

ALETRIA

Revista de estudos de literatura

v. 32 n. 2

ABR. - JUN. 2022

O Mito Literário
de Paris

ALETRIA

Revista de estudios de literatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho. Vice-Diretor: Georg Otte

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenador: Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes; Subcoordenador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes; Docentes: Maria Zilda Ferreira Cury, Cláudia Campos Soares, Teodoro Rennó Assunção, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, José de Paiva dos Santos, Gláucia Renate Gonçalves, Rômulo Monte Alto, Márcia Maria Valle Arbex, Sabrina Sedlmayer Pinto, Elcio Loureiro Cornelsen; Discentes: Maíra Borges Laranjeira; Secretaria Acadêmica: Camila Barros Rodrigues, Fabrício Palla Teixeira e Giane de Oliveira Jacob.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza (in memoriam), Francisco Toça, Jacyntho José Lins Brandão, Leticia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silviano Santiago.

EDITORES E ORGANIZADORES

*Andrea Schellino
Aurélia Cervoni
Eduardo Veras
Márcia Arbex
Elen de Medeiros
Marcos Antônio Alexandre*

CAPA

Kevin Augusto, com base em fotografia de Márcia Arbex: Paris, França.

SECRETARIA

Setor de Publicações

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Elinaara Santana, Gabriela Mendes Lira, Kevin Augusto, Ronaldo L. C. Júnior, Tikinet

DIAGRAMAÇÃO

Kevin Augusto, Naila França Eleutério

e-ISSN: 2317-2096

A L E T R I A

Revista de estudos de literatura



O MITO LITERÁRIO DE PARIS



32 n. 2

ABR-JUN. 2022

Copyright © dos trabalhos pertencem aos seus autores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 – Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22 cm.

Histórico: Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Resumos em português e em inglês.

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

ISSN: 1679-3749 (impresso)

e-ISSN: 2317-2096 (on-line)

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino. 3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 – www.letras.ufmg.br

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

sumário

APRESENTAÇÃO

Andrea Schellino

Aurélia Cervoni

Eduardo Veras

Márcia Arbex

Elen de Medeiros

Marcos Antônio Alexandre 9

DOSSIÊ

LE PARIS EN DÉCOMPOSITION DE HUYSMANS

THE DECOMPOSED PARIS OF HUYSMANS

Francesca Guglielmi 15

A PARIS MODERNA DOS POEMAS EM PROSA DE J.-K. HUYSMANS

MODERN PARIS IN J.-K. HUYSMANS' PROSE POEMS

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina 29

BAUDELAIRE-PARIS, CRÉATION D'UNE MYTHOLOGIE SENSIBLE ET FANTASMAGORIQUE

BAUDELAIRE-PARIS, CREATION OF A PERCEPTIVE AND PHANTASMAGORICAL MYTHOLOGY

Florelle Isal 61

**« UN COIN DE PROVINCE À PARIS » : LE MYTHE DU PARIS PROVINCIAL
CHEZ PAUL BOURGET**

***“AN AREA OF PROVINCES IN PARIS”: THE MYTH OF THE PROVINCIAL PARIS IN
PAUL BOURGET’S WORK***

Dominique Ancelet-Netter 83

**UN GUADELOUPÉEN À PARIS : ALEXANDRE PRIVAT D’ANGLEMONT MÈNE
SON ENQUÊTE**

***A GUADELOUPEAN IN PARIS: ALEXANDRE PRIVAT D’ANGLEMONT LEADS
THE INVESTIGATION***

Danielle Duga 104

**LE PARIS INSOLITE ET SECRET DE RAYMOND QUENEAU, VU COMME UN
EXERCICE DE STYLE FRATERNEL**

***THE UNUSUAL AND SECRET PARIS OF RAYMOND QUENEAU, SEEN AS A PRACTICE
OF FRATERNAL STYLE***

Etienne Crosnier 124

**PARIS, POINT DE RÉFÉRENCE DE LA FICTION DANS LES ROMANS DE JEAN-
PHILIPPE TOUSSAINT**

PARIS OR THE BEGINNING OF FICTION IN JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT’S NOVELS

Martine Motard-Noar 144

**UM ANDARILHO POR VOCAÇÃO: CONTINUIDADES E REELABORAÇÕES DA
FLÂNERIE NA CRÔNICA DE LIMA BARRETO**

***A WANDERER BY VOCATION: CONTINUITIES AND RE-ELABORATIONS OF
FLÂNERIE IN LIMA BARRETO’S CHRONICLE***

Raoni Schimitt Huapaya 163

**ATLAS DE UM ESCRITOR EM CRIAÇÃO: OSMAN LINS DE PRIMEIRA VIAGEM
*ATLAS OF A WORK IN PROCESS: OSMAN LINS’ FIRST TRIP TO PARIS***

Fabricia Walace Rodrigues 186

**A ELABORAÇÃO DA URGÊNCIA: A PARIS DESASSOSSEGADA DE VIDA
BILINGÜE DE UN REFUGIADO ESPAÑOL EN FRANCIA**

*THE ARCHITECTURE OF URGENCY: THE UNEASY PARIS OF VIDA BILINGÜE DE UN
REFUGIADO ESPAÑOL EN FRANCIA, BY RAFAEL ALBERTI*

Mayra Moreyra Carvalho

Margareth Santos 204

LER O TEMPO NO ESPAÇO (PARIS, JACQUES AUSTERLITZ, W. G. SEBALD)

IN SPACE WE READ TIME (PARIS, JACQUES AUSTERLITZ, W. G. SEBALD)

Kelvin Falcão Klein 229

**UN ÁTICO FRENTE AL PÈRE-LACHAISE. DESPUÉS DEL INVIERNO DE
GUADALUPE NETTEL**

*AN ATTIC IN FRONT OF PÈRE-LACHAISE. AFTER THE WINTER OF GUADALUPE
NETTEL*

María Esther Castillo García 248

VARIA

**O DISCURSO AUTORITÁRIO DA MASCULINIDADE HETERONORMATIVA: UMA
ANÁLISE DIALÓGICA DE “THE DAY HE CAME”, DO AUTOR NIGERIANO
AMATESIRO DORE**

*THE AUTHORITARIAN DISCOURSE OF HETERONORMATIVE MASCULINITY: A
DIALOGICAL ANALYSIS OF NIGERIAN AUTHOR AMATESIRO DORE’S “THE DAY
HE CAME”*

Orison Marden Bandeira de Melo Júnior 270

**AS AVENTURAS DA CHINA IRON: TRANS-FORMAÇÕES RADICAIS PARA O
FIM DO MUNDO**

*CHINA IRON’S ADVENTURES: RADICAL TRANSFORMATIONS FOR THE END OF
THE WORLD*

Ieda Magri 291

BECOS SEM GENTILEZA DA MEMÓRIA: ESPAÇOS, URGÊNCIAS E CARÊNCIAS EM ROMANCES DE EVARISTO E NTSHINGILA

KINDLESS ALLEYWAYS OF THE MEMORY: SPACES, URGENCY AND SCARCITY IN NOVELS BY EVARISTO AND NTSHINGILA

Aline de Mello Sanfelici

Janice Inês Nodari 313

OS KAFKAS DE COETZEE: A ÚLTIMA LIÇÃO DE ELIZABETH COSTELLO

COETZEE'S KAFKAS: ELIZABETH COSTELLO'S LAST LESSON

Adriano Schwartz 334

DRAMATURGIAS EM CALEIDOSCÓPIO: MULHERES NO TEATRO ESTADUNIDENSE (1910-1930)

KALEIDOSCOPIIC DRAMATURGIES: WOMEN IN THE UNITED STATES THEATRE (1910-1930)

Marcela Lanius 354

“DESESPERO E DESENLAÇE”, DE CLARICE LISPECTOR: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS

“DESESPERO E DESENLAÇE”, BY CLARICE LISPECTOR: COLÓQUIO/LETRAS MAGAZINE

Thiago Cavalcante Jeronimo 374

THE NEO-SLAVE NOVEL AND PROGRESSIVE EUGENICS IN COLSON WHITEHEAD'S THE UNDERGROUND RAILROAD

O ROMANCE NEO-ESCRAVO E A EUGENIA PROGRESSISTA EM THE UNDERGROUND RAILROAD: OS CAMINHOS PARA A LIBERDADE DE COLSON WHITEHEAD

Roberto Ferreira Junior 394

RESENHA

EDMONDSON, PAUL; WELLS, STANLEY (ED.). *ALL THE SONNETS OF SHAKESPEARE*. CAMBRIDGE: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2020. 299 p.

Janaina Mirian Rosa 416



apresentação

O presente número da *Aletria: revista de estudos de literatura*, vol. 32, n. 2, organizado pelos professores Márcia Arbex (UFMG), Eduardo Veras (UFTM), Andrea Schellino (Sobornne Université) e Aurélia Cervoni (Università Roma III), dedica-se a trazer um conjunto de textos que tratam sobre o tema do “mito literário de Paris”.

Em suas reflexões sobre a figura do *flâneur*, Walter Benjamin menciona os panoramas, gênero literário comercial que se expande no final da primeira metade do século XIX, do qual derivam as “fisiologias”, que “ocupavam-se da descrição dos tipos encontrados na feira”. O interesse dos “fisiólogos”, ainda segundo Benjamin, desloca-se, em dado momento, dos tipos humanos para a focalização da própria cidade. Paris, então, torna-se personagem, tema e cenário para uma série de obras, sobretudo folhetinescas, das quais o filósofo alemão cita alguns títulos. É nesse mesmo contexto histórico-literário que Roger Caillois identificará o surgimento do mito de Paris, impulsionado justamente pela literatura de corte popular e comercial. Para o sociólogo, esse fenômeno se explica pela “promoção do urbano à qualidade do épico” e pela consolidação de um imaginário coletivo e, em certa medida, coercitivo (características que ele associa à representação mítica) da cidade de Paris.

Tal visada épica da vida urbana assumiria um lugar central na teoria da arte moderna em Baudelaire, que escreve, na seção final do *Salão de 1846*, sugestivamente intitulada *Do heroísmo da vida moderna*: “A vida parisiense é fecunda em temas poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e nos sacia como a atmosfera; mas não o vemos.” Como em Balzac, “a eleição da vida urbana à qualidade de mito”, nos

termos de Caillois, constitui, em Baudelaire, uma adesão à modernidade, um esforço de apreciação e transfiguração do presente, a busca por um sublime urbano, conforme Antoine Compagnon.

Se o mito literário, como explica Pierre Brunel, se define por seu dinamismo, pelo movimento incessante de retomadas interpretativas e criação de novos mitemas (*les mythes nouveau-nés*), a proposta de pensar o mito literário de Paris nos convida a examinar as particularidades da relação de cada escritor com a cidade e seu imaginário, com foco muito mais nas variantes literárias que na imobilidade do mito, para falar mais uma vez com Brunel.

Os artigos reunidos no dossiê *O mito literário de Paris* dialogam com essa proposta e confirmam que a “capital do século 19”, para retomar o célebre título de Walter Benjamin, continua ocupando um lugar privilegiado no imaginário de artistas, poetas e escritores. O dossiê reúne autores que apresentam uma visão renovada da tradição desse mito, tanto na época de seu surgimento quanto na contemporaneidade, num processo dinâmico de retomadas interpretativas.

O Dossiê se abre com estudos sobre os poetas mais emblemáticos desse tema: Joris-Karl Huysmans e Charles Baudelaire. De um lado, Huysmans, estudado em dois artigos: Francesca Guglielmi destaca o quanto esse “observador naturalista” oferece uma visão singular da Paris de sua época, celebrando tanto as paisagens quanto a vida urbana, sobretudo em suas primeiras obras; enquanto Rubens Vinícius Marinho Pedrosa e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina se detêm nas representações de Paris – muitas vezes apoiadas em pinturas – nos poemas em prosa de Huysmans, tendo como perspectiva a questão da modernidade literária e a estética naturalista. De outro lado, Baudelaire, objeto do artigo de Florelle Isal, dedicado à fantasmagoria e à mitologia parisiense do poeta, que recria o mito de Paris a partir de sua visão desencantada da cidade, apoiada na sua concepção de modernidade.

Em seguida, apresentamos o artigo de Dominique Ancelet-Netter, que mostra a contribuição dos romances de Paul Bourget para a construção do mito literário de uma Paris “provinciana”, situada em certos pontos da *rive gauche*, e que, nesse mesmo movimento, opera uma desconstrução da visada mítica. O jornalista e escritor Alexandre Privat d’Anglemont, *habitué* da boemia literária parisiense dos anos de 1840, é objeto da reflexão de Danielle Duga, cujo foco é a “investigação

etnográfica inédita” que faz junto a uma população da capital considerada marginal, nas palavras do autor. Também Raymond Queneau faz a crônica da capital parisiense em sua vertente insólita e usando da fórmula dos “exercícios de estilo”, conforme a análise de Étienne Crosnier sobre a coluna que o criador de *Zazie* escreveu para o jornal *L’Intransigeant*. Na sequência, a presença da capital francesa na ficção contemporânea de Jean-Philippe Toussaint é tema do artigo de Martine Motard-Noar, que visa mostrar como Paris é o ponto de partida para as diversas narrativas do escritor, mas sobretudo como os deslocamentos e viagens dos personagens para dentro e fora da capital geram instabilidade e determinam a própria estrutura narrativa.

O mito literário de Paris se expande, naturalmente, para além das fronteiras francesas e europeias num processo dinâmico de retomadas interpretativas. No âmbito da literatura brasileira, Raoni Schimitt Huapaya examina a reelaboração de uma *flânerie* na crônica de Lima Barreto dedicada à paisagem urbana carioca, enquanto Fabrícia Wallace Rodrigues mostra como a viagem de Osman Lins a Paris impactou seu processo criativo, reflexo da projeção artística que fez de Paris a capital cultural da América Latina para os escritores da virada do século XX. Mas não apenas em nossas terras esse impacto é observado: os versos do espanhol Rafael Alberti, escritos em Paris no final dos anos 1930, mostram como sua percepção poética da cidade enquanto *flâneur* se articula com as propostas da vanguarda histórica, conforme a análise das autoras Mayra Moreyra Carvalho e Margareth Santos. Por outro lado, W. G. Sebald elege a emblemática Biblioteca Nacional da França e seu entorno como foco de uma “digressão ensaística”, e procede a uma “prospecção imaginativa das camadas recalçadas da experiência urbana” em seu célebre *Austerlitz*, de acordo com a análise de Kelvin Falcão Klein. A escritora mexicana contemporânea Guadalupe Nettel, por sua vez, elege o cemitério Père-Lachaise como centro de sua trama narrativa, não apenas pela simbologia da morte, mas por ser um lugar que ocupa seu imaginário literário individual e que faz parte de sua própria história, de acordo com a leitura de María Esther Castillo García.

Com esse conjunto de artigos do dossiê *O mito literário de Paris*, constatamos que, para além de Balzac, Victor Hugo, Baudelaire, Apollinaire, Breton ou Aragon, a construção mítica da cidade de Paris pela literatura permanece viva; que a percepção das transformações

urbanas pelas quais passou e ainda passa a cidade está atravessada pela visão da cidade também como local de memória, seja individual ou coletiva; que o *flâneur* parisiense sobrevive sob diversas formas e em diferentes continentes; enfim, que a efervescência cultural de Paris foi e ainda é estímulo à criação poética e literária.

Na composição da seção Varia, contamos com sete artigos cuja variedade temática salienta a pluralidade deste número. Em “O discurso autoritário da masculinidade heteronormativa”, Orison Marden Bandeira de Melo Júnior analisa o conto *The Day He Came*, do nigeriano Amatesiro Dore, apontando o conflito entre homossexualidade e o discurso patriarcal. Ieda Magri, em “As aventuras da China Iron”, se dispõe a ler a obra de Gabriela Cabezón Cámara a partir da ideia de transformação das personagens em direção ao fim do mundo, apropriando-se para isso da tradição gauchesca argentina. Por sua vez, em “Becos sem gentileza da memória”, as autoras Aline de Mello Sanfelici e Janice Inês Nodari cotejam as obras *Becos da memória*, de Conceição Evaristo, e *Sem gentileza*, da sul-africana Futhi Ntshingila, em especial na compreensão de como os espaços ocupados pelas personagens são definidores para a sua trajetória. Em “Os Kafkas de Coetzee”, Adriano Schwartz encaminha sua análise para demonstrar que o capítulo final do romance *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee, “No portão”, não apenas se apropria de *Diante da lei*, de Kafka, mas ainda reconfigura outro texto do escritor tcheco, *Das parábolas*. Marcela Lanius, no seu texto “Dramaturgias em caleidoscópio: mulheres no teatro estadunidense”, apresenta seis dramaturgas cuja produção varia entre 1910 e 1930, buscando analisar como tais nomes foram apagados do cânone tradicional estadunidense. Em seguida, Thiago Cavalcante Jerônimo, em “‘Desespero e desenlace’, de Clarice Lispector: revista colóquio/letras”, analisa o conto inédito em livro de Clarice Lispector, *Desespero e desenlace às três da tarde*, a partir da versão publicada em 1975 na revista portuguesa *Colóquio/Letras*. Para finalizar a seção Varia, Roberto Ferreira Junior, em “The Neo-Slave Novel and Progressive Eugenics in Colson Whitehead’s *The Underground Railroad*”, propõe que o livro de Colson Whitehead deveria ser considerado como um novo romance de escravizados, uma vez que o romancista recria a escravidão norte-americana antes da guerra civil. Para fechar este número, Janaina Miriam Rosa resenha o livro *All the Sonnets of Shakespeare*, editado por Paul Edmondson e Stanley Wells e publicado em 2020 pela Cambridge University Press.

Aos leitores, às leitoras, convidamos a todos para flunar nas páginas deste número, deixando capturar-se pelos estudos e pelas reflexões dos autores que contribuíram com a revista, cujos esforços ratificam o anseio sempre crescente de apresentar estudos sólidos na área dos estudos literários. Agradecemos a todos, aos colaboradores e aos funcionários, que se dedicaram para, mais uma vez, colocar a *Aletria* no ar com produção de qualidade.

Boa leitura!

Andrea Schellino
Aurélia Cervoni
Eduardo Veras
Márcia Arbex
Elen Medeiros
Marcos Antônio Alexandre

O Mito Literário de Paris





Le Paris en décomposition de Huysmans

The Decomposed Paris of Huysmans

Francesca Guglielmi

Sorbonne Université

franci_guglielmi@yahoo.it

<http://orcid.org/0000-0001-9619-9613>

Résumé : Huysmans a participé à sa manière au discours littéraire qui a fait de Paris le lieu poétique par excellence et lui a attribué un caractère mythique. Parisien de naissance, il a choisi la capitale comme cadre de la plupart de ses romans et a fait de sa ville natale l'objet de nombreux textes descriptifs, où il se présente tel un flâneur baudelairien. Fasciné par le vieux Paris, il a privilégié les coins écartés et mélancoliques, les quartiers populaires, voire périphériques, en dénonçant les transformations du Second Empire. Observateur naturaliste de la grande ville, il s'est livré, surtout dans ses premières œuvres, à la peinture de la vie urbaine dans sa réalité profonde, même dans ses aspects les plus sordides et triviaux. Ses pages, celles qui célèbrent certains paysages urbains comme celles qui ébauchent des types parisiens, offrent une vision très personnelle du Paris de l'époque, qui ressent du pessimisme de l'auteur.

Mots-clés : Joris-Karl Huysmans ; Paris ; mythe ; paysage urbain ; types parisiens ; flâneur.

Abstract: Huysmans participated in his own way in the literary discourse that made Paris the poetic place par excellence and gave it a mythical character. Parisian by birth, he chose the capital as the setting for most of his novels and made his hometown the subject of many descriptive texts, where he appears as a Baudelairean flâneur. Fascinated by the old Paris, he preferred quiet and melancholic corners, popular neighborhoods, even suburbs and denounced the transformations of the Second Empire. Naturalist observer of the big town, he devoted himself, especially in his first works, to painting the urban life in its deep reality, even in its most sordid and trivial aspects. Its pages, those that celebrate certain urban landscapes like those who describe Parisian types, offer a very personal vision of Paris at the time, which is influenced by the pessimism of the author.

Keywords: Joris-Karl Huysmans; Paris; myth; urban landscape; parisian type; flâneur.

Parisien de naissance, Huysmans a passé l'essentiel de sa vie dans la capitale, en entretenant avec elle un lien très étroit. Il l'a choisie comme cadre de la plus grande partie de ses œuvres, en trouvant dans sa ville natale une précieuse source d'inspiration, surtout au début de sa carrière d'écrivain. S'il a situé à Paris l'action de ses premiers romans, il a également fait de la ville l'objet de ses premiers textes descriptifs, ceux où il se présente en simple flâneur parisien. Ainsi, dominé, selon Marie-Claire Bancquart, par le besoin de « faire entrer à force de précision la ville dans le livre¹ » (BANCQUART, 1986, p. 2), de la raconter et de l'expliquer, à travers les déambulations de ses héros, calquées sur les siennes, il promène le lecteur dans Paris, offrant des tableaux précis des endroits qui lui sont chers : les quartiers de la rive gauche de la Seine en particulier (Montparnasse, Saint-Sulpice, Saint-Séverin, les abords de la Bièvre, les Gobelins, l'avenue de la Motte-Picquet), et certains coins situés sur la rive droite (la rue de la Chine à Menilmontant, la rue d'Amsterdam, les alentours de la Bourse, le Palais Royal). Le point de départ de l'observateur est toujours la rue, mais son regard s'élargit ensuite à tout le paysage urbain, avec ses maisons et ses monuments, ses théâtres et ses lieux de divertissements, ses marchés et ses pâtisseries, ses boutiques et ses vitrines (du magasin de photographies et de jouets au marchand de primeurs et de bric-à-brac), ses restaurants, cafés et goguettes, mais aussi ses chemins de fer, ses jardins publics, ses librairies religieuses et ses églises.

« Il y aurait un petit volume à écrire sur chacun des arrondissements de Paris, [...] un guide pour les raffinés et les artistes » (HUYSMANS, 2019b, p. 386), constate André, l'un des personnages principaux d'*En ménage*, le roman que Huysmans publie chez Charpentier en février 1881. Pourtant, ce projet s'avérera irréalisable. Ce n'est pas, d'ailleurs, la ville dans sa globalité, dans tous ses aspects ou ses dimensions, qui l'attire. Dès ses premiers écrits, Huysmans marque sa prédilection pour les endroits écartés, déserts et mélancoliques, pour les quartiers populaires, voire périphériques, n'ayant pas subi les transformations urbanistiques du Second Empire.

La dénonciation de l'évolution américaine de Paris, de la nouvelle ville haussmannienne en pleine modernisation, caractérisée par des lignes droites, des façades monotones et des maisons toutes semblables, traduit

¹ Voir également le chapitre consacré à Huysmans dans Marie-Claire Bancquart (1979, p. 156-175).

chez Huysmans, comme l'a souligné Philippe Geinoz dans une étude récente consacrée précisément à « l'américanisation de la ville et l'intimité perdue » dans le Paris de Huysmans, une inquiétude « relative à la difficulté de se trouver dans cet ensemble à la fois uniforme et scindé » (GEINOZ, 2016, p. 123). Face à cette monotonie et à cette symétrie, l'écrivain éprouve, comme Jean Folantin, le héros d'*À vau-l'eau*, nouvelle publiée par Huysmans chez Kistemaeckers en 1882, une « impression de malaise et d'angoisse » (HUYSMANS, 2019b, p. 520).

Selon Marie-Claire Bancquart, « le Paris contemporain semble tellement vulgaire et plat [...] que l'imagination insolite de Huysmans va souvent dans le sens d'une destruction » (BANCQUART, 1986, p. 4), ce qui est vrai pour au moins un texte de critique d'art, « Fantaisie sur le musée des Arts décoratifs et sur l'architecture cuite », publié initialement en novembre 1886 dans *La revue indépendante* et recueilli dans *Certains* chez Tresse et Stock en 1889, où l'écrivain envisage la dévastation, par le feu, des bâtiments construits par les « maçons modernes », en créant pour l'occasion la notion imaginaire d'architecture cuite :

Pour embellir cet affreux Paris que nous devons à la misérable munificence des maçons modernes, ne pourrait-on – toutes précautions prises pour la sûreté des personnes – semer çà et là quelques ruines, brûler la Bourse, la Madeleine, le ministère de la Guerre, l'église Saint-Xavier, l'Opéra et l'Odéon, tous le dessus du panier d'un art infâme ! L'on s'apercevrait peut-être alors que le Feu est l'essentiel artiste de notre temps et que, si pitoyable quand elle est crue, l'architecture du siècle devient imposante, presque superbe, lorsqu'elle est cuite. (HUYSMANS, 2008, p. 341-342)

Tout au long de son œuvre, Huysmans déplore les nouvelles constructions et les larges avenues de cette capitale transformée. Dans *À vau-l'eau*, Folantin critique les rénovations mises en place dans le VI^e arrondissement et va jusqu'à contester le fait que son quartier puisse encore être habité, « défiguré » qu'il est

par des percées de nouvelles rues, par de funèbres boulevards, rissolés l'été et glacés l'hiver, par de mornes avenues qui avaient américanisé l'aspect du quartier et détruit pour jamais son allure intime, sans lui avoir apporté en échange des avantages de confortable, de gaieté et de vie. (HUYSMANS, 2019b, p. 503)

Constamment en quête d'un bon restaurant, il trouve quelque soulagement dans ses promenades solitaires : « Ah ! décidément Paris devient un Chicago sinistre ! – Et, tout mélancolisé, M. Folantin se répétait : profitons du temps qui nous reste avant la définitive invasion de la grande muflerie du Nouveau Monde ! – Et il reprenait ses flânes » (HUYSMANS, 2019b, p. 510). Dans *Là-bas*, roman publié en 1891 chez Tresse et Stock, où apparaît fugitivement « un maître sonneur fort intelligent et très lettré », qui « avait dans sa cellule, à Notre-Dame, des vieux plans de Paris si rares » et qui « n'était pas non plus un artisan, mais bien un collectionneur enragé des documents relatifs au vieux Paris² » (HUYSMANS, 2019b, p. 950), le protagoniste, Durtal, manifeste sa nostalgie pour le Paris du Moyen Âge, en imaginant apercevoir la ville du haut de la tour de Saint-Sulpice :

Paris à vol d'oiseau, c'était intéressant au Moyen Âge, mais maintenant ! J'apercevrai, comme au sommet des autres fûts, un amas de rues grises, les artères plus blanches des boulevards, les plaques vertes des jardins et des squares et, tout au loin, des files de maisons qui ressemblent à des dominos alignés debout et dont les points noirs sont des fenêtres³. (HUYSMANS, 2019b, p. 1105)

En nostalgique du vieux Paris, Huysmans regrette « les rues quiètes et serrées du temps jadis », démolies pour faire place aux « glaciales avenues » (HUYSMANS, 1886, p. 55-56) de la ville moderne. Il se plaît à évoquer les endroits qui ont conservé leur ancien aspect, destinés de toute évidence à disparaître, comme les ruelles où coulait autrefois la Bièvre, ou comme la rue de la Chine, à Ménilmontant, ou encore comme les vieilles petites rues du quartier Saint-Séverin. Les biographes de Huysmans qui, comme Pierre Galichet dans ses « Promenades dans le Paris de Huysmans » (GALICHET, 1942), ont entrepris de dessiner la géographie des lieux où vécut l'écrivain ou à identifier les espaces peints dans ses œuvres, ont relevé que le nombre de ces endroits qui ont désormais disparu est assez important.

La description de vieux quartiers parisiens fait notamment l'objet des trois textes, qui, publiés d'abord séparément, seront regroupés par Huysmans

² Huysmans évoque la figure d'Antoine-Pierre-Marie Gilbert (1785-1858), écrivain et érudit, collectionneur de plans de Paris.

³ La formule « Paris à vol d'oiseau » est empruntée à Victor Hugo, qui intitule ainsi un chapitre de *Notre-Dame de Paris*.

en 1901, à la Société de Propagation des livres d'art, sous le titre de *La Bièvre. Les Gobelins. Saint-Séverin*. Ces évocations, riches en détails historiques, sont marquées par l'inquiétude face à la destruction du vieux Paris.

