, rien ne la calme, tout l’irrite. Votre indifférence, vos transports, vous rendent à mes yeux également aimable. Ce n’est pas assez du désordre de la journée, des songes heureux me séduisent. Quelles illusions! Quelles nuits! Quels emportements! et si votre seule idée répand tant de trouble dans mes sens, quels plaisirs ne me donnerait pas votre présence! Ah! que dans ces heureux moments vous ne m’accuseriez pas d’insensibilité!” (XLIX, 186).

discurso epistolar. É aí justamente que cremos poder descobrir o espírito crítico do jovem Crébillon, brilhante encenador das contradições, ou mesmo da impossibilidade, da concepção preciosa neoplatónica do amor numa época dominada pela filosofia hedonista. Na perspectiva crébilloniana, o amor terno implica, em simultâneo, o coração, o espírito (imaginação) e os sentidos. A morte da Marquesa, anunciada desde a primeira carta e provocada por causas físicas e psicológicas – a doença debilitante, o dilaceramento interior nunca resolvido, a separação forçada do amante –, pode ser interpretada como a conclusão lógica da recusa desta perspectiva totalizante.

### *A retórica da paixão*

A confissão do amor enfim pronunciada, a carta torna-se o lugar da expressão do sentimento e o meio de alcançar a reciprocidade do Outro. Estes dois objectivos interligados, expressivo-reflexivo e persuasivo, desenvolvem uma retórica diferente da do velamento da paixão. Com efeito, a retórica “du coeur”, na qual escutamos ainda o eco do tom doloroso das *Lettres portugaises*, procura afirmar e expor toda a violência do sentimento nas suas flutuações constantes, na sua desordem e no seu combate com o desejo, estabelecendo o contraste com o *goût*, incapaz de elevar-se ao nível da paixão como sentimento extraordinário, absoluto, involuntário, eterno, exclusivo, depurado e renascendo em cada obstáculo pelo seu próprio fogo.

Uma tal concepção amorosa implica, na sua expressão, a desordem sintáctica: frases longas, acumulando as interrogações retóricas, as exclamações, as interjeições, as apóstrofes, as repetições, os propósitos contrastantes ou mesmo paradoxais. Por exemplo:

“Que ne pouvez-vous égaler mes transports! Mais pourquoi vous fais-je des reproches? Où me laissé-je égarer? Que de mots pour vous dire que nous allons à la campagne! Et comment se peut-il, qu’ayant si peu à écrire, on remplisse tant de papier? Qu’un amant nous rend babillardes! je ne veux point songer à cela, la tête m’en tournerait. Plaise à Dieu que ce ne soit pas déjà besogne faite: bonjour...” (XLIX, 186):

“Pour jamais! grand Dieu! et c’est ma propre bouche qui me prononce un arrêt qui peut-être ne sortirait point de la vôtre. [...] Vous aimer, vous le dire, vous le persuader, étaient mes uniques soins. Qui pourra me dédommager de les avoir perdus? Je vous voyais, je ne vous verrai plus. Ah, ingrat! si vous m’aimiez comme je vous aime, qui aurait jamais pu vous arracher à moi? Que dis-je? Malheureuse! mon amour était trop peu pour

vous, et je ne dois plus songer qu'à me conserver votre estime. Pardonnez-moi d'avoir eu d'autres sentiments. Je les désavoue, ils ne sont dignes de vous ni de moi." (LII, 194);

"Vous oublier! Quand je le voudrais, pensez-vous que je pusse y réussir? Vous, qui dans le tumulte du monde, dans la solitude, dans la nuit, m'occupez sans cesse; vous, unique objet de tous mes maux; vous enfin, dont autrefois l'indifférence n'a pu vous arracher mon coeur. Plus il est déchiré ce coeur, plus il se remplit de vous. Ah, souvenir trop douloureux! moments passés dans les plaisirs! moments perdus à jamais! pourquoi vous offrez-vous à ma mémoire? Vainement je veux les en bannir, ils me suivent partout." (LXVII, 228-229).

Ao nível semântico, a excepcionalidade do sentimento debate-se contra o problema do indizível: "et comment en étant si pénétrée [*voluptuosidade do coração*], puis-je si peu la décrire! Si je la sentais moins vivement, sans doute je l'exprimerais mieux" (XXVII, 129); "Je vous aime, mais que dis-je, aimer? Ah! que ce terme est faible pour ce que je sens!" (LXV, 224). Como consequência, a epistológrafa esforça-se por fazer uso do aparelho linguístico de que dispõe para transmitir o excesso passional, servindo-se de instrumentos preciosos como o superlativo, a hipérbole, a reiteration:

"Souvent ces idées funèbres se dissipent. Je me vois avec vous dans ces lieux charmants où nous laissant emporter à notre passion, nous nous livrions à tout ce que l'amour peut inspirer de plus tendre. Je me retrouve dans vos bras, j'entends vos soupirs, je vous accable des plus vives caresses, vos transports excitent les miens, je ne suis plus à moi-même, je meurs... mais cette illusion finit. Toute remplie encore du trouble où elle m'a jetée, je ne puis me persuader que ce ne soit qu'un songe, je vous cherche, je vous appelle, je voudrais croire qu'en effet vous êtes auprès de moi; mes désirs renouvelés me jettent dans une inquiétude affreuse, mes pleurs recommencent, je passe le reste de la nuit dans le plus cruel désespoir, le jour ne le dissipe point." (LXVII, 229);

"[...] mon amour s'alarme de tout; un regard jeté sur une autre me fait penser mille choses extravagantes, j'envisage dans le moment votre perte; et l'idée de n'être plus aimée de vous est une idée que je ne saurais soutenir. Et vous croyez que mon amour est refroidi! Si je ne vous aimais avec fureur, prendrais-je garde à vos actions?" (XXVI, 127);

“Je vous aime plus qu’il n’est possible de le faire; croiriez-vous que cela va jusqu’à la folie, et qu’il me semble que je ne vous donne pas tout ce que vous méritez.” (XLIX, 186);

“Oui, mon cher Comte, je n’aime que vous, je vous ennuie, sans doute, à vous le dire.” (XLIII, 164);

“Adieu, je viens de m’apercevoir que ma lettre est d’une longueur effroyable, et que je ne m’y suis pas bien tenu parole: mais j’ai été si longtemps sans vous dire que je vous aime que je puis bien me pardonner de vous l’avoir aujourd’hui un peu trop répété” (LXIII, 218-219).

Por outro lado, sempre receosa em relação aos sentimentos do Outro, os poucos momentos de felicidade tranquila da Marquesa são constantemente perturbados pela desconfiança, pelo ciúme e pelo seu maior inimigo, o remorso. A epistológrafa utiliza, então, um vocabulário de cariz fatalista, premonitório do seu destino: “tourments”, “frémir”, “trouble”, “terreur”, “remords”, “fatale passion”, “malheureuse”, “infortunée”, etc, são termos frequentes no seu discurso.

Este pressentimento da fatalidade intensifica-se na última parte do romance, no momento em que a heroína é forçada a partir para o estrangeiro, separando-se em definitivo do Conde. O desespero provocado pela ausência do Outro (seis meses) e a incerteza quanto ao seu amor trazem a doença febril e mortal. Ao mesmo tempo, o conflito interior entre virtude e paixão torna-se insustentável: as recordações felizes alternam com o remorso. A epistológrafa quer esquecer o amante, mas não é capaz; ela crê no amor dele (é essa esperança que, apesar de tudo, a mantém viva) e, logo depois, já não acredita nele. O seu desespero aumenta sem cessar, pois, presa pelas condicionantes do dever e do decoro, a heroína é obrigada a sofrer em segredo. Apesar dos seus esforços, a intensidade passional não pode diminuir, e a aparente firmeza inicial, a ordem do sentimento e da escrita desaparecem das últimas cartas para darem lugar à perturbação e ao dilaceramento:

“Dans quelles dispositions, grand Dieu, la mort va-t-elle me surprendre? Que de moments, dont je ne devrais me souvenir qu’avec horreur, que je me rapelle encore avec plaisir! Quelle confusion d’idées! Comment se peut-il que devant être occupée de tant de choses, je puisse seulement l’être de vous? Je ne serai donc bientôt plus. Cette personne que vous avez tant aimée, qui vous consacrait tous ses vœux, victime de sa passion même et de son désordre, va expier par la mort sa faiblesse et son crime! Quelle épouvantable image! Que deviendrai-je? Quels remords, grand Dieu! Seraient-ils inutiles? Adieu; ne m’écrivez plus. Vivez, et s’il se peut, vivez heureux. Je sens que

ma fermeté m'abandonne. Cruels moments! Adieu; s'il le faut pour votre repos, oubliez-moi. Hélas! j'ai plus de peine à vous en prier qu'à mourir." (LXIX, 232-233)

Desejada e temida ao mesmo tempo, a morte é vista como a única saída possível, pois ela permite-lhe resolver o seu dilema interior, projectando num espaço eterno/absoluto a violência da sua paixão. Esta "iniciação" a uma nova vida começa por um sacrifício simbólico do apego material a objectos caros à sua paixão – as cartas do Outro, as quais ela queima, e o seu retrato (Mariane faz um sacrifício semelhante): "J'ai brûlé vos lettres, et c'est par ce sacrifice que j'ai commencé à me détacher de la vie. J'ai remis votre portrait en des mains fidèles, et plutôt à Dieu qu'avec lui j'eusse perdu tout souvenir de vous! Que mon âme serait tranquille, et que je quitterais avec douceur une vie dont vous n'auriez pas rempli tous les instants!" (LXX, 233).

Contudo, a perturbação, assim como a desordem sentimental e discursiva retornam; o fim desta última carta procura prolongar a sua duração, enunciando o desejo de escapar à fatalidade e ao ponto final:

"Adieu. Puissent vos jours être plus fortunés que les miens! Puissent mes vœux être exaucés! Adieu. Je vous perds pour jamais. Songez quelquefois à moi, mais ne vous rappelez pas mes faiblesses. [...] Mes pleurs et mon saisissement m'empêchent de vous en écrire davantage. Plaignez-moi, mais conservez-vous. Je ne serai peut-être plus quand vous recevrez cette lettre. Adieu; il faut songer à profiter des moments qui me restent. Je suis parvenue au dernier de mes jours, et je vais me préparer à recevoir avec fermeté l'heure qui va les terminer. Adieu, adieu, adieu pour jamais." (LXX, 234)

### *O Efeito do Jogo da Ambiguidade: a Problematização do "Fol Amour" da Heroína*

Como vimos, a actividade epistolar da Marquesa inicia-se sob o signo do jogo ambíguo e velado. A primeira carta pressupõe já uma relação de amizade entre as duas personagens principais (o Conde é um amigo íntimo do Marquês), bem como as propostas amorosas do Conde. A Marquesa, recusando-as, concede, porém, o estabelecimento de um pacto de amizade – e é aqui que começa a manifestar-se a ambiguidade da sua conduta –, pacto esse que o sedutor aproveita para desencadear a correspondência epistolar. Ora, ela aceita este novo jogo e, ao escrever bem mais do que as "duas palavras" suficientes para pôr termo ao projecto do correspondente, a sua atitude

torna-se arriscada. É duvidoso que a Marquesa não desconfie e acredite verdadeiramente na segurança do refúgio na amizade, pois ela pretende ser (e é, com efeito) uma mulher lúcida e esclarecida, apesar de jovem e inexperiente em relações galantes. Para mais, desde a primeira carta, jogando com a sua coquetaria feminina, o seu discurso irónico e jocoso deixa escapar a hipótese do desejo de uma ligação amorosa. A sua atitude defensiva, pretendendo negar o amor e afirmar a amizade, descobre, contudo, traços significativos que contradizem aquilo que ela diz e permitem ao Conde, leitor competente<sup>15</sup> dos implícitos, agir conforme as suas verdadeiras intenções, veladas nas entrelinhas, até que ele obtenha a confissão do amor dela e, mais tarde, as *provas* desse sentimento. A cremos na sinceridade dos propósitos da Marquesa, podemos concluir que ela se induz a si mesma em erro quando não desconfia das consequências do seu jogo discursivo, mais ou menos coquete. Por outro lado, como vimos, este efeito parecia ser desejado desde o início. A epistológrafa dedica-se, então, por completo à plena afirmação do amor apaixonado, que ela opõe ao *amour-goût* reinante no seu círculo social, sobrevalorizando os prazeres do sentimento depurado em relação aos sentidos. Contudo, mais uma vez, ela deixa pistas que contradizem o idealismo, seja de forma implícita, seja explícita: embora ela defenda sempre o neoplatonismo<sup>16</sup>, o império dos sentidos também aflora o seu discurso (XV, 108; e, de forma mais explícita ainda, na carta LXVII, 228-229).

Vemos, assim, que, ao nível intradieético, a ambiguidade enunciativa da Marquesa tem como efeito a queda, que o remorso tornará “criminelle” e “fatale”. Contudo, o trágico da sua morte é questionado pela suspeição que a perspectiva racionalista e relativista de Crébillon, implícita nos níveis linguístico e estrutural, lança sobre o idealismo amoroso, demonstrando as suas ambiguidades e paradoxos. O dilema interior da heroína resulta, sobretudo, das condicionantes impostas pela *Bienséance* e pelo Público (os conflitos e as tensões entre o dever e o desejo; entre a intimidade e o público; entre a moral e a paixão; entre a virtude e a suposta libertinagem do Outro). Contudo, essas condicionantes degeneraram, nesta sociedade galante e libertina, em simples máscaras que é imperioso respeitar. A morte da Marquesa é, portanto, fatal, ou seja, inevitável e pressentida (anunciada) desde o início, porém com um reduzido valor trágico, uma vez que a heroína, não sendo uma vítima involuntária seduzida por um celerado, mas que se deixa levar, em plena consciência dos riscos que corre, no jogo epistolar/amoroso, é apresentada como defensora de uma concepção amorosa imbuída de preconceitos caídos em desuso e ridicularizados pela própria perspectiva editora do romance (seja ela atribuível apenas à voz feminina do “EXTRAIT”, sob a qual o Autor se esconde, ou a este mesmo). A Marquesa não conseguiu, afinal, superar os seus

<sup>15</sup> “Quel aveu exigez-vous, et que fait à votre bonheur ce mot que vous demandez tant? Laissez-moi la satisfaction de croire que vous n’avez pas lu absolument au fond de mon coeur, laissez-moi un secret que je me réserve, je ne vous le cacherai pas longtemps, et mes actions sauront bien vous dédommager de mon silence. Que demandez-vous de plus?” (XV, 107).

<sup>16</sup> “Je voudrais de cet amour qu’on dit que Platon connaissait si bien, et qu’après lui, nous avons si mal connu; de cet amour dépouillé de toute impression des sens, dont la pratique pourtant doit être difficile, puisqu’on a tant de peine à le faire comprendre” (LIV, 198).

preconceitos e afirmar o seu amor contra tudo e contra todos. Ela morre para manter o segredo, ao contrário de Phèdre, cuja morte representa a assunção do amor/desejo, a desambiguação total e a aceitação da culpa do crime pelo qual o seu silêncio a tornara responsável e, conseqüentemente, a aceitação do castigo divino.

A originalidade de Crébillon neste romance, em nosso entender, afirma-se pela hábil exploração dos recursos da monódia epistolar. A distanciação da perspectiva permite-lhe infiltrar o “vírus da desconstrução” no seio da própria voz enunciativa, oscilante e dividida. Por outro lado, a justaposição das cartas constrói-se de modo a relevar as incoerências e as ambigüidades da epistológrafa. O efeito provocado, ao nível extradiegético, por esta ambigüização é, justamente, a problematização do “fol amour”, sustentada pelo pacto Autor – Leitor da ficção epistolar, jogo interpretativo de descodificação e de “coprodução”, ou seja, de *cooperação interpretativa*. Com efeito, a ambigüidade constitutiva do texto decorre da poética crébilloniana, fundada na ambivalência, no não-comprometimento e na responsabilização cúmplice do Leitor Modelo. A este cabe o esforço de revelação do(s) sentido(s), nomeadamente no que respeita a caracterização das personagens. Será de forma voluntária, mas dissimulada, que a Marquesa se deixa seduzir, ou não? A ambigüidade de certas passagens do seu discurso epistolar é amorosa, sensual ou as duas coisas ao mesmo tempo? O Conde é um apaixonado sincero ou um “homme à bonnes fortunes”? A mimese do discurso amoroso nas suas diversas fases exige, portanto, um Leitor particularmente activo, amando o prazer que lhe dá este jogo de cooperação interpretativa particular do romance epistolar monofónico, bem como da poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido (caracterizada pela expressão “soit que..., soit que...”, não conclusiva), a qual pode, por vezes, fazer com que o Leitor “s’égare” por falsos caminhos, mas isso é ainda uma convenção deste jogo interpretativo. Nos seus textos posteriores, como vimos, Crébillon desenvolve com mestria estes aspectos, com a finalidade de desmascarar a ambigüidade retórica da linguagem do *amour-goût*.

### *Aspasie, Diotime e Madame de Suffolk ou os Infortúnios da Virtude Jogada pela Sedução*

Aspasie, Diotime e a Duquesa de Suffolk constituem os exemplos mais representativos, na obra de Crébillon, de mulheres virtuosas, sensíveis e inteligentes que, apesar disso, se deixam seduzir pelos encantos e pela arte de dois mestres do jogo libertino: Alcibiade e Chester. Elas amam intensamente, chegam a crer no sentimento recíproco do sedutor e, por isso, entregam-se de corpo e alma, mas acabam por compreender o engano e o infortúnio da sua paixão e da sua desonra,

optando pela fuga e/ou renúncia ao amor como expiação do seu “crime” e preservação de um resto de dignidade.

Aspasie, esposa venerada do Estratega ateniense e amiga do filósofo mais respeitado da república, é uma mulher excepcional pela sua beleza, inteligência, sagacidade e sensibilidade, características que, reconhecidas por todos incluindo Alcibiade, se evidenciam nas dezoito cartas escritas por ela ao libertino. Como já referimos no capítulo anterior, as *Lettres athéniennes* apresentam-nos apenas uma epístola de Alcibiade a Aspasie, a carta LIII (LA, 1968, vol. II: 287-288), em que, com uma falsa modéstia que dissimula mal o seu orgulho, Alcibiade conta o seu triunfo nos Jogos Olímpicos, terminando, contudo, a afirmar que a sua maior vitória é amar e ser amado por Aspasie. Não obstante, o Leitor é informado das suas estratégias de sedução através da correspondência mantida com os amigos e confidentes, nomeadamente Antipe, mas também pelas cartas de Aspasie, onde surgem os efeitos da conduta do sedutor, por um lado e, por outro, com a sua terrível sagacidade, a epistológrafa desvenda os propósitos do libertino.

A primeira carta de Aspasie (XII, 233-234) corresponde ao momento pós-sedução<sup>17</sup> e espelha o debate interior entre a paixão e o remorso virtuoso pela traição ao marido: “L’amour qui me donne la force d’être si coupable, n’a point encore celle d’étouffer les remords dans mon coeur [...], tous mes devoirs n’ont pu l’emporter sur l’envie que j’avois de vous prouver à quel point je vous aime” (233). Dizer a paixão é uma necessidade imperiosa para persuadir o Outro a corresponder ao sentimento, mas a *prova* é vista como essencial para a felicidade do objecto amado, a qual justifica o sacrifício dos seus mais sagrados princípios, como a virtude, a honra e a fidelidade conjugal<sup>18</sup>:

<sup>17</sup> A vitória de Alcibiade sobre Aspasie é relatada na carta X (231-232).

<sup>18</sup> A Duquesa de Suffolk, embora viúva, debate-se igualmente entre a paixão e a virtude, resistindo à sedução com grande sofrimento: “Ce désordre dans lequel ma raison était comme anéantie, ce mouvement singulier qui me troublait à la fois le sang et le coeur, cette sorte d’inquiétude qui me dévorait, sans avoir de causes que je pusse bien me définir, même en me tourmentant, avaient pour moi les plus grands charmes. Grand Dieu! avec quel empire ce cruel sentiment ne s’établît-il pas dans un coeur! Quel trouble enchanteur il répand dans les sens et dans les idées! Combien alors la nature ne change-t-elle pas de face pour nous! De quel bonheur ne jouit-on pas! Combien, dans ces premiers et délicieux instants, ne s’en promet-on point! Entraîné rapidement loin de soi-même, avec quel plaisir ne se perd-on pas dans ces flatteuses illusions que l’amour, l’amour seul, sait produire! Hélas! que j’étais, ne ce moment, loin de penser que la honte et le malheur de ma vie étaient attachés à ce funeste égarement, auquel je me livrais avec si peu de précautions, et tant de simplicité!” (HO, 1995c: 101). E, mais adiante, reagindo a uma carta “tendre” do sedutor: “Cette frénésie que, dans ce moment, je ne pouvais contraindre, et que je ne cherchais pas à modérer, m’agita la plus grande partie de la nuit; mais enfin, elle fit place à de plus justes et de plus convenables réflexions. J’eus honte du désordre auquel je m’abandonnais avec si peu de ménagement. Les cruelles suites qu’il pouvait avoir pour mon honneur, pour mon repos, pour mon amour même, se présentèrent à mon esprit; et loin de me les affaiblir, je me les offris dans toute leur horreur. J’étais vaincue, à la vérité; mais comme je ne désirais pas de l’être, je m’armai de tout ce qui pouvait combattre ma faiblesse, et en triompher. Non seulement je me reprochai mon amour, mais je ne pus encore me pardonner ma crédulité. Je sentis, en relisant cette funeste lettre, combien, malgré les craintes prétendues du Lord Durham, il fallait qu’il eût conçu d’espérance pour avoir osé me l’écrire. Je m’indignai contre moi-même, de lui avoir donné tant d’avantage sur moi à la première vue. Je me représentai combien il fallait qu’il m’estimât peu pour me parler si légèrement de son amour; et combien, en supposant que je m’y rendisse, il aurait de mépris pour moi, si je m’y rendais avec une si honteuse promptitude” (106). O combate entre a paixão e a virtude pode tornar-se num suplício difícil de suportar: “Que l’amour nous rend à plaindre, ma chère Lucie, dans tous les temps où il nous occupe, surtout lorsque nous nous respectons! Eh combien plus encore ne le sommes-nous pas, lorsque nous bravons cette décence, la première de toutes les grâces de notre sexe! Quel affreux supplice n’est-ce pas pour nous que d’être forcées de cacher sans cesse nos sentiments, nos peines, nos plaisirs; ou de ne pouvoir nous livrer au désordre de notre âme, sans nous exposer à un déshonneur qui, pour une femme qui pense, ne peut jamais être que la plus cruelle des infortunes!” (117).

“En manquant pour vous à des choses qui m’ont été sacrées si longtemps, & qui auroient dû me l’être toujours, je vous sacrifie d’autant plus que vous paraissez toujours croire que je vous sacrifie moins. Je suis même si convaincue que ce que je vous immole n’est à vos yeux, d’aucun prix, que je ne comprends pas comment cette certitude ne me sauve point de l’affront de vous l’immoler toujours. Ce n’est pas, vous le savez trop pour mon bonheur, & peut-être aussi pour le vôtre, que mon orgueil soit blessé de me trouver toujours si singulièrement soumise à tout ce que vous desirez: si je crois quelquefois vous sacrifier trop, c’est que presque toujours vous semblez croire que je ne vous sacrifie rien: mais je ne veux pas vous dire combien il vous seroit facile de me faire craindre de ne vous pas montrer encore assez de tendresse: ce seroit ne vous pas laisser d’excuse, & vous ne sauriez imaginer le besoin que j’ai de pouvoir vous excuser. Je n’ignore pas que vous avez de moi, une idée bien différente, & que vous m’accusez sans cesse de me plaire à vous trouver coupable: mais si, dans le temps même que je vous reproche le plus de crimes, vous pouviez savoir combien j’en oublie ou vous en pardonne, vous seriez encore plus surpris de l’excès de mon indulgence, que je ne vous vois quelquefois blessé de ma sévérité.” (233)

Aspasie procura persuadir Alcibiade de que tal sacrificio é a prova cabal da sinceridade e do excesso do seu amor, é este que a leva a submeter-se totalmente aos desejos do amante, embora ele pareça não lhe conferir o devido valor e a acuse de uma severidade descabida que se compraz em considerá-lo culpado de todos os crimes. Conhecedora da reputação e da conduta desregrada do libertino, Aspasie afirma, pelo contrário, a sua indulgência excessiva, deixando, porém, que o seu sentimento tolde a argúcia da sua razão, pois se esta detecta o perigo em que embarca, aquele abafa os sinais de alerta. A apaixonada deseja, acima de tudo, entregar-se ao prazer de satisfazer o seu amor:

“Je ne sais, au reste, pourquoi je vous parle de tout cela, quand j’ai à vous dire des choses qui sûrement sont moins faites pour vous déplaire, que celles dont je vous entretiens. Toute extraordinaire que vous me trouvez, & que, pour ne pas renouveler sur ce point la dispute entre nous, je veux bien convenir que je suis, il ne me le paroît pas que vous desiriez avec l’ardeur la plus vive, de vous voir avec moi dans un lieu où exempts des craintes qui accompagnent, non nos rendez-vous, mais nos rencontres, nous puissions ne nous occuper que de notre amour. Vous ne pouvez pas vous peindre ce bonheur avec plus de vivacité que moi, & le désirer davantage.” (233)

Contudo, as “bienséances” precisam de ser respeitadas, e Aspásie receia a conduta temerária proposta por Alcibiade de se encontrarem em casa deste. Recusando uma obediência cega à vontade do amante, ela contrapõe uma solução mais segura para a sua reputação:

“Voulez-vous que je paraisse mériter encore des reproches si désobligeants, & que, quelqu’injuste que vous voulussiez être, vous ne me feriez pas, si ces mêmes terreurs dont j’avoue que tout mon amour ne peut triompher, ne me réduisoit point à n’avoir presque jamais à vos yeux, que le stérile mérite de la complaisance? Ce n’en est assez, ni pour votre ardeur ni pour mes sentiments: malgré moi, je vous laisse toujours quelque chose à désirer? & peut-être, si vous en exceptez le délicieux plaisir de vous rendre heureux, ai-je encore tout à désirer moi-même? Ayez donc, je vous en conjure, mon cher Alcibiade, la complaisance de vous rendre demain chez moi. Vous savez qu’il paroitra aussi simple de vous y voir, qu’il le paroîtroit peu que je me rendisse chez vous. Comme, pour me dispenser mieux de suivre Périclès, je lui ai dit que je ne me portois pas bien, il le sera encore que ma maison soit fermée à tout le monde; & qu’étant son parent, & son pupille, vous soyez excepté de cette générale proscription. L’étude de la philosophie qui a déjà servi de prétexte à nos tête-à-tête, en sera un très-propre à autoriser le très-long entretien que je veux avoir avec vous.” (234)

O amor, para alcançar a sua plenitude, necessita de ser vivido em segredo, daí a conduta dissimulada a que os amantes se vêem obrigados, pelo menos assim o pensa Aspásie. Só então a sua entrega será total, embora o recrimine subtilmente por sobrevalorizar a sensualidade em detrimento do afecto:

“Sûre qu’il ne sera pas interrompu, vous me verrez m’y livrer à toute ma tendresse, & répondre à votre ardeur, par tous les transports que vous pouvez me désirer, & que je conviens que vous ne m’avez pas encore vus. Je ne sais si, comme vous me le dites, ils m’en rendront plus belle; mais j’ai peine à croire qu’ils ne soient pas pour moi, de grands moyens de plaire aux yeux de quelqu’un qui me paroît faire moins de cas du sentiment, que de la sensibilité; & je ne crois pas devoir rien négliger avec vous.” (234)

Porém, a apaixonada revela uma grande ansiedade pelo encontro, justificando-se com o facto de a presença de Alcibiade poder ajudá-la a acalmar o sofrimento causado pelos seus remorsos:

“Vous n’ignorez point que Périclès part de bonne heure: tâchez donc d’arriver aussi-tôt que la bienséance pourra vous le permettre. Sans compter

que je ne puis vous voir trop tôt: votre présence m'arrachera à des remords que, loin de vous, je ne combats pas avec assez de succès pour qu'ils ne me rendent pas infiniment malheureuse. & dont je ne suis jamais long-temps tourmentée, qu'ils ne me mettent dans des dispositions dont j'ai d'autant plus à me plaindre, que vous y trouvez toujours de quoi m'accuser de vous aimer foiblement. Eh! qui sait, d'ailleurs, si, pensant comme vous faites, c'est, en effet, le seul malheur que je leur doive?" (234)

Apaixonada e seduzida, mas debatendo-se com os seus princípios e remorsos, Aspásie é um joguete nas mãos do libertino, sendo também jogada pelos seus sentimentos/desejos. Apesar de toda a sua sagacidade, a qual, embora se manifeste através de ténues mas pertinentes sinais de alarme, é silenciada pela força da paixão, Aspásie não consegue resistir ao jogo de sedução do libertino, deixando-se enredar nas malhas da sua teia encantatória, conquanto julgue poder ainda dispor, com alguma liberdade, da sua pessoa.

A credulidade na correspondência amorosa do libertino, necessária à sua paixão, é afirmada no início da carta seguinte: "Non, mon cher Alcibiade, non-seulement je ne doute point que vous ne m'aimiez, mais je ne me connois aucune raison d'en douter" (XIV, 236). A utilização da denegação permite acentuar, de forma subtil e menos comprometedora, a certeza do amor do Outro. Com efeito, a epistológrafa procura persuadi-lo de que se arrependeu da injustiça do seu julgamento do dia anterior, acusando-o de indiferença, e de que se penitencia, recriminando-se a si mesma e afirmando todo o excesso e toda a violência da sua paixão, responsáveis pelas contradições do seu pensamento:

"Il n'en est pourtant pas moins vrai que je n'en étois pas hier aussi persuadée que j'ai toujours besoin de l'être; & que, par un caprice dont je rougis, & dont je me blâmois, sans que pour cela il m'en fût plus possible de le supporter, je mourois de douleur de vous voir un air d'indifférence que j'aurois été désespérée que vous n'eussiez pas eu. Accordez, si vous le pouvez, de pareilles contradictions, ou plutôt pardonnez-les à un sentiment dont la violence ne sauroit pas plus s'exprimer que se comprendre. Vous me connoissez assez pour être sûr qu'il n'y a que son excès qui puisse me rendre si injuste, & même si... mais je ne veux pas vous dire tout le mal que je pense de moi, vous ne m'en croiriez peut-être que trop aisément." (236)

O tumulto passional de Aspásie, dividida entre o coração e a razão, temendo a indiferença do Outro mas também o seu contrário, corresponde ao efeito pretendido pelo jogo de sedução de Alcibiade, o que prova a vitória deste sobre a mulher virtuosa e racional, rendida em absoluto ao poder do libertino e ao da sua própria paixão:

“J’avois beau me condamner, moins ma raison avoit d’empire sur mon coeur, plus mon coeur pouvoit tout sur moi. Heureusement, il n’y a rien que vous ne puissiez sur lui: & vous venez de lui rendre le calme: un regard, un mot, enfin, un rien de votre part l’en prive, & le lui rend, peut-être même, sans que vous vouliez l’un ou l’autre. Jamais personne n’a joui sur aucune femme d’un pouvoir si absolu; mais jamais aussi, l’on n’a été aussi digne que vous l’êtes, de régner souverainement dans une ame. Voilà ce qu’aucun nuage, quelque épais qu’il puisse être, ne sauroit m’empêcher de voir, & qu’aucun mouvement ne peut jamais m’empêcher de sentir.” (236)

Nesta fase inicial da relação, apesar das dúvidas e dos “caprichos” da razão, o tom dominante é o da euforia passional; por isso, Aspásie torna-se voluntariamente cega aos indícios do jogo libertino, submetendo a sua clarividência à opacidade do desejo: “Encore une fois, pardonnez-moi ce qui hier offusquoit ma raison: hélas! une nuit bien cruelle, & telle, qu’avec tout le chagrin que je vous avois causé, vous ne me la desiriez sûrement pas, m’a bien punie de mon caprice” (236). À sedução do libertino associa-se, deste modo, a auto-sedução da mulher apaixonada, vítima de uma cegueira auto-infligida (não esqueçamos que se trata da mulher mais sagaz de Atenas...):

“Adieu, donc, mon très-cher Alcibiade: Dieux! que toute confuse que je suis de ce qui s’est passé dans mon ame, je vous sais de gré d’avoir su si bien y lire: lisez-y toujours, je vous en conjure: vous ne cesserez jamais d’y voir toute la tendresse que vous méritez, & mille fois plus par conséquent, que je ne pourrois vous l’exprimer. Souvenez-vous que vous devez me voir demain, & que j’attends ce jour avec autant d’impatience, que si, depuis que je ne vous ai vu, un siècle se fût écoulé. Ne voilà-t-il pas que je vous donne encore quelque chose à me pardonner?” (236)<sup>19</sup>

Contudo, a usura do tempo traz modificações. Aproximadamente um mês após o início da relação, o arrefecimento de Alcibiade é denunciado por Aspásie, apesar de o libertino procurar iludir a sagacidade da apaixonada com um ciúme despropositado que a faz suspeitar de fingimento,

<sup>19</sup> A carta seguinte (XV, 236-237) é escrita por Aspásie a Alcibiade sob ordem do marido para transmitir ao pupilo uma dada máxima (“*S’il faut, pour vivre en sûreté avec les hommes, tâcher de ne les prendre jamais que pour ce qu’ils sont, pour y vivre avec agrément, il faut toujours paroître ne les prendre que pour ce qu’ils se donnent.*”). No final, a epistológrafa tem necessidade de reiterar a sua paixão, escrevendo: “*P.S. Si vous reconnoissez ma main dans cette lettre, vous y retrouverez si peu mon coeur, qu’il est presqu’inutile que je vous jure qu’on m’a forcée de vous l’écrire; & que l’on ne pouvoit peut-être jamais me donner d’ordre qui me coûtât plus à exécuter; je ne suis pas naturellement bien vindicative; mais la violence que l’on m’a faite, m’a été si cruelle que je n’ai, je crois, jamais senti avec tant de vivacité le besoin de vous dire que je vous aime, & de vous le prouver. Je vous attends de bonne heure; & si vous êtes aussi piqué que vous devez l’être, que ce soit à vous écrire des choses dures que l’on ait employé la main de votre maîtresse, vous viendrez plutôt encore que je ne vous attends.*” O pretexto da vingança serve os propósitos da paixão e do desejo. (Cf. carta LXV, 303-306: aqui o tom é completamente diferente devido à ruptura amorosa.)

embora ela declare amá-lo “à la fureur” (XVII, 238-239). Tal fúria conduz à febre e ao delírio, como ela escreve na carta XX (242), sendo o último mais perigoso para o amor que a doença, pois pode provocar a quebra do segredo<sup>20</sup>:

“La fièvre m’a hier laissé si peu de relâche, & je me sens si abattue de ce qu’elle m’a fait souffrir, que je craignois de ne pouvoir pas aujourd’hui avoir la force de vous dire combien je vous aime: mais l’amour & vous, êtes en possession de faire des miracles. Depuis que j’ai voulu bien décidément vous écrire, je me suis, en effet, sentie beaucoup mieux. [...] Venez, mon cher Alcibiade, achever de bannir [ce mal], ou, du moins, de le calmer. [...] Si, d’ailleurs, une maîtresse malade refroidit le désir, une amie ne peut, dans cette triste situation, qu’acquiescer sur le coeur de nouveaux droits; & la compassion doit ajouter à l’amitié, tout ce que l’amour y perd. [...] Cependant, cette aliénation d’esprit [que Périclès] m’attribue, & avec raison sans doute, m’a vivement inquiétée. J’ai, sur le champ, cherché dans ses yeux si, dans un état où je ne pouvois plus prendre de loix de la prudence, la violence de mes sentiments ne m’en auroit pas fait trahir le secret: mais à la tranquillité où je le vois, je dois croire ou que ce malheur ne m’est pas arrivé, ou qu’il a rejeté sur un délire passager, tout ce qui ne parloit que du délire constant de mon coeur. Adieu, moins il me sera aujourd’hui permis de vous voir long-temps, plus je desire que vous ne me fassiez pas attendre votre présence.”

O estado febril enfraquece não apenas o corpo, mas também a sagacidade de Aspásie, devorada pelo excesso passional.

Todavia, um pouco restabelecida, ela recupera a sua capacidade de análise, descortinando as causas da sua doença: “Vous avez tort de vous croire la seule cause de ma maladie; mais vous en auriez, peut-être, plus encore si vous ne vous en attribuez rien”, escreve ela a Alcibiade (XXIII, 244-245). Uma insônia de vários dias “[lui] avoit mis le sang dans la plus cruelle agitation”, provocando a febre. Por outro lado, as atitudes de Alcibiade de “impatience”, de “dédaigneuse froideur”, de “brusquerie”, forçando-a a concluir que “si [elle] n’avoit point encore perdu [son] coeur, c’étoit un malheur dont, du moins, [elle] n’étoit pas bien éloignée”, renovaram em Aspásie

<sup>20</sup> O receio de ser descoberta pelo marido enquanto escreve ao amante é o tema da carta XXVI (249-250), na qual Aspásie se lamenta ainda pela impossibilidade de conceder um encontro amoroso a Alcibiade, mais vivo nos seus desejos do que nos seus sentimentos. Este receio é reiterado na carta XXXVIII (266-267), onde Aspásie critica uma obra de Alcibiade, *Anaximandre*. No final, ela escreve: “Adieu, je crains toujours qu’on ne me surprenne; mais cette crainte, toute bien fondée qu’elle est, ne m’empêchera pas de vous dire combien je vous aime: & votre humeur même, si, comme je le crains un peu, ma critique vous en donne, ne m’empêchera pas de vous le répéter ce soir, & plus tendrement que vous ne le voudriez peut-être. Non, mon cher Alcibiade, non, cela ne se peut pas” (267).

o receio de perdê-lo e agravaram o seu estado de saúde. Apesar das aflições que tal desconfiança lhe causa, esta advém-lhe da sua extrema sagacidade, originada no coração e não no espírito:

“Mais j’ai malheureusement pour moi, soit sur tout ce que vous faites [rivaies], soit sur tout ce que vous pensez, une sorte de sagacité. ou même de prescience, telle que le démon même de Socrate, tout éclairé qu’il est, ne pourroit pas la pousser plus loin. [...] C’est mon coeur, c’est une sympathie qu’il ne m’est point possible de définir, mais dont à chaque moment j’éprouve l’effet, que je puis seul en croire la cause.” (245)

Por isso mesmo, a aflição causada pelo receio de perdê-lo é contínua, pois Aspásie ama para viver, de modo constante e perene, enquanto Alcibiade prima por uma inconstância de conduta para com ela, que a fere. Daí, a sua tentativa de persuasão velada ao amante para que lhe corresponda da mesma forma:

“Ne pensez pas, non plus, que je sois révoltée autant que vous me paraissez le croire, de vous voir renverser si promptement les espérances que vous me donnez quelquefois de ne vivre plus que pour moi. Hélas! quand il est question de vous, je ne sais que m’affliger: rien n’a pu encore donner à ma tendresse pour vous, la plus légère atteinte; & je suis si persuadée que ce seroit en vain que je chercherois, non à l’éteindre, mais seulement à l’affoiblir, que je n’ai pas le plus léger desir de le tenter. C’est si naturellement que je vous aime, qu’il semble que, de toutes les choses nécessaires à mon existence, mon amour soit ce qui l’est le plus. Vous variez tant à mon égard que j’ignore dans quelle disposition vous trouvera cet aveu, & quelle impression votre ame en recevra: tout ce que je sais, c’est que rien ne peut changer la mienne; & que, dussiez-vous me percer le coeur, vous n’en effaceriez pas votre image.” (245)

Os apelos de Aspásie não surtem o efeito desejado. A pouco e pouco, ela recupera a sua perspicácia, sendo-lhe cada vez mais difícil iludir-se completamente sobre os sentimentos do libertino. A carta XXXII (256-257) dá conta dos movimentos contraditórios que a dilaceram. Desesperada por não ver Alcibiade, nem ter notícias dele há “trois mortels jours”, a epistológrafa começa por repreendê-lo com severidade e por lamentar-se em tom doloroso: “Que vous avez peu de délicatesse, & que je suis à plaindre d’aimer si fortement quelqu’un qui prouve & si peu d’amour, & si peu de reconnoissance de ce qu’il en inspire!” A dor maior é a de sentir toda a diferença passional que os distingue e separa: “ce n’est qu’avec la plus vive douleur que je vois combien le ciel nous a formés différents l’un de l’autre.” Contudo, ela não é fruto de um capricho

passageiro, mas dura já há algum tempo e permanecerá enquanto as diferenças entre ambos persistirem: “Ne croyez point que cette même douleur ne soit en moi qu’un mouvement passager, ou qui ne naisse que du moment: ce n’est pas d’aujourd’hui que j’en suis atteinte; & si vous, ou moi, ne changeons pas de façon de penser, je la garderai selon toute apparence long-temps encore.” Aspásie procura, pois, persuadir o sedutor da superioridade da sua forma de amar relativamente à dele e, assim, corrigi-lo. Como reforço do seu argumento, evoca ainda a diferença entre os dois homens da sua vida, tentando sensibilizar Alcibiade para a ingratidão da sua conduta e recriminando-se pela injustiça que faz ao marido; recorre então à apóstrofe, à acumulação de exclamações e a propósitos contrastantes:

“Ingrat! quand je vois combien la plus légère partie de ce que vous m’inspirez, rendroit un autre heureux! combien il en seroit reconnoissant! à quel point moi-même je serois heureuse si je pouvois, comme il le méritoit si bien, lui rendre toute ma tendresse! lorsque je compare ses soins à votre inattention, & son amour à votre indifférence, qu’il s’en faut peu que je ne me reproche mon injustice; & que je ne sois honteuse d’être si singulièrement attachée à un objet de qui j’obtiens si peu de retour!” (256)

No entanto, o sentimento vence este assomo de lucidez em que Aspásie reconhece a sedução dos olhos traidores de Alcibiade<sup>21</sup>, e o discurso reflecte as contradições afectivas da epistológrafa que quer acreditar na sinceridade do libertino quando este lhe fazia juras de amor, ao mesmo tempo que o lamenta por ele ter sido apenas “si passagèrement affecté” pela “douce volupté” da paixão de que a sua alma “est perpétuellement remplie.” Aspásie assume, então, as suas próprias contradições:

---

<sup>21</sup> Chester, como vimos, pode comparar-se a Alcibiade na arte do fingimento da paixão: “[...] je crus sentir qu’il tremblait. Moins je pouvais me méprendre à la cause de sa timidité, plus je fus comblée de joie, de faire sur lui une si vive impression. Grand Dieu! pourquoi faut-il que les hommes puissent jouer si facilement la passion, et les mouvements qui peuvent en indiquer une, ou que nous soyons assez malheureuses pour les en croire pénétrés sur des marques, et si faibles, et si peu sûres!” – exclama Mme de Suffolk (*HO*: 99). Mais tarde, ela reconhece o monstro sob a máscara: “Combien d’illusions nécessaires au bonheur de ma vie s’étaient dissipées! Cet air simple, doux et modeste qui, de tous ses agréments, était celui qui m’avait frappée le plus, parce qu’il avait semblé me promettre plus de sensibilité et de reconnaissance de sa part, cachait l’âme la plus fourbe, la plus impénétrable au sentiment, un esprit faux, et la vanité du monde la plus puérile, et en même temps la plus dangereuse. Exercé depuis longtemps dans l’art aussi cruel que honteux de séduire et de tromper, et dont, sans doute, il s’était fait en France une étude particulière, il ne voulait que plaire, et ne savait pas aimer. J’ai même tout sujet de penser qu’il n’aurait regardé une passion que comme un ridicule, à moins, cependant, qu’elle n’eût eu pour objet quelqu’une de ces malheureuses pour lesquelles on ne peut, sans se flétrir, avouer le goût même le plus léger. Plein d’airs et de fatuité, jamais cet infortuné, car je l’en plains, ma chère Lucie! n’a connu le plaisir d’inspirer des sentiments que pour en triompher avec la dernière indécence, et livrer au public, avec la plus grande barbarie, la femme assez à plaindre pour lui avoir abandonné son coeur!” (135). As últimas cartas de Aspásie fazem eco a estas reflexões.

“J’avois commencé cette lettre avec la seule intention de me plaindre de vous; & je n’ai encore pu que vous jurer que je vous adore: mais c’est avec tant de chagrin que je me vois toujours entraînée par ma tendresse! Je rougis tant de me trouver si foible, qu’il faut qu’en effet vous ayez pour moi toute l’indifférence dont je vous soupçonne, pour ne pas craindre de me faire de mes sentiments, une si grande peine! Il me seroit, à moi, si doux de faire votre bonheur, vous me comblez de tant de plaisir, quand vous daignez me jurer que mon amour peut tout pour votre félicité. que je ne comprends pas comment, à votre tour, vous n’imaginez ni ce qui pourroit faire la mienne, ni à quel point elle dépend de vous! Il ne faudroit pour cela que me prouver, comme quelquefois vous voulez bien me le dire, que rien ne vous est aussi cher que moi. Un mot, un seul mot est sitôt écrit! Quelque occupé que vous vouliez toujours l’être à mes yeux, jamais, non jamais vous ne parviendrez à me faire croire que vous n’avez pas trouvé un moment pour me dire que vous pensez à moi, lorsqu’avec tant d’entraves, je sais trouver le moyen de m’occuper de vous toute la journée...” (256)

As recriminações devem-se ao facto de Alcibiade se mostrar insensível à necessidade de a apaixonada, cujo pensamento se ocupa continuamente da imagem do amado, sentir que é correspondida, ou seja, de ouvir ou ler a declaração do amor do Outro. Como represália, ela promete não voltar a escrever-lhe sem que ele o faça primeiro. Podemos interrogar-nos, contudo, a qual dos dois este “nouveau régime que [Aspasie] vien[t] de [se] prescrire” (257) trará maior sofrimento; a resposta não é difícil. A organização narrativa, com subtil ironia, faz suceder a esta carta de doloroso lamento da mulher apaixonada aquela outra célebre do libertino em que ele ministra a Théràmène um “cours de perfidie” (XXXIII, 257-259). Nas seguintes, vêmo-lo ocupado com outros objectos de interesse: Thargélie e Thémistée, por exemplo.

Aspasie volta a deixar-se seduzir, quer pela sua paixão quer por Alcibiade (XXXVIII, 266-267); embora a sua lucidez lhe não permita uma cegueira absoluta, o tom revela o indizível da felicidade, expressa aqui pela acumulação de exclamações, de interjeições, da apóstrofe, de interrogações, de repetições, de propósitos contrastantes:

“Vous m’aimez! vous! Alcibiade!... Quoi! encore! ah!... mais. comment se peut-il que l’on réunisse tant d’indifférence & tant d’amour! comment. tout entier à ce dernier sentiment, peut-on prendre assez sur soi, pour ne montrer que l’autre! Comment, enfin, se peut-il qu’il semble vous en coûter si peu pour m’affliger, que vous paroissiez en même temps vous reprocher si amèrement de l’avoir fait!” (271)

A “singularité” da conduta de Alcibiade e as suas “perpetuelles variations” (271) sugerem, contudo, à sagacidade de Aspásie a hipótese de que os propósitos do amante consistem apenas em fazer “des expériences”: “Oui, sans doute, vous cherchez à apprendre jusques à quel point l’ame peut influer sur le corps, le coeur sur l’esprit, jusques où peut s’étendre votre pouvoir sur tous les deux” (272).

Ao desmascarar o tirano, Aspásie não consegue evitar, todavia, declarar-se vencida pelo seu sentimento; implora apenas alguma compaixão e uma atitude menos humilhante da parte do libertino – o qual a trata como um mero joguete dos seus desejos e vontade –, recorrendo ao superlativo e à hipérbole:

“Ah! cessez, je vous en conjure, d’avoir une curiosité si cruelle pour moi, & que l’extrême tendresse que vous m’inspirez, vous rend si peu nécessaire. Si elle vous amuse, songez que non-seulement elle me tue; mais [...] qu’elle m’humilie au delà de ce que je pourrois vous exprimer. Contentez-vous de jouir en souverain, de l’empire que vous avez sur moi, sans en abuser en tyran: car, n’est-ce pas me tyranniser à l’excès, que de me faire passer à votre volonté, de la plus profonde douleur, à un plaisir qui ne connoît pas plus de bornes?” (272)

Com perspicácia, Aspásie desmonta as táticas encantatórias do sedutor “pour [lui] donner de secousses si opposées”, transportando-a do Céu ao Inferno e vice-versa:

“Me faire concevoir la crainte de ne vous plaire plus, ou seulement de vous plaire moins; me rendre l’espoir: quelques lignes tracées de votre main; du silence; une parole seulement un peu sèche: un mot tendre, ou simplement obligeant, voilà quelle est la sublime magie que vous mettez en usage pour me rendre tour-à-tour, ou la plus heureuse, ou la plus à plaindre de toutes les femmes!” (272)

Querendo reagir, mas confessando não consegui-lo, Aspásie conclui que tal fica a dever-se à força da sua “tendresse”: “Non, tout y cede: je ne sens plus qu’elle, je vous adore, & vous le dis, puisque je suis assez heureuse pour que vous vouliez bien encore l’entendre” (272). Por outro lado, a carta recebida de Alcibiade parece eficaz na persuasão de que ele a ama ainda (ou, pelo menos, é nisso que ela deseja acreditar) e que as pretensas rivais são apenas “distractions auxquelles [son] sexe se livre si facilement” (272)<sup>22</sup>. No entanto, apesar do seu amor, Aspásie reitera a súplica,

<sup>22</sup> Entretanto, o catálogo das conquistas do sedutor vai aumentando (Praxidice, Théognis), embora ele se esforce por escondê-las de Aspásie.

hiperbólica e superlativamente, de sinceridade<sup>23</sup> (“Au nom des Dieux, ne me trompez pas!”), para não se iludir com quimeras cruéis: “Quoi que vous fassiez, je vous adorerais toujours; mais ne me faites point espérer un bonheur auquel je ne serois pas destinée. Je crains, au delà de toute expression, ces chimères charmantes que l’on ne peut abandonner sans s’arracher le coeur, & dont la triste vérité qui les fait évanouir, a déjà, tant de fois, déchiré le mien” (272).

A sagacidade de Aspásie impaciente e enfada Alcibiade, como ele o confessa a Antipe (XLVII, 279-280). Na carta seguinte, a apaixonada reage ao comportamento do libertino, lamentando-se do infortúnio de não ser correspondida no seu amor, certeza esta comprovada pela inconstância gritante daquele. Porém, no seu desespero, Aspásie, através da preterição, procura defender o indefensável, como forma de persuasão sobre o amante para que este se apiede da sua “ame déchirée”, e faz recair sobre si própria a culpa do Outro:

“Quelqu’affreuse que soit ma destinée, quelque douloureuse que me soit l’impression que me cause cette horrible preuve de votre inconstance, ne craignez point que je veuille ni m’en plaindre, ni vous la reprocher. Non: je ne veux simplement que vous conjurer de ne pas ajouter à la douleur à laquelle je sens que je succombe en ce moment. la douleur de vous irriter de nouveau: & cela seroit indubitablement si je vous voyois. [...] [J’ai] l’ame déchirée: mais, encore une fois, mon intention n’est pas de vous faire des reproches: je veux au contraire, me persuader que je mérite toute l’horreur de ma situation: il m’est bien moins cruel d’avoir à me plaindre de moi-même que de croire que j’aie à me plaindre de vous.” (XLVIII, 280)

---

<sup>23</sup> A questão da sinceridade é retomada na carta seguinte de Aspásie, a propósito de críticas que ela faz a Alcibiade (XLVI,277-278). A vaidade desmedida deste não suporta qualquer objecção à sua pretensa superioridade, sobretudo vinda de Aspásie. Ora, esta diz-lhe então: “Je vous aime: pour que vous ne puissiez point en douter, il devoit suffire que je vous l’eusse dit: je vous l’ai prouvé, vous devez en douter moins encore; mais, en consentant à me soumettre à tous vos desirs, j’ai cru ne remplir que le moindre des devoirs que ma tendresse m’imposoit auprès de vous, que le plus sacré, & le plus indispensable de tous pour moi, étoit de vous dire des vérités que votre naissance, vos richesses, & d’autres considérations que, par égard pour vous, je veux bien ne pas détailler ici, ne permettent pas à la vile foule qui vous environne sans cesse, de vous offrir. Si je vous connois trop pour ignorer combien vivement vous desireriez que je m’abaissasse jusques à la grossir, vous devez, à votre tour, me connoître assez pour ne pas attendre de moi des complaisances que je me reprocherois d’autant plus, qu’en ajoutant à votre orgueil, elles rendroient plus révoltante encore, la haute idée que vous avez de vous-même. Vous voudrez donc bien que je laisse à ces lâches adulateurs qui ne cherchent qu’à corrompre votre jeunesse, à vous louer, même de ce que vous faites de plus mal; & que je ne croie devoir vous apprendre à quel point vous m’êtes cher, qu’en tâchant de vous prouver combien vous avez encore à faire, je ne dis point pour inspirer ce sentiment d’admiration que vous vous croyez si bien dû, & que peut-être, jamais vous n’excitez, mais seulement pour parvenir à mériter l’estime” (278). É por causa do seu amor por ele que Aspásie se crê no dever de criticá-lo: aquilo que para Alcibiade constitui a glória tão almejada, para Aspásie não passa de ridículos, escândalos e afectação de vícios.

A assunção da culpa por Aspásie e a suposta ausência de intenções recriminatórias da sua parte relativamente a Alcibiade, embora sinceras, constituem, todavia, estratégias retóricas veladas de denegação, pelas quais se afirma o contrário daquilo que se aparenta enunciar. O seu objectivo mais profundo é o de persuadir o Outro a mudar de conduta e a amá-la em exclusividade<sup>24</sup>.

Sentindo-se incapaz de esconder a dor que a dilacera, Aspásie prefere privar-se, quer da presença do amante quer mesmo de cartas suas, cujo tom frio e duro prenuncia o seu desamor<sup>25</sup>:

“Au nom des dieux! ne vous exposez pas à une scene qui vous seroit aussi désagréable qu’elle me seroit inutile. Laissez, abandonnez une infortunée qui ne peut plus que troubler votre tranquillité; & qui, en ce moment même, le plus cruel de sa vie, dans cet instant où vous lui faites de son existence, le plus horrible supplice, craint encore au dessus de tout, le malheur de vous être odieuse. Adieu: dans quelque temps, peut-être, serai-je en état de vous écrire avec plus de suite que je n’en sens actuellement dans mes idées: ne craignez pas la lettre dont je vous menace: mon intention n’est ni de vous tourmenter, ni même de me plaindre; mais de tâcher de vous convaincre que si, comme vous avez eu la barbarie de me le faire entendre, je me suis attirée le malheur qui m’accable, c’est, du moins, par un sentiment dont la violence & la sincérité auroient dû m’empêcher à jamais de l’éprouver. Adieu: ne me faites point de réponse: sans le vouloir, même sans vous en douter, vous m’écrieriez, sans doute, du ton dont vous venez de me parler; & je n’ai pas la force de le supporter davantage: la meilleure preuve que je puisse vous en donner, c’est que je le redoute plus encore que votre silence.” (280-281)

<sup>24</sup> Cf. Mme de Suffolk: “Depuis que je connaissais l’amour, j’avais découvert que j’étais née excessivement jalouse. [...] Il reçut d’abord avec douceur mes craintes et mes reproches; mais je lui vis bientôt cet air froid et impatient dont on écoute les plaintes de ce que l’on n’aime plus. [...] Un mot un peu plus doux, un regard un peu plus tendre, quelques serments moins froids, remettaient de la sérénité dans mon âme. Souvent aussi, elle paraissait y régner, qu’elle était remplie de toute la fureur de la jalousie. Je craignais trop de le perdre pour que je ne craignisse pas de l’offenser; et sentir que l’on doit cacher à ce qu’on aime des mouvements qui ne peuvent jamais prouver que de l’amour, est s’avouer à soi-même qu’on ne se croit plus aimé” (HO: 132).

<sup>25</sup> Mme de Suffolk, ao tomar conhecimento da “scélératesse [du] perfide” Chester, não consegue evitar que a sua paixão procure ainda desculpá-lo: “Eh bien! Mylord, lui dis-je, en versant un torrent de larmes, il est donc vrai que vous m’avez trompée, que vous ne m’avez jamais aimée, et que je n’ai été pour vous que l’objet d’un caprice...” O libertino interrompe-a para confirmar, “avec la plus insultante froideur”, os crimes de que é acusado. Segue-se o lamento suplicante da vítima: “Ah! barbare [...], après t’avoir perdu, je ne redoute que de vivre. Les malheurs et la honte de ma vie ont commencé du jour à jamais affreux qui t’a offert à ma vue. Achève ton ouvrage, achève de déchirer un coeur où tu n’as jamais voulu régner que pour lui faire connaître tout ce qu’une passion malheureuse peut faire éprouver de tourments. Tu crains encore moins le crime que je ne crains la mort. Montre-toi donc dans toute ton horreur. Aussi bien serait-ce en vain que tu voudrais me la déguiser. Cette vérité même dont tu te pares si cruellement à mes yeux, je ne la dois qu’à ton inhumanité. Considère quel moment tu choisis pour la mettre en usage; et félicite-toi, si tu le veux, d’une vertu que tu ne daignerais pas affecter, si tu n’étais pas sûr qu’elle me coûtera la vie. Tu ne l’eus pas le jour exécrable où tu me trompas par le plus perfide des serments, où tu m’abusas par les plus odieux mensonges, où tu ne parvins à me voir dans tes bras que par la plus horrible scélératesse dont le coeur le plus lâche et le plus bas pourrait être capable! [...]. Adieu [...], souvenez-vous quelquefois d’une infortunée qui ne voulait vivre que pour vous, et qui meurt en vous adorant. [*e desmaia*]” (HO: 140-141. Cf. Aspásie: “vous craigniez de donner la mort à une infortunée qui ne vit que pour vous” – L, 283). Os lamentos da freira portuguesa ecoam ainda na memória destas heroínas, que recorrem ao mesmo tom superlativo, hiperbólico, repetitivo, exclamativo e invectivo.

A carta seguinte (L, 282-284) inicia-se num tom mais controlado e reflectido, procurando Aspásie assumir o papel de “une amie qui [l'] estime, & qui [le] chérit, & à laquelle [il] ne [peut], sans la plus cruelle injustice, refuser [son] amitié & [sa] confiance” (282). A confiança mútua é o ponto-chave defendido por Aspásie. Neste sentido, ela revela ao seu destinatário toda a sua sagacidade presente e passada, esta última velada sob o fingimento da credulidade nos juramentos falsos do amante, de modo a evitar “des querelles qui [...] finissoient toujours par percer” o seu coração (282), pedindo-lhe, em troca, a mais absoluta sinceridade:

“J’ai, vous le savez, sur vos plus légers mouvements, une pénétration qui m’a souvent plus encore mise au désespoir, qu’elle ne vous a impatienté. J’ai, pour ainsi dire, pressenti le moment où vous avez commencé à vous éloigner de moi: je vous ai vu, lors même que vous vous flattiez encore que je ne voyois rien, des retours, des remords: je vous ai vu, ou du moins j’ai cru vous voir combattu par votre reconnaissance, par votre tendresse même: car, comme je ne consulte actuellement ni le désespoir d’un amour malheureux, ni le dépit de l’amour-propre offensé, je conviens sans peine, qu’au travers de tous vos égarements, & de tous les sujets que vous me donniez de douter que je vous fusse chère encore, j’ai cru voir ces différents mouvements vous agiter tour-à-tour. [...] Lorsque j’ai vu que vous me vouliez aveugle, j’ai humainement fait tout ce que j’ai pu pour m’aveugler: mais tout ce que j’ai pu obtenir de moi-même [...] a été de renfermer & le desir, & le besoin que j’avois d’un éclaircissement que je voyois que vous vouliez éviter, & que, par conséquent, j’étois déterminée à ne vous demander jamais. Je vous le demande aujourd’hui, parce que la confiance que vous m’avez marquée [confissão da infidelidade com Thrazyclée], m’en inspire assez pour me flatter que je le puis sans risquer de vous blesser. Je vous conjure donc [...] de continuer à m’ouvrir votre coeur, de me l’ouvrir même entièrement.” (283)

A partir deste momento, a epistológrafa abandona o tom sereno e suplica, com toda a veemência da paixão, a sinceridade do amante. Confessa-lhe, ainda, uma outra “falsidade”: dilacerada pelas desconfianças suscitadas pelo comportamento contraditório de Alcibiade, ela mandou segui-lo. Contudo, o seu maior desejo era que ele próprio lhe confiasse os seus erros. Reitera-lhe, por isso, o pedido inicial:

“Je ne vous déguise, comme vous voyez, rien de mes plus secrets mouvements: ne soyez point, de grace, moins sincere que moi: vous le pouvez: ce n’est pas le caprice du coeur qui décide la confiance, c’est l’estime seule qui la donne; & si ce sentiment peut se mériter, je crois que vous ne pouvez, ni ne pourrez même jamais me refuser la vôtre.” (284)

E mostra-se magnânime ao não exigir o sacrifício de Thrazyclée, por maior sofrimento que tal gesto lhe cause. (Alcibiade, por interesses estratégicos e por algum “dégoût”, rompe efectivamente com esta mulher – LI. 285-286.)

Na carta LIV (288-289), Aspásie, continuando a afirmar o seu amor, revela-se, no entanto, ironicamente lúcida quanto aos sentimentos de Alcibiade em consequência da vitória deste nos Jogos Olímpicos: “[...] je n’en serois guere plus disposée à croire que vous ne veniez d’acquérir l’immortalité, que pour en être plus modeste” (288). Ela conhece bem a vaidade desmedida de Alcibiade e teme pela sua reputação no futuro:

“S’il y avoit, au reste, quelque chose au monde qui pût, ainsi que vous le voudriez, me faire croire que la gloire dont vous venez de vous couvrir, toute brillante qu’elle est, ne sauroit égaler à vos yeux la gloire d’avoir pu me rendre sensible, c’est (si pourtant je dois m’en rapporter aux bruits qui m’en reviennent de tous côtés,) qu’il ne dépend point de vous que la victoire que vous avez remportée sur moi, n’ait, & toute la publicité, & toute l’étendue de la victoire dont la Grece entiere est en ce moment occupée à vous féliciter. Il seroit inutile de vous dire à quel point m’affligent ces rumeurs, moins encore pour l’intérêt de ma réputation que je n’imaginerois cependant pas sacrifier d’une façon si cruelle, que par l’affreuse nécessité où je serois de cesser de vous voir, si elles s’étendoient jusques à Périclès: mais qui sait si!... ah! grands dieux! puis-je penser ce que je crains, & vous aimer encore!” (288-289)

Os receios premonitórios de Aspásie são bem justificados. A sua perspicácia e a sua paixão vão ser postas à prova pouco depois, a propósito do caso de Alcibiade com Némée. Mortificada pelo ciúme, Aspásie oscila entre a tirania do seu amor e a necessidade de ruptura para preservar um resto de dignidade:

“Que vous êtes barbare! ou ne vous offensez point de ce que je voudrois cesser de vous aimer, ou ne me rendez pas nécessaire un si cruel effort. Aimez-moi s’il se peut, ingrat! ou laissez ce coeur, que vous semblez n’avoir cherché à rendre sensible que pour jouir du plaisir si digne de vous de le déchirer, reprendre, si pourtant il le peut jamais, avec son ancienne indifférence pour vous, ses premiers sentiments pour Périclès. N’en est-ce donc assez pour votre gloire que d’avoir fait naître la plus violente des passions, & de l’avoir rendue si malheureuse, sans exiger encore que les tourments que vous me faites éprouver soient éternels? Vous aimez Némée: que vous importerait-il donc que je ne vous aimasse plus?” (LX, 297)

O lamento da apaixonada, dando expressão ao ciúme e à indignação, procura subliminarmente persuadir Alcibiade a renunciar a Némée. Assim, ela insiste na ruptura como a única solução nas circunstâncias presentes: “[...] je tremble que votre injustice ne voie qu’une méprisabile inconstance dans la nécessité où vous-même me mettez de briser des noeuds qui, si vous eussiez pensé comme moi, auroient été éternels” (298). Refuta, ainda, os sofismas cínicos do libertino que lhe pedia mais indulgência e a acusava de vaidade camuflada de delicadeza:

“Vous ne cessez de me répéter que, si je vous aimois véritablement, je serois plus indulgente: ah! cruel! combien n’y a-t-il pas de temps que je vous pardonne! [...] Ce n’est, osez-vous ajouter, que la vanité qui, prenant à mes yeux le masque de la délicatesse, fait le malheur de ma vie des plaisirs qu’une autre vous procure. Quoi! vous voudriez que ma tendresse respectât jusques à ceux de vos caprices qui l’outragent le plus!... Je ne répondrai point à des sophismes dont il ne se peut pas que vous ne sentiez vous-même tout le faux, & qui font encore plus de tort à votre coeur qu’à votre esprit.” (298)

Apesar da lucidez da sua análise, Aspásie consente em escutar, “pour la dernière fois”, as razões falaciosas do sedutor.

A carta seguinte (LXI, 298-299) mostra que Alcibiade não conseguiu ser suficientemente convincente para mudar a posição de Aspásie. Esta permanece irredutível e exige que ele escolha uma das duas rivais. A sua indulgência tem como limite máximo o perdão pela infidelidade, se o arrependimento do amante for sincero, provando uma dignidade merecedora de estima (298). Com a sua célebre penetração, Aspásie refuta, ironicamente, os novos sofismas do libertino sobre as diferenças entre amor e *goût*:

“Tout ce que vous me dites hier sur cela, étoit admirablement bien travaillé. Vous m’établites avec tout l’art imaginable, entre le foible des sens & les sentiments du coeur, de très-déliques distinctions; mais, en même temps, elles étoient si subtiles que, quelqu’esprit que l’on veuille bien m’attribuer, j’avoue qu’il ne me fut pas possible de les saisir. [...] Je vous ai trouvé autant d’éloquence & de clarté que vous pouviez, en effet, désirer que je vous en trouvasse: mais vous seriez, s’il se pouvoit, aussi éloquent & aussi lumineux que Périclès lui-même, que *vous ne m’en persuaderiez pas davantage qu’entre les bras d’une autre, vous n’en êtes pas moins à moi*. Quand, au reste, il seroit possible que vous parvinssiez à me persuader *une pareille absurdité*, comme il n’en seroit pas moins sûr que ce seroit toujours me faire courir le risque de vous paroître moins aimable, je croirois n’en avoir pas moins à me plaindre de ce que vous vous seriez mis dans une

position qui, en me faisant, tout au moins, *douter de votre tendresse*, ne pourroit qu'alarmer beaucoup la mienne." (298-299; sublinhados nossos)

O problema de Alcibiade não está no virtuosismo da sua retórica sofisticada, capaz de seduzir qualquer outra mulher menos perspicaz que Aspásie, mas no absurdo da tese defendida perante alguém cuja concepção amorosa se funda na sinceridade, na exclusividade, na entrega total de corpo e alma para a eternidade. Aspásie, deixando-o "maître de faire ce qui [lui] plaira" (299), sugere, pelo contrário, que a sua posição é clara e que esta corresponde a um ultimato: ou ela ou Némée; as duas, nunca.

Isso mesmo confirma a carta LXIII, na qual, embora reitere o seu amor, Aspásie rompe a ligação íntima com Alcibiade: "[...] je vous aime encore [...]. Je ne vous verrai plus, du moins en particulier; [...]. Non, encore une fois, je ne vous verrai plus, comme, & sans doute dans la seule vue de remporter sur moi un nouveau triomphe, vous paraissez le desirer. [...]. Que la lettre à laquelle je répons ici, soit donc la dernière que vous m'écriviez" (301). A ruptura será definitiva e, apesar de Aspásie não duvidar da publicitação deste "glorioso triunfo" do libertino, ela será também o único modo de se redimir da sua vergonha:

"Eh! comment [...] pourrais-je croire que vous ne leur [vos amis] ayez point confié votre victoire? L'amour tout impétueux qu'il est, peut quelquefois savoir se taire; mais l'amour-propre a toujours besoin de parler. Vous avez tant immolé au vôtre un sentiment qui pouvoit ne vous pas toucher, mais qui, par sa violence & sa sincérité, méritoit au moins de vous quelque ménagement, qu'il ne sauroit m'être permis de douter que vous ne lui sacrifiiez pas encore ma réputation. Tout, de votre part, me percera le coeur, mais rien ne m'en surprendra. Vous en agirez donc à cet égard comme vous voudrez: si je n'ai pu me garantir d'une foiblesse, vous verrez comme je sais & m'en punir, & échapper au déshonneur. *Adieu, tout est dit entre nous, & pour jamais*: souvenez-vous seulement, quelque parti que vous preniez, que j'envisage avec plus d'intrépidité encore le mépris de Périclès, quelque affreux qu'il fût pour moi, & votre haine même, dont il ne se peut pas qu'en ce moment je ne me fasse le plus cruel des malheurs qui peuvent m'accabler, que *la honte de vous être plus long-temps attachée*." (301; sublinhados nossos)<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Cf. Mme de Suffolk: "A mesure que je reprenais mes forces et l'usage de penser, je ne voyais pas sans horreur tout ce dont me privait le funeste égarement dans lequel j'étais tombée; et je ne doutai pas qu'au moins il ne me coûtât ma réputation. J'étais trop peu faite pour le mépris pour ne le pas craindre: et je sentis beaucoup plus vivement le malheur de n'être plus estimée que la perte de mon amant. [...]. Le malheur que j'ai eu aujourd'hui de le rencontrer, et l'affreuse impression que m'a faite sa présence, achèvent de me confirmer dans ma résolution" (*HO*: 143-145).

Mortalmente arrependida dos seus “égarements du coeur et de l’esprit”, não pela violência e sinceridade do seu sentimento mas pela mediocridade do objecto amado, Aspásie procura recuperar o domínio de si própria, renunciando à paixão e retomando a sua vida anterior, mais serena e ocupada pelas coisas do espírito junto do marido e dos amigos filósofos. A sua última carta a Alcibiade (LXV, 303-306), escrita sob as ordens de Péricles, contém um manifesto político deste, para o qual o Estratega solicita a opinião do pupilo. Aspásie limita-se a servir de secretária, confirmando, assim, a ruptura definitiva, ao nível sentimental, com o libertino<sup>27</sup>.

As dezoito epístolas de Aspásie a Alcibiade correspondem a um ciclo quase completo do jogo da sedução, ou seja, elas iniciam-se após a conquista e terminam com a confirmação da ruptura da ligação, provocada pelo desencanto feminino. Assim, estas cartas colocam em cena o excesso e a violência passionais perturbadores da razão da heroína, a qual, depois da declaração e da prova do amor secreto, se sujeita aos desejos e ao poder da vontade do Outro. Seduzida pelo libertino e pela sua própria paixão, ela aceita uma cegueira voluntária indulgente para com o carácter e as traições do objecto amado, receosa por aborrecê-lo e aterrorizada com a perspectiva funesta de perdê-lo. O seu maior desejo é fazê-lo feliz; por isso, pode perdoar-lhe, com grande sofrimento, inúmeras infidelidades de pouco significado que finge desconhecer, mas não a inconstância amorosa com Némée de que ela o acusa. Este caso reaviva a sua auto-estima e precipita a ruptura da ligação, pois Alcibiade recusa-se a sacrificar-lhe a cortesã, argumentando tratar-se de um *goût* passageiro. Aspásie assim não o entende e, admitindo o erro da sua fraqueza por um libertino sedento de vanglória, decide autopunir-se para evitar maior desonra e rompe definitivamente, fechando o ciclo mais cruel da sua vida. A Duquesa de Suffolk sofre uma sedução semelhante e opta também pela ruptura, fugindo ao celerado Chester.

Alcibiade, depois da conquista da mulher mais célebre de Atenas, trocada por uma cortesã também ela excepcional, ataca ainda uma dama nobre, bela, virtuosa e sensível, Diótima, cujo infortúnio é representado em duas cartas (o romance não nos fornece qualquer carta de Alcibiade a Diótima). No entanto, elas sintetizam admiravelmente a violência passional no feminino e o choque dilacerante desta com a perfídia do sedutor.

Na carta LXIX, Diótima proclama, com toda a intensidade, o seu amor total e absoluto, embora a felicidade presente pareça contaminada pela premonição do infortúnio futuro:

“A peine, mon cher Alcibiade, ai-je, dans toute la nuit, fermé les yeux une seule minute; mais, quelque mal que me fasse d’ailleurs une insomnie si continue, la réflexion que, tout ce que j’ôte au sommeil, est autant de retrouvé pour l’amour, ne peut me permettre de m’en plaindre. Je n’en sais, pourtant,

---

<sup>27</sup> Cf. *supra* nota 19.

pas moins que je vous aime trop: ce n'est même pas sans autant de crainte que de douleur, que je me vois dans l'état où vous m'avez mise; & quand je songe à tout ce que ma tendresse pour vous, peut un jour me procurer de tourment..." (312)

Lutando consigo mesma, a apaixonada procura dissipar os maus presságios, embarcando numa autopersuasão que faz o jogo do libertino:

"Mais pourquoi, est-ce, pour ainsi dire, l'instant même où je viens de vous entendre me jurer que vous m'aimerez toujours, que je choisis pour craindre qu'un jour vous ne cessiez de m'aimer? Que je suis malheureuse! en proie pour le présent, à toutes les alarmes imaginables, j'y suis encore à tout ce qu'il est possible d'en puiser dans l'avenir. Je ne sais quel sentiment intérieur dont tout ce que je lui puis opposer, ne sauroit triompher, me crie sans cesse que je vous perdrai; & cette idée, toute affreuse qu'elle est, a tant d'empire sur mon ame, que tous vos serments, & même le desir que j'ai de les croire, quelqu'ardent qu'il soit, ne peuvent un moment l'affoiblir." (312)

A tomada da pena obedece ao imperativo de reiterar continuamente a paixão, prolongando a declaração de viva voz, mas também de persuadir o Outro a corresponder com a mesma intensidade:

"Je ne sais si vous trouverez aussi juste qu'il me le paroît, que j'emploie à vous écrire que je vous aime, tous les moments où je suis privée de la douceur de vous le dire. Si je ne me trompe, la violence de mon amour vous étonne; mais, à quelque point que la justice que je vous force à lui rendre, ait de quoi me plaire, il me semble que ce sentiment n'est pas le sentiment que je vous desirerois. J'ai tort, sans doute; mais en pareil cas, l'étonnement, je l'avoue, ne me paroît qu'un aveu tacite de l'impossibilité où l'on est de partager ce qu'on inspire... Ah! plaise à l'amour, que vous ne me soyez pas plus cher que vous ne le voudriez! Vous allez, peut-être, vous fâcher du souhait que je forme: mais comment puis-je sur ce point vous contenter, si, lorsque je renferme mes craintes, vous paraissez vous-même craindre que je ne vous aime qu'avec tiédeur; & si, quand je vous en entretiens, vous m'accusez d'être injuste?" (312)

O jogo do libertino com os sentimentos da vítima coloca-a face ao dilema de como agir para contentá-lo: deve mostrar-lhe toda a intensidade do seu amor, ou moderar-se? deve refrear o seu medo de não ser correspondida da mesma forma e sofrer a acusação de injustiça? Como resposta,

Diotime afirma o excesso da sua paixão, insinuando que a verdadeira injustiça, está do lado do acusador, naturalmente inconstante: “Moi! vous aimer foiblement! vous ne le croyez pas! Mais s’il étoit, en effet, possible que cette crainte vous occupât, combien, si à la seule idée de votre inconstance, vous me voyiez noyée dans mes larmes, ne vous le reprocheriez-vous pas?” (312).

A esta ideia, sucede-se “l’inquiétude la plus horrible” pela espera gorada de uma carta do objecto amado. A escrita reflecte, então, a ansiedade e a angústia expressas num tom doloroso, interrogativo, exclamativo, repetitivo e contraditório, o qual procura, em simultâneo, extravasar os sentimentos e os desejos da epistológrafa, bem como tocar o coração do destinatário e levá-lo a agir segundo as expectativas da apaixonada:

“Hélas! vous souviendrez-vous, du moins, que j’existe? Mon idée se présentera-t-elle à vous quelquefois? Trouverez-vous, enfin, quelque douceur à vous en occuper? Que je vous aime! Combien, depuis que je ne vous ai vu, vous ai-je juré de fois que je vous adorerois toujours! Mais le soin que je prends de vous dire à quel point vous m’êtes cher, s’il ne vous est pas à charge, ne vous est-il pas bien indifférent? Puis-je me flatter que vous lisiez sans ennui tout ce que mon coeur me dicte pour vous? Hélas! ce n’est jamais que lui qui vous parle; mais, ne regrettez-vous pas quelquefois que ce ne soit jamais que lui que je charge de vous entretenir!... Non, c’étoit en vain que j’attendois une lettre de vous. Concevez-vous, du moins, avec quelle vivacité j’en desirois; & tout ce qu’un seul mot de votre main auroit fait pour mon bonheur! Que vous seriez cruel, si, ayant eu la possibilité de m’écrire, vous ne l’aviez pas fait! Si vous pouviez savoir ce qu’est pour moi, une lettre de vous! Avec quel transport je la lis! combien tout m’en est précieux! – Sera-ce demain que je serai dédommée de tout ce que je perds aujourd’hui? Que d’heures, jusques au moment qui m’apportera le bonheur dont aujourd’hui je me suis vainement flatée, ou me rendra votre présence, ne reste-t-il pas encore à s’écouler! Ah! ne les comptez point comme moi, ces heures cruelles! vous seriez trop à plaindre: mais pourtant, rappelez-vous quelquefois, & que je vous adore, & que l’excès de ma tendresse pour vous, me rend bien digne de n’en être pas tout-à-fait oubliée.” (312)

A circularidade perpétua da retórica passional repete, com mil variações, a mesma ideia: “amo-te, logo ama-me”. Apenas a exaustão física pode interromper este movimento, tão necessário e natural como a própria respiração.

A outra carta de Diotime (LXXXI, 330) confirma, uma vez mais, o sucesso das manobras do libertino, o qual procura levá-la a romper com ele para passá-la a Axiochus<sup>28</sup>. De facto, decorrido mais de um mês<sup>29</sup>, o arrefecimento de Alcibiade deixa pouca margem para dúvidas para um coração sensível e perspicaz, tal como tinha sucedido com Aspásie. Diotime, mortificada pela sua dor, reafirma a paixão, mas recrimina, de forma pungente, o sedutor infiel, sobretudo por este nem se dignar em esconder a sua conduta:

“O! mon cher Alcibiade, que cette infortunée Diotime qui vous adore, vous occupe peu! Voilà trois jours entiers que vous me privez de votre présence, & que vous m’en privez volontairement! Callicrate, tout accoutumé, tout ardent qu’il est à vous défendre, ne peut plus trouver d’excuses à votre froideur, ni justifier votre négligence. Mais, n’auriez-vous point poussé la barbarie jusqu’à lui prescrire de me laisser toutes mes craintes? [...] Mon coeur qui cherche encore plus à vous excuser, que vous ne le chercheriez vous-même si vous m’aimiez; & que, cependant, l’amour pût vous permettre d’être si criminel, auroit préféré les infideles récits de Callicrate, à la certitude la plus avérée. Il voyoit avec quelle ardeur je desirois un prétexte pour couvrir une indulgence qui m’est si honteuse; mais le barbare, digne de vous jusqu’au bout, loin d’avoir pour moi la pitié de m’abuser, sembloit se faire une joie maligne de me faire le récit de vos plaisirs. Eh! qui sait même s’il ne me les a pas exagérés?” (330)

Por interposta pessoa, o libertino compraz-se em atormentar os sentimentos, a dignidade e o amor-próprio da vítima, duplamente seduzida: pelo celerado e pela paixão irresistível que este lhe inspira. Fazendo eco aos apelos e aos lamentos de Aspásie, Diotime queixa-se das gritantes infidelidades do objecto amado, mas ainda para persuadi-lo a corresponder-lhe na intensidade e na exclusividade do sentimento, recorrendo à retórica passional (interjeições, apóstrofes, exclamações, interrogações retóricas, repetições, contradições, hipérboles e superlativos, vocabulário fatalista):

“Ah! laissez-moi.cruel! le pouvoir de vous haïr, ou répondez mieux à la malheureuse passion que vous m’avez inspirée. Vous m’aimez, dites-vous; & c’est dans d’autres yeux que les miens, que vous allez chercher l’expression de l’amour! C’est dans d’autres bras que vous croyez en trouver les plaisirs, & que vous les trouvez, peut-être! ingrat! eh! quelles rivales encore me donnez-vous! Je sais, ou, pour parler plus juste, je me plais, & beaucoup plus

<sup>28</sup> “[...] en lui jurant que je l’aime toujours, je lui fais des infidélités si publiques. & la fais instruire avec tant de soin, de tout ce qui peut me nuire auprès d’elle. qu’il ne se peut point qu’enfin je ne la force de me quitter” (LXXIX, 328).

<sup>29</sup> Cf. carta LXXVIII, de Axiochus a Alcibiade: “Il y a déjà plus d’un mois que, sur la perfide parole que vous m’aviez donné de me céder Diotime, je l’ai attaquée” (326).

encore pour votre gloire, que pour les intérêts de ma vanité, à croire que vous ne les aimez pas; mais enfin, elles vous occupent, vous partagent, prennent sur votre imagination, séduisent vos sens. En supposant même que, dans ces instants cruels, vous puissiez vous rappeler mon image, quel doit être mon empire sur votre coeur! Vous me direz, peut-être, (car combien n'êtes-vous pas ingénieux à tromper!) que de plus estimables rivales seroient bien plus dangereuses pour moi: mais ne pouvez-vous donc vous dispenser de m'en donner? Quand vous régnerez seul sur mon ame; quand je vous préfère à ce qu'Athenes renferme de plus à craindre après vous, ne puis-je en obtenir que vous me laissiez du moins ignorer vos égarements?" (330)

A conduta de Alcibiade poderia provocar, legitimamente, uma vingança nos mesmos termos. Diotime é cortejada por Axiochus; contudo, a lei da exclusividade no amor defendida por ela impede-a de recorrer a tal estratagem para despertar o ciúme do objecto amado e fazê-lo regressar a si:

"Les dieux me sont témoins que, tous cruels que vous me rendez mes sentiments, je n'ai point cherché, par un art que rien n'excuseroit à mes yeux, à réveiller les vôtres: à vous forcer par les tourments de la jalousie, à vous les exagérer peut-être; qu'Axiochus, enfin, ne peut, malgré sa tendresse pour moi, m'obliger à tourner mes regards vers lui, que lorsqu'il me prononce votre nom. Vous le voyez; je ne veux pas que vous puissiez un seul instant penser que, dans mon désespoir, il pourroit être, quelque momentané que ce fût, l'objet de mon attention! Mais, lui-même, comment ose-t-il se flatter qu'un coeur tout rempli d'Alcibiade, puisse se rendre à ses desirs?" (330)

A carta termina com uma interrogação retórica e perlocucional: não apenas Diotime conhece a resposta, como também procura, apesar disso, usá-la como apelo à mudança de atitude e de disposição sentimental de Alcibiade: "Hélas! que je prends d'inutiles soins! Eh! comment se peut-il que je croie vous plaire encore en vous parlant de ma tendresse, lorsque tout me prouve si-bien que ce ne seroit qu'en vous assurant de mon indifférence, que je pourrois commencer à vous être chere?" (330).

O desfecho desta aventura ocorrerá, contudo, de acordo com os planos do libertino. Mestre no jogo da sedução/humilhação, ele conduz Diotime, sem que ela detecte a manobra, a romper consigo e a cair nos braços de Axiochus, movida pela tristeza e pelo desespero, é certo, mas contrariando os seus propósitos anteriores e os seus princípios<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Cf. cartas LXXXV (333-335), XCII (344-345) e XCIII (346-347).

Em casos excepcionais, a sagacidade e a virtude femininas conseguem, com grande sofrimento, evitar os infortúnios da sedução libertina, desmascarando a perfídia masculina e antecipando-se às jogadas do sedutor. Os tormentos da paixão infeliz subsistem, mas a virtude triunfa, ferindo a vaidade do libertino, o qual tem de contentar-se com uma meia-vitória, infligida sobre o coração da vítima. É o caso da Duquesa de \*\*\*, cuja declaração amorosa e respectiva *prova* são de natureza epistolar e confirmam, afinal, a renúncia definitiva.

### *A Duquesa de\*\*\* ou a Vitória do Jogo da Indiferença sobre o Jogo da Sedução Libertina e do Amor-Paixão*

Em 1768, Crébillon publica as *Lettres de la Duchesse de\*\*\* au Duc de\*\*\**<sup>31</sup>, seu penúltimo romance. No ano anterior, ou seja, durante a fase de escrita, o Autor revira, corrigira e aumentara a edição das *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**. A simetria dos títulos, evidente e calculada, convida o Leitor a uma inevitável comparação, ligando as duas monódias e sugerindo a mestria do romancista nesta fórmula, como nota Jean Rousset<sup>32</sup>: “Il reprendra, vers la fin de sa carrière, après en avoir essayé d’autres, la formule de ses débuts: le roman à correspondante unique, mais en la conduisant à l’extrême de ses virtualités, et de façon d’autant plus provocante qu’ont paru entre temps les grandes symphonies à voix multiples de Richardson<sup>33</sup> et de Rousseau<sup>34</sup>”.

A provocação começa, desde logo, no “Préface de l’Editeur”, prefácio autoral mascarado, onde os códigos dos prefácios dos romances epistolares são ironizados, de modo a sugerir ao Leitor que adira a uma perspectiva crítica de cumplicidade, isto é, de *cooperação interpretativa*. O jogo com o Leitor é aqui mais refinado do que nas *LM*, tornando a presença da instância autoral mais forte pelo distanciamento irónico face aos códigos já gastos. O pretense Editor procura provar a autenticidade das cartas, servindo-se de argumentos aparentemente convencionais. A presença de “mille petites circonstances [...] qui toutes concourent à donner le ton du vrai” (121), ironizando sobre o “realismo” richardsoniano, acentua a problematização da “estética da autenticidade”, cuja convenção da descoberta dos documentos devido a um “heureux hasard” é parodiada logo de início:

<sup>31</sup> *LD* (1968, vol. II).

<sup>32</sup> Cf. J. Rousset (1972: 120). Sobre as *LD* ver também S. Lee Carrell (1981: 97-102), J. R. Joseph (1984: 136-146), C. Cazenobe (1991: 112-118), C. Dornier (1994: 153-158; 255-262), V. Géraud (1995: 163-165) e S. Cornand (1995: 103-107) e (1996: 191-201).

<sup>33</sup> *Pamela* (1740-41) e *Clarissa* (1747-48).

<sup>34</sup> *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761).

“Le public nous a paru toujours se soucier si peu de savoir comment l’ouvrage qu’un éditeur lui présente, est tombé entre ses mains, que, quelque envie que nous eussions de lui apprendre à quel heureux hasard nous devons la découverte de celui-ci, nous prendrons, s’il veut bien nous le permettre, la liberté de lui parler de toute autre chose.” (121)

Libertando-se, e ao Leitor, do maçante relato da obtenção da correspondência, processo obrigatório da convenção do romance epistolar, o pretense Editor levanta a máscara e pisca-nos o olho, mas apenas para continuar o seu jogo. Interroga-se, então, sobre a autenticidade das cartas (“Ces lettres sont-elles factices, ne le sont-elles pas? Ont-elles ou non, été écrites au duc qui en étoit le possesseur?”, 121), deixando a questão sem resposta (evidente para o seu Leitor Modelo, conhecedor dos códigos). Verdadeiras ou fictícias, o ponto importante diz respeito à reflexão sobre a superioridade da verosimilhança, ou seja, do literário, e aqui o Autor aflora de novo, embora se divirta a baralhar os dados.

Para além do “ton du vrai”, estas cartas só podem, pela sua redacção e extensão, provir da pena de uma mulher “trop occupée de son objet” (121). A prová-lo, diz o Editor, estão os defeitos do estilo demasiado natural da escrita da epistológrafa, impensáveis num autor profissional: “les phrases [ne] sont pas toujours assez coupées”, “les parenthèses [...] sont trop fréquentes [...]. Or, il n’est pas raisonnable de penser que si un auteur de profession les eût écrites, il ne se fût point aperçu de tous les défauts que nous-mêmes y avons remarqués” (121). Os supostos defeitos estilísticos encontram a sua justificação na necessidade de verosimilhança, sublinhando, assim, o artifício da estética da “ficção do não-fictício”, como lhe chamou Rousset (1979), e a mestria de Crébillon enquanto criador literário capaz de imitar a escrita convencionalmente feminina destas “lettres plus pleines de mots, plus vuides de choses” (122).

Um outro argumento do prefaciador concerne ao desfecho, a seu ver pouco romanesco, pois falta-lhe a “catástrofe” habitual, ainda que caída do céu de forma descabida e mal trabalhada:

“De tout ce qui nous a fait penser que ces lettres ne sont point factices, ce qui nous en a paru la plus forte preuve, c’est leur dénouement. Il n’est pas, en effet, à présumer que si elles l’étoient, leur auteur eût osé n’en pas rendre heureux le héros; &, qu’après avoir intéressé ses lecteurs par des lettres pleines de tout l’égarément de la passion, ou les avoir égayés par des peintures où la vraisemblance auroit été plus ménagée que la décence des moeurs, il n’eût point subitement condamné à la mort, ou le duc, ou la duchesse; & que son ouvrage n’eût pas été terminé par une catastrophe, qui, quelque tombée des nues qu’elle soit, & même quelque froidement traitée qu’elle puisse être, est dans une possession immémoriale de déchirer l’ame du lecteur.” (122)

Ora, é justamente esta carta final, apesar do tributo devido ao desfecho da *Princesse de Clèves*, que imprime ao romance a marca do seu Autor. Ela retoma toda a intriga, propondo uma reinterpretação, um convite à releitura, ou seja, sugere a circularidade do texto. Podemos, então, concluir, com Suzanne Cornand, que “le roman a donc été construit en fonction de cette fin” (1995: 105).

O pretenso Editor ironiza ainda a questão do anonimato convencional, sugerindo que as personagens são reais e que, portanto, tal facto justifica a substituição dos nomes verdadeiros por iniciais. Tantas provas de autenticidade constituem, antes, fortes indícios de ficcionalidade e contribuem para o jogo irónico de problematização das convenções gastas do romance epistolar. A tudo isto junta-se ainda o juízo do prefaciador sobre o carácter das personagens, nomeadamente da Duquesa (“Nous convenons qu’elle est excessivement vertueuse” – 123), e sobre a utilidade moral da obra, outro *topos* do género romanesco parodiado aqui (123-124).

A instância autoral mascarada de Editor faz ouvir de novo a sua voz, a seguir à carta XXXVIII, num “AVIS AU LECTEUR”, simultaneamente convencional e irónico. Nele, reforça-se a ideia da autenticidade dos documentos manuscritos, bem como o tópico das lacunas motivadas pela supressão, casual ou intencionada, de algumas cartas, fingindo-se enjeitar essa responsabilidade<sup>35</sup>:

*“Quoique dans le manuscrit qui nous a été remis, rien ne nous prévienne qu’il y ait de lacune, tout ne nous en porte pas moins à croire qu’ici, quelques lettres ont été égarées, ou que, pour en supprimer, l’on a eu quelques raisons qui ne sont pas venues à notre connoissance. Voici sur quoi nous fondons cette conjecture: il va être question de bien des choses qui sont censées s’être passées quelque temps auparavant, & qui ont été discutées, car madame la duchesse en parle, non-seulement comme de choses qui ne sont pas nouvelles, mais, comme n’écrivant pas sur cela pour la première fois; d’ailleurs, le ton des deux ou trois premières lettres suffit pour persuader qu’elles étoient précédées de quelques autres qui rouloient sur les mêmes sujets, & où madame la duchesse ne se permettoit pas tant de gaieté.”* (184)

Uma vez mais, o excesso de zelo das justificações e das advertências convencionais revela aquilo que finge esconder, ou seja, a própria convenção, e confirma o programa de leitura do romance proposto no Prefácio, auxiliando na descodificação do jogo retórico da resistência da Duquesa e na aceleração do desvendar da sua progressão sentimental. Para esta mudança de ritmo contribui, justamente, o processo convencional da supressão de algumas cartas repetitivas e supérfluas, cuja responsabilidade o pretenso Editor parece agora confessar, de forma paradoxal:

<sup>35</sup> Relembremos a lacónica advertência das *LM*: “(On a supprimé ici quelques lettres.)” (1999: 133).

*“Entre la lettre qu’on va lire, & les lettres qui la suivent, il y en avoit quelques-unes, que, dans la crainte qu’elles ne plussent pas au plus grand nombre des lecteurs, nous avons cru devoir supprimer”* (184). A justificação para tal acto lembra-nos as célebres disputas dos auditores do *So e de AQC*, em que a Sultana defendia o prazer da lenta análise minuciosa da progressão sentimental, enquanto o Sultão se interessava apenas pela sucessão rápida dos eventos; ambos representam os dois tipos de Leitores a que se refere o Editor:

*“Si, en effet, il y en a qui aiment à suivre le coeur jusques dans ses plus légers mouvements, il y en a davantage, peut-être, à qui cette étude paroît peu nécessaire, & qu’on ne fait qu’impatier, en les laissant trop long-temps sur la même situation. Que la nature soit ou non consultée, peu leur importe, pourvu que, rapidement & sans aucun intermédiaire, on les fasse passer d’un objet à un autre.”* (184-185)

Este comentário sugere, de novo, o cunho ficcional da obra e introduz uma chamada de atenção ao Leitor para a questão da interpretação, não só do jogo escondido da Duquesa, mas também da sua resolução final:

*“On doit sentir aisément, que, soit que madame la duchesse aime monsieur le duc, plus qu’elle ne veut le lui dire; soit, ce que nous ne pouvons croire, qu’elle ait pour lui toute l’indifférence dont elle se pare; elle ne sauroit, après une légèreté qui, de façon ou d’autre, ne pouvoit que la blesser, être ramenée que peu à peu au ton qu’elle avoit avec lui. Or, c’est de cette gradation qui, dans les lettres que nous supprimons, n’étoit marquée que par des nuances presque imperceptibles, que nous avons cru devoir faire grace au public. Nous n’en avons point, cependant, assez retranché pour qu’on ne s’aperçoive pas sans peine que, si dans la lettre qui suit, madame la duchesse semble rire avec M. le duc, elle ne paroît pas avoir, autant qu’il le voudroit bien, oublié les torts qu’elle lui croit avec elle. Il est vrai, aussi que, dans la lettre d’après, sa rancune semble, au moins fort adoucie. N’est-ce en elle que l’ennui de parler toujours de la même chose? Un sentiment qui, pour vouloir se cacher aux yeux, peut n’en avoir intérieurement que plus de violence, ne seroit-il point la cause de cette variation dans son style? c’est sur quoi nous ne croyons pas qu’il nous convienne de prononcer, & ce que nous laissons à décider tant au lecteur, qu’aux événements.”* (185)

Dois mestres no jogo da dissimulação apresentam-se diante de nós. Ao jogo do amor velado pela indiferença e pela amizade, e que a Duquesa consegue levar com sucesso até à revelação da última

carta, associa-se o jogo da instância autoral mascarada de Editor, que nos pisca o olho de forma explícita e insistente. Se a Duquesa, apesar do seu controlo, é jogada pela sua paixão fatal (mesmo quando passa da resistência à renúncia definitiva), o Autor Modelo joga com o seu jogo das convenções do romance epistolar, distanciando-se, pela ironia, desses códigos enquanto busca aproximar-se do seu Leitor Modelo, fazendo com que este corresponda cooperativamente a uma interpretação crítica e cúmplice dos eventos narrativos, da desmontagem das convenções banais e dos mitos e preconceitos amorosos. Como Baudelaire, Crébillon poderia interpelar o seu “hypocrite lecteur, – [s]on semblable, – [s]on frère!” (1972: 7).

Vejamos, então, os eventos deste romance. Como a Marquesa de M\*\*\*, a epistológrafa, casada com um libertino que, neste caso, permanece distante, é uma mulher jovem, bela, inteligente, espirituosa, nem coquete nem “sensível” (XV, 146), virtuosa e estimável. O romance é composto, salvo algumas exceções, apenas pelas suas cartas, onde ecoa a voz do Outro filtrada pela perspectiva feminina, constituindo as respostas possíveis à tentativa de sedução epistolar por parte do Duque de\*\*\*, afamado viúvo libertino, amigo do seu marido e do seu parente, M. de Cercey. Nas suas missivas, a Duquesa exhibe uma grande perspicácia analítica sobre os propósitos do correspondente, desmascarando-o, ao mesmo tempo que se mascara a si própria, escudando-se no seu sistema de virtude severa expresso no jogo retórico da resistência máxima. Neste “duo pour une seule voix”<sup>36</sup>, ao contrário das *LM*, a Duquesa revela uma severidade tal que a leva a recusar, não apenas o amor que o Duque diz sentir por ela (a partir da carta XIII), mas também qualquer palavra apaixonada da sua parte até à última carta. Contudo, o próprio acto de escrita, mesmo que denegativo, é uma confissão velada do seu sentimento, como o Duque sabe e, por isso, insiste. Aliás, se ela não o amasse realmente e, por consequência, recusasse manter qualquer comércio epistolar com ele, não teríamos, como é óbvio, romance. Assim, este, pela sua existência e pelos códigos a que, apesar de todos os jogos, está sujeito, pressupõe que a heroína esconda algo sob as suas palavras de indiferença passional, ou seja, trata-se de um “roman d’une résistance qui ne permet l’aveu qu’au moment de la rupture définitive” (Susan L. Carrell, 1981: 101). A última e longa carta retrospectiva da Duquesa, escrita dois anos após as anteriores – período este significativo da ruptura –, revela-nos, então, a face escondida da lua. A heroína confessa final e

<sup>36</sup> Cf. J. Rousset (1972: 121). Notemos as exceções constituídas pelas seguintes cartas: duas de Madame de... à Duquesa (incluídas na LI: 204-207); LII, de M. de Cercey ao Duque (207-209); LIII, do mesmo ao mesmo (209-210); LIV, da Duquesa a Madame de Li... (211) e LV, de M. de Cercey ao Duque (211-212). Elas são, no entanto, determinantes para a ruptura definitiva entre a Duquesa e o Duque, expondo a traição deste e explicando a decisão daquela, confirmada pela última carta do romance (LVI), onde, dois anos depois, a epistológrafa se confessa e, viúva, recusa a mão do Duque, objecto pouco estimável aos seus olhos e, por conseguinte, indigno de si, apesar do fatal amor que nutre por ele. Como refere A. Giard, “les lettres révélatrices ont une fonction dramatique: la Duchesse en envoie une copie au Duc et lui signifie leur rupture; à la fois cause et instrument de cette rupture, elles dénouent le lien épistolaire au moment où celui-ci favorisait les débuts d’une possible liaison” (1986: 39). Por sua vez, as cartas de M. de Cercey são um testemunho que confirma o amor da Duquesa e a libertinagem do Duque.

sinceramente a intensidade do seu sentimento desde o *coup de foudre* fatal e violento de que foi vítima, tendo-se visto forçada a fugir de Paris e do Duque, refugiando-se no campo (logo a partir da carta IV), bem como a mascarar a sua paixão para melhor lhe resistir. Verificar-se-ia aqui uma reviravolta completa na interpretação de toda a retórica da resistência das suas cinquenta cartas anteriores (correspondentes a um período aproximado de cinco meses<sup>37</sup>), se o Leitor não tivesse sido já alertado pelo pretense Editor, quer no Prefácio<sup>38</sup> quer no “AVIS”, como vimos.

Separados fisicamente, a comunicação entre os dois é apenas epistolar, sem encontros (eles só se vêem uma vez, brevemente e no meio da multidão – LII, 209). No entanto, a heroína compraz-se em responder às missivas do sedutor a coberto da amizade e da estima. Como afirma Susan Lee Carrell, “la résistance de la femme impose une absence, et cette absence à son tour contraint l’amant à la tentative d’une séduction par lettres, tentative qui se heurte à ces moyens d’auto-défense, fabriqués à loisir, que sont les lettres. Dans ces conditions, les lettres représentent simultanément une présence [...] et [...] une distance qui est celle de la résistance. La résistance devient définitive, et se convertit en silence, à la suite d’une trahison [...]” (1981: 101). Com efeito, neste romance “pas d’autre événement que le jeu épistolaire lui-même, réduit à sa pureté la plus rigoureuse”<sup>39</sup>. As cartas são a única fraqueza que a heroína se permitiu: “recevoir de vos lettres, y répondre, étoit une maniere de vous trouver moins absent” (LVI, 220). Como refere ainda Rousset, “à l’abandon sensuel et à la présence effective que cette austère amante se refuse, elle a substitué l’étreinte abstraite, l’amour écrit de l’échange épistolaire” (1972: 121). Este crítico termina, sublinhando que, como na *Princesse de Clèves*, e apesar de, com a morte do marido da Duquesa, serem agora ambos viúvos, “cette grande passion négative se conclut logiquement par le refus d’épouser le Duc qui lui offre le mariage et par un adieu définitif à celui qu’elle continuera d’aimer à distance, et désormais dans le silence, un silence qu’on pressent désolé. [...] La solitude de la voix unique [de la monodie] reflète la solitude de cette passion<sup>40</sup> qui répugne à tout contact [avec cet absent, désiré et refusé, qui n’est présent que dans son écriture]” (*ibidem*).

<sup>37</sup> Cf. carta LII: “près de cinq mois” (209).

<sup>38</sup> Para além do que atrás dissemos, notemos ainda o seguinte: “Ici donc, c’est partout la même uniformité de style et de sentiment; ce dernier même y est si sourd, si masqué, & y produit en apparence si peu de chose, que nous ne serions pas surpris que tous ceux qui liront ces lettres, ne s’aperçussent pas qu’il y en a” (122).

<sup>39</sup> Cf. J. Rousset (1972: 121). Cf. também a observação de H. Coulet (1988: 370): “le rôle des lettres est différent dans ces deux romans: les *Lettres de la marquise de M\*\*\** ponctuent une action qu’elles éclairent ou précipitent, mais qu’elles ne déterminent pas; les *Lettres de la duchesse de\*\*\** sont toute l’action, puisque la duchesse et son correspondant ne se rencontrent réellement qu’une fois, et dans la foule.”

<sup>40</sup> Aliás, na última carta, a Duquesa, à semelhança da freira portuguesa, confessa amar mais o Amor do que o Outro, objecto indigno da sua estima (“le coeur toujours plein d’un amour, à qui il ne falloit d’autre aliment que lui-même” – 216) e motivo para a sua renúncia e silêncio finais.

A actividade epistolar da Duquesa constitui um jogo ambíguo que pretende fundamentar esta correspondência com o Duque através do estabelecimento de um pacto de amizade, estima e interesse (os favores vários que ela lhe pede e que são pretextos para que o contacto se mantenha). No entanto, a última carta clarifica em absoluto a ambiguidade anterior, revelando que o tão temido e recusado sentimento amoroso sempre se escondeu sob a máscara da amizade, uma vez que a Duquesa se apaixonou à primeira vista por este fatal objecto, ignorando a sua reputação de libertino, e, quando o descobriu, o mal era já irremediável (LVI, 213 e ss.). Tal facto leva-nos a reler o romance sob uma óptica de desconfiança relativamente à letra e à severidade excessiva dos propósitos enunciados pela heroína. Admitindo a sinceridade das suas convicções, deveremos, contudo, sublinhar as estratégias retóricas de dissimulação utilizadas pela epistológrafa para resistir à sua paixão e ao jogo do sedutor. Ela própria o confessa:

“Dans plus d’une de ces lettres, où, je crois, plus par ressentiment que par réflexion, vous avez découvert une si condamnable coquetterie, & que vous auriez bien différemment jugées, si vous eussiez pu savoir tout ce qu’il m’en coûtait pour vous déguiser, sous les apparences de la plus grande tranquillité de coeur, le trouble qui agitoit le mien, & combien souvent, celles qui vous en montraient le plus, ont été arrosées de mes larmes, je vous ai dit que mon système étoit qu’une femme ne sauroit se craindre trop tôt; & en formant, dès le premier instant que je vous sentis de l’empire sur moi, la résolution de ne rien accorder à mon amour [...], j’imagine avoir donné, autant, du moins, qu’avec une passion telle que celle qui me dominoit, cela étoit possible, la preuve que ce système étoit véritablement le mien.” (LVI, 217)

Este jogo de ataque masculino e de defesa feminina, marcada pela cabeça fria apesar do coração sangrante, desenrola-se ao longo de todo o romance, iniciado *in medias res* e encenando múltiplas variações relacionais entre dois campos antagónicos no universo crébilloniano, o do *goût-mépris* (desejo instantâneo e efémero seguido da desonra da mulher) e o da *tendresse-estime* (sentimento duradouro e nobre). Como refere Susan Lee Carrell, “la correspondance entre le Duc et la Duchesse se meut, comme une partie d’échecs, avec une extrême lenteur, par les gradations presque imperceptibles des sentiments”<sup>41</sup>. Minada por um violento e secreto combate interior<sup>42</sup> e

<sup>41</sup> S. L. Carrell (1981: 99). Cf. “Préface de l’Editeur” (122) e “Avis au Lecteur” (184-185).

<sup>42</sup> “C’étoit dans cette cruelle situation que je passois mes jours: en proie à l’amour, à la honte, à la jalousie; perpétuellement armée contre ma foiblesse, & d’autant plus à plaindre, que les combats que je lui livrois, en déchirant non coeur, ne le guérissent pas” (LVI, 216); “Loin donc d’inférer de tous les mouvements, qu’après une si longue absence, & ce que j’avois fait pour vous bannir de mon coeur, votre vue venoit de me causer, que ce seroit avec la même inutilité, que je continuerois à m’armer contre mon sentiment, je ne m’en démontrai que plus la nécessité où j’étois de la combattre, & la honte qu’il y auroit pour moi, à n’en pas triompher” (217).

alternando entre a tentação e a resistência<sup>43</sup>, entre a lucidez quase constante e breves momentos de ilusão em que se crê amada por um libertino “rendu à lui-même”<sup>44</sup>, a Duquesa chega a deixar-se seduzir pela persistência do Duque, aceitando um encontro – que ele, inexplicavelmente, falha (XLIX e L) – :

“Vous aviez enfin su m’amener à vous donner un rendez-vous: je sais les bornes que, dans mon imagination, je lui avois assignées; je vous aimois; quoique je ne vous l’eusse pas jamais dit, vous ne l’en ignoriez pas davantage: si le simple soupçon de m’avoir rendue sensible, suffisoit à votre coeur, ce n’en étoit pas assez pour votre vanité: vous auriez exigé de moi, un aveu positif: je ne dois pas douter que vous ne l’eussiez obtenu; &, comme j’aurois été la seule femme qui m’en fusse tenue là, & qu’une premiere foiblesse est toujours le germe de toutes les autres, il n’y a rien, peut-être, à quoi avec le temps vous ne m’eussiez conduite.” (LVI, 220)

A confissão posterior sublinha o erro de cálculo do libertino que o impediu de “se rendre heureux”. Este acaso, aliado ao das cartas de advertência da prima da Duquesa acerca da conduta ignóbil do Duque com Madame de Li...<sup>45</sup>, sentida como uma intolerável mentira e uma traição imperdoável pela heroína, sugerem a fragilidade da virtude feminina, mas também a força sobre-humana de que a sua vontade pode armar-se para combater a tentação e sair vitoriosa, ainda que à custa da felicidade, como afirma a epistológrafa: “il vaut toujours mieux avoir à supporter le malheur, que d’avoir à supporter le mépris” (VIII, 134). O final da última carta prova a sinceridade desta máxima: a sua estima pessoal prevalece sobre a violência da sua paixão e sobre as manobras do sedutor<sup>46</sup>:

<sup>43</sup> “[...] tout, en vous, sembla vouloir me faire pressentir que j’avois cessé de vous être indifférente: &, malgré toutes les raisons que j’avois de craindre que cela ne fût, le moment où j’entrevis que je pouvois vous être chere, me combla d’une joie! mais quand je voudrois vous en peindre les délices! le desir & ses succès n’apprennent rien sur l’amour, & je vous parlerois une langue trop étrangere. Je ne revins de cette surprise, que pour me la reprocher amèrement, & pour m’en craindre davantage” (LVI, 219).

<sup>44</sup> “Votre aventure avec madame de Vo... avoit effectivement, Monsieur, fait tant de bruit, que malgré mon indifférence profonde pour les choses de ce genre, j’en avois, comme beaucoup d’autres, été instruite; mais cette même aventure s’accordoit si peu avec l’idée que vous aviez paru vouloir me donner de vous, & qu’enfin j’en avois prise, que, si vous n’eussiez pas jugé à propos de m’en faire l’aveu, vous m’en verriez douter encore. [...] Quoique je n’ignorasse pas quelle avoit été sur cela votre façon de penser, je croyois que le vuide, l’ennui, & qui plus est, le ridicule, attachés à de semblables conquêtes, vous en avoient fait revenir” (I, 124). Cf. carta LVI (218-220).

<sup>45</sup> Cf. carta LI (204-207). Na carta LVI, ela afirma: “Vous savez à présent [...] que ce n’est pas à ma vertu, mais à votre perfidie, dont j’eus dans ce temps-là les preuves les plus authentiques, que j’ai dû le bonheur de vous échapper: & je consens, pour m’en punir, que cette lettre en soit un témoignage irrécusable” (220).

<sup>46</sup> Como nota C. Cazenobe, “pour la duchesse, l’amour n’est rien s’il n’est pas tout: il est un Eden, un Eden se gagne par l’ascèse et elle est prête à tout lui sacrifier, hors ce qui la ferait déchoir dans sa propre estime, ce qui la rendrait moins digne de l’élu. Elle se sent une capacité d’aimer qui l’effraie, qui fait partie de la qualité de son être et cependant, pour préserver cette qualité, il lui faut renoncer à satisfaire son sentiment et celui de l’aimé” (1991: 117). Ela defende a concepção de um amor absoluto, eterno, de fidelidade total e sem mácula: o Duque está longe de preencher tais requisitos, ao contrário do seu amigo, M. de Cercey (LII, 208). Aliás, este último recrimina aquele pela sua conduta (cf. cartas LII, LIII e LV).

“La profonde tristesse où je suis plongée depuis cette funeste aventure [...] & que je conserverai [...] le reste de mes jours, ne doit aussi vous prouver que trop la force de l’ascendant que vous aviez pris sur moi. Malgré cela, le ton de cette lettre doit vous dire que, quelque pouvoir que vous y ayez encore, rien ne peut me déterminer jamais à accepter l’offre que vous me faites de votre main, & à laquelle, pourtant, j’avoue que je suis sensible [...]: mais votre façon de penser que rien, même le voulussiez-vous sincèrement, ne peut réformer; les perfidies atroces que vous m’avez faites; la légèreté dont, passé le dépit de n’avoir pu, par votre faute, les pousser jusques au bout, vous avez pris, & ma douleur & vos propres crimes; la dissipation dans laquelle, pour mieux braver, sans doute, une infortunée à qui vous n’aviez à reprocher que sa tendresse pour vous, vous vous êtes jeté; les propos aussi injustes que peu mesurés que vous vous êtes permis sur mon compte; & plus que tout encore, votre réconciliation avec madame de Li... sont tout autant de choses qui ont mis entre vous, & moi, une barrière éternelle. [...]. Adieu, Monsieur, quelqu’amertume que vous ayez répandue sur ma vie, c’est bien sincèrement que je desire que la vôtre soit heureuse.” (220)

Ora, o Duque, no entanto, não se poupou a esforços para seduzi-la. Depois de uma indiferença inicial – tática provavelmente afectada de forma a ferir a vaidade feminina e a levar a Duquesa a interessar-se por si –, o libertino decide, então, insinuar-se pela sua presença – a qual ela evita ao máximo – e, em sua substituição, pela via epistolar (cf. carta LVI, 213-220). Ela responde, vindo mais tarde a reconhecer o erro:

“Le hasard, avant mon départ [*de Paris*], m’avoit mise dans le cas de vous écrire quelquefois; vous cherchâtes, pour continuer cette correspondance, des prétextes auxquels je me prêtai trop: je crus avoir besoin de vous, & le crus, sans doute, trop aisément: recevoir de vos lettres, y répondre, étoit une maniere de vous trouver moins absent, que, de moi-même, je n’aurois pas cherchée; mais à laquelle, aussi, il est naturel que je ne me refusasse pas.” (220)

Consciente de que a Duquesa é uma mulher especial e uma fortaleza de virtude, ou seja, a conquista mais gloriosa e digna de figurar na lista de um libertino de sucesso, o Duque reveste a sua estratégia de sedução de táticas pérfidas mas subtis, como nota Anne Giard (1986: 215):

“Les manoeuvres séductrices du Duc semblent au premier abord étrangères aux artifices traditionnels du roué: il ne désavoue pas sa ‘fragilité’ et informe la Duchesse [...] de sa liaison avec Madame de Vo...: mais n’est-ce pas une manière insidieuse de capter sa confiance? Avouer

des liaisons antérieures qu'on déprécie au regard de l'amour vrai enfin inspiré représente un stratagème classique de la séduction: Alcibiade donne le plus grand éclat à sa rupture avec Glycérie pour persuader Aspasia qu'elle l'a 'touché'."

Com esta jogada tática, o sedutor pretende levar a vítima a agir, sugerindo que o seu arrependimento e o sacrifício de tal conquista devem-se, exclusivamente, à estima e a um sentimento amoroso, por ora ainda não declarado, inspirados pela mulher de exceção. O efeito é conseguido: a primeira carta do romance constitui o início da correspondência íntima e regular entre os dois. Apesar da sua sagacidade e da sua sensatez, a Duquesa trai-se, de forma involuntária. Jogando o jogo da amizade pura e da estima, ela indigna-se e recrimina o caso escandaloso do Duque com uma mulher de tão má reputação, dissecando arguta e ironicamente a conduta e a retórica do sedutor; mas, como Aspasia, sem desvendar, no entanto, os propósitos secretos desta manobra do libertino, pois o seu íntimo encontra-se dilacerado pela dor e pelo ressentimento escondidos, que a levam a refugiar-se no campo pouco depois:

"Je vous crois trop attentif aux intérêts de votre vanité pour penser un moment, que de vous-même, vous eussiez voulu tenter une conquête si peu faite pour la flatter; & ne doutez point, par conséquent, que, comme vous me le dites, il faut que ce soit elle qui l'ait absolument voulu: mais en bonne-foi, est-ce une excuse qui vous paraisse admirable?" (I, 124)<sup>47</sup>

O libertino percebe a tática da fuga para servir a estratégia de resistência, congratula-se com isso e desenvolve outras jogadas: o ciúme fingido por M. de Cercey, a tristeza afectada do tom das suas cartas, a persistência epistolar de grande regularidade ao longo de cerca de cinco meses, o interesse constantemente reiterado, antes e, sobretudo, depois da sua declaração formal (XIII) – preparada com subtilidade, ao tornar o pedido de conselhos sobre a temática amorosa o assunto principal das suas missivas<sup>48</sup> – e as súplicas insistentes de um encontro a sós. A Duquesa, oscilando

<sup>47</sup> Cf. carta LVI (219-220): "Dans ce temps-là même, vous prîtes madame de Vo... &, apparemment pour que je pusse moins en douter, vous crûtes devoir me l'apprendre vous-même. Puisque je vous avoue les sentiments que vous m'aviez inspirés, vous dire combien eut de violence la douleur que j'en conçus, seroit une chose inutile: elle fut telle que, craignant, si je vous voyois long-temps encore, de la laisser éclater à vos yeux même; accablée de la honte de m'être, à tous égards, si cruellement trompée à votre coeur; pliant, enfin, à la nécessité, depuis long-temps convenue, & toujours rejetée, de vous fuir [...] Je fus, enfin, assez heureuse pour voir arriver l'instant de quitter Paris. Je partis avec d'autant plus de ressentiment contre vous, que j'avois été plus obligée de le renfermer".