Ainsi pour « La Bièvre », que Huysmans affectionne particulièrement. Il se plaint, dans une lettre adressée à Camille Lemonnier vers le 10 décembre 1876, des transformations subies par le quartier :

la bonne ville de Paris qu'on égorgète à petits coups en l'amputant du seul quartier bizarre qu'elle possédât, la Bièvre, aussi je me bats, à grands coups de plumes, proclamant la joie des paysages navrés et la supériorité des guenilles bien drapées sur les étoffes bêtes des maisons neuves – Vous me direz que cela ne sert de rien, que les champs lugubres de ce coin de la ville sont improductifs et peu fréquentés, mais enfin saperlotte ! il y a 2 peupliers et un saule et un tas de gamins très intéressants avec leurs vêtements en pièces – et puis, au fond, c'est si bête les grands boulevards éclairés au gaz, les quartiers misérables sont seuls amusants, quand on y réfléchit. (HUYSMANS, 1957, p. 10)

Avant que « cette étrange rivière, cet exutoire de toutes les crasses, cette sentine couleur d'ardoise et de plomb fondu » (HUYSMANS, 2019a, p. 190) ne disparaisse définitivement sous l'effet des travaux d'assainissement, l'auteur lui consacre deux essais, le premier publié en 1877 dans *La République des lettres*, puis réédité en 1880 dans *Croquis parisiens* chez Henri Vaton, le second donné d'abord, en 1886, à la revue d'Amsterdam, *De nieuwe gids*, avant de figurer en 1890 dans *Les vieux quartiers de Paris. La bièvre*, chez Genonceaux. Le flâneur s'attendrit devant ce paysage :

Au fond, la beauté d'un paysage est faite de mélancolie. Aussi la Bièvre, avec son attitude désespérée et son air réfléchi de ceux qui souffrent, me charme-t-elle plus que toute autre et je déplore comme un suprême attentat le culbutement de ses ravines et de ses arbres ! Il ne nous restait plus que cette campagne endolorie, que cette rivière en guenilles, que ces plaines en loques et on va les dépecer ! (HUYSMANS, 2019a, p. 189-190)

De même, dans « Le quartier Saint-Séverin », un texte publié dans *L'écho de Paris*, en dix livraisons du 6 avril au 10 août 1898, puis réédité dans *La Bièvre et Saint-Séverin* chez Stock en 1898, il dénonce « le saccage des derniers débris du Paris d'antan » (HUYSMANS, 2021, p. 451) :

À l'heure actuelle, le quartier Saint-Séverin, le seul, à Paris, qui conserve encore un peu de l'allure des anciens temps, s'effrite et se démolit chaque jour ; dans quelques années, il n'y aura plus trace des délicieuses masures qui l'encombrent. L'on nivellera d'amples routes, l'on abolira les tapis-francs, l'on refoulera le long des remparts les purotins et les escarpes ; une fois de plus, les moralistes s'imagineront qu'ils ont déblayé la misère et relégué le crime ; les hygiénistes clameront également les bienfaits des larges boulevards, des squares étriqués et des rues vastes ; l'on répétera sur tous les tons que Paris est assaini, et personne ne comprendra que ces changements ont rendu le séjour de la ville intolérable. (HUYSMANS, 2021, p. 448)

La fascination de Huysmans pour le vieux Paris se retrouvera dans ses dernières œuvres sous un visage différent. Poussé de plus en plus par un besoin de spiritualité et d'intériorité, l'écrivain en route vers la conversion cherchera dans la prière un abri pour son âme. Il s'attachera à la description des églises et des édifices religieux de la capitale. Ses romans d'inspiration catholique raconteront alors les errances solitaires de Durtal dans les églises et les chapelles de Paris. Voici comment la ville apparaît dans un passage de *L'Oblat*, roman publié en 1903 chez Stock :

Paris est plein d'églises, saturées de prières, plus pieuses que ne sont toutes les églises réunies de la province ; et ses chapelles de la Vierge à Notre-Dame des Victoires, à Saint-Séverin, à Saint-Sulpice, à l'abbaye aux Bois, chez les Dames Saint-Thomas de Villeneuve ne sont-elles point d'accueillants dispensaires où la Madone cicatrise, en souriant, les plaies ? (HUYSMANS, 1992, p. 397)

Les pages que le Huysmans converti consacra aux églises parisiennes (Notre-Dame de Paris, Saint-Merry, Saint-Germain l'Auxerrois⁴), constituent pour le lecteur contemporain des études significatives sur l'architecture et sur l'art religieux de la capitale.

Le Huysmans naturaliste cherchait en revanche à s'évader dans les quartiers périphériques, pris du « dégoût de Paris⁵ » (HUYSMANS, 1957,

⁴ Les éditions Plon-Nourrit publient en 1908, après la mort de Huysmans, le recueil intitulé *Trois églises et trois primitifs*, dans lequel figurent des études parues auparavant sur ces trois églises de Paris.

⁵ Huysmans écrit à Camille Lemonnier, le 27 septembre 1881 : « le dégoût de Paris me vient, par époque, moi qui n'aimais au fond que cette sacrée ville ! »

p. 101) ou lorsque « cette damnée et charmante ville » devenait un « perpétuel obstacle au travail des gens tranquilles⁶ » (HUYSMANS, 1957, p. 1).

Dans l'un de ses premiers textes, *Vue des remparts du Nord-Paris*, publié le 1^{er} novembre 1879 dans la *La Revue moderne et naturaliste* et repris en mai 1880 dans *Croquis parisiens*, l'auteur révèle le charme tout particulier qu'exerce sur lui la banlieue parisienne, où s'est retirée, à la suite des travaux de rénovation, la population plus pauvre de la ville. À la tombée de la nuit, le promeneur peut trouver un mélancolique plaisir à « la merveilleuse et terrible vue des plaines qui se couchent, harassées, au pied de la ville » :

Et c'est alors surtout que le charme dolent des banlieues opère ; c'est alors surtout que la beauté toute puissante de la nature respandit, car le site est en parfait accord avec la profonde détresse des familles qui le peuplent. (HUYSMANS, 2019a, p. 201-202)

Dans « La rue de la Chine », l'une des pièces des *Croquis parisiens*, le flâneur parisien s'écarte des « fastidieuses opulences des quartiers riches » et cherche une consolation dans la « douce et triste » rue, qui « telle qu'elle existe encore [...] est la négation de l'ennuyeuse symétrie, l'opposé du banal alignement des grandes voies neuves » (HUYSMANS, 2019a, respectivement p. 197, 200 et 198).

Le début d'un texte publié en janvier 1886 dans la *Revue illustrée*, « Autour des fortifications : Le point-du-jour », confirme que l'un des paysages favoris de Huysmans, capable encore de susciter de « suggestives méditations » et des promenades « fécondes en apaisements et en rêveries » (HUYSMANS, 1886, p. 56), est celui qui est situé en dehors de l'ancienne enceinte de la capitale, le long des fortifications :

La banlieue est maintenant le dernier asile des intimistes que les américaines parures du nouveau Paris effarent.
Combien de gens épris de petits coins encore curieux, attirés par un simulacre de campagne, par une apparence de jardin, erraient, le dimanche, dans les quartiers pauvres, se donnant l'illusion d'un peu

⁶ Au même Lemonnier, le 4 octobre 1876, Huysmans avoue : « Cette damnée et charmante ville où l'on tue le temps dans des cafés dits littéraires, ce qui permet aux patrons de ces établissements de couler à la faveur du titre, des bières odieusement frelatées et des trois six ineffablement anémiques, est un perpétuel obstacle au travail des gens tranquilles. »

de campagne, la persuasion d'un air plus tonique et plus vif, près des remparts ! D'aucuns trouvaient même à ces sites râpés, à ces arbustes poudreux, à ces arbres malingres, un charme morbide plus capiteux que celui des paysages mieux portants et plus valides. [...] Et il semble que la banlieue de Paris relève toujours d'un mal épuisant qui la mine, et que son côté populacrier s'atténue et s'effile dans une attitude alanguie, dans une mine dolente. (HUYSMANS, 1886, p. 55)

Et pourtant, les tentatives de Huysmans, comme de ses personnages, de fuir la capitale se traduisent par des échecs. Le retour à Paris de Des Esseintes dans *À rebours* (Charpentier, 1884), ou celui de Jacques Marles et sa femme Louise, les protagonistes d'*En rade* (Tresse et Stock, 1887), préfigurent celui de Huysmans en octobre 1901 après la parenthèse à Ligugé, où il s'était installé en juin 1899.

Paris et ses habitants restent le lieu d'une exploration constante dans l'œuvre de Huysmans⁷. Il en a laissé des images saisissantes et parfois très différentes, notamment celle, quelque peu insolite, du Paris nocturne sous la pluie aperçu du haut d'une fenêtre, dans le deuxième chapitre des *Sœurs Vatard*, deuxième roman de l'auteur, paru chez Charpentier en 1879⁸. Le paysage urbain est submergé par l'orage :

La pluie augmenta, hachant toute la rue de ses diagonales grises ; des trombes de vent cinglaient les ardoises des toits, les faisaient cabrioler en l'air et se briser sur les trottoirs avec un bruit sec ; par moments, les rafales se ruaient sur une corniche, et là éclataient, volant en poussière fine. [...] l'averse ruisselait sur les pavés, s'acharnait sur les tuiles, ravivait l'ocre pâli des murs, les tachant de plaques plus foncées, dégoulinant tantôt avec un fracas d'avalanche, tantôt avec un grésillement de friture au feu. (HUYSMANS, 2019b, p. 89)

Suit une description des « malheureux » passants, « lancés à toutes jambes » :

des femmes qui barbotaient, les cheveux collés sur le front, le chapeau baissant ses ailes, des hommes qui se tapaient le derrière avec leurs talons, à force de courir, agitant des pantalons de bois, des redingotes

⁷ Sur la place que Paris occupe dans l'œuvre de Huysmans, voir notamment : FEYLER, 1987.

⁸ Voir SOLAL, 2009-2010.

collées aux hanches, s'efforçant d'abriter des chapeaux dont la gomme sortait. (HUYSMANS, 2019b, p. 89)

Les images du Paris contemporain sont chez Huysmans parfois contradictoires, sinon antithétiques. Dans *En ménage*, par exemple, où sept chapitres sur seize contiennent des pages sur la capitale française, Cyprien, épris de modernité, célèbre la beauté de la rue :

Oui, j'aime les grands boulevards avec leurs rumeurs de foule, leurs cafés pleins, leur brouhaha de gommeux et de coulissiers et j'en raffole, la nuit surtout, vers 2 heures, alors que passe sur l'asphalte la chasse désolée des filles. – Et puis, veux-tu que je te dise, eh bien, moi qui suis réputé être exclusif dans mes opinions, je me crois beaucoup plus éclectique et plus large que toi, car en fin de compte, quelle qu'elle soit, riche ou pauvre, somptueuse ou mesquine, je trouve que la rue est toujours belle ! J'y jouis démesurément, le soir, par exemple, quand étincellent aux flambes du gaz, les lettres d'or collées sur le fronton ou sur les portes vitrées des boutiques. [...]

[...] Et ces joies délicieuses de la rue, je les goûte, le matin aussi, quand je flâne sur les trottoirs. Alors, j'examine les fillettes qui ont découché et qui trottaient, secouant un tantinet leurs jupes, baissant des yeux battus, faisant courir menu sur le bitume des bottines pas fraîches. (HUYSMANS, 2019b, p. 342-343)

Cette rue, « toujours splendide et toujours neuve », « regorge, si fanée qu'elle puisse être, d'innombrables délices que bien peu comprennent », ainsi que le défilé des passantes, symboles de la beauté féminine :

La Vénus que j'admire, moi, la Vénus que j'adore à genoux comme le type de la beauté moderne, c'est la fille qui batifole dans la rue, l'ouvrière en manteaux et en robes, la modiste, au teint mat, aux yeux polissons, pleins de lueurs nacrées, le trottin, le petit trognon pâle, au nez un peu canaille, dont les seins branlent sur des hanches qui bougent ! (HUYSMANS, 2019b, p. 343-344)

L'influence de Baudelaire sur Huysmans se perçoit dans ces lignes consacrées à la passante parisienne, femme inconnue et inaccessible, figure emblématique de la grande ville moderne et véritable mythe littéraire depuis le sonnet intitulée et dédié *À une passante*, publié dans *L'artiste* le 15 octobre 1860 et recueilli en 1861 dans les « Tableaux parisiens » de la deuxième édition des *Fleurs du Mal*. Mais la passante est souvent assimilée

par l'observateur à la prostituée, personnage récurrent dans l'ensemble de l'œuvre de Huysmans et protagoniste de son premier roman, *Marthe, histoire d'une fille*, où elle exprime l'essence même de Paris.

Sensible à l'humanité qui habite la grande ville, Huysmans s'attache, au moins dans ses premières œuvres, nées sous l'égide de l'esthétique naturaliste, à la peinture de la vie urbaine quotidienne dans sa réalité profonde, même dans ses aspects les plus sordides et triviaux. Les personnages qui défilent dans ses premiers récits (*Marthe, histoire d'une fille, Les Sœurs Vatarde, En ménage, À vau-l'eau*), peints avec la plus grande véracité, sont pour la plupart tirés du peuple. L'écrivain met en évidence la médiocrité des existences qui se traînent dans les faubourgs et dans les quartiers les plus défavorisés. D'après Jean Morienval, il juge Paris « plus intéressant arrivé à un certain point de décomposition, parce que cela lui paraît alors plus conforme à la nature humaine » (MORIENVAL, 1930, p. 117). En reprenant la formule de Remy de Gourmont, son « œil » naturaliste

va aussi fouiller les coins et recoins du cloaque urbain [...] jusqu'à exploration complète d'un réel expérimenté et saturé dans toutes ses zones, même les plus sombres et les plus obscures, même les plus reculées et les plus refoulées (LOEHR, 2002, p. 220-221).

La représentation du Paris populaire est également au centre du recueil que Huysmans choisit d'intituler *Croquis parisiens*, à l'instar des « Tableaux parisiens » de Baudelaire et en arborant ainsi l'adjectif dérivé du nom de la ville. Mis en vente le 22 mai 1880 par l'éditeur Henri Vaton et illustré de huit eaux-fortes de Jean-Louis Forain et de Jean-François Raffaëlli, le volume réunit en six sections dix-huit textes brefs (qui deviendront vingt-cinq dans la deuxième édition publiée en avril 1886 chez Léon Vanier), en majorité parus préalablement, entre 1874 et 1879, dans *Le Drageoir à épices* ou dans des revues parisiennes et bruxelloises. Le personnage principal est un flâneur de la capitale et de sa proche banlieue qui, à la manière d'un peintre, esquisse des paysages et des portraits. Que le récit soit à la première ou à la troisième personne, le point de vue est toujours celui d'un héros solitaire.

Le recueil, dont nous avons déjà signalé quelques textes inclus dans la section « Paysages » (« La Bièvre », « La rue de la Chine », « Vue des remparts du Nord-Paris »), contient des peintures des coins les plus pauvres

de Paris et de leur population. Dans « La Bièvre », on écoute le chant d'une pauvre, qui, en parfaite harmonie avec le décor, s'érige en symbole des douleurs humaines :

faites s'élever dans cette vallée de misères la voix d'une pauvre qui lamentablement chantera devant l'eau une de ces plaintes ramassées au hasard des concerts, une romance célébrant les petits oiseaux et implorant l'amour, et dites si ce gémissement ne vous prend point aux entrailles, si cette voix qui sanglote ne semble pas la clameur désolée d'un faubourg pauvre ! (HUYSMANS, 2019a, p. 191-192)

Dans la section intitulée « Types de Paris », Huysmans, observateur curieux de la ville moderne, se plaît à décrire les activités des gens qui peuplent l'univers parisien. Les cinq textes réunis sous cette enseigne ébauchent en quelques pages des types sociaux contemporains : « Le conducteur d'omnibus », « L'ambulante », « La blanchisseuse », « Le geindre », « Le marchand de marrons », et « Le coiffeur ».

En juin 1888, Huysmans est sollicité par le peintre Raffaëlli pour apporter sa contribution à un projet d'un recueil de vingt et un fascicules aux Éditions du *Figaro*, dans la collection « Types de Paris ». D'autres écrivains de l'époque y participent, dont Stéphane Mallarmé, Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt, Jean Richepin, Antonin Proust, Henry Céard et J.-H. Rosny. Huysmans accepte d'y contribuer en livrant un texte intitulé « Les habitués de café », qui paraît avec des dessins de Raffaëlli dans la livraison d'avril de l'année suivante, pour être ensuite inséré dans le volume *Les types de Paris*, publié chez Plon-Nourrit et C^{ie}, et plus tard repris dans *De tout*, recueil paru chez Stock en 1901. L'écrivain y évoque un de ses lieux d'élection, le café Caron, qui faisait l'angle de la rue des Saints-Pères et de la rue de l'Université et qui fit faillite en mai 1891.

« Les habitués de café » ainsi que les « Types de Paris » des *Croquis parisiens* restituent une image fidèle de la ville tout en célébrant le parisianisme contemporain. Ils tiennent à la fois de la scène de genre naturaliste et de la physiologie parisienne, genre qui fut particulièrement à la mode à l'époque romantique et qui a concouru à alimenter le mythe de Paris. Tel était d'ailleurs l'objectif de la collection des « Types de Paris » des Éditions du *Figaro* : renouveler une typologie d'ouvrages, éminemment parisienne, qui connut un grand succès dans les années 1840 en éditant de

petits volumes illustrés et à bon marché, censés évoquer des types humains et professionnels propres à la capitale.

Huysmans a participé à sa manière au discours littéraire qui a fait de Paris le lieu poétique par excellence et lui a attribué un caractère mythique⁹. Au terme de cette trop brève étude d'un vaste sujet, il semble légitime de se demander si son œuvre a renfloué un mythe littéraire ou si elle n'a pas plutôt opéré une démythification. En tout cas, l'image de la capitale qui se dégage des textes de Huysmans ne correspond pas à celle des écrivains romantiques qui ont forgé le mythe de Paris dans la première moitié du XIX^e siècle.

Huysmans n'en est pas moins un témoin de la vie parisienne de son temps et ses pages, celles qui célèbrent certains paysages urbains comme celles qui ébauchent des types parisiens, conservent leur valeur de documents. En faisant sans doute allusion au vieux Paris en voie de disparition dont il a laissé maintes descriptions et en particulier à ses textes sur la Bièvre, Élie Richard fait de lui « l'initiateur de cette littérature parisienne », dans la dédicace au recueil intitulé *Paris qui meurt. Saint-Julien-le-Pauvre, Le Roman de la Bièvre, La Cité et Notre-Dame*, publié en 1923¹⁰.

« Il y a désormais dans la littérature un Paris spécialement huysmansien » (LANGÉ, 1958, p. 246), affirmait Gabriel-Ursin Langé, à qui l'on doit de remarquables études sur les lieux évoqués par l'auteur et sur ses différents logis parisiens. La vision que Huysmans nous offre du Paris de l'époque est très personnelle. On y perçoit son pessimisme et son dégoût de la société contemporaine. Ce Paris, dont l'auteur de *Là-bas* a fait le centre du satanisme de son temps, est « plein de sombres choses », car, comme l'a observé Jean Morienval à propos des *Croquis parisiens*, « la couleur de son pessimisme s'étend sur les images qu'il nous laisse » (MORIENVAL, 1930, p. 118). Sa représentation de Paris, qui montre le versant sombre, mélancolique, parfois sordide de la ville et de ses habitants, offre une des variations possibles de ce mythe littéraire.

⁹ Roger Caillois a parlé de « poétisation de la civilisation urbaine, d'une adhésion réellement profonde de la sensibilité à la ville moderne » (CAILLOIS, 1938, p. 159).

¹⁰ « À la mémoire de Joris-Karl Huysmans, l'initiateur de cette littérature parisienne » (RICHARD, 1923).

Références

- BANCQUART, Marie-Claire. Paris chez Huysmans. *Bulletin de la Société J.K. Huysmans*, Paris, n. 78, p. 1-7, 1986.
- BANCQUART, Marie-Claire. *Images littéraires du Paris « fin-de-siècle », 1880-1900*. Paris : Éditions de la Différence, 1979.
- CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris : Gallimard, 1938.
- FEYLER, Patrick. Paris chez Huysmans ou l'anti-nature. *Eidôlon*, Bordeaux, n. 32, p. 183-220, janvier 1987.
- GALICHET, Pierre. Promenades dans le Paris de Huysmans. *Bulletin de la Société J.K. Huysmans*, Paris, n. 19, p. 289-307, mars 1942.
- GEINOZ, Philippe. L'américanisation de la ville et l'intimité perdue : Huysmans et le nouveau Paris. *Romantisme*, Paris, n. 172, p. 118-132, 2016.
- HUYSMANS, Joris-Karl. Autour des fortifications : le point-du-jour. *Revue illustrée*, Paris, n. 2, p. 53-60, 1^{er} janvier 1886; n. 3, p. 91-96, 15 janvier 1886.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Écrits sur l'art*, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon. Paris : Flammarion, 2008.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Le drageoir aux épices*, suivi de *Croquis parisiens*, édition de Jean-Pierre Bertrand. Paris : Gallimard, 2019a.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen. Genève : Droz ; Paris : Minard, 1957.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *L'Oblat*. Édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny. Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, 1992.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Pierre Glaudes et Jean-Marie Seillan. Tome VI – 1898-1900, Paris : Classiques Garnier, 2021.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Édition publiée sous la direction d'André Guyaux et Pierre Jourde, avec la collaboration de Jean-Pierre Bertrand, Per Buvik, Jacques Dubois, Guy Ducrey, Francesca Guglielmi, Gaël Prigent et Andrea Schellino. Paris : Gallimard, 2019b. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).
- LANGÉ, Gabriel-Ursin. Le Paris d'En ménage. *Bulletin de la société J.K. Huysmans*, Paris, n. 35, p. 246-251, 1958.

LOEHR, Joël. *L'Assommoir* de Zola, les *Croquis parisiens* de Huysmans : un changement d'optique. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, v. 102, n. 2, p. 211-239, 2002.

MORIENVAL, Jean. J.K. Huysmans, portraitiste de Paris. *Bulletin de la société J.K. Huysmans*, Paris, n. 4, p. 116-118, 1930.

RICHARD, Élie. *Paris qui meurt : Saint-Julien-le-Pauvre, Le Roman de la Bièvre, La cité et Notre-Dame*. Orné de six bois par Henri Boulage. Paris : Eugène Figuière, 1923. (Collection Paris autrefois et aujourd'hui). Non paginé.

SOLAL, Jérôme. *Les sœurs vatard* de Huysmans, ou Paris sous les bruits. *Nineteenth-Century French Studies*, Lincoln, v. 38, n. 1-2, p. 85-96, Fall-Winter 2009-2010.



A Paris moderna dos poemas em prosa de J.-K. Huysmans

Modern Paris in J.-K. Huysmans' Prose Poems

Rubens Vinícius Marinho Pedrosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

rubens.escritor.fantasma@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0428-5870>

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

pedrop@letras.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-8104-1773>

Resumo: Na segunda metade do século XIX, o poema em prosa esteve associado à modernidade literária, sobretudo após *Le spleen de Paris*, de Baudelaire, no qual a capital francesa é representada em seus aspectos cotidianos. J.-K. Huysmans, ao praticar tal gênero literário, propõe questões estéticas semelhantes às de Baudelaire, em especial relacionadas à estetização do banal, porém inseridas na proposta naturalista. Nelas, a representação do espaço urbano com suas diferentes facetas associa-se pela descrição à pintura e ao desenho, contribuindo para a construção literária do mito da Paris moderna. Por meio da forma indecisa e errante do poema em prosa, que parece a mais adequada para o objeto literário, e a partir do olhar percuciente de um narrador-*flâneur*, são narrados os imprevistos e contingências da vivência da cidade moderna em locais de diversão ou em espaços secretos e degradados.

Palavras-chave: J.-K. Huysmans; Paris; poema em prosa; modernidade literária; naturalismo.

Abstract: In the second half of the 19th century, the prose poem was associated with literary modernity, especially after Baudelaire's *Le spleen de Paris*, in which the French capital is represented in its everyday aspects. By practicing this literary genre, J.-K. Huysmans proposes aesthetic questions similar to Baudelaire's, especially related to the aesthetics of the banal but inserted in a naturalist proposal. In them, the representation of urban space and its different facets is associated by painting and drawing descriptions, contributing to the literary creation of the myth of modern Paris. The indecisive and errant form of the prose poem seems the most appropriate for this literary object. From the point of view of

a narrator-*flâneur* narrates the unforeseen events and contingencies of living in a modern city, in places of entertainment or in secret and degraded spaces.

Keywords: J.-K Huysmans; Paris; prose poem; literary modernity; naturalism.

Inúmeros foram os escritores que tomaram a cidade de Paris como objeto de criação literária. Alguns preferiram sondar seus aspectos menos conhecidos, como Honoré de Balzac em sua infernal e labiríntica Paris, desafio do jovem Rastignac em *Le Père Goriot* (1835); Eugène Sue, em *Les mystères de Paris* (1842-43), desvelando aspectos do *bas-fond* e introduzindo protagonistas do povo, com sua linguagem própria; e Charles Baudelaire, em *Le spleen de Paris* (1869), pretendendo captar o pitoresco da vida moderna por meio de uma forma literária renovada e flexível. O mito da Paris moderna, assim, foi sendo construído ao longo do século XIX. Os escritores abandonam paulatinamente os cenários idealizados de um passado e de um presente românticos e revelam cada vez mais, para leitores e leitoras que surgiram no cenário pós-revolucionário, aspectos inexplorados e ao mesmo tempo triviais da cidade, pois “a modernidade [...] quer uma arte que se aventure no cotidiano, que assuma sua banalidade e seja capaz de nele encontrar uma beleza paradoxal e secreta” (VAILLANT, 2011, p. 1523, tradução nossa)¹.

Paris não é, contudo, apenas um tema literário e artístico que ganhou enorme impulso no contexto da Civilização do Jornal (KALIFA *et al.*, 2011). A cidade propõe – sobretudo a partir da produção literária desenvolvida nos periódicos, cuja porosidade faculta as trocas entre a poética literária e a poética jornalística (THÉRENTY, 2007, p. 20) –, na errância do escritor-jornalista, a experiência de suas fronteiras: aquelas da Paris a ser descoberta e representada e aquelas dos gêneros a serem colocados à prova no “laboratório” do jornal por meio de novas formas literárias que dessem conta do objeto.

Entre os gêneros literários que “nascem no próprio corpo do jornal” (THÉRENTY, 2007, p. 11, tradução nossa)², suporte que privilegia as formas breves, encontra-se o poema em prosa – “forma poética ambígua [...], forma

¹ “La modernité [...] veut un art qui prenne le risque du quotidien, qui en assume la banalité et soit capable de lui trouver une beauté paradoxale et cachée.”

² “[...] naissent dans le corps même du journal [...].”

informe [e] em perpétuo movimento” (LOCMANT, 2015, p. 17, tradução nossa)³ –, intimamente associado à modernidade. Suas origens remontam aos romances em prosa poética, como *Les aventures de Télémaque* (1699), de François Fénelon, chamado de poema em prosa pelo crítico Boileau-Despréaux (BERNARD, 1959). No entanto, o gênero se consolidaria na primeira metade do século XIX, com poetas românticos como Xavier Forneret e seu “Pour quelques passages de quelques-unes des vapeurs de ce livre”, que abre *Vapeurs; ni vers, ni prose* (1838), e Maurice de Guérin, com *Le Centaure et la bacchante* (1929)⁴ (VINCENT-MUNNIA, 1993, p. 3).

O poema em prosa pode ser compreendido como um pequeno gênero literário que ocupa espaço marginal no campo literário em relação aos chamados “grandes gêneros”, como o romance, a poesia e o teatro. Segundo Yves Vadé (1996, p. 8), ele foi se desenvolvendo aos poucos por meio de obras que seriam reconhecidas como tal, e, ao contrário de outros gêneros, foi criticamente sistematizado de modo tardio. O gênero também se constituiu através do diálogo com outros gêneros e formas curtas de matriz literária, como o conto e a novela, e da matriz midiática, como a crônica, a anedota, as *nouvelles à la main* e a crítica de arte⁵.

Vadé (1996) avalia que o poema em prosa se caracteriza por um princípio de tensão entre gêneros, o que é corroborado pela hipótese de Michel Murat, segundo a qual corresponderia a uma “reelaboração estilística de um conjunto de gêneros e formas discursivas preexistentes” (MURAT, 2007, p. 282, tradução nossa)⁶. Tal definição indica que esse gênero apresenta uma natureza híbrida entre o verso e a prosa, com tendência intergenérica e intertextual. Murat (2007, p. 283) se atém a quatro modos possíveis de elaboração estilística do poema em prosa: a descrição ou *ekphrasis* (como “Harlen”, de Aloysius Bertrand); a fábula ou anedota moralista (como “Un Plaisant”, de Baudelaire); o epigrama (representado por “Le Galant tireur”, de Baudelaire); e a meditação (exemplificada em “À une heure du matin”, do mesmo autor). Michel Sandras (2010, p. 77), por sua vez, considera a existência de cinco grandes modelos: aqueles que se aproximam do poema

³ “Forme poétique ambiguë [...] forme informe [et] en perpétuel mouvement [...]”

⁴ Data de publicação da primeira edição: 1840.

⁵ Sobre a *matriz literária da imprensa* e a *matriz midiática*, ver Thérenty, 2007.

⁶ “[...] réélaboration stylistique d’un ensemble de genres ou formes discursives préexistants.”

versificado, buscando manter o ritmo, as rimas regulares e a organização em estrofes; o poema em prosa descritivo, que conduz à analogia pictural; os de natureza meditativa, com interrogações existenciais ou confidências; aqueles nos quais predomina o modo narrativo, evidenciando uma linha tênue entre o conto e o poema em prosa. Haveria igualmente os poemas em prosa de tom anedótico ou prosaico, que trazem cenas curiosas e curtas narrativas de fundo moral.