<sup>48</sup> "Dites-moi, je vous prie, si cependant vous le pouvez, Monsieur, quelle est de votre part cette fureur si constante, & qui me paroît si peu fondée, de me consulter toujours sur des affaires de coeur? [...] Comment, en effet, voulez-vous que je vous conduise dans une passion dont je ne connois pas l'objet? [...] Oh, ça! mettez-moi dans la confidence: qui voulez-vous attraper avec cela? Toutefois je veux bien, en attendant les éclaircissements que je vous demande, pour répondre au desir que vous me paraissez avoir que je vous croie amoureux dans toute la rigueur du terme, ne rien rabattre de ce que vous m'en dites. [...] Si en parlant, on court le risque d'apprendre qu'on ne plaît pas: en s'obstinant au silence, on perd, peut-être, le bonheur d'apprendre qu'on est aimé, ou du moins le droit de chercher à plaire. Encore une fois, c'est à vous à vous consulter; mais, de grace, ne me consultez plus" (XII, 141-142).

entre a vontade de resistir pela ausência e a de manter a relação epistolar como substituto da presença do Outro, amado e recusado simultaneamente, refugia-se no excesso de severidade que encobre o seu segredo e que é um sistema de defesa retórico contra o jogo de sedução do libertino, mas também contra si mesma. A sua máxima é que “une femme ne sauroit se craindre trop tôt” (XLVI, 197 e LVI, 217); por isso, a sua clarividência fá-la compreender a necessidade de escudar-se constantemente contra o sedutor para gorar as suas estratégias, uma vez que não conseguiu concretizar o projecto de casá-lo com a sua jovem prima, projecto esse pensado como obstáculo intransponível, capaz de levá-la a vencer a sua paixão<sup>49</sup>.

Embora desacreditado pela epistológrafa, o amor é o tema de todas as suas cartas: o dos Outros (apenas o par constituído por Madame de L.V. e Monsieur de Cercey merece a sua estima), o do Outro, desejado mas recusado devido à mediocridade do objecto, e o seu próprio, denegado sob a capa da amizade até à última carta, onde surge como um sentimento arrebatador, perene e fatal. Compreendemos, então, toda a veemência anterior em escondê-lo e em combatê-lo. De facto, não poderia ser mais severa a desconfiança defensiva contra o amor desta “cruelle” (152) e “inhumaine” (191), como ela própria se apelida, em consequência do seu “système d’indifférence” (192). Este sistema constrói-se, segundo afirmações suas, a partir da observação e da reflexão dos ridículos mundanos, ou seja, da libertinagem geral, da perfidia masculina e da fraqueza feminina:

“Forcée par mon indifférence à n’être que spectatrice, j’ai mis à observer, un temps que je n’employois pas à sentir; & vous devez trouver assez simple qu’il n’ait pas absolument été perdu pour mon instruction. On ne sent jamais mieux le bonheur, & même la nécessité de n’aimer pas, que quand on voit les autres dans les accès de la passion. Je n’ai pu, en effet, sans que la crainte que j’ai toujours eue de l’amour, n’en redoublât, voir combien de femmes il a perdues; le peu de vérité qu’il y a dans vos protestations, & à quel point nous devons peu compter sur vos sentiments. J’en ai tiré un autre avantage que je prise infiniment moins que cela, mais que cependant je compte pour quelque chose, parce qu’il m’amuse: c’est de pouvoir juger de la perfidie des uns, & de la duperie des autres, de voir combien souvent on prend pour les effets de l’amour, les effets de la vanité; combien il y a d’hommes qui attaquent une femme sans l’aimer; & combien, à leur tour, il y a de femmes qui se rendent sans avoir dans le coeur l’excuse de leur foiblesse, & qui ne l’y trouvent qu’après: encore n’est-ce pas le plus souvent sans l’y avoir long-temps cherchée, qu’enfin elles l’y découvrent.” (XII, 141)

<sup>49</sup> “Ce fut donc, encore plus dans l’intention de me chercher de nouveaux secours, que dans la vue de vous faire retrouver tout ce dont vous privoit le procès que, sur ces entrefaites, vous vîntes à perdre, que je conçus le dessein de vous unir à mademoiselle de S.N. Je me connoissois assez, & pour être sûre que si je parvenois à mon but, ce mariage deviendroit le rempart le plus fort que je pusse vous opposer, & qu’il falloit absolument que je vous en opposasse un” (LVI, 219).

Observadora lúcida e sagaz, a Duquesa acusa a falsidade masculina que confunde amor e vaidade, pois a sua glória exige conquistas sucessivas. Os homens, na sua perspectiva, são incapazes de corresponderem a um sentimento terno e duradouro, entregando-se à inconstância logo que o desejo está satisfeito. Por outro lado, as mulheres são ingénuas ou fracas, mascarando a sua sensibilidade excessiva com um sentimento falso e uma virtude de convenção. Mesmo aquelas que se entregam por um amor sincero, acabam vítimas da perfídia ou da incapacidade de amar natural dos homens.

Perante um quadro tão negro das relações entre os sexos, pintado com toda a probabilidade a partir da sua própria situação de vítima do poder terrível do *coup de foudre*<sup>50</sup> por um libertino, não será de admirar a sua “incrédulité extrême sur l’amour” e “la plus mauvaise opinion qu’on puisse [avoir sur les hommes]” (149), corroboradas pelo mau exemplo que o Duque constitui. De facto, para ela, o amor é “la plus cruelle infortune qui puisse nous arriver jamais” (146), “la plus sottise chose du monde” (148), “le plus grand mal de tous ceux qui sont attachés à la vie” (136). Tal como a Marquesa de M\*\*\*, a epistológrafa converte o seu cepticismo numa “ciência dos homens” que pauta toda a sua conduta: “je ne veux point d’amour; & je crois avoir pris sur cela définitivement mon parti” (147). Na carta seguinte, apresenta as suas razões:

“L’amour, dans ses commencements, croit n’avoir d’autre but que de toucher; & peut-être, en effet, alors n’en a-t-il pas d’autre; mais ces desirs croissant avec ses succès, il finit nécessairement, & quelquefois sans qu’il s’en doute lui-même, par avoir besoin de corrompre. Or, moins je puis ignorer que c’est là sa marche, plus, à vous parler avec franchise, je crains fort pour vous, que vous ne trouviez à me tourner la tête, beaucoup plus de difficulté que vous ne croyez, même vous la fissiez-vous immense: & il faut que, si vous n’avez pas cru fort aisé d’y parvenir, vous ne l’ayez pas non plus jugé impossible, puisque vous avez parlé. Que vous êtes cruels pour nous, & pour vous-mêmes, avec la malheureuse habitude où vous êtes, de ne pouvoir vivre quelque temps avec une femme, quelle qu’elle soit encore, sur le pied d’ami, sans desirer de lui être quelque chose de plus!” (XVI, 148)

Tendo recusado o amor do Duque e oferecido em troca a sua amizade e a sua estima (XIII), ela acusa-o de utilizar agora justamente a amizade para mascarar os seus avanços sedutores. Contudo, ela mostra-lhe a sua perspicácia, ao desmontar a estratégia do correspondente, queixando-se ainda

---

<sup>50</sup> O motivo do *coup de foudre* atravessa toda a obra de Crébillon, embora ironizado e desacreditado, na maioria dos casos, como mera convenção decente e hipócrita para a galanteria. No entanto, ele parece não poupar também as mulheres virtuosas e sinceras. Por outro lado, um romance inteiro é dedicado à ilusão e ao absurdo do *coup de foudre*, mas no masculino. Referimo-nos a *AQC*, onde o herói, o Príncipe Schézaddin, levado por uma imaginação romanesca, busca obsessivamente essa paixão ilusória, falsa na primeira ocorrência provocada pela Fada Tout-ou-Rien, verdadeira na segunda com a Princesa Manzaïde... metamorfoseada em ganso!

da impossibilidade masculina de conservar este sentimento puro devido à sua fúria de conquistas, embora ela não acredite no chamado *amor platónico* (152).

No seu jogo retórico de resistência ao amor, a Duquesa exhibe a sua argúcia na refutação dos sofismas com os quais o sedutor procura persuadi-la a ceder, nomeadamente quanto à necessidade de se vingar de um marido libertino. Ela compraz-se em afirmar o seu “sistema”, embora admita que “d’autres ne [le] regardent, peut-être, que comme de très imbéciles préjugés” (149); a sua virtude funda-se na estima que deve a si própria e na capacidade de desmascarar os estratagemas da tentativa de sedução. É com ironia<sup>51</sup> que ela lhe mostra a sua sagacidade, encenando as suas reflexões íntimas:

*“Se pourroit-il qu’avec l’usage si connu qu’il a des femmes & du monde, il ignorât que, pour soumettre la plus rebelle, il ne faut que lui démontrer la nécessité de venger la gloire de ses charmes; & que cette démonstration est toujours d’autant moins contestée, que c’est à l’amour-propre qu’on la fait, & qu’elle a plus de quoi lui plaire.”* (XVII, 150)

Tal evidência, que a Duquesa finge partilhar, estaria na base do estratagema do sedutor. Revelando-a, ela exhibe a sua argúcia e torna-a ineficaz: “Il est, de plus, si clair qu’une femme abandonnée par son mari, n’a rien de mieux à faire que de le punir du tort qu’il a, qu’il ne se pouvoit point qu’une vérité si généralement reconnue, ne m’eût pas aussi vivement frappée qu’elle le devoit; & que je voulusse me donner le ridicule d’être la seule qui ne l’admissee pas” (150). A ironia desta generalização serve, no entanto, para refutá-la e para desenvolver, sob a forma da construção hipotética, a posição contrária, ou seja, a de que uma vingança de tal espécie é degradante, pois conduz à perda da estima pessoal, ao desprezo do marido e do Público, à desonra e à humilhação (150-151).

---

<sup>51</sup> A ironia e o *badinage* são, contudo, armas traiçoeiras. Por exemplo, na carta XII, elas desencadearam a declaração formal do Duque, depois de a epistológrafa ter brincado com os supostos sentimentos do sedutor: “Allons, voilà qui est donc fait, vous êtes amoureux, & (car pourquoi ne vous faire pas la grace tout entiere?) triste par-dessus le marché. Vous êtes sûr, dites-vous, que, non-seulement la femme à qui vous en voulez assez pour avoir jeté les yeux sur elle, a le coeur vuide; (oh! pour cela je le crois.) mais qu’elle n’a jamais aimé: eh bien! je le crois encore, quoiqu’il se puisse, pourtant, que je ne prenne pas ici la chose dans la même acception que vous. En voulant bien, pour un moment, appliquer, ainsi que vous le faites à l’objet qui vous tente, cette sévérité de moeurs, dont, entre nous, le public ne la taxe point du tout, je conçois aisément tout ce que peuvent sur vous en cette occasion, la certitude de n’avoir point de rival, au moins, favorisé, & la gloire de triompher d’un coeur que, jusques à vous dans votre supposition, l’on a cherché vainement à soumettre. Il faut en convenir, une pareille victoire a quelque chose de si tentant, que ce qui vous paroît l’amour le plus tendre qu’on ait jamais senti, pourroit bien n’être tout simplement que le desir de la remporter” (141-142). Exortando-o, ainda que implicitamente, a declarar-se ao objecto da sua afeição (como pode ela, com um espírito tão lúcido, não perceber que se trata de si própria, a menos que o deseje?), a Duquesa cai na armadilha do sedutor (ou deixa-se cair...) e ver-se-á obrigada a subsequentes denegações (outras tantas provas para o Duque).

Ao sofisma da necessidade de vingança, o Duque juntaria outro fundado na máxima seguinte: *“on séduit plus aisément la femme de son ami, que celle de quelqu’un avec qui l’on ne vit pas”* (151). Desta forma, a perfídia do sedutor é exposta, refutada e anulada:

“Grand Dieu! que de choses se permet l’amour! que de perfidies accumulées les unes sur les autres! & qui, libéré du joug de cette passion, peut, sans en mourir de honte, se rappeler à quel point elle l’a emporté loin de ses principes, combien de devoirs on lui a sacrifiés, & toute la scélératesse qui a succédé quelquefois à la probité qu’on se croyoit, & qu’on avoit peut-être? Et c’est cet affreux sentiment qu’on voudroit faire régner dans mon ame!” (151)

O tom irónico e jocoso esconde, portanto, o desejo contrariado de uma ligação amorosa, que aflora involuntariamente à superfície do seu discurso, e que o Duque sabe interpretar e aproveitar para prosseguir o seu projecto de sedução<sup>52</sup>.

A desconfiança da Duquesa inclui a noção do risco que uma mulher corre ao confidenciar-se a um homem, pois o amor-próprio destes e a sua vontade de glória levam-nos a divulgar os segredos que, imprudentemente, lhes são confiados: “je suis persuadée qu’il y a des confidences qu’une femme sensée ne doit jamais faire, parce que, si dans le moment, elles ne tirent pas à conséquence pour elle, il se peut qu’un jour elle ait à se reprocher de les avoir faites” (154). Por outro lado, ela considera também que a confiança excessiva de uma mulher na sua própria virtude pode, paradoxalmente, levá-la a ceder com maior facilidade, cega pelo orgulho:

“Si je comptois plus sur ma vertu, vous me vaincriez bien plus sûrement: mais comme pour n’avoir pas encore eu de foiblesse, je n’ai point

<sup>52</sup> Para além do facto de a Duquesa não ter, pura e simplesmente, cessado qualquer espécie de contacto com o Duque após a declaração deste, e que sugere bem o seu amor secreto, existem ainda certas passagens que podem trai-la, como por exemplo: “j’ai toujours parlé devant vous sans m’imposer de contrainte. Il est possible, cependant, qu’il y ait des choses sur lesquelles je ne vous ai pas absolument ouvert mon coeur; mais, sans compter que rien ne vous étoit moins important, & j’ajoute, de plus inutile que d’y lire à certains égards [...]. D’ailleurs sans affaires comme sans passion, quels secrets pourrais-je avoir à vous confier?” (XIX, 154). Ou então: “si vous êtes de tous, celui à qui je me trouve le plus honorée de plaire, vous êtes en même temps celui à qui je voudrois le moins avoir plû: si vous ne trouvez point la raison de cette contradiction, vous n’avez qu’à la chercher” (XLIII, 192). Da subtil insinuação, pode passar-se ao tom irónico e jocoso que revela aquilo que quer esconder: “en relisant votre lettre, (comprenez-vous bien ce que cela veut dire? Je relis vos lettres: ah! le bon signe pour vous, si je m’en cachois!)” (XLIV, 194). “Adieu, Monsieur. Ah! mon Dieu! je vous demande pardon: avant que d’écrire ce *monsieur*, j’aurois bien dû me rappeler combien il vous déplaît dans mes lettres: mais comment vous traiter? Vous savez bien que je ne puis encore, en conscience, vous appeller mon *ange*; ne vous découragez point, cela viendra, peut-être” (XLVII, 199). Processos como a alusão, a denegação, a lítotes, o eufemismo, a circunlocação, a interrogação retórica, as construções hipotética, concessiva e alternativa, e ainda a ironia e o *badinage* permitem à epistológrafa o prazer de dizer, de forma velada, ao seu correspondente, o amor secreto que a consome. Para este bom entendedor, meia-palavra basta.

la vanité de m'en croire exempte, toutes les précautions que je n'imaginerai pas avoir à prendre contre vous, je les prendrai contre moi, & même le plus gratuitement du monde. La persuasion où je suis, & que vous ne me ferez jamais perdre, que les hommes ne peuvent, même le voulussent-ils, être capables du sentiment de l'amour, tel que je le conçois, me servira contre vous, plus que vous ne pensez; & dussiez-vous trouver cela fort rigoureux, je n'ai pas encore fait d'exception en votre faveur, même malgré tout ce que M. de *Cercey* se tue de me dire d'avantageux de votre façon de penser." (XX, 156)

A Duquesa, sempre fiel ao seu estilo analítico e minucioso, persiste na refutação do discurso do sedutor, retomando e desmontando os seus propósitos para denunciar os seus estratagemas e anular-lhes a eficácia. Na carta XXII, por exemplo, ela põe a nu a "petite finesse" ou a "superbe ruse de guerre" (160) do Duque. Este escrevera-lhe a declarar-lhe que deixou de amá-la: "Enfin donc, vous ne m'aimez plus: mais là, plus du tout? & vous n'avez eu pour cela besoin que de quelques petites réflexions, & encore faites en courant" (159). A epistológrafa, servindo-se da ironia, simula analisar com frieza a conduta inconsequente do ex-apaixonado:

"Assurément! si, avec de si belles dispositions, vous ne devenez pas le plus grand philosophe de votre siècle, ce sera à vous, malice toute pure. Si je voulois diminuer du mérite que vous avez dans cette occasion, je pourrois vous dire que, pour triompher avec si peu de peine de votre tendresse pour moi, il falloit qu'elle ne fût pas d'une force extrême [...]. Enfin vous voyez aujourd'hui, & même clair comme le jour, que *le projet le plus extravagant qu'un homme puisse jamais former, est le projet de me rendre sensible; & si vous connoissez peu de femmes qui, par toutes sortes de raisons, soient aussi faites que moi, pour l'amitié, vous ne croyez pas, en revanche, qu'il y en ait au monde, une qui, malgré tous ses charmes, doive moins, quand on me connoitra bien, inspirer l'autre sentiment.* La sublime découverte! Ce n'est pas que j'en veuille rien revendiquer sur vous; mais pour peu que la gloire de l'avoir faite, pût vous permettre un peu d'équité, vous conviendriez que si je vous eusse moins mis sur la voie de cette vérité, vous pourriez bien être encore à la chercher." (159)

O sedutor finge ter-se rendido ao sistema da Duquesa. Esta, porém, compraz-se em mostrar-lhe que as razões que o terão levado a desistir da conquista lhe foram, de facto, fornecidas por ela própria, o que, aliás, lhe agrada, pois fica a ganhar "du côté de l'estime" (159). Continuando a jogar a indiferença, a epistológrafa pede ao seu correspondente silêncio sobre a "descoberta" que parece ter feito, para não aumentar a sua fama de "inhumaine", e, também, "de vouloir bien considérer [...]"

que si [elle] cesse de [lui] plaire, c'est bien plus par un effet de cette inconstance qu'on [lui] reproche, que par l'excès de [ses] rigueurs" (159). Acusa-o ainda de ser "le plus ingrat de tous les hommes" por tê-la abandonado "après tout ce [qu'elle a] fait pour [lui]" (159).

Contudo, após uma releitura da carta do Outro (indiciadora do seu interesse real pelo objecto da paixão), ela descobre uma armadilha, um discreto "je vous aime", que revela a tática do sedutor, mas que ela desarma, exibindo a superioridade da sua inteligência:

"Il faut convenir, pourtant, que c'étoit une superbe ruse de guerre que celle que vous aviez imaginée contre moi, & qu'il y avoit bien peu d'apparence que je n'en fusse pas la dupe! aussi à la premiere lecture de votre lettre, ma cervelle a-t-elle été si renversée! & de plus, ce pauvre petit *je vous aime*, qui auroit suffi pour m'empêcher de m'alarmer trop, étoit, pour mon malheur, au milieu de tant de choses qui devoient peu me le laisser prévoir, ou remarquer, qu'il n'est pas bien étonnant que j'aie commencé par vous croire. Vous voyez assez, sans que je vous le dise, à quel point je suis rassurée, & le peu qu'il m'a fallu pour cela." (160)

Tal distanciamento irónico é, sabêmo-lo, afectado e, portanto, deveria ser lido à letra. O procedimento do Duque, se não foi mera distração galante, constitui, de facto, uma tática ardilosa para levá-la a admitir que reparou num pormenor aparentemente insignificante e contraditório com os propósitos da carta e, também, obrigá-la a trair-se pela pretensa ironia, pela denegação e pelas recriminações. Com efeito, ela insurge-se contra "ces stratagêmes" que só podem dar-lhe "mauvaise opinion des sentiments de l'homme qui les met en usage", pois, "à [son] sens, l'amour ne doit point, quand il est vrai, quelque vive même que puisse être l'envie qu'il a de triompher, employer la ruse" (160). Em seguida, ela explica que tal comportamento sugere a falta de estima, expondo-se ao sedutor de forma involuntária, ao mesmo tempo que desmascara a jogada deste:

"Ce seroit, d'ailleurs, le plus vainement du monde, & peut-être même avec plus de danger que vous ne le croiriez, que vous voudriez vous en servir; chercher à piquer ma vanité, à me donner de la jalousie, enfin, à affliger mon coeur de quelque façon que ce pût être; toutes ces choses-là assez faites, en général, pour nous déterminer, ou pour nous forcer à laisser éclater un sentiment jusques-là caché dans le fond de notre ame, ne seroient bonnes qu'à me faire penser que l'on ne m'aime point, puisque l'on peut, avec moi, avoir recours à l'artifice; & acheveroient de me révolter contre ce que l'on voudroit m'inspirer." (160)

Como seria de esperar, o início da carta seguinte dá conta do arrependimento do sedutor, para que o jogo prossiga depois do anterior empate (XXIII, 160). Desde logo ficam restabelecidas “la plus tendre amitié, jointe à l’estime la plus sincère” (163) da parte da Duquesa em relação ao correspondente, ao qual, aliás, ela anuncia a sua pretensão de casá-lo com a sua jovem prima. Surpreendido, o Duque comunica-lhe que não quer voltar a casar, e ela procura convencê-lo (XXIV, 163-164; XXV, 164-166; XXVI, 167-168), escudada na “amitié [qu’elle se] flatte qui [les] unit” (167) e confessando-lhe “combien [il lui est] cher” (168). Esta carta constitui a última da Primeira Parte do romance e, tal como nas *LM*, prenuncia o desfecho da epístola final: da denegação e do hipotético passa-se, depois, à afirmação – renúncia, sem ambiguidade:

“Sur le fond de mes sentiments pour vous, je n’ai rien à vous dire que ce que je vous en ai dit tant de fois. Tout ce que, dans cette circonstance, je me crois permis d’y ajouter, c’est que je vous aimerois, non-seulement autant qu’aujourd’hui vous croyez le desirer, mais autant que, si cette cruelle passion se rendoit maîtresse de mon ame, je serois, à ce qu’il me semble, capable de le faire, que je n’en sacrifierois pas moins mon amour à ma gloire; & bien plus facilement encore, à ce que je croirois être vos véritables intérêts. Réglez-vous donc sur cela; & prouvez-moi, en consultant mieux les vôtres, que vous êtes digne de la très-tendre amitié que je vous ai vouée. Adieu, monsieur le Duc, je tombe de lassitude, & vais tâcher de dormir<sup>53</sup>.” (168)

Porém, o libertino depressa dá mostras de uma conduta desregrada e pouco conforme aos preceitos aconselhados pela Duquesa. A sua aventura com Mademoiselle\*\*\*, “une fille de spectacle” (178), desperta o ciúme da epistológrafa, disfarçado pela censura irónica e pelos conselhos amigos, pois tal comportamento prova que “[ses] anciennes erreurs [lui] sont encore chères” (179). Recriminado pela ligação indigna, ele é, em seguida, recriminado pela ruptura escandalosa, revelando ambas, aos olhos da Duquesa, “un air de petit-maître qui ne peut que [le] dégrader infiniment dans l’esprit de tous les gens sensés; & que, par conséquent, ceux qui s’intéressent à [lui], ne peuvent [le] voir qu’avec une peine extrême” (XXXV, 180). Arrogando-se

<sup>53</sup> Na carta XXV, a Duquesa diz o seguinte: “c’est dans mon lit que je vous écris. Plaise au ciel que vous me sachiez de cette attention, tout le gré que vous devriez!” (164); a XXVI inicia-se por um “Il est cinq heures. & je ne viens cependant que de me coucher” (166) e termina com “je tombe de lassitude. & vais tâcher de dormir” (168). Tais enunciados, de aparência familiar e inocente, podem, contudo, sugerir o desejo velado, mas latente e violento. Embora subtil e denegada, a Duquesa tem também uma forma própria de jogar com a coquetaria feminina, atizando o interesse e o desejo do Duque. Nota, a este respeito, S. Cornand (1996: 197): “Les mines, les soupirs et les regards étant absents du roman épistolaire, il faut trouver d’autres moyens de séduire: ce seront les déclarations reçues, les galanteries dont elle est l’objet qui joueront ce rôle attractif. [...] Pas moins de sept soupirants sont nommés, certains antérieurs à l’histoire – M. de B.... le prince de.... le ministre –, d’autres contemporains: le marquis de.... le comte de Ger.... M. de Si... et le cousin.”

“les droits de l’amitié” (180), a Duquesa esconde o seu sentimento/ciúme sob o tom conselheiro e moralizador de quem se preocupa com a reputação de um amigo estimável, sujeito a uma recaída:

“Je n’ignore pas que le caprice & la vanité, ainsi que de tout sexe, sont de tout âge: mais je sais aussi qu’il en est un (& je me plaisois à vous y croire parvenu.) où, loin de se faire une gloire de ne se conduire que d’après leurs mouvements, on se cache le plus qu’il est possible, des travers que l’on peut avoir le malheur de leur devoir encore. Eh, quoi! ne pouvez-vous donc vous défaire d’un ridicule qu’en vous en donnant un autre?” (180)

Na carta seguinte, a Duquesa refuta as justificações do Duque, jogando a indiferença para velar o ciúme e para exhibir a sua argúcia desmascaradora dos sofismas do libertino:

“[...] ce que vous ne me persuaderiez qu’avec une peine extrême, c’est qu’avec une véritable passion dans le coeur, il soit possible à un homme, même le voulût-il, de se livrer à des distractions de ce genre. Je sais qu’en général, vous avez sur cela, une jurisprudence très-différente de la nôtre; & que, pour excuser à nos yeux les écarts de votre imagination, vous avez soin de distinguer vos sens de votre coeur, & de rejeter toujours sur l’erreur des uns, ce qui n’est que trop souvent le crime de l’autre. Qu’une femme, dominée par un sentiment impérieux qui ne lui laisse voir rien d’aussi cruel que la perte de ce qu’elle aime, de peur que de l’infidélité, l’on ne passe à l’inconstance, reçoive cette excuse, ou semble, du moins, ne la pas rejeter, je n’en suis point surprise [:] mais, que dans une situation paisible, & qui ne sauroit lui déguiser les objets, elle admette une proposition si absurde, c’est, en vérité! ce que je ne saurois concevoir.” (XXXVI, 181)

Continuando no desempenho do papel de amiga indiferente ao amor, a Duquesa mascara o despeito do ciúme e o medo da paixão em perspicácia analítica e sensatez, ao recusar o sofisma da distinção, absurda a seus olhos, entre *coeur* e *sens* geralmente defendida pela perfídia masculina, de que o Duque parece ser o porta-voz.

A carta XXXIX, colocada a seguir ao “Avis au Lecteur” que sugeria uma aceleração do ritmo da progressão dos eventos, narra o encontro, conspirado entre o Duque e M. de Cercey, em Saint-Cloud. No entanto, o sedutor e a Duquesa apenas se avistam por breves instantes, no meio da multidão, uma vez que esta convence a amiga a não convidá-lo para sua casa, gorando novamente os intentos do libertino (185-187). Tanta severidade começa a tornar-se difícil de suportar, e a apaixonada não consegue evitar uma meia-confissão, sob a forma interrogativa indeterminada, no final desta carta, cuja ambiguidade, porém, é quase nula: “Ah! monsieur le Duc, vous qui avez tant

d'esprit! dites-moi, je vous prie, quand on se rappelle si fortement que l'on a vu quelqu'un, qu'on croit le voir encore, tout absent qu'il est, qu'on se souvient avec plaisir, de tout ce qu'on lui a entendu dire, & qu'on se reproche les rigueurs dont on s'est cru obligé de l'accabler, quel signe est-ce?" (187). Com efeito, não seriam necessários dotes excepcionais de decifração para ler nas entrelinhas deste enunciado o amor escondido sob uma pretensa ironia jocosa, a qual, contudo, pode sempre recusar uma interpretação diversa da do mero *badinage*. A partir da carta XL, assistimos a uma mudança de tom por parte da epistológrafa, oscilante entre a violência da paixão e a severidade da resistência que lhe opõe:

“Vos prétentions subsistant toujours, il doit vous paroître tout naturel que mes craintes, loin de s'affoiblir, aient pris un degré de force de plus. Vous m'avez fait rêver; cela m'a fait peur: j'ai mieux aimé croire, que si je ne m'armoies pas contre vous avec la dernière sévérité, il n'étoit pas impossible que je répondisse à vos sentiments; que de ne m'aviser de le craindre que, quand sans pouvoir l'emporter sur les miens, tout ce que j'aurois fait pour les combattre, n'auroit servi qu'à me les rendre plus douloureux. [...] Je ne vous cache pas, tout en vous interdisant ma présence, que j'emploie très-cruellement contre vous, le temps que je vous force à me laisser. Si ce qu'en vérité, je n'ai point du tout encore sujet de croire, vous triomphez de toutes mes résolutions, j'aurois du moins la consolation de ne m'être rendue qu'à un sentiment qui, si toutefois il en est de tels pour la vertu, auroit pour me surmonter, dû être véritablement irrésistible. Dans un malheur si grand, c'est sans doute, une bien foible ressource: aussi. moins je crois qu'elle pût me suffire, plus je tâche de n'en avoir pas besoin.” (XLVI, 197)

O combate interior, ainda que disfarçado pelo *badinage*, coloca frente a frente a tentação de ceder, implícita nas suas denegações e percebida pelo sedutor, e o imperativo da sua estima pessoal, do seu orgulho e da sua virtude. Mantendo a sua estratégia defensiva através da sagacidade analítica com que desmascara o jogo do adversário, ela resiste pela fuga ao contacto pessoal. No momento em que, por fim, cede à tentação do encontro, é salva *in extremis* pela descoberta da traição do Duque com Mme de Li..., o que o torna irremediavelmente indigno do seu amor e da sua estima e a leva à ruptura da ligação de “amizade” epistolar. Dois anos depois, o Duque propõe-lhe casamento<sup>54</sup>, pois ela enviuvara entretanto, mas ela escreve-lhe uma última carta, confessando o seu amor e justificando, com a lucidez que a caracteriza, os motivos que a levam a renunciar à sua proposta e a qualquer tipo de relacionamento entre ambos. Subscrevendo as palavras de Suzanne

<sup>54</sup> A proposta de casamento do Duque pode, é certo, revelar algum tipo de sentimento amoroso e de estima por Madame de\*\*\* (embora sempre medíocre, comparado com o dela); mas pode também ser apenas uma estratégia de sedução dom-joanesca.

Cornand, podemos concluir que “le roman a donc été construit en fonction de cette fin: demi-aveux, fausses hypothèses, sous-entendus, rétention d’information font de l’oeuvre une parfaite illustration des formes que peut adopter la dénégation. La nécessité d’éclairer le correspondant, les explicitations, doublent le processus de masquage, et entraînent de très nombreuses analyses psychologiques où l’écriture fouille les nuances du sentiment” (1995: 105).

Não se trata, contudo, de um sentimento banal, mas sim da paixão violenta provocada pelo terrível e absurdo *coup de foudre* que a Duquesa procura esconder sob o seu jogo da indiferença amorosa em nome da amizade e da estima, refugiando-se no distanciamento, quer espacial quer irónico e lúcido. Colette Cazenobe afirma a este propósito o seguinte:

“Dans ses lettres, la duchesse raconte, sur un autre ton que Meilcour, l’histoire d’un égarement. Il s’agit bien de l’égarement d’un coeur et du coeur, en apparence, le moins fait pour le connaître, puisque la duchesse n’était ni la proie d’une imagination trop vive ni susceptible de se laisser corrompre par les exemples du monde, qu’elle fréquente aussi peu qu’il est possible à une femme de son rang. Elle se dépeint, en effet, comme une personne qui n’est appréciée que dans un petit cercle d’amis choisis, car elle est d’une extrême réserve, intelligente, réfléchie, peu donnée à la société et à ses plaisirs. [...] C’est précisément [cela] qui l’a exposée au coup de foudre au lieu de l’en garantir. Sa pénétration, sa finesse, son esprit critique n’auraient jamais laissé se développer le germe d’un sentiment dont une fréquentation un peu suivie l’aurait assurée qu’il était mal placé. La rencontre avec l’amour étant, selon Crébillon, inévitable dans le cours de la vie, il ne pouvait surgir dans l’existence de la plus raisonnable des femmes que par une foudroyante surprise, en lui ôtant ses habituelles défenses. Il n’est pas surprenant non plus que son empire ne soit jamais si fort que sur une femme vraiment vertueuse: la malheureuse passion de la duchesse de... ne peut s’éteindre qu’avec elle. Ne plus aimer ne signifie jamais qu’aimer moins ou aimer ailleurs, au moins en avoir l’illusion, car si le coeur se repaît aisément de faux-semblants, encore lui sont-ils absolument nécessaires, il lui faut un aliment. La droite raison et la dignité de la duchesse lui interdisent à la fois l’erreur et la honte du changement. Elle continuera donc à vivre fidèle à une passion qui mérite si peu une telle constance. Son cas est un cas limite: on ne saurait mieux montrer le caractère de l’amour, à la fois absurde et imparable, pour les femmes surtout, peut-être même, dans la perspective de Crébillon, pour les femmes seulement.” (1991: 117-118)

As heroínas crébillonianas tratadas no presente capítulo, jogadas pelas suas fatais paixões, procuram contrapor, à estratégia de conquista do jogo de sedução masculino, um jogo estratégico defensivo, mais ou menos severo e eficaz consoante os casos. No entanto, a conclusão parece resumir-se ao seguinte: *on ne badine pas avec l'amour*, pois as consequências são sempre terríveis.

Com o Leitor, porém, pode e deve-se (?) jogar o mais possível, solicitando a sua cooperação interpretativa. Vejamos como Crébillon lança os seus desafios.

## 5. O JOGO LITERÁRIO ENTRE AUTOR MODELO E LEITOR MODELO: SEDUÇÃO, PROVOCAÇÃO E PODER

“A escrita, quando bem governada, (como podeis estar certo que a minha é), é apenas outro nome para designar a conversação: Tal como ninguém, que saiba o que está a fazer quando se vê em distinta companhia, se aventuraria a dizer tudo; – também nenhum autor, que entenda os justos limites do decoro e da boa educação, se atreveria a pensar tudo: O mais verdadeiro respeito que podeis mostrar pelo entendimento do leitor é dividir as coisas a meio amigavelmente, deixando-lhe a ele algo que imaginar, por seu lado.

Pela minha parte, tenho estado eternamente a fazer-lhe esta espécie de elogios, e a fazer tudo o que está ao meu alcance para manter-lhe a imaginação tão ocupada como a minha.

Agora é a vez dele; – já fiz uma ampla descrição do triste derrube do Dr. Slop, e da sua infeliz aparição na sala das traseiras; – a imaginação do leitor deve continuar agora com ele por um bocado.”

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*.

“Le plaisir de l’écoute, dans une société de gourmets de la parole, prime pour eux sur le ‘plaisir du texte’.<sup>1</sup> Le texte littéraire français, pour durer, doit emprunter l’apparente facilité orale, le bonheur sonore de la parole vive adressée à quelqu’un, et que le lecteur entend comme s’il était convié à un intense entretien oral.

On est ainsi conduit à envisager la conversation [...] sous [l’angle] de la poétique et de la rhétorique littéraires. [...] Le vrai poète, comme le véritable écrivain, ne s’adresse jamais à une foule [...], l’un comme l’autre créent avec leur lecteur une intimité de personne singulière à personne singulière, et la merveille de la lecture en ce cas est la certitude, pour tant de lecteurs différents, qu’ils sont entrés en conversation privée avec un interlocuteur qui parle à chacun en particulier.” (M. Fumaroli – 1994b:132)

O império da conversação na sociedade e nas letras setecentistas está imbuído ainda do peso da tradição retórica, a qual mantém relações tensas e conflituosas com o sistema literário dominante – como vimos no capítulo 2 da Parte I –, valorizando-se, contudo, o papel do alocutário: interlocutor, auditório ou leitor. Por outro lado, verifica-se uma grande variedade das formas romanescas no século XVIII (conto, história, novela, memórias, cartas, etc.), cuja plasticidade é fruto da situação problemática do romance no quadro poético-retórico das convenções vigentes, permitindo, assim, uma ampla liberdade experimentalista por contraste com os géneros lírico e, sobretudo, dramático. Desacreditado por teorizadores e críticos, o romance goza, porém, da preferência do público leitor, rendido ao seu fascínio, parte do qual, pelo menos na expectativa dos autores experimentalistas, aprecia e aceita os jogos retórico-comunicacionais de cooperação interpretativa propostos por estes últimos.

O aspecto lúdico da leitura acentua o factor fascinante e persuasivo do pacto literário entre produtores e receptores, seduzidos pelas provocações intelectuais de cumplicidade na partilha e na desmontagem das convenções romanescas apresentadas, explícita ou implicitamente, pelos programas de leitura dos textos ou *intentio operis*, segundo Eco. Com efeito, a instância autoral, o

---

<sup>1</sup> Cf. R. Barthes (1974:49): “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição [*jouissance*]: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.” Mais adiante, o crítico assume a ambiguidade das expressões: “*prazer do texto*”, “*texto de prazer*”, “porque não há nenhuma palavra francesa que recubra simultaneamente o prazer (o contentamento) e a fruição (o desfalecimento). Portanto o ‘prazer’ aqui tanto é (e sem poder prevenir) extensivo à fruição, como lhe é oposto” (56). Contudo, “o prazer é dizível, a fruição não o é. [58] A fruição é indizível, inter-dita” (59). Só podemos senti-la, aquilo que é partilhável com os outros é, justamente, “o prazer do texto.”

Autor Modelo, sugere a delegação do poder interpretativo na *intentio lectoris* do seu Leitor Modelo, fingindo dar-lhe ampla liberdade hermenêutica e renunciar voluntariamente à autoridade convencionada da *intentio auctoris*. Contudo, tal atitude esconde antes uma mera estratégia de sedução, pois o poder continua nas suas mãos, como o demonstra Crébillon, por um processo de *mise en abîme*, no *Sopha*, através da relação entre um auditor tirano, Schah-Baham, e o narrador Amanzéi, só aparentemente submisso e adulator, uma vez que conta sempre o que e como ele próprio deseja, impondo, com subtileza e engenho, a sua vontade autoral:

“Fort bien cela, fort bien, interrompit le Sultan, vous me tirez d’une grande peine. Ma foi! Je commençais à craindre que cela ne fût jamais. Ah! la sottie créature que cette Zulica, avec ses façons! En effet! dit la Sultane, il faut convenir qu’on ne peut pas faire attendre des faveurs plus longtemps. Comment donc! résister une heure! Cela est sans exemple! Ce qu’il y a de vrai, répondit le Sultan, c’est que cela m’ennuyait autant que s’il y eût eu quinze jours, et que pour peu qu’Amanzéi eût encore retardé la chose, je serais mort de chagrin, et de vapeurs, mais qu’auparavant, il lui en aurait coûté la vie, et que je lui aurais appris à faire périr d’ennui, une tête couronnée.” (So, 1995b:174)

Esta reacção do Auditor apressado e interessado apenas em conhecer o final da história, impacientando-se com a lentidão inerente ao discurso sedutor do jogo galante, contrasta com o seu gosto pelos “propos de table” das personagens da história que lhe é narrada, cuja relevância é nula para a economia da mesma, inconsequência essa notada pela Sultana, auditora cúmplice:

“[...] Ils se mirent à table.

Après le souper... Tout doucement s’il vous plaît, interrompit Schah-Baham, je veux, si cela ne vous déplaît pas, les voir souper. J’aime, sur toutes choses, les propos de table. Vous avez dans l’esprit, une inconséquence bien singulière! lui dit la Sultane; vous vous êtes impatienté mille fois, à des discours qui étaient nécessaires, et vous en demandez actuellement qui, absolument hors de l’histoire qu’on vous raconte, ne peuvent que l’allonger! Hé bien! répondit le Sultan, si je veux être inconséquent, moi, y a-t-il quelqu’un ici qui puisse m’en empêcher? [...] vous pouvez poursuivre, Amanzéi.” (182)

O narrador continua, mas ao seu estilo, ou seja, transformando o conto num “recueil de conversations”, como se queixa o Sultão (195), e reflectindo o estilo de Crébillon.

A poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido e da estética do contraponto revela uma evidente predilecção pelas formas narrativas onde imperam o diálogo e a ironia, concebidas numa

perspectiva dialógica de interactividade do processo discursivo, no sentido bakhtiniano do romance “como um grande diálogo” (1970b:77), o qual decorre das relações dialógicas estabelecidas entre todos os elementos estruturais do texto, contrapondo-se entre si. Os diálogos internos, produzidos pelas personagens, ilustram e enriquecem o jogo comunicacional entre Autor Modelo e Leitor Modelo, constituindo uma *mise en abîme* deste, ou seja, jogos de espelhos entre o funcionamento narrativo aos níveis micro e macrotextuais. Neste sentido, a narrativa crébilloniana poder-se-ia definir, nas palavras de Violaine Géraud (1995) como “genre conversationnel et ironique” (223), “fondamentalement dialogique” (227). De facto, a conversação com o Leitor (ou com o seu delegado intradieético: auditores, confidentes ou correspondentes epistolares) enforma o programa de leitura de todos os textos de Crébillon, desde os contos orientais (*TN*, *So* e *AQC*) aos diálogos pontuados por significativas intrusões autorais disfarçadas (*NM* e *HCF*), aos romances epistolares (*LM*, *LD* e *LA*) e às memórias (*Ég*). Dois textos são ainda mais complexos. O primeiro (*Sy*) combina o conto maravilhoso, o diálogo de sedução e a forma epistolar, que, por ser constituída por uma carta singular, se aparenta com as memórias. A suposta tentativa de tradução-adaptação ou “imitação de uma história inglesa” (*HO*) revela-se como uma forma mista: narrativa com uma focalização omnisciente, seguida das confidências-memórias orais de Madame de Suffolk a Lucie e, finalmente, das cartas-memórias de Lorde Chester ao seu mestre de libertinagem francês.

O jogo de cooperação interpretativa entre Crébillon e os seus Leitores Modelo constitui-se, assim, como jogos de sedução, de provocação e de poder constantes, com finalidades persuasiva, deleitosa e, talvez, didáctica. Como sabemos, segundo Eco, qualquer texto prevê um Leitor Modelo, isto é, ele “não se dirige a um leitor empírico, mas constrói, através da própria estratégia discursiva, um Leitor Modelo que se presume possa cooperar para actualizar o texto como quer o Autor Modelo – ou antes, a objectiva estratégia textual. Podemos recusar-nos a entrar no jogo, ou antes, podemos recusar-nos a identificar-nos com o Leitor Modelo, mas não podemos recusar-nos a reconhecer qual o Leitor Modelo que [o texto] postula, no momento em que exhibe as próprias estratégias discursivas” (1989: 216). Eco acrescenta ainda que “ler e definir as estratégias que o [*Autor*] emprega a um nível metatextual significa compreender o modo pelo qual [*o texto*] fornece ao próprio Leitor Modelo as instruções para conseguir um certo efeito persuasivo” (216), ou seja, o texto quer “*fazer acreditar e fazer fazer*” (217). No entanto, Eco precisa que “todos os textos visam sempre pelo menos dois Leitores Modelo: o primeiro deve cooperar para actualizar o conteúdo do texto, o segundo deveria saber descrever e regozijar-se com o modo como o Leitor do primeiro nível foi produzido” (226). Dito ainda de outra forma, “o primeiro é a vítima designada pelas próprias estratégias enunciativas, o segundo é o leitor crítico que frui o modo como foi levado a ser vítima designada. [...] O leitor de segundo nível deve fruir não a história contada [*a fábula*] mas o modo como a história foi contada [*o discurso*]” (122). A uma leitura “ingénua” – que se satisfaz

com o “prazer do enunciado”, isto é, com o “prazer pelo Mundo Possível” representado –, alegorizada no universo crébilloniano pela personagem do Sultão Schah-Baham, contrapõe-se ou sobrepõe-se uma leitura “astuta” – que valoriza o “prazer do acto da enunciação”, da “estratégia persuasiva” do Autor Modelo –, alegorizada pela argúcia e pelo deleite da Sultana, sendo que ambas são complementares no Leitor Modelo de segundo nível (131 e 226).

Crébillon, enquanto Autor Modelo, postula, para todos os seus textos, os dois níveis de Leitor Modelo referidos, procurando seduzir principalmente o de segundo nível, como nota, por outras palavras, Jean Dagen (1995b: 21-22):

“L’oeuvre 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, et du paragraphe<sup>2</sup>, 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.”

### *Limiares<sup>3</sup>: “Alea Jacta Est”*

O jogo literário entre Autor Modelo e Leitor Modelo inicia-se desde os elementos paratextuais (Genette:1982) ou os metatextos (A. Giard: 1986), enunciados metanarrativos, colocados em posição liminar e deslocada em relação ao texto que anunciam, os quais propõem uma reflexão sobre a forma narrativa e indicam o seu “mode d’emploi” (Giard, 1986:10), isto é, o seu programa

---

<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. Parce qu’elle ne se prive pas des ouvertures et des retours possibles de la pensée, faut-il considérer sa prose comme la voix par excellence de l’ambiguïté? Il est vrai qu’elle 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” (J. Dagen, 1995b: 80-81).

<sup>3</sup> Cf. G. Genette (1987). A nossa análise dos elementos paratextuais a seguir apresentada parte do pressuposto de que todos eles são da exclusiva responsabilidade de Crébillon, uma vez que as edições por nós seleccionadas são as mais fiáveis, dentre as disponíveis para cada obra, em termos de respeito pelo texto original, cuja publicação, aliás, era cuidadosamente acompanhada e revista pelo Autor.

de leitura correspondente ao pacto de cooperação interpretativa proposto pelo Autor Modelo ao Leitor Modelo previsto. Trata-se de elementos como os títulos, as epígrafes, as dedicatórias, os prefácios ou similares, os intertítulos (títulos internos de partes ou de capítulos, susceptíveis de constituírem uma tábua de matérias) e as notas de rodapé (da responsabilidade da instância autoral).

### *Títulos, Subtítulos e Indicações Genéricas*

De acordo com Genette, o título de uma obra tem como função obrigatória a da sua designação e como funções facultativas e suplementares a da indicação do conteúdo e/ou do tipo formal, bem como a da sedução do público pela sua força aliciante e sugestiva (1987: 54-97). Analisando os títulos das obras de Crébillon, verificamos que, de facto, eles lançam o jogo aos seus Leitores Modelo, desafiando-os a cooperarem interpretativamente. Eles simulam informar sobre o conteúdo e a forma literária, mas trata-se de uma informação algo ambígua, pois as expectativas podem vir a ser defraudadas, devido à ironia intrínseca à poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido, da estética do contraponto e da problematização das convenções romanescas e morais dominantes. Vejamos em pormenor cada um dos onze títulos com os respectivos subtítulos e indicações genéricas.

*Le Sylphe, ou Songe de Madame de R\*\*\* écrit par elle-même à Madame de S\*\*\** : o título – *Le Sylphe* – designa um elemento maravilhoso e esotérico, muito em voga ao tempo como vimos, sugerindo um papel de destaque na narrativa e, mais subtilmente, uma conotação erótica. O subtítulo – *ou Songe de Madame de R\*\*\* écrit par elle-même à Madame de S\*\*\** – acentua o lado ficcional da aventura (“songe”), que será, no entanto, ambigüizado pela epistológrafa<sup>4</sup>, jogando entre a veracidade ou a ilusão onírica do ocorrido. Por outro lado, a formulação do subtítulo comporta ainda uma indicação genérica (*écrit par elle-même à Madame de S\*\*\**), isto é, trata-se de uma narrativa sob a forma epistolar aparentada com as memórias por ser constituída por uma carta singular. De acordo com as convenções em vigor, estas duas formas literárias – epistolar e memórias – decorrem de uma estética da autenticidade que se contrapõe à do conto maravilhoso sugerida pelo primeiro elemento do título. Deste modo, o jogo crébilloniano da indecidibilidade e do contraponto, da pluralidade e da problematização formais inicia-se a partir da primeira obra publicada, anonimamente aliás, acentuando, assim, a convenção epistolar, pois a instância autoral

---

<sup>4</sup> As duas correspondentes femininas são referidas sob um decoroso anonimato, de acordo com a convenção da autenticidade da forma epistolar, apenas por uma inicial e pela marca da pertença ao mundo aristocrático (*de*), o microcosmo social por excelência das personagens crébillonianas em todas as obras posteriores.

delega em Madame de R\*\*\* a responsabilidade pelo conteúdo do texto, isto é, do “songe” com o Silfo.

O protocolo retórico da ficção epistolar apresentada como documento autêntico institui-se, como seria de esperar, nos três romances epistolares de Crébillon logo a partir dos títulos: *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, *Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\**, por um lado e, por outro, *Lettres athéniennes extraites du portefeuille d’Alcibiade*. Nos dois primeiros casos, o paralelismo é flagrante, sugerindo uma intencionalidade explícita da parte da instância autoral ligando duas obras separadas por trinta e seis anos quanto às datas de publicação. O primeiro elemento em ambos os títulos – *Lettres* – indica o género epistolar, precisando-se depois tratar-se de monódias no feminino, uma vez que estas cartas – quer as *de la Marquise de M\*\*\** quer as *de la Duchesse de \*\*\** – são escritas por mulheres aos seus (prováveis, de acordo com a tradição e os códigos) amantes – *au Comte de R\*\*\**, no primeiro caso, *au Duc de \*\*\**, no segundo. A expectativa do Leitor Modelo, quanto ao conteúdo, será a da temática amorosa, sobretudo se, ao iniciar a leitura do segundo romance, tiver já lido o primeiro. No entanto, ficará surpreendido com a diferença de tom das duas epistológrafas e, se não souber ler desde logo nas entrelinhas do discurso da Duquesa – apesar de todas as advertências do pretense Editor –, a última carta poderá constituir um *volte-face* inesperado. Em ambos os romances, os títulos comportam um certo laconismo, acentuando as convenções da ficção epistolar, nomeadamente o anonimato decoroso das personagens (uma vez mais aristocráticas). Contudo, tal laconismo esconde o jogo de desconstrução desses códigos levado a cabo no interior dos dois romances, sugerindo uma estratégia provocadora da parte do Autor Modelo, ao lançar falsas pistas para desorientar, subtil e ludicamente, o Leitor Modelo, obrigando-o a portar-se como intérprete lúcido e diligente.

O título e o subtítulo do último romance de Crébillon, também ele epistolar, indicam, contudo, tratar-se do tipo polifónico mas sem precisarem o conteúdo temático: *Lettres athéniennes / extraites du portefeuille d’Alcibiade*. Verifica-se, porém, uma informação espaço-temporal (Atenas – Alcibiades, ou seja, o século de Péricles). Sugere-se, assim, através do possuidor deste conjunto seleccionado de cartas (“*extraites du portefeuille d’Alcibiade*”) que elas são autênticas e que poderão provir de diversos correspondentes, versando vários temas – deixados em aberto, por enquanto. O enquadramento espaço-temporal remete, porém, para o romance histórico e invalida, com subtil ironia, a já de si insuficientemente convincente sugestão de autenticidade dos documentos epistolares contida no subtítulo. Crébillon joga uma vez mais com as convenções e com a miscigenação das formas romanescas, pondo em destaque, no entanto, a figura dominante e dominadora do romance – Alcibiade – em torno da qual tudo e todos gravitam.

Deixando o campo do epistolar, voltemo-nos agora para os chamados “contos orientais” de Crébillon, também eles jogando com as convenções e a moda do exotismo e do maravilhoso na

literatura do tempo. Em primeiro lugar, surge-nos um romance que ficou conhecido com a designação de *L'Écumoire*<sup>5</sup>, mas cujo título original é *Tanzai et Néadarné, Histoire japonoise*. De modo lacónico, nomeiam-se duas personagens, presumivelmente um par amoroso, ideia esta reforçada pelo subtítulo correspondente a uma indicação genérica – *Histoire japonoise*. No entanto, tal laconismo é enganador quanto à complexidade irónica deste romance, onde o amor é tudo menos simples (para além das questões sociopolítica e religiosa). Por outro lado, do ponto de vista das convenções narrativas do tempo, a designação “Histoire japonoise” encerra uma subtil contradição, se tivermos em conta que a forma “história” pretendia inserir-se no pólo da estética da autenticidade, narrando factos verídicos da existência – por vezes total – da(s) personagem(ns), enquanto o adjectivo “japonesa”<sup>6</sup> reenvia para a moda do conto maravilhoso e exótico. Este jogo de oposições prenuncia aquilo que espera o Leitor Modelo ao iniciar a leitura do romance, e será reforçado, como veremos, pelo Prefácio.

Em segundo lugar, temos *Le Sopha, conte moral* (publicado “A Gaznah, De l’Imprimerie du Très-Pieux, Très-Clément et Très-Auguste Sultan des Indes. L’an de l’Hégire M.C.XX”). O título – *Le Sopha* – designa um objecto de mobiliário com fortes conotações eróticas, aguçando a curiosidade libidinal do Leitor Modelo. Depois, o subtítulo, composto por uma indicação genérica – *conte moral* –, introduz-nos no universo feérico do conto, mas com uma ambiguidade decorrente do adjectivo “moral”, que pode ser lido de forma neutra, como “relativo aos costumes” (*mores*), ou insinuando um juízo crítico severo dos *maus costumes* representados no texto. A justaposição do título e do subtítulo sublinha, com fina ironia, o contraste assim sugerido (comprovado ao longo da narrativa), convidando o Leitor Modelo a entrar no jogo de duplicidades e de contraponto enunciados.

Cerca de uma década após a publicação do *Sopha*, surge novo “conto oriental”, que pode ser considerado como a continuação do anterior: *Ah, quel conte! Conte politique et astronomique*. O título é desconcertante e, de qualquer modo, auto-irónico (relevando da “prospoiese”<sup>7</sup>), uma vez que a exclamação, por um lado, sugere o carácter patranhoso dos contos numa perspectiva depreciativa e, por outro, prepara o Leitor Modelo para a suprema extravagância da narrativa louca atribuída a Moslem. Por contraponto, o subtítulo, ao indicar o género – *Conte* –, adjectiva-o de “politique et

---

<sup>5</sup> É na edição de Londres de 1735 que o romance surge com o título: *L'Écumoire, Histoire japonoise*. A carga simbólica do termo é múltipla: político-religiosa (a bula *Unigenitus*), erótica (o poder da virilidade, ou a falta dele) e até literária, ou seja, o poder autoral e/ou, simultaneamente, o convite ao Leitor para “escumar”, para filtrar ou decantar a “espuma” do sentido, a subtileza irónica da escrita crébillioniana.

<sup>6</sup> Esta “história japonesa”, contudo, é supostamente editada “A PEKIN. Chez LOU-CHOU-CHU-LA. Seul Imprimeur de Sa Majesté Chinoise pour les langues étrangères” (cf. 1999: 567), confusão geográfica paródica explicada (?) pelo pretense tradutor francês no Prefácio.

<sup>7</sup> Cf. “Prospoïese” in H. Morier (1989: 969; 587). O locutor simula acusar-se ou desvalorizar-se a si próprio, precavendo-se contra as acusações ou críticas do interlocutor ou do auditório.

astronomique”, ou seja, parece conferir-lhe uma certa seriedade, na linha dos contos filosóficos em voga. A provocação ao Leitor é clara, e a expectativa deste não será defraudada. Como nota Jean Dagen, “il ressort de la lecture de ce livre fou que les fictions les moins crédibles suscitent tout autant que d’autres, d’apparence plus rassurante, de judicieuses et profitables réflexions sur le cours des passions, sur les voies de la pensée scientifique, sur les spéculations politiques” (1995b: 39)<sup>8</sup>. Do ponto de vista técnico-compositivo, este livro louco revela-se profundamente experimentalista, combinando, por um lado, os sucessivos encaixes narrativos, a problematização dos géneros literários, por outro, e ainda a sua *mise en abîme* paródica<sup>9</sup>, questionando amiúde os seus próprios limites.

Num registo aparentemente oposto de seriedade e pretensão realismo, podemos considerar *Les Égaréments du coeur et de l’esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour*. O título anuncia a temática amorosa, sugerindo um percurso sinuoso de desregramentos sentimentais e formativos (a libertinagem como sistema educativo), ou seja, uma possível iniciação à mundanidade galante e libertina, mas também amorosa. O subtítulo inscreve o romance na forma conceituada das memórias pretensamente autênticas escritas *a posteriori* pelo herói da história, Meilcour amadurecido. Porém, ao contrário das convenções do género que pressupunham a história de uma vida digna de servir de testemunho e de exemplo aos seus semelhantes, a acção destas memórias restringe-se, irónica mas significativamente, a um período de cerca de duas semanas e às atribulações do processo de iniciação amorosa e mundana de um jovem ingénuo e desastrado. É certo que o Prefácio prometia uma continuação, mas o facto de Crébillon nunca a ter escrito (que se saiba) é por si mesmo revelador das opções estéticas do Autor, colocando o inacabamento ao serviço da indecidibilidade do sentido.

Outro caso singular é o de *Les Heureux Orphelins, Histoire imitée de l’Anglois*. O título anuncia como personagens órfãos felizes ou afortunados, enquanto o subtítulo indica tratar-se de uma “história imitada do inglês”, o mesmo é dizer uma tradução adaptada de uma obra inglesa. Sabemos quão livres são as traduções setecentistas, preocupadas em adaptar o texto ao gosto dos

---

<sup>8</sup> Cf. a este propósito C. Cazenobe (1997: 111-142).