Stéphanie Lebon propõe ainda outros traços definitórios: antes de tudo, o poema em prosa deve ser um poema, “ou seja, uma peça única que basta por si própria” (2010, p. 97-98, tradução nossa)⁷, de modo a manter a tensão poética, e se diferencia da prosa poética, procedimento de escrita de romances como os de Chateaubriand ou Marcel Proust. Ele deve ser em prosa, não em versos livres ou em versetos, e tampouco seria necessário que contivesse características específicas da escrita poética, como a musicalidade, a harmonia ou figuras de estilo. O poema em prosa comporta uma sensibilidade que reside em seu princípio de tensão, mencionado por Vadé (1996).

Há, finalmente, o próprio ato editorial, isto é, são considerados poemas em prosa aquelas peças literárias reunidas sob essa denominação genérica pelo editor e que são assim vistas pelo autor e por seus pares. O gesto de “reapropriação autoral” – ou editorial, no caso de *Le spleen de Paris* (publicação póstuma) – dos textos breves publicados nos periódicos busca driblar a “dispersão [dos textos] nas páginas do jornal, seu caráter efêmero, mas também a perda da individualidade que caracteriza o empreendimento coletivo de um jornal” (DISEGNI, 2008, p. 70, tradução nossa)⁸, ao estabelecer unidade em um suporte mais perene.

Precisar exatamente quais seriam as características do poema em prosa, em termos de forma e conteúdo, é uma tarefa árdua e provavelmente pouco produtiva. Isso se deve ao fato de esse gênero não ter na versificação um elemento estruturante que assegure sua poeticidade e à grande variedade de textos que podem assumir essa forma. Não obstante, é possível notar em alguns deles a presença de elementos textuais mais afinados com a poesia, como assonâncias e aliterações, efeitos de ritmo, rimas internas, repetições, enumerações e figuras de estilo. Enfim, como bem definiu Daniel

⁷ “[...] c’est-à-dire une seule pièce qui se suffit à elle-même.”

⁸ “[...] leur dispersion sur les pages du quotidien, leur caractère éphémère mais aussi la perte d’individualité qui caractérise l’entreprise collective d’un journal.”

Grojnowski, o poema em prosa “abarca todos os tipos de forma breves, fragmentárias, formalmente trabalhadas, às vezes experimentais, que os autores publicam em diferentes revistas e que eles podem, se a ocasião se apresentar, reunir posteriormente em coletâneas” (GROJNOWSKI, 1996, p. 229, tradução nossa). Logo, no *corpus* composto por esse conjunto de textos heterogêneos, incluem-se aqueles mais próximos do poema em verso e outros que poderiam confundir-se com o conto ou a novela (de matriz literária) ou a crônica (de matriz midiática).

Dos temas medievais e cenários idealizados em *Gaspard de la nuit* (1842), de Aloysius Bertrand (1980), à busca por extrair poeticidade do prosaico em *Croquis parisiens* (1880), de Joris-Karl Huysmans, os caminhos que levaram o poema em prosa a ser apropriado como uma forma poética moderna passam pela representação do fugidio e do contingente do meio urbano, em especial da Paris da segunda metade do século XIX. A maleabilidade formal atribuída ao gênero leva Huysmans, a exemplo de Baudelaire, a explorá-lo na representação da vida banal e do cotidiano parisiense e suburbano, aproximando-o da escrita jornalística já praticada pelo autor e vinculando-o às preocupações próprias da modernidade literária.

Já presentes em seus primeiros romances, *Marthe, histoire d'une fille* (1876) e *Les Sœurs Vatard* (1879), Paris, seus bairros e seus personagens são igualmente assunto de crônicas como as que Huysmans publicou no jornal *Le Gaulois*, em 1880, sob o título *Les mystères de Paris*. Nessas crônicas, o escritor elabora uma série de quadros parisienses que podemos aproximar de dois de seus poemas em prosa: “La reine Margot” e “Les Folies-Bergère en 1879”. Em ambos são efetuadas descrições de espaços de sociabilidade e diversão de diferentes classes parisienses: um cabaré em Grenelle e um teatro do 9º *arrondissement*. Huysmans pontua as dinâmicas de circulação dos habitantes de uma grande cidade por lugares de entretenimento e o modo como elas são atravessadas por questões geográficas e sociais: Grenelle situa-se na *rive gauche*, onde tradicionalmente ficavam os bairros de trabalhadores, funcionários e pequenos burgueses; já o Folies-Bergère se localiza na *rive droite*, onde viviam principalmente a nobreza e a alta burguesia. A circulação de personagens citadinos conduz à fugacidade dos encontros, provocados pelo acaso. É essa efemeridade moderna que Huysmans busca eternizar em seus poemas em prosa.

Centrado na figura de uma mulher, “La reine Margot”, de *Le Drageoir aux épices*, é perpassado por uma certa tensão entre romantismo e naturalismo. Já a representação do teatro Folies-Bergère no poema em prosa que abre *Croquis parisiens* permite estabelecer uma relação com o quadro *Um bar no Folies-Bergère* (1882), de Édouard Manet, e com uma crítica à pintura feita pelo próprio Huysmans. Ambos contam com um narrador presente no ambiente descrito, mas que não toma parte direta no que ocorre, apenas observa e tece comentários. A voz narrativa huysmaniana se aproxima, assim, do *flâneur* de Baudelaire, revisitado por Walter Benjamin (1994). O poema em prosa “La Rive Gauche”, de *Le Drageoir aux épices*, também apresenta um narrador-*flâneur* que observa e descreve cenários parisienses, entre eles o rio Bièvre e suas imediações. Esse rio poluído que corta Paris é recorrente em textos de Huysmans, figurando igualmente em “La Bièvre”, poema em prosa de *Croquis parisiens*, e no ensaio *La Bièvre et Saint-Severin*, constituindo uma imagem peculiar da Paris moderna, a partir da qual o escritor executa o exercício ao mesmo tempo baudelaireano e naturalista de estetizar a degradação física e moral da cidade⁹. A desolação cidadina ganha enfim um contraponto em “La Kermesse de Rubens”, de *Le Drageoir aux épices*, no qual o mesmo narrador de “La reine Margot” se vê em um baile de pescadores na Picardia, que associa a um quadro da tradição flamenga, reelaboração estética possibilitada pelo afastamento da Paris moderna.

Poema em prosa e modernidade literária

Entre os escritores que contribuíram para moldar o poema em prosa no século XIX, destaca-se Aloysius Bertrand, cuja recolha *Gaspard de la nuit* é considerada a obra fundadora do gênero, no âmbito da literatura moderna¹⁰. Nela, Bertrand imprimiu traços essenciais do romantismo, como a inspiração fantástica, o apreço pela Idade Média e o grotesco. Essas

⁹ Éléonore Reverzy (2015, p. 95) afirma que o olhar do narrador huysmansiano, que busca a proximidade com seu leitor, cria, a partir de espaços periféricos, “paisagens alegóricas”, ainda que realistas, a fim de exprimir um mal-estar ou para abarcar a vida humana em todos os seus aspectos.

¹⁰ Alguns poemas em prosa de *Gaspard de la nuit* tiveram versões publicadas em jornais antes de serem reelaboradas e inseridas no volume (BERNARD, 1959; VANLIN, 2010).

características o conduziram a escolhas estéticas que o fizeram estabelecer uma relação interdiscursiva com as artes plásticas. Baudelaire, por sua vez, tomou a obra de Bertrand como modelo para elaborar *Le spleen de Paris*. Em carta a Arsène Houssaye, publicada à guisa de prefácio, ele admite que a iniciativa de compor as peças da coletânea surgiu após folhear *Gaspard de la nuit* pela vigésima vez, vindo-lhe a ideia “de tentar algo de análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou sobretudo de *uma* vida moderna e mais abstrata, o procedimento que [Bertrand] aplicara à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresco” (BAUDELAIRE, 2018, p. 13-14). Ele retoma o dispositivo poético de Bertrand a fim de compor poemas em prosa que retratassem cenas cotidianas da Paris moderna, dando, assim, uma importante contribuição para que o gênero fosse vinculado à modernidade literária.

Em *Le peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire definiu a modernidade como a junção de um elemento da ordem do eterno e do imutável com outro do âmbito do contingente. Ser um artista moderno consistiria em extrair do que é transitório e efêmero um componente atemporal (BAUDELAIRE, 1870, p. 52). Ele alertou para que os artistas, ao estudarem os antigos mestres, se limitassem a reter estilo e técnicas, atualizando-os na pintura do tempo presente. O ensaio dedicado ao gravurista Constantin Guys pode ser lido como uma exposição indireta das concepções estéticas de Baudelaire, em especial aquelas que realiza em *Le spleen de Paris*: a liberdade formal por meio de uma escrita poética em prosa, que facilitaria a expressão individual; a variedade de tons e efeitos obtida graças a técnicas picturais como o croqui, a gravura e a aquarela; e a representação da realidade urbana, tônica do volume de poemas em prosa (BOURGEOIS, 2017, p. 5). Destacam-se os temas relacionados ao cotidiano, em especial àquele da capital francesa. Baudelaire indica ainda que:

Para o croqui de costumes, a representação da vida burguesa e os espetáculos da moda, o meio mais rápido e menos dispendioso é, evidentemente, o melhor. Quanto mais o artista aí colocar beleza, mais a obra será preciosa; mas há na vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista uma igual velocidade de execução. (BAUDELAIRE, 1870, p. 56, tradução nossa)¹¹

¹¹ “Pour le croquis de mœurs, la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode, le moyen le plus expéditif et le moins coûteux est évidemment le meilleur. Plus

Essa “velocidade de execução” se coaduna com técnicas picturais como a água-forte e o croqui, que podem produzir o aspecto de esboço. Não é por acaso, então, que o poema em prosa moderno tenha como traço marcante a fugacidade e a sensação de inacabamento, opondo-se à imobilidade e às regras da arte clássica.

As questões estéticas elencadas por Baudelaire serão preocupação constante na modernidade literária da segunda metade do século XIX, em especial para os romancistas de vertente realista ou naturalista. Gustave Flaubert, em diversos momentos de sua correspondência com a poeta Louise Colet, reflete sobre a representação do banal na escrita. Em carta de 12 de setembro de 1853, ao tratar da elaboração de *Madame Bovary* (1856/57), ele chega à formulação “escrever bem o medíocre”, porém mantendo “sua qualidade, seu aspecto, sua forma, até as suas palavras” (FLAUBERT, 1853, n.p, tradução nossa)¹². Flaubert buscava criar situações comuns e diálogos banais que, com apuro estético, apresentassem o cotidiano maçante da província francesa, assim como a insipidez de sua pequena burguesia. Escritores como Émile Zola, Guy de Maupassant e J.-K. Huysmans, cada qual segundo seu temperamento e modo particular de construir as narrativas naturalistas, buscaram retratar em suas obras as paisagens urbanas e a vida cotidiana dos habitantes da cidade. Por outro lado, o fio que liga seus projetos estéticos ao de Baudelaire seria justamente o desejo de estetizar o banal e o medíocre.

Huysmans (2019), para além dos romances e novelas, aventurou-se pelo gênero poema em prosa. Seu primeiro livro, *Le Drageoir aux épices* (1874), reúne poemas em prosa que atestam sua inclinação pelas artes plásticas, com destaque para a pintura setentrional dos séculos XVI e XVII e a técnicas picturais menos prestigiosas, como a sanguínea. Em *Croquis parisiens* (1880), debruça-se de modo mais efetivo sobre o cotidiano da capital francesa. Assim como Baudelaire em *Le spleen de Paris*, Huysmans apresenta um estudo de tipos e cenários, demonstrando proximidade com técnicas como o croqui e a gravura e com a pintura impressionista. Em

l’artiste y mettra de beauté, plus l’œuvre sera précieuse ; mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l’artiste une égale vélocité d’exécution.”

¹² “Bien écrire le médiocre et faire qu’il garde en même temps sa qualité, son aspect, sa coupe, ses mots même [...]”

carta escrita a Émile Zola acompanhando um exemplar do livro, Huysmans deixa entrever seu movimento de “reapropriação autoral”, buscando atribuir unidade genérica às peças, que associa ainda a gravuras de artistas de sua tribo: “Você receberá por esses dias meu livro com águas-fortes dos *Croquis parisiens*. [...] Minha intenção seria fazer pequeninos sonetos, pequenas baladas, poemas bem pequenos, sem o tinido das rimas e numa língua tão musical quanto a do verso” (HUYSMANS, 1953, p. 35, carta a Zola de 20 de maio de 1880, tradução nossa)¹³. No mesmo sentido, em 1885, no fascículo *Les Hommes d’aujourd’hui*, ao fazer uma análise retrospectiva de sua obra sob o pseudônimo de Anna Meunier, reafirma sua filiação estética: “O Sr. Huysmans editou um volume de *Croquis parisiens* no qual, após Aloysius Bertrand e Baudelaire, tentou dar forma ao poema em prosa. Ele [...] o modernizou e renovou [...]” (MEUNIER, 1885, n.p, tradução nossa)¹⁴.

Huysmans explora esse gênero marcado justamente pela indecisão, própria da modernidade, testando seus limites ao retratar cenas banais ou pitorescas de Paris, seus espaços urbanos e periféricos, os novos locais para o divertimento das diferentes classes sociais, onde desfilam personagens de diversas espécies. A representação do cotidiano da capital francesa tem a particularidade de assimilar esses textos a seu projeto de literatura naturalista, com seus temas, personagens e estética inovadores. Como bem observa Éléonore Reverzy (2015, p. 96, tradução nossa), Huysmans vai explorar “como de hábito, as fronteiras e as margens, a da novela realista e a do poema em prosa na linhagem de Bertrand e de Baudelaire, mas ele o faz a partir do território do romancista e não como poeta, o que explica o fortíssimo hibridismo das peças”¹⁵. Em seus poemas em prosa, ele investirá menos nos elementos oriundos da poesia e mais na prosa ourivesada

¹³ “Vous recevrez ces jours-ci mon bouquin à eaux-fortes des *Croquis parisiens*. [...] j’aurais voulu faire de petiots sonnets, de petites ballades, de tout petits poèmes, sans le cliquetis des rimes e dans une langue aussi chantante que celle du vers.” O volume que o autor envia a Zola, primeira edição de Henri Vatou, é ilustrado com águas-fortes de Jean-Louis Forain, que participou de quatro exposições impressionistas entre 1879 e 1886, e Jean-François Raffaëlli, que frequentava o grupo dos pintores impressionistas e escritores naturalistas, retratando em suas pinturas e desenhos cenas de interior e dos subúrbios parisienses.

¹⁴ “[...] M. Huysmans a édité un volume de *Croquis parisiens* où, après Aloysius Bertrand et Baudelaire, il a tenté de façonner le poème en prose. Il l’a [...] rénové et rajeuni [...]”

¹⁵ “[...] comme de coutume, les frontières et les marges, celle de la nouvelle réaliste et celle du poème en prose dans la lignée de Bertrand et de Baudelaire, mais il le fait depuis

que o caracteriza, privilegiando termos raros, neologismos, léxicos de especialidades e falares de classes. Os poemas em prosa se aproximam, portanto, das crônicas e das novelas, num vai e vem experimental próprio da poética do escritor.

A rive gauche de “La reine Margot”: um baile popular em Grenelle

A Paris quase secreta construída no âmbito literário dos poemas em prosa huysmansianos não se distancia, como era de se esperar, daquela que aparece nas páginas dos jornais cotidianos. A partir de 6 de julho de 1880, Huysmans publicou uma série de crônicas intitulada *Les mystères de Paris* no jornal *Le Gaulois*, dirigido por Arthur Meyer. O escritor ficou responsável por artigos que descrevessem os lugares secretos da capital (HUYSMANS, 2009, p. 18). O título remete a *Les mystères de Paris*, sucesso retumbante de Eugène Sue que provocara uma “misteriomania” a partir da década de 1840, com traduções, adaptações e obras derivadas, convertendo-se no primeiro fenômeno cultural global (THÉRENTY, 2014). Tal escolha partiu do editor-chefe, motivada pelo peso do título no imaginário dos leitores. No entanto, a opção não agradou a Huysmans, pois Meyer queria que ele elaborasse “paisagens parisienses que instruissem o leitor e o comovessem com peripécias dramáticas” (HUYSMANS, 1953, p. 36, carta a Zola de 20 de maio de 1880, tradução nossa)¹⁶. Ele esperava que Huysmans adicionasse à receita elementos licenciosos, comumente associados à literatura naturalista. O escritor achou a ideia disparatada, porém admitiu fazê-lo. Sua resistência se relacionava ao fato de que Sue e Paul Féval (que publicara *Les mystères de Londres*, em 1844), escritores populares, representavam “os antípodas dos dois faróis que guiavam” seu projeto literário: “a arte e a modernidade” (HUYSMANS, 2009, p. 14-15, tradução nossa)¹⁷. O naturalismo de Huysmans, com acentuada tendência artística, não se conciliava com as peripécias romanescas e os personagens idealizados dos “mistérios”.

le territoire du romancier et non en poète, ce qui explique la très forte hybridité de ces pièces.”

¹⁶ “[...] des paysages parisiens qui instruisent le lecteur et l’émouvant par des péripéties dramatiques !”

¹⁷ “[...] aux antipodes des deux fanaux qui guident”; “l’art et la modernité.”

Quatro textos compõem *Les mystères de Paris* de Huysmans: “Robes et manteaux” trata de moças que trabalham em lojas e ateliês de costura e, à noite, têm encontros com homens; “Une goguette” versa sobre uma antiga sociedade musical frequentada por pessoas do povo, onde era possível cantar e tocar ou ouvir música apenas por prazer; “Tabatières et riz-pain-sel” mostra um baile popular em Grenelle; por fim, “L’Extralucide” descreve fatos de um lugar misterioso, que tem como atração uma mulher sonâmbula. Conforme idealizado por Meyer, as crônicas tinham forte caráter ficcional, visando entreter os leitores com a revelação de uma Paris recôndita.

Tal como nos textos publicados no *Gaulois*, Paris e seus lugares pouco conhecidos já se faziam presentes desde *Le Drageoir aux épices*. O bairro de Grenelle também serve como cenário para um dos poemas em prosa da coletânea. Situado na *rive gauche*, Grenelle tornou-se parte da capital francesa em 1859, integrando o 15^o *arrondissement*. Anteriormente, fazia parte da comuna de Vaugirard, do departamento de La Seine, também anexado a Paris. Em “La reine Margot”, o narrador-personagem deambula até Grenelle, onde encontra um cabaré a céu aberto – uma *guinguette*.

Diversas *guinguettes* surgiram em Grenelle ainda na época em que o bairro fazia parte da comuna de Vaugirard. Elas se espalharam por outras partes da cidade, principalmente em Batignolles e Charonne, mas algumas desapareceram após a revolução de 1848. Não obstante, muitos desses estabelecimentos permaneceram em atividade em Grenelle (GONZALES-QUIJANO, 2017, p. 60). Em “Tabatières et riz-pain-sel”, terceiro texto de *Les mystères de Paris*, Huysmans também trata de um baile em Grenelle, na rua Croix-Nivert, “cheia de cafés mal-afamados, de cabarés onde se pernoita, uma rua onde, por volta das 11 horas da noite, moças vestidas com avental azul e soldados caminham, de braços dados, em bandos” (HUYSMANS, 2009, p. 65, tradução nossa)¹⁸. Esse era, no entanto, um ambiente mais bem frequentado. Por ali passavam militares e moças da classe trabalhadora (lavadeiras, costureiras, estofadoras e outras operárias, cujas aparências são devidamente descritas), que, diferentemente dos *habitués* da *guinguette* de “La reine Margot”, vestiam-se com mais apurmo. Há, portanto, uma diferença entre “Tabatières et riz-pain-sel” e “La reine Margot” no que

¹⁸ “pleine de cafés borgnes, de cabarets où on loge à la nuit, une rue où, vers les onze heures du soir, des filles en tablier bleu et des artilleurs roulent, bras dessus, bras dessous, en bandes.”

concerne ao modo de se vestir e de se comportar dos personagens dos dois bailes retratados e, conseqüentemente, no tratamento dado por Huysmans a cada ambiente.

O narrador de “La reine Margot” apresenta uma situação inicial, descreve o cenário e instala em seguida os personagens secundários:

Havia trabalhado o dia inteiro; sentindo-me um pouco cansado, saí para fumar um charuto. O acaso conduziu meus passos até Grenelle, diante de um cabaré a céu aberto de cinco tostões a entrada, com direito a uma consumação.

Dança-se num jardim repleto de árvores e de lamparinas. A orquestra instalou-se no fundo, num pequeno estrado, e um guarda municipal encostado numa árvore fuma um cigarro e lança um olhar indiferente sobre a turba sórdida que fervilha a seu lado. Contemplo curiosamente os frequentadores do baile. Que gente! operários debochados, com o boné cobrindo a orelha, com as mãos sujas furando o bolso, com os cabelos grudados nas têmporas, com a boca avariada expelindo o sumo enegrecido do cachimbo; mulheres bochechudas, opacas, com vestidos rotos e roupa de baixo ruça e engordurada, com a cabeleira desgrenhada, exalando os cheiros rançosos de uma pomada barata comprada num merceiro ou num bazar. (HUYSMANS, 2017, p. 99, tradução nossa)¹⁹

É possível notar, já na abertura, que o narrador-personagem flana pela cidade modernizada pelo barão Haussmann e que o acaso – elemento jamais abolido pela forma errante e indecisa que é o poema em prosa – o surpreende e o conduz ao local do baile popular. Como observador atento (“Contemplo curiosamente os frequentadores do baile”), ele reflete sobre o que vê, não sendo, portanto, onisciente ou imparcial. Ele contempla a cena

¹⁹ “J’avais travaillé toute la journée ; me sentant un peu las, je sortis pour fumer un cigare. Le hasard conduisit mes pas, à Grenelle, devant une guinguette à cinq sous d’entrée avec droit à une consommation. On danse dans un jardin planté d’arbres et de becs de gaz. L’orchestre s’est installé au fond, sur une petite estrade, et un municipal adossé à un arbre fume une cigarette et jette un regard indifférent sur la tourbe malpropre qui grouille à ses côtés. Je contemple curieusement les habitués du bal. Quel monde ! des ouvriers gouailleurs, la casquette sur l’oreille, les mains crasseuses évasant la poche, les cheveux plaqués sur les tempes, la bouche avariée exsudant le jus noirâtre du brûle-gueule ; des femmes maflues, opaques, vêtues de robes élimées, de linge roux et gras, coiffées de crinières ébouriffées, exhalant les senteurs rancies d’une pommade achetée au rabais chez un épicier ou dans un bazar.”

com estranhamento, mostrando a distância entre sua condição social e a classe operária, simbolicamente sinalizada pela oposição entre o charuto que fuma, o cigarro do guarda e os cachimbos baratos dos operários. A partir do seu olhar (narrador artista? duplo do escritor?), desenrola-se uma descrição realista do ambiente – com árvores e lamparinas, um pequeno estrado onde se instalava a orquestra – e das pessoas presentes. Os personagens, descritos com certa nota de crueza, remetem às fisiologias – gênero que promove o inventário de tipos sociais (SIEBURTH, 1985) –, com destaque à condição de vida relativamente precária. A sequência frasal que caracteriza cenário e personagens demonstra uma competência descritiva do narrador e apela para uma atenção específica do leitor (HAMON, 1993). As frases se sobrepõem, predominando uma estrutura paratática. Para além das assonâncias e aliterações marcando as primeiras frases (recorrências fônicas em [v] [e] [d], por exemplo), há uma declinação de nomenclatura que divide os personagens em duas categorias (“operários” e “mulheres”), seguida de predicados, a partir de um pantônimo geral, por si só desqualificador (“Que gente!”) (HAMON, 1993, p. 127-128). Com traços rápidos como os de Constantin Guys de *Le peintre de la vie moderne*, o narrador vai esboçando para o leitor os personagens do baile – [operários] “com o boné cobrindo a orelha, com as mãos sujas furando o bolso, com os cabelos grudados nas têmporas, com a boca avariada expelindo o sumo enegrecido do cachimbo”; [mulheres] “com vestidos rotos e roupa de baixo ruça e engordurada, com a cabeleira desgrenhada, exalando os cheiros rançosos de uma pomada barata comprada num merceeiro ou num bazar” –, focalizando nas partes dos corpos masculinos e femininos com sua aparência grosseira e pobre. A declinação paradigmática, assegurada poeticamente por sua estrutura e pela pontuação (como a repetição de “com”²⁰ + artigo + nome + predicação, no caso dos operários; e, no caso das mulheres, a sequência de adjetivos e formas nominais de verbos com valor de adjetivo + predicação, no original), dá ritmo à peça.

“La reine Margot” está centrado na figura de uma misteriosa mulher. Trata-se de um poema em prosa narrativo com passagens descritivas (HAMON, 1993). O ambiente e os personagens servem para realçar a figura feminina central, sobre a qual o olhar do narrador acaba por se focalizar:

²⁰ No original, há a recorrência do artigo definido.

“Já tinha visto o bastante; estava me levantando para sair quando surgiu, na curva de uma aleia, uma criatura de uma estranha beleza” (HUYSMANS, 2017, p. 99, tradução nossa)²¹. A mulher é comparada a uma pintura – recurso recorrente em literatura, servindo para apresentar os personagens e lhes atribuir um perfil moral (BERGEZ, 2004): “Parecia um retrato do Ticiano, que havia escapado da moldura” (HUYSMANS, 2017, p. 100, tradução nossa)²². O narrador, provável artista com conhecimentos em pintura (LOUVEL, 2006), a descreve poeticamente, servindo-se de uma comparação para contrastar as cores da boca e da pele:

O amontoado de seus cabelos castanhos, levemente ondulados sobre a testa, como que contrastava com a morna palidez do seu rosto. Os olhos bem abertos cintilavam estranhamente, e a boca, de um vermelho cru, sobressaía sobre a tez branca como um coágulo de sangue caído no leite. (HUYSMANS, 2017, p. 100, tradução nossa)²³

Porém, o retrato da mulher logo começa a ruir, levando o narrador a se questionar sobre a adequação daquela figura àquele bairro e espaço de sociabilidade: “Como ela estava aqui? Como, tão bela, tão elegante, ela se misturava com esta plebe imunda? Mas não é possível, esta mulher não mora em Grenelle! seu amante não é daqui” (HUYSMANS, 2017, p. 100, tradução nossa)²⁴. Enquanto tenta desvendar o mistério, um homem de aspecto rude se aproxima e beija a mulher com lábios ressequidos: “Era possível! esse homem era seu amante! Ah sim, era seu amante! É uma moça sustentada por um rapaz rico, bonito, bem-educado, que a adora e que ela execra porque ele é rico, bonito e bem-educado, e ele é apaixonadamente louco por ela! E olha quem ela ama! é um magricela grosseiro” (HUYSMANS, 2017,

²¹ “J’en avais assez vu ; je me levais pour sortir, quand parut, au détour d’une allée, une créature d’une étrange beauté.”

²² “On eût dit un portrait du Titien, échappé de son cadre.”

²³ “L’amas de ses cheveux bruns, légèrement ondés sur le front, faisait comme un repoussoir à la morne pâleur de son visage. Les yeux bien fendus scintillaient bizarrement, et la bouche, d’un rouge cru, ressortait sur ce teint blanc comme un caillot de sang tombé dans du lait.”

²⁴ “Comment était-elle ici ? Comment elle, si belle, si élégante, coudoyait-elle cette plèbe immonde ? Mais ce n’est pas possible, cette femme n’habite pas Grenelle ! son amant n’est pas d’ici !”

p. 100, tradução nossa)²⁵. A série de exclamações demonstra a subjetividade (CABANÈS, 2007) que a voz narrativa imprime no texto, tendo a função de apelar para a cumplicidade do leitor.

A partir desse ponto, ocorre o declínio moral do personagem, com a imagem ideal e bela tendo sido maculada. Sentindo um mal-estar, o narrador resolve deixar o baile, e o poema em prosa assume um tom de memória e reflexão, caminhando para seu desfecho: “Um enjoo me subia aos lábios, fugi, e, caminhando, comparava o desencanto que acabara de experimentar àquele que senti quando amei com tão terno amor a rainha Marguerite de Navarre” (HUYSMANS, 2017, p. 100-101, tradução nossa)²⁶. O narrador passa a associar a imagem da mulher que o encantara àquela da rainha Margot, a qual havia idolatrado e que também o decepcionara: a linda e culta esposa do rei Henrique III de Navarra, que subira ao trono da França em 1589, deitava-se com qualquer um. Uma das representações mais célebres da rainha Margot se encontra no romance histórico *La reine Margot* (1845), de Alexandre Dumas, leitura romântica da geração de Huysmans. Ao contrário da versão romântica, a rainha Margot de Huysmans é uma narrativa naturalista que sugere a queda do personagem feminino (BAGULEY, 1995), fundamentando-se no determinismo social.

O penúltimo parágrafo do poema em prosa reitera o rebaixamento da personagem: “Ah! Miserável rainha, não era um amor sublime, uma dor imensa que te apertava a garganta e fazia brotar de seus grandes olhos um rio de lágrimas; eram as obsessões ardentes, os tumultos carnavais de uma

²⁵ “Était-ce possible ! cet homme était son amant ! Eh oui, c’était son amant ! C’est une fille entretenue par un jeune homme riche, beau, bien élevé, qui l’adore et qu’elle exècre parce qu’il est riche, beau, bien élevé, et qu’il est entêté d’elle jusqu’à la folie ! Celui qu’elle aime, le voilà ! c’est un goujat rabougrri.” Esse monólogo interior, marcado pelo efeito poético da repetição dos adjetivos (“rico, bonito, bem-educado”), remete a “La Chambre double”, poema em prosa de Baudelaire, no qual o narrador, em uma espécie de delírio, adentra um quarto idilicamente decorado, encontrando sobre a cama uma mulher. Maravilhado, ele se interroga sobre sua procedência: “Mas como ela veio parar aqui? Quem a trouxe? Que poder mágico a colocou nesse trono de devaneio e volúpia? O que importa? Ei-la! Eu a reconheço” (BAUDELAIRE, 2018, p. 19).

²⁶ “Une nausée me montait aux lèvres, je m’enfuis, et, tout en marchant, je comparais le désenchantement que je venais d’éprouver à celui que je ressentis lorsque j’aimai d’un amour si tendre la reine Marguerite de Navarre.”

insaciável lascívia” (HUYSMANS, 2017, p. 101, tradução nossa)²⁷. O declínio da “rainha Margot” também conduz à “queda” do próprio poema em prosa²⁸. No fecho do poema em prosa, a criatura misteriosa será vista enfim como integrante daquele meio social degradado. Vê-se, no entanto, que a “queda” do personagem não ocorre de fato, mas apenas na sensibilidade do narrador-artista que espreguiça, enquanto nas narrativas naturalistas, em geral, ela é narrada por uma voz que não toma partido nem faz julgamentos. Esse traço faz com que o poema em prosa de Huysmans tenha componentes de subjetivismo marcado e caráter contemplativo.

A peça é concluída por um curtíssimo parágrafo que se encerra com duas interjeições poéticas: “Mas enfim, o que importa, pobre amada? Você expiou seus crimes; vá, durma em paz o seu longo sono, ó a mais vil das rainhas, ó a mais bela das prostitutas!” (HUYSMANS, 2017, p. 101, tradução nossa)²⁹. A invocação [“ó”; “ó”] da mulher admirada e logo desprezada se faz por uma oposição em forma de quiasma entre a “bela rainha” e a “vil prostituta”³⁰. Encontramos nessa formulação final ecos do célebre soneto de Baudelaire, “À une passante”, exemplo reiterado quando se fala da modernidade baudelaireana, e não por acaso recuperado por Huysmans dos “Quadros Parisienses” de *Les fleurs du mal* (1857): “Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!” (BAUDELAIRE, 1961, p. 88-89). No entanto, uma diferença se impõe: enquanto para o poeta-*flâneur* de Baudelaire a mulher entrevista na multidão – “fugitiva beleza” – é idealizada na poesia, para Huysmans é a idealização que se desfaz quando o narrador-*flâneur*, surpreso e decepcionado, a reinsere na realidade circundante, o que o leva a se evadir novamente e seguir sua caminhada.

²⁷ “Ah ! misérable reine, ce n’était pas un amour sublime, une douleur immense qui te serrait la gorge et faisait jaillir de tes grands yeux un fleuve de larmes ; c’étaient les obsessions brûlantes, les tumultes charnels d’une insatiable salacité !”

²⁸ A figura de estilo denominada “queda” comporta, tanto em textos em versos quanto em prosa, um efeito conclusivo que pode trazer um elemento surpresa (ATTALA; ROSIAU, 2018).

²⁹ “Eh ! qu’importe, après tout, pauvre aimée ? tu as expié tes crimes ; va, dors en paix ton long sommeil, ô la plus vile des reines, ô la plus belle des prostituées !”

³⁰ Outra interpretação aparece em nota na edição crítica de Seillan (HUYSMANS, 2017, p. 934), indicando um duplo oxímoro que remete ao último verso poema “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”, da seção “*Spleen* e *Ideal*” em *Les fleurs du mal*, de Baudelaire: “Ô fangeuse grandeur! sublime ignominie!”

Em “La reine Margot”, o narrador seria do tipo deambulante, que passa pelos lugares e pessoas, observando-os e descrevendo-os. É possível aproximá-lo do *flâneur* baudelairiano, homem das multidões que observa atentamente seu entorno, podendo, ao mesmo tempo, “ver o mundo, estar no centro do mundo” (BAUDELAIRE, 1870, p. 68, tradução nossa)³¹ e ainda permanecer apartado. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 35), “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. Baudelaire (2018, p. 32), por sua vez, afirma no poema em prosa “Les foutes”: “O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, a seu bel-prazer, ser ele mesmo e outrem. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando bem quer, em qualquer personagem”. Nas vidas captadas é possível encontrar situações que não lhe agradem ou que o choquem, pois a multidão tem algo de espantoso, suscitando uma reação moral, e a velocidade com que ela se precipita torna-se, em certos momentos, desagradável (BENJAMIN, 1994).

A experiência do narrador-*flâneur* de “La reine Margot” seria justamente a do choque ou surpresa causados pelo acaso do encontro e pela diferença das classes que se cruzam nos espaços urbanos parisienses. Ele observa a cena e elabora julgamentos a partir de uma série de preconceitos pessoais, que são, na verdade, elementos culturais e de classe, estabelecendo fronteiras geográficas e sociais em relação aos personagens que compõem a cena que descreve, o que indica igualmente a função ideológica que o traço descritivo pode assumir (HAMON, 1993).

***A rive droite* de “Les Folies-Bergère en 1879”: o teatro dos encontros fugazes**

Além dos lugares de diversão parisienses frequentados pelas classes populares, Huysmans também recriou literariamente locais que acolhiam um público oriundo de classes mais abastadas, como o teatro Folies-Bergère, situado na *rive droite*, rua Richer, no 9º *arrondissement* de Paris. A seção “Les Folies-Bergère en 1879”, que abre *Croquis parisiens*, traz peças que descrevem progressivamente o ambiente e a movimentação desse teatro parisiense, desde a entrada:

³¹ “[...] voir le monde, être au centre du monde.”

Quando, após termos suportado os gritos dos vendedores de programas e os apelos dos comerciantes se oferecendo para bajular-nos, ultrapassamos a mesa onde, entre senhores sentados, um jovem de pé, com bigodes ruivos, usando uma perna de pau e uma fita vermelha, recolhe as cartas, auxiliado por um ajudante, o palco do teatro nos aparece cortado no meio da cortina pela massa formada pelo balcão. Vemos a parte inferior da cortina, com seus dois olhos gradeados e, diante dela, a orquestra em forma de ferradura com várias cabeças aparecendo, um campo irregular e inquieto, no qual, sobre o brilho monótono dos crânios e o acetinado dos cabelos encerados dos homens, os chapéus das mulheres resplandecem com suas plumas e suas flores saindo para todos os lados, em feixes. (HUYSMANS, 1880, p. 7-8, tradução nossa)³²

Nesse trecho, que inicia o primeiro de oito poemas em prosa da primeira parte, são postos em cena personagens-tipo do teatro, pessoas simples que convivem com o público distinto de homens e mulheres em busca das atrações do Folies-Bergère, além de um personagem pitoresco que conduz o jogo.

A descrição prossegue mostrando o intenso movimento no teatro por meio de uma série de situações. Estão presentes no texto elementos relativos aos sentidos, caros à estética naturalista: os odores do ambiente e dos corpos, a luz refletida pelos espelhos, a fumaça, o ruído da multidão – o que dá ao leitor a perfeita sensação daquele célebre local de diversão da capital francesa, saturado, relativamente sujo, um pouco claustrofóbico e ao mesmo tempo feérico. O narrador indica um espetáculo de acrobacias que o público mal podia assistir, tal era o tumulto provocado pelos frequentadores da sala:

Um grande alarido ergue-se da multidão que se comprime. Um vapor quente envolve a sala, misturado às exalações de toda sorte, saturado

³² “Quand après avoir subi les cris de marchands de programmes et les invites de négociants s’offrant à vous cirer les bottes, l’on a franchi le comptoir où, parmi des Messieurs assis, un jeune homme debout, à moustaches rousses, porteur d’une jambe de bois et d’un ruban rouge, prend les cartes, assisté d’un huissier à chaîne, la scène du théâtre vous apparaît coupée au milieu du rideau par la masse plafonnante du balcon. L’on voit le bas de la toile, ses deux yeux grillés et devant elle le fer à cheval de l’orchestre plein de têtes, un champ inégal et remuant où sur la lueur monotone des crânes et le glacé des cheveux pommadés d’hommes, les chapeaux de femmes rayonnent avec leurs plumas et leurs fleurs partant de tous les côtés, en gerbes.”

por uma forte poeira que vem dos tapetes e assentos que estão sendo batidos. O cheiro do charuto e da mulher se acentua; as luzes a gás ardem mais forte, repercutindo nos espelhos que as lançam de uma ponta à outra do teatro; a circulação é quase impossível, é quase impossível ver através da espessa cerca viva dos corpos um acrobata que faz em cadência exercícios de saltos na barra fixa. (HUYSMANS, 1880, p. 8, tradução nossa)³³

O modo como a multidão se precipita e se comprime em busca de prazeres fugazes se relaciona com a vida de uma cidade como Paris, com suas inúmeras opções de divertimento. As experiências nesse espaço de sociabilidade seriam descontínuas, mimetizando a própria poética do poema em prosa; os encontros e desencontros ocorrem em uma velocidade semelhante àquela do ritmo da vida urbana. Huysmans (1880) destaca o aspecto *boulevardier* do Folies-Bergère, uma referência ao fato de ele ser conhecido como um “teatro de passeio” (COULETEL, 2014, p. 112), devido às suas galerias onde se podia permanecer e que abrigavam bares. Mostra, assim, um modo de sociabilidade típico de teatros parisienses dessa natureza, em que os espetáculos parecem secundários em relação à circulação na sala e à interação entre seus frequentadores. “Les Folies-Bergère en 1879” guarda certo registro de crônica de eventos citadinos com uma profusão de curtas cenas que se sobrepõem, ligeiras, o que o aproxima das crônicas publicadas por Huysmans no mesmo ano no *Gaulois*, sugerindo uma confluência nos modos de escrita de crônicas e poemas em prosa (LIMA, 2010). Jean-Louis Cabanès (2007, p. 37) avalia que o narrador huysmansiano pode se situar entre o cronista e o “eu” poético, o que conduz à oscilação entre poema em prosa, crônica e novela. Há, nesse movimento, um expediente muito caro à modernidade, que promove a indecisão entre os códigos poéticos tradicionais.

Apesar de se dividir em várias partes, cada movimento de “Les Folies-Bergère en 1879” constitui uma unidade que pode ser lida de

³³ “Un grand brouhaha s’élève de la foule qui se tasse. Une vapeur chaude enveloppe la salle, mélangée d’exhalaisons de toute sorte, saturée d’une âcre poussière de tapis et de sièges que l’on bat. L’odeur du cigare et de la femme s’accentue ; les gaz brûlent plus lourds, répercutés par des glaces qui se renvoient d’un bout du théâtre à l’autre ; c’est à peine si la circulation devient possible, à peine si l’on peut apercevoir au travers de la haie touffue des corps un acrobate qui se livre en cadence sur la scène à des exercices de voltige sur la barre fixe.”

modo independente. A convergência com as crônicas ratifica o caráter intergenérico do poema em prosa, para retomar a definição de Murat (2007). Estilisticamente, estão presentes no começo do poema em prosa assonâncias e aliterações (recorrências fônicas em [i], [ã], [u], [R], por exemplo) notadas também no início de “La reine Margot”, como se o autor quisesse demarcar seu espaço poético. Contudo, trata-se de um poema em prosa majoritariamente descritivo, o que lhe atribui a gratuidade da peça que pode ser destacada. De modo semelhante a “La reine Margot”, o narrador, que passeia naquele ambiente (agora fechado), observa as cenas em sequência e traça para o leitor, como um desenhista, o ambiente festivo e seus tipos. Ao longo da primeira parte, ele entra no teatro, passa pelas galerias até chegar à sala onde ocorriam os espetáculos. De modo mais efetivo, temos um narrador deambulante, que atravessa diversos ambientes, fazendo com que o leitor testemunhe uma “sucessão de quadros descritivos justapostos, assumidos por um mesmo personagem móvel” (HAMON, 1993, p. 175, tradução nossa)³⁴, o que motivaria a qualificá-lo também como um narrador-*flâneur*. Enquanto caminha e contempla os diferentes espaços do teatro e seus frequentadores, ele apresenta ao leitor diversos “quadros” e cenas pitorescas, como uma série de pinturas de gênero que se admirariam em uma galeria ou museu.

Inaugurado em 1869, em um contexto de efervescência dos chamados *Music Halls* durante o Segundo Império e o início da Terceira República, o Folies-Bergère era frequentado tanto pela alta sociedade quanto pelo chamado *demi-monde* – o que é marcado no texto pelo “cheiro do charuto” –, propondo espetáculos teatrais, de música, dança e circo e servindo igualmente de ponto de encontro de cavalheiros com mulheres, visando o sexo casual (COUTELET, 2014). Apesar do público distinto, o local tinha certo aspecto de submundo. Para Huysmans (1880, p. 30, tradução nossa), seria “o único lugar em Paris que fede tão deliciosamente à maquiagem das carícias pagas e aos últimos gritos das corrupções que se cansam”³⁵. Lembrando das palavras de Baudelaire sobre os croquis de costumes, podemos afirmar que Huysmans efetua nesse texto ligeiro uma representação da vida burguesa,

³⁴ “[...] succession de tableaux descriptifs juxtaposés assumés par un même personnage mobile.”

³⁵ “[...] le seul endroit à Paris qui pue aussi délicieusement le maquillage des tendresses payées et les abois des corrupptions qui se lassent.”

realçando os modos corrompidos daquela classe social, em um expediente da literatura naturalista. Não por acaso, o modo de vida burguês em Paris interessava igualmente aos pintores modernos, como Édouard Manet. Um dos bares situados nas galerias do Folies-Bergère foi por ele imortalizado em *Um bar no Folies-Bergère* (1882), pintura que poderia ser aproximada das descrições picturais de Huysmans.

O quadro mostra, em primeiro plano, um bar, com destaque para a figura feminina que ocupa a posição central. A mulher que trabalha parece ausente, como se não compartilhasse do clima de festa do local, evidenciado pelas garrafas de bebida sobre o balcão, pela multidão refletida no espelho e pelo trapezista cujas pernas aparecem no canto superior esquerdo do quadro. No espelho, há uma figura feminina que parece ser seu reflexo, diante de um homem de cartola com o qual fala. As laranjas no balcão, um *morceau* de natureza-morta, indicam que o personagem exerce a prostituição, em uma linguagem pictórica cunhada pelo próprio Manet (LANIER, 1995, p. 102-103).

Imagem 1 – *Um bar no Folies-Bergère* (1882), de Édouard Manet



Fonte: Manet (1882). The Courtauld Institute, Londres.

Croquis parisiens fora publicado em 1880, enquanto o quadro de Manet foi apresentado ao público em 1882. Pode-se pensar em uma confluência de temáticas entre escritor e pintor, consideradas modernas e esteticamente pertinentes aos seus respectivos projetos artísticos. Manet

tinha grande proximidade com Émile Zola, em um contexto social no qual ocorre uma aliança entre o grupo de pintores impressionistas e modernos e os escritores naturalistas, visando constituir um campo artístico e literário independente da tutela das academias e do Estado (BOURDIEU, 1996). Isso ocorria sobretudo por meio de textos críticos que os escritores dedicavam às obras dos artistas enquanto tinham seus retratos por eles pintados (CATHARINA, 2010). Huysmans escreveu sobre o quadro de Manet quando foi exposto no salão de Paris de 1882. Ressaltando a modernidade na temática da pintura, classificou como engenhosa a ideia de colocar a figura feminina em destaque, mas faz ressalvas em relação à iluminação no quadro, que vê como falsa (HUYSMANS, 1901). Guiado por suas concepções estéticas e a destreza de observação própria do crítico de arte, Huysmans discorre com conhecimento de causa, exigindo a pintura dos ambientes e cenas tal como são, capturados *sur le vif*. A crítica do quadro de Manet, contudo, sublinha mais uma vez a aliança útil nos campos artístico e literário. A coincidência temática do quadro de Manet e do poema em prosa de Huysmans demonstra que eles estariam inseridos em uma proposta comum: a de retratar cenas corriqueiras e, por vezes, pitorescas da vida parisiense, apostando na modernidade.

O narrador dos poemas em prosa de Huysmans encontra-se fundamentalmente presente na cena que descreve, mas observa os fatos de longe. Trata-se de um narrador-*flâneur*, como vimos. Na concepção de Baudelaire (1870), o *flâneur* é acima de tudo um observador apaixonado pela cidade e seus habitantes, cujo domínio é a multidão, marcada pela oscilação e fugacidade modernas. Ele se interessa pela vida comum, em seus aspectos de beleza ou de repugnância, “[...] em todo lugar onde o homem natural e o homem convencional se mostram em uma beleza bizarra, em todo lugar onde o sol ilumina as rápidas alegrias do animal depravado!” (BAUDELAIRE, 1870, p. 67, tradução nossa)³⁶. Após observar o homem em sua corrupção trazida à luz, a etapa seguinte do artista-*flâneur* é sentar-se em sua escrivaninha, lançar mão de uma folha de papel, sua pena ou pincel e recriar as cenas captadas no cotidiano da cidade (BAUDELAIRE, 1870). O narrador de “Les Folies-Bergère en 1879”, presente no local como um personagem secundário, observa, efetuando uma espécie de *flânerie* artística,

³⁶ “[...] partout où l’homme naturel et l’homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les joies rapides de l’animal dépravé !”

tornando possível ao escritor descrever o teatro e seus frequentadores, suas interações; ele o faz captando o ambiente e seus tipos humanos em seus aspectos dúbio e moderno de beleza e corrupção.

A Paris degradada sob o olhar do narrador-*flâneur*

O poema em prosa “La Rive Gauche”, de *Le Drageoir aux épices*, conta também com um narrador do tipo *flâneur* que, observando tudo atentamente, busca captar a vida obscura e desolada dos locais parisienses:

A vista é limitada. De um lado, o rio Bièvre e uma fileira de olmos e de álamos; do outro, as muralhas. Roupas coloridas que secam em uma corda, um asno que mexe as orelhas e bate nos flancos com o rabo para espantar as moscas; um pouco mais adiante, uma cabana de selvagem, construída com algumas ripas, rebocada com argamassa, coberta por uma touca de palha, perfurada por um cano para deixar sair a fumaça: e só. É desolador, porém esta solidão não deixa de ter seu charme. Não é o campo dos arredores de Paris, poluído pelas diversões dos caixeiros, esses bosques abarrotados de pessoas aos domingos, cuja mata é semeada de papeis gordurosos e de fundos de garrafas; não é o verdadeiro campo, tão verde, tão alegre sob o sol brilhante; é um mundo à parte, triste, árido, mas por isso mesmo solitário e atraente. (HUYSMANS, 2017, p. 126, tradução nossa)³⁷

O mesmo narrador-*flâneur*, cronista e artista da cidade, demarca a vista que deseja descrever, como se a enquadrasse, imprimindo espacialidade pelo uso dos marcadores “de um lado”, “do outro”, “um pouco mais adiante”. O trecho traz assonâncias em [e], e, para definir esse espaço, este “mundo à parte”, positiva e negativamente, propõe uma estrutura quiasmática: “É”,

³⁷ “La vue est bornée. D’un côté, la Bièvre et une rangée d’ormes et de peupliers ; de l’autre, les remparts. Des linges bariolés qui sèchent sur une corde, un âne qui remue les oreilles et se bat les flancs de sa queue pour chasser les mouches ; un peu plus loin, une hutte de sauvage, bâtie avec quelques lattes, crépie de mortier, coiffée d’un bonnet de chaume, percée d’un tuyau pour laisser échapper la fumée : c’est tout. C’est navrant, et pourtant cette solitude ne manque pas de charme. Ce n’est pas la campagne des environs de Paris, polluée par les ébats des courtauds de boutique, ces bois qui regorgent de monde, le dimanche, et dont les taillis sont semés de papiers gras et de culs de bouteilles ; ce n’est pas la vraie campagne, si verte, si riieuse au clair soleil ; c’est un monde à part, triste, aride, mais par cela même solitaire et charmant.”

“Não é”, “não é”, “é”. “La Rive Gauche” configura-se como um poema em prosa narrativo com uma série de sequências descritivas, cujo propósito é situar os lugares por onde o narrador caminha, e, em seu conjunto, conta uma história. O narrador se encontra em uma parte afastada de Paris, ali chegando após passear pelo bulevar Montparnasse (na *rive gauche*), ganhar a rua da Santé (entre o 13° e o 14° *arrondissements*), a rua do Pot au lait (na margem oeste do rio Bièvre) e andar ao longo do rio Bièvre (HUYSMANS, 2017). Forma-se, na beira do rio, um cenário que indica simplicidade e o cotidiano moroso das pessoas que ali vivem, comparado aos bosques próximos de Paris, poluídos pela ação de seus frequentadores que lá vão para se divertir. O cenário é triste e indicado por objetos e animais, em uma enumeração cadenciada de substantivos, seguidos de predicados de valor adjetival, com especial atenção para a moradia pobre, ritmo que é reforçado por frases em paralelo: “roupas coloridas que secam em uma corda”; “um asno que mexe as orelhas e bate nos flancos com o rabo para espantar as moscas”; “uma cabana de selvagem, construída com algumas ripas, rebocada com argamassa, coberta por uma touca de palha, perfurada por um cano para deixar sair a fumaça”. Contudo, apesar da desolação do ambiente, é possível enxergar uma beleza peculiar, moderna, naquele cenário “solitário e atraente”: “É desolador, porém esta solidão não deixa de ter seu charme”.

O narrador empreende uma verdadeira *flânerie* pelos arredores de Paris: começando na rua do Pot-au-Lait, passa pela choupana às margens do rio, encontra um espetáculo circense e depois entra em um cabaré em Montparnasse, no 14° *arrondissement*, na rua da Gaité – “esta rua [que] justificava bastante seu alegre nome”, onde encontra um amigo pintor, “à procura de tipos excêntricos” (HUYSMANS, 2017, p. 128, tradução nossa)³⁸. Os dois vão a um baile de operários semelhante ao da *guinguette* de “La reine Margot” e, em seguida, a um teatro. Ao final, encontram em um café o cantor popular Charles. É notória a relação metaliterária estabelecida com várias manifestações da arte (circo, pintura, teatro, música) e a descrição de ambientes diversos, desde aqueles mais simples e tristonhos, passando por uma festa popular, até aqueles de maior requinte. Nada escapava ao olhar curioso do *flâneur*, apoiado na presença do pintor, ambos interessados pela modernidade das ruas.

³⁸ “Cette rue justifiait bien son joyeux nom.” ; “[...] à la recherche de types fantasques.”

Em *Croquis parisiens*, o poema em prosa “La Bièvre”, da seção “Paysages”, também é dedicado ao rio que corta Paris e que fascina o escritor “com sua atitude desesperada e a aparência circunspecta daqueles que sofrem” (HUYSMANS, 1880, p. 55, nossa tradução)³⁹. O rio tem origem em Guyancourt, na Île-de-France, e atravessa os 13º e 5º *arrondissements* de Paris. Tornou-se poluído, de odor nauseabundo, devido à ação das indústrias que nele jogavam seus detritos, tendo sido quase totalmente coberto a partir de 1912 (DEPEYROT, 2019). A recorrência desse rio nos poemas em prosa de Huysmans indica um interesse pela cidade moderna e seus espaços menos celebrados e a preocupação naturalista de retratar aquilo que é considerado degradado, concedendo-lhe dignidade artística, pois “a natureza só é interessante quando débil e triste” (HUYSMANS, 1880, p. 55, tradução nossa)⁴⁰.

Além de poemas em prosa, Huysmans publicou um ensaio sobre o rio Bièvre, integrado ao volume *La Bièvre et Saint-Severin*. Ele compara o rio a uma moça do campo que chegou a Paris, “espoliada de suas roupas de ervas e de seus adornos de árvore, [e que] logo precisou começar a trabalhar e se esgotar nas horríveis tarefas que exigiam dela” (HUYSMANS, 1898, p. 10, tradução nossa)⁴¹. A metáfora, alusão ao destino de muitas mulheres da província que iam tentar a vida em Paris, evidencia igualmente a exploração da natureza por parte do mundo moderno e industrial, que acabou por corrompê-la – enredo que poderia ser o de um romance naturalista.

Voltando a “La reine Margot”, vale reiterar que a experiência do narrador, conduzido pelo acaso, é a do espanto diante do que lhe apresenta a Paris moderna ou modernizada, que afasta os menos favorecidos de seu centro pulsante e que é capaz de provocar a repulsa de quem observa. Esse mesmo narrador prossegue em sua *flânerie* no poema em prosa seguinte do volume – “La Kermesse de Rubens” –, que se inicia com uma referência temporal inesperada – “Na noite do dia seguinte” (HUYSMANS, 2017, p. 102, tradução nossa)⁴² –, fato que estabelece uma estranha ideia de continuidade narrativa entre dois poemas da coletânea, pois “rompe a

³⁹ “[...] avec son attitude désespérée et son air réfléchi de ceux qui souffrent [...]”.

⁴⁰ “La nature n’est intéressante que débile et navrée.”

⁴¹ “Spoliée de ses vêtements d’herbe et de ses parures d’arbre, elle a dû aussitôt se mettre à l’ouvrage et s’épuiser aux horribles tâches qu’on exigeait d’elle.”

⁴² “Le lendemain soir [...]”.

unidade orgânica da peça” (LOCMANT, 2015, p. 25-26, tradução nossa)⁴³. O *flâneur* chega à Picardia, região vizinha da Île-de-France, ao norte do país, e se depara com um baile de pescadores. Vendo aquelas pessoas simples dançando, comendo e conversando, ele estabelece uma comparação: “Que diferença daquele [baile] que eu havia visto ontem à noite!” (HUYSMANS, 2017, p. 102, tradução nossa)⁴⁴. O ambiente, que associa a um quadro de Peter Paul Rubens, acaba por encantá-lo: “[...] era a quermesse de Rubens, mas uma quermesse pudica, pois as mães tricotavam nos bancos e vigiavam, com o canto do olho, seus filhos e filhas” (HUYSMANS 2017, p. 102-103, tradução nossa)⁴⁵. A referência artística da cena indica, mais uma vez, o olhar apurado do narrador, com amplo conhecimento sobre artes, além de atribuir valor àquele baile em relação ao outro. Ao final, ele exprime seu desgosto pelo ambiente parisiense:

Bem, juro a vocês que esta alegria era boa de ver, juro a vocês que a ingênua simplicidade dessas gordas mulheres de pescadores me encantou e que detestei ainda mais esses chiqueiros de Paris onde se debatem, como fustigados pelo chicote da histeria, um punhado de ninfas de esgoto e sinistros devassos! (HUYSMANS, 2017, p. 103, tradução nossa)⁴⁶

Para além da tensão com os ambientes degradados de Paris, salta aos olhos um oxímoro tipicamente baudelairiano, as “ninfas de esgoto”, que comunga com o projeto literário do poeta, desde *Les fleurs du mal* – extrair a beleza do feio, do grotesco e do obscuro. Outra imagem emblemática presente ao final de “La Kermesse de Rubens” é a do “chicote da histeria”. As desordens classificadas como “histeria” pelo neurologista Charcot incluem os quadros neuróticos, patologias ligadas ao sexo e desvios comportamentais. Ideias hoje ultrapassadas, elas estavam em voga naquele momento, e muitos escritores naturalistas utilizaram compêndios médicos-

⁴³ “[...] brise l’unité organique de la pièce [...]”.

⁴⁴ “Quelle différence avec celui que j’avais vu hier au soir !”

⁴⁵ “[...] c’était la kermesse de Rubens, mais une kermesse pudique, car les mamans tricotaient sur les bancs et surveillaient, du coin de l’œil, leurs garçons et leurs filles.”

⁴⁶ “Eh bien, je vous jure que cette joie était bonne à voir, je vous jure que la naïve simplicité de ces grosses matelottes m’a ravi et que j’ai détesté plus encore ces bauges de Paris où s’agitent comme cinglés par le fouet de l’hystérie, un ramassis de naïades d’égout et de sinistres riboteurs !”

científicos para criar as trajetórias dos personagens femininos das tragédias da vida moderna, cujas fatalidades poderiam estar atreladas às desordens físicas ou psíquicas (BAGULEY, 1995).

Observando como Huysmans recria Paris em seus poemas em prosa, com seus espaços e tipos, nota-se uma relação de atração e de repulsão pela cidade, mostrada dubiamente em seus aspectos agradáveis e alegres ou como um espaço degradado e até mesmo assustador. O tema da degradação de ambientes e personagens, explorado poeticamente pelo escritor, assim como as imagens banais da cidade, inscreve seus poemas em prosa na modernidade, ao mesmo tempo que os ancora em seu projeto de literatura naturalista, nada distante das poéticas de matriz midiática. Não haveria nenhuma contradição nesse duplo movimento, tendo em vista que sua produção poética em prosa se filia àquela de Baudelaire, o que pode se explicar, em parte, por interesses comuns dos movimentos artísticos e literários da época e de seus expoentes (CABANÈS, 2007). A estetização do banal, do degradado e do grotesco defendida por Flaubert, Baudelaire e Huysmans constitui uma forma de ruptura estética no âmbito das lutas simbólicas do campo literário que busca estabelecer uma nova legitimidade para a arte (BOURDIEU, 1996).