<sup>9</sup> Se considerarmos *AQC* como a continuação do *So*, temos, num primeiro nível narrativo, um narrador extradiegético e heterodiegético responsável pela “Introduction” ao *So* e que põe em cena três personagens de cada vez, intervindo para comentar a sua inter-relação: o Sultão e a Sultana, auditores dos contos fabulosos de Amanzéi (*So*) e de Moslem (*AQC*). Estes tornam-se, então, narradores intradieгéticos ou de segundo nível (homodieгético, no caso de Amanzéi que testemunha – como sofá! – as histórias que conta; heterodieгético, no caso de Moslem). Num terceiro nível, hipodieгético, as personagens dos contos de Amanzéi e de Moslem narram a sua própria história (Zulica, no *So*; o Rei Avestruz e a Rainha das *Isles de Chrystal*, em *AQC* – narradores autodieгéticos, interrompidos também eles pelos seus respectivos interlocutores: Nassès, Schézaddin e Taciturne). Mas em *AQC* a complexificação narrativa agudiza-se com a incorporação de cartas entre Schézaddin e Manzaïde; peças de oratória política; uma “romance”, canção ou “Pont-Neuf” (1968, vol. I: 415-417), que constitui uma *mise en abîme* paródica de todo o romance, e ainda uns “beaux couplets”, sobre a paixão do Príncipe por uma princesa-ganso (419), peças poéticas da autoria de Taciturne.

novos destinatários. No entanto, neste caso os limites são explorados ao extremo, levando-nos a colocar a hipótese de Crébillon ter mantido o título como puro jogo irónico com o seu Leitor Modelo, fornecendo-lhe, uma vez mais, provocatórias mas aliciantes pistas falsas. Os órfãos, dois irmãos, saem rapidamente de cena, revelando uma fortuna bem relativa, para darem lugar ao sedutor metódico e cruel e às suas presas – a vítima da sedução, Madame de Suffolk; a devota hipócrita, Madame de Rindsey; e a coquete cúmplice no jogo galante, Madame de Pembroke. Do ponto de vista técnico-compositivo, o romance combina a narrativa na terceira pessoa, as confidências-memórias orais da Duquesa a Lucie e as cartas-memórias de Lorde Chester ao seu mestre francês, bem como ainda, naturalmente, o diálogo de sedução inserido um pouco por todo o texto, mas predominando na narrativa de Chester. A imitação do modelo inglês é ultrapassada desde cedo, instaurando-se a poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido – o final aberto reenvia-nos para o início do romance, mas deixa muitas questões por resolver, nomeadamente o destino das personagens –, da estética do contraponto (o díptico narrativo da vítima e do sedutor) e da problematização irónica, quer do sistema do libertino quer das convenções morais e romanescas (neste caso, inglesas e francesas).

*Last but not least*, consideremos os dois diálogos crébillonianos, porventura os textos mais originais, em termos compositivos, de toda a sua obra. Em primeiro lugar, *La Nuit et le Moment ou les Matines de Cythère, dialogue* ostenta um título bem complexo. Ele sugere a brevidade do encontro, a fatalidade do desejo, isto é, a singularidade de uma noite em que o desejo se manifesta na sua urgência e necessária satisfação mútua – *La Nuit et le Moment* –, ainda que este momento tanto possa ser fortuito como cuidadosamente preparado por um ou pelos dois parceiros do jogo. O subtítulo – *ou les Matines de Cythère* –, constituído por um oxímoro profundamente irónico, associa o sagrado e o profano numa mesma expressão, ou seja, o termo que designa a temporalidade refere-se à primeira parte do ofício divino celebrado entre a meia-noite e a alvorada, enquanto o termo que designa o espaço se refere ao “país do amor”, à ilha de Afrodite. Esta associação antitética reforça a sugestão erótica do título, renunciando ainda o contraponto entre as palavras e as acções das personagens neste texto, designado genericamente como “*dialogue*”, embora tal laconismo esconda a sua natureza complexa e problematizadora, isto é, a originalidade crébilloniana do jogo dialógico entre Autor Modelo e Leitor Modelo.

Este mesmo jogo é retomado, em segundo lugar, em *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral*. O primeiro termo do título – *Le Hasard* –, como “Le Moment”, é emblemático da temporalidade do instante do desejo na erótica crébilloniana, podendo também ele, ironicamente, ser provocado de forma calculada. A designação espacial – *du coin du feu* – é rica em sugestões: para além do local acolhedor, quente e, por si mesmo, susceptível de despertar uma conotação erótica, esta expressão torna-se simbólica do desejo de Célie, em primeiro lugar, partilhado depois

pelo do Duque. O título sugere, assim, a temática erótica da acção deste “*dialogue moral*”. A indicação genérica reforça a ambiguidade irónica do texto. Como no caso do *Sopha, conte moral*, o adjectivo tanto pode ler-se como relativo aos costumes (*mores*), traduzindo uma preocupação de análise e observação distanciadas por parte do Autor Modelo que busca a cumplicidade do seu Leitor Modelo mais moralista, como pode ser interpretada de forma irónica, valorizando-se a estética do contraponto. O deleite maior deste jogo de indecidibilidade está no seu poder sugestivo e provocador, aspecto que se estende aos vários elementos metatextuais.

### *A Epígrafe*

Nos onze romances de Crébillon encontramos apenas uma epígrafe, justamente no início do diálogo *La Nuit et le Moment*: “*Haec legite, Austeri, crimen amoris abest.// OVIDE*”. As edições do século XVIII traduzem-na por “Lisez, censeurs rigides; il n’y a point ici d’amour criminel.” No entanto, a atribuição exacta deste verso a Ovídio é bastante problemática, ainda que o tema possa ser encontrado na sua *Ars Amandi*, o que levanta a hipótese de ele ser da autoria de Crébillon<sup>10</sup>. Tal hipótese surge como plenamente pertinente no quadro do jogo literário crébilloniano com as convenções, mascarando, assim, uma epígrafe “autógrafa” de “alógrafa” (Genette, 1987:140-141), jogando com a função de palavra autoritária ou de autoridade (*auctoritas*) de que esta última se reveste. Deste modo, procurar-se-ia proteger o texto, por um lado e, por outro, sugerir pistas de leitura numa espécie de “prefácio lapidar” (Genette, 1987:142) a uma obra marcada pela nova moral galante e libertina, fundada na filosofia hedonista partilhada pelos parceiros do jogo de sedução.

### *Dedicatórias*

Claude Crébillon, depois de ter sido preso pelo seu “conto oriental” *Tanzai et Néadarné*, dedica ao pai o romance seguinte, *Les Égaréments*, cuja feitura contrasta, de modo evidente, com a do anterior. Como sempre, o texto desta dedicatória é digno de ser saboreado na íntegra, pois ele levanta questões curiosas:

---

<sup>10</sup> Cf. J. Dagen (1993: 217, n. 1).

“A MONSIEUR DE CRÉBILLON,  
DE L’ACADÉMIE FRANÇAISE

*Monsieur,*

*Je devrais attendre sans doute, pour vous rendre un hommage public, que je pusse vous offrir un ouvrage plus digne de vous, mais je me flatte que vous voudrez bien, dans ce que je fais aujourd’hui, ne regarder que mon zèle. Attaché à vous par les liens les plus étroits du sang, nous sommes, si je l’ose dire, plus unis encore par l’amitié la plus sincère et la plus tendre. Eh! pourquoi ne le dirais-je pas? Les pères ne veulent-ils donc que du respect? Leur donne-t-il même tout ce qu’on leur doit? Et ne leur devrait-il pas être bien doux de voir la reconnaissance augmenter et affermir, dans le coeur de leurs enfants, ce sentiment d’amour que la Nature y a déjà gravé? Pour moi, qui me suis toujours vu l’unique objet de votre tendresse et de vos inquiétudes; vous, mon ami, mon consolateur, mon appui, je ne crains point que vous voyiez rien qui puisse blesser le respect que j’ai pour vous, dans les titres que je vous donne et que vous avez si justement acquis. Ce serait même mériter que vous ne les eussiez pas pris avec moi, que de vous en priver. Et si jamais le Public honore mes faibles talents d’un peu d’estime; si la Postérité, en parlant de vous, peut se souvenir que j’ai existé, je ne devrai cette gloire qu’au soin généreux que vous avez pris de me former, et au désir que j’ai toujours eu que vous pussiez un jour m’avouer sans regret.*

*Je suis, avec le plus profond respect,*

*MONSIEUR,*

*Votre très humble et très obéissant  
serviteur et fils,*

*CRÉBILLON.”<sup>11</sup>*

Trata-se de uma epístola dedicatória, cujo destinatário, mais do que o pai, parece ser o mestre literato, membro venerável da Academia Francesa. Sai-se, assim, da esfera do privado para se entrar na do público (“*vous rendre un hommage public*”). A frase de abertura cumpre a função da *captatio benevolentiae* retórica através da “prospoiese”, uma vez que o sujeito da enunciação simula depreciar a obra que dedica com zelo a tão ilustre figura das letras francesas. Contudo, o que o move são “*les liens les plus étroits du sang, l’amitié la plus sincère et la plus tendre*”, “le

<sup>11</sup> Cf. *Ég* (1985: 63).

*respect*”, “*la reconnaissance*”, o amor filial por alguém que ele considera, sobretudo, como “[*son*] *ami*, [*son*] *consolateur*, [*son*] *appui*”.

Perante tal panegírico, o enunciador pode apenas, como jovem candidato a autor, reclamar para si próprio, por contraponto, uns “*faibles talents*”, que talvez o Público possa vir a “*honore[r] [...] d’un peu d’estime*”. Ou seja, o seu reconhecimento, ainda que medíocre, estaria necessariamente ligado à enorme projecção do talento paterno, bem como aos ensinamentos do mestre, motivadores do seu desejo de tornar-se digno do orgulho daquele: “*si la Postérité, en parlant de vous, peut se souvenir que j’ai existé, je ne devrai cette gloire qu’au soin généreux que vous avez pris de me former, et au désir que j’ai toujours eu que vous pussiez un jour m’avouer sans regret.*” O “*profond respect*” enunciado e reiterado no final da epístola por este “*très humble et très obéissant serviteur et fils*” lisonjeia, decerto, o tragediógrafo reconhecido pelos seus contemporâneos e procura, ao ser tornado público, captar para o jovem Autor um pouco dessa admiração, constituindo uma estratégia inteligente, sobretudo depois dos dissabores por que este passou devido ao *Ecumoire*. Ironicamente, a posteridade acabará por, nos nossos dias, vir a recordar-se da existência do pai através do sucesso alcançado pela obra do filho, o que sugere que o seu verdadeiro destinatário é o Público.

Uma leitura “ingénua” (ou de primeiro nível) desta epístola dedicatória comover-se-ia, provavelmente, com esta atitude de profundo respeito e de admiração pela figura paterna e pela do mestre literato. Contudo, em Crébillon as aparências iludem, como já vimos amiúde. O Leitor Modelo “astuto” conhece as relações conflituosas entre pai e filho, quer a nível afectivo e familiar quer mesmo ao nível das concepções divergentes sobre o fenómeno literário. O pai representa uma posição “antiga” de reverência para com os cânones clássicos da tragédia, enquanto o filho demonstra possuir um espírito “moderno”, inovador e experimentalista, profundamente ligado à problematização das convenções e fascinado pelas múltiplas possibilidades oferecidas pelo género narrativo. Deste modo, torna-se difícil, em nosso entender, não vermos nesta dedicatória o omnipresente e subtil jogo da ironia crébilloniana, procurando, acima de tudo, captar a benevolência do Público e afirmar-se como autor digno de admiração, valorizando a obra que apresenta. Aliás, o Prefácio vem confirmar a defesa do romance, não só como género literário, mas também como prática concreta que é a sua.

No caso dos *Heureux Orphelins*, verifica-se, de novo, o recurso à epístola dedicatória num processo que revela algumas semelhanças com o exemplo acima referido. A publicação, em 1742, do *Sopha* origina novos problemas com as autoridades e o exílio, levando Crébillon a um silêncio de doze anos até ao surgimento, anónimo, das duas partes iniciais desta “história imitada do inglês”, aparentemente bem diferente da licenciosidade censurada no *Sopha*. Talvez como medida de precaução o Autor tenha preferido esconder-se sob o anonimato e colocar-se sob a protecção de

uma figura ilustre não nomeada<sup>12</sup>, procurando captar a sua benevolência através da forma da epístola dedicatória, também ela anónima para as Primeira e Segunda Partes do seu romance (publicadas em meados de Junho de 1754), reiterada para as Terceira e Quarta (publicadas “par Monsieur de Crébillon F.” em finais de Julho do mesmo ano<sup>13</sup>), mas agora assumindo a anterior e sendo assinada por “*Jolyot de Crébillon, fils*” (151). De facto, a autoria tinha sido descoberta com aparente facilidade, e, para mais, as duas últimas partes, correspondentes às cartas de Chester, relevam do mais puro estilo crébilloniano – subtilmente difuso nas anteriores –, justificando a plena assunção da obra na sua totalidade.

Contudo, Crébillon começa por esconder o jogo, embora deixe pistas equívocas reconhecíveis pelo seu Leitor Modelo. Em primeiro lugar, o respeito pela destinatária através da convenção do anonimato (cf. nota 12). Depois, o recurso à máscara de autor anónimo e noviço, depreciando, quer a sua ousadia literária quer a sua audácia em dedicar tal obra a tão magnífica personagem:

*“Vous ne vous attendiez pas, sans doute, lorsque vous me permîtes de vous faire ma cour, à la noirceur que je vous fais aujourd’hui. Vous ne craigniez, vous n’imaginiez même pas qu’il fût possible que je devinsse auteur; et rien ne m’annonçait à moi-même qu’un jour je me donnerais un si grand ridicule. Il n’en est pourtant pas moins vrai que j’ai fait un livre, et même que je vous le dédie. Oui, Madame, je vous le dédie, il ne faut pas vous flatter.”* (39)

A dedicatória prossegue num tom laudativo convencional para captar a benevolência da destinatária, porém lisonjeando a Dama não tanto pelas qualidades atribuíveis à Fortuna ou aos dons do espírito, mas antes àquelas que formam a nobreza da sua alma e a generosidade do seu coração, colocando-se a si próprio e à sua obra sob a protecção da destinatária:

*“J’ose, de plus, vous assurer que, quelque grand que soit le rang que vous tenez dans le monde, quelque fameux, quelque illustre que soit le nom que vous portez, nom depuis si longtemps si cher aux Français, et si révééré par eux, ce n’est pas aux avantages que vous devez à la fortune que je rends un hommage qui n’est jamais dû légitimement qu’au mérite. Elle ne rend pas toujours digne d’éloge ce qu’elle rend objet de respect. Ce n’est même pas à ces dons de l’esprit qui vous distinguent si avantageusement, à l’étendue, à la finesse, aux grâces, au naturel, à la justesse du vôtre; c’est à la grandeur et à la dignité de votre âme, à la noblesse et à la bonté de votre coeur que je sacrifie.”* (39)

<sup>12</sup> “A Madame L... D... D... L...”. ou seja, “Madame La Duchesse de Luxembourg” (cf. *HO*. 1995c: 39, 151 e 267, n. 1).

<sup>13</sup> Para as datas de publicação das várias partes dos *HO*. cf. J. Sgard (1996a: 9).

A dedicatória é merecedora de um tributo público, ainda que o dedicador não ouse revelar-se: *“Je puis même ajouter que je vous devais un témoignage public de ma reconnaissance. Oui, Madame, je vous dois beaucoup; et c’est encore une chose que je puis vous dire, sans que vous en puissiez plus aisément me deviner”* (39). Trata-se, portanto, não de uma carta privada, mas sim pública, ou melhor: *“Cette lettre est donc une épître dédicatoire; je crois devoir vous en avertir, parce que j’ai cru remarquer que vous ne leur faites pas le même honneur qu’aux préfaces, et qu’il se pourrait que vous, Madame, qui savez tant de choses, ne sussiez pas ce que c’est”* (39). Deste modo, acentua-se o valor da epístola dedicatória, comparando-a a um Prefácio, isto é, um texto liminar que busca a atenção do Leitor, seduzindo-o para a obra que apresenta. O jogo intensifica-se. O Autor “desconhecido” continua a lisonja da destinatária, mas através do recurso à preterição, ou seja, afirmando que não vai adúlá-la, adulando-a:

*“Malgré cette sorte de probabilité, je ne serais pas, sur ce que je fais, sans une très vive inquiétude, si je ne me flattais pas de vous être éternellement inconnu. Jugez combien de choses aussi désagréables pour vous qu’elles pourraient paraître flatteuses à beaucoup d’autres, je pourrais vous dire ici, si je voulais abuser de la certitude que j’ai, en ce moment, de vous échapper toujours. J’aurais même pu faire quelque chose de plus simple, et qui vous eût sûrement mieux louée, que tout ce que je pourrais dire, c’était de vous nommer; mais je n’ai pas cru devoir rendre mon crime irrémissible.”* (39-40)

O jogo denegativo e autodepreciativo prossegue com uma calculada e irónica auto-referência 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”* (40). Tanto simula esconder-se que será facilmente reconhecido, como o prova a segunda epístola, ou seja, este “criminoso” joga com a perspicácia do leitor-detective, semeando pistas em vez de ocultá-las.

Contudo, a partir deste momento, o Autor passa a elogiar, de forma velada, a sua obra: *“La promptitude avec laquelle les autres parties de cet ouvrage, succéderont à celles qui paraissent aujourd’hui, et par lesquelles on s’est cru permis d’essayer le goût du public”<sup>14</sup>, le justifieront*

<sup>14</sup> Tal prontidão (cerca de um mês) sugere que a obra, na sua totalidade, estaria quase concluída, ou seja, que o projecto de tradução do romance inglês havia sido ultrapassado, dando lugar à criatividade crebilloniana, nomeadamente quanto ao díptico narrativo da vítima e do sedutor, justificando, assim, o auto-elogio velado.

*mieux auprès de vous, que tout ce que je pourrais vous alléguer en sa faveur*” (40). Segue-se o pedido de protecção do livro, sob a forma da preterição e do tom humilde: *“Ce serait naturellement ici le lieu de vous supplier de prendre ce livre sous votre protection; mais je doute que vous reçussiez bien cette prière; et je crois que je dois me borner à vous prier de ne vous pas plaindre de l’ennui que, peut-être, il vous causera*” (40). Esta autodepreciação da obra (“prospoiese”) é, contudo, simulada e prevê, pelo contrário, que a destinatária, delegada do Leitor Modelo, ainda que apenas por curiosidade, *leia* efectivamente o livro: *“Il vous paraîtra, sans doute, singulier, quand vous l’aurez lu (car je suppose que, ne fût-ce que par curiosité, vous lui ferez cette grâce) que j’aie douté qu’il pût vous ennuyer*” (40). Tal formulação é propositadamente ambígua, pois tanto pode ser interpretada como depreciativa da obra, enunciando a certeza de que ela é entediante, como o contrário. Este jogo com o valor da obra pode ler-se na ironia da frase seguinte, a qual contempla as duas hipóteses: *“Mais je suis auteur, Madame, l’on en prend l’amour-propre plus aisément que l’on n’acquiert les talents qui devraient être toujours attachés à l’envie d’écrire; et d’ailleurs, il est à présumer que si mon ouvrage m’avait paru ennuyeux, je ne l’aurais pas livré au public*” (40). O Autor acaba por confessar um juízo favorável quanto à sua obra, sugerindo à destinatária/Leitor Modelo, através porém da preterição, que o secunde nessa apreciação: *“Ce que je désire ardemment; mais ce dont je ne me flatte pas, c’est que, sans en juger aussi favorablement que moi, vous y trouviez cependant, Madame, de quoi me pardonner la liberté que j’ai prise, si malgré toutes mes précautions, et le peu d’apparence qu’il y a que vous me deviniez, vous venez un jour à me connaître*” (40).

O jogo de dissimulação/revelação da identidade autoral tornou-se progressivamente mais explícito. O Autor Modelo finge esconder-se atrás da aparente singularidade desta obra, em relação às outras conhecidas da autoria de Crébillon (*Sy*, *LM*, *TN*, *Ég* e *So*<sup>15</sup>), convidando o Leitor Modelo a adivinhar a sua identidade. O início da segunda epístola dedicatória prova que tal jogo era, afinal, simples, pois o Autor Modelo foi descoberto com facilidade, o que constitui, decerto, motivo de auto-satisfação, ainda que dissimulada pela ironia da surpresa fingida e pela denegação:

*“Madame, // Lorsque je vous dédiai cet ouvrage, je me flattais que l’on pourrait ignorer que j’en suis l’auteur. Rien, en effet, ne semblait devoir m’y annoncer au public; et vous inspirez à tant d’autres personnes les sentiments que j’ose vous exprimer dans mon épître, que je n’imaginai pas que ce fût simplement à mon respect et à mon dévouement pour vous que l’on dût me reconnaître.”* (151)

<sup>15</sup> A continuação do *So*. *AQC*, ainda que só publicada em Dezembro de 1754, fora redigida antes, circulando provavelmente em manuscrito e podendo, desta forma, ser também conhecida pelos leitores mais próximos de Crébillon.

Trata-se de falsas razões de reconhecimento, tal como é ironicamente fraca a argumentação que as sustenta:

*“Différents hasards dont je crois devoir, Madame, vous épargner le détail, ont trahi mes espérances et mon secret. J’ai été reconnu, ou découvert, et trop tard malheureusement pour avoir pu supprimer une épître qui a paru singulière, et qui le devenait en effet, du moment que je ne pouvais plus conserver l’incognito dont je m’étais flatté.”* (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 protecção como garante da sua admiração generosa e do sucesso junto do Público em geral:

*“Je souscris donc sans peine aux critiques qu’on en a faites: et dût-on dire de l’ouvrage même ce que l’on dit de la partie de l’épître qui me regarde, j’en serais dédommagé par le bonheur de vous rendre sous mon propre nom un hommage que le mystère affaiblissait à mes yeux, et que je gémissais de ne vous rendre qu’en secret. 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!”*  
(151)

As duas epístolas dedicatórias constituem um díptico que prenuncia o contraponto do díptico narrativo da vítima e do sedutor, reforçando, deste modo, o jogo irónico entre Autor Modelo e Leitor Modelo presente desde os elementos metatextuais e, em particular, na instância prefacial (Genette, 1987: 150 e ss.).

### *A Instância Prefacial*

Nas palavras de Genette, o prefácio é um texto liminar (pré ou pós-liminar – o posfácio), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que o segue ou o precede. Em francês, a lista dos seus parassinónimos é extensa, citando o autor os seguintes exemplos: *introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, avant-dire, proème*; para o

posfácio temos: *après-propos*, *après-dire*, *post-scriptum*, entre outros (1987:150). No caso crebilloniano, interessam-nos os seguintes termos: *préface* (*TN*, *Ég* e *LD* – reforçado no último caso por um *avis au lecteur* interno), *introduction* (*So*, servindo igualmente para a sua continuação. *AQC*), *extrait d'une lettre* (*LM*). Trata-se, em todos estes exemplos, de metatextos *hors texte*. Contudo, existe também a possibilidade de ser conferida uma função prefacial a uma dada secção do texto (158), ou seja, o caso do *préambule* incluído no início da carta que constitui a narrativa de Madame de R\*\*\* e por ela própria redigido (*Sy*). Ou ainda, pode dar-se, indirectamente, um estatuto metatextual a uma certa parte do texto, uma espécie de “prefácio interno” (160), como sucede com a “longue excursion” de Chester, na sua terceira carta, onde este narrador autodiegético desenvolve a defesa e a justificação da sua narrativa, reflectindo a posição do Autor Modelo (*HO*).

A instância prefacial tem como objectivo a valorização do texto que apresenta, servindo-se da reflexão metaliterária – ainda que sob a forma lúdica e/ou irónica –, dirigindo-se ao Leitor Modelo ou ao seu delegado no texto (como, por exemplo, M. de\*\*\*, destinatário da pretensa redactora do extracto da carta que apresenta a correspondência da Marquesa de M\*\*\*). Desta forma, a instância prefacial procura estabelecer um pacto ou programa de leitura com o seu Leitor Modelo. No entanto, Genette distingue, *grosso modo*, três tipos de destinadores prefaciais (166): o autor (real ou fictício) do texto que se segue (prefácio autoral ou autógrafo, autêntico ou fictício), uma personagem da acção (prefácio actoral fictício) ou uma terceira pessoa, exterior à acção (prefácio alógrafo, autêntico ou fictício).

Ainda segundo Genette (182 e ss.), as funções do prefácio consistem numa “retórica do *porque*” e numa “retórica do *como*”. Com o primeiro aspecto, procura-se valorizar o texto relativamente ao seu tema. isto é, procura-se persuadir o Leitor (*captatio benevolentiae*) da importância da obra (o *topos* da utilidade moral), da sua novidade ou, então, do seu respeito à tradição, e também da sua unidade. O segundo aspecto visa a valorização do tratamento do tema. Por um lado, no estabelecimento de um contrato de veracidade ou autenticidade, chamando-se a atenção para as circunstâncias em que a obra foi redigida, para as diversas etapas da sua génese, indicando-se, porventura, as fontes consultadas. Procede-se, frequentemente, também a uma selecção do público, ou seja, ao estabelecimento do Leitor Modelo, bem como ao comentário do título da obra apresentada. Por outro lado, no caso das obras literárias, estabelece-se um contrato de ficção (“protestation de fictivité” – 200), em que, por exemplo, se recusa a existência de “clés” ou “applications” a pessoas ou acontecimentos reais, como se diria hoje: qualquer semelhança é pura coincidência. Podem surgir ainda indicações contextuais, declarações de intenção e definições genéricas, por exemplo, sobre a narrativa – conto, romance, etc.. Sob a designação “esquives” (213), Genette coloca as obras sem prefácio ou que o fingem ser, denegando-o, nomeadamente pela preterição: “c’est l’art d’écrire une préface en expliquant qu’on ne le fera pas, ou en évoquant toutes

celles qu'on aurait pu faire" (217). Ou então, "autre chose, ce peut aussi être la préface comme genre; on passe ici de la préface évasive à la préface autologique: préface sur les préfaces" (218).

Em Crébillon, quando ocorrem, as várias instâncias prefaciais acentuam o jogo retórico-comunicacional entre Autor Modelo e Leitor Modelo, criando um distanciamento irónico que visa, de forma aparentemente paradoxal, valorizar o texto que apresentam e seduzir, mesmo que pela provocação desconcertante, o Leitor Modelo. Do ponto de vista das instâncias da enunciação, podemos encontrar vários tipos de relações<sup>16</sup>. Temos, por um lado, um "je" e um "vous" anónimos, referentes às categorias de Autor Modelo e Leitor Modelo, ou mesmo subcategorias deste último, como as "femmes novices" (*So*, cap. XVII) ou as "Prudes" (*TN*: "LIVRE QUATRIÈME", cap. XII). Aqui, podemos encontrar a modalidade do prefácio autoral autêntico (*Ég*), mas também a do prefácio autoral mascarado (a "Introduction" ao díptico *So* e *AQC*). Por outro lado, temos uma personagem prefacial designada por um nome próprio ou por uma função relativamente à publicação do texto e que se dirige a outra personagem também nomeada ou a um "vous" colectivo. No primeiro caso, encontram-se Madame de\*\*\* e M. de\*\*\* (respectivamente destinadora e destinatário do extracto da carta que apresenta as *LM*, ou seja, um prefácio alógrafo fictício); no segundo, temos o "dernier Traducteur" (*TN*) e o "Editeur" (*LD*), cujos prefácios enquadram-se na modalidade do prefácio pseudo-alógrafo ou autoral denegativo e mascarado. Por outro lado ainda, podemos considerar uma personagem que desempenha, em simultâneo, um papel na ficção e uma função metanarrativa – instância prefacial actoral fictícia: liminar, no caso de Madame de R\*\*\* (*Sy*) ou inserida no meio da narrativa, no caso de Chester (*HO*)<sup>17</sup>.

O Prefácio dos *Égarements* é precedido pela dedicatória à ilustre figura das letras francesas pertencente à Academia, e que é também seu pai. Claude Crébillon, ao assinar esta dedicatória, assume-se como o autor da obra em questão e, por consequência, permite que tomemos o Prefácio como autoral autêntico. Após os dissabores sofridos pelas ousadias veiculadas por *Tanzai et Néadarné, Histoire japonoise* dois anos antes, Crébillon parece agora querer redimir-se, abraçando uma nova orientação estética no domínio romanesco, mais conforme com o real, a verosimilhança, o decoro, a razão e o sentimento, ou seja, adoptando os princípios da estética clássica. Neste sentido, o Prefácio procura valorizar e justificar, não apenas o texto que apresenta mas o Romance em geral. Contudo, o jogo irónico crébilloniano instaura-se desde as primeiras afirmações. A *captatio benevolentiae* persuasiva funciona aqui a dois níveis. Primeiro, simula-se a sinceridade autoral de repúdio pelos prefácios convencionais, sobretudo aqueles que procuram convencer os leitores da autenticidade das memórias fictícias que apresentam: "Les Préfaces, pour la plus grande

<sup>16</sup> Cf. A. Giard (1986: 11-12).

<sup>17</sup> Trataremos adiante os casos dos narradores intradiegticos e dos respectivos auditores-parceiros no debate metanarrativo do *So* e de *AQC* (Amanzéi e Moslem; Schah-Baham e a Sultana).

partie. ne semblent faites que pour en imposer au Lecteur. Je méprise trop cet usage pour le suivre” (1985: 65). Depois, esta posição singular parece contraditória, uma vez que denega a convenção servindo-se dela, ou melhor, jogando com ela maliciosamente e com o Leitor Modelo, ao qual atribui a responsabilidade da decisão entre história verdadeira ou ficção: “L’unique dessein que j’aie dans celle-ci, est d’annoncer le but de *ces Mémoires, soit qu’on doive les regarder comme un ouvrage purement d’imagination, ou que les aventures qu’ils contiennent, soient réelles*” (65; sublinhados nossos).

Em seguida, retoma-se a defesa do *topos* clássico da dupla finalidade da obra literária – a utilidade moral e o prazer: “L’homme qui écrit ne peut avoir que deux objets. l’utile et l’amusant” (65). Contudo, ao chamar a atenção para a dificuldade de conciliar os dois, Crébillon sugere o valor da *sua* obra, ao mesmo tempo que se precavê contra possíveis críticas: “Peu d’Auteurs sont parvenus à les réunir. Celui qui instruit, ou dédaigne d’amuser, ou n’en a pas le talent; et celui qui amuse n’a pas assez de force pour instruire: ce qui fait nécessairement que l’un est toujours sec, et que l’autre est toujours frivole” (65). A consciência de tal dificuldade pressupõe que o Autor se esforçou para superá-la, convidando o Leitor a valorizar e a reconhecer o êxito desse esforço, ou seja, o romance apresentado – sugerindo que a “boa leitura” é aquela que opta pela ficcionalidade das memórias de M. de Meilcour –, mas também a considerar o Romance como gênero nobre, desde que siga determinadas normas adaptadas a partir da comédia molieresca. Desenvolve, então, o *topos* da exigência da verdade na pintura, com *arte* e *natural*, do *quadro da vida humana* para censurar os *vícios* e os *ridículos*<sup>18</sup>. Nesta aparente defesa do romance “realista”, não têm lugar as convenções do romance romanesco, as quais *pecam contra as conveniências, a razão e o sentimento*: “l’homme enfin verrait l’homme tel qu’il est; on l’éblouirait moins, mais on l’instruirait davantage” (65-66).

Crébillon mostra-se consciente da dificuldade de convencer o público a renunciar àquelas “puérilités fastueuses qui le leur rendent cher” (66). Todavia, afirma que “ce ne serait point à [son] sens une raison de ne le point réformer” (66). O Autor aparece, assim, a propor uma defesa do Romance em nome de uma estética nova, baseada no *verdadeiro* e independente das modas<sup>19</sup> – recuperando o preceito clássico da perenidade. Desta forma, estabelece-se uma autodefesa que, por antecipação, destrói prováveis críticas: ao postular que “le vrai seul subsiste toujours”, sugere-se a

<sup>18</sup> “Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu’on pourrait rendre le plus utile, s’il était bien manié, si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu’on y censurât les vices et les ridicules” (*Ég.* 1985: 65).

<sup>19</sup> “Chaque siècle, chaque année même, amène un nouveau goût. Nous voyons les Auteurs qui n’écrivent que pour la mode, victimes de leur lâche complaisance, tomber en même temps qu’elle dans un éternel oubli. *Le vrai seul subsiste toujours*; et si la cabale se déclare contre lui, si elle l’a quelquefois obscurci, elle n’est jamais parvenue à le détruire. *Tout Auteur retenu par la crainte basse de ne pas plaire assez à son siècle, passe rarement aux siècles à venir*” (66; sublinhados nossos).

recusa da moda do fabuloso (à qual Crébillon cedeu e cederá ainda...), bem como a da subserviência para com o gosto e os caprichos dos leitores (alegorizada no *So* e em *AQC*). Contudo, joga-se aqui, uma vez mais, com as convenções, sugerindo-se a proposta de um pacto de veracidade, não apenas para o Romance em geral, mas também para as memórias de M. de Meilcour.

Em seguida, porém, esta posição é ambigüizada: “Il est vrai que ces Romans, qui ont pour but de peindre les hommes tels qu’ils sont, sont sujets, outre leur trop grande simplicité, à des inconvénients” (66). Trata-se agora, com efeito, de uma “protestation de fictivité” (Genette, 1987: 200), que visa persuadir o Leitor Modelo a resistir à tentação das “applications”<sup>20</sup>, ou seja, a confundir realidade e ficção, precavendo-se o Autor, uma vez mais, contra possíveis acusações (como sucedeu com *TN*), mas de forma subtil e não-comprometedora:

“Il est des Lecteurs fins qui ne lisent jamais que pour faire des applications, n’estiment un Livre qu’autant qu’ils croient y trouver de quoi déshonorer quelqu’un. et y mettent partout leur malignité et leur fiel. Ne serait-ce pas que ces gens si déliés, à la pénétration desquels rien n’échappe, de quelque voile qu’on ait prétendu le couvrir, se rendent dans le fond assez de justice pour craindre qu’on ne leur attribuât le ridicule qu’ils ont aperçu, s’ils ne se hâtaient de le jeter sur les autres. De là vient cependant que quelquefois un Auteur est accusé de s’être déchaîné contre des personnes qu’il respecte ou qu’il ne connaît point, et qu’il passe pour dangereux, quand il n’y a que ses Lecteurs qui le soient.” (66)

A responsabilidade seria apenas atribuível a certos leitores sedentos de maledicência que se entregam à futilidade de um exercício de desmascaramento de outrem desprovido de pertinência. Daí que Crébillon desenvolva “cet article”. justificando-se pelo facto de que “ce Livre n’étant que l’histoire de la vie privée, des travers et des retours d’un homme de condition, on sera peut-être d’autant plus tenté d’attribuer à des personnes aujourd’hui vivantes, les portraits qui y sont répandus et les aventures qu’il contient, qu’on le pourra avec plus de facilité, que nos moeurs y sont dépeintes; que Paris étant le lieu où se passe la scène, on ne sera point forcé de voyager dans des régions imaginaires, et que rien n’y est déguisé sous des noms et des usages barbares” (67). Por contraponto, “à l’égard des peintures avantageuses qu’on y pourra trouver”, o Autor não tem nada a declarar, pois “une femme vertueuse” e “un homme sensé” podem ser considerados “des êtres de raison qui ne ressemblent jamais à personne” (67), deixando-se ao Leitor a opção entre a verosimilhança ou a inverosimilhança de tais caracteres morais no quadro espaço-temporal e social

<sup>20</sup> Esta recusa das “chaves” aparece já na *Astrée* (cf. Urfé: 1984: 406), ligando, ironicamente, romances romanescos e “realistas”.

destas Memórias, suas contemporâneas, ou seja, moralidade e verosimilhança aparecem intimamente associadas e dependentes dos juízos dos Leitores<sup>21</sup>.

Este Prefácio visa, então, persuadir o seu Leitor Modelo a aceitar o programa de leitura proposto para o romance que apresenta, embora o faça de modo subtilmente velado pela aparente defesa de uma reforma do Romance em geral. Este deveria ser conduzido para o caminho do verdadeiro e do intemporal, recusando a cedência a modismos frívolos e efêmeros. Crébillon mostra-se, assim, imbuído de preocupações caras à estética clássica, ainda que isso não lhe abafe o gosto pelo experimentalismo das formas narrativas. O romance deveria, pois, ser o espelho do homem tal como ele é, censurando os seus vícios e ridículos. Ou seja, ao romance é atribuída uma utilidade moral, desde que ele seja trabalhado com arte e natural, de modo a instruir e a agradar simultaneamente, mas apelando à razão em vez de fazê-lo à imaginação fabulosa. Ele deveria também respeitar a verosimilhança, as conveniências, a razão e o sentimento. Estas considerações gerais sugerem, porém, que o Leitor as aplique ao romance concreto que lhe é proposto, o qual tem por objecto, nas palavras do seu Autor, “montrer l’homme dans tous les désordres où le plongent les passions: l’amour seul préside ici; ou si, de temps en temps, quelque autre motif s’y joint. c’est presque toujours lui qui le détermine” (68). Tema deste romance, seja ou não o Leitor defraudado quanto às suas expectativas, mas, acima de tudo, trata-se do tema da obra crébilloniana no seu todo. No entanto, tal poética romanesca revela-se apenas como uma das hipóteses narrativas experimentadas por Crébillon. Com efeito, ao Autor interessa mais problematizar e romper convenções, jogando com elas, do que impô-las, a si próprio ou a outrem. Neste sentido, o Prefácio dos *Égarements*, ironicamente adequado ao momento da sua redacção e aos códigos das memórias fictícias, não deve ser lido de forma isolada e absoluta, mas sim em co-relação com os restantes exemplos oferecidos pela sua obra.

Seguindo a ordem que atrás propusemos, vejamos agora o caso de um prefácio autoral mascarado, isto é, a “INTRODUCTION” do *Sopha, conte moral*, extensível à sua continuação, *Ah, quel conte!*. Um locutor anónimo dirige-se a um alocutário também ele anónimo e colectivo, dando início a uma narrativa:

“Il y a déjà quelques siècles qu’un Prince nommé Schah-Baham régnait sur les Indes. Il était petit-fils de *ce magnanime Schah-Riar, de qui l’on a lu les grandes actions dans les Mille et une Nuits*; et qui, entre autres choses,

---

<sup>21</sup> Cf. C. Dornier (1994: 152): “[...] l’auteur répond à l’accusation d’in vraisemblance, en renvoyant le lecteur à sa propre expérience. La question du vraisemblable est liée à celle de la morale: si le lecteur juge de tels personnages invraisemblables, il lui faut admettre que la réalité est immorale et n’offre aucun modèle de ces figures trop parfaites. Mais si l’on se souvient que l’auteur attribue aux défauts des lecteurs eux-mêmes leur tendance à faire des applications, l’énoncé général suggère aussi que le public ne trouve pas assez de vertu et de raison en lui-même pour penser que de tels personnages sont possibles.”

se plaisait tant à étrangler des femmes, et à entendre des contes: *celui-là* même, qui ne fit grâce à *l'incomparable Schéhérazade*, qu'en faveur de toutes *les belles histoires* qu'elle savait." (So, 1995b: 29; sublinhados nossos)

Este *incipit* coloca-nos algumas questões interessantes. Um diálogo desenha-se aqui entre a instância autoral (mascarada, como se verá adiante, sob a figura de um transcritor, ou mesmo tradutor, anónimo de uma fonte antiga, supostamente autêntica) e o seu destinatário, contemporâneo e cúmplice na apreciação de um texto célebre em França desde o início do século XVIII, as *Mil e Uma Noites* ("on a lu"). Estabelece-se, então, um jogo de temporalidades e, implicitamente, de espaços: o locutor que fala *aqui* e *agora* dirige-se a um alocutário anónimo, contemporâneo e, com toda a probabilidade, compatriota, ou seja, trata-se do equivalente às categorias de Autor e de Leitor. Aquilo de que se fala, o delocutivo, refere-se à história de um Príncipe reinante nas Índias (ou seja, um local geograficamente exótico em relação ao *aqui* da enunciação), em tempos longínquos – alguns séculos atrás –, relativamente ao *agora*. Porém, este Príncipe – Schah-Baham, de seu nome – não é uma figura histórica, mas o neto de duas personagens ficcionais perdidas na noite dos tempos – Schah-Riar e Schéhérazade. O Leitor é, assim, convidado a entrar no universo fabuloso dos contos orientais em voga. No entanto, a admiração pela narrativa citada é, desde logo, problematizada pela ironia apreciativa das personagens: as "grandes actions" do "magnanime Schah-Riar" parecem resumir-se, afinal, ao prazer de "étrangler des femmes, et à entendre des contes", facto este que o levou a poupar a "incomparable Schéhérazade" devido a "toutes les belles histoires qu'elle savait".

A ironia problematizadora que marca todo este romance observa-se desde a Introdução, misto de prefácio e de início da narrativa. Com efeito, este texto liminar cumpre a função de instância prefacial, propondo um programa de leitura e procurando seduzir o(s) Leitor(es) Modelo (*captatio benevolentiae* – "on a lu"), quer aqueles que esperam uma "continuação" das *Mil e Uma Noites* (e que serão defraudados), quer aqueles que, aceitando a provocação, se deixam encantar com a desmontagem irónica dos códigos estabelecidos. De facto, Schah-Baham é apresentado, em seguida, como pouco perspicaz e apaixonado pelos contos da sua avó (alegoria de uma literatura "antiga" e caduca):

"*Soit que* Schah-Baham ne fût pas extrêmement délicat sur l'honneur, *soit que* ses femmes ne couchassent point avec leurs Nègres; *ou (ce qui est, pour le moins, aussi vraisemblable) qu'il n'en sût rien*; il était bon et commode mari, et n'avait hérité de Schah-Riar, que de ses *vertus*, et de son *goût pour les Contes*. *On assure même, que le Recueil des Contes de Schéhérazade, que son auguste Grand-Père avait fait écrire en lettres d'or, était le seul Livre qu'il eût jamais daigné lire.*" (29; sublinhados nossos)

Reconhecemos, de imediato, a poética crébillioniana da indecidibilidade do sentido manifestada pela construção alternativa (“soit que [...], soit que [...]; ou [...] qu’il [...]”), da qual resulta, contudo, pela observação contida no parêntesis, a sugestão de que a última hipótese seja a mais provável. Deste modo, acentua-se subtilmente a estupidez da personagem, reiterada ao longo de todo o romance, o que ironiza o seu gosto pelos contos fabulosos narrados nas *Mil e Uma Noites*, convertendo-o na alegoria do leitor ingénuo e a-crítico que, sistematicamente, se equivoca na interpretação dos factos narrados e dos caracteres das personagens, devido, quer à sua natural falta de perspicácia quer ao seu único e precipitado interesse pela sucessão evenemencial e pelo desfecho das histórias, desprezando o modo como elas são postas em discurso. Por outro lado, o locutor desta Introdução distancia-se já, com subtileza e algum equívoco, quanto à autoria da narrativa que apresenta, ao afirmar que “on assure même, que le Recueil des Contes de Schéhérazade [...] était le seul Livre qu’il eût jamais daigné lire”. Este “on” revela uma ambiguidade autoral, tornando indeterminada a fonte responsável pela certificação daquilo que é afirmado. Mais adiante, ela será nomeada, mas apenas para reforçar o jogo irónico de problematização da convenção das fontes autênticas e fidedignas.

O locutor aproveita a sua última afirmação para introduzir uma digressão metaliterária sobre a forma do Conto, parecendo fazer a sua apologia, pelo menos para leitores esclarecidos:

“A quelque point que les Contes ornent l’esprit, et quelque agréables, ou quelque sublimes que soient les connaissances et les idées qu’on y puise, il est dangereux de ne lire que des Livres de cette espèce. Il n’y a que les personnes vraiment éclairées, au-dessus des préjugés, et qui connaissent le vide des Sciences, qui sachent combien ces sortes d’ouvrages sont utiles à la société; et combien l’on doit d’estime, et même de vénération aux gens qui ont assez de génie pour en faire, et assez de force dans l’esprit pour s’y dévouer, malgré l’idée de frivolité que l’orgueil et l’ignorance ont attachée à ce genre. Les importantes leçons que les Contes renferment, les grands traits d’imagination qu’on y rencontre si fréquemment, et les idées riantes dont ils sont toujours remplis, ne prennent rien sur le vulgaire de qui l’on ne peut acquérir l’estime, qu’en lui donnant des choses qu’il n’entend jamais; mais qu’il puisse se faire honneur d’entendre.” (29-30)

Esta apologia, enquanto definição genérica, é equívoca. Por um lado, como nota Carole Dornier, ela “prend une valeur ironique dans la mesure où c’est le personnage de Schah-Baham, souvent ridiculisé dans la suite du *Sopha*, qui apparaît comme un exemple de ‘ces personnes vraiment éclairées’ qui aiment les contes” (1994:146). Por outro, contudo, o Autor Modelo procura persuadir

o seu Leitor Modelo “astuto” do valor dos contos, nomeadamente do(s) seu(s), jogando com o *topos* da utilidade moral aliada ao prazer estético e à instrução (o trio das finalidades retóricas de *mouere, docere e delectare*). Define-se aqui um programa de leitura, o qual distingue, com fina ironia, dois tipos de Leitores Modelo, o ingénuo e apressado – alegorizado pelo ignorante Schah-Baham<sup>22</sup> –, o arguto e apreciador da efabulação discursiva – alegorizado, talvez com subtil intencionalidade valorizativa, pela personagem feminina da Sultana.

O jogo irónico intensifica-se, pois esta auditora arguta põe em causa o valor dos contos. Ao contrário do marido, ela é inteligente, qualidade rara num meio tão frívolo:

“Entre toutes les femmes du Sultan, on distinguait la Sultane-Reine, qui par son esprit, faisait les délices de ceux qui, dans une Cour aussi frivole, avaient encore le courage de penser, et de s’instruire. Elle seule y connaissait, et y soutenait le mérite; et le Sultan lui-même osait rarement n’être pas de son avis, quoiqu’elle n’approuvât, ni ses goûts, ni ses plaisirs: il se contentait, lorsqu’elle le raillait sur ses Singes, et sur ses autres occupations, de lui dire

<sup>22</sup> Retomando o modo narrativo-descritivo, a instância aural, após a apologia dos contos, caracteriza, assim, o Príncipe: “Schah-Baham est un exemple bien mémorable de l’injustice des hommes à cet égard. *Quoiqu’il* sût l’origine de la fêerie, aussi bien que s’il eût été de ces temps-là; que personne ne connût plus particulièrement le célèbre Pays du Ginnistan, et ne fût plus instruit sur les fameuses dynasties des premiers Rois de Perse; et qu’il fût, sans contredit, l’homme de son siècle, qui possédât le mieux, l’Histoire de tous les événements qui ne sont jamais arrivés, *on le faisait passer pour le Prince du monde le plus ignorant*” (30; sublinhados nossos). A acumulação de orações concessivas ironiza a conclusão a que se chega, cuja responsabilidade é indeterminada e talvez até injusta (“on le faisait passer pour”), ou seja, “le Prince du monde le plus ignorant”. A hipérbole e o hipérbato conjugam-se, nesta cláusula da frase, para acentuarem a ignorância da personagem. Este traço é ainda enfatizado com ironia pelo facto de ela própria não ter consciência da sua mediocridade criativa: “Il est vrai qu’il narrait avec si peu de grâces, (chose d’autant plus désagréable, qu’il narrait toujours) qu’il était impossible qu’il n’ennuyât pas un peu: surtout n’ayant jamais pour Auditeurs, que des femmes et des Courtisans, personnes, qui communément aussi délicates, que superficielles, s’attachent plus à l’élégance des tours, qu’elles ne sont frappées de la grandeur, et de la justesse des idées” (30). Eufemisticamente, sugere-se o tédio provocado por um conto narrado sem arte; no entanto, de forma paradoxal e irónica, insinua-se, em seguida, o contrário daquilo que parece afirmar-se, ou seja, valoriza-se mais “l’élégance des tours” do que “la justesse des idées”. Crébillon joga, uma vez mais pela “prospoiése”, com o valor da sua obra, antecipando críticas depreciativas e piscando o olho ao Leitor Modelo astuto. Mas o jogo continua. O locutor desta instância prefacial desresponsabiliza-se, finalmente, dos juízos sobre as personagens, bem como da autoria da história narrada, atribuindo uns e outra a um suposto cronista, de nome bárbaro, a fonte dada como autêntica, apesar da óbvia paródia: “C’est, sans doute, d’après ce que l’on pensait de Schah-Baham dans sa propre Cour, que Scheik-Ebn-Taher-Abou-Feraïki, Auteur Contemporain de ce Prince, nous l’a dépeint dans sa grande Histoire des Indes, tel qu’on va le voir ci-dessous; c’est à l’endroit où il parle des Contes” (30). Trata-se, então, de “un Prince ignorant et d’une mollesse achevée”, sem “esprit” mas convencido do contrário: “il s’étonnait toujours de ce qui est commun, et ne comprenait jamais bien que les choses absurdes, et hors de toute vraisemblance” (30). Incapaz de reflexão, mas também de “se taire une minute”, “il disait pourtant de lui modestement, qu’à l’égard de la vivacité d’esprit, il n’y prétendait pas; mais que pour la réflexion, il ne croyait pas avoir son pareil” (31). Todos os seus prazeres sublinham a sua futilidade: “les plus bêtes Perroquets des Indes”, “des Singes” e, no final da escala de divertimentos, as suas mulheres. Contudo, o tédio assalta-o constantemente, e até os Contos da avó parecem-lhe “insipides”. Dedicar-se, então, à “broderie” e à “découpure”, “arts pour lesquels il avait une estime singulière, dont il regardait l’invention comme le chef-d’oeuvre de l’esprit humain, et auxquels il voulut enfin que tous ses Courtisans s’appliquassent”, tornando-se nos únicos meios “d’arriver aux honneurs”, nos únicos méritos necessários “pour être un bon Général, ou un excellent Ministre” ou “premier Vizir” (31).

qu'elle était caustique; défaut que les sots ne manquent jamais de trouver aux gens d'esprit." (32)

Descrição, narração e comentário autoral entrecruzam-se de novo, mantendo-se, de certa forma, a incerteza quanto à instância enunciadora responsável, a “fonte antiga” ou o locutor anónimo autor da Introdução. Este jogo prossegue, colocando-se agora as personagens em acção e em diálogo, o qual acentua as diferenças intelectuais entre o Sultão e a mulher (cf. 32-33: “Un jour Schah-Baham [...] ma grand-mère était une personne d'un rare mérite.”). Com efeito, a Sultana critica os contos com tal veemência, que se institui no texto um contraponto irónico em relação à apologia anterior:

“En effet, s'écria la Sultane, il en faut beaucoup pour faire des Contes! ne dirait-on pas, à vous entendre, qu'un Conte est le chef-d'oeuvre de l'esprit humain? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde? Qu'est-ce qu'un Ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un Conte mérite de porter ce nom;) qu'est-ce, dis-je, qu'un Ouvrage, où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées; qui s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie; ne bouleverse l'ordre de la Nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent, n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l'esprit; et n'allaient point par des peintures trop vives, et qui blessent la pudeur, porter jusques au coeur des impressions dangereuses?” (33)

A argumentação da Sultana<sup>23</sup> funda-se nas críticas à inverosimilhança e à imoralidade dos contos, e do romance em geral, veiculadas pelos teorizadores literários e pelos moralistas, como vimos no capítulo 2 da Parte I. Este contraponto é um dos traços mais significativos da poética crébilloniana, que joga, assim, com discursos contraditórios, simulando dar uma liberdade de

---

<sup>23</sup> A reacção do Sultão é grave mas cómica, pois ele é incapaz de contra-argumentar ao mesmo nível: “Propos de *Caillette*, dit gravement le Sultan, grands mots qui ne signifient rien: ce que vous venez de dire, a d'abord l'air d'être beau; il saisit, il faut l'avouer; mais avec le secours de la réflexion, il est impossible que... au fond, il ne s'agit ici que de savoir si vous avez raison; et comme je voulais vous le dire, et que je viens de le prouver, c'est ce que je ne crois pas: car, ce n'est pas pour faire le bel esprit, assurément; mais puisqu'un Conte m'a toujours amusé, il est clair qu'il faut qu'un Conte ne soit pas une chose si frivole. Ce ne sera certainement pas à moi qu'on fera croire qu'un Sultan peut être une bête. D'ailleurs, c'est-à-dire par parenthèse, il est tout aussi clair qu'une chose merveilleuse, j'entends par là une de ces choses... que je dirais bien si c'était de cela qu'il fût question... mais parlons de bonne foi; que nous importe, après tout? Je soutiens, moi, que j'aime les Contes, et qu'au surplus je ne les trouve plaisants que quand ils sont, ce qu'on appelle entre gens sensés, un peu gaillards. Cela y jette un intérêt d'une vivacité... si vive! [...] Je veux des événements singuliers, des Fées, des Talismans: car, ne vous y trompez pas, au moins! Il n'y a que cela de vrai. [...]” (33-34). Trata-se de um receptor fascinado justamente por tudo aquilo que a Sultana condenava – inverosimilhança e imoralidade, ou licenciosidade –, apoiado, no entanto, na autoridade da sua posição de tirano.

escolha ao Leitor e colocar sob suspeita a sua própria obra, mas apenas, estrategicamente, para melhor valorizá-la, através da “prospoiése”, enquanto critica os preconceitos estéticos e morais contra o romance. Ao longo do texto, aliás, veremos inverterem-se as posições de ataque e de defesa dos contos por parte dos dois auditores. Schah-Baham, que os defendia com o argumento do prazer, mostrar-se-á constantemente entediado com os diálogos das personagens e os comentários dos dois narradores, Amanzéi e Moslem. A Sultana, por seu turno, atacando os contos em geral como vimos, apreciará o modo de narrar de Amanzéi<sup>24</sup>, mostrando-se amiúde sua cúmplice, como o Autor Modelo desejaria que o fosse o seu Leitor Modelo astuto, o que prova a ironia desorientadora desta Introdução. Desta forma, Crébillon pode assumir uma posição distanciada e problematizar a própria razão de ser de tal discussão, jogando com a representação do papel do Leitor Modelo, de primeiro e de segundo níveis.

De certo modo, podemos considerar um paralelismo entre o jogo acima descrito e aquele que se institui nas *Lettres de la Marquise*. Aqui, a instância prefacial é delegada numa figura feminina, Madame de \*\*\*, que “dialoga” por escrito com um correspondente masculino, M. de \*\*\*. São ambos personagens “ficticiamente autênticas”, ou seja, o seu anonimato sugere que se trata de pessoas reais (tal como a Marquesa e o Conde da correspondência apresentada), mas apenas tendo em conta as convenções do romance epistolar, com as quais Crébillon joga neste extracto de carta com função prefacial<sup>25</sup> (prefácio alógrafo fictício). Recordemos que este “EXTRAIT”, que substitui o tradicional prefácio de um pretense editor, está já inserido na Primeira Parte do romance (assinado, aliás, por Crébillon). Tal facto alia-se, com fina ironia, ao aspecto fragmentário desta carta ficticiamente autêntica, desmascarando o autor textual e estabelecendo o programa de leitura orientador do Leitor Modelo, ou seja, o jogo com a convenção da estética da autenticidade do romance epistolar. Os dois correspondentes desta carta-prefácio espelham a situação comunicativa do Autor Modelo e do Leitor Modelo, ao partilharem, com toda a cumplicidade, a leitura de uma correspondência privada, à qual são alheios. A epistológrafa age como o tradicional editor, lendo, seleccionando e organizando estruturalmente o *corpus* apresentado como autêntico e descoberto por casualidade – as cartas de amor da Marquesa dirigidas ao Conde. Neste sentido, esta máscara editorial desresponsabiliza-se da incorrecção estilística própria da escrita privada e feminina, em contraponto com a dos autores literários; mas ela desresponsabiliza-se também moralmente do conteúdo passional excessivo, ridículo e suspeito de constituir um perigo fatal para a virtude (*LM*, 1999:79-80), seja ela real e sincera ou uma pura máscara de decoro. Daí que a voz feminina de Madame de \*\*\* enuncie uma concepção amorosa que problematiza a do amor-paixão da Marquesa (80), o que significa o reforço da ambiguidade da posição autoral, duplamente mascarada, isto é, a

<sup>24</sup> Para com Moslem, ela é, porém, bem mais crítica (cf. *AQC*, 1968, vol I, cap. XV: 330).

<sup>25</sup> Cf. *supra* 95-97 e 323-324.

poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido fundada no jogo irónico e cúmplice com o seu Leitor Modelo. A justificação final e absoluta para o “trabalho editorial” operado por Madame de\*\*\* – “Enfin [...], je l’ai voulu ainsi, et je ne crois pas pouvoir mieux me justifier auprès de vous” (80) – alegoriza a vontade autoritária da instância autoral impondo-se perante o Leitor (mesmo quando este julga deter o poder, como Schah-Baham). Com este prefácio alógrafo fictício, a instância autoral procura valorizar o seu texto, servindo-se da denegação, ou seja, procura “mettre en valeur le talent d’imitation de l’auteur et la supériorité d’une fiction qui a toutes les apparences du vrai sans avoir les défauts d’une véritable correspondance amoureuse. [...] L’allusion aux remaniements, adaptations ou retranchements permet de mettre au compte du talent d’imitation les défauts de l’ouvrage et d’attribuer à l’auteur les avantages d’un texte fictif sur l’écriture authentique qu’il imite” (C. Dornier, 1994:153). As convenções da monódia epistolar, estruturais e temáticas, surgem, portanto, problematizadas e ironizadas pela “prospoiése”, desbravando caminhos novos para esta forma romanesca.

Como sabemos<sup>26</sup>, Crébillon retomá-la-á trinta e seis anos mais tarde com as *Lettres de la Duchesse*, “mais en la conduisant à l’extrême de ses virtualités” (J.Rousset, 1972:120). O jogo de provocação inicia-se no “Préface de l’Editeur”, prefácio pseudo-alógrafo ou autoral denegativo e mascarado. Com efeito, os códigos prefaciais dos romances epistolares são aqui ironizados, procurando-se persuadir o Leitor Modelo a aderir a uma perspectiva crítica de cumplicidade, de cooperação interpretativa com o programa de leitura proposto. Desta feita, o jogo revela-se ainda mais refinado do que na primeira monódia, valorizando a presença da instância autoral pelo distanciamento irónico face aos códigos já gastos. O pretense Editor procura provar a autenticidade das cartas (“protestation d’authenticité”<sup>27</sup>), servindo-se de uma argumentação de aparência convencional. Assim, a presença de “mille petites circonstances [...] qui toutes concourent à donner le ton du vrai”<sup>28</sup> ironiza, com subtilidade, a moda do “realismo” richardsonianiano e acentua a problematização da “estética da autenticidade”, cuja convenção da descoberta casual de supostos documentos autênticos é desmascarada logo na abertura do Prefácio<sup>29</sup>. O jogo recai, em seguida,

<sup>26</sup> Cf. *supra* 367-369.

<sup>27</sup> Cf. C. Dornier (1994: 153-155): “La préface des *Lettres de la Duchesse* vise plus nettement encore à souligner la valeur de l’ouvrage présenté, par une attribution fictionnelle prenant la forme d’une protestation d’authenticité. L’instance préfacielle en appelle au discernement du lecteur pour apprécier la vérité des lettres, c’est-à-dire le talent de l’auteur dans l’imitation du vrai [...]. Le lecteur, amené à s’identifier à un public éclairé [...], est supposé déceler l’imitation, alors même que le roman épistolaire joue sur le plaisir de l’illusion. La préface fictionnelle, en développant un discours théorique sur la supériorité du vrai [LD, 1968, vol. II: 121], participe à la mise en place de cette illusion, source de plaisir du lecteur de roman qui jouit de l’apparence de vérité sans en être la dupe. [...] l’ironie renvoie le lecteur à une interrogation sur ce qui fonde le plaisir de sa lecture. En outre, la généralisation dénégative signalant les ‘mille petites circonstances’ qui manquent à un ouvrage pour parvenir à imiter parfaitement le vrai, souligne indirectement le talent d’un auteur qui parvient, malgré les difficultés propres au genre, à donner l’illusion du vrai.”

<sup>28</sup> Cf. LD (1968, vol. II: 121).

<sup>29</sup> LD (121); cf. *supra* 368.

sobre a questão da autenticidade das cartas: verdadeiras ou fictícias, o que importa é reflectir teoricamente sobre a superioridade da verosimilhança, ou seja, do literário e, portanto, do Autor escondido por detrás da figura do pretense Editor de uma correspondência verdadeira atribuída a uma redactora. Outro argumento convencional prende-se com o “ton du vrai” verificado pelos defeitos do estilo demasiado natural de uma mulher “trop occupée de son objet” (121), impróprios de um “auteur de profession” (121). Mas o Leitor Modelo sabe que tais defeitos são propositados para criar a ilusão verosímil da autenticidade, ou seja, o artifício literário mostra-se de novo para valorizar indirectamente o Autor Modelo. O desfecho pouco romanesco, aos olhos do Editor, constitui novo argumento irónico da pretensa autenticidade (122), mas, como vimos<sup>30</sup>, ele propõe uma reinterpretação de todo o texto, sugerindo a sua circularidade e o seu carácter ficcional. Por fim, utiliza-se o argumento do anonimato das personagens, mas que é também um mero jogo com tal convenção.

Tantas provas de autenticidade denunciam o jogo irónico de problematização das convenções gastas do romance epistolar, mas elas podem servir ainda como escudo protector do romancista contra prováveis críticas, como nota Carole Dornier (1994:155):

“Pour assurer au roman sa légitimité contre les attaques de la critique au nom du goût et de la morale, l’auteur se défend, de façon toute conventionnelle, d’avoir écrit un roman. Le vraisemblable est alors ce qui donne l’illusion du naturel tandis que la mise en évidence des lieux communs et des conventions romanesques dénonce l’artifice. Or l’‘Editeur’ des *Lettres de la Duchesse* soutient l’authenticité du recueil pour justifier l’absence d’événements extraordinaires et pathétiques, la monotonie attachée au roman épistolaire monophonique. [...] Le vraisemblable [...] est donc l’apparence de l’authenticité tandis que l’‘Editeur’ met en cause la vraisemblance des romans réalistes imitant l’oeuvre de Richardson, en dénonçant leur caractère conventionnel [LD:122].”

O Prefaciador, ou seja, o Autor Modelo disfarçado de Editor, joga com as convenções, mas joga também com o seu Leitor Modelo, pois, “en invitant ironiquement son lecteur à constater l’authenticité des lettres contenues dans l’ouvrage présenté, [il] souligne malicieusement la supériorité d’une fiction plus vraie que le vrai, puisque l’écrivain, en imitant, à s’y méprendre, de véritables lettres, a su rendre, par son art, toutes les qualités d’un ouvrage authentique. La duplicité de l’auteur et du lecteur prouve donc le contraire de ce que la Préface paraît démontrer: la prééminence du vraisemblable sur le vrai, de l’imitation sur la nature” (*ibidem*:156). Nesta duplicidade reside o jogo

---

<sup>30</sup> Cf. *supra* 368-369.

irónico caracterizador da poética crébilloniana, uma vez mais representado numa instância prefacial (e de um romance epistolar<sup>31</sup>).

A tudo isto junta-se ainda o juízo do Prefaciador sobre a verosimilhança do carácter das personagens, Duquesa e Duque, embora diluído em generalidades sobre os diversos tipos morais (femininos e masculinos), sugerindo pistas de leitura, mas procurando, sobretudo, delegar na experiência do Leitor Modelo a responsabilidade do juízo decisivo, precavendo-se, assim, contra prováveis críticas (*LD*:122-123). A utilidade moral da obra, outro *topos* do género romanesco, é também objecto de reflexão do pretense Editor e, portanto, colocada sob suspeita pela ironia problematizadora dominante em todo o Prefácio (123-124). (A instância autoral mascarada de Editor intervirá, de novo, no interior do romance, num “AVIS AU LECTEUR”, que assume o estatuto de “Intrusão de Autor”, ao qual nos referiremos mais adiante.)

Na edição original de *Tanzai et Néadarné, Histoire japonoise* (1734), o Prefácio surge acompanhado da seguinte advertência:

“AVERTISSEMENT. Il s’est glissé plusieurs fautes dans cette édition, mais comme elles ne consistent pour la plus grande partie qu’en quelques virgules, ou omises, ou mal placées. *on* n’a pas cru devoir faire un Errata; *le Lecteur intelligent* saura s’en passer, et *l’autre* ne saurait pas s’en servir. Si *le Public nous* met dans le cas d’une seconde édition, il l’aura plus correcte de toutes manières. Au reste, l’imprimeur chinois<sup>32</sup> soutient qu’un ouvrage de son pays serait plus mal imprimé en France que celui-ci ne l’a été en Chine. *On* ne décide pas s’il a raison.” (*TN*, 1999:269; sublinhados nossos)

O locutor anónimo e indeterminado deste enunciado (“on”, “nous”), identificável com a máscara do suposto Editor francês, dirige-se a um alocutário anónimo e colectivo (“le Public”), porém divisível em duas subcategorias: “le Lecteur intelligent” e “l’autre”, cuja estupidez é sugerida pela elipse do adjectivo, ao serviço de uma litotes pretensamente decorosa, estupidez essa aludida, contudo, pelo contraponto entre o Leitor inteligente, que não necessita da Errata de que se fala, e aquele que seria incapaz de utilizá-la.

Este elemento delocutivo – a Errata – corresponde à convencional desresponsabilização do suposto Editor relativamente aos erros e defeitos das obras que dá à estampa. Aqui, porém, o jogo

<sup>31</sup> É curioso notarmos que o seu romance seguinte, e último, é também epistolar, embora polifónico (*LA*), mas não apresenta o convencional prefácio. Podemos pensar que, depois do jogo irónico e “desconstrutivo” levado a cabo no Prefácio das *LD*, pouco mais haveria a fazer, a não ser uma repetição do processo, tendo talvez Crébillon preferido optar pela elipse pura e simples, mas, por isso mesmo, significativa.

<sup>32</sup> Recordemos que a obra ostenta como local de impressão o seguinte: “A PEKIN, CHEZ LOU-CHOU-CHU-LA. Scul Imprimeur de Sa Majesté Chinoise pour les langues étrangères.” (*TN*, 1999: 567).

com a convenção ganha contornos bem crébillionianos, uma vez que este locutor se distancia ainda do “imprimeur chinois”, o qual pouco se importa com tais erros, sustentando “qu’un ouvrage de son pays serait plus mal imprimé en France que celui-ci ne l’a été en Chine”. Esta afirmação visa confirmar, parodicamente, a autenticidade do local de edição ostentado na capa da obra (cf. nota 32). O pretense Editor francês, numa atitude cara à poética crébillioniana da indecidibilidade do sentido, finge delegar no Público a liberdade interpretativa, ao proclamar que “on ne décide pas s’il a raison”, sobretudo tratando-se de uma questão irrisória.

Para além do aspecto convencional dos erros da obra, o seu Leitor Modelo duplo, quer o ingénuo quer o “inteligente”, confronta-se com uma aparente discrepância entre o subtítulo, que anunciava uma “história japonesa”, e as referências ao impressor chinês. É certo que, no tempo, o Extremo-Oriente pode parecer um pouco vago e nebuloso para o comum dos Ocidentais não familiarizados com rigores geográficos. Contudo, não será esse o caso de Crébillon<sup>33</sup>. Trata-se, então, de uma paródia da moda do conto oriental fabuloso devida ao enorme sucesso das *Mil e Uma Noites*. Crébillon adopta esta forma, ou melhor, adapta-a aos seus próprios fins, quer de crítica sociopolítica e religiosa<sup>34</sup>, quer de problematização das convenções narrativas em voga.

O jogo prossegue no Prefácio atribuível a uma outra voz ou máscara do Autor Modelo, ou seja, o Tradutor francês. Deste modo, podemos incluí-lo na categoria de prefácio pseudo-alógrafo ou autoral denegativo, como o do Editor das *Lettres de la Duchesse*. No entanto, o de *Tanzai* assenta numa tática do equívoco entre autenticidade e ficção provocatoriamente burlesca, enquanto ela surge implícita nas instâncias prefaciais das duas monódias epistolares e apenas explícita no Prefácio dos *Égarements* e no preâmbulo do *Sylphe*<sup>35</sup>. O Autor Modelo visa obter a cumplicidade do seu Leitor Modelo astuto, provocando, pela ironia, a sua inteligência (outra forma da *captatio benevolentiae* da instância prefacial), parodiando o protocolo de leitura da verosimilhança convencionalizada acerca das origens e vicissitudes do texto apresentado, ao mesmo tempo que utiliza a “prospoiese” auto-irrisória como estratégia defensiva, simulando depreciar a sua obra para melhor valorizá-la.

O burlesco do Prefácio começa, desde logo, na sua divisão em três capítulos: “CHAPITRE I. *De l’origine de ce livre.*”; “CHAPITRE II. *Comment ce trésor a passé en France.*”; “CHAPITRE III ET DERNIER. *Inconvénients auxquels il a fallu remédier; éloge du dernier Traducteur.*” (ou seja, do próprio que o escreve!). Esta divisão ocupa pouco mais de quatro páginas completas na edição de 1999 (269-274). O conteúdo é resumido por Jean Sgard do seguinte modo: “Le conte

<sup>33</sup> Cf. E. Sturm (1976: 288, n. 10). Contudo, precisemos que, em ambos os catálogos referidos, os livros pertenciam a Claude Crébillon (cf. *TN*, 1999: 727 e ss.). Cf. também *TN* (1999: 679-680, n. 1: 681, n. 4). “Chinoiserie” e “japonaiserie” confundem-se para servir os propósitos contestatários de Crébillon.

<sup>34</sup> Cf. E. Sturm (1976: 9-51) e C. Cazenobe (1997: 75-110).

<sup>35</sup> Cf. A. Giard (1986: 17-18).

nous est donné comme la traduction tardive d'un original chinois, traduit lui-même d'un texte japonais, qui provenait d'un autre texte chéchianien dont la langue même est perdue<sup>36</sup>. La version chinoise a été traduite 'très imparfaitement' en hollandais, puis en latin, puis en vénitien<sup>37</sup>, 'jargon difficile à entendre' pour quelqu'un qui n'a fait que deux mois d'italien"<sup>38</sup> (1999: 263-264). O Autor Modelo leva a ficção do tradutor a uma multiplicidade de níveis tal que o resultado só pode

---

<sup>36</sup> "Cet ouvrage est, sans contredit, un des plus précieux monuments de l'Antiquité; et les Chinois en font un si grand cas, qu'ils n'ont pas dédaigné de l'attribuer au célèbre Confucius. En effet, pour la sagesse des préceptes, la bonté de la morale, la beauté de l'invention, la singularité des événements, et l'ordre qui y est répandu, ils n'ont pu se dispenser de l'en croire l'Auteur, ou du moins, de souhaiter qu'il le fût. Ce livre, cependant, est de Kilo-ho-é-é, personnage illustre, antérieur à Confucius de plus de dix siècles, premier Mandarin de la Loi, revêtu des emplois les plus grands, et connu à la Chine par un grand nombre d'ouvrages historiques, politiques et moraux. Un savant chinois, qui a fait, il y a quatre cents ans, l'Histoire Littéraire de sa patrie avec une exactitude admirable, a prouvé par des raisons invincibles, que Kilo-ho-é-é était seul l'Auteur de ce livre. Ce qu'il en a donné n'est qu'un fragment d'une histoire plus longue, un essai, pour ainsi dire, de celle de tout un peuple. Les raisons pour lesquelles il a abandonné son projet, ne nous sont pas connues. Quelque honneur que Kilo-ho-é-é ait attendu de ce commencement, qui ne forme que l'histoire particulière d'un Prince, il n'a pu s'empêcher d'avouer qu'il l'a traduit de l'ancienne langue japonaise, sur un manuscrit très vieux, et l'Auteur japonais l'avait lui-même traduit de la langue des Chéchianiens, peuple qui dès ce temps-là ne subsistait plus.// Le Japonais, dans un endroit, assure que sa Nation tenait à honneur de descendre des Chéchianiens, mais il dit en même temps qu'il ne restait aucune preuve de cette descendance, et il croit, en Auteur judicieux, qu'une chose aussi importante ne peut, pour être crue, être trop bien constatée. Il entre même sur cet article dans une dissertation que Kilo-ho-é-é n'a point traduite, parce qu'elle n'éclaircissait rien. Il serait plus difficile aujourd'hui de savoir ce qui en est. Sous le bon plaisir du Lecteur, on passera donc à des faits d'une discussion plus aisée" (Chap. I: 269-270). Esta longa narração das origens deste livro (classificado como *tesouro*, no capítulo seguinte) alegoriza parodicamente a história do povo judeu segundo o texto bíblico, ou seja, põe em cena a questão religiosa a par da problemática das traduções sucessivas e deformadoras das fontes antigas da tradição cultural do Ocidente.

<sup>37</sup> "Un Hollandais, homme d'esprit, se trouvant à Quang-ton, il y a près de cent ans, fut obligé, par ses affaires, d'y demeurer assez de temps pour pouvoir apprendre passablement le chinois. Dans le temps que pour s'y former davantage, il cherchait à faire une traduction, ce livre lui tomba entre les mains. Il l'admira, l'entreprit, et parvint, après un travail de trois ans, à le mettre en hollandais, mais très imparfaitement, selon qu'il l'a avoué lui-même" (Chap. II: 271). A saga da obra continua, agora na Europa, onde o Holandês a confia a um amigo alemão, o erudito *Jean-Gaspard Crocovius Putridus*, célebre pela vitória numa querela absurda acerca do sexo dos animais que compunham a matilha da deusa Diana (cf. E. Sturm, 1976: 290, n. 15). "*Crocovius* la traduisit en latin, l'enrichit de notes et de commentaires, et il était près de la donner au Public en trois volumes in-folio, lorsqu'une mort prématurée enleva ce savant homme. *Balthazar Onerosus* et *Melchior Insipidus*, ses neveux, héritiers des biens et de la science profonde de leur oncle, augmentèrent encore son livre, le commentèrent, éclaircirent ses notes, en ajoutèrent de nouvelles, comparèrent les leçons, restituèrent les passages, et le faisaient enfin imprimer à Nuremberg en cinq volumes in-folio, lorsque la peste les emporta" (271). Este trio de eruditos alemães apresenta nomes curiosos, onde se mistura, à referência religiosa – os nomes dos Reis Magos: Gaspar, Baltasar e Melchior –, a paródia burlesca da erudição "antiga", pútrida, onerosa (pesada) e insípida, quer no foro literário quer mesmo no campo da exegese bíblica, uma vez que o texto final produzido pelo trio resulta completamente *outro*. Este *novo texto*, alegoria paródica da releitura cristã do chamado Antigo Testamento feita pelo Novo, é vendido pelos herdeiros a um nobre veneziano – *Annibale Giulio Scipione Buz-è-via de gli Tufanari*, ou seja, fraquezas e grandezas romanas aludidas nos nomes próprios mas associadas ao burlesco dos apelidos "pança, rabo grande e companhia" (cf. *TN*, 1999: 682, n. 7). "Ce Seigneur [...] le traduisit en sa langue, non tel qu'il l'avait acheté. Comme il n'entendait que très imparfaitement le latin, il laissa à part l'érudition: aidé par un frère Servite, et tous deux s'aidant d'un dictionnaire, il le mit enfin en état de paraître en langue vénitienne" (272). A paródia inverte agora o seu sentido, recaindo sobre aqueles que desprezam todo e qualquer saber livresco, atendo-se apenas à letra do texto, literário ou religioso (como certos reformistas e racionalistas).

<sup>38</sup> O Tradutor francês queixa-se do empobrecimento filológico do texto que recebeu: "Si son Excellence *Buz-è-via* avait pu profiter des remarques savantes dont les Allemands avaient orné cet ouvrage, la France l'aurait plus complet, et mille choses qui ont besoin d'éclaircissements, n'en resteraient pas privées. On ne se flatte pas d'avoir bien réussi à cette dernière traduction. Le vénitien est un jargon difficile à entendre, et le traducteur français avoue que dans le toscan même il y a bien des termes qui l'arrêtent.// Ce qui ne paraîtra pas extraordinaire, quand on saura qu'il n'a étudié l'italien que deux mois, sous un Français de ses amis, qui n'avait été à Rome que six semaines" (272).

ser a paródia hiperbólica da completa deformação do texto original, se é que ele existiu realmente. Por outro lado, ironiza, quer a presunção dos prefácios doutos, graves e pedantes quer a sua abolição ignorante. Assim, Sgard conclui o seguinte:

“[...] le texte est aussi conjectural que peuvent l’être l’Ancien Testament ou l’Odyssée, ouvrages hautement métaphoriques dont la valeur littéraire, selon Crébillon, est perdue et dont le commentaire fait en quelque sorte tout le sens. Ce qui demeure de cet original introuvable, ce sont des mythes, des ‘fables absurdes’, des ‘religieuses folies’, des ‘événements singuliers’, des ‘êtres imaginaires’: tel est le conte de *Tanzaï* qui, en fait, n’est même pas une ‘histoire japonaise’: on est en quelque sorte à l’origine d’une fable. De quelle sorte d’histoire s’agit-il? On ne le saura guère. La féerie est ici d’une fantaisie proche de l’incohérence [...]” (264)

O terceiro capítulo do Prefácio acentua o jogo da acumulação paródica das traduções e dos comentários convencionados, o qual denuncia o artifício da suposta autenticidade e finge conceder ao Leitor Modelo uma ampla liberdade hermenêutica, responsabilizando-o pelas suas decisões interpretativas, mas incitando-o, “paradoxalement, à chercher du ‘sérieux’ dans le récit” (A. Giard, 1986:18), ou seja, a crítica sociopolítica, moral e religiosa velada por um feérico propositadamente excessivo, louco e absurdo.

Após ter relatado as circunstâncias da gênese deste livro e das vicissitudes sofridas por tal “tesouro” até chegar, por casualidade, às suas mãos, o Tradutor francês adota, então, um tom doutoral para tecer algumas considerações sobre os “*inconvenients auxquels il a fallu remédier*”, o que implica um afectado auto-elogio denegativo, e portanto irónico, disfarçado pela terceira pessoa: “*éloge du dernier Traducteur*” (272). Contudo, ao iniciar as suas observações, o sujeito da enunciação emerge no discurso opinativo através do recurso à primeira pessoa, revelando, assim, o auto-elogio e a crítica de todos os supostos tradutores que o precederam: “On peut aisément inférer des différentes mains par lesquelles ce livre a passé, qu’il doit lui rester peu de ses grâces nationales, et je ne sais, à tout prendre, s’il en sera moins bon” (272). Ou seja, o pseudo-tradutor francês reconhece que a obra terá perdido muito do seu encanto oriental, mas, servindo-se da lítotes, mostra-se pouco preocupado com o eventual empobrecimento qualitativo da mesma daí decorrente. Em seu entender, velado e protegido pelo recurso à generalização, os leitores não terão sido prejudicados, pois os contos orientais são narrativas entediadas devido aos seus excessos extravagantes e absurdos:

“Les livres orientaux sont toujours remplis de fatras et de fables absurdes. Les religions des peuples de l’Orient ne sont fondées que sur des

contes qu'ils mettent partout, et qui seraient aussi ridicules pour nous, qu'ils sont vénérables pour eux. Ces religieuses folies donnent à leurs écrits un air bizarre, qui a pu plaire dans sa nouveauté, mais qui est trop rebattu aujourd'hui, pour que le Lecteur lui trouvât des grâces. Outre leurs Dieux à qui ils font jouer toutes sortes de personnages, ils mettent en oeuvre les Génies et les Diws; on les trouve dans leurs plus sérieuses Histoires; et si quelque'un de leurs héros est dans quelque grand danger, c'est une Dive qui l'y a plongé, c'est une Ginne qui l'en retire. Ces êtres imaginaires fondent et dénouent les trois quarts de leurs Contes. Et quoiqu'ils donnent souvent lieu à des événements singuliers, on s'ennuie de ne voir jamais sur la scène que ces mêmes acteurs, et cela marque une stérilité d'imagination qui impatiente. D'ailleurs, leur façon de narrer est remplie de métaphores, et de certains tours, que la simplicité de notre langue ne permet de rendre ni avec exactitude ni avec agrément. La traduction d'un livre oriental en français est donc un ouvrage plus difficile qu'on ne pense. Quoique celui-ci ait été traduit du vénitien, on ne doit pas croire qu'il en ait donné moins de peine." (272-273)<sup>39</sup>

Recorrendo à generalização sobre os defeitos e o absurdo dos contos orientais, o pseudo-tradutor francês prepara um auto-elogio à sua criatividade. Primeiro, desvaloriza o trabalho dos seus antecessores, embora simule uma grande seriedade crítica; depois, exagera nas fórmulas laudativas com que descreve o seu próprio trabalho de aperfeiçoamento:

"Le Seigneur Annibal a tout confondu, et il n'a pas fallu un travail médiocre pour arranger les faits, comme on peut croire que Kilohe-ée l'avait fait. Au nom de Ginne peu connu parmi nous, j'ai substitué celui de Fée, dont nous faisons communément usage. Où j'ai pu retrancher les noms barbares, je l'ai fait: la Ginne *Hic-nec-sic-la-ki-ha-tipophetaf* formait un nom insupportable à prononcer, je l'ai changé; en un mot, je n'ai rien oublié de tout ce qui pouvait rendre cet ouvrage parfait, et je ne doute point qu'il ne le soit. Je l'ai embelli, en quantité d'endroits, de réflexions également neuves et judicieuses. Il est écrit avec un soin, une netteté et une précision merveilleuse, et je suis persuadé que Kilohe-ée est infiniment inférieur à cette traduction, quoique faite d'après une langue que je n'entends presque pas." (273)

A instância prefacial assume, num tom presunçoso, a desvalorização do texto original em detrimento do panegírico hiperbolizado do seu trabalho de tradução e adaptação ao gosto dos seus

---

<sup>39</sup> A estética do contraponto crêbilloniana sugere a comparação com os prefácios das obras posteriores, nomeadamente o dos *Ég* e a "Introduction" do *Sô*, onde o ataque e/ou defesa dos contos orientais são retomados, como vimos.

leitores. Crébillon, simulando parodiar a moda dos contos orientais, visa, em seguida, os autores franceses obcecados com a poética normativista e excessivamente rigorista, herdeira dos preceitos horacianos:

“Pour le fond, il peut être extravagant, mais c’est vraisemblablement la faute de l’original. On aurait tort d’exiger de l’imagination d’un Chinois, la régularité et le goût qui brillent dans nos Auteurs français, qui toujours compassés, sont presque toujours fort raisonnables, et froids encore plus souvent. Fondés en cela sur je ne sais quel précepte d’Horace, que de bon coeur je mettrais ici, si je m’en souvenais parfaitement; mais cet Horace prétend que la raison soit égayée, et n’ordonne pas qu’on ennue ses lecteurs à force de sagesse. Je suis, au fond, très persuadé que ceux de nos Auteurs que nous trouvons si arrangés, voudraient pouvoir l’être moins, et pêcher un peu plus contre les règles. Leurs ouvrages en seraient moins décents, mais plus agréables, et mieux lus.” (273-274)<sup>40</sup>

O pseudo-tradutor francês, ao mostrar-se consciente de dois motivos de aborrecimento dos leitores – a extravagância do conteúdo feérico oriental e a excessiva subserviência a uma poética rigorista francesa –, justifica-se pelo seu trabalho inventivo, elogiando-se sem nenhum pejo.

A forma do prefácio pseudo-alógrafo permite ao Autor Modelo jogar ironicamente com o seu Leitor Modelo astuto. Através da denegação da autoria da obra, ele valoriza-a paradoxalmente, ao elogiar o trabalho do suposto Tradutor francês, a sua máscara. Neste romance, a óbvia paródia dos contos orientais e da multiplicidade das sucessivas traduções, reformulações e adaptações deformantes do texto original sugere, por um lado, uma auto-irrisão e, por outro, uma estratégia defensiva contra as investidas dos críticos presunçosos e/ou doutos (também eles parodiados). Estamos, portanto, perante um duplo jogo irónico do Autor Modelo – sobre a sua própria obra (parecendo desvalorizá-la apenas para sugerir o contrário) e sobre os seus perseguidores, atribuindo as culpas ao original, cuja autoria se perde na noite dos tempos.

Um outro modo de desresponsabilização hermenêutica cara à poética crébilloniana da indecidibilidade do sentido fundada na ironia consiste no recurso a um prefácio actoral fictício, delegando o metatexto numa personagem da narrativa a que ele respeita. Assim, podemos considerar que o “préambule”<sup>41</sup> da narrativa de Madame de R\*\*\* cumpre esta função. O *incipit* da carta sugere a existência de uma missiva prévia da actual destinatária, Madame de S\*\*\*, em que esta lamentar-se-ia do silêncio da amiga isolada no campo. Madame de R\*\*\* responde-lhe, então, afirmando-lhe o seguinte: “Vous vous plaignez à tort de mon silence, Madame, et ce n’est pas assez

<sup>40</sup> Cf. o Prefácio dos *Ég* sobre a questão do *útil* e do *agradável*.

<sup>41</sup> Cf. *Sy* (1999: 23-24). Cf. também *supra* 167-169.

pour accuser les gens de paresse d'être une fois sorti de la sienne. Que je vous ennuierais si mon exactitude vous forçait quelque fois à m'écrire!" (23). Com esta exclamação, a epistológrafa retribui, subtil e ironicamente, a censura que lhe fora feita de preguiça epistolar e inicia um preâmbulo, no qual ela procura instalar o seu *ethos*, a sua autoridade e a sua credibilidade morais, bem como o *pathos*, "ménager [l']incrédulité" da amiga (e a do Leitor Modelo), ou seja, preparar o(s) destinatário(s) para a ambiguidade entre ilusão e realidade da narrativa que vai contar em seguida.

A *captatio benevolentiae* é preparada pela exposição das circunstâncias propiciadoras de tal sonho/aventura, isto é, o contraste entre o turbilhão mundano e a tranquilidade campestre. Madame de S\*\*\* representa os valores e costumes da *bonne campagne* parisiense, microcosmo onde imperam a frivolidade, o ridículo, a libertinagem e a maledicência. Por contraponto, Madame de R\*\*\* busca refúgio na solidão e tranquilidade do campo, propiciadoras da reflexão, mas também do "songe" portador de felicidade, mesmo que esta seja apenas ilusória (23-24). Pela pena desta "femme raisonnable", o Autor Modelo pode expor a situação moral do período da Regência de forma descomprometida e sem juízos de valor próprios e definitivos, pois eles são delegados na personagem-narradora. No entanto, esta deixar-se-á seduzir facilmente pela argumentação libertina do Silfo, ambigüizando o seu *ethos* moral inicial, ainda que *na realidade* tudo não tivesse passado de *um sonho* : "oui, Madame, ce sont des songes, mais il en est dont l'illusion est pour nous un bonheur réel, et dont le flatteur souvenir contribue plus à notre félicité que ces plaisirs d'habitude qui reviennent sans cesse, et qui nous pèsent au milieu même du désir que nous avons de les bien goûter" (24). Aguçando a curiosidade da amiga, a redactora procura justificar-se e provocar a adesão da destinatária aos seus argumentos, preparando-lhe o espírito para a explicitação do seu antigo desejo de ser digna do amor de um silfo, razão pela qual ela busca a solidão campestre e recusa severamente qualquer ligação galante (24).

Esta conduta estratégica produz enfim o efeito desejado: o "songe" do encontro e do colóquio com o Silfo sedutor: "C'est un songe, je ne vous donnerai mon aventure que sur ce pied-là, il faut ménager votre incrédulité" (24). Esta formulação é ironicamente ambígua: a incredulidade da destinatária (e do Leitor Modelo) pode referir-se, quer à inexistência de silfos no mundo real quer à suposta irreabilidade da aventura, ou seja, tratar-se-ia de uma sedução concreta. Madame de R\*\*\* joga com a ambigüidade entre sonho e realidade, mas também com a inverosimilhança da hipótese onírica, comentando, de forma contraditória, o sucedido com três argumentos: primeiro, "cependant, si c'était un songe, je me souviendrais de m'être endormie [...]: j'aurais senti mon réveil"; segundo, "quelle apparence qu'un songe eût autant de suite [...]"?, ou seja, o episódio revela uma estranha coerência para poder ser um sonho; terceiro, ligado ao anterior, "comment aurais-je si bien retenu les discours du Sylphe? Il n'est pas naturel que j'aie pensé ce que vous allez entendre,

toutes les idées que vous y trouverez ne m'ont jamais été familières" (24). Deste modo, a responsabilidade da decisão interpretativa é delegada na sua interlocutora epistolar, o que reflecte o programa de leitura proposto pelo Autor Modelo, de forma indirecta, ao seu Leitor Modelo: "Oh, assurément! je n'ai pas rêvé<sup>42</sup>, vous en croirez au reste ce qu'il vous plaira; quant à moi, je ne me servirai pas de ces mots, il me semblait, je croyais voir; je dirai, j'étais, je voyais<sup>43</sup>, mais finissons ce préambule" (24). Este preâmbulo metanarrativo tem como função, para a sua suposta redactora, permitir-se afirmar a superioridade dos prazeres da imaginação sobre os prazeres do hábito, do amor impossivelmente absoluto sobre a galanteria. Contudo, a sua adesão rápida ao sistema hedonista do libertino coloca este aspecto em questão, insinuando-se a suspeita de que ela apenas recusa o *petit-maitre* ridículo em detrimento de um verdadeiro mestre da sedução, seu "Amante Ideal", ou seja, o Autor Modelo joga ironicamente, através da tática da indecisão entre ficção e realidade, com o seu Leitor Modelo, delegando neste a responsabilização interpretativa, sobretudo no que respeita ao conteúdo erótico da narrativa e à sinceridade ou hipocrisia da narradora.

O prefácio actoral fictício, segundo Genette, pode, por jogo<sup>44</sup>, surgir inserido no interior da narrativa. De certo modo, a "longue excursion" de Chester<sup>45</sup>, dirigida a um destinatário mais amplo que o seu correspondente e constituindo uma *mise en abîme* do programa de leitura proposto pelo Autor Modelo ao Leitor Modelo, cumpre as funções de instância prefacial interna. Pelo intermédio do herói-narrador libertino, é apresentada uma *digressio*<sup>46</sup> que se afasta do objecto do discurso (a narrativa dos projectos de sedução de Lorde Chester) para se ocupar da própria situação discursiva, introduzindo uma reflexão argumentativa sobre a narrativa-objecto. Neste sentido, a instância autoral cola-se aos propósitos metanarrativos enunciados pelo narrador autodiegético, cujo destinatário ultrapassa, assim, o nível intradiegético, estendendo-se ao(s) Leitor(es) Modelo. Chester defende a ética e o método libertinos como estudo da natureza humana, capaz de analisar lúcida e distanciadamente "le coeur humain" e os costumes dos seus contemporâneos. Às críticas preconceituosas que apelidariam, se viessem a lê-la, a sua história de "mémoires d'un fat" (177), ele contrapõe a utilidade documental, pedagógica e moral do seu exemplo (tal como Versac e Alcibiade). Esta digressão, "beaucoup plus anglaise qu'elle n'est placée, et qui ne [nous] ennuiera peut-être pas moins qu'elle ne [lui] a coûté" (179), esconde, sob a auto-ironia, o objectivo do(s) locutor(es) – a personagem e o Autor Modelo –, o qual consiste na obtenção de credibilidade junto do(s) seu(s) alocutário(s). Ou seja, procura-se seduzir o Leitor Modelo, levando-o a aceitar o

<sup>42</sup> Esta denegação acentua a ambiguição ulterior, contribuindo para a construção da indecidibilidade do sentido da poética crébilloniana.

<sup>43</sup> Esta recusa de modalização é outro indício de que, pelo menos para a redactora, a aventura foi real.

<sup>44</sup> Cf. G. Genette (1987: 160 e 176). Curiosamente, o exemplo escolhido é *Tristram Shandy*.

<sup>45</sup> *HO* (1995c, carta III: 179).

<sup>46</sup> Cf. Lausberg (1982: 256-257).

programa de leitura proposto e persuadindo-o do valor da obra, tanto pela sua utilidade moral e didáctica, como pela sua novidade no tratamento de um tema polémico, sujeito a todo o tipo de preconceitos hipócritas. No entanto, de forma estratégica, Crébillon serve-se da voz actoral, à qual confere maior densidade psicológica, para defender a sua obra, simulando criticá-la através da auto-irrisão compartilhada com o seu duplo quando este ironiza sobre a sua própria faduidade e o seu cinismo moral.

A terceira carta de Chester inicia-se através da *captatio benevolentiae* do seu destinatário cúmplice, não apenas o Duque francês, seu mestre na libertinagem, mas, sobretudo, um narratário extradiegético, para a defesa dos seus projectos de sedução e de escrita. Assim, a personagem-agente e o narrador apresentam um saber e uma perspectiva comuns (ao contrário dos *Ég*), servindo de máscara à instância autoral no discurso argumentativo que parte das objecções antecipadas do público para a sua refutação e consequente elogio do sedutor e da narrativa<sup>47</sup>:

“Si quelqu’autre que vous, mon cher duc, lisait mon histoire, et qu’elle tombât, par exemple, entre les mains de ces gens qui, pour toutes connaissances, n’ont que des préjugés, il serait étonné, sans doute, que je trouvasse dans les événements d’une vie aussi frivole que la mienne, à ses respectables yeux, de quoi en composer une, et de ce que même j’oserais faire souvenir que j’ai vécu. En effet, qu’y verrait-il? des femmes cherchées et poursuivies sans amour et sans désirs avec la plus grande ardeur, et prises uniquement pour être quittées; un homme toujours dans la plus grande agitation pour la chose du monde qui paraît devoir occuper le moins, dès qu’elle n’intéresse pas le coeur; des regards discutés avec le détail le plus étendu; de simples mines devenues un sujet de spéculation, et traitées aussi sérieusement, et avec autant de profondeur, que pourraient l’être des faits de la plus grande importance; une analyse exacte jusqu’au ridicule du coeur; des caprices, ou des petits motifs d’une femme; un amas de méprisables ruses ou d’atroces perfidies: en un mot, les mémoires d’un fat: digne objet assurément de l’attention publique!” (177)

O locutor, através da prolepse, antecipa os argumentos críticos dos seus adversários, colocando-se na perspectiva preconceituosa destes e simulando acusar-se a si mesmo da frivolidade da sua existência, do seu projecto de sedução/investigação e da sua presunção em tratá-lo literariamente. Esta estratégia auto-irónica serve de defesa contra os ataques dos preconceitos morais e estéticos, num primeiro nível, ao narrador autodiegético, mas ela serve, acima de tudo, os propósitos do Autor Modelo e aplica-se a toda a sua obra. Com efeito, como nota Carole Dornier, “la suite de la lettre contient, non pas des justifications adressées au correspondant mais une série

<sup>47</sup> Cf. a análise deste “plaidoyer” de Lorde Chester feita por Carole Dornier (1994: 158-164).

d'arguments qui visent à convaincre de l'importance et de l'utilité du récit. Les moyens utilisés par Lord Chester pour souligner la valeur de son histoire sont ceux employés traditionnellement dans les préfaces: utilité intellectuelle, utilité morale" (159).

A argumentação do locutor inicia-se pela relativização da importância conferida a qualquer tema, refutando-se o preconceito valorizativo da Antiguidade como enquadramento hipocritamente decente e conveniente da ficção galante em detrimento da contemporaneidade:

"Mais sans compter qu'un objet, quel qu'il soit, n'a d'importance que celle qu'on lui donne, et que la vanité, l'intérêt et le préjugé règlent seuls le prix des choses, ce même homme qui, parce que j'aurais le malheur d'être son contemporain, n'aurait que du mépris pour tout ce que j'aurais à lui raconter, croirait ne pouvoir jamais assez payer un livre qui l'instruirait de quelques particularités galantes de la vie de quelque Romain, fameux ou non, et qui serait du siècle d'Auguste. Eh quoi! les choses changent-elles donc de nature par l'éloignement; et comment se peut-il que ce qui, s'il avait vécu du temps de ce Romain, ne lui aurait paru que frivole, devienne enfin pour lui un objet si intéressant? Verrons-nous toujours les hommes, non contents d'être la dupe du siècle où ils vivent, l'être encore des siècles où ils n'ont pas vécu? Mais n'interrogeons pas leur raison; nous sommes trop sûrs que leur vanité seule nous répondrait. Cependant, est-il décidé que l'on ne voudra jamais étudier les hommes que dans ceux qui n'existent plus; et savoir ce qu'ils ont été, n'est-ce pas pour nous une curiosité aussi inutile, et presque aussi déplacée que le serait celle de vouloir apprendre ce qu'ils seront après nous?" (177-178)

À presumível acusação de frivolidade, o locutor contrapõe a hipocrisia do juízo dos seus críticos. Recuperando argumentos da célebre querela entre Antigos e Modernos, ele dissecou a real fundamentação do gosto pela Antiguidade ("la vanité, l'intérêt et le préjugé") e, por outro lado, defende a imutabilidade da natureza humana de forma a refutar o domínio quase exclusivo da mimese dos costumes antigos. Assim, no campo da moral, o interesse do documento histórico surge, aos olhos do locutor, como inferior ao do argumento da utilidade efectiva do estudo dos contemporâneos, valorizando-se indirectamente aquele que é dotado da perspicácia e da lucidez necessárias para levar a cabo tal estudo: "Il n'est pas douteux, à ce que je crois du moins, qu'il ne nous fût bien plus nécessaire de connaître ceux avec lesquels nous sommes obligés de vivre; mais il est bien moins aisé de pénétrer ce qu'ils sont capables de faire, qu'il ne l'est de savoir ce qu'ils ont fait. Il n'y a personne qui ne puisse lire; et la nature n'a pas donné à tout le monde de quoi percer la profondeur du coeur humain; sans doute, elle a bien fait" (178).

Este auto-elogio velado e partilhável, quer pelo herói-narrador quer pela instância autoral, é, portanto, irónico em relação aos seus acusadores, valorizando a utilidade da reflexão lúcida e subtil sobre os costumes, os afectos e a moral coevos levada a cabo na narrativa:

“Comme il y aurait pour nous un tourment perpétuel attaché à la connaissance précise de l’instant qui doit terminer nos jours, ce n’en serait pas un moindre pour nous que de savoir à quel point les objets de notre estime, de notre amitié, de notre amour sont souvent indignes de tout ce qu’ils nous inspirent. Cette sorte de prescience ne préviendrait pas en nous ces passions, et ne nous les rendrait que plus douloureuses par la certitude qu’elle nous donnerait que le sentiment le plus cher à notre coeur ne peut un jour en devenir que le supplice.

Je veux donc que ce soit un bonheur pour les hommes que de ne pouvoir jamais parvenir à un si haut degré de connaissances, et qu’il est important pour le bonheur de l’humanité qu’ils se croient réciproquement des vertus. Cela n’empêche pas qu’il ne nous soit recommandé, et par la raison même, d’apprendre à les connaître; et j’ose soutenir qu’une histoire qui ne contient que les minuties de leurs erreurs est plus utile pour cela que toute autre.” (178)

A defesa da utilidade de uma história “qui ne contient que les minuties” dos erros da natureza humana denuncia, subtil e ironicamente, sob o projecto de investigação do libertino Chester, o da obra *crébilloniana*: “Mais, me dira-t-on, le beau sujet de réflexion que des femmes!” (178). Esta exclamação antecipa, uma vez mais pela prolepse, a crítica de frivolidade feita pelos adversários e introduz a argumentação que a refuta, num tom oratório marcado por interrogações retóricas e exclamações<sup>48</sup>. A utilidade da “ciência das mulheres” deve ser compreendida, em primeiro lugar, pelos seus leitores do sexo masculino tornados cúmplices do libertino na tentativa de combaterem os impulsos do sentimento e de reconhecerem apenas os do *goût*. Desta forma, libertar-se-iam do império feminino e transformar-se-iam, em certo sentido, nos seus prosélitos. Em segundo lugar, contudo, também as leitoras deveriam compreender a utilidade moral para elas de tal estudo, pois assim ficariam cientes das armadilhas masculinas no fingimento da paixão e nas falsas juras de amor e de promessas de casamento. Menos crédulas, diz ainda Chester, elas “en seraient plus estimables, et de là même plus heureuses” (178). Neste caso, a função didáctica e útil da obra contribui para que as mulheres aprendam a reconhecer e a resistir conveniente e eficazmente à perfídia do sedutor. Reencontramos aqui a marca subtil e irónica do Autor Modelo que apresenta duas utilidades contraditórias, consoante os destinatários: por um lado, o desejo do libertino de

---

<sup>48</sup> Cf. *supra* 283-284.

formar o público masculino; por outro, o piscar de olhos aos críticos pelo argumento da instrução do público feminino, alertando as potenciais vítimas para os perigos que correm devido à sua ingenuidade. O Autor Modelo joga, então, nos dois tabuleiros, não se comprometendo com nenhuma das posições.

Em seguida, o locutor, novamente por meio da prolepse, antecipa a acusação “du peu de consistance des faits” que compõem a sua narrativa para, como é previsível, refutá-la:

“Mais quand on voudrait bien convenir que mon histoire, considérée de ce côté, pourrait être utile, on ne m’en blâmerait pas moins du peu de consistance des faits qui la composent. Les hommes, ceux mêmes auxquels par leur état ces récits importent le moins, aiment les grands événements; c’est-à-dire, ce qui leur paraît tel: car que l’on décompose ces grands événements, on ne les trouvera presque jamais que le résumé d’une infinité de petites circonstances, plus puériles les unes que les autres aux yeux de la raison, ou quelquefois le résultat que l’on devait le moins attendre de toutes les mesures que l’on avait prises, et du récit desquelles on a vastement ennuyé le lecteur. Cela se peut: mais du moins on lui a présenté des objets dignes de l’occuper; une grande révolution, le bouleversement d’un empire, la fondation d’un autre, des guerres cruelles, d’importantes négociations, etc. Il faut en convenir, tout cela est fort beau; mais mon histoire est aussi fort belle. Vous ne me montrez que l’extérieur de l’homme, ou ne m’offrez pour percer plus loin que des conjectures que je puis, si je veux, ne pas adopter, et qui, quelque fines qu’elles puissent être, n’en sont peut-être pas mieux fondées.” (179)

Julgando ter sido convincente quanto ao argumento da utilidade didática e moral da sua história, o locutor procura agora persuadir o alocutário da importância do tema escolhido. Começa por ironizar o valor dos “grands événements”, pois estes não são mais do que “le résumé d’une infinité de petites circonstances, plus puériles les unes que les autres aux yeux de la raison”, ou seja, põe em causa a moda e as convenções do romance histórico, o qual se revela incapaz de preencher os requisitos necessários ao estudo da natureza humana, apenas mostrando o seu exterior ou levantando algumas conjecturas discutíveis. 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 coeur 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” (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. Para isso, estabelece determinados critérios pragmáticos e relativos<sup>49</sup>:

“Cela peut, à la vérité, n’être pas utile à tous les hommes: mais soyez amant, je cesserai de vous paraître si frivole; craignez de l’être, vous me devrez encore plus d’estime et de reconnaissance; repentez-vous de l’avoir été, en vous retraçant vos erreurs je vous affermis dans un repentir qui ne peut que vous sauver des malheurs ou des ridicules, peut-être tous les deux; et si vous n’avez été qu’un fat, ou si, comme moi, vous en êtes un, par mon exemple je vous corrige de l’être, je vous console de l’avoir été; ou, ce que vous aimerez mieux, peut-être, et qui peut, en effet, vous être plus nécessaire ou plus agréable, j’encourage votre fatuité par mes succès, et vous la rends plus utile par mes préceptes.” (179)

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. Contudo, nota Carole Dornier que “la fin de cette longue justification fait éclater toute perspective morale globalisante pour mettre en évidence le savoir-faire d’une figure manipulatrice toute-puissante qui confond narrateur et personnage, femmes, prosélytes et lecteurs dans une même situation de séduction et d’instruction” (163). A valorização da história de Lorde Chester, feita supostamente pelo próprio, esconde, na verdade, o jogo irónico do Autor Modelo, o qual, por interposta pessoa e pela auto-irrisão calculada, manipula o seu Leitor Modelo, propondo-lhe um programa de leitura do romance que simula, primeiro, uma depreciação, ao enunciar as críticas previstas, para, em seguida, refutá-las. No entanto, o juízo final da narrativa é delegado no(s) Leitor(es) Modelo, consoante os seus diferentes caracteres, prenunciando 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, como vimos.

O caso deste prefácio actoral fictício inserto no interior da narrativa corrobora a estratégia crébilloniana da valorização da sua obra pelo recurso à auto-irrisão irónica constante em todas as instâncias prefaciais acima tratadas. Tal estratégia permite antecipar e refutar as críticas dos adversários, revelando também uma autocrítica exigente, a qual se associa ao jogo de problematização e de desmontagem das convenções romanescas vigentes caracterizador da poética

<sup>49</sup> Cf. C. Dornier (1994: 163).

crébilloniana e proposto como programa de leitura das suas obras, nomeadamente através das diversas instâncias prefaciais.

### *Os Intertítulos*

Os títulos internos, de partes ou de capítulos, constituem também eles uma orientação de leitura decorrente do pacto entre Autor Modelo e Leitor Modelo. No caso de Crébillon, eles são inevitavelmente marcados pela omnipresente ironia, mais ou menos discreta.

O romance *Les Heureux Orphelins* encontra-se dividido em quatro partes, como sabemos. As duas primeiras, que constituem um bloco, foram publicadas anonimamente e nenhuma delas apresenta um título interno, apesar de a “Seconde Partie” corresponder à narrativa da vítima do sedutor. Por contraponto, as “Troisième” e “Quatrième” “Partie(s)” constituem um segundo bloco do romance, publicado pouco depois do primeiro mas agora assinado por Crébillon, correspondente às oito cartas de Chester a um libertino francês interceptadas e dadas a ler à sua vítima, as quais se repartem equitativamente por estas duas partes finais, que ostentam, de forma reiterada, o seguinte título: “Histoire secrète du comte de Chester, depuis le 17 septembre 1708 jusques au mois de... 1709” (HO, 1995c: 153 e 205).

Tal título 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 irónico da indecidibilidade entre real e ficção. O substantivo reenvia para o subtítulo do romance (“Histoire imitée de l’Anglois”) e, portanto, para a problemática em torno das convenções das definições genéricas. O adjectivo, por sua vez, concentra toda a subtilidade da fina ironia crébilloniana. Com efeito, a história de Lorde Chester reveste-se de um secretismo moderado, gerido em função dos interesses dos projectos 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 está, contudo, em condições de compreender o verdadeiro valor do libertino, o qual recorre, então, à forma da confiança epistolar com o seu mestre francês. A intercepção 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 pérfido 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 projectos de sedução de Chester é fundamental para a verosimilhança e para o efeito

de contraponto do díptico narrativo. Contudo, o Autor Modelo ironiza esse secretismo quando, no início da terceira carta, delega no narrador intradieético e autodieético a defesa, quer da utilidade didáctica 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 do artifício literário. Uma vez mais, o Leitor Modelo astuto é convidado a passar do nível da história para o do discurso e a deixar-se seduzir pelo deleite intelectual dos jogos da significação.

Tal processo é mais explícito nos casos das “tábuas de matérias” de *Tanzai et Néadarné* e do *Sopha*, cujo aspecto lúdico, inspirado em modelos como Cervantes, Scarron ou Lesage, “marque le refus d’aider le lecteur, de lui fournir sur l’intrigue des renseignements qui la feraient valoir, lui attribuant une importance qu’elle ne mérite pas”<sup>50</sup>, ou seja, valorizando o plano do discurso, do fazer literário.

No primeiro exemplo, o carácter irónico e lúdico dos títulos dos capítulos inicia-se, como vimos, no Prefácio do pseudo-tradutor francês, cujo programa de leitura se propaga à totalidade da obra. O jogo do Autor Modelo incide sobre os dois níveis de leitura propostos ao Leitor Modelo: o nível da história e o nível do discurso. Relativamente ao primeiro, os títulos dos capítulos podem vir a revelar-se desconcertantes; quanto ao segundo, eles satisfazem o prazer intelectual da cumplicidade lúdica e irónica com o Autor Modelo. Assim, instaura-se, desde o início, um jogo de sedução, cuja estratégia é fazer alternar a apetência e a decepção do Leitor em relação ao desenrolar da intriga, encorajando as suas expectativas e defraudando-as em seguida. Este jogo acentua-se progressivamente, sobretudo a partir do final do Livro Segundo, correspondente à transição de uma primeira parte para uma segunda<sup>51</sup>. Num tom jocoso, os títulos dos capítulos iniciais cumprem ainda uma função informativa, procurando despertar o interesse e a apetência do Leitor Modelo para os factos da história. Contudo, o desajuste entre a promessa do título e o conteúdo do capítulo intensifica-se. Por exemplo, o capítulo XVII do Livro Segundo intitula-se “*Nuit délicieuse de Tanzai.*” e corresponde, por antífrase, à noite do terrível desencantamento do Príncipe pela horrenda Fada Concombre. Alternam, depois, capítulos cujos títulos evidenciam uma tática de autodepreciação (“*Le moins amusant du livre.*”; “*Bagatelles trop sérieusement traitées.*”) ou colocam enigmas ao Leitor (“*Qui apprend qu’il ne faut compter sur rien.*”; “*Ce qui fit que le Prince se fâcha.*”), jogando com a sua curiosidade e a sua decepção. Os últimos desta primeira parte sublinham já aquilo que, de facto, o Autor Modelo sugere como sendo o aspecto mais

---

<sup>50</sup> Cf. J. Dagen (1995b: 21).

<sup>51</sup> Veja-se a numeração dos capítulos: “LIVRE PREMIER” – capítulos I a VIII e “LIVRE SECOND” – cap. IX a XXV; “LIVRE TROISIÈME” – cap. I a VIII e “LIVRE QUATRIÈME” – cap. IX a XV. Note-se a regularidade da divisão: o facto de o Livro Quarto apresentar menos dez capítulos que o Segundo fica a dever-se ao crescente papel do diálogo de sedução de Jonquille sobre a jovem Princesa, dilatando o volume textual ocupado pela representação da palavra sedutora e reduzindo o esquema funcional da narrativa, próprio do conto maravilhoso.

importante do romance – a reflexão sobre o jargão precioso e o discurso de sedução amorosa e literária: “*Qu’il faut bien se garder de passer, tout impatientant qu’il est.*”; “*Qui ne sera peut-être pas entendu de tout le monde.*”; “*Comme le précédent.*”.

A segunda parte abre dando continuação a este jogo de sedução intelectual com o Leitor Modelo astuto: “*Qui ne dément pas les deux autres.*”; “*Qui fera baillier plus d’un lecteur.*”; ou, mais adiante, “*Intéressant s’il est bien traité.*”; “*Qui ne sert qu’à allonger l’Ouvrage.*”; e o penúltimo, “*Plus nécessaire qu’agréable.*”. Esta autodepreciação simulada consiste, como é óbvio, numa manobra táctica da estratégia irónica de valorização do romance operada pelo Autor Modelo. Ou seja, “au lieu de jouer un rôle ‘apéritif’, les titres des chapitres s’emploient fréquemment à ‘dégôûter’ le lecteur, à le frustrer dans son attente de plaisir et de savoir. [...] Autant de titres parfaitement décourageants, et aussi parfaitement retors: car la séduction opère aussi bien par le biais du discours alléchant que par celui du discours rebutant” (A. Giard, 1986: 21).

Esta estratégia lúdica repete-se no *Sopha*, onde Crébillon também “aiguise l’appétance du lecteur par ses paroles de dérobage; il exaspère son désir de lire en tourmentant sa curiosité, dont il prédit qu’elle ne sera pas plus satisfaite que son ‘plaisir du texte’. Le lecteur se sent malmené par cette distance ironique que l’auteur met entre eux en affichant un détachement radical vis-à-vis de son oeuvre; mais il est plus sûrement mené à la lecture par l’envie de saisir ce dont on prétend le frustrer. Crébillon n’est pas le romancier de la perversité, mais, dans ces tables des matières, il se montre romancier pervers” (*ibidem*: 21-22). Com efeito, quando o Leitor inicia a leitura de um romance intitulado *Le Sopha, conte moral*, as suas expectativas prevêem, com a legitimidade fornecida pelas convenções do género, um conto perfumado de erotismo e de exotismo maravilhoso. Contudo, ao consultar a tábua de matérias, ficará certamente desconcertado, pois o jogo irónico começa logo no primeiro capítulo: “*Le moins ennuyeux du Livre.*”. Os seguintes fazem alternar a depreciação com a provocação da curiosidade pela proposta de um enigma que, como no romance anterior, seduzem para a leitura: “*Qui ne plaira pas à tout le monde.*”; “*Qui contient des faits peu vraisemblables.*”; “*Où l’on verra des choses qu’il se pourrait bien qu’on n’eût pas prévues.*”; “*Meilleur à passer qu’à lire.*”; “*Pas plus extraordinaire qu’amusant.*”; “*Où l’on trouvera beaucoup à reprendre.*”; “*Où l’on trouvera une grande Question à décider.*”; “*Où, entre autres choses, on trouvera la façon de tuer le temps.*”; “*Qui contient une recette contre les Enchantements.*”; “*Le même à peu près que le précédent.*”; “*Fin d’une aventure, et commencement d’une autre.*”; “*Qui contient moins de faits que de discours.*”; “*Qui n’amusera pas ceux que les précédents ont ennuyés.*”; “*Qui contient une Dissertation qui ne sera pas goûtée de tout le monde.*”; “*Qui apprendra aux femmes novices, s’il en est, à éluder les questions embarrassantes.*”; “*Rempli d’allusions, fort difficiles à trouver.*”; “*Ah! Tant mieux!*”;

“*Amusements de l’Ame*.”<sup>52</sup>. Como nota A. Giard, “si la dépréciation feinte est une tactique qui vise à aiguïser le désir de savoir du lecteur, la déception concertée l’aiguille vers un savoir désirable” (*ibidem*: 22-23), ou seja, o Autor Modelo convida o seu Leitor Modelo a passar do primeiro para o segundo nível de leitura, do prazer da história para o prazer do discurso. Os títulos dos capítulos confirmam, assim, o programa de leitura inicialmente proposto na Introdução, o qual é ainda transposto para o nível intradieético, sob a forma do debate, nos comentários dos dois auditores dos contos de Amanzéi – o Sultão e a Sultana, alegorias dos Leitores Modelo de primeiro e de segundo nível, respectivamente, como veremos adiante.

### *As Notas de Rodapé*

As notas de rodapé, num texto ficcional, reforçam o programa de leitura proposto ao Leitor Modelo pela instância autoral, constituindo ou simulando constituir um “hors texte” crítico. Na obra de Crébillon, encontramos vários casos de romances que ostentam notas de rodapé, *Le Sylphe*, *Tanzai*, *Ah, quel conte!* e as *Lettres athéniennes*.

Nos três primeiros, a ocorrência é singular e simula um comentário alógrafo, sob o qual a instância autoral se mascara, fingindo fornecer ao Leitor informação relevante, como no *Sylphe* e em *Ah, quel conte!*. Assim, no primeiro caso, presumivelmente o pseudo-editor da carta de Madame de R\*\*\* elucida o Leitor sobre os Gnomos: trata-se de “Esprits habitants de la Terre, Gardiens des Trésors” (*Sy*, 1999: 36). Por sua vez, o narrador de primeiro grau de *Ah, quel conte!* faz uma nota para informar que “Tinzulk étoit la capitale du royaume d’Isma” (*AQC*, 1968, vol. I: 289). Em *Tanzai*, a nota surge logo no parágrafo de abertura do capítulo inaugural do Prefácio do pseudo-tradutor francês (“*De l’origine de ce livre.*”) e, obedecendo ao tom paródico omnipresente em todo o romance, finge esclarecer o Leitor sobre a identidade do “savant chinois\*, qui a fait, il y a quatre cents ans, l’Histoire Littéraire de sa patrie avec une exactitude admirable” (*TN*, 1999: 270). A nota esclarece, então, que se trata de “\*Cham-hi-hon-chu-ka-hul-chi, *Hist. litt. de la Chine*. Pékin, 1306, p. 155, I. vol”. A paródia do aparato crítico da responsabilidade do pseudo-tradutor francês visa, como nos exemplos anteriores, as convenções da instituição literária coeva, mas talvez

<sup>52</sup> Dois capítulos não ostentam título: o VIII, que introduz a sedução dos dois devotos, Almaïde e Moelès, desenvolvida no capítulo IX – “*Où l’on trouvera une grande Question à décider.*” –, a saber, qual dos dois mentiu quanto à sua virgindade, e que ficará ironicamente sem resposta, cabendo ao Leitor decidir perante o que lhe é apresentado e de acordo com a sua própria experiência. A ausência de título no capítulo VIII poderá sugerir que o importante foi transferido para o seguinte, ou seja, a sedução pela retórica sofisticada de Moelès e a indecidibilidade final. O “Chapitre Dernier” do romance também não tem título. Ele corresponde à sedução mútua dos dois jovens apaixonados, Zéinis e Phéléas, a qual obedece, enfim, aos requisitos de Brama, libertando, assim, a alma de Amanzéi da sua prisão em sofás, concluindo logicamente a narrativa.

também um alvo mais específico – Dom Rivet de La Grange, que publicara em 1733 o tomo I da *Histoire littéraire de la France* (cf. *TN*, 1999: 680, n. 2).