Conclusões

Huysmans representa em seus poemas em prosa a cidade de Paris e seus personagens bem-situados ou excluídos, inseridos em suas vidas cotidianas, entre a diversão e a trivialidade, numa cartografia de certo modo inusitada. Ele os associa à modernidade literária ao mesmo tempo que dá sua contribuição para edificar o mito da Paris moderna, bela e corrompida. Inscreve-se, desse modo, no movimento cujo passo decisivo fora dado por Baudelaire com *Le spleen de Paris* e em textos como *Le peintre de la vie moderne*. Existe, por outro lado, uma confluência entre os poemas em prosa de Huysmans e seus textos jornalísticos, graças tanto ao cunho documental que norteia o poema em prosa moderno, preocupado em captar momentos fugazes, pitorescos ou curiosos do dia a dia, como ao fato de esse gênero ser frequentemente publicado em jornais.

Huysmans acrescenta novos elementos à estética do banal que norteia os poemas em prosa de Baudelaire, desenvolvendo questões relativas ao naturalismo. O primeiro deles é a presença de ambientes frequentados pela

classe operária, como as *guinguettes*, retratados com traços de desenhista ou pintor, com destaque para a aparência simples e, em alguns casos, mal-ajambrada de seus frequentadores. Já no Folies-Bergère, o público é composto por homens e mulheres relativamente elegantes, pertencentes a classes mais privilegiadas, constituindo outro espaço de sociabilidade, o que demonstra que as relações sociais eram atravessadas por questões geográficas na Paris pós-Haussmann. Em “Les Folies-Bergère en 1879”, Huysmans recria um aspecto do modo de vida burguês – os teatros que serviam principalmente como ponto de encontros – e coloca em cena a multidão, cara à modernidade. A efervescência do lugar, a rapidez dos eventos e a impessoalidade das relações dão testemunho da efemeridade da vida moderna urbana.

Há ainda o tema da queda da mulher: em “La reine Margot” ele é visto pelo narrador que, em uma espécie de dupla função, seria o *flâneur* observador e o narrador naturalista. Além disso, a menção à histeria em “La Kermesse de Rubens”, associada aos espaços degradados de Paris, demarca o posicionamento de Huysmans com relação a esse movimento literário. O rio Bièvre, recorrente em seus poemas em prosa e crônicas, pode ser considerado uma espécie de metáfora de sua visão sobre a modernidade: um rio poluído por dejetos industriais cortando a cidade, espalhando mau cheiro e mazelas pelo caminho, e que Huysmans transforma em assunto poético.

O cotidiano da cidade, explorado em seus múltiplos aspectos, abordado por Baudelaire em verso, prosa e textos críticos, acaba por tornar-se matéria criativa onipresente na literatura francesa da segunda metade do século XIX, alimentando o mito literário de Paris, para o qual contribuem igualmente os poemas em prosa de Huysmans, que se afirma como escritor moderno nos temas tratados e nos cenários construídos poeticamente em suas obras. Mesmo quando se volta para os mestres do passado, Huysmans o faz buscando empregar suas técnicas e estética em uma obra literária moderna. Como o *flanêur* de Baudelaire revisitado por Benjamin, interessa a ele deambular por Paris e recriar a vida da cidade, acentuando aspectos de sua modernidade.

Referências

- ATTALA, Daniel; ROSIAU, Violaine. Introduction. In: ATTALA, Daniel; ROSIAU, Violaine (org.) *Chute et rédemption dans la littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018. p. 1-10.
- BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *L'Art romantique*. Paris: Michel-Levy Frères, 1870. p. 51-77.
- BAUDELAIRE, Charles. Les fleurs du mal. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: NRF-Gallimard, 1961. p. 1-226. (Bibliothèque de la Pléiade).
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: O spleen de Paris*. Prefácio de Marcelo Jacques de Moraes. Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose : de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris: Poésie, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo artístico*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURGEOIS, Bertrand. Échanges transdisciplinaires et légitimation générique : le poème en prose et les arts plastiques. *Transtext(e)s Transcultures*, Lyon, n. 12, p. 1-14, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3R7IXw1>. Acesso em: 20 dez. 2021.
- CABANÈS, Jean-Louis. Les Croquis Parisiens ou le naturalisme en tension. In: PAGÈS, Alain (org.). *Les Cahiers naturalistes*, Paris, n. 81, p. 31-46, 2007.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Livros, quadros e crítica na constituição de um campo autônomo para a arte. In: FÓRUM INTERNACIONAL DE ANÁLISE DO DISCURSO: Homenagem a Patrick Charaudeau, 2., set. 2010, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2010. p. 1-14.

COULETEL, Nathalie. Les Folies-Bergère : une pornographie “select”. *Romantisme*, Malakoff, n. 163, p. 111-124, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3IhhVNs>. Acesso em: 4 jan. 2022.

DEPEYROT, Thierry. *De Guyancourt à Paris... La Bièvre*. Paris: Depeyrot, 2019.

DISEGNI, Silvia. Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX^e siècle. *Études françaises*, Montréal, v. 44, n. 3, p. 69-85, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3OJRbrt>. Acesso em: 12 mar. 2022.

FLAUBERT, Gustave. [correspondência]. Destinatário: Louise Colet. Croisset, 12 set. 1853. Disponível em: <https://bit.ly/3nHG8mI>. Acesso em: 10 out. 2021

FORNERET, Xavier. *Vapeurs : ni vers, ni prose*. Paris: E. Duverger, 1838.

GONZALES-QUIJANO, Lola. Le système réglemmentariste dans les communes annexées : le cas de Grenelle (1842-1914). *Histoire urbaine*, [s. l.], n. 49, p. 55-74, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3ReFnz5>. Acesso em: 10 jan. 2022.

GROJNOWSKI, Daniel. Du poème en prose au roman : J.-K. Huysmans et l’antienne de Pantin. In: CABANÈS, Jean-Louis (org.). *Voix de l’écrivain : mélanges offerts à Guy Sagnes*. Toulouse: Presses universitaire du Mirail, 1996. p. 223-230.

GUÉRIN, Maurice. *Le Centaure et la bacchante*. Toulon: Les Bibliophiles de Provence, 1929.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis parisiens*. Paris: Henry Vaton, 1880.

HUYSMANS, Joris-Karl. *L’Art moderne*. Paris: Stock, 1901.

HUYSMANS, Joris-Karl. *La Bièvre et Saint-Severin*. Paris: Stock, 1898.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Les mystères de Paris*. Edição de Philippe Barascud. Paris: Manacius, 2009.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres inédites à Émile Zola*. Genève-Lille: Droz-Giard, 1953.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Œuvres complètes*. T. I (1867-1879). Edição de Jean-Marie Seillan. Paris: Classiques Garnier, 2017.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Romans et nouvelles*. Edição de André Guyau e Pierre Jourde. Paris: Gallimard, 2019. (Bibliothèque de la Pléiade).

KALIFA, Dominique *et al.* (org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau monde, 2011.

LANIER, Doris. *Absinthe, the cocaine of the Nineteenth Century: a history of the hallucinogenic drug and its effect on artists and writers in Europe and the United States*. Jefferson: McFarland and Company, 1995.

LEBON, Stéphanie. Vers une poétique du poème en prose. *Revista de Linguas Modernas*, San Pedro, n. 13, p. 95-109, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3nGwocc>. Acesso em: 19 mar. 2022.

LIMA, Cláudio Flores Serra. *O teatro de variedades de J.-K. Huysmans: elementos da cenografia enunciativa*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LOCMANT, Patrice. Poésie en prose et prose poétique : Le cas du *Drageoir aux épices* de Huysmans. In: SOLAL, Jérôme (org.). *Huysmans, ou comment extraire la poésie de la prose*. Paris: Lettres Modernes Minard-Classique Garnier, 2015. p. 15-29.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Marcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

MANET, Édouard. *Um bar no Folies-Bergère*. 1882. Pintura, óleo sobre tela, 96 cm × 130 cm. Disponível em: < <https://courtauld.ac.uk/whats-on/permanent-collection-display/#&gid=1&pid=7>>. Acesso em: 08 jan. 2022.

MEUNIER, Anna. *Huysmans. Les hommes d'aujourd'hui*. Paris, Vanier, n. 263, 1885.

MURAT, Michel. Le dernier livre de la bibliothèque : une histoire du poème en prose. In: MACÉ, Marielle; BARONI, Raphaël (org.). *Le Savoir des genres*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. p. 281-296.

REVERZY, Éléonore. *Croquis parisiens*. La différence de Huysmans. In: SOLAL, Jérôme (org.). *Huysmans, ou comment extraire la poésie de la prose*. Paris: Lettres Modernes Minard-Classique Garnier, 2015. p. 81-97.

SANDRAS, Michel. Proust et le poème en prose fin de siècle. *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n. 40, p. 77-92, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3yGZfn0>. Acesso em: 19 mar. 2022.

SIEBURTH, Richard. Une idéologie du lisible : le phénomène des Physiologies. *Romantisme*, Malakoff, n. 47, p. 39-60, 1985. Disponível em: <https://bit.ly/3NEePEk>. Acesso em: 10 jan. 2022.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 2007.

THÉRENTY, Marie-Ève. Misteriomania: difusão e limites da globalização cultural no século XIX. *Escritos*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 27-43, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3NPam8a>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

VADÉ, Yves. *Le Poème en prose et ses territoires*. Paris: Editions Belin, 1996.

VAILLANT, Alain. La modernité littéraire. In: KALIFA, Dominique *et al.* (org.). *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau monde, 2011. p. 1523-1531.

VANLIN, Nicolas. *Aloysius Bertrand : le sens du pittoresque*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010.

VINCENT-MUNNIA, Nathalie. Premiers poèmes en prose : *spleen* de la poésie. *Littérature*, Paris, n. 91, p. 3-11, 1993. Disponível em: <https://bit.ly/3add0k9>. Acesso em: 23 mar. 2022.



Baudelaire-Paris, création d'une mythologie sensible et fantasmagorique

Baudelaire-Paris, Creation of a Perceptive and Phantasmagorical Mythology

Florelle Isal

Université Paris 3, Paris, France

floraile@yahoo.fr

<http://orcid.org/0000-0001-5218-2043>

Résumé : Comment Baudelaire construit-il le mythe de Paris au milieu du XIX^e siècle ? Son idéalisme n'étant pas compatible avec la société industrielle et positiviste du Second Empire, il tisse de nouvelles relations entre l'homme et le monde pour sublimer la modernité. Nous analyserons d'abord la construction du mythe de Paris à partir du tableau réel désenchanté que peint le poète. Puis nous observerons les métamorphoses opérées par Baudelaire sur l'espace urbain. Au Paris brisé par Haussmann, Baudelaire oppose des paysages intérieurs recomposés par l'imagination et le souvenir, le jeu des correspondances créant une cosmologie mystique. Théâtre d'une scénographie fantasmagorique, Paris prend alors l'allure d'une Chimère et acquiert une épaisseur psychologique et poétique nouvelle. Enfin, nous évoquerons l'importance d'un sentir réceptif. Le lecteur participe à la construction de ce mythe vivant par une lecture active et émotionnelle, offrant ainsi à la Capitale une dimension à la fois individuelle, subjective et universelle.

Mots-clés : Baudelaire ; Paris ; synesthésie ; imagination sensible ; Modernité ; mythologie.

Abstract: How did Baudelaire construct the myth of Paris in the mid-19th century? His idealism, incompatible with the industrial and positivist society of the Second Empire, led him to weave new relations between humans and the world to beautify modernity. We'll first analyze the construction of the myth of Paris from the disenchanting, realistic picture that Baudelaire paints. Then we'll observe how Baudelaire metamorphoses urban space. As a response to Haussmann's dismembered Paris, Baudelaire creates inner landscapes reconstructed by imagination and memory, with the interplay of *correspondances* forming a mystical cosmology. As the theater of a phantasmagorical scenography, Paris takes on the appearance of a Chimera and acquires a new psychological and poetic density. Finally, we'll look at the importance of receptive feeling. The reader takes part in the construction of this living myth by an active and emotional reading, thus bestowing on the capital an individual, subjective and universal dimension.

Keywords: Baudelaire; Paris; synesthesias; perceptive imagination; Modernity; mythology.

« Baudelaire-Paris »: l'adéquation est totale entre le Poète et « l'immonde cité », comme le soulignait ce titre du catalogue de Claude Pichois et Jean-Paul Avice pour l'exposition organisée par la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, en 1993, consacrée à cette liaison intime entre Paris et le poète des « Tableaux parisiens » et du *Spleen de Paris* (1861). Et de rappeler que Baudelaire ne l'avait quasiment pas quittée après le voyage aux Mascareignes de 1841-1842, avec à son actif plus de vingt déménagements.

Parler d'un mythe de Paris chez Baudelaire n'est cependant pas évident. Son recueil des *Fleurs du mal* (1857) a principalement pour cadre la Nature. Même dans la section des « Tableaux parisiens », aucun poème n'est consacré à un lieu parisien précis. Le seul poème où le titre évoque Paris ne semble pas s'y dérouler : il s'agit d'un « rêve parisien ».

Dans *Le Spleen de Paris*, on assiste à un renversement radical du point de vue qui, désacralisant le poète et une rhétorique usée, consacre au contraire la réalité la plus sordide transcendée par l'imagination créatrice et le rêve. De là ce paradoxe : Baudelaire est le poète qui réenchante Paris et en fait le lieu même de l'aventure poétique. De la boue de Lutèce, par une subtile alchimie, il fait de l'or, comme on le sait. Ce faisant, il invente une mythologie sensible où, à mi-chemin entre fantasmes et savoirs, la ville devient un réservoir de synesthésies nouvelles et donc d'expériences inédites (ISAL, 2019).

Le mythe de Paris se constitue alors dans un immense jeu de cache-cache entre visible et invisible au sein duquel l'espace et le temps s'entrecroisent, selon une alchimie poétique qui déclenche les apparitions, les disparitions et la création d'un univers formé de beautés diverses, étranges et fantasmagoriques.

C'est cette aventure que je vais tenter d'analyser à partir de l'espèce de révolution qui s'opère vers les années 1860 quand le poète à l'instar du soleil « descend vers les villes » et « ennoblit les choses les plus viles » (BAUDELAIRE, 1975, p. 83).

Paris désenchanté. Nouveau tableau de Paris

Lorsque Baudelaire naît en 1821, Paris compte environ un million d'habitants, majoritairement répartis le long de la Seine. En ce siècle d'urbanisation, Baudelaire connaîtra trois visages de Paris : l'ancien Paris, l'époque de la transformation et, enfin, le Paris d'Hausmann.

Ces profonds bouleversements vont modifier son rapport à la ville et sa représentation. Au milieu du XIX^e siècle, subsiste encore le Paris aux maisons étroites, serrées, aux façades arquées, arc-boutées à la bande du trottoir, le Paris des passages, des cités, des chaussées en contrebas, des escaliers aux rampes luisantes où les gamins font leurs glissades ; le Paris des longs couloirs dallés, des concierges à l'entresol, derrière leur carreau ; le Paris des cours infectes, des enseignes grimaçantes ; le Paris enfin des balcons impossibles, suspendant leurs jardins dans la forêt des champignons de zinc... C'est le Paris boueux, matière qui le rapproche de son sens étymologique. « Lutetia » vient de « Lutus », la « boue ».

Nous sommes loin du Paris pittoresque proie des touristes venus à l'occasion de l'exposition universelle de 1855 admirer la nouvelle ordonnance haussmannienne. Et du Paris monumental où chaque monument est considéré en lui-même comme un objet singulier détaché de son contexte. Le Paris de Baudelaire n'est pas un musée. Plutôt une histoire qui se poursuit souterrainement dans les marges, au hasard des rencontres.

Les transformations haussmanniennes se traduisent dans l'œuvre de Baudelaire par la création d'un paysage qui n'est plus cosmos mais « chaosmos » (COLLOT, 1998). La ville n'est pas décrite, elle est suggérée par des bruits, des odeurs, des couleurs, des touchers et des goûts désagréables. A l'opposé du rêve d'ordre et d'harmonie de « L'Invitation au voyage » où « tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté » (BAUDELAIRE, 1975, p. 53), le Paris de ce nouveau tableau, n'est que chaos, tumultes, masses informes. Ainsi, la description d'une fête foraine, un jour de vacances, dans « Le vieux saltimbanque » : les baraques « piaillaient, beuglaient, hurlaient. C'était un mélange de cris, de détonations, de cuivre et d'explosions de fusées [...] Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte » (BAUDELAIRE, 1975, p. 296), témoigne de l'impossibilité pour le poète de retrouver l'unité perdue. Les Correspondances ne se définissent plus par le « langage des choses muettes » mais par la présence d'hommes volubiles, « races jacassières », dans « La solitude » (BAUDELAIRE, 1975,

p. 313), comparés à des perroquets. Les travailleurs, bien loin d'incarner le bonheur de la tâche, sont évoqués à travers les fatigues d'une population laborieuse. Le nouveau héros moderne de cette mythologie urbaine est le chiffonnier au corps plié, démarche claudicante, canne, barbe comme une épée, travaillant dans la boue pour en extraire des trésors, ou le dandy qui incarne « le dernier éclat d'héroïsme dans la décadence » (BAUDELAIRE, 1976, p. 711). Aux poudres, aux fards et aux parfums des dandys, à l'aspect trop lisses, s'opposent l'évidence rugueuse de la poussière, du sang et de l'odeur des cadavres.

Au sein de cette ville désaccordée, Baudelaire peint un tableau négatif des personnages. Placés très souvent sous le signe de la misère, de la maladie, de la vieillesse ou de la mort, leurs corps sont désarticulés et brisés. Celui du saltimbanque est « vouté », celui de l'ouvrier « courbé » lorsqu'il regagne son lit dans le sombre Paris, ceux des « Petites Vieilles » souvent veuves, sont « [t]out cassés » (BAUDELAIRE, 1975, p. 88). Les prostituées, dans le poème « Le jeu », sont des « courtisanes vieilles » au physique décharné, « vieilles putains » qui animent le « noir tableau » de la Capitale (BAUDELAIRE, 1975, p. 95). L'aspect des vêtements féminins indexe un nouveau rapport de l'être au monde. Ainsi les étoffes soyeuses et brillantes portées par les femmes des poèmes de « l'Idéal » deviennent « des jupons troués et sous de froids tissus » (BAUDELAIRE, 1975, p. 89) ou la robe de la mendiante rousse qui « par ses trous / Laisse voir la pauvreté » (BAUDELAIRE, 1975, p. 83). Il n'y a plus l'unité d'un tissu opaque et étanche mais trou, déchirure, haillons, symboles de la faille historique. La misère n'est pas seulement celle des femmes. Elle touche les deux sexes, toutes les générations mais aussi les chiens. La figure de l'enfant déshérité dans « Déjà ! » (BAUDELAIRE, 1975, p. 338) se retrouve dans bien d'autres poèmes sous le signe de la misère. L'enfant qui « s'enivre de soleil » dans le poème « Bénédiction » (BAUDELAIRE, 1975, p. 7) est aussi celui qui a faim.

Pauvreté rime souvent avec solitude dans ce nouveau paysage parisien. En effet, malgré une immense croissance démographique que Baudelaire traduit par la métaphore du fourmillement, ce sont paradoxalement les figures de l'homme exilé, abandonné tel le saltimbanque que le poète aime mettre en scène :

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse. (BAUDELAIRE, 1975, p. 296)

Le vieux saltimbanque est totalement coupé du monde, privé de toute sensibilité, réduit à un silence total : « Mais le pauvre saltimbanque, lui, ne riait pas, le misérable ! Il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie, ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile » (BAUDELAIRE, 1975, p. 296). Seul au milieu de la foule et du tohu-bohu parisien, le poète lui-même est prisonnier à la fois des « bruits assourdissants de la ville » (BAUDELAIRE, 1975, p. 92) et d'une matière boueuse dont il va devoir s'extraire. Ainsi, dans « Paysage » (BAUDELAIRE, 1975, p. 82), sur un fond historique, l'hiver est la saison de l'« Émeute » et aussi celle où le vieillard s'empêtre « [d]ans la neige et la boue », [...] « [c]omme s'il écrasait des morts sous ses savates » (BAUDELAIRE, 1975, p. 88).

La nouvelle musique qui berce le poète n'est plus la berceuse des mères pour endormir leur enfant mais une mélodie de mort. Monotone, elle est celle des chocs produits par des bûches (« Chant d'automne ») qui tombent et procurent des effets de frémissement loin de la douce mélodie murmurée par la Nature dans les poèmes de la section de l'Idéal des *Fleurs du mal*.

Alors que la montée du matérialisme, la perte du sacré et les crises politiques mettent à mal une littérature expressive capable d'exprimer la totalité harmonieuse entre l'Homme et le monde, Baudelaire tente l'aventure de réinventer une nouvelle expression du vécu sensible dont ces notations, nées au contact de l'espace prosaïque de la rue, sont l'illustration. Baudelaire va ainsi construire sa propre mythologie urbaine selon une nouvelle « manière de sentir » (BAUDELAIRE, 1976, p. 420) le monde, reliant sensations et intellect selon un processus synesthésique dynamique, loin des systèmes clos de règles censées produire mécaniquement la beauté, telles que professées par les « modernes professeurs-jurés d'esthétique », « doctrinaire[s] », « enfermés[s] dans l'aveuglante forteresse de [leur] système » (BAUDELAIRE, 1976, p. 577).

De la modernité sociale à la modernité poétique : Paris réformé par l'imagination sensible

L'idéalisme baudelairien n'étant pas compatible avec la société industrielle et positiviste du Second Empire, Baudelaire, particulièrement dans *Le Spleen de Paris*, recompose l'unité en tissant de nouvelles relations entre l'homme et le monde qui subliment ainsi la modernité.

À la désagrégation de la ville programmée par Haussmann, Baudelaire oppose des paysages intérieurs indéfiniment recomposés par l'imagination et le souvenir et situés par le jeu des correspondances dans une cosmologie mystique. Baudelaire se présente comme un homme révolté, un « faux accord » (BAUDELAIRE, 1975, p. 78). Il crée son mythe à contre-courant tout en puisant dans cette nouvelle réalité sordide.

La ville offre, en puissance, un formidable réservoir synesthésique nouveau pour Baudelaire, tant par son décor que par les corps qui s'y glissent : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas », explique-t-il dans son *Salon de 1846* (BAUDELAIRE, 1976, p. 496).

Dès lors, comment faire surgir ce merveilleux au milieu du chaos moderne ? Ces transformations sont essentiellement lisibles dans la section des « Tableaux Parisiens » mais aussi et surtout dans *Le spleen de Paris* dont le titre met en relief le nom de la Capitale attaché à un sentiment. En renonçant à la prétention hégémonique du système à dire le monde, les figures polymorphes et mobiles qui surgissent dans Paris sont suggérées par des détails et des singularités qui ne rompent pas avec une harmonie globale. « C'est dans les singularités que se perd et se rejoue l'ambition ancienne de totalité » (SCHEFER, 2009, p. 210). Cet éclatement, qui manifeste la rupture d'un ordre ancien peut être revendiqué comme le principe même d'une nouvelle esthétique, visant à substituer à la beauté conçue comme unité, harmonie, totalité, une « perception du Divers » (SEGALIN, 1995, p. 749), qui valorise le fragmentaire, le partiel, le pluriel, l'hétérogène.

De là l'émergence d'une nouvelle esthétique fondée, étymologie oblige, sur la sensibilité. Baudelaire introduit quasiment le mot esthétique en littérature. Il conçoit la modernité comme une manière neuve d'observer le monde, de sentir. Bien plus qu'un concept, elle est une véritable expérience synesthésique, notion passerelle entre différentes temporalités et espaces

sensibles. Le paysage parisien, malgré ou grâce à ses trouées, sa poussière et sa boue est un trésor synesthésique pour tenter de comprendre les nouveaux critères esthétiques et poétiques de Baudelaire. La Ville, « bible de pierre » chez Victor Hugo se présente chez Baudelaire comme une bible de boue transformée en or, où le sacré est humanisé.

Le miracle des *Petits poèmes en prose*, c'est la poésie du trivial (de trivium, carrefour). Dans Paris, tout fait « carrefour » tout est propice aux correspondances mais selon une axiologie nouvelle privilégiant les relations horizontales, les sensations.

« Le cygne », une allégorie mouvante et émouvante

Le grand poème allégorique « Le cygne » (1975) illustre parfaitement les nouveaux critères constitutifs du mythe de Paris chez Baudelaire. Ce poème dédié à Victor Hugo est un formidable terrain d'observation du processus imaginatif baudelairien et de ses effets sensibles. « Le cygne » présente l'idée fixe et l'errance ensemble, familiers et étranges en même temps. Le présent se mêle au passé, pour se refondre, pour se recréer. Après les êtres et la ville, le temps entre en métamorphose. Curieusement, le monde ancien se précise lorsque la ville rénovée s'efface dans les vagues contours d'une esquisse. Dans une section du temps, l'instantané du présent fait ressortir l'image vivante du passé. La Place du Carrousel apparaît comme un lieu historique, simultanément moderne et ancien. L'évocation liminaire d'Andromaque met en place une série de Correspondances allégoriques qui soutiennent le poème jusqu'à la dernière strophe.

Depuis les *Métamorphoses* d'Ovide en passant par le théâtre baroque, l'architecture urbaine et les arts de la modernité, la figure du Cygne renvoie à la tradition des métamorphoses pour la situer au cœur d'une poétique moderne. À la différence de *Mon cœur mis à nu*, où s'expriment les « deux postulats simultanés » du poète vers le haut et le bas, Dieu et Satan (BAUDELAIRE, 1975, p. 682), la Capitale est l'objet d'une double postulation contradictoire vécue cette fois sur l'axe horizontal du temps humain : « Vieux Paris » que l'on détruit et « nouveau Carrousel » que l'on construit. Le Cygne Paris se présente comme le lieu de la fragmentation, du deuil, de la ruine. La Place du Carrousel est le lieu du drame avec son décor tout en morceaux. Ce lieu est particulièrement douloureux pour Baudelaire. C'est le lieu d'une double disparition, celle de « la forme d'une ville » ainsi

que du « cœur des mortels » (BAUDELAIRE, 1975, p. 85). Au moment où écrit Baudelaire, les grands boulevards se font attendre, et les photographes de l'époque, surtout Marville, montrent des quartiers entiers en ruines. L'un de ces quartiers se situait à l'emplacement actuel de la Place du Carrousel : c'était l'impasse du Doyenné, où Nerval et Gautier avaient vécu ensemble, et où Baudelaire leur rendait visite. La disparition de ce quartier à laquelle le poème fait allusion marque silencieusement la place d'une autre disparition, celle du grand poète et du grand ami, Gérard de Nerval.

La dimension réaliste de la scène n'empêche pas l'aspect allégorique. La figure de l'allégorie est à mi-chemin entre réel et imaginaire. L'art, dans « Le cygne », est empreint de la lourde modernité du Second Empire, mais son histoire est évoquée d'après la mythologie et la littérature de l'antiquité gréco-romaine. Le Poète et le cygne, la Noire à Paris et Andromaque en exil ne peuvent pas se séparer. Le cygne, figure de métamorphose, oiseau à la parole poétique, incarne la Correspondance des deux époques tout comme tout comme le Poète, dédoublé, se mire dans l'image du poète classique, surtout celle de Virgile, dit « le Cygne de Mantoue », auteur de *L'Énéide*, source de la réflexion de Baudelaire et d'Ovide lui-même au sujet d'Andromaque. Pour la métamorphose et la figure du Cygne en exil, c'est Ovide que Baudelaire nomme ouvertement, tout en passant sous silence le nom de Virgile. L'allégorie n'est pas attribuée à un motif unique, mais se voit multipliée dans une sorte de rhétorique vertigineuse. Cette multiplication de figures allégoriques forme une chaîne composite d'exilés mélancoliques, bien différente de la chaîne analogique des amants en osmose des poèmes de l'Idéal. Victor Hugo, cité en dédicace, est le premier exilé de cette chaîne, auquel va suivre toute une série hétéroclite de la vie urbaine. Le « poète-peintre » fabrique à sa façon un « bric-à-brac confus » de formes disparates (BAUDELAIRE, 1975, p. 86).

Le temps acquiert une dimension sensible, il résonne : un « vieux Souvenir [qui] sonne à plein souffle du cor ! » (BAUDELAIRE, 1975, p. 87) suggère cette dimension sonore. Andromaque ouvre en silence les portes de la mémoire et du temps. La mémoire est sonore et également « fertile » et en ce sens physiologiquement fonctionnelle. Elle semble naître des larmes d'Andromaque. Ainsi, le malheur et le deuil permettent le souvenir et c'est le symptôme physique qui est mis en scène. C'est d'ailleurs à ce moment d'émotion que la pensée peut surgir. Le rideau de larmes descend

pour masquer Andromaque et permettre l'apparition d'une autre figure allégorique, le cygne.

Baudelaire compose son poème en plaçant l'émotion a des points stratégiques qui dynamisent ses vers et relie fixité du passé au mouvement de l'actuel. L'allégorie peut alors se définir comme l'« image d'une agitation figée » (BENJAMIN, 2002, p. 222).