No último caso, surgem várias notas ironicamente problematizadoras da convenção da autenticidade do romance epistolar, uma vez que elas se integram no tipo de notas pseudo-editoriais que simulam comentários alógrafos de um pretense editor, máscara da instância autoral. Porém, como sabemos, este romance elidiu o convencional prefácio atribuído àquele, embora conserve marcas da sua presença ao longo do texto, nomeadamente através do subtítulo (“*extraites du portefeuille d’Alcibiade*”), da numeração, ordenação e identificação do emissor e do destinatário das cartas<sup>53</sup>, da sua divisão em quatro Livros e do recurso às notas de rodapé. Quanto a estas últimas, encontramos dois tipos: um, meramente informativo ou comentando factos de natureza histórico-política, como por exemplo a “tradução” do valor monetário da antiga Atenas para o contexto francês do século XVIII<sup>54</sup> ou a identificação mais ou menos opinativa de certas personagens ou acontecimentos<sup>55</sup>; o outro refere-se a uma nota curiosa, na qual reconhecemos o sorriso irónico do Autor Modelo, sugerindo a falsidade da personagem e orientando, assim, o seu Leitor Modelo para a pista mais provável. Trata-se de um comentário, em nota de rodapé, a uma afirmação de Thargélie, na carta XXXIV, que procurava persuadir Alcibiade de que só se entregava por amor: “Nous avons une extrême peine à croire qu’elle dise vrai” (262). Este “nous” envolve o pseudo-editor, a personagem do libertino e o Leitor Modelo astuto. Através da lítotes, acentua-se justamente a falsidade desta “femme philosophe”.

Por último, encontramos ainda um comentário do mesmo género no final da carta CXXXV de Mégiste a Alcibiade. Neste caso, não se trata de uma nota assinalada com o respectivo asterisco remetendo para qualquer palavra ou afirmação da carta em questão, mas sim de um comentário

---

<sup>53</sup> Na carta LXXXVIII, a esta identificação segue-se um comentário supostamente esclarecedor: “*Le même* [Alcibiade] *à Périclès.// Cette lettre, & celle qui la suit, paroissent s’être croisées.*” (*LA*, 1968, vol. II: 338).

<sup>54</sup> Na carta CIV, refere-se o preço exorbitante do cão de Alcibiade, “cinq cents mines”, correspondente a, diz-se em nota, “Plus de mille écus” (362). Na última carta, a soma de “dix talents d’or”, oferecida por Néméc para saldar as dívidas de Thrasyllé, corresponde, segundo a nota, a “Dix mille écus” (407). Desta forma, simula-se aderir à convenção da autenticidade das cartas-documentos, respeitando-se a verosimilhança do exotismo do dinheiro estrangeiro antigo, mas parodiando-se subtilmente a preocupação convencional de fornecer ao Leitor elementos que lhe permitam “traduzir” esses dados para a sua experiência.

<sup>55</sup> A carta XCV ostenta a seguinte nota: “Ce Thucydide est un autre que l’historien” (351). Esta personagem volta a ser objecto de referência na carta CIII: “Le même de qui Alcibiade parle dans la lettre XCV” (359). Mas a personagem Hyperbolus é alvo de uma nota menos neutra na carta XCVIII: “C’étoit l’homme d’Athenes le plus haï & le plus méprisé” (354). Uma referência às *Nuvens* de Aristófanes, na carta CVIII, merece a seguinte nota-comentário: “Mauvaise farce d’Aristophane dans laquelle Socrate, & sa doctrine sont également bafoués; & qui, quoique de loin, prépare en effet, la mort de ce grand philosophe” (367). Por último, a carta LXXXVIII, sobre a deposição de Périclès e o prenúncio do seu regresso ao poder, ostenta a seguinte nota-comentário: “L’événement justifie de tout point la prédiction d’Alcibiade. Peu de temps après avoir déposé Périclès, les Athéniens le rappellèrent à leur tête; & il resta en place jusque à sa mort, qui arriva à la vérité l’année d’après” (339). Independentemente da maior ou menor exactidão histórica de tais comentários, estas notas jogam com a convenção da veracidade do romance histórico baseado em documentos autênticos e aurada consulta de fontes, ainda que o pseudo-editor anónimo não se coíba de emitir juízos de valor.

geral sobre a totalidade da mesma, sob a forma de uma interrogação retórica dirigida ao Leitor Modelo, oscilando, portanto, entre a nota de rodapé e a descarada intrusão da instância autoral: “Cette Megiste ne seroit-elle pas, au moins, excessivement philosophe?” (403). Tal intervenção joga com a perspicácia do Leitor Modelo, antevendo a sua crítica, pois a leitura da carta não suscita quaisquer dúvidas ou ambiguidade quanto à caracterização da personagem. Sublinhando o óbvio, o Autor Modelo joga ainda à defesa, através da auto-irrisão, antecipando-se aos ataques dos moralistas encarniçados.

Podemos, então, sintetizar o papel dos diferentes tipos de metatextos na obra de Crébillon recorrendo às palavras de Anne Giard (1986: 32):

“Ce qui les caractérise [...] est leur effet de distanciation, essentiellement dû au discours équivoque tenu par l'écrivain [...]. Il nous paraît [que l'ambiguïté de son discours méta-narratif] a pour fonction de préparer le lecteur à entrer dans un univers romanesque 'douteux': la dissimulation, l'insincérité, l'hypocrisie y sont prépondérantes: l'être et le paraître, la confusion, volontaire ou non, des sentiments, y sont des thèmes essentiels. Les méta-textes jouent vraiment le rôle d'avertissement au lecteur, ils ont une valeur propédeutique: face à un tel 'monde', le bon sens du lecteur ne saurait être 'la chose du monde la mieux partagée'. L'incertitude serait donc un entraînement à la suspicion.”

Os metatextos crébillonianos constituem um modo de representação do jogo literário entre o Autor Modelo e o seu Leitor Modelo, ao qual é proposto um programa de leitura que o alerta, pela ironia e pela auto-irrisão, para a necessidade de passar do nível do prazer da história para o do prazer do discurso. Este jogo pode ainda assumir outras formas de representação textual como a do debate-comentário metanarrativo, ao nível intradieético, entre locutores e auditores (*TN*, *So* e *AQC*) e a das intrusões autorais, mascaradas ou não de instância editorial, no “AVIS AU LECTEUR” das *Lettres de la Duchesse* e nos dois diálogos (*HCF* e *NM*).

### ***O Jogo Irónico dos Comentários Metanarrativos Actorais***

Este tipo de metatexto problematiza as convenções romanescas a partir do interior da narrativa, interrompendo-a para comentá-la, para orientar ou desorientar o Leitor Modelo com hipóteses interpretativas contraditórias ou falsas, para debater o interesse, a moralidade e a verosimilhança da história e o valor do modo de contá-la (estilo e ritmo), ou seja, institui o jogo

irônico de sedução, provocação e poder proposto ao Leitor Modelo como programa de leitura pela instância autoral, mas de forma delegada.

Vejamos, então, o funcionamento das interrupções e dos debates-comentários intradieгéticos das personagens dos três contos orientais. Com efeito, Crébillon ensaia já em *Tanzaï et Néadarné* o recurso aos comentários dialogados sobre a narrativa da responsabilidade das personagens, ou seja, incorporados na diegese e assumindo a forma do debate, recurso esse que será amplamente explorado no *Sopha* e em *Ah, quel conte!* e que realça o relativismo das convenções literárias e dos juízos críticos sobre as obras. Deste modo, Crébillon, através da *mise en abîme* lúdica e irônica dos seus romances, parodia-os e valoriza-os em simultâneo.

Num primeiro nível, situa-se o jogo entre o Autor Modelo, disfarçado sob a máscara pouco plausível do pretense tradutor francês, e o seu Leitor Modelo, estabelecido desde o Prefácio, como vimos. Este pseudo-tradutor transforma-se num narrador extradiegético e heterodieгético convencional, com todos os poderes da instância autoral e que ostensivamente marca a sua presença, chamando a atenção para si próprio ao fazer constantes interpelações ao Leitor, comentando os eventos narrados, emitindo reflexões digressivas sobre os comportamentos e os pensamentos das personagens ou sobre o fazer literário<sup>56</sup>. Contudo, ele simula, com tal atitude, conferir plenos poderes hermenêuticos ao Leitor, descomprometendo-se, assim, de qualquer posição dogmática, quando, na verdade, o orienta, sugerindo-lhe, com fina subtileza irônica, as melhores escolhas interpretativas.

Num segundo nível, este narrador de primeiro grau delega a responsabilidade narrativa numa instância fictícia e maravilhosa, uma toupeira falante que é, naturalmente, uma fada metamorfoseada (para escapar à fúria do Génio Jonquille). Ela, Moustache de seu nome, assume-se, então, como narradora intradieгética e autodieгética ao contar as suas aventuras e desventuras amorosas num estilo que ficou célebre por imitar e parodiar o de Marivaux em *La Vie de Marianne*<sup>57</sup>. A sua história, encaixada na narrativa de primeiro grau e “d’une longueur inouïe” (349-367), será amiúde interrompida: criticada pela impaciência de Tanzaï e defendida por Néadarné, encantada com o modo de narrar de Moustache. Esta coquete é mestre em “l’usage du monde” que impera na corte da “Île Babiole”, sátira mordaz da corte francesa da Regência, e na “língua oficial” dessas paragens, a qual Tanzaï epiteta de “maussade jargon”, enquanto Néadarné

---

<sup>56</sup> Estas reflexões, que interrompem a narração e convocam a participação crítica do Leitor, tornam-se progressivamente mais manifestas. Por outro lado, como o diálogo assume também ele um papel de importância crescente, sobretudo na segunda metade do romance correspondente à sedução da jovem Princesa pelo libertino Jonquille, a narração reduz-se a um esquema minimal em detrimento da reflexão comentada sobre a eficácia persuasiva do sistema e do discurso libertinos perante os preconceitos ingênuos do sentimento amoroso (cf., por exemplo, o capítulo XI do Quarto Livro, “*Distraction de la Princesse*”, que prenuncia o jogo dos comentários autorais disfarçados nos diálogos *NM e HCF*).

<sup>57</sup> Cf. *TN* (1999: 705, n. 108).

considera que “*au vrai, c’est au mieux*, [elle parle] *de tout point comme un charme*” (353). A narradora prossegue no seu estilo, exasperando o Príncipe e deleitando a Princesa: “Ah, quel enchantement! s’écria Néadarné. En honneur! Taupe, ma mie, dit Tanzaï, je n’ai de ma vie rien entendu d’aussi extraordinaire que vous” (360). Ao contrário do primeiro, este último comentário é depreciativo, e a polémica instaura-se entre os esposos acerca do modo de narrar da Fada:

“Les belles réflexions! dit encore Néadarné. Quand il serait vrai, reprit Tanzaï, qu’elles fussent aussi belles que vous le dites, je ne les en aimerais pas davantage. Je les trouve longues et déplacées, et je ne sache rien de si ridicule que d’avoir de l’esprit mal à propos. Il y a trois heures au moins que Moustache nous tient en haleine pour une Histoire que j’aurais faite en un quart d’heure<sup>58</sup>. Je crois que pour conter agréablement, il faut être naïf. Si par hasard un fait fournit une réflexion, qu’on la fasse, mais qu’elle n’anéantisse jamais le fond; qu’elle soit courte; qu’elle ramène l’auditeur à l’attention qu’il doit avoir pour le narré qu’on lui fait, et que l’on s’épargne surtout cette envie de briller qui contraint l’esprit, et lui ôte le naturel; partie si nécessaire à quelque genre que ce puisse être, que, sans elle, je ne trouve point de vraies beautés. Je ne parle plus à Moustache de son Jargon, je vois qu’il est né avec elle; mais à propos de quoi ce monceau d’idées, toujours les mêmes, quoique différemment exprimées? Pourquoi ces choses dites cent fois, et revêtues pour reparaître encore, d’un goût qui les rend bizarres, sans les rendre neuves. Que me sert à moi qui ai envie d’être promptement au fait de votre Histoire, de savoir toutes les réflexions que vous avez faites après coup sur vos aventures? Et une bonne fois pour toutes, Taupe mes amours, des faits, et point de verbiage.” (360)

Para além do jargão enfadonho da Fada, Tanzaï censura-lhe também a verborreia devida às longas e despropositadas reflexões com que ela perturba, em seu entender, o ritmo narrativo. Tanzaï defende a simplicidade no modo de contar, ou seja, “des faits, et point de verbiage”, revelando-se um auditor apressado, como será o Sultão Schah-Baham, movido apenas pelo prazer da história e do conhecimento do seu desenlace. A Fada, máscara do Autor Modelo apesar da paródia ao estilo de Marivaux, retorque-lhe com as seguintes palavras: “Vous pouvez avoir raison [...], mais l’essentiel ne doit pourtant pas être traité comme le futile” (360). Tanzaï, como Leitor Modelo de primeiro nível, não compreende a subtileza irónica desta afirmação. Mas o Leitor Modelo astuto, a quem a instância autoral pisca o olho, reconhece nela o programa de leitura proposto desde o início: paradoxalmente, o fútil corresponde aos factos, à leitura de primeiro nível, enquanto o essencial corresponde à narração, que exige uma leitura mais profunda, à qual a Princesa parece ser sensível (como a Sultana):

<sup>58</sup> Cf. *So* (1995b: 104) e *infra* nota 61; cf. *AQC* (1968, vol. I: 298; 318-319).

“Eh! mais sans doute, dit la Princesse, elle parle bien. Je ne sache rien de si charmant que de pouvoir parler deux heures, où d’autres ne trouveraient pas à vous entretenir une minute. Qu’importe que l’on se répète, si l’on peut donner un air de nouveauté à ce que l’on a déjà dit? D’ailleurs, cette façon admirable de s’exprimer, que vous traitez de Jargon, éblouit, elle donne à rêver; heureux qui dans sa conversation peut avoir ce goût galant! Quoi! ne trouver toujours que les mêmes termes, ne pas oser séparer les uns des autres ceux qu’on a accoutumé de faire marcher ensemble! Pourquoi serait-il défendu de faire faire connaissance à des mots qui ne se sont jamais vus, ou qui croient qu’ils ne se conviendraient pas? La surprise où ils sont de se trouver l’un auprès de l’autre n’est-elle pas une chose qui comble? et s’il arrive qu’avec cette surprise qui vous amuse, ils fassent beauté où vous croyez trouver défaut, ne vous trouvez-vous pas singulièrement étonné? Faut-il qu’un préjugé...” (360-361)

Tão sensível, aliás, que, como lho censura Tanzaï, deixou-se logo “infectar de ce mauvais goût” (361). Esta paródia do estilo de Marivaux, nomeadamente da metaforização singular que o caracteriza, é, contudo, também auto-irónica e defensiva. O Autor Modelo propõe uma reflexão teórica sobre os aspectos estilísticos e do ritmo narrativo, relativizando, porém, quer a censura do Leitor Modelo “naïf” quer o elogio do Leitor Modelo astuto. Esta “dispute” sobre a utilidade das “digressions” (361) constitui, no fundo, para além de uma *mise en abîme* irónica da polémica sobre o *marivaudage*, também uma *mise en abîme* auto-irónica do seu fazer literário.

No entanto, a forma escolhida do debate polémico parece sugerir que a questão é deixada em aberto para que o Leitor possa optar pelo lado que desejar, sendo possível que se coloque a hipótese de essa opção vir a ser tomada em função da sensibilidade e dos interesses convencionalmente atribuídos a cada um dos sexos (mais físicos, no caso masculino, ou mais metafísicos, no feminino). Assim, depois da vontade do Príncipe de que Moustache conclua a sua história o mais depressa possível e sem digressões inúteis, Néadarné pede-lhe que continue nestes termos: “et surtout, rendez-moi compte exactement de ce que vous avez fait, et non seulement de ce que vous avez pensé, mais encore de ce que vous auriez voulu penser; n’oubliez pas, en un mot, la plus légère circonstance. Vous contez si bien!” (361). O que a Fada faz, naturalmente, conforme sublinha, com ironia, o narrador extradiegético: “Pendant le récit de Moustache qui, ainsi que le Lecteur l’a dû sentir, ne laissa pas d’être fort long, on avait traversé la forêt [...]” (367).

Contudo, a liberdade hermenêutica é condicionada. Depois de parodiar, quer o excesso de digressões quer a sua abolição, a instância autoral, por intermédio do narrador extradiegético, sugere, mais adiante, uma orientação para esta disputa, a de que as reflexões têm tanta importância como os factos: “On estime autant dans une histoire, des réflexions judicieuses, que des faits élégamment décrits. On a raison: si elles allongent le narré, elles prouvent la sagacité de l’auteur”

(385). De modo desconcertante, esta afirmação contrapõe-se ao título depreciativo do capítulo que abre: “*Qui ne sert qu’à allonger l’ouvrage.*” (385). O jogo irónico de desorientação do Leitor Modelo é constante, pois este, vítima de falsas pistas e de enunciados contraditórios, é convidado a aguçar a sua desconfiança, a sua perspicácia e o seu espírito crítico. Ao mesmo tempo, a instância autoral faz o seu auto-elogio irónico e velado.

O *Sopha* e *Ah, quel conte!* retomam e exploram este jogo. Aqui, um narrador extradiegético e heterodiegético, eventual copista e/ou tradutor fictício, coloca em cena as personagens dos dois auditores, masculino e feminino, alegorias de dois tipos de Leitor Modelo: o “naïf” e tirano, representado pelo Sultão Schah-Baham e o arguto e cúmplice, representado pela Sultana. No entanto, a relação destes narratários com os dois narradores intradieгéticos é diferente. Os contos de Amanzéi-sofá merecem, pelo seu modo de enunciação, a cumplicidade da Leitora fina e a constante censura do Leitor apressado e interessado apenas nos pormenores eróticos, que lhe são ou negados ou subtilmente velados num discurso alusivo. O segundo narrador, Moslem, apresenta um conto “político e astronómico” de tal modo bizarro e extraordinário que suscita agora a impaciência da Sultana perante tamanha inverosimilhança, mesmo para um conto, e a cómica cumplicidade do Sultão, o qual, embora pouco compreenda dos sentidos profundos<sup>59</sup> daquilo que lhe é narrado, fica fascinado com os aspectos superficiais desta bizzarria feérica. Os seus constantes disparates e erros interpretativos<sup>60</sup> chamam, contudo, num plano superior, a atenção do Leitor Modelo para as pistas falsas que são enganadoras e que ameaçam qualquer escolha interpretativa, sugerindo, assim, a preocupação do Autor Modelo em provocar a sua desconfiança e a sua perspicácia analítica e crítica, não apenas em relação às questões morais e psicológicas, mas sobretudo no que respeita a uma reflexão teórica sobre o conto, seja ela apologética ou censuradora, iniciada logo na Introdução do *Sopha*, como vimos. Através da indecidibilidade hermenéutica devida à representação de discursos contraditórios ou até incompatíveis, o Autor Modelo recorre à auto-irrisão para valorizar a sua obra: “il crée et met en cause sa propre création” (C. Dornier, 1994: 146). Ou, como diz Violaine Géraud (1995: 135):

“[...] Les interruptions dialogiques du sultan e de sa femme, au-delà d’une vision ironique et humoristique de la guerre des sexes et de la mésentente conjugale, donnent libre cours à une réflexion métalinguistique. C’est alors que l’ironie est la plus spirituelle, quand elle se retourne contre elle-même pour se surprendre à l’oeuvre, lorsqu’elle met au jour les scrupules et l’ambition du créateur.”

<sup>59</sup> Cf. C. Cazenobe (1997: 111-142).

<sup>60</sup> Cf. *So* (1995b: 70; 110-111; 133; 190; 195, apenas a título de exemplo); e *AQC* (1968. vol. I: 293-294; 299; 337; 344; 356; 362-363; 372; 378; 381; 382; 401-402. por exemplo).

Para além da problemática da inverosimilhança e da imoralidade dos conteúdos narrativos, as interrupções e os comentários de Schah-Baham e da Sultana questionam também, como no caso das disputas entre Tanzaï e Néadarné, os aspectos do ritmo da narração e do estilo discursivo dos contistas. No *Sopha*, as cenas eróticas surgem entremeadas de longas conversações e de judiciosas reflexões do narrador, que muito aborrecem o Sultão, ávido de pormenores picantes e ansioso pelo final das aventuras. Como Tanzaï, ele protesta constantemente:

“Aurez-vous bientôt fait, interrompit le Sultan en colère? Ne voilà-t-il pas vos chiennes de réflexions qui reviennent encore sur le tapis? Mais, Sire, répondit Amanzéï, il y a des occasions où elles sont indispensables. Et moi, je prétends, répliqua le Sultan, que cela n'est pas vrai; et quand cela serait... En un mot, puisque c'est à moi qu'on fait des contes, j'entends qu'on les fasse à ma fantaisie. Divertissez-moi, et trêve, s'il vous plaît, de toutes ces morales qui ne finissent point, et me donnent la migraine. Vous aimez à faire le beau parleur, mais, parbleu, j'y mettrai bon ordre, et je jure foi de Sultan, que je tuerai le premier qui osera me faire une réflexion. Nous verrons à présent comment vous vous en tirerez.

En me préservant des réflexions, répondit Amanzéï, puisqu'elles n'ont pas le bonheur de plaire à Votre Majesté. Fort bien, cela, dit le Sultan, allez.”<sup>61</sup>

Este exercício do poder autoritário do soberano sobre o súbdito alegoriza ironicamente a relação de poder do sistema comunicativo literário. O Autor Modelo finge submeter-se à vontade e ao gosto do Leitor Modelo tirano, quando, na realidade, este se encontra à sua mercê. De facto, Amanzéï, o seu delegado intradieético, apesar da aparente submissão, continua com as suas reflexões, mostrando-se aos olhos do amo como “un bavard, qui se mire dans tout ce qu'il dit, et qui [...] a le vice d'aimer les longues conversations, et de faire le bel esprit” (169). Já Moslem revela-se mais condescendente para com os desejos do Sultão, embora numa atitude hipócrita: “Moslem, qui n'étoit pas assez heureux pour pouvoir dire tout haut ce qu'il pensoit de la perpétuelle imbécillité de son auguste maître, se contenta d'en soupirer en lui-même.”<sup>62</sup>

As disputas entre o Sultão e a Sultana servem de veículo ao Autor Modelo para reflectir sobre o seu fazer literário. Assim, pela boca da Sultana, ele permite-se teorizar sobre o modo de suscitar o interesse narrativo:

<sup>61</sup> Cf. *So* (49-50); os exemplos sucedem-se (89; 103-104; 126-127; 136-137; 147-148; 168-169 – onde a Sultana explica que uma dissertação pode ser útil quando corresponde a “un fait [...] ‘dialogué’”. Cf. *supra* pp. 56-57 –; 174; 182; 189; 195; 196; 202; 220 e 237). E em *AQC* também, naturalmente (293-294; 320-321; 346; 357; 359; 410; 414-415).

<sup>62</sup> Cf. *AQC* (290). Este juízo refere-se à pretensão de Schah-Baham de que o conto de Moslem estaria “rempli de portraits” alusivos a personagens reais. Parodia-se, assim, o gosto do público leitor pelas célebres “clés” condenado no Prefácio dos *Ég.* como vimos.

“[M]ais pourquoi [...] [*pergunta Schah-Baham*] dans une histoire, ou dans un conte, comme vous voudrez, tout n’est-il pas intéressant? Par bien des raisons, dit la Sultane; ce qui sert à amener un fait, ne saurait par exemple, être aussi intéressant que le fait même: d’ailleurs si les choses étaient toujours au même degré d’intérêt, elles lasseraient par la continuité; l’esprit ne peut pas toujours être attentif, le cœur ne pourrait soutenir d’être toujours ému, et il faut nécessairement à l’un et à l’autre, des temps de repos. J’entends, répondit le Sultan, c’est comme pour se divertir mieux, il est à propos de s’ennuyer quelquefois [...]” (*So*: 148)

As duas razões apresentadas pela Sultana revelam um domínio dos códigos literários relativamente, quer à estrutura narrativa quer às condições de persuasão do receptor. Estas considerações sobre o ritmo narrativo distinguem a Leitora astuta do Leitor ingênuo, cuja única preocupação consiste na alternância entre divertimento e aborrecimento, enquanto ela compreende a funcionalidade dos tempos fracos (ou catálises) para a valorização dos fortes (ou funções cardinais<sup>63</sup>) e, por consequência, da narrativa no seu todo.

Outro aspecto desta disputa tem a ver com a questão da velocidade ou duração da narrativa (Genette: 1972). Ao Leitor apressado, contrapõe-se a Leitora que sabe distinguir e apreciar o valor das reflexões e das conversações, ou seja, da enunciação e da narração (cf. nota 61). Elas são úteis e necessárias, pois constituem “factos dialogados” (169), ao contrário dos “propos de table” (182) supérfluos preferidos pelo Sultão. O debate sobre a pertinência das reflexões judiciosas do narrador problematiza ironicamente a poética do Autor Modelo, que finge atacar-se e defender-se a si próprio ao mesmo tempo, ou seja, jogando, através da auto-irrisão, com o Leitor Modelo, ao qual simula conceder a liberdade de escolha. Trata-se de uma estratégia de valorização velada da própria obra, pois as críticas são feitas pela personagem ridicularizada do Sultão, enquanto o elogio cúmplice pertence à sua espirituosa mulher.

Contudo, estes papéis invertem-se no caso da narrativa de Moslem. Schah-Baham alterna a censura e o louvor, mas a Sultana, quase sempre numa atitude reprobatória, aproveita, sobretudo, para atacar os disparates, as incongruências e o gosto do marido pela bizarria feérica<sup>64</sup>. O narrador, no fundo, limita-se a satisfazer os desejos do seu Senhor, o verdadeiro alvo de todas as críticas,

---

<sup>63</sup> Cf. Barthes (1966).

<sup>64</sup> O jogo de depreciação dos contos complexifica-se quando atinge o nível hipodiegético: uma das personagens da narrativa de Moslem, Taciturne, emite o seguinte juízo: “[...] que voudriez-vous faire d’un conte? un tissu de sottises & de platitudes est-il fait pour vous amuser? ce n’est pas avec autant d’esprit que vous en avez, que l’on peut se plaire à de pareilles misères? Laissons à ces gens bornés, qui ne savent pas même tirer parti de leur oisiveté, à faire, ou à entendre des contes;” o Sultão interrompe Moslem para acusar a sua personagem de “insolence” e de “bêtise”, proibindo-o de retomar um juízo tão ofensivo que poderia constituir mesmo um crime de lesa-majestade (*AQC*: 327).

saindo, de certa forma, ilibado das acusações de inverosimilhança e imoralidade do conto, mas não do tédio que provoca no auditório:

“On dira ce qu'on voudra; mais c'est, ma foi! une belle chose qu'un conte [*diz o Sultão*], sur-tout quand on y trouve, comme dans celui-ci, une morale épurée, de beaux préceptes, & je ne sais combien d'autres choses encore qui se sentent mieux, qu'on ne peut les dire, & qui vous élevent l'esprit, en même temps qu'elles l'amuse. C'est qu'il ne faut pas croire, non, qu'il soit donné à tout le monde, de réunir l'utile & l'agréable. Cela est bien vrai, dit la sultane; pour le visir, on n'a rien à lui reprocher: s'il conte bien, il endort encore mieux.” (AQC: 322)

Algumas páginas adiante, esta subtil ironia da Sultana transforma-se numa explosão de impaciência: “Quel conte! quel maussade conte! quel indigne conte! s'écria la sultane. Des dindons jouer de la flûte! passe encore pour parler: on en entend quelques-uns dans le monde; mais...” (330). A inverosimilhança fantasista deve, segundo ela, ter limites, mesmo num conto maravilhoso, ao contrário do que julga o Sultão, ou seja, deve respeitar as convenções do género:

“[...] C'est qu'il y a des choses qui sont si visiblement hors de la nature, que, quelque indulgent que l'on veuille être, elles ne peuvent pas avoir le droit d'amuser. Tels, par exemple, sont les dindons que vous prenez si généreusement sous votre royale protection. Je n'ignore pas que le merveilleux le plus outré, les exagérations les plus puérites, les métamorphoses les plus absurdes, sont de l'essence du conte; mais je sais aussi que, quelque bizarrerie qu'on lui permette, il faut, au moins, que les objets qu'il présente aient quelque chose d'agréable & de piquant. Il n'y a rien qui n'ait ses regles; & cette misere que l'on appelle un conte, a les siennes, comme toute autre chose.” (330)

Crébillon coloca na boca da sua personagem espirituosa um ataque feroz à sua própria obra<sup>65</sup>. Parecendo defender as regras convencionadas e condenar os excessos inventivos, ele está, pelo contrário, a antecipar acusações, por um lado e, por outro, a sugerir que o verdadeiro valor do seu conto consiste, justamente, na problematização dos códigos e na inovação, como já o fizera com a exclamação de Schah-Baham no final do *Sopha*: “Ah! Ma grand-Mère! [...] ce n'était pas ainsi que vous contiez!” (237).

<sup>65</sup> A Sultana volta a impacientar-se violentamente mais adiante (350). Por outro lado, ela considera a história encaixada da Rainha das *Istes de Chrystal* “au moins fort inutile”, uma vez que “ce n'est pas sur cette grue, qui n'est par elle-même qu'un personnage épisodique, que roule l'intérêt, s'il y en a; [elle ne voit] pas à quoi peut servir son histoire, à moins que ce ne soit à alonger ce conte” (357). Naturalmente, o Sultão, que começara por repudiar tal narrativa, deseja agora ouvi-la, reccando perder o melhor do conto.

Por sua vez, o Sultão elogia agora o narrador Moslem: “Continuez, Visir; voilà véritablement une des plus magnifiques histoires que je crois qu’on puisse entendre” (341). Ele não deixa de reconhecer a excessiva liberdade inventiva dos contistas:

“Vous croyez donc [...] que je ne sais pas ce que c’est qu’un conte? Est-ce que l’on doit jamais s’y douter de quelque chose, à moins qu’on ne veuille être une dupe! Et ne faut-il pas être bien ignorant pour ne pas savoir que tous ces maudits conteurs ont la rage d’arranger les événements d’une autre façon souvent que celle que vous aviez prévue.” (344)

No entanto, ele próprio não é capaz de fugir a esse sortilégio, confundindo as fantasias pueris e frívolas de Moslem com acontecimentos grandiosos, sérios e inesperados:

“Il faut l’avouer; les événements de cette histoire sont grands, inattendus, donnent terriblement à penser; & voilà ce que j’aime. Car, pour ces choses frivoles, dont, quand vous les avez lues, il ne vous reste rien dans la tête, & qui vous amusent simplement pour vous amuser; on m’en dira ce que l’on voudra, mais je donnerai toujours la préférence au sérieux. Le solide, il en faut toujours revenir là.” (347)

A autodepreciação do Autor Modelo é simulada e irônica, convidando o Leitor Modelo a ultrapassar o nível do prazer da história para atingir um nível mais profundo de sentidos velados, de crítica sociopolítica, bem como o do prazer do discurso ousado e inovador.

Este jogo de auto-irrisão irônica envolve também uma *mise en abîme* do estilo crébilloniano<sup>66</sup>. O Sultão acusa os vários locutores de hermetismo pelo abuso de circunlocuções ininteligíveis, queixando-se do “galimatias” de Amanzéi ou de Moslem<sup>67</sup>, mas, como nota Anne Giard, “il justifie, involontairement, cette obscurité en la reliant à la sophistication de l’expression”<sup>68</sup>, por exemplo no caso do discurso “entortillé” da *Grue*:

“Je ne dirai certainement pas, dit Schah-Baham, que cette dame ne parle avec bien de l’élégance; mais, si je puis, sans lui déplaire, dire naturellement ce qu’il m’en semble, j’avouerai que cela n’empêche pas que je ne la trouve quelquefois tout-à-fait entortillée; & qu’il y a dans son histoire, qui, d’ailleurs, n’est pas moins intéressante qu’instructive, je ne sais combien de

<sup>66</sup> Cf. o mesmo jogo de *mise en abîme* auto-irônica nos *Ég.* quando Madame de Lursay exclama, a propósito do discurso de Meilcour, o seguinte: “Voilà sans contredit, s’écria-t-elle, une belle phrase! Elle est d’une élégance, d’une obscurité, et d’une longueur admirables! Il faut, pour se rendre si intelligible, furieusement travailler d’esprit” (1985: 233).

<sup>67</sup> Cf. *So* (41) e *AQC* (293 e 299).

<sup>68</sup> Cf. A. Giard (1986: 28).

choses que je crois qu'il ne tiendrait qu'à moi de n'entendre qu'assez médiocrement. Comme c'est un bel esprit, je n'en suis pas étonné; mais il est pourtant vrai de dire, que je n'en suis pas pour cela plus content, que l'on me fasse des circonlocutions, d'une longueur qui ne finissent pas, & qui me donnent la migraine, à force de chercher ce qu'elles veulent dire; ou que l'on me gâte par-là une histoire, qui, pour être admirable, j'ose le dire, n'a seulement besoin que d'être un peu plus claire." (374)

Ironicamente, o Autor Modelo finge acusar o seu próprio estilo, antecipando as críticas do público, mas, na realidade, ele sugere ao seu Leitor Modelo arguto e cúmplice uma orientação de leitura apreciativa inversa, ou seja, valorizando a pertinência analítica e estética da sua retórica da alusão. Com efeito, o discurso crébillioniano apenas parece obscuro numa leitura apressada e superficial. Ele visa justamente o contrário, uma leitura lenta, atenta e minuciosa, feita de avanços e recuos sucessivos; deste modo o discurso torna-se cristalino, apesar de ser o fundamento de uma poética da indecidibilidade do sentido e do jogo irónico, assumida com clareza enquanto tal. Como observa Carole Dornier (1994: 149):

"L'auteur, absent parce qu'il délègue sa parole à des instances fictives, est aussi omnipotent parce qu'il peut produire une fiction et sa mise en cause, déployer de façon ludique son imagination et formuler un discours critique marquant sa distance avec sa propre fiction. Le commentaire des personnages du récit-cadre enferme le lecteur dans une position qui rend difficile un jugement sur l'oeuvre: en adhérant aux critiques de la sultane, il ne peut faire grief à l'auteur de composer de mauvais contes puisque ce dernier manifeste la conscience du caractère extravagant et ridicule du récit de Moslem et que l'ennui provoqué par certains passages du récit se trouve justifié par un développement sur la fonctionnalité des 'temps morts' qui contribueraient à l'intérêt de l'ensemble. Le lecteur est donc invité à apprécier la duplicité de l'auteur qui peut à la fois satisfaire un public complaisant et naïf, représenté par Schah-Baham, et manifester sa lucidité à l'égard de ce qui fonde le goût pour les contes."

As críticas finais dos dois auditores em ambos os romances, mantendo a disputa, confirmam precisamente esta ideia de autovalorização velada das obras, nas quais o Autor Modelo finge questionar o seu fazer literário apenas para melhor defendê-lo, isto é, utilizando a "prospoiесе" com fina subtileza irónica.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Cf. *So* (237) e *AQC* (417-418 e 421-422).

## *O Jogo Irónico das Intrusões Autorais*

Crébillon revela-se um romancista experimental que “utilise les formes disponibles selon les nécessités de chaque histoire”, “avec le dessein constant de rendre possible un dédoublement du point de vue et par conséquent de parvenir par comparaison à un jugement objectif sur les faits rapportés.”<sup>70</sup> Ele pretende “descrevê-los” sem se comprometer com qualquer posição dogmática no campo da moral amorosa. Este aspecto evidencia a estética crébilloniana do contraponto, nomeadamente ao nível da estrutura romanesca assente em processos técnico-compositivos contrastivos. O díptico narrativo, por exemplo, propõe duas versões dos mesmos acontecimentos ou duas visões das mesmas personagens, que se confrontam mas não se excluem, simulando conferir ao Leitor Modelo plenos poderes interpretativos no seu trabalho comparativo. Assim, o *Sylphe* apresenta uma construção antitética que opõe o preâmbulo ao resto do texto, ambos da responsabilidade da epistológrafa. No primeiro, ela apresenta-se como uma mulher “raisonnable” e indiferente à galanteria mundana, mas, ao longo da sua própria narrativa do diálogo de sedução com o Silfo, ela revela uma outra disposição, porventura desconhecida de si mesma, quando se deixa convencer pelos argumentos do sedutor. Ao Leitor é deixada a decisão entre a sinceridade ou a hipocrisia desta personagem. No caso da Duquesa de\*\*\* (*LD*), é também ela própria que dá duas visões de si mesma, mas agora de forma voluntária, quando, na sua última carta, reescreve o sentido de todas as anteriores, embora aqui o Leitor Modelo seja orientado pelo Autor Modelo através dos jogos do Prefácio e do Aviso. Por fim, temos uma dupla versão dos mesmos acontecimentos, a da vítima e a do sedutor libertino, sem que a instância autoral procure emitir juízos de valor explícitos (*HO*). No caso do romance epistolar polifónico, as interferências provocadas pela pluralidade de vozes conduzem à multiplicação das confrontações de perspectivas sobre o protagonista libertino (*LA*)<sup>71</sup>. Nos *Égarements*, para além do contraste entre a perspectiva da personagem-agente e a do narrador-memorialista, podemos, de certo modo, considerar que Madame de Lursay apresenta, nas últimas páginas, uma outra perspectiva do romance, a *sua*, seja ela sincera ou hipócrita, causando ao Leitor Modelo alguns embaraços na decisão interpretativa<sup>72</sup>. Nos três contos orientais acima tratados, o contraste actua, quer ao nível do jogo entre a instância narrativa de primeiro grau e o Leitor interpelado quer ao nível intradieético com as interrupções e os debates-comentários das personagens, auditores e narradores (*TN. So* e *AQC*). Nos dois diálogos, embora também se

<sup>70</sup> Cf. J. Dagen (1995b: 25).

<sup>71</sup> Na primeira monódia, e também na segunda de forma mais subtil, o contraste encontra-se no foro íntimo da protagonista e reflecte-se no seu discurso (*LM*). Sobre estas questões, cf. A. Giard (1986: 75-88).

<sup>72</sup> Cf. *Ég* (1985: 237-248).

verifique este jogo, evidencia-se, contudo, aquele que se trava, “ao lado” das personagens, entre a instância autoral, mascarada de Editor ou não, e o Leitor interpelado (*HCF* e *NM*).

Vejam, então, como se processa o jogo irónico das intrusões autorais. No caso das *Lettres de la Duchesse*, depois da proposta do programa de leitura do romance feita no Prefácio, a instância autoral mascarada de Editor faz ouvir de novo a sua voz, a seguir à carta XXXVIII, num “AVIS AU LECTEUR”, o qual joga com a própria convenção que finge respeitar. Trata-se de uma intrusão pontual e breve que interrompe a correspondência da Duquesa para reforçar a suposta autenticidade das cartas e justificar a supressão, casual ou intencionada, de algumas delas, o que motivou certas lacunas no texto<sup>73</sup>. Porém, como no Prefácio, o excesso de zelo justificativo desta convencional advertência desmascara a própria convenção e confirma o pacto instituído anteriormente, orientando o Leitor Modelo para uma posição de desconfiança em relação à sinceridade do discurso de resistência ao amor da epistológrafa<sup>74</sup>, embora simulando o não-comprometimento: “*c’est sur quoi nous ne croyons pas qu’il nous convienne de prononcer, & ce que nous laissons à décider tant au lecteur, qu’aux événements*” (185). O pseudo-Editor pisca o olho ao seu Leitor Modelo, pois a dúvida sobre a sinceridade da Duquesa é aparente – mero jogo com as convenções do romance epistolar e a sua estética da autenticidade –, chamando a atenção para a necessidade de uma leitura que penetre mais fundo na “duplicidade” da retórica da personagem para aí descortinar a paixão velada sob a pretensa indiferença da amizade.

O experimentalismo com as formas romanescas levado a cabo por Crébillon culmina em duas obras: *La Nuit et le Moment ou les Matines de Cythère, dialogue* e *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral*. Ambos os títulos exibem inequivocamente a indicação genérica – “dialogue”. Com efeito, estes diálogos são uma forma mista, conjugando diegese e mimese, que joga com elementos narrativos, como os comentários distanciados de uma *voz-off*, combinados com uma utilização da fórmula dramática de anteposição do nome dos “interlocutores” – o termo é de Crébillon – às respectivas falas. No caso do *Hasard*, verifica-se mesmo uma divisão do texto em cinco cenas, marcando a mudança de interlocutores. Deste modo, a palavra pareceria, como nota Anne Giard, estar inteiramente confiada às personagens; contudo, uma voz vem imiscuir-se e não se satisfaz com meras indicações cénicas: ela interpela ostensivamente o Leitor, comentando os discursos das personagens (1986: 50). O jogo irónico da estética do contraponto crébilloniana escolhe este processo para sublinhar, sem se comprometer, a contradição entre as palavras e os actos das personagens, instaurando uma dupla enunciação. Diz Anne Giard a este propósito:

<sup>73</sup> Cf. *LD* (1968, vol. II: 184-185 – cf. *supra* 369-370).

<sup>74</sup> “*Un sentiment qui, pour vouloir se cacher aux yeux, peut n’en avoir intérieurement que plus de violence [...]*” (185).

“Dans les dialogues, la médiation prend la forme d’un ‘montage’ de textes hétérogènes, comme le montre parfaitement la typographie: les interventions de la ‘voix-off’ se distinguent du discours des personnages par leurs italiques. Elles sont généralement brèves s’il s’agit de simples indications scéniques, concernant un détail du décor, un geste ou une intonation, et beaucoup plus longues quand elles offrent l’analyse des ‘dispositions intérieures’ des protagonistes; ce dernier rôle empêche [...] de les considérer uniquement comme des didascalies: elles témoignent du caractère romanesque d’œuvres qui se présentent comme des dialogues de théâtre.” (52-53)

No entanto, estas intrusões autorais processam-se de modo diferente em cada um dos diálogos. Na *Nuit et le Moment*, elas provêm de um “on” indeterminado, mas que, por vezes, se assume como um “nous” mais cúmplice do Leitor interpelado, e que pode ser identificado com o Autor Modelo. Elas pontuam as palavras das personagens de forma breve, mas frequente, e a sua funcionalidade é da maior relevância:

“Elles n’ont pas seulement pour raison de combler les vides creusés dans l’entretien par l’aphasie provisoire des amants (on note d’ailleurs que le récit traite les échanges physiques comme des ‘conversations’ plus ou moins actives et fournies), mais de mettre au clair par analyse hypothétique les motifs des comportements évoqués et surtout d’impliquer le lecteur dans le jugement des actions et dans la restitution vraisemblable de celles qu’il ne peut qu’imaginer d’après sa propre expérience. Pareille stratification présente l’avantage de renvoyer le regard d’un plan à l’autre dans un exercice critique englobant énoncé et énonciation. L’humour a tout à gagner à cette mobilité du texte qui redouble celle du dialogue proprement dit. Dans le cadre d’une pensée morale fortement structurée, l’analyse critique et les mécanismes délicats de l’humour connaissent une activité qu’on pourrait dire indéfinie.”<sup>75</sup>

No *Hasard*, as intrusões autorais, supostamente atribuíveis a uma instância editorial, são muito menos frequentes, mas, por outro lado, bastante mais alongadas<sup>76</sup>. A excepcionalidade da apresentação liminar<sup>77</sup> é fértil em indícios significantes da diferença moral que separa as duas figuras femininas e, por consequência, do posterior jogo de sedução invertido de Célie sobre

<sup>75</sup> Cf. J. Dagen (1993: 30-31). Cf. *NM* (1993c: 84; 85; 86-87; 88-89; 90; 93; 98-99; 106; 127-128).

<sup>76</sup> Cf. *HCF* (1993c: 192-194; 194-195; 195-199; 201-202).

<sup>77</sup> Cf. *HCF* (131): “La scène est à Paris, chez Célie, et l’action se passe presque toute dans une de ces petites pièces reculées, que l’on nomme boudoirs. A l’ouverture de la scène, Célie paraît couchée sur une chaise longue, sous des couvre-pieds d’édredon. Elle est en négligé, mais avec toute la parure, toute la recherche dont le négligé peut être susceptible. La Marquise est au coin du feu, un grand écran devant elle, et brochant au tambour.” Cf. V. Géraud (1995: 100 e ss.).

Clerval. Num “boudoir” parisiense encontram-se duas mulheres: a anfitriã, designada apenas pelo nome próprio, Célie, recostada numa “chaise longue” e vestida com um “négligé” artisticamente preparado para seduzir, o que a leva a cobrir-se com um “édredon”; a visita, designada apenas pela dignidade de um título, “La Marquise”, está sentada junto à lareira a bordar, protegida do lume e, ao nível simbólico, do fogo do desejo, por um “écran”, sugerindo os seus preceitos morais e, num plano mais geral, o próprio jargão amoroso “gazé” da galanteria. À inactividade de Célie, ela opõe uma ocupação meticulosa e simbólica, se considerarmos ser ela quem urde o “hasard du coin du feu” entre Célie e o seu próprio amante<sup>78</sup>. A primeira cena vai colocá-las em diálogo, evidenciando opiniões diferentes sobre a moral amorosa: a Marquesa despreza o *goût* e valoriza a estima afectiva, enquanto Célie se revela de carácter sensual. O Autor Modelo joga subtil e ironicamente com o seu Leitor Modelo, sugerindo-lhe um programa de leitura que poderá ser confirmado na última cena do diálogo, a da sedução<sup>79</sup>. Antes, porém, disfarçada de Editor, a instância autoral produz um comentário<sup>80</sup>, de certo modo revelador da sua autoridade, a qual “le lecteur doit sentir en suspens dans la scène suivante; elle finit par se manifester longuement non seulement pour décrire les actions et les arrière-pensées de Célie et Clerval, mais pour signaler l'état de relative dépendance dans lequel le duc s'est placé sans amour vis-à-vis de la femme.”<sup>81</sup> Esta autoridade surge, contudo, disfarçada de uma posição de não-comprometimento moral com as atitudes e os pensamentos das personagens, distanciamento este que é, portanto, irónico e que solicita a cumplicidade e a responsabilização do Leitor Modelo. Atentemos em dois exemplos apenas entre muitos possíveis:

*“Célie, enfin, ne sachant à quoi s'arrêter, et rêvant au point, qu'elle finit par se croire seule; d'ailleurs, pénétrée de froid, consulte un peu moins, pour se chauffer, ce qu'exigerait d'elle sa décence, que le besoin qu'elle en a. Qu'elle se l'exagère, ou non, c'est ce sur quoi nous croyons qu'elle seule a*

<sup>78</sup> Recordemos que o termo “bordar” é, em Crébillon, uma metáfora frequente do acto de narração, nomeadamente através da personagem do Sultão Schah-Baham, e, portanto, pode ler-se como uma *mise en abîme* da actividade do Autor Modelo.

<sup>79</sup> Cf. J. Dagen (1993: 23): “[...] ce dialogue est construit de telle manière que le lecteur rencontre d'abord les vues de la Marquise, qu'il sache que Célie et Clerval y contredisent en connaissance de cause, que la première choisit son ignominie, que le second a la lâcheté de compter sur une indulgence promise [...]” Ficarà em suspenso, contudo, a suspeita de ter sido a Marquesa a preparar um falso “acaso”, ou seja, de ter precipitado algo que, mais cedo ou mais tarde, acabaria por acontecer devido aos caracteres de Célie e do Duque (o qual fora prevenido pela Marquesa, justamente na cena IV, do temperamento da jovem). A levarmos em conta tal hipótese, poderemos ler o título do romance-diálogo como irónico e, por consequência, todo o papel da personagem da Marquesa lúcida e manipuladora, defendendo os seus próprios interesses, ainda que de um modo inusitado. Porém, nada no texto certifica absolutamente esta hipótese interpretativa, sendo possível também a contrária – a da traição da confiança da Marquesa por parte da amiga e do amante. O jogo irónico da poética da indecidibilidade do sentido de Crébillon permite a coexistência inconclusiva das duas hipóteses, delegando no Leitor Modelo a responsabilidade da escolha.

<sup>80</sup> Acerca do comentário do pseudo-Editor que introduz a cena V, ironizando sobre a importância dos pormenores “realistas” numa obra de ficção – aqui, manter vivo o fogo, seja o da lareira, seja o do desejo de Célie –, ver *supra* p. 216.

<sup>81</sup> Cf. J. Dagen (1993: 27). Cf. *supra* n. 76.

*droit de prononcer: car, enfin, personne ne peut, avec équité, déterminer, d'après sa propre sensation, le plus ou le moins de froid dont une autre peut être susceptible. Il est vrai que Célie a la jambe parfaitement belle; mais occupée comme elle l'est, est-il bien sûr qu'elle ait pensé qu'en l'offrant aux regards du duc, elle le déterminera? L'on convient que cela est probable, mais aussi tout ce qui est probable, n'est pas prouvé. Quoi qu'il en soit, et en laissant à l'écart une discussion inutile à la chose; et qui, de plus, passe évidemment nos forces, nous nous contenterons de dire que le duc, en portant, et arrêtant ses yeux sur le spectacle qui leur est si innocemment offert, paraît tout à la fois céder à l'impression qu'il fait sur lui, et tâcher de la combattre: cependant, ce n'est qu'un homme; et c'est dire assez que le désir doit, enfin, l'emporter en lui sur la réflexion. Il est, de plus, à noter que Célie est dans un de ces grands fauteuils qui sont aussi favorables à la témérité que propres à la complaisance; et que sa position semble plus faite pour annoncer l'une, que pour décourager l'autre. Le duc cédant, enfin, à une situation trop forte pour sa vertu, et qui pourrait bien aussi l'être trop pour la vertu de beaucoup d'autres, n'annonce à Célie ses désirs que par tout l'emportement qu'elle était, depuis quelques minutes, en droit d'en espérer ou d'en cruindre.” (193-194);*

*“Pour trouver cet endroit, un des plus beaux de cette histoire, aussi intéressant qu'il l'est, il faut se rappeler combien il importe à Monsieur de Clerval de ne laisser à Célie aucun prétexte; et combien il importe à celle-ci de pouvoir s'en réserver un. La menace qu'elle fait au Duc, annonce assez, et peut-être même un peu trop, ses projets, puisqu'elle ne peut les lui laisser deviner, sans l'engager à faire, pour qu'elle ne mette point ici toute la sécheresse dont elle se flatte, plus d'efforts qu'il n'en aurait fait: mais sans compter qu'elle ignore les vues du Duc, on sait assez combien la colère est imprudente. L'impression que nous font les choses ne dépendant pas toujours des dispositions de notre âme, et y étant même quelquefois toute contraire, ce n'est pas à empêcher la sensation actuelle; mais à la masquer si bien, que le Duc ne la saisisse pas, que Célie croit devoir se borner. Ce n'est pas que, s'il est vrai que Prométhée lui ait fait le legs dont il se vante, la dissimulation qu'elle veut se prescrire ne devienne d'un fort difficile usage. Il est plus aisé de feindre ce qu'on ne sent pas, que de cacher ce que l'on sent; et de se prescrire la loi qu'elle s'impose, que de s'y conformer, surtout avec un homme de cette opiniâtreté. Mais peut-être qu'il se vante? A tout hasard, la plus grande majesté doit ouvrir la scène du côté de Célie, sauf à en rabattre, si elle s'y trouve forcée; comme, du sien, le Duc doit tout tenter pour qu'elle ne puisse la conserver. Ce n'est pas, comme l'on sait, que dans le fond il lui importe fort de la mettre dans le cas de se manquer de parole. Il*

*y a des délicatesses qui n'appartiennent qu'à l'amour, et des inquiétudes dont le désir seul ne saurait être susceptible: mais le seul moyen qu'il ait pour simplifier cette affaire, est ce qu'il veut tenter; n'étant pas naturel que Célie ose se plaindre d'une violence qui ne l'aura affectée qu'en bien; ni qu'elle ose redemander de l'amour, lorsqu'elle aura prouvé que la certitude de n'en point inspirer, n'a rien qui la dérange à un certain point. Comme nous avons suffisamment rendu compte des dispositions intérieures de nos acteurs, tout ce que nous nous permettons d'ajouter ici, c'est qu'après un long combat Célie est forcée, non de s'avouer vaincue, mais de prouver qu'elle l'est. Ce qui ne l'empêche point de faire au Duc, de nouveaux reproches de ce que n'étant point son amant, et ne voulant pas l'être, il a exigé d'elle ce qui ne peut être dû qu'à l'amour.” (201-202).*

O Autor Modelo sorri ainda por detrás da máscara do pseudo-Editor quando encerra o romance-diálogo com um epílogo imbuído do mesmo espírito de distanciamento irônico em relação, quer às personagens quer à sua obra:

*“Pour terminer (car enfin il faut finir) Célie paraît douter de ce que le Duc vient de lui dire; et comme par la différence trop réelle qu'il y a, quoi qu'il en dise, entre ces deux mouvements, ce qui ne serait point du tout une preuve qu'on a de l'amour, sert à prouver invinciblement qu'on a du goût, le Duc donne à Célie une conviction complète qu'il ne la trompe point. Tout se passe des deux parts avec une cordialité sans exemple. Après ils se reparlent de leur arrangement; et s'y confirment. Ensuite, on vient annoncer à Célie qu'on a servi. Les propos du souper ne devant rien avoir de bien piquant, ce n'est pas la peine de transporter nos lecteurs dans la salle à manger<sup>82</sup>. Après le souper, ils repassent dans le boudoir: Célie y montre encore des doutes; le Duc les lève. L'heure de se séparer arrive: il quitte Célie et va chez la Marquise, qui, si, pour nous servir de ses propres termes, elle le revoit toujours fort tendre, doit cette fois, selon toutes les apparences, le retrouver un peu éteint.” (215-216)*

Ao retomar os “termos” utilizados pela Marquesa na cena I, o pseudo-Editor como que deixa cair a máscara, revelando, assim, a instância autoral que encerra o texto remetendo para o seu início, mas agora claramente sob o signo lúdico da ironia. O seu Leitor Modelo é, de novo, convidado a uma cooperação interpretativa cúmplice, mas também a socorrer-se da sua própria experiência, sobretudo no que respeita aos momentos de maior intensidade erótica, o que frustra as expectativas

<sup>82</sup> Esta era também a posição do narrador do *Sopha*. Amanzéi, contrariado pelo Sultão, como vimos, grande apreciador dos “propos de table” frívolos e desnecessários para o interesse da história.

de leitores do tipo do Sultão Schah-Baham e delicia aqueles que, como a Sultana, apreciam as longas conversações, sejam elas os diálogos das personagens ou as digressões do Autor Modelo dirigidas, apesar de tudo, a ambos os tipos de Leitores Modelo.

O jogo literário crébilloniano instaura-se sob o signo da ironia manifestada através da sedução, da provocação e do poder. O Autor Modelo simula aderir às formas narrativas e às convenções preferidas pelo público leitor, mas “il se déprend de chaque genre, l’interrogeant, l’explorant, contestant ses règles ou les réinventant” (V. Géraud, 1995: 217). Como diz também a autora:

“Réduisant le romanesque à un schéma simplifié, Crébillon augmente le volume textuel et la puissance dramatique des dialogues. Cette exaltation de l’énonciation, qui s’accompagne d’une réflexion sur le discours amoureux et [...] sa performativité, favorise l’ironie [...]. Sous l’apparente convention, l’écriture ne cesse en effet de réinventer ses normes en réfléchissant à son propre fonctionnement. Dégagé, grâce à ce recul propre à l’ironiste, le romancier peut observer son oeuvre à distance; et c’est de cette lucidité que procède l’originalité de la création. L’ironie organise une matière romanesque raréfiée dont elle motive l’appauvrissement événementiel. Car ce n’est que dans la *mimésis* de la communication orale qu’elle peut naître, ce qui justifie que le roman doive porter la remise en cause jusqu’à l’extrême limite que constitue son propre reniement [...]. Si les romans de Crébillon paraissent évanescents, c’est parce qu’ils se réduisent à une épure, à force de s’autocensurer. Ne cessant d’interroger l’oeuvre au fur et à mesure qu’elle avance, l’ironie, entre prospoièse et auto-dérision, tend aux romans un miroir où leur reflet se perd.” (209-210)

O Autor Modelo procura persuadir o Leitor Modelo do mérito inovador das suas obras, mas fá-lo através do jogo irónico da auto-irrisão, que seduz o destinatário “pris dans un processus de duplicité. Les effets de mise à distance, les contradictions sont au service d’un art de plaire qui signale d’autant plus l’habileté et la toute-puissance de l’écrivain que celui-ci, s’autorisant à tenir tous les discours [ceux de la valorisation du texte et ceux de la critique], demeure une instance absente, énigmatique et insaisissable.”<sup>83</sup> Não obstante, “loin de tenter gouverner en tyran son lecteur, Crébillon tâche de le stimuler et de lui donner une large part de la responsabilité du sens. La conscience du lecteur filtre ce sens à l’aide, peut-être, de l’écumoire qui lui est malicieusement

---

<sup>83</sup> Cf. C. Domier (1994: 165).

donnée en partage et qui allégorise, outre la bulle Unigenitus et la virilité, sa puissance.”<sup>84</sup> O Leitor Modelo é, portanto, constantemente alvo da sedução valorativa da obra, da provocação ética e estética e, quando se julga investido de plenos poderes hermenêuticos, o Autor Modelo chama-o à realidade, mostrando-lhe que, quando muito, esses poderes são compartilhados entre ambos se e só se o Leitor Modelo decidir aceitar comportar-se cooperativamente. Os jogos de sedução, provocação e poder têm, afinal, como alvo prioritário a inteligência do Leitor Modelo, ou seja, o prazer do espírito e não o dos sentidos. Por isso, ele deveria “comprendre au lieu de juger, s’ouvrir au lieu de choisir, jouer avec le sens au lieu de prétendre l’accaparer. Seul ce lecteur ouvert, joueur et dubitatif saura distinguer la lettre de l’esprit et devenir, comme sans doute Crébillon le rêve, un ironiste.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Cf. V. Géraud (1995: 219).