Figure mouvante, l'allégorie baudelairienne est aussi émouvante. « Andromaque je pense à vous » (BAUDELAIRE, 1975, p. 85). Certes, l'idée ouvre le poème mais l'allégorie en tant que personnage incarnée par Andromaque n'est pas juste une pensée. Andromaque est un corps et des émotions dans l'espace et le temps du poème. Elle est une chair et elle pleure. Elle est « courbée » et comparée à du « vil bétail », ce qui ajoute une dimension quasi bestiale à l'allégorie. Chaque personnage allégorique de ce poème est ainsi mis en scène tant par ses émotions que par son corps, double manière de suggérer une sensibilité de l'allégorie : La négresse, est « amaigrie et phtisique » elle piétine « dans la boue », et possède un « œil hagard ». Elle a donc un corps et un regard. Les Orphelins aussi sont mis en scène par leur corps « maigres ». Le Cygne, quant à lui, est un « regard allégorique ». L'allégorie se fait mythe, elle est perception du monde, regard lié à l'Histoire. À ce regard se joignent les autres sens, eux aussi témoin de l'Histoire et offrant à la scène parisienne de manière une dimension esthétique.

Le Cygne est regard mais il est également décrit de manière charnelle. La bête a un corps, des « pieds palmés », un « blanc plumage », un « bec », un « cœur », un « cou convulsif tendant sa tête avide ». À la couleur et au toucher du cygne se joignent les couleurs et matières de Paris. Le sol parisien est coloré, par de « gros blocs verdis » et « brillant ». La matière est présente dans la « boue », le « brouillard ».

L'allégorie offre une nouvelle poésie qui surpasse sa fonction de représentation de la crise de l'analogie universelle en créant un nouveau sublime rendu possible par la voix du cygne donc par un attribut sensible.

Elle relie et disjoint, suggérant une ironie visible dans la comparaison de l'oiseau aux êtres sans repères : « Comme les exilés, ridicule et sublime » (BAUDELAIRE, 1975, p. 86), le Cygne incarne une unité nouvelle, un nouveau sublime qui est mélange de prosaïsme et de noblesse.

L'allégorie n'est pas seulement un regard porté sur le monde mais une figure de rhétorique vivante et vibrante, un mode de perception visuelle mais aussi et surtout sorcellerie évocatoire rielle.

L'imagination sensible : l'alchimie de la création baudelairienne en question

Le mythe de Paris ne se construit pas de manière linéaire, nous l'avons vu à travers l'analyse des croisements spatio-temporels présents dans le poème « Le cygne » mais c'est surtout dans le processus imaginatif de l'auteur que se cristallise le phénomène de construction du mythe.

Dans son *Salon de 1859*, Baudelaire définit le travail de l'imagination : avant de « construire », le rêve et l'imagination décomposent :

[L'imagination] décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. (BAUDELAIRE, 1976, p. 621)

Pour transformer la ville défaite de manière violente par le monde moderne en une ville mythique, Baudelaire invente un processus imaginatif lors duquel une décomposition positive, constructive et volontaire est nécessaire.

L'imagination sensible du poète peut, en effet, métamorphoser les ténèbres en lumière, la mort en vie pour faire naître la plénitude. Bien avant Baudelaire, à la fin du XIV^e siècle, Nicolas Flamel disait déjà dans son *Livre des figures hiéroglyphiques* : « si l'on ne putréfie, on ne corrompt point, ni engendrent, et par conséquent, la Pierre ne peut prendre vie végétative pour croître et multiplier » (FLAMEL, 1612, p. 67). Cette pierre des origines représente les fondations des profondeurs infernales sur lesquelles Baudelaire peut bâtir son ouvrage. On notera qu'entre la décomposition et la recomposition, rien n'est figé sinon les Correspondances n'existeraient pas et les sens ne pourraient se mouvoir pour offrir de l'émotion et faire vibrer les mots (BACHELARD, 2004). Dans ses réflexions sur la beauté, Baudelaire compare ce processus de décomposition à une transformation, qui n'a pas pour objectif de détruire mais d'ajouter de la beauté au réel. Composer, c'est selon le poète, transformer et rendre les choses complémentaires pour atteindre une unité et un ordre :

Il ne faut pas croire que tous ces phénomènes se produisent dans l'esprit pêle-mêle, avec l'accent criard de la réalité et le désordre de la vie extérieure. L'œil intérieur transforme tout et donne à chaque chose le complément de beauté qui lui manque pour qu'elle soit vraiment digne de plaire. (BAUDELAIRE, 1975, p. 431)

Baudelaire use de modes de représentation, de mises en image ou plutôt de mises à mal des images. Ces procédés sont davantage des manières d'être pour dénoncer le réel tout en le sublimant par le visuel mais aussi par tous les sens en éveil. Au moyen de ces figures, le poème proteste de son pouvoir de figuration intact et en même temps revendique son statut ontologique particulier, esthétique et imaginaire à la fois. Baudelaire propose une nouvelle poétique dialectiquement descriptive, spéculative mais aussi éminemment suggestive.

Déliaisons, liaisons, réformation, reformation et refondation, autant de termes remettant en question les rapports de l'homme au monde au XIX^e siècle et expliquant le processus d'élaboration du mythe de Paris. Une nouvelle forme de mystère se dégage de motifs connus, mais revisités par Baudelaire selon une « sorcellerie évocatoire » (BAUDELAIRE, 1975, p. 658) inédite.

Mystères, fantasmagories et nouveau sublime : le cabaret des monstres

Très loin des critères classiques du Beau Idéal, Baudelaire intègre de nouvelles règles esthétiques qu'il met en lumière dans son mythe de Paris : la difformité, la disproportion, qui pour le poète ne sont pas une défaillance mais une réussite poétique. La description de Gautier de la trame des poèmes de Baudelaire illustre cet aspect esthétique :

Baudelaire y mêle des fils de soie et d'or à des fils de chanvre rudes et forts, comme en ces étoffes d'Orient à la fois splendides et grossières où les plus délicats ornements courent avec de charmants caprices sur un poil de chameau bourru ou sur une toile âpre au toucher comme la voile d'une barque. Les recherches les plus coquettes, les plus précieuses même s'y heurtent à des brutalités sauvages ; et, du boudoir aux parfums enivrants, aux conversations voluptueusement langoureuses, on tombe au cabaret ignoble où les ivrognes, mêlant le vin et le sang, se disputent à coups de couteau pour quelque Hélène de carrefour. (GAUTIER, 2007, p. 499)

Gautier réunit poésie et tapisserie, texte et textile, en soulignant la double épaisseur du fil baudelairien faite de soie et de chanvre. Il souligne aussi non la cohabitation, mais le passage violent d'un registre de la coquetterie à un style ignoble : on « tombe » de l'univers des boudoirs à celui du sang.

Nous ajouterons que le Paris de Baudelaire ne nous fait pas seulement tomber dans un univers d'ivrognes mais nous entraîne dans une danse virevoltante au sein d'un cabaret de monstres, lieux de leurs espoirs et de leurs désillusions.

La métaphore du retournement de la tapisserie est reprise par Benjamin Fondane :

[O]n a retourné la tapisserie !! À la place des lis, des étoiles, de la rosée, de l'aurore aux doigts de rose – les squelettes ; à la place, des jardins, des statues, des Béatrices, –des casernes, des lupanars, des taudis, des prostituées, des joueurs, des saltimbanques. (FONDANE, 1994, p. 282)

Le critique considère le processus de création de Baudelaire comme une révolution placée sous le signe de l'inversion :

Oui... mais ces objets n'étaient pas beaux auparavant ; il a fallu créer leur beauté. [...] Beautés nouvelles qui, hier encore, n'étaient qu'un amas informe de laideurs sur lesquelles le poète a versé une lumière magique afin de leur offrir une dignité d'être. (FONDANE, 1994, p. 282)

Les critères du Beau sont, pour Baudelaire, aux antipodes de ses contemporains : laideur, malheur, infini, excès de lumière, là où ses contemporains ne voient que lumière pure et lisse. L'ignoble grouille à profusion dans les poèmes des *Fleurs du mal*.

Cette ville recomposée est en effet aussi le théâtre d'une scénographie fantasmagorique. La poésie baudelairienne permet juste aux êtres de transcender leur condition grâce à la « lumière noire » de Paris (feux des paillettes / fumée des usines). La ville devient leur enveloppe protectrice, comme elle protège le lecteur du laid de la vie. Paris prend l'allure d'une Chimère, au sens mythologique, mais elle acquière aussi une épaisseur psychologique et poétique nouvelle.

L'écriture fantomatique se trouve essentiellement dans les poèmes de la section des « Tableaux Parisiens » (LABARTHE, 1995, p. 44) ou dans les poèmes en prose dont l'écriture coïncide avec un moment de prise de conscience de la crise du rapport harmonieux entre l'être et le monde.

Ville et vivantes monstruosités sont des analogies modernes susceptibles de traduire un nouveau rapport de l'être au monde et constituer ainsi une mythologie moderne. Les fantômes baudelairiens habitent très souvent dans la capitale, lieu qui, à leur contact, devient une scène fantastique sur laquelle se joue un drame moderne et des jeux de cache-cache sensibles inédits.

Les morts-vivants, une passerelle synesthésique

Ils sont, chez Baudelaire, plus que des voix. Leurs corps parlent par la mise en correspondance des cinq sens. Le poète, grâce à la puissance de son imagination, parvient à faire communiquer dans un espace-temps poétique les morts et les vivants. La relation à l'autre se joue selon des va-et-vient entre les temporalités, le poème devenant, chez Baudelaire, la passerelle entre passé et présent. Dépassant le traitement traditionnel de ce motif du « revenant », le poète parvient à le rendre présent : il devient vivant dans le présent et même dans l'avenir et, ce, grâce au pouvoir des synesthésies.

Imperceptiblement, les figures du passé prennent forme dans les rues de Paris qu'elles hantent à la manière d'un fantôme. Signe de mort mais aussi de vie, le fantôme est rendu vivant. Mais comment s'expliquer avec des figures tremblantes, qui profèrent des mots incompréhensibles et ne montrent les acteurs ou les décors disparus qu'à travers les tressaillements d'anciennes images ? Il faut les apostropher, dans la singularité d'un lieu de parole, dans l'unicité d'une filiation, comme c'est le cas pour Andromaque. Mais la voix qui les appelle reste, elle-même, spectrale.

Le paradoxe du fantôme baudelairien : une mort grouillante de vie

Le fantôme baudelairien est en mouvement, contrairement aux apparitions chez Théophile Gautier, qui se présentent davantage comme des statues immobiles. Les figures spectrales apparaissent et passent (BAUDELAIRE, 1975, p. 92), sur la page-poème pour nouer des liens entre les temporalités et les espaces. Étranges voix, mais aussi corps étranges, à la

fois singuliers et multiples, spirituels et charnels, les fantômes témoignent d'une nouvelle unité que Baudelaire met en avant dans nombres de ses poèmes, notamment ceux des « Tableaux Parisiens ». Dans ce grand cabaret spectral peuplé de fantômes et des sorcières, le monstre participe également au spectacle d'un monde désuni par un effet de débordement. Cependant, dans le poème « Les Petites Vieilles », les corps disloqués sont attachants et susceptibles d'être aimés :

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Eponine ou Laïs! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les! ce sont encor des âmes.
(BAUDELAIRE, 1975)

Rattachés à des figures positives du passé, ces corps cassés acquièrent de nouvelles formes.

Les spectres sont aussi ceux dont Baudelaire se nourrit pour créer. Nous ne sommes jamais les héritiers d'un seul spectre, il y en a toujours plus d'un. C'est une horde, une foule qui ne peut pas se rassembler. Qu'il s'agisse de Balzac chez qui il apprécie son talent de « visionnaire passionné » ou encore de Goya dont l'influence esthétique a été déterminante ou encore d'Aloysius Bertrand¹, dont Baudelaire avoue s'être inspiré dans sa préface au *Spleen de Paris* (« À Arsène Houssaye ») et qui a su, dans son unique œuvre, traduire l'inquiétante étrangeté du rêve si chère à Baudelaire. Au sein de ce processus imaginatif moderne, le passage du rêve au cauchemar, voire à la folie, se fait, chez Baudelaire, dans un univers hyper-sensible que nous pouvons rapprocher des conceptions d'E. T. A. Hoffmann, de Nerval, de De Quincey ou encore d'Edgar Poe. Tous ces spectres constituent le mythe de Paris selon une scénographie du mystère.

Le paysage parisien se dessine selon une tension entre monstration et voilage manière d'exorciser le mal être, la mort tout en les mettant en scène.

Une cartographie du mystère : Paris, la nuit démoniaque et les nuages fantasmagoriques

La nuit apporte une épaisseur et une profondeur aux paysages, où les rêves et les cauchemars peuvent jaillir.

¹ Voir Bertrand (1980), *Gaspard de la nuit*, notamment VII « un Rêve ».

Au cœur de cette nuit profonde, le poète peut élaborer son processus de transformation du réel. La nuit, chez Baudelaire, mystérieuse et inquiétante, est un lieu obscur qu'il s'agit d'éclairer par des étoiles qu'il faut ordonner. Elle participe elle aussi à la composition du mythe de Paris de manière sensible et cosmologique. La nuit est affaire de contraste de lumières, de clair-obscur artificiel ; elle devient un espace à la fois matériel et mental, une échappée vers une profondeur et une totalité de l'expérience surnaturaliste. Elle révèle une attraction singulière entre le monde spirituel des morts et le monde naturel des vivants. Ce sera la leçon fascinante du fantastique, interrogeant la réversibilité entre rêve et cauchemar. Par-delà la peur suscitée, le frisson naît de cette approche de l'indicible.

Les visions blanches des spectres qui s'élèvent dans le ciel peuvent être comparées aux nuages baudelairiens. Ce spectacle consiste en une représentation de fantômes partageant avec les nuages la même blancheur « impalpable ». La poétisation du nuage apporte à Paris une matière du mystère et de la fantaisie. Ce motif naturel, cher à Baudelaire, participe au processus de métamorphose au même titre que le motif du fantôme ou de la nuit. Lui-même, à la fois un et multiple, uniforme et protéiforme, facilite les Correspondances et crée de nouvelles analogies sensibles. Les nuages au-dessus de Paris produisent de multiples contrastes chez Baudelaire, et, tel le Hamlet de Shakespeare, ses personnages aiment faire remarquer leurs passages, les formes singulières qu'ils revêtent, puis leurs créations infiniment fantastiques et ressemblantes. Les nuages incarnent de parfaits objets de « fantaisie » car mobiles et toujours changeant de forme. « Les nuages qui passent » du poème « L'Étranger » (BAUDELAIRE, 1975, p. 277) témoignent de la volonté du poète de mettre en scène un spectacle animé et varié. Dans « La soupe et les nuages » (BAUDELAIRE, 1975, p. 350), ils ont non seulement une « architecture mobile » mais ils sont également « fantasmagoriques », ce qui permet au poète de les mettre en scène avec des figures étranges, ces formes célestes inspirent le narrateur, qui observe le ciel depuis chez lui le soir : « Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts » (BAUDELAIRE, 1975, p. 350). L'aspect monstrueux de la femme est en harmonie avec les fantasmagories du paysage.

Toutes ces figures occupant l'espace de la ville permettent à Baudelaire de suggérer un univers fait de fictions, au sens de récits racontés par ces

personnages entre réel et imaginaire. La poétique des correspondances baudelairiennes incarnée par des regards observateurs, rêveurs, mais aussi acteurs, prend toute sa valeur stylistique par sa capacité à unir science et imagination dans ce qui préfigure un nouveau genre de science-fiction.

Phantasia, fantaisie, sublime et émotions : le mythe entre fantasmes et savoirs

Quel rapport à la vérité révèle ce paysage urbain animé de spectres et autres figures aux allures fantomatiques ? Les images sont à la fois représentées et imaginées mentalement. Baudelaire invente un processus unifiant corps et esprit, fantasmes et savoirs. L'invention de ce nouveau type de paysage interroge les frontières entre illusion et réalité. Les « merveilleux nuages » que le narrateur observe ou imagine dans le poème en prose « L'Étranger » font écho aux « merveilleuses constructions de l'impalpable » du poème « La soupe et les nuages » (BAUDELAIRE, 1975, p. 350). Proche de la stratégie allégorique, les images architecturales rappellent l'architecture secrète que Baudelaire invoquait pour défendre sa conception du recueil des *Fleurs du mal*. Cet univers merveilleux apparaît inaccessible par l'éloignement de ces formes, la distance entre la terre et le ciel : l'étranger, homme de passage et sans attaches, affirme : « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages ! » (BAUDELAIRE, 1975, p. 277). La merveille est visible mais intouchable, car fugace et placée dans un horizon lointain et fuyant. La fantasmagorie des nuages participe alors du processus imaginatif comme engrenage à de nouvelles synesthésies, faites de perturbations atmosphériques et poétiques. Baudelaire parvient à créer une architecture de l'impalpable par la virtuosité de ses jeux de correspondances sensorielles et spirituelles. Le motif du nuage permet de comprendre, d'un point de vue épistémologique, le passage d'un lyrisme romantique à une esthétique moderne d'une harmonie nouvelle. Témoin de la distance de l'être au monde, lieu limitrophe entre ciel et terre, il fait obstacle et en même temps permet la communication.

Du ciel azuré au passage des nuages, Baudelaire offre une nouvelle vision atmosphérique du monde à travers son mythe de Paris. La présence du vent témoigne de manière sensible de la volonté de Baudelaire de joindre du mouvement à ciels nuageux afin qu'il n'y ait pas embouteillage, encombrements, flottement ou stagnation mais

circulation et correspondances possibles. Baudelaire semble remuer sa soupe langagière dans sa marmite bouillonnante de mots pour faire lever un vent révolutionnaire.

Le poète offre une poésie qui donne corps à ce qui, comme l'air, ne se voit pas, selon une géopoétique et une temporalité qui témoignent d'un rapport au monde ébranlé. Dans Paris, Baudelaire nous offre un drame lyrique où le prosaïsme n'est pas absent mais où il participe, bien plutôt, d'un nouveau type de sublime. Par la magie de ses correspondances, le poète-alchimiste parvient à « transformer la boue en or » (BAUDELAIRE, 1975, p. 192) et sublime ainsi la modernité.

Pour que le mythe soit complet et que le mystère perdure, les effets émotionnels du paysage urbain doivent se manifester. Ainsi, Baudelaire s'exprime dans son *Salon de 1855* :

[L]e critique, le spectateur opère en lui-même *une transformation qui tient du mystère*, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. (BAUDELAIRE, 1976, p. 577)

Dans une sorte de « transitivité miraculeuse » (SCEPI, 2003, p. 33), Baudelaire parvient à communiquer avec ses lecteurs. A leur tour, grâce au pouvoir de leur propre imagination sensible, ils vont pouvoir compléter le travail de l'artiste et ainsi participer à la formation du mythe de Paris : « Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours *une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur* » (BAUDELAIRE, 1975, p. 781-782). Le « frisson nouveau » que Victor Hugo avait pressenti en adressant une lettre élogieuse à Baudelaire en 1860 naît dans cette aventure urbaine (BAUDELAIRE, 1975, p. 1129).

Sans la présence de Dieu mais au sein de cette hiérophanie nouvelle, les synesthésies ont une place importante : monde des hallucinations, des charmes, des Correspondances, des synesthésies, des architectures secrètes, Baudelaire crée un immense jeu de cache-cache entre visible et invisible dont la case finale n'est pas le Paradis mais le lieu d'une nouvelle harmonie sensible créée par une poétique davantage humaniste que métaphysique. Paris devient une bible profane de la mythologie moderne. Baudelaire nous montre par une écriture suggestive que vivre l'Histoire, c'est surtout

la sentir. Histoire, philosophie, politique ou poésie dépassent les savoirs particuliers. L'écrivain transgresse les genres, ou vise à leur synthèse, pour mieux dire l'esprit du temps et le vécu individuel, selon une cosmologie souvent très personnelle.

La poésie baudelairienne résonne comme une vaste « géographie humaine ». La ville vivante prend un visage cosmopolite : « d'une singularité plurielle, composée : d'éclats, de fils tissés, de facettes qui ne se rassemblent pas », un lieu

de partages, des partitions, des lignes obliques, biaises, divisoires, mitoyennes, lieu des proximités des écarts, des adhérences et des départs. Lieu d'indécision lieu d'indécidable [...] [qui] s'ouvre se ferme sans conclure. (CALLE-GRUBER, 2015, p. 275)

La grande ville comme « lieu de rencontres, de départs, de passages : ville mémoire où les fils de l'identité humaine se tissent » (CALLE-GRUBER, 2015, p. 274), voilà le nouveau type de correspondances sensibles qui constituent le mythe de Paris chez Baudelaire. Dans la capitale, la mythologie prend une allure kaléidoscopique. Baudelaire compare Constantin Guys « à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie » (BAUDELAIRE, 1976, p. 692). Cette image d'une vie kaléidoscopique est davantage manifeste dans sa prose que dans ses poèmes versifiés, qui s'attachent surtout à représenter une harmonie rêvée et seraient davantage comparables, pour prolonger cette image du kaléidoscope, à une vision panoramique, cosmoramique ou dioramique. Dans le monde moderne, le narrateur du *Spleen de Paris* observe des vieilles, des pauvres, des miséreux mais aussi la mode de son temps, ingrédient indispensable pour la fabrication de son mythe. Or, Baudelaire conçoit ce phénomène de manière à la fois fugitif et universel. Véritable « document humain » la mode est « chrono-scène » (REVERZY, 2019, p. 32). Elle renseigne sur la société, donne des indices sur la distinction comme écart par rapport à des modèles politiques tout en étant suggérée avec une sensibilité et une esthétique qui la rendent intemporelle. A tous les sens du terme, Baudelaire a ainsi pleinement anticipé notre société et notre modernité.

Paris, un « dictionnaire doué de vie »

Nous terminerons ce parcours urbain en musique pour établir un écho entre la manière dont Baudelaire conçoit le mythe de Wagner et sa propre conception de la poésie. Wagner qui comprend « si admirablement le caractère sacré, divin du mythe », est capable de « peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels » (BAUDELAIRE, 1976, p. 792). Il a aussi le don de faire renaître des souvenirs dans une extase à la fois éternelle et fugace. « La musique [...] vous raconte le poème de votre vie ; elle s'incorpore à vous et vous vous fondez en elle » (BAUDELAIRE, 1975, p. 431). Le verbe « raconter » exprime la dimension narrative propre à la musique. Baudelaire poursuit : « chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie » (BAUDELAIRE, 1975, p. 431).

Avec Baudelaire, la ville acquiert le statut d'un nouveau « dictionnaire doué de vie » (BAUDELAIRE, 1976, p. 431). Texte-palimpseste, la ville conserve toutes ses strates. Comme le mythe, elle est la somme de ses variantes. Non seulement le passé ne s'efface jamais, mais fondation, et donc fondement, il est le gage de l'avenir. La poétique des correspondances n'apparaît plus seulement comme relevant d'une théorie ou d'une croyance systématique ; elle se fonde sur un point de vue cohérent, conscient et consistant sur le monde et sur nos manières de nous rapporter à lui, par les sens et l'entendement. Cette « invention du paysage urbain » (CHENET-FAUGERAS, 1994, p. 27-38) permet de penser l'unité du monde par la voie de la diversité du sensible.

L'expérience poétique qui s'exprime dans le mythe baudelairien de Paris peut être comprise comme la conciliation d'un langage magique avec la conscience de la matière du monde. Il s'agit de dégager, sous le spectacle du quotidien, des principes organisateurs de la Nature afin de faire jaillir une « matière-émotion » (CHAR, 1934, p. 124), qui est une matière pluri-sensorielle. Les synesthésies laissent des empreintes vives et vivantes sur la page-canevas qui fait se dérouler sous nos yeux le mythe de Paris et éveille tous nos sens.

Lors de cette épopée parisienne, le poète en ville apparaît comme un « grand voyageur, un observateur profond et rapide » (BAUDELAIRE, 1976, p. 692). A la manière de Constantin Guys, le poète agit et interagit avec la Capitale. L'observation ne se limite pas au regard.

Cette aventure parisienne est collective. Le poète autant que le spectateur participent à la construction du mythe par la mobilisation de tous leurs sens. Le promeneur « moderne », explique Henri Scepi « ne jouit pas d'une position passive et extérieure par rapport au monde urbain : il y est impliqué, enveloppé, pris dans le réseau des vibrations et des secousses » (SCEPI, 2007, p. 467).

Les synesthésies participent alors à la création d'une écriture nomade qui épouse les accidents du présent de la vie dans toute son énergie. L'énergie artistique qui se dégage de certes fresque parisienne s'apparente à un nouveau transport lyrique qui dynamise la narration. Cette énergie de la vie dans le *Spleen de Paris*, n'est pas détachée de la mort puisque peuplée de fantômes, mais c'est aussi une énergie « électrique et moderne » qui unit le monde autrement.

L'analyse de la construction de cette mythologie urbaine a permis de comprendre le travail de Baudelaire comme un regard sur les choses permettant de retrouver une unité perdue ou, du moins, de créer un nouveau type d'unité à partir du prosaïsme de la vie.

Savant mélange de l'espace céleste et de l'espace terrestre, le Paris baudelairien n'est ni sous le ciel idéal romantique, infini, ni construit sur le sol rugueux de la modernité. C'est une forme insaisissable, en mouvement, contenant l'infini dans le fini de son contour et dont la « vibratilité² » (CREPET, E. ; CREPET, J., 1928, p. 253) peut désormais résonner chez le lecteur, ce « frère », « hypocrite » mais « semblable »³...

² « sa bouche avait une vie distincte dans la vie et l'expression du visage ; elle était mince et frissonnante, d'une vibratilité fine sous l'archet des mots » (CREPET, E.; CREPET, J., 1928, p. 253).

³ « Au Lecteur » : - *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !* (v. 40).

Références

- BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes*. Paris : Librairie José Corti ; Librairie Générale Française, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1975. v. 1. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1976. v. 2. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot, 2002.
- BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit*. Paris : Gallimard, 1980.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). *L'Amour du monde à l'abri du monde dans la littérature*. Paris : Hermann Editeurs, 2015.
- CHAR, René. *Le marteau sans maître suivi de Moulin premier*. Paris : José Corti, 1934.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. L'invention du paysage urbain. *Romantisme*, n. 83, p. 27-38, 1994.
- COLLOT, Michel. *Chaosmos*. Paris : Belin, 1998.
- CREPET, Eugène ; CREPET, Jacques. *Charles Baudelaire*. Appendice V. Paris : Messen, 1928.
- FLAMEL, Nicolas. *Le livre des figures hiéroglyphiques*. Chez la veuve M. Guillemot & S. Thiboust, 1612. Disponible dans : <https://livres-d-hermes.com/PDF/LLDFHI01.PDF>. Accès dans : 16 out. 2021.
- FONDANE, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Bruxelles : Editions Complexe, 1994.
- GAUTIER, Théophile. Préface. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Baudelaire*. Paris : PUPS, 2007.
- HUGO, Victor. Tas de Pierre. In : ALBOUY, Pierre. *Œuvres poétiques, I* : édition critique. Paris : Gallimard, 1964. p. 1479.
- HUGO, Victor. Lettre à Baudelaire, 6 octobre 1859. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1975.
- ISAL, Florelle. *Poésie et synesthésie dans l'œuvre de Charles Baudelaire : une poétique de la totalité entre imagination sensible et savoir*. 2019. Thèse

(Doctorat en Langue, Littérature et Civilisation Françaises) – Sorbonne-Nouvelle Paris III, Paris, 2019.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres : Faber & Faber ; Paris : Gallimard, 1997.

LABARTHE, Patrick. Paris comme décor allégorique. *L'Année Baudelaire*, Paris, n. 1, p. 44, 1995.

REVERZY, Éléonore (dir.). Les Goncourt, objets et paradoxes d'une idéologie de la mode. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, n. 25, 2019.

SCHEFER, Olivier. Romantisme et œuvre d'art totale : variations sur la totalité. *Po&sie*, [s. l.], n. 128-129, p. 193-210, 2009.

SCEPI, Henri. Le rythme du chant (à propos de Max Elskamp). *Textyles*, [s. l.], v. 22, p. 33-42, 2003.

SCEPI, Henri. Baudelaire / Laforgue : la ville au croisement du poème. *Les imaginaires de la ville : Entre littérature et arts*, Rennes, p. 463-474, 2007. (Interférences).

SEGALEN, Victor. Essai sur l'exotisme. In : BOUILLIER, Henri. *Œuvres complètes : cycle des ailleurs et du bord du chemin*. Paris : Robert Laffont, 1995.



« Un coin de province à Paris » : Le mythe du Paris provincial chez Paul Bourget

“An Area of Provinces in Paris”: The Myth of the Provincial Paris in Paul Bourget’s Work

Dominique Ancelet-Netter

Institut Catholique de Paris (ICP), Paris/France

d.anceletnetter@icp.fr

<https://orcid.org/0000-0001-5336-4789>

Résumé: Paul Bourget (1852-1935) a participé à l’édification du mythe littéraire d’un Paris provincial dans ses romans psychologiques et mondains de la Belle Époque. En décrivant dans le Paris de la rive gauche des « coins de province », il retrace le parcours de jeunes provinciaux partant tels des héros balzaciens à la conquête de la capitale et des milieux aristocratiques du faubourg Saint-Germain. L’auteur opère un retournement du mythe littéraire de Paris qui se révèle fatal tant aux hommes victimes de ce déracinement qu’aux les femmes qui ne peuvent accéder au sous-mythe de la Parisienne. Seuls les étrangers par leur cosmopolitisme ne sont pas les victimes du parisianisme mais constituent paradoxalement l’essence de Paris.