<sup>85</sup> *Ibidem* (130).

## CONCLUSÃO

“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” (J. Dagen, 1995b:26-27)

No final deste trabalho, julgamos ter mostrado que Claude Crébillon reconquistou o respeito e a admiração que lhe eram devidos, tornando-se num dos nomes maiores da Literatura Francesa, ao lado de Marivaux, Prévost ou Laclos. Por um lado, através de uma análise lúcida, minuciosa e distanciada, o Autor desmascara os jogos estratégicos e táticos da esgrima argumentativa e linguística do código retórico-comunicacional do discurso amoroso, nas suas diversas tonalidades, cambiantes e falsidades, vigente no microcosmo sociocultural aristocrático da Regência e do reinado de Luís XV. Por outro, a estrutura sintáctica, aparentemente tortuosa e labiríntica, da sua frase, tão criticada por alguns dos seus contemporâneos, sobretudo nos últimos romances, adequa-se, de forma exemplar, à análise psicológica, como o demonstrou Bernadette Fort (1978), seguindo os meandros da consciência e pondo a nu as complexidades, as hesitações, as contradições e as máscaras hipócritas do desejo de sedução em jogo nos conflitos entre “coeur”, “esprit” e “sens”. Esta análise psico-socio-linguística do jargão amoroso revela, de modo subtil e irónico, as máscaras da hipocrisia galante, as armas de sedução libertina, mas também as armadilhas que ameaçam a paixão quando esta confia em tal código. No entanto, o romancista opta por uma poética da indecidibilidade do sentido e uma estética do contraponto, fingindo não emitir juízos de valor em nome próprio, mas delegando-os em diversas instâncias textuais conflituosas e apelando para a responsabilização hermenêutica do Leitor. Esta poética reflecte, em nosso entender, a atitude experimentalista do Autor em relação ao género narrativo, mas também a sua enorme atenção ao

trabalho de escrita, bem como aos problemas e ao prazer decorrentes do acto de leitura. Mais do que acto de descodificação-interpretação, a leitura deveria ser (re)construção activa e enriquecedora da pluralidade significativa, embora condicionada pela *intentio operis*, para utilizarmos o termo de Eco, a qual regula os excessos semióticos delirantes. Neste período de experimentação dos possíveis romanescos (e os casos de Sterne e de Diderot são exemplares neste aspecto, sobretudo enquanto devedores de Crébillon), o jogo comunicativo com o Leitor revela o desejo autoral do jogo literário que busca a adesão e a cumplicidade daquele, ou seja, a *captatio benevolentiae* retórica, não apenas como *topos*, mas, acima de tudo, como valorização de um género considerado, por certos teorizadores e críticos setecentistas, como menor e fútil. Porém, também no plano moral, a imaginação do Leitor é convocada para suprir os espaços do não-dito (porque interdito) erótico, para levantar o véu da decência linguística, fruindo não tanto o prazer representado, mas antes o prazer da escrita velada e alusiva que revela mais por aquilo que apenas sugere do que por aquilo que poderia dizer explicitamente. Este trabalho de escrita do/de prazer convida a uma leitura do jogo da sedução erótica como leitura do prazer da sedução retórica e literária. Consideramos que assim se manifesta a originalidade deste Autor setecentista, decidido a empreender uma “viagem filosófica” de exploração lúcida e irónica dos diversos jogos retórico-comunicacionais do desejo e do literário, aventurando-se pela experimentação dos possíveis discursivos das estratégias e tácticas do jargão amoroso (falso ou sincero), bem como pela experimentação dos possíveis narrativos e pela problematização das convenções poético-retóricas coevas. Decorre daqui a “modernidade” deste Autor tão revalorizado e apetecível a partir de meados do século XX, após as acusações de frivolidade, de “impureza” e obscuridade estilísticas e a condenação ao “Inferno” dos escritores imorais, num excesso de zelo puritano oitocentista. Epitetado injustamente de libertino, frívolo e licencioso, “Girgiro l’entortillé” é hoje considerado, pela Universidade e pela crítica literária, como um dos maiores romancistas franceses, não apenas do século XVIII, mas de todos os tempos. Faltar-lhe-á, talvez, ainda o (re)conhecimento de grande parte do público leitor actual, apesar do esforço editorial considerável dos últimos anos na publicação da sua obra (cf. *Bibliografia*).

O tema escolhido para o nosso trabalho – o jogo do desejo – visava, justamente, a problematização dos sistemas retórico-comunicacionais, quer do desejo quer do literário, levada a cabo na obra de Claude Crébillon. Numa primeira parte, de perspectivação teórico-metodológica, pareceu-nos importante considerarmos os conceitos-chave da nossa proposta à luz de algumas das posições teóricas mais significativas nos respectivos domínios. Assim, para melhor entendermos o funcionamento da metáfora lúdica nos “bosques libidinais e ficcionais”, partimos de várias

definições dos conceitos de *jogo* e de *desejo*, associando-os depois nos sintagmas *o jogo do desejo* e *o desejo do jogo*. Ambos sublinham, em nosso entender, a força lúdica do *império da sedução*, de natureza retórico-comunicacional, seja no campo do desejo/sentimento, seja no campo do literário. A sedução apresenta, a nosso ver, traços pertinentes do domínio do lúdico. Como o jogo (na perspectiva de J. Henriot: 1989), ela é um processo metafórico resultante de uma decisão, tomada e mantida pelo jogador (consciência, liberdade, vontade), de pôr em funcionamento um conjunto mais ou menos coordenado de esquemas (códigos retórico-passionais e mundanos) conscientemente apreendidos como aleatórios (quando se considera e respeita o adversário e se aceita o risco do acaso), para a realização de um tema deliberadamente colocado como arbitrário (projecto de sedução). Neste domínio, o *jogo (game)* é o do *desejo* com o seu sistema de regras e códigos conhecidos e dominados pelos jogadores. Quanto ao *jogar do jogo (playing)*, a acção desenrola-se, ou não, dentro das regras convencionadas e está sujeita à intervenção do aleatório. Devemos considerar, ainda, o *material lúdico*, ou seja, as *peças*, os *peões*, instrumentos voluntários ou involuntários do jogo jogado, que nele entram, aceitando os riscos inerentes, mais ou menos calculados. Paixão, galanteria e libertinagem são, pois, problematizadas, na obra de Crébillon, como jogos de sedução e de dominação realizados através de jogos discursivos fortemente retoricizados.

Por outro lado, a sua poética da indecidibilidade do sentido, a sua predilecção por uma estética do contraponto, pela ironia e pela auto-irrisão convidam o Leitor a assumir um papel cooperativo, cúmplice e responsabilizado. Este é, assim, seduzido, provocado e manipulado, o que diz bastante acerca da importância da Retórica na sua conjugação com a Poética. Deste modo, interessou-nos recordar, não só as relações tensas e conflituosas entre Retórica e Poética até ao século XVIII, e em especial no que ao romance dizem respeito, mas também verificar a restauração da Retórica nos nossos dias, marcados também eles pelo fascínio da comunicação e pelo *império do discurso*, nomeadamente no âmbito dos Estudos Literários. Compreender a restauração da Retórica nos nossos dias (como arte do discurso persuasivo) implicou, então, uma prévia abordagem diacrónica da sua evolução histórica e das suas relações conflituosas com a Filosofia e com a Poética. Da psicagogia sofista, condenada por Platão, ao duplo sistema aristotélico (Retórica e Poética), estamos perante um jogo interlocucionário com finalidade persuasiva, onde locutor e auditor se defrontam por meio da palavra. Para Aristóteles, a Retórica ocupa-se dos discursos em geral, enquanto a Poética trata de um discurso específico – o da poesia. A rivalidade e a fusão de ambas constituem o objecto de reflexão da teoria “literária” a partir, sobretudo, do final da Idade Média europeia. Este fenómeno origina a redução da Retórica à *elocutio* e, mais tarde, desta a uma teoria dos tropos e das figuras (por sua vez centrada na metáfora e na metonímia). Com a “guerra” que lhe é movida pelo Romantismo, a Retórica tradicional (bem como a Poética clássica) aparenta estar morta. No século XX, porém, ela renascerá das cinzas como método de análise e como ciência crítica, não apenas

restrita à *elocutio*, mas tentando revalorizar as outras partes originariamente consagradas. Em nossa opinião, o reflorescimento da Retórica vem trazer um contributo pertinente e valioso para o campo dos Estudos Literários, enquanto método analítico-descritivo do modo como se produz e interpreta um texto (se bem que não seja capaz de abarcar a totalidade dos elementos e valores do domínio do literário). Por fim, interessou-nos ainda atentar no caso do romance no quadro dos sistemas da Poética e da Retórica contemporâneos de Crébillon. Desprezado pelos teorizadores literários e pelos moralistas austeros, este género literário marginal(izado) é, paradoxalmente, o preferido pelo público leitor, a julgar pela numerosa variedade de títulos publicados e de reedições. Órfão de modelos a imitar no sistema aristotélico-horaciano, o romance moderno vai beber em fontes diversas, desde a Idade Média até ao barroco e ao classicismo, onde dominam as temáticas amorosa e aventureira, ou, então, a análise sentimental. Acusados de atacarem a verdade, ou mesmo a verosimilhança, o decoro e a moral, os romancistas defendem-se (mais ou menos de forma tímida) através de uma estética da autenticidade (onde dominam as formas na primeira pessoa autobiográfica das memórias e das cartas). A partir de 1760, começa a desenhar-se uma via nova do romance – a do moralismo e do sentimentalismo – que o conduzirá ao seu triunfo no final do século.

A proposta teórica da *cooperação interpretativa* de Umberto Eco surgiu-nos como a mais apetecível e a mais adequada aos nossos propósitos na abordagem da obra de Crébillon. O texto literário é um objecto que contém em si próprio um projecto de leitura, o qual pressupõe uma dialéctica entre três “intenções”, segundo Eco, a saber: a do Autor Modelo, a do Texto e a do Leitor Modelo (*intentio auctoris. intentio operis e intentio lectoris*). Simultaneamente objecto histórico e transtemporal, a sua interpretação deverá procurar inferir os modos possíveis e coerentes de produção múltipla de sentidos através da *cooperação entre estas três instâncias*. Jogo a três, no qual se procura uma interacção e não o predomínio de um dos “parceiros” sobre os outros. O conceito de Leitor Modelo, tal como Eco o entende, delimita, portanto, o papel e o raio de acção do leitor empírico, sublinhando o modo como o texto prevê o seu Leitor (sobretudo as “obras abertas”) e distinguindo o *uso* do texto da sua *interpretação*. As hipóteses interpretativas não podem ser ilimitadas, na opinião de Eco. Elas não têm todas igual valor. A transgressão dos limites razoáveis da interpretação verifica-se quando começamos a servir-nos dele, não atendendo às suas condições de produção (a Poética vigente no seu contexto histórico-cultural) e às suas instruções de leitura (a sua “retórica”). Qualquer interpretação de um texto, e mesmo a sua utilização, ocorre num contexto enciclopédico limitador dos excessos semióticos, ou seja, da *sobreinterpretação* (o que não significa a redução a uma leitura única, absoluta e inquestionável). Autor Modelo e Leitor Modelo instituem-se, portanto, como *estratégias textuais*, surgindo o primeiro como *hipótese interpretativa* colocada pelo leitor empírico (e vice-versa). Neste sentido, se o Texto literário pode ser

deliberadamente considerado uma “obra aberta” (uma organização estrutural que solicita a cooperação activa do leitor na construção do(s) significado(s), isto é, uma expressão incompleta, cheia de espaços em branco), então o processo de leitura transforma-se num acto de *cooperação interpretativa*, quer dizer, num *jogo retórico-comunicacional*.

No início da segunda parte do nosso trabalho, considerámos indispensável fazermos uma sinopse introdutória aos jogos de sedução crébillonianos, na qual apresentámos os sistemas retórico-comunicacionais amorosos ocidentais enformadores dos códigos representados na Literatura Francesa anterior a Crébillon. Vimos, assim, o amor como *fogo e jogo*, desde Platão e Ovídio até à “amizade terna”, ao amor-paixão e ao jogo galante seiscentistas, passando pelo amor cortês e renascentista. Esta dicotomia é constante, embora em cada sistema a predominância de um e de outro termo possa oscilar. A *fin’amors* trovadoresca e o amor-paixão de Tristão e Isolda transformam-se ao longo dos séculos, quer pela via do neoplatonismo metafísico quer pelo jogo mundano – presente já em Ovídio –, o qual faz do amor um divertimento espirituoso, puro verniz de civilidade. O momento áureo deste jogo é o século XVIII galante e libertino, que aperfeiçoa uma tendência já evidente nos séculos anteriores. Com efeito, a obra de Crébillon é herdeira das sucessivas transformações dos códigos supracitados, uma vez que a sua temática central é “le coeur humain”, mas ela é, sobretudo, responsável por uma problematização lúcida e irónica, distanciada e lúdica, dos mesmos.

Vimos, em primeiro lugar, os jogos retórico-comunicacionais do *amour-goût*, ou seja, a representação do jogo do desejo no círculo da *bonne compagnie* como nova Arte de Amar: Eros racionalizado e sistematizado, a sedução transforma-se numa arte (*techné*) de rigor, lucidez, cálculo e estratégia servida pela função performativa da palavra persuasiva, mas delicada e decente. Aqui, a sedução pode assumir a forma de jogo agonístico, uma justa verbal de fina manipulação retórica, com a qual o sedutor masculino visa, não apenas a conquista, mas também a adesão da vítima ao desejo da sua própria derrota, como forma de responsabilizá-la ou de humilhá-la, jogo esse levado a cabo pelos principais libertinos crébillonianos: o Silfo, o Génio Jonquille, os *petits-mâitres* Mazulhim, Nassès e Clerval. O jogo agonístico da sedução libertina, forma civilizada de agressão, implica, portanto, a persuasão, a conquista (entrega *voluntária*), a humilhação moral seguida do abandono com escândalo (humilhação pública), de forma a aumentar a glória da vaidade masculina, somando uma nova vítima à sua lista. Esta é o garante da sua autoridade (*ethos*) e funciona igualmente como estratégia de sedução (o “homme à la mode” torna-se desejado apenas por ser considerado um irresistível objecto do desejo feminino). Como jogo retórico, a sedução conquista pela palavra (associada à comunicação paralinguística), pelas estratégias e tácticas argumentativas e discursivas e pelo léxico herdeiro do preciosismo, linguagem velada e enganadora do código ambíguo, apenas decifrável pelos iniciados, pois está repleto de armadilhas que provocam e

determinam os insucessos dos noviços. A sedução não procura convencer a vítima pela racionalidade lógica, mas antes provocar a adesão desta pelas emoções (*pathos*), dirigindo-se aos seus sentimentos e/ou vaidade. A sedução pode, ainda, assumir a forma do jogo do prazer partilhado, quer como sedução mútua sob a capa da provação que esconde a tentação da curiosidade do “fruto proibido”, como no caso dos devotos Moclès e Almaïde, quer como cumplicidade lúdica do hedonismo galante, no caso de Clitandre e Cidalise.

Em segundo lugar, debruçámo-nos sobre os três mestres da Teoria do Jogo da Sedução – Versac, Chester e Alcibiade –, que a encaram, não apenas como arte de viver, mas também, e sobretudo, como um jogo de poder sobre si mesmos e sobre os outros (capaz até de servir objectivos políticos) e como uma “pedagogia”, seleccionando para isso os seus prosélitos. Estes podem mesmo vir a suplantá-los, como o Meilcour-memorialista, lançando sobre os mestres um olhar irónico, que reflecte, talvez, a *intentio auctoris*, o que serviria para “educar” as vítimas e os Leitores Modelo de ambos os sexos. Não obstante, constatámos que as três maiores figuras da libertinagem da obra de Crébillon dominam a Teoria do Jogo da Sedução, dão provas de grande virtuosismo performativo (embora com uns tantos reveses sugestivos da subtil e problematizadora ironia crébilloniana) e procuram difundir a sua filosofia junto de alguns eleitos. Mais do que o prazer sensual, o que os faz correr é o desejo de poder e de glória, do jogo pelo jogo, vitória do intelecto e da vontade sobre o sentimento e os sentidos, ainda que a instância autoral sugira a vanidade de tal filosofia.

Depois de termos tratado o jogo do *amour-goût*, quer como partidas diversas quer como sistematização teórica levada a cabo pelos mestres do Jogo, ocupámo-nos, justamente, das vítimas da sedução e dos jogos retórico-comunicacionais do amor-paixão. As heroínas crébillonianas, jogadas pelas suas fatais paixões, procuram contrapor, à estratégia de conquista do jogo de sedução masculino, um jogo estratégico defensivo, mais ou menos severo e eficaz consoante os casos. Por um lado, abordámos a problematização do idealismo amoroso e da sua retórica ambígua, oscilando entre a dissimulação e a assunção plena do excesso passional (*LM*). Por outro, analisámos os infortúnios da virtude jogada pela sedução masculina, em que as mulheres – Aspásie, Diotime e Madame de Suffolk – são vítimas da sua própria cegueira passional em relação ao jogo de um libertino – Alcibiade, nos dois primeiros casos, e Chester, no último –, cegueira essa que lhes tolda a sua natural lucidez e as faz vencer as suas convicções morais para se entregarem a um sedutor que finge amá-las. No final, recuperam a lucidez como fuga à paixão funesta. Por último, vimos o caso singular da vitória do jogo da indiferença sobre o jogo da sedução libertina e o do amor-paixão, mas que corresponde também à derrota da felicidade pela renúncia (*LD*).

Uma primeira conclusão decorre do que até aqui dissemos: a hipocrisia galante é desmascarada como puro jogo retórico do código linguístico veladamente decente que é o jargão da *bonne compagnie*. O romancista joga com este jogo, fazendo sua a alusão eufemística que permite dizer o

indizível (o erotismo), ao mesmo tempo que se distancia pela análise lúcida mas profundamente irónica. Por outro lado, interpretar este jargão à letra pode revelar-se fatal, como o descobriram as vítimas dos libertinos. O facto de se tratar de mulheres avisadas suscita a questão da sua quota-parte de responsabilidade na própria sedução, nestes casos, do jogo do desejo movido pelo sentimento amoroso sincero. Uma segunda conclusão diz respeito à visão da libertinagem como império da lucidez e da vontade de dominação de si mesmo e dos outros – as vítimas, os pares e o social. Apesar da “defesa e ilustração” do método libertino levada a cabo pelos mestres do Jogo, ela surge problematizada, seja por dentro, pois os próprios libertinos assumem um certo desencanto com a aridez sentimental a que se autocondenaram, deixando aflorar a nostalgia das ilusões juvenis perdidas, seja de uma perspectiva externa. Meilcour-memorialista, por exemplo, ironiza subtilmente a figura do seu mestre, Versac, uma vez que, depois de ter rivalizado com ele e de suplantá-lo, reencontrou, por fim, o caminho certo, perdido devido aos “égarements du coeur et de l’esprit”, sugerido pela voz da razão do narrador irónico, reflexo presumível da instância autoral. Por outro lado, os projectos de sedução dos libertinos acabam desmascarados ou condenados pela lucidez das vítimas reconquistada após a derrota, ironicamente quando já é demasiado tarde para elas, com a excepção da Duquesa de\*\*\*, como vimos, que conseguiu resistir à sedução do libertino e à da própria paixão, sacrificando a felicidade, ainda que efémera, à perenidade da glorificação da sua auto-estima. Do confronto de todos os exemplos de jogos do desejo representados na obra de Crébillon, resulta, por um lado, que a *intentio auctoris* não é explicitamente condenatória de uns nem defensora de outros, questionando a todos sobre a coerência e as consequências das suas posições face à moral; por outro lado, sugere-se, contudo, nas entrelinhas, uma crítica à dissolução dos costumes e uma demanda do amor verdadeiro, sincero, correspondido e total, envolvendo “coeur”, “esprit” e “sens”. Ele surge representado em graus diversos, por Tanzaï e Néadarné, apesar das dissimulações mútuas; Schézaddin e Manzaïde, apesar da paródia ao absurdo do mito do *coup de foudre* simbolizado pela metamorfose em ganso da Princesa, o que impossibilita a consumação do amor; Phéléas e Zéïnis, apesar da extrema juventude do par e da paixão de Amanzéi; enfim, o caso de Zulma e Phénime parece ser aquele que resume a concepção crébilloniana do verdadeiro amor.

*Last but not least*, abordámos, no último capítulo, o jogo literário entre Autor Modelo e o seu Leitor Modelo, enquanto jogo de sedução, de provocação e de poder. Este jogo funda-se na ironia da poética da indecidibilidade do sentido e da estética do contraponto e é lançado desde os títulos das obras, apelando para a inteligência do destinatário e para uma leitura que valorize o prazer da enunciação do jogo retórico-comunicacional do fazer literário. Os textos são ricos em elementos metanarrativos que sublinham tal comportamento lúdico, dos quais se destacam as várias, e aparentemente contraditórias, instâncias prefaciais. Por outro lado, temos também os jogos irónicos

dos comentários metanarrativos actorais nos contos orientais e das intrusões autorais, nomeadamente nos diálogos. O jogo com as convenções literárias (retórico-poéticas) é constante e visa uma problematização dos géneros e das formas romanescas, em particular, as quais saem valorizadas, assim como o próprio Autor, pela “prospoiese” e pela auto-irrisão irónicas, mas sobretudo pelo espírito experimentalista em termos estéticos, que constitui a outra face da mesma moeda da investigação do “coeur humain”.

Em Claude Crébillon, se *o jogo do desejo*, nas suas múltiplas formas retórico-comunicacionais, é o tema dominante, o *desejo do jogo literário* é constante a todos os níveis do fazer literário das suas obras: na problematização das convenções poéticas e retóricas dos géneros, no estilo frásico “entortillé” e velado que sublinha, paradoxal e ironicamente, aquilo que pretende esconder, apelando, com subtil malícia, à imaginação e à responsabilização do Leitor pela interpretação erótica (sobretudo através do recurso a figuras como a alusão, a elipse, a lítotes, a hipérbole, o eufemismo e a perífrase). Com efeito, o jogo retórico-comunicacional da instância autoral dirige-se à inteligência e ao espírito crítico do Leitor Modelo com diversas tácticas de persuasão, ora seduzindo-o pelo apelo à cooperação interpretativa e à cumplicidade irónica, ora provocando-o pelo desconcerto das contradições e das pistas falsas, mas mostrando-lhe que, apesar de todas as solicitações, o poder efectivo está do lado daquele que controla o jogo hermenêutico pela instauração estratégica do programa de leitura da *intentio operis*, a que a *intentio lectoris* deve submeter-se. Vemos, assim, que o *diálogo* é omnipresente em todas as obras de Crébillon. “recueils de conversations”, como fórmula da mimese da comunicação linguística oral (contos dialogados e diálogos) e escrita (romances epistolares e memórias onde o diálogo impera), essencial para a representação do confronto e do desmascaramento das insinceridades, e que permite ainda o distanciamento lúcido e irónico do Autor Modelo, assim como a responsabilização do Leitor Modelo. Deste modo, o diálogo está também presente ao nível da relação destas duas estratégias textuais. O jogo irónico duplo do Autor Modelo de distanciamento lúcido das personagens e da própria obra (auto-ironia) completa-se, enfim, com a ironia sobre a sua relação com o Leitor Modelo, de sedução, mas também de provocação e de poder. O tão criticado inacabamento de muitas das obras crébillonianas poderá, em nosso entender, ser interpretado como, justamente, mais uma táctica deste jogo estratégico.

Eis-nos, então, chegados ao *terminus* desta nossa viagem pelas sendas libidinais e ficcionais desse “bosque harmonioso”, mesmo quando aparentemente labiríntico, que é a obra de Claude Crébillon.

## **BIBLIOGRAFIA**

## OBRAS DE CLAUDE PROSPER JOLYOT DE CRÉBILLON<sup>1</sup>

- 1772, *Collection complète des oeuvres de M. de Crébillon le fils*, Londres, 14 tomes en 7 vol. (I: *Les Égaréments du coeur et de l'esprit, La Nuit et le moment*; II: *L'Écumoire, Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\*, Le Sylphe*; III: *Le Sopha, Le Hasard du coin du feu*; IV: *Ah, quel conte!*; V: *Les Heureux orphelins, Lettres athéniennes*; VI: *Lettres athéniennes*; VII: *Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\**).
- 1777, *Collection complète des Oeuvres de M. de Crébillon, Fils*, Londres, 14 tomes en 7 vol. (I: *Le Sylphe, Lettres de la Marquise ...*, *L'Écumoire ou Tanzaï...*; II: *Les Égaréments...*, *Le Sopha*; III: *Ah, quel Conte!*; IV: *Les Heureux Orphelins*; V: *La Nuit...*, *Le Hasard...*, *Lettres de la Duchesse...*; VI: *Lettres de la Duchesse...*, *Lettres athéniennes*; VII: *Lettres athéniennes*).
- 1779, *Collection complète des OEuvres de M. de Crébillon le fils*, Londres, 14 tomes en 7 volumes.
- 1879, *Contes dialogués*, avec une notice bio-bibliographique par Octave Uzanne, coll. "Petits conteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle", Paris, A. Quantin.
- 1913, *L'OEuvre de Crébillon le fils*, introduction et notes bibliographiques par B. de Villeneuve, Paris (2<sup>e</sup> partie: *Le Sopha, La Nuit...*, *Le Hasard...*).
- 1929-30, *OEuvres de Crébillon fils*, établissement des textes et préfaces par Pierre Lièvre. Paris. Le Divan. 5 vol. (I: *La Nuit...*, *Le Hasard...*; II: *Les Égaréments...*; III: *Le Sopha*; IV: *Lettres de la Marquise...*; V: *L'Écumoire, Le Sylphe*).
- 1964, *Crébillon fils*, choix de textes présenté et annoté par Jeannine Amoyal, préface de René Étiemble, coll. "Les plus belles pages", Paris, Mercure de France.
- \*1968, *OEuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 2 vol. (réimpression de l'édition de Londres de 1777).
- 1992a, *OEuvres*. édition dirigée et établie par Ernest Sturm (Préface par E. Sturm; Introductions par Stéphane Pujol et E. Sturm), Paris, François Bourin (*Le Sylphe; Lettres de la Marquise...; L'Écumoire...; Les Égaréments...; Le Sopha; La Nuit...; Le Hasard du coin du feu*).
- \*1999, *OEuvres complètes de Claude Crébillon*, édition dirigée par Jean Sgard. Avec introduction, chronologie, notices, notes, bibliographie et dossier critique. Paris, Classiques Garnier Multimédia, Tome I (*Le*

<sup>1</sup> Assinalamos com \* as edições por nós utilizadas no corpo do texto seleccionadas pela sua fiabilidade crítica e/ou disponibilidade. Apresentamos, em primeiro lugar, as edições de conjuntos de obras e, em seguida, das obras isoladas (neste último caso, optámos por sacrificar a cronologia à coerência da ordenação das várias edições do mesmo texto).

*Sylphe...*, *Lettres de la Marquise...*, *Tanzaï et Néadarné...*, *Les Amours de Zeokinizul...*). (Os Tomos II-IV deverão ser publicados até 2001).

\*\*\*

1730, *Le Sylphe, ou Songe de Madame de R\*\*\*, Écrit par elle-même à Madame de S\*\*\**, Paris, L. D. Delatour.  
[Sy]

1873, *Le Sylphe*. Paris, V. Develay.

1992b, *Le Sylphe ou Songe de Madame de R\*\*\*. Écrit par elle-même à Madame de S\*\*\**, coll. "Le Promeneur", Paris, Gallimard.

1993a, *Le Sylphe...*, coll. "Nouvelles et Contes", Paris, Alfil.

\*\*\*

1732, *Lettres de la Marquise de M\*\*\*, au Comte de R\*\*\**, [Prault], 2 tomes en 1 volume. [LM]

1959, *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, éd. Emile Henriot, Paris, Le Cercle du Livre Précieux (éd. accompagnée de dix illustrations originales de P[aul] E[mile] Bécât).

1965a, *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, préface de Jean Rousset, Lausanne, La Guilde du Livre.

1970, *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, présentation par Ernest Sturm, texte établi et annoté par Lucie Picard, Paris, A. G. Nizet.

1990, *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, éd. établie et présentée par Jean Dagen, coll. "XVIII<sup>e</sup> siècle", Paris, Desjonquères.

1995a, *Édition critique des Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\* de Crébillon*, thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat par Suzanne Cornand, Université Stendhal, Grenoble III<sup>2</sup>.

\*\*\*

1734, *Tanzaï et Néadarné. Histoire japonoise*. "A Pékin, Chez Lou-Chou-Chu-La, Seul Imprimeur de Sa Majesté Chinoise pour les langues étrangères" [Paris, Prault?], 2 volumes. [TN]

<sup>2</sup> Sob a direcção de Jean Sgard, inserida na edição completa das obras de Crébillon (1999).

1976, *L'Écume ou Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*, édition critique, introduction et notes par Ernest Sturm, avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Paris, A. G. Nizet.

\*\*\*

1736-38, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour*, Paris, Prault fils, 1<sup>re</sup> partie: 2<sup>e</sup> partie, La Haye, Gosse et Néaulme; 3<sup>e</sup> partie, La Haye, Gosse et Néaulme. [Ég]

1961, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*, texte établi et présenté par Étienne, coll. "Bibliothèque de Cluny", Paris, A. Colin.

1965b, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meilcour*, texte introduit et établi par Étienne in *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Paris, Gallimard.

1977, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*, édition présentée, établie et annotée par Étienne, coll. "Folio", Paris, Gallimard.

\*1985, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*, introduction, notes, chronologie par Jean Dagen, coll. "GF", Paris, Flammarion.

1992c, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*, postface et notes d'Yves Stalloni, coll. "L'École des Lettres", Paris, Le Seuil.

1993b, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit* in *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, édition de Raymond Trousson, coll. "Bouquins", Paris, Robert Laffont.

\*\*\*

1742, *Le Sopha, conte moral*, "A Gaznah, de l'Imprimerie du Très-Pieux, Très-Clément & Très-Auguste Sultan des Indes, L'An de l'Hégire M.C.XX. Avec Privilège du susdit". [Prault], 2 volumes. [So]

1966, *Le Sopha*, présentation par Albert-Marie Schmidt, coll. "10/18", Paris, Union Générale d'Éditions.

1984, *Le Sopha, Conte moral*, préface de Jean Sgard, Paris, Desjonquères.

\*1995b, *Le Sopha, Conte moral*, préface, notes, bibliographie et chronologie par Françoise Juranville, coll. "GF", Paris, Flammarion.

\*\*\*

1745, *Recueil de ces Messieurs* [par le comte de Caylus, Crébillon, Duclos, etc.], Amsterdam, Wetstein.

\*\*\*

1754a, *Les Heureux Orphelins, histoire imitée de l'Anglois*, Bruxelles, chez les frères Vasse, 4 parties. [HO]

\*1995c, *Les Heureux Orphelins, Histoire imitée de l'Anglais*, présentation de Jean Dagen, coll. "XVIII<sup>e</sup> siècle",  
texte annoté par Anne Feinsilber, Paris, Desjonquères.

\*\*\*

1754b, *Ah, quel conte! Conte politique, et astronomique*, A Bruxelles, chez les frères Vasse, 8 parties, et une  
Romance. [AQC]

\*\*\*

1755, *La Nuit et le Moment ou les Matines de Cythère, dialogue*, Londres. [NM]

1970, *La Nuit et le moment ou les Matinées* [sic] *de Cythère*, Erotika Biblion.

1995d, *La Nuit et le Moment*, préface et notes de Roman Wald Lasowski, coll. "Classique", Paris. Le Livre de  
Poche – Librairie Générale Française.

1763, *Le Hasard du coin du feu, dialogue moral*, La Haye. [HCF]

1983, *La Nuit et le Moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu, dialogues*, préface de Henri Coulet, Paris,  
Desjonquères.

\*1993c, *La Nuit et le Moment* suivi de *Le Hasard du coin du feu*, éd. établie par Jean Dagen, coll. "GF", Paris,  
Flammarion.

\*\*\*

1768-69, *Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\**, Londres, Jean Nourse [1768], Paris, Merlin [1769], 2  
tomes, avec approbation et privilège [Merlin]. [LD]

\*\*\*

1771, *Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade*, Londres, Pierre Elsmey. Paris, Delalain. 4 tomes.  
[LA]

\*\*\*

## OUTRAS OBRAS E ARTIGOS

- AA.VV., *Aimer en France. 1760-1860*, 1980, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand (1980), publiées sous la direction de P. Viallaneix e J. Ehrard.
- , *Amour et Sexualité en Occident*, 1991, Paris, Société d'Éditions Scientifiques.
- , *El Arte de la Seducción en Los Siglos XVII y XVIII*, 1997, dir. de Dolores Jiménez y Elena Real Ramos, València, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa I Italiana.
- , *O Desejo*, 1993, Ciclo de Conferências organizado por Aduino Novaes (1990), São Paulo, Ed. Schwarcz Ltda.
- , *Écrire. Publier. Lire. Les Correspondances (problématique et économie d'un "genre littéraire")*, 1982, Actes du Colloque International "Les Correspondances", Nantes (octobre 1982), publiées par l'Université de Nantes.
- , *Les Égarements du coeur et de l'esprit*, 1986, Seminari Pasquali di Bagni di Lucca, 1, Pisa, Pacini.
- , *Figures et conflits rhétoriques*, 1990, Journées-Séminaires (janvier 1990) – Centre européen pour l'étude de l'argumentation, éd. par Michel Meyer et Alain Lempereur, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
- , *Lancelot*, 1996, dir. de Mireille Séguy, coll. "Figures Mythiques", Paris, Éd. Autrement.
- , *Men-Women of Letters*, 1986, org. by Charles A. Porter, coll. "Yale French Studies", New Haven, Connecticut, Yale University Press.
- , *Les Paradoxes du romancier: les "Égarements" de Crébillon*, 1975, par un collectif de chercheurs des Universités de Grenoble, Lyon et Saint-Étienne, sous la direction de Pierre Rézat, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- , *La Politesse. Vertu des apparences*, 1992, dir. par Régine Dhoquois, Série "Morales", Paris, Éd. Autrement.
- , *Le Récit amoureux*, 1984, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (1984), publiées sous la direction de D. Coste et M. Zérafà, coll. "L'Or d'Atalante", Paris, Ed. du Champ Vallon, diffusion PUF.
- , *Retórica e Comunicação*, 1994, org. de Manuel Maria Carrilho, col. "Argumentos", Porto, Edições Asa.
- , *Rhétoriques fin de siècle*, 1992, s/l, Christian Bourgois Éditeur.
- , *La Séduction*, 1980, org. par Maurice Olender et Jacques Sojcher, Paris, Éd. Aubier Montaigne.

- , *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, 1996, sous la direction de Jean Sgard, Grenoble. ELLUG, Université Stendhal.
- ABELAIRA, Augusto, 1982, *O Bosque Harmonioso*, Lisboa, Sá da Costa.
- , 1986 (1985), *O único animal que?*, Lisboa, O Jornal.
- ABÉLARD et Héloïse, 1983 (1979), *Correspondance*, texte trad. et présenté par Paul Zumthor, coll. “Bibliothèque médiévale”, Paris, Union Générale d’Éditions.
- ABIRACHED, Robert, 1978, “Vues sur la méthode de Crébillon fils”, *Le Cahier de l’Odéon*, n° 3, pp. 98-102.
- , “Crébillon fils: *Le Hasard du coin du feu*”, *op. cit.*, pp. 104-105.
- , “Biographie de Crébillon fils”, *op. cit.*, p. 105.
- ABY, Robert-Peter, 1955, *The Problem of Crébillon Fils*, Stanford University (tese inédita).
- ADAM, Antoine, 1964, *Les Libertins au dix-septième siècle*, Paris, Buchet-Chastel.
- , 1966, “Au temps de Crébillon”. *Studi in onore di Italo Siciliano I* (Biblioteca dell’ “Archivum Romanicum”, Série I, vol. 86), Firenze, pp. 1-7.
- ADAMS, D. J., 1987, “Experience in *Les Égarements du coeur et de l’esprit* of Crébillon Fils”, *Modern Language Review*, vol. 82, n° 3, Cambridge, pp. 599-613.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, 1983, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina.
- , 1990, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- ALBERONI, Francesco, 1983 (1979), *Enamoramento e Amor*, Venda Nova, Bertrand Editora (*Innamoramento e amore*, Milano, Aldo Garzanti Editore).
- , 1991 (1986), *O Erotismo*, Venda Nova, Bertrand Editora (*L’Erotismo*, Milano, Garzanti).
- , 1992 (1992), *O voo nupcial*, Venda Nova, Bertrand Editora (*Il volo nuziale*, Milano, Garzanti).
- ALEMBERT, Jean Le Rond d’, 1787, *Histoire des Membres de l’Académie Française depuis 1700 jusqu’en 1771*, Paris, Moutard.

- ALEXANDRIAN, Sarane, 1991 (1989), *História da Literatura Erótica*, col. "Vida e Cultura", Lisboa, Ed. Livros do Brasil (*Histoire de la Littérature Érotique*, Paris, Éd. Seghers).
- , 1999 (1977), *Os Libertadores do Amor*, Lisboa, Edições Antígona (*Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil).
- ALFARO, José, 1994, *O Jogo das Cartas – o lúdico numa antologia epistolar barroca*, Lisboa, Quimera.
- ALMEIDA, Maria Teresa A. Sousa de, 1988, *Para uma estilística da carta: La Nouvelle Héloïse*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Francesa Moderna, F. C. S. H. – Universidade Nova de Lisboa.
- , 1991, "Le Secret dans les *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**" in Macary, Jean (éd.), Colloque de la SATOR à Fordham, Actes du 3ème Colloque International de la Société d'Analyse de la Rhétorique dans les OEuvres Romanesques, Université de Fordham (25-28 juillet 1989), *Papers on French-Seventeenth Century Literature*, VIII, pp. 163-165.
- ALONSO, María Luisa Guerrero, 1996, "Les Égarements du coeur et de l'esprit: la loi du spectacle" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, op. cit., pp. 165-177.
- ALTMAN, Janet Gurkin, 1982 (1945), *Epistolarity: Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press.
- AMANTON, C. N., 1835, "Révélations sur les deux Crébillon", *La France Littéraire*, n° 20, pp. 276-319.
- ANGENOT, Marc et al., 1995, *Teoria Literária: Problemas e perspectivas*, col. "Nova Enciclopédia", Lisboa, Publicações Dom Quixote (*Théorie Littéraire*, Paris, PUF).
- ANÓNIMO, 1989, *Rhétorique à Herennius*, Paris, Les Belles Lettres.
- APOLLINAIRE, Guillaume, 1995 (1920), *Alcools [1913] suivi de Le Bestiaire, illustré par Raoul Dufy, et de "Vitam impendere amori"*, coll. "NRF/Poésie", Paris, Gallimard.
- ARIÈS, Philippe e Georges Duby (org.), 1990, *História da vida privada, do Renascimento ao Século das Luzes*, Porto, Ed. Afrontamento, vol. 3 (dir. de Roger Chartier). (Sem referência ao original.)
- ARISTÓTELES, 1991, *Rhétorique*, introd. par Michel Meyer, coll. "Classique", Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- , 1992, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, col. "Estudos Gerais/Série Universitária: Clássicos de Filosofia", Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (INCM).

- ARNAULD, Antoine e Pierre Nicole, 1992 (1662), *La Logique ou l'art de penser*, notes et postface de Charles Jourdain. coll. "Tel", Paris, Gallimard.
- AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, François-Alexandre, 1743, *Lettres amusantes et critiques sur les romans en général, anglais et françois, tant anciens que modernes, adressées à Miledy W\*\*\**, Paris, Giséy.
- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', 1667, *Le Roman des Lettres, ou Nouveau Roman composé de lettres et billets*, Paris, J.-B. Loyson.
- AUSTIN, John L., 1970 (1960), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil (*How to do things with words*, Oxford University Press.)
- AZEVEDO, Fernando José Fraga de, 1995, *A Teoria da Cooperação Interpretativa de Umberto Eco. Entre a Ordem e a Aventura*, col. "Mundo de Saberes", Porto, Porto Editora.
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1970a (1965), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard (sobre o jogo, cf. cap. III).
- , 1970b (1963), *La Poétique de Dostoïevski*, coll. "Pierres Vives", Paris, Seuil.
- BARGUILLET, Françoise, 1981. *Le Roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, coll. "Littératures", Paris, PUF.
- BARIL, Germaine et Lloyd R. Free, 1980, "Antithesis and Synthesis in Crébillon's *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*", *South Atlantic Bulletin*, vol. 45, n° 4, University of Alabama, pp. 23-32.
- BARILLI, Renato, 1985 (1979), *Retórica*, col. "Biblioteca de Textos Universitários", Lisboa, Editorial Presença (*Retórica*, s/l).
- BARTHES, Roland, 1964, *Essais Critiques*, Paris, Seuil.
- , 1966, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, pp. 1-27.
- , 1970, "L'ancienne rhétorique", *Communications*, n° 16, Paris, Seuil, pp. 254-337.
- , 1974 (1973), *O Prazer do Texto*, pref. de Eduardo Prado Coelho, col. "Signos", Lisboa, Edições 70 (*Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil).
- , 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

- , 1978 (1977), *Fragmentos de um discurso amoroso*, col. “Signos”, Lisboa, Edições 70 (*Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil).
- , 1979 (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, col. “Signos”, Lisboa, Edições 70 (*Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil).
- , 1980 (1970) *S/Z*, col. “Signos”, Lisboa, Edições 70 (*S/Z*, Paris, Seuil).
- , 1982 (1981), *O Grão da Voz*, col. “Signos”, Lisboa, Edições 70 (*Le Grain de la Voix*, Paris, Seuil).
- BATAILLE, Georges, 1988 (1957), *O Erotismo*, Lisboa, Edições Antígona (*L’Erotisme*, coll. “10/18”, Paris, Union Générale d’Éditions).
- BAUDELAIRE, Charles, 1972 (1857), *Les fleurs du mal*, éd. par Yves Florenne, préf. de Marie-Jeanne Durry, Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- BAUDRILLARD, Jean, 1979, *De la Séduction*, Paris, Éd. Galilée.
- , 1980, “Les abîmes superficiels” in *La Séduction, op. cit.*, pp. 197-207.
- , 1994 (1983), *Les Stratégies fatales*, coll. “Biblio/Essais”, Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- BAYARD, Pierre, 1993, *Le paradoxe du menteur – sur Laclos*, coll. “Paradoxe”, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BEAUFORT, Jacques et Colette (org.), 1990 (1976), *Le XVIII<sup>e</sup> en 10/18: textes littéraires français*, coll. “10/18” – Série “Inédit”, Paris, Union Générale d’Éditions.
- BEAUVOIR, Simone de, 1975 (1949), *O Segundo Sexo* (I: *Os factos e os mitos*), Amadora, Bertrand Editora (*Le Deuxième Sexe: Les Faits et les Mythes*, Paris, Gallimard).
- BELO, Fernando, 1991, *A Conversa, Linguagem do Quotidiano. Ensaio de Filosofia e Pragmática*, col. “Meridianos”, Lisboa, Editorial Presença.
- BÉNICHOU, Paul, 1988 (1948), *Morales du Grand Siècle*, coll. “Folio/Essais”, Paris, Gallimard.
- BENNINGTON, Geoff, 1979, “From Narrative to Text: Love and Writing in Crébillon Fils, Duclos, Barthes”, *The Oxford Literary Review*, vol 4, n°1, Oxford, pp. 62-81.
- BENVENISTE, Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

- BERRIO, Antonio García, 1989, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, col. "Crítica y Estudios Literarios", Madrid, Ed. Cátedra.
- BERTHAUT, Henri, 1968, *Histoire de la Littérature française, de Candide à Atala*, Paris, del Duca.
- BERTHIER, Philippe, 1975, "Le souper impossible" in *Les Paradoxes du romancier...*, *op. cit.*, pp. 75-88.
- BITTI, Pio Ricci e Bruna Zani, 1993 (1983), *A Comunicação como processo social*, col. "Imprensa Universitária", Lisboa, Editoria Estampa (*La Comunicazione come Processo Sociale*, Bolonha, Società editrice il Mulino).
- BLACKBURN, Simon, 1997 (1994), *Dicionário de Filosofia*, col. "Filosofia Aberta", Lisboa, Gradiva (*The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford University Press).
- BOILEAU, Nicolas, 1969 (1674), *Art Poétique* in *OEuvres Complètes* vol. II, coll. "GF", Paris, Flammarion.
- BOIXAREU, Mercedes, 1997, "Séduction et dialogue. Crébillon, entre Marivaux et Laclos" in *El Arte de la Seducción...*, *op. cit.*, pp. 37-45.
- BONDANELLA, Peter, 1998 (1997), *Umberto Eco e o Texto Aberto: Semiótica, Ficção, Cultura Popular*, Lisboa, Difel (*Umberto Eco and the open text*, Cambridge University Press).
- BONNEAU, Alcide, 1887, "La Nuit et le moment par Crébillon fils, Le Hasard du coin du feu" in *Curiosa: essais critiques de littérature ancienne, ignorée ou mal connue*. Paris.
- BONNEFON, Paul, 1898, "L'exil de Crébillon fils", *La Revue de Paris*, V, XVI, pp. 848-860.
- BOOTH, Wayne C., 1980 (1961), *A Retórica da ficção*, Lisboa, Arcádia (*The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press).
- , 1986, (1974), *Retórica de la ironía*, col. "Humanidades/Teoría y Crítica Literaria", Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. (*A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press).
- BOOTHROYD, Ninette, 1980a, "Les *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, Le discours de la passion: structure et modulations", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 185, Oxford, The Voltaire Foundation, pp. 199-224.
- , 1980b, "La modernité de Crébillon fils", *Studi Francesi*, vol. 24, n° 2 (71), Turin, pp. 234-242.

- BOUGEANT, Guillaume-Hyacinthe, 1992 (1735), *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie. Contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques et morales.* éd. critique par Jean Sgard et G. Sheridan, coll. "Lire le Dix-huitième Siècle", Saint-Étienne. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- BOURNEUF, R. et R. Ouellet, 1972, *L'Univers du roman*, Paris, PUF.
- BOURSAULT, Edme, 1699, *Lettres Nouvelles de Monsieur Boursault, Accompagnées de Fables, de Contes, d'Epigrâmes, de Remarques, de bons Mots, et d'autres Particularitez aussi agréables qu'utiles. Avec Treize Lettres Amoureuses d'une Dame à un Cavalier.* Seconde Edition. Beaucoup plus ample que la première, Paris, Nicolas Gosselin, 2 volumes.
- , 1994 (1699), *Treize Lettres Amoureuses d'une Dame à un Cavalier*, éd. préfacée, établie et annotée par Bernard Bray, coll. "XVIII<sup>e</sup> Siècle", Paris, Desjonquères.
- BOYER, Henri, 1972, "Structuration d'un roman épistolaire. Énonciation et fiction", *Revue des langues romanes*, n° 80, pp. 297-327.
- , 1976, *Sur le fonctionnement d'une pseudo-communication: les Lettres de la Marquise de Crébillon fils*, thèse pour le doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Montpellier.
- , 1983, "Le Texte et sa clôture: sur le fonctionnement de la vraisemblance dans un roman épistolaire", *Imprévue*, vol. 1, Montpellier, pp. 47-60.
- BRABANT, Roger, 1994, "La machine infernale ou le jeu de l'amour selon Crébillon fils" *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1994 (n°2), pp. 198-220.
- BRAY, Bernard, 1967, *L'Art de la lettre amoureuse: des manuels aux romans (1550-1700)*, La Haye – Paris, Mouton.
- , 1973, "L'Épistolier et son public en France au XVII<sup>e</sup> siècle", *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XI, n° 2, pp. 7-17.
- BRAY, René, 1948, *La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Albin Michel.
- BRETON, Philippe, 1998 (1996), *A Argumentação na Comunicação*, col. "Nova Enciclopédia", Lisboa, Publicações D. Quixote (*L'Argumentation dans la Communication*, Paris, Éd. La Découverte).

- BRILHANTE, Maria João, 1985, *Roman et théâtre au XVIII<sup>ème</sup> siècle, les pratiques de Lesage et de Marivaux*, tese de Mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- , 1988, *A Invenção poética no teatro de Claudel*, dissertação de doutoramento em Literatura Francesa apresentada à Fac. de Letras da Universidade de Lisboa.
- BRISEBOIS, Michel, 1993, “Trois lettres inédites de Crébillon fils”, *Dix-Huitième Siècle*, vol. 25, pp. 267-273.
- BROOKS, Peter, 1969, *The Novel of Worldliness: Crébillon, Marivaux, Laclos, Stendhal*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- BRUCKNER, Pascal e Alain Finkielkraut, 1981 (1977), *A Nova Desordem Amorosa*, Amadora, Bertrand Editora (*Le Nouveau désordre amoureux*, Paris, Seuil).
- BRUNOT, Ferdinand, 1932. *Histoire de la langue française des origines à 1900*, vol. VI: *Le dix-huitième siècle*, Paris, A. Colin.
- BUESCU, Helena Carvalhão, 1998, *Em busca do autor perdido, histórias, concepções, teorias*, Lisboa, Ed. Cosmos.
- Bulletin de la Société d'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle*, 1968, “Points de vue sur la Rhétorique”, n<sup>os</sup> 80-81.
- Bulletin de la Société d'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle*, 1986, “Stylistique et Rhétorique”, n<sup>o</sup> 152.
- BURY, Emmanuel, 1997, “L'Art de plaire et ses avatars burlesques dans quelques textes français du XVII<sup>e</sup> siècle” in *El Arte de la Seducción...*, *op. cit.*, pp. 57-69.
- BUSSY-RABUTIN, 1993 (1665), *Histoire amoureuse des Gaules*, éd. par Jacqueline et Roger Duchêne, coll. “Folio”, Paris, Gallimard.
- CAGLAR, Pascal, 1994, “La fortune littéraire des *Égarements*”, *L'École des Lettres*, n<sup>o</sup> 6, pp. 61-70.
- Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (CAIEF)*, 1977, “Le Roman par Lettres”, n<sup>o</sup> 29, mai 1977.
- CAILLOIS, Roger, 1967 (1958), *Les Jeux et les Hommes, le Masque et le Vertige*, coll. “Folio/Essais”, Paris, Gallimard (éd. revue et augmentée).
- CARREL, Susan Lee, 1981, *Le Soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire: Étude d'une formule monophonique de la littérature épistolaire*, Paris, Éd. Jean-Michel Place.

- CARRILHO, Manuel Maria, 1994, *Jogos de racionalidade*, col. "Argumentos", Porto, Edições Asa.
- CARVALHO, Armando da Silva, 1979, *Técnicas de engate*, Lisboa, & Etc..
- CAVILLAC, Cécile, 1995 "Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle" *Poétique*, n° 101, pp. 23-46.
- CAZENOBE, Colette, 1987, "Le libertin et la femme naturelle", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 87, n° 1, pp. 31-45.
- , 1991, *Le système du libertinage, de Crébillon à Laclos*, Oxford, The Voltaire Foundation.
- , 1997, *Crébillon fils ou la politique dans le boudoir*, Paris-Genève, Éd. Honoré Champion.
- CAZENOBE, Danièle, 1980, "Le naturel et le dénaturé dans le libertinage romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle" in *Études et recherches sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, vol. 322, Aix-en-Provence, Pubs. Univ. de Provence, pp. 87-106.
- CHAILLOU, Michel, 1980, *La Petite vertu; Huit années de prose courante sous la Régence ou la langue française telle qu'on la pratiquait pour herboriser, guérir, dissertar, voyager, cuisiner, chasser, jardiner, correspondre, etc... avec des observations curieuses sur les mœurs et une table des matières nourrie de celles du temps*, A Paris, chez André Balland.
- CHARLES, Michel, 1977, *Rhétorique de la lecture*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.
- CHAUI, Marilena, 1993, "Laços do desejo" in *O Desejo, op. cit.*, pp. 19-66.
- CHERPACK, Clifton, 1962, *An Essay on Crébillon Fils*, Durham, North Carolina, Duke University Press.
- CÍCERO, 1922-30, *De l'orateur*, Paris, Les Belles Lettres, 3 volumes (*De Oratore*).
- , 1932, *De l'invention*, Paris, Garnier.
- CIORANESCU, Alexandre, 1969, *Bibliographie de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 3 volumes.
- CITTON, Yves, 1994, *Impuissances. Défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, coll. "Critiques", Paris, Aubier.
- CLUNY, Claude-Michel, 1966, "La Nuit et le moment", *Les Lettres françaises*, n° 1139, p. 13.

- COELHO, Eduardo Prado, 1982, *Os Universos da crítica: Paradigmas nos estudos literários*, col. "Signos", Lisboa, Edições 70.
- COLLIN, Françoise, 1980, "Le séducteur cache la séduction" in *La Séduction, op. cit.*, pp. 189-196.
- COMETTI, Jean-Pierre, 1995, "L'Intention du Texte ou les figures de l'Évêque Wilkins", *Critique*, n<sup>os</sup> 572/573, pp. 94-105.
- Communications*, 1970, "Recherches Rhétoriques", n<sup>o</sup> 16, Paris, Seuil.
- Communications*, 1987, "Parure, Pudeur, Étiquette", n<sup>o</sup> 46, Paris, Seuil.
- CONROY, Peter V., jr., 1972, *Crébillon fils: Techniques of the Novel*, Oxford, The Voltaire Foundation.
- CORNAND, Suzanne, 1993, "Portrait de l'artiste âgé: Les *Lettres de la Duchesse de \*\*\* au Duc de \*\*\** de Crébillon" in *Cahiers Prévost d'Exiles*, n<sup>o</sup> 9.
- , 1995, *Édition Critique des Lettres de la Marquise... de Crébillon*, thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal, Grenoble III, 2 tomes (cf. *Œuvres complètes de Claude Crébillon, op. cit.*, 1999).
- , 1996, "L'illusion de contact ou l'équivoque vertu de la Duchesse de Crébillon", pp. 191-201; "Le mot 'coeur' dans les *Égarements du coeur et de l'esprit*", pp. 267-282 in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, op. cit.*.
- , 1999, "Introduction" à l'édition critique des *Lettres de la Marquise* in *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 41-77.
- COSTA, Véronique, 1996, "Le lire et les songes dans l'oeuvre de Claude Crébillon" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, op. cit.*, pp. 45-62.
- COTONI, Marie-Hélène, 1996, "Les *égarements* de deux néophytes dans le monde: La Vallée et Meilcour", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n<sup>o</sup>1 (1996), *op. cit.*, pp. 45-70.
- COULET, Henri, 1983, "Préface" à *La Nuit...* suivi de *Le Hasard...*, *op. cit.*, pp. I-XVI.
- , 1988 (1967), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, coll. "U", Paris, A. Colin.
- , 1996, "*Les Égarements du coeur et de l'esprit*, roman inachevé?" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, op. cit.*, pp. 245-256.

- COURTINE, Jean-Jacques e Claudine Haroche, 1995 (1988), *História do Rosto: Expressar e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*, Lisboa, Teorema (*Histoire du Visage: Exprimer et Taire ses Émotions – du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éd. Rivages).
- CRAVERI, Benedetta, 1987 (1982), *Madame du Deffand et son monde*, Paris, Seuil (*Madame du Deffand e il suo mondo*, Milano, Adelphi Edizioni).
- CRYLE, Peter, 1989, "Passing the Time in Erotic Narrative: Fictions of Power and Negotiation in Crébillon, Nerciat and Sade", *Romanic Review*, vol. 80, n° 3, New York, pp. 371-390.
- CULLER, Jonathan, 1985 (1982), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, London and Henley, Routledge and Kegan Paul.
- CURTIUS, Ernst Robert, 1991 (1947), *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Pocket/PUF (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, s/ed.).
- DAGEN, Jean, 1985, "Introduction" aux *Égarements...*, *op. cit.*, pp. 5-60.
- , 1990, "Préface" aux *Lettres de la Marquise*, *op. cit.*, pp. 7-39.
- , 1993, "Introduction" à *La Nuit...* suivi de *Le Husard*, *op. cit.*, 7-33.
- , 1995a, "Introduction" aux *Heureux Orphelins*, *op. cit.*, pp. 5-26.
- , 1995b, *Introduction à la sophistique amoureuse dans Les Égarements du coeur et de l'esprit de Crébillon fils*, coll. "Unichamp", Paris, Honoré Champion.
- , 1996, "Crébillon ou l'illusion de l'intériorité" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, *op. cit.*, pp. 135-153.
- DAMÁSIO, António R., 1995 (1994), *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*, col. "Forum da Ciência", Mem Martins, Publ. Europa-América.
- DAVIES, Simon F., 1999, "Introduction" à l'édition critique des *Amours de Zeokinizul* in *OEuvres complètes de Claude Crébillon*, *op. cit.*, pp. 443-460.
- DAY, Douglas A., 1959, "Crébillon fils, ses exils et ses rapports avec l'Angleterre. Avec deux lettres inédites", *Revue de Littérature Comparée*, n° 23, pp. 180-191.
- , 1961, "On the dating of three Novels by Crébillon fils", *Modern Languages Review*, n° 56, pp. 391-392.

- DELOFFRE, Frédéric, 1955, *Une Préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage, étude de langue et de style*. Paris, Les Belles Lettres.
- DELON, Michel, 1996, "L'idée de gradation chez Crébillon" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon. op. cit.*, pp. 105-118.
- , 1997, "Les rythmes de la séduction ou l'invention de la lenteur de Crébillon à Laclos" in *El Arte de la Seducción, op. cit.*, pp. 85-92.
- DE MAN, Paul, 1979, *Allegories of Reading*, Yale University Press.
- , 1986, *The Resistance to Theory in Theory and History of Literature*, vol. 33, University of Minnesota Press.
- DÉMORIS, René, 1975, *Le Roman à la première personne: du classicisme aux Lumières*, Paris, A. Colin.
- DERRIDA, Jacques, 1967, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- , 1980, *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier – Flammarion.
- , 1990, *Limited Inc.*, Paris, Éd. Galilée.
- DESCARTES, René, 1990 (1649), *Les Passions de l'âme*, coll. "Classiques de la philosophie", Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- DESESSARTS, Nicolas-Toussaint, 1800, "Crébillon", in *Les Siècles Littéraires de la France ou Nouveau dictionnaire historique et critique*, tome II, Paris.
- DESFONTAINES, abbé Pierre-François Guyot, 1748, *Dictionnaire Néologique, À l'usage des beaux Esprits du siècle, avec l'éloge Historique de Pantalon-Phoebus. Par un Avocat de Province*. Nouvelle Edition [...] Par l'Auteur du Dictionnaire Néologique, Amsterdam, Michel-Charles le Cene.
- Dicionário Geral das Ciências Humanas*, 1984, col. "Lexis", Lisboa, Ed. 70.
- Dictionnaire Historique de la Langue Française*, 1992, dirigé par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Dictionnaire des Lettres Françaises: Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1995 (1960), dirigé par François Moureau, Paris, Fayard et Lib. Générale Française.
- Dictionnaire des oeuvres érotiques. Domaine français*, 1971, Paris, Mercure de France.

- DIDEROT, Denis, 1968 (1748), *Les Bijoux Indiscrêts*, éd. Antoine Adam, coll. "GF", Paris, Flammarion.
- , 1973 (1796), *Jacques le Fataliste et son maître*, éd. établie, présentée et annotée par Yvon Belaval, coll. "Folio", Paris, Gallimard.
- DORNIER, Carole, 1993, "Le traité de mondanité d'un mentor libertin: la 'leçon de l'Étoile' dans *Les Égaréments du coeur et de l'esprit* de Crébillon fils (1738)" in *L'honnête homme et le dandy*, édité par Alain Montandon, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 107-121.
- , 1994, *Le Discours de maîtrise du libertin: Étude sur l'oeuvre de Crébillon fils*, coll. "Bibliothèque de l'Âge classique", Paris, Klincksieck.
- , (dir.), 1995, *Les Mémoires d'un désenchanté: Crébillon fils*, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*, coll. "Références", Orléans, Paradigme.
- , 1996, "La 'leçon' des *Égaréments*" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon. op. cit.*, pp. 205-217.
- DROUET DE MAUPERTUY, abbé Jean-Baptiste, 1733, *La femme faible, où l'on représente aux Femmes les dangers auxquels elles s'exposent, par un commerce fréquent et assidu avec les Hommes: à quoi on a joint quelques avis touchant leur conduite, par Madame de S\*\*\**, Nancy.
- DROZ, Geneviève, 1993 (1992), *Os mitos platónicos*, Mem Martins, Publ. Europa-América (*Les mythes platoniciens*, Paris, Seuil).
- DUBOIS, Claude-Gilbert, 1973, *Le Baroque: profondeurs de l'apparence*, coll. "Thèmes et textes", Paris, Larousse – Université.
- DUBOIS, Jacques, (et. al.), 1970, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse.
- DUCHÊNE, Roger, 1971, "Réalité vécue et réussite littéraire, le statut particulier de la lettre", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 2, pp. 177-194.
- DUCLLOT, Charles, 1992 (1741), *Les Confessions du Comte de \*\*\**, éd. présentée par Laurent Versini, coll. "XVIII<sup>e</sup> siècle", Paris, Desjonquères.
- DU COUDRAY, Alexandre-Jacques, chevalier, 1777, *Lettre au public sur la mort de MM. de Crébillon, Censeur royal; Gresset, de l'Académie française; Parfaict, auteur de l'Histoire du Théâtre Français*, Paris, Durant.

- DUFRESNOY, Marie-Louise, 1946-48, *L'Orient romanesque en France, 1704-1789: Étude d'histoire et de critique littéraire*, Montréal, Beauchemin.
- , 1960, *L'Idée du progrès et la diffusion de la matière d'Orient*. (Vol. I: *La révélation de l'Orient: Antoine Galland et ses émules*. Vol. II: *L'Orient romanesque en France*), Paris, Centre de Documentation Universitaire.
- DUGUET, abbé Jacques-Joseph, 1730, *Conduite d'une dame chrétienne pour vivre saintement dans le monde*, Paris, J. Vincent.
- DU MARSAIS, César Chesneau, 1977 (1730), *Traité des Tropes*, suivi de Jean Paulhan, *Traité des Figures ou la Rhétorique décryptée*, Paris, Le Nouveau Commerce.
- DURANTON, Henri, 1975, "Le libertin selon Crébillon, ou les égarements du Chevalier inexistant" in *Les Paradoxes du romancier...*, *op. cit.*, pp. 160-179.
- DURRER, Sylvie, 1990, "Le Dialogue romanesque: essai de typologie", *Pratiques*, n° 65, "Dialogues de romans", pp. 37-62.
- DURRY, Marie Jeanne, 1955, "Lettre de Crébillon fils à L.F. Prault du 23 mars 1765" in *Autographes de Mariemont*, vol. 1, tome 2 (tome 1: De Jean Rolin à M<sup>me</sup> de Pompadour; tome 2: De Vauvenargues à Dolomien), Paris, Nizet.
- EAGLETON, Terry, s/d (1983), *Teoria da Literatura: uma introdução*, São Paulo, Martins Fontes (*Literary Theory*, Oxford, Basil Blackwell Publisher Limited).
- EBEL, Miriam D., 1973, *Crébillon fils, moraliste*, Graduate College of the University of Iowa (tese inédita).
- , 1974, "New light on the Novelist Crébillon Fils", *The French Review*, 47, n° 6, pp. 38-46.
- ECO, Umberto, 1976 (1968), *A Estrutura ausente: Introdução à pesquisa semiológica*, col. "Estudos", São Paulo, Editora Perspectiva (*La Struttura assente*, Milano, Bompiani).
- , 1981 (1973), *O Signo*, col. "Biblioteca de Textos Universitários", Lisboa, Ed. Presença (*Segno*, Milano, Instituto Editoriale Internazionale).
- , 1983 (1979), *Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos literários*, col. "B.T.U.", Lisboa, Ed. Presença (*Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani).

- , 1989 (1985), “Huizinga e o Jogo”, *Sobre os Espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel, pp. 323-343 (*Sugli specchi e altri saggi*, Fabbri, Bompiani).
- , 1992 (1990), *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel (*I Limiti dell'interpretazione*, Fabbri, Bompiani).
- , 1993 (1992), *Interpretação e Sobreinterpretação*, Lisboa, Ed. Presença (*Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press).
- , 1995 (1994), *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa, Difel (*Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press).
- EDMINSTON, William F., 1989, “Selective Focalization and ‘égarement’ in Crébillon’s *Les Égarements du coeur et de l’esprit*”, *The French Review*, vol. 63, n° 1, pp. 45-56.
- EHRARD, Jean, 1974, *Le XVIII<sup>e</sup> siècle. I: 1720-1750*, Paris, Arthaud.
- , 1981, “De Meilcour à Adolphe, ou la suite des *Égarements*” in *Transactions of the Fifth International Congress on the Enlightenment*, Pisa (1979), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 190-193, Oxford, The Voltaire Foundation, pp. 101-117.
- EIGEN, Manfred e Ruthild Winkler, 1989 (1975). *O Jogo – As leis naturais que regulam o acaso*, col. “Ciência Aberta”, Lisboa, Gradiva (*Das Spiel – Naturgesetze steuern den Zufall*, München, R. Piper & Co. Verlag).
- ELIAS, Norbert, 1985 (1969), *La Société de Cour*, coll. “Champs”, Paris, Flammarion.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1780, Paris, Neufchastel, Amsterdam, Briasson, David, Lebreton, Durand.
- EPTON, Nina, 1963 (1959), *Histoire de l’amour en France*, Paris, Hachette (*Love and the French*, s/l, s/ed.).
- ÉTIEMBLE, René, 1965, “Préface” aux *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II.
- , 1977, “Préface” aux *Égarements. op. cit.*, pp. 7-36.
- FABRE, Jean, 1979, *Idées sur le roman: de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck.
- FAUCHERY, Pierre, 1972, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle*, Paris, A. Colin.

- FAVRE, Robert. 1975, "Les Mémoires d'un oublié" in *Les Paradoxes du romancier...*, *op. cit.*, pp. 61-74.
- FEIN, Patrick L. M., 1972, "Crébillon fils, Mirror of his Society", *Studies on Voltaire*, vol. 88, pp. 485-491.
- , 1976, "Crébillon fils and Eroticism" in *Transactions of the Fourth International Congress on the Enlightenment, Studies on Voltaire*, vol. 152, Oxford, The Voltaire Foundation, pp. 723-728.
- , 1987, *Women of Sensibility or Reason: The Function of the Feminine Characters in the Novels of Marivaux, Diderot, Crébillon Fils, Duclos and Laclos*, Harare, University of Zimbabwe.
- , 1992, "The Absent Correspondent in the *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\** of Crébillon fils", *Studies on Voltaire*, vol. 304, pp. 1296-1299.
- FEINSILBER, Anne, 1995, "Notice Historique" in *Les Heureux Orphelins*, *op. cit.*, pp. 27-32.
- FEINSILBER, Anne et Edward Corp, 1996, "Crébillon fils et Marie-Henriette Stafford, histoire anglaise. Avec une lettre inédite", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1 (1996), *op. cit.*, pp. 21-44.
- FÉNELON, François de Salignac de la Mothe, 1754, *De l'éducation des filles*, Amsterdam et Leipzig, Arkste'e e Merkus.
- FERRAND, Anne de Bellinzani, 1689, *Histoire Nouvelle des Amours de la jeune Bélise et de Cléante*, Paris.
- , 1691, *Histoire des amours de Cléante et de Bélise avec le recueil de ses Lettres*, Leyde, 2 tomes en 1 volume.
- , 1983, *Lettres galantes de M\*\*\** in *Lettres Portugaises. Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, coll. "GF", Paris, Flammarion.
- FLAHAULT, François, 1978, *La Parole intermédiaire*, avec une préface de Roland Barthes, Paris. Seuil.
- FLAUBERT, Gustave, 1964 (1857), *Madame Bovary* in *OEuvres complètes*, coll. "L'Intégrale", vol. I, Paris, Seuil.
- FOKKEMA, D. W., Elrud Ibsch, 1977. *Theories of Literature in the Twentieth Century*, London, C. Hurst.
- FONTANIER, Pierre, 1977 (1818), *Les Figures du discours*, introd. par Gérard Genette, Paris, Flammarion.
- FORT, Bernadette, 1978, *Le Langage de l'ambiguïté dans l'oeuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck.

- , 1980, “*Les Heureux Orphelins* de Crébillon: De l’adaptation à la création romanesque”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n° 4, pp. 554-573.
- FOUCAULT, Michel, 1962, “Un si cruel savoir”, *Critique*, n° 18, pp. 597-611.
- , 1966, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- , 1969, *L’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FUMAROLI, Marc, 1994a, (1980), *L’Âge de l’éloquence: Rhétorique et “res literaria” de la Renaissance au seuil de l’époque moderne*, coll. “Bibliothèque de l’Évolution de l’Humanité”, Paris, Albin Michel.
- , 1994b (1992), “La Conversation” in *Trois Institutions Littéraires*, coll. “Folio/Histoire”, Paris, Gallimard.
- FUNKE, Hans-Günter, 1972, *Crébillon fils als Moralist und Gesellschaftskritiker*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag.
- FURETIÈRE, Antoine, 1727 (1690), *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, éd. corrigée et augmentée par Basnage de Beauval et par Brutel de la Rivière.
- GALLAND, Antoine (trad.), 1965 (1704-1717), *Les Mille et Une Nuits*, introduction par Jean Gaulmier, Paris, Garnier-Flammarion, 3 volumes.
- GARAGNON, Jean, 1975, “Le Maître à penser Versac ou les égarements philosophiques” in *Les Paradoxes du romancier...., op. cit.*, pp. 129-149.
- GAUBERT, Serge, 1975, “Synchronie et diachronie ou la naissance du narrateur” in *Les Paradoxes du romancier...., op. cit.*, pp. 43-59.
- GAULMYN, Pierre de, 1975, “Essai sur l’écriture des *Égarements*” in *Les Paradoxes du romancier...., op. cit.*, pp. 3-16.
- GEE, Katherine Landolt, 1978, “*Le Canapé*, une Erreur bibliographique rectifiée”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n° 78, pp. 790-792.
- GENETTE, Gérard, 1966, *Figures I*, coll. “Tel Quel”, Paris, Seuil.
- , 1969, *Figures II*, coll. “Tel Quel”, Paris, Seuil.
- , 1972, *Figures III*, coll. “Poétique”, Paris, Seuil.

- , 1979, *Introduction à l'Architexte*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.
- , 1982, *Palimpsestes*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.
- , 1983, *Nouveau Discours du récit*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.
- , 1987, *Seuils*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.
- , 1991, *Fiction et Diction*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.
- GÉRAUD, Violaine, 1995, *La Lettre et l'esprit de Crébillon fils*, coll. "Les Livres et les Hommes", Paris, SEDES.
- GIARD, Anne, 1978, "La Parole soufflée", *Littérature*, n° 31, pp. 64-76.
- , 1985, "Le 'Monde' dans *Les Égaréments*", *Stanford French Review*, vol. 9, n° 1, Saratoga, CA, pp. 33-46.
- , 1986, *Savoir et récit chez Crébillon fils*, Paris, Champion.
- GILLOT, Michel, 1975, "Les Doux aveux de Crébillon" in *Les Paradoxes du romancier...*, *op. cit.*, pp. 89-98.
- , 1996, "Illusion et rêverie dans *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*", pp. 121-134; "Le regard et la parole dans *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*", pp. 283-296 in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, *op. cit.*.
- GIRAUD, Yves, 1977, *Bibliographie du roman épistolaire en France, des origines à 1842*, Fribourg, Éditions Universitaires.
- GÓMEZ, Carmen Ramírez, 1996, "Le Sylphe: le premier corps évanescant dans l'oeuvre de Crébillon" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, *op. cit.*, pp. 29-43.
- , 1999, "Introduction" à l'édition critique du *Sylphe* in *OEuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 3-21.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, 1877 (1862), *La Femme au dix-huitième siècle*, Paris, G. Charpentier et Cie.
- GOYET, Francis (introd. et notes), 1990, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française.
- GRACIÁN, Baltasar, 1983 (1647), *Art et Figures de l'esprit – Agudeza y arte de ingenio*, trad., introd., et notes de Benito Pelegrín, Paris, Seuil.

- , 1996 (1647), *A Arte da Prudência*, São Paulo, Martins Fontes (*Oráculo manual y arte de prudencia*).
- GRÁCIO, Rui Alexandre, 1993, *Racionalidade argumentativa*, col. “Argumentos”, Porto, Edições Asa.
- GREEN, Frederick-Charles, 1924, *La Peinture des mœurs de la bonne société dans le roman français de 1715 à 1761*, Paris, PUF.
- , 1928, *French Novelists, Manners and Ideas from Renaissance to the Revolution*, London and Toronto, J. Dent and Sons.
- , 1966, *Literary Ideas in Eighteen Century France and England: A Critical Survey*, New York, F. Ungar.
- GREIMAS, Algirdas J. et Jacques Fontanille, 1991, *Sémiotique des Passions: Des États de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- GRIMM, Friedrich Melchior (avec Diderot, Raynal, Meister), 1877-1879 (1753-1793). *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier Frères.
- GROSRICHARD, Alain, 1985, “La sophistique de Crébillon”, *L'Ane*, n° 22, pp. 8-9.
- GROUPE  $\mu$ . 1982 (1970), *Rhétorique générale*, coll. “Points”, Paris, Seuil.
- GUILLERAGUES, Gabriel-Joseph de la Vergne, comte de, 1962 (1669), *Lettres portugaises, Valentins et autres oeuvres*, introd., notes, glossaire et tables, d'après de nouveaux documents, par F. Deloffre et J. Rougeot, Paris, Garnier.
- GUIMBAUD, Louis, 1909, “M. de Montyon et Crébillon le fils”, *Mercure de France*, n° 79 (16 juin), pp. 630-646.
- HAGÈGE, Claude, 1990 (1985), *O Homem Dialogal*, col. “Signos”, Edições 70 (*L'Homme de Paroles*, Paris, Lib. A. Fayard).
- HAMBURGER, Käte, 1986 (1977), *Logique des genres littéraires*, préf. de G. Genette, Paris, Seuil (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett).
- HARTMANN, Pierre, 1994, “Le motif du viol dans la littérature romanesque du 18<sup>e</sup> siècle: Crébillon, Richardson, Laclos et Rétif de la Bretonne”, *Travaux de Littérature*, n° 7, Paris, Klincksieck.
- , 1996a, “Éducation et aliénation dans *Les Égarements du coeur et de l'esprit*”, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1 (1996), *op. cit.*, pp. 71-97.

- , 1996b, “L’apprentissage de Meilcour” in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon. op. cit.*, pp. 219-244.
- , 1998, *Le Contrat et la séduction: Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, coll. “Les Dix-Huitièmes siècles”, Paris, Honoré Champion.
- HAZARD, Paul, 1963 (1946), *La Pensée européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle, de Montesquieu à Lessing*, Paris, A. Fayard.
- HELLEGOUARC’H. Jacqueline (présentation, notices et notes), 1994, *Nouvelles françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle (I: De Voltaire à Voisenon; II: De Marmontel à Potocki)*, Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- HENRIOT, Émile, 1948 (1925/6), “Crébillon fils” in *Les Livres du second rayon, irréguliers et libertins*, Paris, B. Grasset, pp. 177-201.
- HENRIOT, Jacques, 1989, *Sous couleur de jouer: La métaphore ludique*, Paris, Lib. José Corti.
- HERNÁNDEZ, Francisco J., 1997, “De la seducción considerada como una tauromaquia: Laclos, Montherlant” in *El Arte de la Seducción...*, *op. cit.*, pp. 115-121.
- HIGHNAM, David E., 1973, “Crébillon fils in Context: The Rococo Ethos in French Literature in the Early 18th Century”, *French Literature Series*, I, University of South Carolina, pp. 77-85.
- HIPP, Marie-Thérèse, 1976, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck.
- HINTIKKA, Jaakko, 1994, “Estratégia e teoria da argumentação” in *Retórica e Comunicação, op. cit.*, pp. 71-93.
- HOFFMANN, Paul, 1977, *La femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys.
- , 1983, “Le Système de la séduction chez Crébillon fils” in *Französische Literatur im Zeitalter der Aufklärung, Gedächtnisschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt, Klostermann.
- HORÁCIO, 1992, *Arte Poética*, int., trad. e comentário de R. M. Rosado Fernandes, col. “Clássicos Inquérito”, Lisboa, Ed. Inquérito.
- HOUSSAYE, Arsène, 1847, “Jean qui pleure et Jean qui rit: Crébillon le gai”, *L’Artiste*, 4<sup>e</sup> série, 9 (19 déc. 1847), pp. 97-103.

- HUCHET, Jean-Charles, 1987, *L'Amour Discourtois. La "Fin'Amors" chez les premiers troubadours*, coll. "Bibliothèque historique Privat", Toulouse, Éd. Privat.
- HUET, Daniel, 1670, *Lettre à M. Segrais, sur l'origine des Romans*, Paris. Cf. J. Sgard (2000:193).
- HUET, Marie-Hélène, 1974, "Roman libertin et réaction aristocratique", *Dix-huitième siècle*, n° 6, pp. 129-142.
- HUIZINGA, Johan, 1951 (1938), *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard.
- ISER, Wolfgang, 1972, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Fink.
- , 1985. (1976), *L'acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga (*Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink).
- IVKER, Barry, 1970, "Towards a definition of libertinism in 18th-Century French fiction", *Studies on Voltaire*, vol. 73, pp. 221-239.
- JACOB, François, 1989 (1981), *O Jogo dos possíveis: Ensaio sobre a diversidade do mundo vivo*, col. "Ciência Aberta", Lisboa, Gradiva (*Le Jeu des possibles: Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1980 (1957), *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien (I: La manière et l'occasion)*, coll. "Points", Paris, Seuil.
- , 1979 (1964), *L'Ironie*, coll. "Champs", Paris, Flammarion.
- JAUSS, Hans Robert, 1993 (1970), *A literatura como provocação*, col. "Passagens", Lisboa, Ed. Vega (ensaio extraído de *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, s/l, s/ed.).
- JOMAND-BAUDRY, Régine, 1996, "La description des personnages dans *Les Égarements du coeur et de l'esprit*", in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, op. cit.*, pp. 297-310.
- JONES, James F., jr., 1974, "Visual communication in *Les Égarements du coeur et de l'esprit*", *Studies on Voltaire*, vol. 120, pp. 319-328.
- JOSEPH, Jean René, 1984, *Crébillon fils: Économie érotique et narrative*, Lexington, Kentucky, French Forum Publisher.
- JOST, François, 1966, "Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIII<sup>e</sup> siècle", *Comparative Literature Studies*, 4, vol. III, pp. 397-428.

JUIN, Hubert, 1980, "Les périls du visible" in *La Séduction*, *op. cit.*, pp. 165-171.

JURANVILLE, Françoise, 1995, "Préface" à *Le Sopha*, *op. cit.*, pp. 5-25.

–, 1996, "Un roman d'apprentissage au XVIII<sup>e</sup> siècle: écriture et gai savoir dans *Les Égarements du coeur et de l'esprit*", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1 (1996), *op. cit.*, pp. 98-110.

KENT, John P., 1965, *The French Novel Transplanted: Studies in the Eighteenth Century: Translations of Selected Works of Lesage, Marivaux, and Crébillon fils*, thèse inédite de l'Université de l'Illinois, Dis. Abstr. Int., 26, 1965-1966, p. 7319.

–, 1969, "Crébillon fils, Mrs. Elisa Haywood and *Les Heureux Orphelins*: A Problem of Authorship", *Romance Notes*, vol. 11, Chapel Hill, NC, pp. 326-332.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1996, *La Conversation*, coll. "Mémo", Paris, Seuil.

KIBEDI-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*, vol. 26, pp. 965-998.

–, 1970, *Rhétorique et Littérature: Études de structures classiques*, Paris, Didier.

–, 1995 "Retórica e Produção do Texto" in *Teoria Literária: Problemas e Perspectivas* (Marc Angenot dir.), *op. cit.*, pp. 267-286.

KRISTEVA, Julia, 1988 (1983), *Histoires d'amour*, coll. "Folio/Essais", Paris, Denoël.

KRUSE, Margot, 1965, "*Les Égarements du coeur et de l'esprit* von Crébillon dem Jüngerem als 'Éducation Sentimentale' des 18 Jahrhunderts" in *Festschrift für Hellmuth Petriconi zum siebzigsten Geburtstag am 1. April 1965 von seinen Hamburger Schülern*, Hamburg, Cramm, De Gruyter and C<sup>o</sup>, pp. 75-95.

KUNDERA, Milan, 1991 (1960), *A Arte do Romance*, col. "Pensadores do século XX", Lisboa, Círculo de Leitores (*L'Art du Roman*, s/l, s/ed.).

KUNSTLER, Charles, 1960, *La Vie quotidienne sous la Régence*, Paris, Hachette.

LABÉ, Louise, 1986 (1555), *OEuvres Complètes, Sonnets – Élegies, Débat de Folie et d'Amour, Poésies*, édition, préface et notes par François Rigolot, coll. "GF", Paris, Flammarion.

- LABROSSE, Claude, 1970, "Récit romanesque et enquête anthropologique: à propos des *Égarements du cœur et de l'esprit*" in *Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Actes du Colloque), Paris, Éd. Sociales, pp. 73-88 et 108-112 (discussion).
- , 1975, "La Substitution dans *Les Égarements*" in *Les Paradoxes du romancier...*, *op. cit.*, pp. 99-127 et 181-185 ("Réflexions").
- LA BRUYÈRE, 1965 (1688), *Les Caractères, Précédés des Caractères de Théophraste*, coll. "GF", Paris, Flammarion.
- LACLOS, Pierre Choderlos de, 1958 (1782), *Les Liaisons dangereuses*, préf. par André Malraux, Paris, Gallimard.
- LACROIX, Daniel et Philippe Walter (org.), 1989, *Tristan et Iseult: les poèmes français, la saga norroise*, coll. "Lettres gothiques", Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- LA FAYETTE, Madame de, 1970 (1678), *La Princesse de Clèves*, introduction de Michel Butor, commentaire de Béatrice Didier, Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- LA FERRIÈRE, Henri Arthaud, comte de, 1867, "Justification du roman du *Sopha*, présentée par Crébillon fils", *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, 33<sup>e</sup> année (avril-juin), pp. 205-209.
- LAFON, Henri, 1973, "Les décors et les choses dans les romans de Crébillon", *Poétique*, n° 16, pp. 455-465.
- , 1997, *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle (1670-1820): de Madame de Villedieu à Nodier*, coll. "Perspectives Littéraires", Paris, PUF.
- LA FONTAINE, Jean de, 1990 (1669), *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. établie par Françoise Charpentier, coll. "GF", Paris, Flammarion.
- LA GRAVETTE DE MAYOLAS, 1668-1669, *Lettres de Cliante à Céliodie* in *Lettres en vers et en prose, dédiées au Roy*, Paris, imp. de Guillaume Adam.
- LAMBERT, Anne-Thérèse, marquise de, 1729, *Métaphisique* [sic] *d'amour*, La Haye, Gausse et Néaulme.
- LANSER, Susan Sniader, 1981, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press.
- LANSON, Gustave, 1931, *Histoire générale de la littérature française*, 23<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette.

- LA POPELINIÈRE, Alexandre Joseph de, 1996 (1750-60), *Tableaux des Moeurs du Temps dans les différents âges de la vie*, préf. de Roger Vailland, postfaces de Pierre Josserand et Jacques Haumont, coll. "Domaine français", Paris, Éditions 10/18 – Union Générale d'Éditions.
- LAROUSSE, P., 1869, "Crébillon" in *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Tome 5<sup>e</sup>, p. 464.
- LATHUILLÈRE, Roger, 1966, *La Préciosité: Étude historique et linguistique*, Genève, Droz.
- LAUFER, Roger, 1963, *Style rococo, style des Lumières*, Paris, Lib. José Corti.
- LAUSBERG, Heinrich, 1982 (1967), *Elementos de Retórica literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (*Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag).
- LE BRETON, André, 1898, *Le Roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.
- LENGLET DUFRESNOY, abbé Nicolas, 1734, *De l'Usage des Romans, ou l'on fait voir leur utilité et leur differens caracteres: avec une Bibliotheque des romans. Accompagnée de Remarques critiques sur leur choix et leurs Editions*, Amsterdam, Vve Poilras, 2 volumes.
- LÉVÊQUE, Jean, 1990, *Le Jeu et le Temps*, Paris, Éd. Osiris.
- LEVER, Maurice, 1981, *Le Roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF.
- LEWIS, Warren Hamilton, 1961, *The Scandalous Regent: a Life of Philippe, duc d'Orléans (1674-1723) and of his Family*, New York, Harcourt, Brace and World.
- LIÈVRE, Pierre, 1934, "Crébillon a-t-il menti?", *Revue de Paris*, n° 42 (15 avril), pp. 867-881.
- LINK, Viktor, 1975, "The Reception of Crébillon's *Le Sopha* in England: an Unnoticed Edition and some Imitations", *Studies on Voltaire*, vol. 132, pp. 199-203.
- LITTLEJOHN, Stephen W., 1988 (1978), *Fundamentos teóricos da Comunicação Humana*, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara (*Theories of Human Communication*, s/l, Bell & Howell Company).
- LOLLIÉE, Frédéric, 1901, "Censure et censeurs d'ancien régime: M. de Crébillon fils" *Revue bleue*, 4<sup>e</sup> série, n° 16, pp. 762-766.
- LOPES, Silvina Rodrigues, 1989, *A Alegria da Comunicação*, col. "Temas Portugueses", Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (INCM).

- , 1994, *A Legitimação em Literatura*, col. “Literatura”, Lisboa, Ed. Cosmos.
- LÓPEZ, Lourdes Carriedo, 1996, “Souvenir et désir dans les romans dialogués de Crébillon”, in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, op. cit.*, pp. 93-103.
- LORRIS, Guillaume et Jean de Meun. 1992, *Le Roman de la Rose*, éd. d’après les manuscrits BN 12786 et BN 378, trad., présent., notes par Armand Strubel, coll. “Lettres gothiques”, Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- LUHMANN, Niklas, 1991 (1982), *O Amor como Paixão: Para a codificação da intimidade*, col. “Memória e Sociedade”, Lisboa, Difel (*Liebe als Passion*, Frankfurt am Main, Surhkamp Verlag).
- LYNCH, Lawrence William. 1978, “The Critical Preface to *Les Égarements du coeur et de l’esprit*”, *The French Review*, vol. 51, pp. 657-665.
- MACCHIA, Giovanni, 1960, “Il sorriso di Crébillon fils”, in *Il paradiso della ragione, studi letterari sulla Francia*, Bari, Laterza, pp. 208-215.
- Manuel d’Histoire Littéraire de la France, 1715-1789*, 1975, Paris, Éd. Sociales.
- MAROT, Clément, 1973 (1538), *OEuvres poétiques*, Choix, établissement du texte, chronologie, introduction, glossaire, notes et archives de l’oeuvre par Yves Giraud, coll. “GF”, Paris, Garnier – Flammarion.
- MARKALE, Jean, 1987, *L’Amour courtois ou le couple infernal*, Paris. Éd. Imago.
- MARTINS, Manuel Frias, 1993, *Matéria Negra: Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*. col. “Literatura”, Lisboa, Ed. Cosmos.
- MAUVILLON, Eléazar de, 1751, *Traité général du style avec un traité particulier du style épistolaire*, Amsterdam, P. Mortier.
- MAUZI, Robert, 1994 (1960), *L’Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, coll. “Bibliothèque de L’Evolution de L’Humanité”, Paris, Albin Michel.
- MAY, Georges, 1963, *Le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle: Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven, Paris, Yale University Press, PUF.
- MERCIER, Roger, 1971, “Le héros inconstant: roman et réflexion morale (1730-1750)”, *Revue des Sciences Humaines*, tome 36, n° 143 (juillet-septembre), pp. 333-355.

- MERVAUD, Christiane, 1987, "La narration interrompue dans *Le Sopha* de Crébillon", *Studies on Voltaire*, vol. 249, pp. 183-195.
- MEYER, Michel, 1994a, "As bases da Retórica" in *Retórica e Comunicação* (org. M. M. Carrilho), *op. cit.*, pp. 31-70.
- , 1994b (1991), *O Filósofo e as Paixões: Esboço de uma história da natureza humana*, col. "Argumentos", Porto, Ed. Asa (*Le Philosophe et les Passions*, Paris, Lib. Générale Française).
- , 1998, (1993), *Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução*, col. "Nova Biblioteca 70", Lisboa, Edições 70 (*Questions de Rhétorique*, Paris, Lib. Générale Française).
- MICHEL, Pierre, 1975, "Les Égarements ou le roman impossible" in *Les Paradoxes du romancier...*, *op. cit.*, pp. 23-42.
- MILLERAN, René, 1714, *Le Nouveau Secrétaire de la Cour, ou Lettres familières sur toutes sortes de sujets, avec des reponses, une instruction pour bien écrire et dresser les Lettres; les titres dont on qualifie toutes sortes de personnes: Et des Maximes pour plaire et se conduire dans le monde*, Paris, Nicolas Le Gras.
- MOESCHLER, Jacques, 1985, *Argumentation et Conversation: Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, coll. "Langues et Apprentissage des Langues", Paris, Hatier – CREDIF.
- MOLINIÉ, Georges, 1992, *Dictionnaire de Rhétorique*, coll. "Les Usuels de Poche", Paris, Lib. Générale Française.
- MORIER, Henri, 1989, (1961), *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 4<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Paris, PUF.
- MOURÃO-FERREIRA, David, 1993, *Jogo de Espelhos. Reflexos para um auto-retrato*, Lisboa, Ed. Presença.
- MOUREAU, François et Alain-Marc Rieu (org.), 1984, *Éros Philosophe: Discours libertins des Lumières*, Paris, Honoré Champion.
- MURPHY, John, 1993 (1990), *O Pragmatismo: de Peirce a Davidson*, col. "Argumentos", Porto, Ed. Asa (*Pragmatism*, s/l, Westview Press).
- MYLNE, Vivienne, 1965, *The Eighteenth-Century French Novel: Techniques of Illusion*, Manchester University Press).
- NAGY, Péter, 1975 (1965), *Libertinage et Révolution*, coll. "Idées", Paris, Gallimard.

- NAVARRÉ, Marguerite, reine de, 1982 (1559), *Heptaméron*, int., notes, glossaire, chronologie et bibliographie par Simone de Reyff, coll. "GF", Paris, Flammarion.
- New Literary History, A Journal of Theory and Interpretation*, 1978, "Literary Hermeneutics", vol. X, n° 1, The Johns Hopkins University Press.
- NIKLAUS, Robert, 1972, "Crébillon fils et Richardson", *Studies on Voltaire*, vol. 89, pp. 1169-1185.
- NÖCKLER, Alfred, 1911, *Crébillon der Jüngere (1707-1777): Leben und Werke* (Diss.), Leipzig.
- NORRIS, Christopher, 1988 (1982), *Deconstruction: Theory and Practice*, col. "New Accents", London and New York, Methuen.
- Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1980, "La Passion", n° 21.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1986 (1964), *Estudios sobre el Amor*, col. "Austral", Madrid, Espasa-Calpe.
- OUELLET, Réal, 1972, "La théorie du roman épistolaire en France au XVIII<sup>e</sup> siècle", *Studies on Voltaire*, vol. 89, pp. 1209-1227.
- OVÍDIO, 1961, *Les Remèdes à l'Amour*, Paris, Les Belles Lettres (*Remedia Amoris*).
- , 1990, *Arte de Amar*, trad. de Natália Correia e David Mourão-Ferreira, col. "Outras Obras", Lisboa, Vega (*Ars Amandi*).
- , 1991, *Héroïdes*, Paris, Les Belles Lettres (*Heroïdum Epistulae*).
- PALACHE, John Garber, 1926, *Four Novelists of the Old Regime: Crébillon, Laclos, Diderot, Restif de la Bretonne*, London, New York, Jonathan Cape, Viking Press.
- PALMER, Benjamin W., 1975, "Crébillon Fils and his Reader", *Studies on Voltaire*, vol. 132, pp. 183-197.
- PELOUS, Jean-Michel, 1980, *Amour précieux, amour galant (1654-1675): Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, coll. "Bibliothèque Française et Romane/Série C: Études Littéraires", Paris, Klincksieck.
- PERELMAN, Chaïm, 1993 (1977), *O Império retórico: Retórica e argumentação*, col. "Argumentos", Porto, Ed. Asa (*L'Empire rhétorique*, s/l, Lib. Philosophique J. Vrin).

- , 1997 (1989), *Retóricas*, São Paulo, Liv. Martins Fontes (*Rhétoriques*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles).
- PERELMAN, Chaïm et Lucie Olbrechts-Tyteca, 1992 (1958), *Traité de l'argumentation: La Nouvelle Rhétorique*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
- PÉREZ PÉREZ, María Concepción, 1996, "Crébillon ou l'ambiguïté non hasardeuse. Autour du Coin du feu", in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, op. cit.*, pp. 155-164.
- PERRIN, Jean-François, 1996, "Le fantasme de suppléance: l'imaginaire du désir et le libre arbitre selon Crébillon", pp. 63-78; "La mémoire et l'oubli dans *Les Égarements*", pp. 311-324 in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, op. cit.*
- PESSANHA, José Américo Motta, 1993, "A água e o mel" in *O Desejo, op. cit.*, pp. 91-123.
- PETRICONI, H., 1950, "Le *Sopha* von Crébillon der Jüngere und Kellers Sinngedicht", *Romanische Forschungen*, LII, pp. 350-384.
- PIERESCA, Bruna, 1973, *Le "Lettres de la Marquise" di Crébillon fils*, Venezia, Libreria Universitaria Editrice.
- PINHAS-DELPUECH, Rosy, 1984, "De l'affranchi au libertin, les avatars d'un mot" in *Éros Philosophe: Discours libertins des Lumières*, études rassemblées par F. Moureau et A.-M. Rieu, Paris, Champion, pp. 11-20.
- PIRES, José Cardoso, 1989 (1960), *Cartilha do Marialva ou das Negações Libertinas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote/ Círculo de Leitores.
- PIZZORUSSO, Arnaldo, 1990, "Les *Égarements* ou les images de l'erreur" in Lafarge, Catherine (éd.); Peyre, Henri (introd.); Boorsch, Jean (tribute), *Dilemmes du roman: Essays in Honor of Georges May*, Saratoga, CA, Anma Libri, pp. 165-174.
- PLANTIN, Christian, 1996, *L'Argumentation*, coll. "Mémo", Paris, Seuil.
- PLATÃO, 1991a, *O Banquete*, trad., introd., notas de M<sup>a</sup> Teresa Schiappa de Azevedo, col. "Clássicos Gregos e Latinos", Lisboa, Ed. 70.
- , 1991b, *Górgias*, trad., introd., notas de Manuel de Oliveira Pulquério, col. "Clássicos Gregos e Latinos", Lisboa, Ed. 70.
- , 1997, *Fedro*, trad., introd., notas de José Ribeiro Ferreira, col. "Clássicos Gregos e Latinos", Lisboa, Ed. 70.

- , 1998, *Alcibiade*, introd., trad., notes et commentaire de Jacques Cazeaux, coll. "Classiques de la Philosophie", Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- PLEBE, Armando e Pietro Emanuele, 1992 (1988). *Manual de Retórica*, São Paulo, Liv. Martins Fontes (*Manuale di Retorica*, Roma, Bari, Laterza).
- Poétique*, 1975, "Rhétorique et Herméneutique", n° 23, Paris, Seuil.
- Poétique*, 1979, "Théorie de la Réception en Allemagne", n° 39, Paris, Seuil.
- POULET, Georges, 1949, *Etudes sur le temps humain, I*, Paris, Plon.
- , 1952. *Etudes sur le temps humain, II*, Paris, Plon.
- PRINCIPATO, Aurelio, 1985, "Sur quelques aspects de la retenue verbale dans le roman libertin" in Seguin, Jean Pierre (préf.), *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, pp. 397-406.
- PROUST, Jacques, "Diderot et la fée Moustache" in Lafarge, Catherine (éd)..., *Dilemmes du roman...*, op. cit., pp. 111-120.
- PUJOL, Stéphane, 1992, "Ce n'est qu'un songe", pp. 35-39; "Un meuble bavard", pp. 541-547; "Le mot et la chose", pp. 721-728 in *Œuvres* de Crébillon fils, Paris, Éd. François Bourin.
- PUZIN, Claude. 1983, *Le Roman et la Nouvelle au XVII<sup>e</sup> siècle: Textes, commentaires et guides d'analyse*, coll. "Intertextes – Les mouvements", Paris, Éd. Fernand Nathan.
- QUINTILIANO, 1975-80, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 7 volumes (*De institutione oratoria*).
- RACINE, Jean, 1971a (1670), *Bérénice, tragédie*, éd. par Léon Lejalle, Paris, Librairie Larousse.
- , 1971b (1677), *Phèdre, tragédie*, éd. par Michel Autrand, Paris, Librairie Larousse.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes, 1996 (1987), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- REICHLER, Claude, 1982, "Le récit d'initiation dans le roman libertin", *Littérature*, n° 47, pp. 100-112.
- , 1987, *L'Âge libertin*, coll. "Critique", Paris, Les Éditions de Minuit.

- RENOIR, Jean, 1998 (1939), *La règle du jeu* (scénario), prés. par Domenica Brassel et Joël Magny, coll. "La Bibliothèque Gallimard", Paris, Gallimard.
- Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1996, n° 1 (dedicado a Claude Crébillon).
- Revista de Comunicação e Linguagens*, 1987, "As Paixões", n° 5, Porto, Ed. Afrontamento.
- Revista de Comunicação e Linguagens*, 1991, "Estratégias da Persuasão", n° 14, Lisboa, Ed. Cosmos.
- REY, Alain, 1992, ver *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, *op. cit.*.
- RÉTAT, Pierre, 1975, "Éthique et idéologie dans les *Égarements*" in *Les Paradoxes du romancier...*, *op. cit.*, pp. 150-159.
- RICARDOU, Jean, 1978, *Nouveaux Problèmes du Roman*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.
- RICCOBONI, Madame de, 1983 (1759), *Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley, son Amie*, Paris, Les Éditions Desjonquères.
- RICHARDSON, Samuel, 1970 (1743), *Paméla, ou la Vertu récompensée*, trad. par l'Abbé Prévost, coll. "Ducros", Bordeaux, Éditions Ducros (*Pamela; or, Virtue Rewarded*, London, 1740-41).
- , 1985 (1747-48), *Clarissa, or the History of a Young Lady*, ed. with an Introduction and Notes by Angus Ross, London, Penguin Books.
- RICOEUR, Paul, 1983 (1975), *A Metáfora viva*, Porto, Rés-Editora (*La Métaphore vive*, Paris, Seuil).
- ROBERT, Marthe, 1979 (1972), *Romance das Origens e origens do romance*, col. "Enciclopédia Universitária. Série Teoria do Texto Literário", Lisboa, Via Editora (*Roman des Origines et origines du roman*, Paris, Éd. Bernard Grasset).
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, 1993, *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, 1982a (1953/1960), *Exílio perturbado*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- , 1982b, *M. Teixeira-Gomes: o discurso do desejo*, col. "Signos", Lisboa, Ed. 70.
- ROMILLY, Jacqueline de, 1988, *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*, coll. "Biblio/essais", Paris. Le Livre de Poche – Éd. de Fallois.

- RONCARD, Pierre de. 1981 (1552-1584), *Les Amours*, chronologie, introd., notes et glossaire par Marc Bensimon et James L. Martin, coll. "GF", Paris, Flammarion.
- RORTY, Richard. 1994 (1989), *Contingência, Ironia e Solidariedade*, col. "Biblioteca de Textos Universitários", Lisboa, Ed. Presença (*Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press).
- ROUGEMONT, Denis de, 1982 (1939), *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Moraes Ed. (*L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1960 (1761), *Julie ou la Nouvelle Héloïse, lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Paris, Garnier Frères.
- ROUSSET, Jean. 1954, *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, Paris, José Corti.
- , 1972, *Narcisse romancier: Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti.
- , 1979 (1962), *Forme et Signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti.
- RUSTIN, Jacques, 1969, "Mensonge et vérité dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, pp. 13-38.
- , 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.
- SAAR-ECHEVINS, Thérèse, 1966, "L'esprit de jeu dans l'oeuvre de Crébillon fils", *Revue des Sciences Humaines*, n° 124, pp. 361-380.
- SACY, Samuel Sylvestre de, 1965, "Père et fils", *La Quinzaine littéraire*, (2 mai), n° 4, p. 13.
- SADE, Donatien Alphonse François, marquis de, 1987 (1800), *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, texte établi et présenté par Michel Delon, coll. "Folio classique", Paris, Gallimard.
- SÁNCHEZ, Elena Suarez, 1996. "Stratégie de l'amour libertin dans *La Nuit et le moment* de Crébillon fils" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon, op. cit.*, pp. 179-190.
- SATÔ, Fumiki, 1965, "Sur la date de publication de l'édition originale du *Paysan parvenu* et de celle de *Tanzai et Néadarné*", *Études de langue et de littérature françaises*, n° 6, pp. 1-14.

- SCHEID, Lucienne, 1995 (1960), "Crébillon fils", in *Dictionnaire des Lettres françaises: le dix-huitième siècle*, *op. cit.*
- SCHOLES, Robert, 1991 (1989), *Protocolos de Leitura*, col. "Signos", Lisboa, Ed. 70 (*Protocols of Reading*, Yale University Press).
- SCHULTZE, Wolfgang, 1972, "Der abbé Christophe Chayer als Verbesserer Crébillons der Jüngere" in *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, Heidelberg, vol. 209, pp. 127-132.
- SCÈVE, Maurice, 1984 (1544), *Délie. Objet de plus haute vertu*, éd. présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier, coll. "NRF/Poésie", Paris, Gallimard.
- SCUDÉRY, Madeleine de, 1654-1660, *Clélie, Histoire Romaine*, Paris, A. Courbé, 10 volumes.
- SEABRA DA SILVA, Ana Alexandra, 1987, "Le discours amoureux et la genèse du roman épistolaire en France", *Ariane. Revue d'Études littéraires françaises*, n°5, Lisbonne, G.U.E.L.F., Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, pp. 69-83.
- , 1989, *Les Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\* de Crébillon fils ou le démontage du "fol amour"* (Diss. pour le "Mestrado" en Littérature Française, Faculté des Lettres de l'Université Classique de Lisbonne).
- SEARLE, John R., 1984 (1969), *Os Actos de fala*, Coimbra, Almedina (*Speech Acts*, Cambridge University Press).
- SEIXO, Maria Alzira, 1985, *Le Parcours du plaisir: Essai d'analyse d'un texte français du XVII<sup>e</sup> siècle: Francion de Charles Sorel*, Paris, F. Calouste Gulbenkian.
- , 1986, *A Palavra do Romance: Ensaio de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SERMAIN, Jean-Paul, 1985, *Rhétorique et roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, Oxford, The Voltaire Foundation.
- SEYLAZ, Jean-Luc, 1958, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Paris, Genève, Minard, Droz.
- SGARD, Jean, 1968, *Prévost romancier*, Paris, José Corti.
- , 1969, "La notion d'égarement chez Crébillon", *Dix-huitième siècle*, n° 1, pp. 241-249.

- , 1970, “Style rococo et style Régence” in *La Régence* (Actes du Colloque), Paris, A. Colin, pp. 11-20.
- , 1971, “Esthétique du labyrinthe” in *Recherches et travaux*, Bulletin n° 3 (mars), Université de Grenoble. U. E. R. des Lettres, pp. 22-27.
- , 1975, “L’Incipit des *Égarements*” in *Les Paradoxes du romancier...*, *op. cit.*, pp. 17-21.
- , 1984, “Préface” à *Le Sopha*, *op. cit.*, pp. I-XI.
- , 1996a, “Catalogue des oeuvres de Claude Crébillon”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n° 1 (1996), *op. cit.*, pp. 3-20.
- , 1996b, “Introduction”, pp. 7-14; “Songes des sens et songes de l’âme dans l’oeuvre de Crébillon”, pp. 17-28; “Hortense”, pp. 257-265 in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, *op. cit.*
- , 1999, “Préface” pp. VII-XV; “Introduction” à l’édition critique (avec la collaboration de Jean-François Perrin) de *Tanzai et Néudarné*, pp. 237-268 in *OEuvres complètes de Claude Crébillon*, *op. cit.*
- , 2000, *Le Roman français à l’âge classique: 1600-1800*, coll. “Références”, Paris, Le Livre de Poche – Librairie Générale Française.
- SHENNAN, J. H., 1985 (1983), *A França antes da Revolução*, Lisboa, Gradiva (*France Before the Revolution*, s/l, s/ed.).
- SIEMEK, Andrzej, 1980 “Crébillon fils et le dilemme du narrateur”, *Studies on Voltaire*, vol. 192, pp. 1359-1368.
- , 1981, *La Recherche morale et esthétique dans le roman de Crébillon fils*, Oxford, The Voltaire Foundation.
- , 1983, “Crébillon précurseur de Laclos?” in *Laclos et le libertinage. Actes du Colloque du Bicentenaire des Liaisons Dangereuses (1782-1982)*, René Pomeau (préf.); Laurent Versini (postface), Paris, PUF, pp. 44-61.
- STALLONI, Yves, 1985, “*Les Égarements du coeur et de l’esprit* de Crébillon fils”, *L’École des Lettres* (15 déc.), pp. 31-47.
- STAROBINSKI, Jean, 1964, *L’Invention de la liberté: 1700-1789*, Genève, A. Skira.
- STENDHAL, 1987 (1822), *De l’Amour*, coll. “GF”, Paris, Flammarion.

- STERNE, Laurence, 1997-1998 (1759-1767), *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, Lisboa, Antígona, 2 volumes (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.*).
- STEVENS, Marguerite Marie D., 1966, "L'Idéalisme et le réalisme dans *Les Égarements du coeur et de l'esprit* de Crébillon fils", *Studies on Voltaire*, vol. 47, pp. 157-176.
- STEWART, Philip, 1973, *Le Masque et la parole: le langage de l'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti.
- STURM, Ernest, 1970a, *Crébillon fils et le libertinage au dix-huitième siècle*, Paris, A. G. Nizet.
- , 1970b, "Présentation" des *Lettres de la Marquise*, *op. cit.*, pp. 7-36.
- , 1972, "Crébillon" in *Dizionario della letteratura francese*, t. I, Torino.
- , 1976, "Introduction" à *L'Ecumoire*, *op. cit.*, pp. 9-95.
- , (éd), 1992, *OEuvres* de Crébillon fils, Paris, Éd. François Bourin, "Préface", pp. 9-27; "L'anatomie de la passion", pp. 57-67; "Rites de passoire", pp. 203-213; "L'école du libertin", pp. 369-376.
- , 1995, *Crébillon fils ou la science du désir*, Paris, A. G. Nizet (éd. revue et corrigée de *Crébillon fils et le libertinage au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, avec une Bibliographie mise à jour).
- TADIÉ, Jean-Yves, 1987, *La Critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, coll. "AGORA", Paris, Pierre Belfond.
- THAMIN, Jean-Louis, 1978, "Crébillon fils: *La Nuit et le moment*", *Le Cahier de l'Odéon*, n° 3, p. 89.
- THELANDER, Dorothy R., 1963, *Laclos and the Epistolary Novel*, Genève, Droz.
- TODOROV, Tzvetan, 1967, *Littérature et signification*, Paris, Larousse.
- , 1978, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- , 1979 (1977), *Teorias do Símbolo*, col. "Signos", Lisboa, Ed. 70 (*Théories du symbolisme*, Paris, Seuil).
- , 1981, *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.
- TOULMIN, S. E., 1958, *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press.

- TROUSSON, Raymond, 1993, *Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. établie par R. Trousson, coll. "Bouquins", Paris, Robert Laffont.
- UNDANK, John, 1982, "Contagions of Truth: Language and History in *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*", *L'Esprit Créateur*, Baton Rouge, vol. 22, n° 3, pp. 59-71.
- URFÉ, Honoré d', 1984 (1607-1628), *L'Astrée*, textes choisis et présentés par Jean Lafond, coll. "Folio", Paris, Gallimard.
- VALESIO, Paolo, 1980, *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*, col. "Advances in Semiotics", Bloomington, Indiana University Press.
- VAUVENARGUES, Luc de Clapiers, marquis de, 1970, *OEuvres*, éd. nouvelle, précédée de l'éloge de V. et accompagnée de notes et commentaires par D. L. Gilbert, Genève, Slatkine Reprints (réimp. de l'édition de Paris de 1857).
- VÁZQUEZ, Lydia, 1996 "Le *Sopha* et ses conséquences. Succès d'une esthétique de l'intimisme" in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, *op. cit.*, pp. 79-92.
- VERSINI, Laurent, 1968, *Laclos et la tradition: Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, Klincksieck.
- , 1979, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF.
- VESSELY, Thomas R., 1981, "Innocence and Impotence: the Scenario of Initiation in *L'Écumoire* and in the Literary Fairy Tale", *Eighteenth Century Life*, vol. 7, n° 1, Baltimore, MD, pp. 71-85.
- VIART, Thierry, 1996, "Le *Sylphe*, ou les lumières d'une allégorie", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1 (1996), *op. cit.*, pp. 111-121.
- VINCENT, Jean-Didier, 1988 (1986), *Biologia das Paixões*, col. "Universitária", Mem Martins, Publicações Europa-América (*Biologie des Passions*, s/l, Éd. Odile Jacob).
- WAGNER, Horst, 1969, "Crébillon fils und das Problem der Wirklichkeitsillusion im französischen Roman des 18. Jahrhunderts" in *Romanistisches Jahrbuch*, XX, pp. 75-90.
- , 1972, *Crébillon fils: die erzählerische Struktur seines Werkes*, München, Walter Fink Verlag.
- WALD LASOWSKI, Patrick, 1980, *Libertines*, coll. "Les Essais", Paris, Gallimard.

–, 1986, *L'Ardeur et la galanterie*, coll. "Les Essais", Paris, Gallimard.

WALD LASOWSKI, Roman, 1982, "Crébillon fils et le libertinage galant", *Littérature*, n° 47, pp. 83-99.

–, 1984, *Crébillon fils ou le libertinage galant* (thèse inédite).

–, 1995, "Préface" à *La Nuit et le Moment*, *op. cit.*, pp. 5-38.

–, 1996, "L'Amant imaginaire" in *Critique*, n° 587, pp. 298-313.

WIMSATT, William K. e Cleanth Brooks, 1980 (1957), *Crítica literária: Breve história*. Lisboa. F. Calouste Gulbenkian (*Literary Criticism: A Short History*, s/l, Alfred A. Knopf, Inc.).

YLLERA, Alicia, 1979 (1974), *Estilística, Poética e Semiótica literária*. Coimbra, Almedina (*Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad).

ZUMTHOR, Paul, 1972, *Essai de Poétique médiévale*, coll. "Poétique", Paris, Seuil.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	4
<b>PARTE I: SOB O SIGNO DO JOGO: RETÓRICA E COMUNICAÇÃO NOS BOSQUES LIBIDINAIS E FICCIONAIS .....</b>	<b>18</b>
1. DO <i>JOGO</i> E DO <i>DESEJO</i> OU O <i>IMPÉRIO DA SEDUÇÃO</i> .....	23
<i>O Jogo</i> .....	24
<i>O Desejo</i> .....	39
<i>O Jogo do Desejo ou o Império da Sedução</i> .....	44
2. A RESTAURAÇÃO DA RETÓRICA E O FASCÍNIO DA COMUNICAÇÃO OU O <i>IMPÉRIO DO DISCURSO</i> .....	55
<i>Da “Cooperação Interpretativa” ou o Jogo Literário segundo Umberto Eco</i> .....	62
<i>Jogos Retórico-Comunicacionais nos Estudos Literários ou o Império do Discurso</i> .....	74
<b>PARTE II: CLAUDE CRÉBILLON: JOGOS DE SEDUÇÃO E SEDUÇÃO DO JOGO .</b>	<b>98</b>
1. DO AMOR COMO <i>FOGO</i> E <i>JOGO</i> .....	107
<i>Platão e Ovídio</i> .....	108
<i>Do Amor Cortês como Fogo e Jogo</i> .....	115
<i>Do Amor Renascentista como Fogo e Jogo</i> .....	120
<i>Barroco e Classicismo: a “Amizade Terna”, o Fogo do Amor-Paixão e o Jogo Galante</i> .	123
2. OS JOGOS RETÓRICO-COMUNICACIONAIS DO <i>AMOUR-GOÛT</i> .....	140
<i>O Jogo do Desejo no Círculo “de la Bonne Compagnie” ou a Nova Arte de Amar</i> .....	141
<i>A Sedução como Jogo Agonístico</i> .....	163
<i>O Silfo ou o “Parfait Amant” Galante e Libertino</i> .....	165
<i>Jonquille. “Le Plus Aimable des Génies” ou a Força Persuasiva do Desejo</i> .....	179
<i>Mazulhim, o Encantador Encantado ou o “Bluff” do “Homme à la Mode”</i> .....	188
<i>Nassès ou o Virtuosismo do Libertino Vingador</i> .....	198
<i>Clerval, o Libertino Descortês ou a Recusa do Jargão Sentimental</i> .....	213
<i>O Jogo do Prazer Partilhado</i> .....	231
<i>Moclès e Almaïde ou a Funesta Tentação do Jogo do Desejo</i> .....	231
<i>Clitandre e Cidalise ou a Cumplicidade Lúdica do Desejo</i> .....	236
3. OS MESTRES DA TEORIA DO JOGO: VERSAC, CHESTER E ALCIBIADE .....	249
<i>Versac ou o Iniciador nas Regras do Jogo da Nova “Ars Amandi”</i> .....	252
<i>Chester ou a Defesa e Ilustração do Método Libertino</i> .....	268
<i>Alcibiade ou o Vício do Jogo da Vanglória</i> .....	288

4. OS JOGOS RETÓRICO-COMUNICACIONAIS DO AMOR-PAIXÃO .....	317
<i>A Marquesa de M***, Vítima do “Fol Amour”</i> .....	319
<i>A Problematização do Idealismo Amoroso</i> .....	322
<i>O Jogo do Discurso Amoroso</i> .....	331
<i>A retórica da dissimulação</i> .....	332
<i>A retórica da paixão</i> .....	340
<i>O Efeito do Jogo da Ambiguidade: a Problematização do “Fol Amour” da Heroína</i> .....	343
<i>Aspasie, Diotime e Madame de Suffolk ou os Infortúnios da Virtude Jogada pela Sedução</i> .....	345
<i>A Duquesa de*** ou a Vitória do Jogo da Indiferença sobre o Jogo da Sedução Libertina e do Amor-Paixão</i> .....	367
5. O JOGO LITERÁRIO ENTRE AUTOR MODELO E LEITOR MODELO: SEDUÇÃO, PROVOCAÇÃO E PODER .....	388
<i>Limiares: “Alea Jacta Est”</i> .....	392
<i>Títulos, Subtítulos e Indicações Genéricas</i> .....	393
<i>A Epígrafe</i> .....	398
<i>Dedicatórias</i> .....	398
<i>A Instância Prefacial</i> .....	404
<i>Os Intertítulos</i> .....	430
<i>As Notas de Rodapé</i> .....	433
<i>O Jogo Irónico dos Comentários Metanarrativos Actorais</i> .....	435
<i>O Jogo Irónico das Intrusões Autorais</i> .....	445
CONCLUSÃO .....	453
BIBLIOGRAFIA .....	461