Mots-clés: Paris provincial ; Faubourg Saint-Germain ; roman psychologique ; Mythe de la Parisienne ; cosmopolitisme ; déracinement.

Abstract: Paul Bourget contributed to the edification of the literary myth of a provincial Paris in his psychological and high-society novels taking place during the Belle Époque. Describing some provinces areas in the Paris Left Bank, he recounts the Journey of some young provincial men who, as some protagonists in Balzac’s novels, want to conquest Paris and the aristocratic class living in the Bvd Saint-Germain. The author undertakes à shift of the literary myth of Paris which turns out to be fatal for both men who are victims of this uprooting and women who cannot accède the under- allegory of the Parisienne. The foreigners thanks to their Cosmopolitism are the only ones who are not the victims of Parisianism they paradoxically represent the very essence of Paris.

Keywords: Provincial Paris; psychological novel; The Allegory of the Parisienne ; cosmopolitism; uprooting.

Les Parisiens sont plus inconsistants que
les girouettes de leurs clochers¹

Paul Bourget ([1879-1883])

Parmi toutes les variations littéraires du mythe de Paris, un Paris provincial est dépeint par touches par Paul Bourget dans ses romans psychologiques et mondains. Loin des motifs urbains, Paris serait un village composé d'une multiplicité de « coins de provinces » et peuplé de provinciales et de provinciaux, Parisiennes et Parisiens de fraîche date, comme le sont la plupart des écrivains à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle. Très peu d'auteurs du premier XIX^e siècle sont des « vrais » Parisiens nés et ayant vécu à Paris et qui ont consacré à la capitale et à ses habitants des œuvres majeures. Baudelaire avec *Le Spleen de Paris* pour la poésie et Eugène Sue avec *Les Mystères de Paris* pour le roman en sont les exceptions. Bourget est quant à lui un jeune provincial arrivé à Paris pour devenir homme de lettres. Il écrit à Paris et sur Paris. Même si ces nombreux voyages (Italie, Liban, États-Unis, Angleterre...) le conduisent à découvrir le monde, l'auteur a instauré la Ville-Lumière comme cadre de la plupart de ses romans et nouvelles. Mais au-delà des descriptions réalistes de ces salons mondains et des dialogues des dîners en ville, Paris et sa vision mythifiée sont également chez Bourget les éléments déclencheurs d'un certain nombre d'intrigues romanesques dont le dénouement est le plus souvent fatal aux jeunes héros provinciaux qui, en voulant conquérir la capitale, s'y perdent tout en pensant exalter leurs âmes en oubliant leurs racines. Bourget prolonge ainsi par ses écrits romanesques l'esprit des œuvres de son maître à écrire, Honoré de Balzac, en suivant les contours et les détours du mythe de la province à Paris avec une pensée sous-jacente oscillant entre la description et la dénonciation du cosmopolitisme et du déracinement.

Né à Amiens en 1853, d'un père professeur puis recteur d'académie, orphelin de mère dès l'âge de cinq ans, Bourget a vécu à Strasbourg puis à Clermont-Ferrand où il a passé son enfance et son adolescence. Le jeune homme arrive à Paris pour ses études au collège Sainte-Barbe et découvre, non loin de celui-ci, sur la Montagne-Sainte-Genève, les effrois de la guerre dans la capitale au moment de la défaite de 1870 et de la Commune.

¹ Cette phrase est extraite d'un des premiers journaux intimes de Paul Bourget, *Ms français 664/Ibis*, vue 4, conservés à la bibliothèque de Fels, Institut catholique de Paris.

Cet épisode le marque durablement. Il est l'un des rares auteurs français à être présent durant la Semaine sanglante et à en relater les terribles événements. Dans l'un de ses tout premiers romans, en 1886, *Un crime d'amour*, l'auteur établit une description frappante et très réaliste :

Paris, mai 1871.

Journée atroce...

Le Panthéon est rempli de poudre et va sauter [...] Et je vois la place du Panthéon durant la nuit d'hiver : les morts couchés, avec leurs pieds nus car on leur a volé leurs souliers, le crâne défoncé parce qu'on a fini de les mieux tuer à coups de crosse, les flaques de sang qui gluaient sous nos semelles... (BOURGET, 1900b, p. 157)

Michel Mansuy, le biographe de Bourget, souligne également que le jeune homme, qui a vécu tous ces événements au plus près, est particulièrement frappé voire traumatisé. Bourget l'est d'autant plus durablement qu'il donne « une foule de renseignements concordants » (MANSUY, 1960, p. 119) dans plusieurs autres romans et nouvelles comme *Recommencements* en 1897 et *La Dame qui a perdu son peintre* en 1885. L'auteur a eu pourtant une certaine empathie initiale pour la Commune et les fédérés, pourtant bien éloignée de ses futurs idéaux monarchistes, catholiques et conservateurs : « Bourget se sent en communauté d'idées avec les insurgés » (MANSUY, 1960, p. 124). Mais ses sympathies furent d'assez courte durée. « L'ardeur révolutionnaire cède donc la place au dégoût et à la tristesse » (MANSUY, 1960, p. 126) et face aux scènes de massacre, Bourget sombre dans un spleen qui influence sa vision de Paris et aiguise son appétit de conquête de la capitale par les lettres. Il n'envisage d'abord la carrière dans les lettres que par la poésie. Il publie chez Alphonse Lemerre pas moins de six recueils de poésie, se rattachant au Parnasse finissant par le groupe des Vivants (GOUDEAU, 2000). Mais son dernier recueil de poèmes paru en 1883, *Les Aveux* (BOURGET, 1887a) est étrillé par la critique et le détourne définitivement de la poursuite de son œuvre poétique. Collaborant à plusieurs revues parisiennes, dont *Le Parlement*, le jeune homme devient rapidement un critique littéraire reconnu pour ses chroniques et un auteur mondain à succès avec ses romans psychologiques. Bourget, qui commence à être introduit dans les salons parisiens, met alors en scène des personnages pour la plupart issus de la société aristocratique cosmopolite et parisienne. Il a développé ainsi un tropisme romanesque exclusif pour la rive gauche, en

particulier pour le cinquième et le sixième arrondissement. C'est d'abord le Paris de ses études au lycée Louis-le-Grand, puis au collège Sainte-Barbe, enfin le Paris des salons littéraires comme celui du 41, rue de l'Université, au domicile de Julia Daudet, épouse d'Alphonse Daudet et mère de Léon. Bourget habite d'abord rue Guy-de-Brosse, puis demeure jusqu'à la fin de sa vie au 20, rue Barbey-de-Jouy, dans le septième arrondissement. Romancier ayant eu les plus forts tirages en 1900 (LEROY ; BERTRAND-SABIANI, 1986), Bourget est introduit dans le mythique faubourg Saint-Germain. L'auteur fréquente alors assidument le Paris de la haute société, de l'Académie française et des salons antidreyfusards. En puisant dans son expérience vécue, l'auteur participe à l'édification du mythe littéraire de ce Paris qui fait signe aux provinciaux avides d'être parisiens et qui présente des similitudes avec des « coins » de leur province. Bourget retrace le parcours romanesque de ces jeunes gens de lettres qui, suivant un schéma balzacien, vont s'éloigner de leur terre natale en gagnant la capitale pour la conquérir. Pourtant, Paris se révèle être un mythe inatteignable voire un lieu de perte ou de mort provoquée par ce déracinement, comme l'a illustré Maurice Barrès, en 1897, dans *Les Déracinés* (BROCHE, 2021) roman qu'il a dédié à son ami Paul Bourget. C'est le retournement du mythe : Paris serait fatal aux provinciaux. Bourget dresse les portraits de ces jeunes héros en décrivant et en décrivant ce parisianisme qui appartient aux provinciaux et les conduit à leur perte. Ce n'est pas Bourget, féru de ces « ces mots en *-isme* qui le captivent visiblement : dilettantisme, cosmopolitisme, nihilisme, pessimisme, distribuant chacun d'eux comme une identité flottante, qui se déplace d'un auteur à l'autre » (GUYAUX, 1993, p. XII) qui invente le terme de *parisianisme* mais son maître à écrire Balzac. Bourget est l'un des premiers à utiliser ce mot pour son double littéraire et héros récurrent, Claude Larcher, dans la *Physiologie de l'amour moderne* (BOURGET, 1901b). Dans le cycle romanesque que Bourget lui consacre, Claude Larcher incarne un personnage emblématique d'homme de lettre arriviste et dévoyé. Pour ce personnage de souche provinciale, le parisianisme doit se prouver et se démontrer pour faire oublier ses racines, être à la mode et prouver le dandysme et le dilettantisme qui sied aux Parisiens et séduire les femmes. À l'image de la Ville-Lumière rayonnante et dominante (ORY, 1992), la Parisienne est aussi l'incarnation d'un de ces sous-mythes édifiés par les écrivains français : elle contraste avec la provinciale, qu'elle soit tourangelle

comme dans les *Scènes de la vie de province* de Balzac ou russe comme le personnage de *La Mouette* de Tchekhov qui estime qu'en comparaison de Paris le reste de l'Europe n'est qu'une province ennuyeuse (CANCELIERI, 2013). Peintre de l'âme féminine – au point d'avoir été considéré comme un auteur féministe par les journalistes de son époque – Bourget a contribué à ces représentations stéréotypées avec la peinture de ces femmes du monde du « noble faubourg » comme l'a nommé Balzac, de ces demi-mondaines qu'il oppose aux provinciales fraîchement arrivées à Paris qui ne parviennent pas à s'assimiler contrairement aux étrangères. L'auteur de *Cosmopolis* fait également de Paris la capitale du monde pour ces étrangers qui la peuplent et la façonnent. Les premiers auteurs du discours littéraire, érigeant Paris en « capitale des signes » (STIERLE, 2001) selon le titre de Karlheinz Stierle–Goethe, Balzac, Stendhal –, sont parmi les maîtres inspirants de l'auteur du *Disciple*. Et ce sont les successeurs de Bourget, qu'ils soient amis, disciples ou confrères comme Barrès, Carco ou Colette, qui vont prolonger ce récit imaginaire sur Paris et la province, ses lieux et ses habitants en l'amplifiant. À une période de l'histoire qui a figé Paris dans sa légende, la Belle Époque (KALIFA, 2020), Bourget a esquissé quelques contours des motifs mythifiés du paradoxe Paris-Province avec des Parisiens provinciaux victimes des ravages du mythe de Paris édifié en littérature.

Goethe et Balzac sont les deux auteurs référents de Bourget qui ont posé les fondations du mythe littéraire de Paris avant même qu'il ne soit théorisé par Walter Benjamin et Roger Caillois et dans la lignée de la littérature panoramique à la française (LE MEN, 2012). L'influence de Goethe est capitale pour Bourget. Outre les nombreuses citations du poète allemand que le jeune auteur recopie scrupuleusement dans ses journaux intimes, Bourget envisage d'écrire lui aussi à l'imitation du poète allemand son *Wilhem Meister* sous le titre d'*En marche*, qui est conçu comme le roman d'apprentissage d'un jeune provincial². Pour Goethe, Paris est la capitale du monde en raison de son éclat révolutionnaire et de l'élan apporté par les Lumières au reste de l'Europe. Durablement choqué par les événements de la Commune, ce n'est pas cet aspect que Bourget retient pour ses romans. Il est fasciné par son exact opposé, l'aristocratique faubourg Saint-Germain dont il a réussi à fréquenter les salons :

² De nombreuses citations de Goethe sont recopiées par Paul Bourget par exemple dans le *Ms français 664/4*, vue 8, Institut catholique de Paris, bibliothèque de Fels.

À Paris, il y a deux faubourgs : le faubourg Saint-Germain qui ne devint qu'en 1830 le « noble faubourg » ou « grand faubourg » ou le « Faubourg », et l'autre, qu'on appelle aussi le « faubourg », qui est le faubourg Saint-Antoine, le faubourg rouge, consacré par la grande Révolution et symbolisant le peuple. (NAGLE, 1994, p. 13-36)

Portraiturant ses figures parisiennes, Bourget s'inscrit dans la littérature panoramique de Balzac au point de s'en inspirer pour le titre de sa *Physiologie de l'amour moderne* (BOURGET, 1901b). Stendhal est aussi abondamment cité par Bourget dans ses journaux intimes. Pénétré de l'opposition entre Paris et la province décrite dans *Le Rouge et le Noir* (BARDECHE, 1947), Bourget a calqué le destin de la plupart de ses héros sur celui de Julien Sorel, ce dandy devenu parisien qui s'est fracassé dans les miroirs aux alouettes de la capitale tendu par Paris et les Parisiennes.

Au fil de ses romans mondains, Bourget poursuit la description des vraies Parisiennes qui peuplent le « noble faubourg » les agglomérant déjà en une « race ». Dans *Mensonges*, l'auteur observe qu'« il y avait là des duchesses du plus pur faubourg Saint-Germain » (BOURGET, 1901a, p. 40). Par contraste, les provinciales même bien nées font bien pâle figure. Elles portent l'empreinte de leurs terres sur leurs visages, ce qui rend semblables ces aristocrates à des villageoises, et qui, comme elles, ne se rattachent au temps parisien que par l'église la plus proche et son clocher : « La comtesse de Trans et ses trois filles avaient des visages de paysanne... Leur vie parisienne consistait à entendre dès sept heures du matin une messe basse dans la chapelle privée d'un couvent » (BOURGET, 1900a, p. 17).

Dans les romans de Bourget, ici, dans *Un crime d'amour*, la provinciale, quelle que soit sa condition sociale, n'arrive généralement pas à s'acclimater ; le rejet de Paris est physiologique et « ce dont elle souffre, c'est du changement de vie. L'air de Paris, les habitudes de Paris, les gens de Paris, tout l'énerve » (BOURGET, 1900b, p. 239). Quand elle copie l'esprit parisien, l'artifice se voit : « L'ameublement de ce salon semblait presque trop neuf... On eût deviné au premier coup d'œil que cet aspect parisien avait été cherché volontairement. » (BOURGET, 1900b, p. 155). L'éclairage est encore plus cruel pour les femmes qui travaillent et l'auteur souligne les dissemblances entre ses « roses vivantes poussées dans la serre chaude de l'aristocratie européenne, et la petite provinciale de Paris au teint plombé, aux doigts fatigués par le travail, aux cheveux simplement noués,

à la tournure si modeste qu'elle en était gauche » (BOURGET, 1901a, p. 68). Et si les héroïnes parisiennes de fraîche date cèdent aux séducteurs parisiens, elles finissent abandonnées, enceintes et poussées à avorter comme Julie Monneron dans *L'Étape* : « Paris l'avait désorientée, par le mirage de la vie de luxe et de plaisir, enfantinement convoitée aussitôt qu'aperçue » (BOURGET, 1911, p. 213). Bourget, dans *Un cœur de femme*, note que seules les Parisiennes possèdent l'art et la manière pour tout ce qui est parisien : « Les Parisiennes ont le goût pour organiser de ces petits déjeuners à la fois clandestins et innocents dont tout leur plait. » (BOURGET, 1901c, p. 351). Bourget moraliste se montre bourdieusien avant l'heure... Comme ses héros masculins, l'auteur a subi l'attraction forte du faubourg Saint-Germain mais aussi celle d'un Paris tourbillonnant et festif tout en étant le narrateur conscient de cette image maquillée :

Il était fasciné, par avance, de cette société plutôt riche qu'aristocratique et plutôt européenne que française, qui tient le haut du pavé dans le Paris des fêtes et du plaisir, une idée si prestigieuse et si parfaitement fausse, qu'il demeurerait tout à la fois ravi et déconcerté de cette réalisation d'un de ses plus anciens songes. (BOURGET, 1901a, p. 48)

Paris pour les provinciaux est donc à la fois un mythe trompeur et inatteignable, malgré les apparences et une affabulation dangereuse pour ces « naturalisés parisiens » comme se désigne Jules Vallès qui pourtant ne rêve pas de faubourg Saint-Germain mais de lendemains qui chantent (BELLET, 1990). Dans *L'Étape* en 1902, le romancier défend l'opinion conservatrice et traditionaliste de la nécessaire et lente accession des familles dans l'échelle sociale. On ne peut « brûler l'étape », fût-ce par mérite personnel, car celui-ci « n'est fécond et bienfaisant que lorsqu'il devient le mérite familial » (PLONCARD, 1978). Dans ce roman à thèse, Joseph Monneron, personnage provincial de professeur laïc, progressiste et républicain qui a réussi à se hausser à une place dans un lycée parisien prestigieux du Quartier Latin a contrarié par son ascension trop rapide le destin de ses trois enfants. Seul le fils cadet Jean va être sauvé par sa conversion, guidé par un collègue de son père dont il va épouser la fille, un professeur éminent et un Parisien de vieille tradition catholique et monarchiste (ANCELET-NETTER, 2019). Par la faute de son père, Antoine Monneron sera perdu tout comme sa sœur

pour avoir cru au mirage du mythe de Paris en cédant aux manières et au langage qu'il croit parisiens par appétit du luxe et de la mode :

C'était une de ses habitudes d'opposer aux enthousiasmes de son père des axiomes de misanthropie gouailleuse qu'il croyait « bien parisiens » et qu'il débitait du haut de sa somptueuse cravate, en assurant dans son œil droit un monocle qu'aucune faiblesse de vue ne justifiait et qu'il attachait, par imitation du portrait d'un des derniers rois de la mode. (BOURGET, 1911, p. 57)

Ses ambitions tapageuses et parisiennes feront de lui un escroc qui est conduit à sa perte. Héros récurrent des premiers romans d'analyse de Bourget entre 1886 et 1891, Claude Larcher préfigure cette destinée édifiante. Il va lui aussi être conduit vers la mort pour avoir brûlé les étapes et quitté sa province. Double littéraire de Bourget, ce personnage d'écrivain dandy et dilettante est le prête-nom de Bourget. C'est lui qui « cherchait ainsi à se prouver son parisianisme. Il avait eu [...] de passagères prétentions à la vie élégante ». Si l'on suit la définition du *Trésor de la langue française*, le parisianisme est l'ensemble des comportements, défauts et qualités, prêtés aux Parisiens ou des caractéristiques censées être celles de la vie (mondaine) parisienne. C'est Balzac qui a créé ce néologisme sous la forme *parisiénisme*. Le héros très balzacien de Bourget va en mourir. À la mort de Claude Larcher, le narrateur se rend sur sa tombe dans le village auvergnat de Saint-Saturnin, « à l'ombre du clocher que ses pères avaient eu la sagesse de ne jamais quitter... "Naître, vivre et mourir" dans la même maison. Ah ! le vers profond, le vers divin de Sainte-Beuve » (BOURGET, 1901b, p. 596). Cette *Physiologie* s'achève sur une médiation sur le destin du héros « fils de braves bourgeois » (BOURGET, 1901b, p. 599) qui s'est perdu corps et âme à Paris. Bourget décrit souvent ses héros comme victimes de cette intoxication littéraire qu'il a théorisée (PROULX, 2011) et qui les conduit à se perdre à la capitale en croyant la gagner. Dans cette même *Physiologie de l'amour moderne* (BOURGET, 1901b), l'auteur considéré comme « féministe » en son époque dresse également un portrait très sarcastique de ces femmes, qui, comme Emma Bovary, ne vivent que de romans et rêvent que de Paris et du grand monde :

3°. La littéraire. Vous trouverez cette variété surtout en province. Elle se rencontre aussi à Paris, en particulier depuis que le goût des auteurs étrangers a commencé de se répandre et que la maladie du roman russe a fait ses premiers ravages. (BOURGET, 1901b, p. 401)

Dans ce passage plutôt drôle de la *Méditation VII*, Bourget moque ces nouvelles femmes savantes qui suivent des modes « à la Sully-Prudommiste [...] à la Coppéienne [...] à la Goncourtiste qui vous écrit avec des néologismes qu'elle ne comprend pas et prépare pour vous recevoir une robe de chambre japonaise achetée au Bon Marché » (BOURGET, 1901b, p. 401). Le parisianisme frappe aussi les femmes, dans tous ces excès, et il emprunte, pour les Parisiennes les détours de la littérature étrangère comme les atours d'autres cultures. N'est pas effectivement Parisienne qui veut :

Il y a des voyageuses de tout ordre, depuis la roturière qui veut entrer dans le faubourg Saint-Germain, grâce à l'appui d'un grand seigneur, jusqu'à la femme d'employé qui se sert d'un député pour procurer à son mari la place de sous-chef, sans parler de la petite cocotte qui flatte un viveur sénile pour être invitée à des dîners avec de grandes impures. (BOURGET, 1901b, p. 404)

Bourget, en tant que fin observateur de la vie parisienne et en sa qualité de romancier psychologique, est à même de retracer toutes les nuances de ce sous-mythe littéraire édifié par ses prédécesseurs : celui du personnage fantasmé de la Parisienne. L'une de ses expressions sublimées est incarnée en 1900 par celles que l'on appelait indifféremment demi-mondaines, courtisanes, grandes horizontales (RICARD, 2014). Le tout premier héros parisien de Bourget, André Cornelis, place sur le même plan les femmes du monde et les cocottes : « La galanterie demi-mondaine ne vaut pas mieux que l'autre. Les femmes du monde sont intolérables de mensonges, de prétention et de vanité » (BOURGET, 1887b, p. 95). Comme le signale l'historien Pascal Ory, « Paris est une femme, et la Parisienne en est l'avatar le plus éclatant » (ORY, 1992). Le monde et le demi-monde se côtoient dans ce Paris de la Belle Époque dont Bourget contribue à l'édification du mythe avec sa nouvelle *Gladys Harvey*, parue en février 1888 et recueillie en 1889 dans *Pastels* (BOURGET, 1889). Le modèle de son héroïne est bien connu, c'est Laure Hayman (1851-1932) qui a été la maîtresse de l'auteur comme celle de Guy de Maupassant et du grand-oncle maternel et du père de Marcel Proust... bien avant que l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* ne l'immortalise sous les traits d'Odette de Crécy. Laure Hayman aurait offert un exemplaire de *Gladys Harvey* relié dans un de ses jupons à Proust avec cette mise en garde : « Ne rencontrez jamais une Gladys Harvey » (ERMAN, 2013). Gladys Harvey « a du sang

nègre » (BOURGET, 1889, p. 25), elle est créole comme la maîtresse de Baudelaire, Jeanne Duval et « cette origine créole est aussi reconnaissable à toutes sortes de traits d'une grâce très personnelle » (BOURGET, 1889 p. 26). Cet exotisme l'éloigne autant que de possible de la province et des origines provinciales. Il renforce sa qualité d'étrangère que l'héroïne doit cultiver pour demeurer parisienne et attirante, le narrateur méprisant définitivement les provinciales de Paris et celles qui s'en rapprocheraient, surtout quand elles sont demi-mondaines :

Gladys Harvey ouvreuse dans un théâtre, ou Gladys Harvey avec de petites rentes parmi des chats, des chiens, et dans un peignoir de flanelle, ou Gladys Harvey jouant la dévote en province, aucune de ces perspectives ne m'attire. (BOURGET, 1889, p. 49)

Gladys Harvey pourrait se muer, si elle n'y prend pas garde, dans l'antithèse de la Parisienne, la vieille fille provinciale confite en dévotion et percevant ses rentes. Bourget dans sa *Physiologie de l'amour moderne*, (BOURGET, 1901b), calquée sur la *Physiologie du mariage* de Balzac empile les clichés sur les femmes aspirantes Parisiennes sans y parvenir en les cataloguant. Par contraste, dans les romans cosmopolites de Bourget, les étrangers et les étrangères sont plus parisiens que les Parisiens et que les natifs de province. La nouvelle *Gladys Harvey*, présentée comme un « récit de Claude Larcher » (BOURGET, 1889 p. 3), est l'occasion d'aligner les poncifs sur les provinciaux et d'enfoncer le clou sur la désuétude de la province à Paris par différence avec « le faubourg Saint-Germain, [qui] quoi qu'en puissent penser les railleurs, existe encore. Il est seulement un peu plus « noble faubourg » qu'autrefois par réaction » (BOURGET, 1889, p. 4). Quand Bourget brosse le portrait de ces personnages de viveurs, il raille particulièrement « l'étudiant riche, venu de province pour entrer en corruption comme on entrait autrefois en religion » (BOURGET, 1889, p. 8) et « un étranger en train de se naturaliser parisien » (BOURGET, 1889, p. 5). Cette expression est un emprunt hypertextuel à Jules Vallès qui se désigne ainsi (BELLET, 1990). Même si le Paris de Bourget est bien différent de celui populaire et révolutionnaire de Vallès, tous les deux sont peuplés de provinciaux et d'étrangers. Les vrais « natifs » du Paris romanesques sont assez rares dans tous les milieux. Par exemple, l'un des disciples de Bourget, Francis Carco, décrit le milieu interlope de ce Montmartre du plaisir avec

ses filles des rues qui viennent de la campagne comme leurs souteneurs sont corses. Bourget a vu dans cet auteur l'un de ses continuateurs dans le roman psychologique et s'est démené avec Barrès pour lui faire obtenir le grand prix de roman de l'Académie française pour *Jésus-la-Caille* en 1914 (ANCELET-NETTER, [2020]). L'abbé Mugnier, l'abbé mondain de la Belle Époque et le confesseur du Tout-Paris, en témoigne dans son *Journal* en soulignant le paradoxe (MUGNIER, 1985). Contrairement aux autochtones provinciaux, qu'ils soient de noble extraction ou d'origine populaire, les étrangers sont une constituante essentielle et mythique de Paris et l'exportent par leur cosmopolitisme :

Ces deux jeunes gens de la meilleure noblesse d'Italie, tous deux très intelligents, très loyaux et très bons, appartenaient à cette classe particulière qui se rencontre à Vienne, à Madrid, à Pétersbourg comme à Milan et comme à Rome, de clubmens étrangers hypnotisés par Paris [...] Et quel Paris ! (BOURGET, 1894, p. 522)

Paris ne serait constitué que d'étrangers à la Ville-Lumière mais ce sont eux qui confèrent à Paris son caractère si parisien mais qui a des allures de province par l'emploi du mot « coin » : « Dans ce café de la rue Royale, l'un des coins les plus parisiens de Paris, quoiqu'il soit rempli d'Anglais ou peut-être parce que... » (BOURGET, 1894, p. 522). Paris dans les romans de Bourget est aussi une saison. La capitale est pour tous la ville du plaisir évanescent et n'est jamais autant elle-même que l'été : « Quel charmant et coquet Paris d'été... Un rien de brise frissonnait dans les feuilles vertes des Champs-Élysées... C'était une de ces lumières qui rendent jolies toutes les femmes et gaies toutes les maisons » (BOURGET, 1901b, p. 257).

Paris assimile ainsi l'essence de cette saison plutôt campagnarde avec la « brise » et « les feuilles vertes » et l'absorbe dans ses plaisirs. Les étrangers comme les provinciaux en font partie tout en étant capturés sous couvert d'amusement :

C'était un de ces soirs de commencement d'été à Paris où il flotte dans l'air comme une vapeur de plaisir. Les Parisiens et les Parisiennes qui sont demeurés en ville, y sont demeurés pour s'amuser. Étrangers ou provinciaux, les hôtes de hasard ne sont pas ici pour un autre motif. (BOURGET, 1889, p. 20-21)

Mais c'est avec le mythe du Paris provincial que Bourget se montre paradoxal dans l'admiration comme dans la dénonciation de cette attractivité incontrôlable de la capitale. Le premier chapitre de *Mensonges* s'intitule « Un coin de province à Paris » (BOURGET, 1901a, p.5) et marque par son titre même l'un des thèmes chers à Bourget : le déracinement social et géographique qui conduit à brûler les étapes de l'ascension sociale et permet à l'auteur une réfutation d'un Paris des écrivains devenus parisiens, ces mauvais maîtres pour des jeunes disciples frais émoulus de leur province. Le deuxième chapitre indique en écho par son titre que les personnages sont des « âmes naïves » (BOURGET, 1901a, p. 17). On y retrouve aussi le tropisme de l'auteur pour le cinquième et le sixième arrondissement et cette fascination pour le faubourg Saint-Germain. « L'action de *Mensonges* se situe dans le périmètre de l'Institut catholique de Paris, fondé en 1875, entre le domicile du héros et de ses proches rue Coëtlogon et l'institution Saint-André, rue Cassette » (ANCELET-NETTER, 2019). Elle est dirigée par l'ange gardien de la famille, la figure tutélaire d'un prêtre catholique, l'abbé Taconet qui est aussi le porte-voix moraliste de l'auteur. Le début du roman offre une description très précise de ce Paris provincial, pourtant situé au cœur du sixième arrondissement si cher à l'auteur :

Le cocher, peu habitué à ce coin provincial de Paris, se prit à regarder, comme son client le faisait lui-même, cette entrée d'une rue vraiment excentrique, bien qu'elle fût située sur le bord du faubourg Saint-Germain. Mais à cette époque, – en 1879 vers le commencement de février – cette rue Coëtlogon qui joint la rue d'Assas à la rue de Rennes, présentait encore la double particularité d'être close par une grille, et la nuit, d'être éclairée par une lanterne suspendue, suivant l'ancienne mode, à une corde transversale. (BOURGET, 1901a, p. 22)

Cette enclave de la province dans Paris « excentrique » à tous les sens du terme est pourtant contiguë du faubourg Saint Germain. Elle est destinée à défendre symboliquement dans sa clôture les héros des tentations parisiennes tout comme la proximité des couvents et des églises est sensée former une sorte de cercle magique – quoique catholique – et protecteur : « Je n'entends que les sonneries des cloches d'un couvent qui est tout auprès, et la rumeur de Paris, si loin, si loin. » (BOURGET, 1901a, p. 145).

Et quand dans le chapitre final de *Mensonges*, l'abbé Taconet accuse les écrivains à la mode d'avoir armé le bras pour le suicide de René Vincy, il fait passer intentionnellement Claude Larcher devant la croix surplombant la porte du couvent des Carmes, rue de Vaugirard, où est situé l'Institut catholique de Paris. (ANCELET-NETTER, 2019)

Le lieu de culte catholique forme alors le point d'attache se confond avec ce « coin » de province à Paris. La géographie romanesque parisienne bourgetienne moraliste s'organise autour des églises des couvents, symbolisant le retrait du monde, mais aussi d'ilots déserts dans la ville peuplée et agitée, semblables aux endroits les plus reculés de province : « C'était un coin, à cette heure-là et au milieu de Paris, plus abandonné qu'une salle de musée de province » (BOURGET, 1901a, p. 145). La province ainsi désignée comme un « coin » est aux antipodes du centre de Paris qui est aussi le centre du monde. Dans cette comparaison avec une salle de musée de province, il est aussi possible de déceler une allusion hypertextuelle aux salles peuplées du musée du Louvre où Zola, que Bourget admire (VOISIN-FOUGÈRE, 2004), fait déambuler la noce parisienne et populaire de Gervaise dans *L'Assommoir*. Un Paris peuplé s'oppose aux villes vides du reste du territoire français par le jeu des comparaisons bourgettienne. La notion d'abandon associée à la province sous la plume de l'auteur en devient un quasi-synonyme sous la plume de Bourget :

Sur la portion de trottoir d'une rue perdue, celle de Jussieu, qui fait face à la rue Guy-de-la-Brosse. A ce moment, ces deux rues, situées entre le vieux jardin des Plantes et l'Entrepôt des vins, sont, en effet, aussi désertes qu'une place abandonnée de province. (BOURGET, 1887b, p. 309)

L'auteur réserve ainsi un traitement particulier au quartier du jardin des Plantes qu'il a bien connu puisqu'il y a habité dans sa jeunesse (MANSUY, 1960). Un des plus célèbres personnages des romans bourgetiens, Adrien Sixte, le mauvais maître du *Disciple*, est implanté dans ce « coin de province ». Sa première apparition dans un roman est associée à ce quartier parisien, certes moins prestigieux et parisien que le Quartier Latin, mais situé cependant sur la rive gauche. Dès la *Physiologie de l'amour moderne*, le héros-narrateur s'interroge : « Si j'allais consulter le fameux Adrien Sixte... j'arrive à savoir que le psychologue demeure rue Guy-de-La-Brosse, près

du Jardin des Plantes. » (BOURGET, 1901b, p. 467-468). Le narrateur dans *Le Disciple* en 1889 insiste et précise les contours du quartier :

Il convient d'ajouter tout de suite que cette rue Guy-de-la-Brosse qui va de la rue de Jussieu à la rue de Linné, fait partie d'une véritable petite province bornée par le Jardin des Plantes, l'hôpital de la Pitié, l'entrepôt des vins et les premières rampes de la Montagne-Sainte-Genève. (BOURGET, 2010, p. 58)

Bourget choisit ses mots. À l'image de la province pourtant proche du très parisien Quartier Latin, ce coin de Paris est vide, triste, petit et borné comme le philosophe qui l'habite. Et c'est dans cet espace rétréci que le narrateur se moque de la promenade kantienne de ce mauvais maître athée et positiviste qu'est Adrien Sixte. Hippolyte Taine s'est reconnu avec désarroi dans ce portrait à charge (BOURGET, 2010). Un même mimétisme s'instaure entre ces coins de province à Paris et les personnages qui les habitent, tous ces provinciaux qui n'arriveront jamais à s'assimiler. Par contraste, comme les étrangers sont la quintessence de Paris, le jardin du Luxembourg se fait italien et charmant à leur image :

L'allée du jardin du Luxembourg où Jean Monneron se tenait aux aguets était située dans la partie de ce vaste enclos qui a le plus changé depuis ces dernières années, à l'angle de la rue d'Assas et de la rue Auguste-Comte... le vieux jardin, dessiné par De Brosse, n'en garde pas moins, même dans ses morceaux les plus défigurés, je ne sais quel charme italien... (BOURGET, 1911, p. 5-6)

Barrès à la suite de Bourget est allé jusqu'à conférer un statut de terre natale au jardin du Luxembourg et a écrit dans *Les Déracinés*, premier volume du *Roman de l'énergie nationale* qu'« il est pour les Parisiens nés sur la rive gauche une patrie qui se prolonge dans le passé » (BROCHE, 2021, p. 216). Pour Barrès, le déracinement n'est pas seulement géographique. Il est aussi moral et existentiel et en ce sens condamnable. Barrès, par son originalité, précède et poursuit son aîné et son mentor en littérature. Si Bourget, dans ses romans psychologiques, continue à enchaîner les sous-mythes voire les poncifs éculés du Paris des plaisirs, des fêtes, des salons et de l'aristocratie qui n'est parisienne que parce que cosmopolite, il contribue à l'édification du mythe d'un Paris qui tout en semblant provincial et peuplé de provinciaux les fait courir à leur perte par ce déracinement géographique

et sociétal voire idéologique. Le Paris même provincial est aussi la ville des déracinés qui sont non seulement dépaysés mais aussi coupés de leurs ancêtres et de la force de leurs traditions et de leurs valeurs. La perte de repères est amplifiée par Barrès avec l'idée-même de la patrie. Paris devient alors la seule patrie possible des provinciaux, mais en les attirant, la capitale les détourne de leur pays en vidant le concept de son sens. Barrès, alors jeune auteur inconnu, va en faire le sujet principal de son roman, qu'il dédie à son ami Paul Bourget. Le « Prince de la jeunesse » a porté à son paroxysme la théorie des déracinés dans le roman homonyme face à ce Paris qu'ils ne peuvent s'approprier et qui va les engloutir :

De toute cette énergie démultipliée, ces provinciaux crient « À Paris ! ».

Paris ! ... Le rendez-vous des hommes, le rond-point de l'humanité ! C'est la patrie de leurs âmes, le lieu marqué pour qu'ils accomplissent leur destinée. N'empêche qu'ils sont des petits garçons de leur village. (BROCHE, 2021, p. 38)

Conduits par leur professeur de philosophie Paul Bouteiller, mauvais maître à l'image d'Adrien Sixte dans *Le Disciple* de Bourget, ces jeunes gens vont vivre une expérience tragique, démontrant qu'au-delà du pittoresque, le mythe de Paris est un leurre où l'on meurt :

Déraciner ces enfants, les détacher du sol et du groupe social où tout les relie, pour les placer hors de leurs préjugés dans la raison abstraite, comment cela ne générerait-il, lui, qui n'a pas de sol, ni de société, ni, pense-t-il, de préjugé ? (BROCHE, 2021, p. 24)

Barrès en ce sens surpasse Bourget dans la dénonciation du miroitement de Paris dans ses romans. La perte de repères des jeunes provinciaux est doublement causée par la fascination usurpée de la Ville-Lumière et l'attractivité de la méritocratie républicaine vantée par Bouteiller, qui en allant du professorat à la politique est le seul dans ce roman d'apprentissage à s'en sortir. Et c'est l'auteur des *Déracinés* qui met le pied à l'étrier du journalisme parisien à une jeune provinciale, Colette. L'auteure de la série des *Claudine* parue entre 1900 et 1902 (COLETTE, 1984a) – années où Bourget est au faîte de sa gloire littéraire – a bien connu Barrès. C'est lui qui a publié dès 1895 ses premières chroniques (signées Colette Gauthier-Villars) dans son journal *La Cocarde*. Sous le pseudonyme

d'Eddy, elle publie aussi « Lettre d'une provinciale », le 18 novembre 1899, dans *La fronde* de Marguerite Durand, (ROBERT, 2018) ce qui démontre la constance du regard « provincial » assumé de Colette sur Paris dès ses premiers écrits. Car s'il est un écrivain qui a magnifié et exalté le mythe d'un Paris provincial dans la première moitié du XX^e siècle, c'est bien Colette, provinciale elle-même qui n'a jamais renié ni son accent ni ses origines bourguignonnes. Alors épouse de Willy (Henri Gauthier-Villars), elle fut l'un des personnages les plus en vue du Paris de la Belle Époque. Sa première notoriété est due à son mari, journaliste de renom, et au succès des *Claudine*, avec son personnage de jeune provinciale qui, comme Colette, découvre le monde parisien des salons, des lettres et du journalisme tout en se languissant après la campagne et ses bois et ses champs... Mais Colette n'a plus jamais vécu en province après son premier mariage sauf dans ses résidences secondaires de Bretagne ou de Saint-Tropez. La plus parisienne des écrivaines régionales magnifie cependant le Paris provincial dès ses exordes : dans les romans parisiens de la série des *Claudine* elle cite Bourget tout en parodiant son style (ANCELET-NETTER, 2020). Elle rejoint Bourget sur au moins deux *topoi* dès ses premières œuvres : Paris n'est sublimé et mythifié que par le regard des étrangers ; la Parisienne est le summum de la femme et de la féminité. Dans *Claudine en ménage* en 1902, troisième opus de la série des *Claudine* paru la même année que *L'Étape* de Bourget, le personnage de Rézi, l'amante de Claudine, en témoigne dans un passage très baudelairien :

Elle est née à Paris et l'aime en étrangère ; passionnée des odeurs froides et douteuses, de l'heure où le gaz rougit le crépuscule bleu, des théâtres et de la rue... Nulle part, Claudine, les femmes ne sont plus jolies qu'à Paris... C'est à Paris que se voient le plus attachantes figures de beauté finissante, des femmes de quarante ans, maquillées et serrées avec rage, qui ont conservé leur nez fin, leurs yeux de jeune fille et qui se laissent regarder avec plaisir et amertume... (COLETTE, 1984a, p. 441)

Colette a exalté puis retourné le mythe du Paris provincial jusque dans ses œuvres les plus tardives, au point de faire disparaître et de nier l'existence même de la capitale. Dialectique étonnante pour un auteur qui refuse de théoriser sur l'écriture romanesque à la différence de Bourget. Il n'est de province que de Paris, ou plutôt selon Colette, Paris n'existe pas.

Le mythe littéraire de la capitale est alors renversé, Paris ne serait qu'une création imaginaire dont la réalité est faite d'une multiplicité de provinces ce qui ne serait pas alors destructeur mais sauveur :

À quel moment ai-je découvert que Paris n'existait pas, qu'il n'était qu'un amalgame de provinces liées par le plus ténu des fils conducteurs, qu'il m'était loisible d'y reconstituer la mienne ou toutes celles que mon imagination choisirait d'y délimiter ? C'est de là que me vint le salut. J'y ai, si je compte bien, déménagé quatorze fois, ce qui est beaucoup même pour une vie déjà longue. Mes amis ne s'y trompent pas. « Ah, vous avez encore trouvé une province ? » me disent-ils à chaque fois... Sur quoi je fais l'œil faussement modeste, le menton rengorgé du collectionneur... Oui, j'ai trouvé encore une province, dans Paris où il y en a sinon pour tout le monde, du moins pour ceux qui prennent la peine de la chercher. Trouvé ? Et pourquoi pas retrouvé ? Le cœur recommence. Soixante ans de Paris n'ont pas fait de moi autre chose qu'une provinciale en quête, sur vingt arrondissements et deux rives de fleuve, de sa province perdue... (COLETTE, 2014, p. 22)

Dans un de ses derniers textes, Colette laisse à penser que Paris ne serait qu'une succession de ces « coins de province » bourgettien. Colette se garde pourtant de toute pensée ou idée sur le roman, la seule théorie ou poétique qu'elle donne à entendre est dans un article du *Figaro* du 30 octobre 1937 intitulé *Mes idées sur le roman* (COLETTE, 1984b, p. 1841). Tout au long de sa carrière littéraire, Colette a refusé d'être agrégée à un quelconque mouvement de pensée et estime qu'elle n'a pas d'idées théoriques ni philosophiques et ne souhaite pas se mêler de politique, ce qu'elle explique dans une interview menée par Walter Benjamin en 1927 (BONAL ; MAGUET, 2011). Mais l'auteure reprend cependant l'un des grands thèmes du déracinement, cher à Bourget et à Barrès, du retour à la terre et aux racines provinciales consolatrices pour l'héroïne de son ultime roman éponyme paru en 1941, *Julie de Carneilhan* (COLETTE, 1984b). Comme Claudine, Julie est l'un de ses doubles littéraires dont les initiales inversées sont celles de son nom d'épouse entre 1913 et 1923, Colette de Jouvenel. Cette héroïne aristocrate déchu et trompée par son ex-mari retrouve d'abord de façon prémonitoire un coin de province vide à la Bourget au cœur de Paris : « Julie planta ses incisives dans le croissant, balaya d'un regard optimiste la place Clichy du mois d'août, poussiéreuse et négligée

comme un rond-point de province » (COLETTE, 1984b, p. 293) avant de retourner définitivement au pays natal de ses ancêtres.

Colette serait alors aussi moraliste que Bourget en signifiant par ce retour salutaire aux sources de la province nourricière à la veille de la Seconde guerre mondiale que les héros comme les héroïnes après s'être brûlés jeunes les ailes au mythe icarien de la Ville-Lumière ne peuvent qu'en repartir ou en mourir. Le mythe littéraire de Paris auquel se sont heurtés les jeunes provinciaux du schéma balzacien se dissout aussi dans les fictions autoritaires de Barrès et de Bourget au début du XX^e siècle avec le concept du déracinement (LAVILLE, 2020). Et en glorifiant et mythifiant la province française face à la capitale, Colette peut se montrer aussi conservatrice que Bourget et Barrès. À propos des *Déracinés*, Ory note que « directement affronté au mythe positif dominant, le contre-mythe négatif de la capitale se contente, assez logiquement, d'en inverser les signes » (ORY, 1992, p. 121-140). Dans ses romans d'analyse psychologique, mais aussi dans ses romans à thèse plus tardifs, Bourget a développé les variations du mythe d'un Paris provincial qui se nicherait dans ces « coins de province », ces morceaux de Paris désert et contrasté face à la vie et au mouvement d'un Paris moderne, celui des boulevards et des fiacres, des cafés et des salons mondains, des femmes de grande et de petite vertu, de l'évanescence tourbillonnante de l'atmosphère parisienne face à la lourdeur, au poids et au silence de la province. Bourget ne s'est pas contenté de participer au mythe littéraire de Paris comme antithèse de la province. Il a fait des provinciaux des personnages victimes de leur parisianisme ou inadaptables à Paris, à la différence des étrangers. Leur cosmopolitisme participe de l'essence mythique du Paris aristocratique du faubourg Saint-Germain. Et seules les étrangères peuvent magnifier ce mythe de la Parisienne en cours de cristallisation à la Belle Époque, contrairement aux provinciales de noble extraction, qui restent inamovibles, à l'abri de leurs clochers, mêmes parisiens.

Références

ANCELET-NETTER, Dominique. *Au maître, au confrère, à l'ami, florilège d'envois à Paul Bourget*. Paris : Bibliothèque Numérique, [4 abr. 2020]. Disponible sur : https://bibliotheque-numerique.icp.fr/expositions?father_id=8610. Accès en : 14 juil. 2022.

ANCELET-NETTER, Dominique. Paul Bourget avant et après *Le disciple*, figure du professeur et de l'élève dans *Mensonges* et *L'Étape*. *Quêtes littéraires*, Lublin, n. 9, p. 67-76, 2019.

BARDECHE, Maurice. *Stendhal romancier*. Paris : Table ronde, 1947.

BROCHE, François. Préface. In : BARRÈS, Maurice. *Les déracinés*. Paris : Bartillat, 2021. p. I-XV.

BELLET, Roger. Jules Vallès et Paris : le provincial naturalisé parisien. *Cahiers de l'AIEF*, Paris, v. 42, p. 47-61, 1990.

BONAL, Gérard ; MAGUET, Frédéric. *Colette*. Paris : Cahiers de l'Herne, 2011.

BOURGET, Paul. [*Journaux intimes*]. Paris : [s.n.], [1879-1883]. Situé dans : Institut Catholique de Paris, Bibliothèque de Fels, Ms. français 664/1bis, vue 4.

BOURGET, Paul. *Œuvres de Paul Bourget : Poésies, 1876-1882 ; Edel ; Les Aveux*. Paris : Alphonse Lemerre, 1887a.

BOURGET, Paul. *André Cornélis*. Paris : Alphonse Lemerre, 1887b.

BOURGET, Paul. *Gladys Harvey : pastels (dix portraits de femmes)*. Paris : Alphonse Lemerre, 1889.

BOURGET, Paul. *Cosmopolis*. Paris : Alphonse Lemerre, 1894.

BOURGET, Paul. Cruelle énigme. In : BOURGET, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Plon-Nourrit, 1900a. t. 1, p. 5-128.

BOURGET, Paul. Un crime d'amour. In : BOURGET, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Plon-Nourrit, 1900b. t. 1, p. 133-291.

BOURGET, Paul. Mensonges. In : BOURGET, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Plon-Nourrit, 1901a. t. 2, p. 5-304.

BOURGET, Paul. Physiologie de l'amour moderne. In : BOURGET, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Plon-Nourrit, 1901b. t. 2, p. 315-602.

BOURGET, Paul. Un cœur de femme. In : BOURGET, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Plon-Nourrit, 1901c. t. 3, p. 245-501.

BOURGET, Paul. *L'Étape*. In : BOURGET, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Plon-Nourrit, 1911. t. 7, p. 5-368.

BOURGET, Paul. *Le disciple*. Paris : Librairie générale française, 2010.

- CANCELLIERI, Fabio. *La représentation de Paris dans la Littérature Parisienne, Entre Mythe et Réalité*. 2013. 179 f. (Professeur-candidat au Lycée de Garçons Esch) - Lycée de Garçons Esch, Esch-sur-Alzette : 2013.
- COLETTE, Sidonie-Gabrielle. Claudine en ménage. In : PICHOIS, Claude. *Œuvres complètes* Paris : Gallimard ; Bibliothèque de la Pléiade, t.1, 1984a.
- COLETTE, Sidonie-Gabrielle. Julie de Carneilhan. In : PICHOIS, Claude. *Œuvres complètes* Paris : Gallimard ; Bibliothèque de la Pléiade, t.4, 1984b.
- COLETTE, Sidonie-Gabrielle. Captive de Paris. In : MAGET, Frédéric. *Les peintres témoins de leur temps*. Paris : L'Herne, 2014.
- ERMAN, Michel. *Marcel Proust : une biographie*. Paris : Table Ronde, 2013.
- KALIFA, Dominique (éd.). *Les noms d'Époque : de la « Restauration » à « années de plomb »*. Paris : Gallimard, 2020.
- GOUDEAU, Émile. *Dix ans de vie de bohème*. Paris : Hachette, 2000.
- GUYAUX, André. Préface. In : BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris : Gallimard, 1993, p. VII-XXIII.
- LAVILLE, Béatrice. *Une politique des fictions autoritaires : les voies de Zola, Barrès, Bourget*. Bordeaux : Presses universités de Bordeaux, 2020.
- LE MEN, Ségolène. *La littérature physiologique-sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*. Paris : Classiques Garnier, 2012.
- LEROY, Géraldi ; BERTRAND-SABIANI, Julie. *La vie littéraire à la Belle Époque*. Paris : Presses universitaires de France, 1986.
- MANSUY, Michel. *Un moderne, Paul Bourget : de l'enfance au Disciple*. Paris : Les Belles Lettres, 1960.
- MUGNIER, Abbé. *Journal (1879-1939)*. Paris : Mercure de France, 1985.
- NAGLE, Jean. *Luxe et Charité*. Paris : Librairie académique Perrin, 1994.
- ORY, Pascal. Le mythe de Paris, Ville-Lumière, dans les années 1900. In : MILZA, Pierre (éd.). *La Puissance française à la « Belle Époque » : mythe ou réalité ?*. Paris : Éditions Complexe, 1992. p. 125-141.
- PLONCARD, Jacques. Paul Bourget ou le traditionalisme par positivisme. In : PLONCARD, Jacques. *Les Doctrines du Nationalisme*. Chiré-en-Montreuil : Éditions de Chiré, 1978. p. 11-28.

PROULX, François. De nouveaux et étranges éducateurs : dangers de la lecture et remèdes littéraires, 1883-1914. *Culture & Musées*, Marseille, v. 17, n. 1, p. 21-40, 2011.

RICARD, Jean-Pierre. Paul Bourget, la Parisienne et les autres. In : Colloque International Pluridisciplinaire la Parisienne, du Second Empire aux Années Folles, Angers, 2014. *Anais* [...]. Angers : Université d'Angers, 2014.

ROBERT, Sophie. Colette journaliste. *Gallica*, [s.l.], 4 mars 2018. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/blog/19022018/colette-journaliste>. Accès en : 14 juil. 2022.

STIERLE, Karlheinz. *La capitale des signes : Paris et son discours*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange. Émile Zola et Paul Bourget : une amitié littéraire. In : LAVILLE, Béatrice (ed.). *Champ littéraire, fin de siècle autour de Zola*. Bordeaux : Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 177-191.



Un Guadeloupéen à Paris : Alexandre Privat d'Anglemont mène son enquête

A Guadeloupean in Paris: Alexandre Privat d'Anglemont Leads the Investigation

Danielle Duga

danielle.duga@wanadoo.fr

Chercheur indépendant

<https://orcid.org/0000-0001-9120-3724>

Résumé : Alexandre Privat d'Anglemont (1815-1859) est né métis aux Antilles. Il a vécu à Paris depuis l'âge de dix ans, éloigné de sa famille. Devenu journaliste et écrivain, il a vécu la bohème littéraire des années 1840. Pour réaliser son enquête ethnographique novatrice, qu'il publie sous le titre *Paris anecdote* (1854), il a dû s'immerger dans une population méconnue : le peuple des gagne-petit, qui utilisaient tous les moyens pour survivre. Il a réussi à les distinguer des supposées « classes dangereuses », sur lesquelles étaient diligentées des enquêtes officielles. De ses premières années outre-mer, il gardait un souvenir confus, une inquiétude sur ses origines ; son déracinement lui a sans doute donné le recul nécessaire pour observer la métropole.

Mots-clés : Alexandre Privat d'Anglemont ; imaginaire social ; ethnologie urbaine ; bohème ; classes populaires ; mémoire de l'esclavage.

Abstract: Alexandre Privat d'Anglemont (1815-1859) was born of mixed race in Caribbean Islands. When he was ten, he left for Paris, where thereafter he lived, away from his family. As a journalist and an author, he shared the “bohème littéraire” in the 1840's. To conduct his innovative ethnographic survey, published as *Paris anecdote* (1854), he had to mix with a nearly invisible population of poor people, who resorted to any means of survival. He managed to distinguish them from the so-called “classes dangereuses”, a target for official inquiries. He had kept a confused memory from his childhood overseas, and some worries about his native origin; being uprooted probably gave him a privileged position to observe the French metropolis.

Keywords: Alexandre Privat d'Anglemont; social representations; urban ethnology; bohemian life; underclass; memory of slavery.

Comme écrivain parisien, Alexandre Privat d'Anglemont (1815-1859) adopte alternativement les deux points de vue : d'une part l'enthousiasme de participer à la vie d'une ville « unique au monde » par sa population variée, les divertissements qu'elle offre, d'autre part un regard décalé d'observateur, qui se focalise sur les milieux populaires. A-t-il réellement oublié ses origines caraïbéennes ?

Parisien d'adoption

Alexandre Privat (ce sont ses deux prénoms à l'état civil) est arrivé en métropole à l'âge de dix ans. Sa famille guadeloupéenne l'y envoie pour qu'il suive des études secondaires. Un projet familial qui semble relativement banal : l'enseignement secondaire n'ayant pas été développé dans les possessions coloniales, les lycées parisiens comptaient des élèves venus d'Outre-Mer, et certains étaient métis comme lui. Jusqu'au baccalauréat, il sera scolarisé à Paris au Collège Henri IV. Il s'intéresse déjà à la vie théâtrale, au succès des pièces de Victor Hugo.

Le flou subsiste quant à son identité et sa place au sein de cette famille. Son acte de naissance le déclare fils naturel d'une certaine Elizabeth Desmarais, dont logiquement il aurait dû porter le nom, Alexandre et Privat étant ses prénoms. Or les autorités académiques, lorsqu'elles lui délivrent le baccalauréat en 1833, le prénomment Alexandre et le nomment Privat, le dépossédant ainsi, par manque d'information, de toute ascendance familiale. La seule personne dont on entendra parler depuis Paris est son frère ou demi-frère aîné Victor-Élie Danglemont, resté en Guadeloupe. Alexandre Privat a-t-il été reconnu par le même père, ou emprunte-t-il le patronyme de son frère au moment de signer ses œuvres littéraires ? À sa parution en 1848, *La Closerie des Lilas*¹ est dédiée à Monsieur Victor Elie Danglemont (sous les initiales A.M.V.E.D.) ; dans la préface, il souligne l'importance qu'il a attachée à signer l'ouvrage sans tricherie, sous ce nom d'Anglemont, plutôt que sous un pseudonyme quelconque².

¹ *La Closerie des Lilas* figure en 1847 dans la *Bibliographie de la France*, p. 558.

² Voir ZIEGLER (1976). Cet article, qui recueille les indications biographiques disponibles à cette date, sert de référence en ce qui concerne les publications de Privat d'Anglemont, puisque Jean Ziegler a vérifié et complété les données fournies par Pierre Citron (1961).

Bien que d'une origine insulaire comparable à la sienne, la Martinique ou la Guadeloupe, ses biographes récents³, pas plus que son contemporain en journalisme Victor Cochinat (1823-1886), ne sont parvenus à davantage de précision. Du moins son frère et lui sont réputés nés de la même mère. C'est Victor-Elie, devenu son tuteur en 1835, qui assure à « Privat », depuis la Guadeloupe, une pension suffisante, ainsi que des rallonges si nécessaires. Ses camarades s'émerveillent de le voir dépenser les pièces d'or qui constituent les subsides épisodiques. Jusqu'au jour où ce frère connaît des difficultés financières, sans doute dues à la baisse des cours du sucre de canne : il préfère clarifier la situation juridique de Privat, de manière à ne pas avoir à répondre de lui. Alors que Baudelaire ne cache pas ses conflits familiaux, et que Théodore de Banville est entouré affectueusement par ses parents, venus vivre à Paris depuis le début de ses études secondaires, Privat se tait sur les siens, ou bien il divague. Banville, qui estimait être son ami le plus proche, n'a pas pu percer son secret :

Vingt fois, dans ses moments d'effusion, il m'a dit qu'il obéissait à un besoin impérieux en me racontant son histoire, et il me la racontait, en effet, avec les détails les plus précis, ayant le caractère d'une évidente réalité ; seulement, elle était chaque fois différente ! (BANVILLE, 1882, p. 64)

Ses amis se sont amusés avec indulgence des « mensonges » mythomanes de Privat, mais Banville est le seul qui ait précisé une fois sur quoi ils portaient : ses origines familiales.

Au sein de la bohème littéraire : il l'incarne et l'illustre

Ses études secondaires lui ont laissé un mauvais souvenir. D'autres ne se sont pas plaints de ce passage obligé par des études principalement littéraires, et tournées vers le passé, quel que soit l'établissement fréquenté. On possède le bulletin de ses résultats au baccalauréat : ils sont médiocres, sauf en histoire et géographie où ils sont qualifiés d'« assez bons » – une préférence de sa part pour ces matières, sans doute. Son insuccès total en

³ Voir ALANTE-LIMA (2011) et BIRMAN SEYTOR (2021). Le premier ouvrage est plus substantiel que le second, dont l'apport est une recherche sur le lieu-dit Danglemont à Sainte-Rose.

sciences (deux mentions « mal ») ne l'empêche pas s'inscrire en faculté de médecine, mais il ne poursuivra pas dans cette voie.

Dans un contexte de démocratisation des mœurs sous Louis-Philippe, vivre au Quartier Latin est pour lui une délivrance. Il pourrait proclamer comme plus tard Hemingway, « Paris est une fête », ou comme un titre de film récent, « Paris est à nous ». Même si au lycée il ne brillait pas dans les matières littéraires – « rhétorique », « composition » –, on le verra très à l'aise pour composer des sonnets et autres poésies aux formes codifiées⁴ : il ronsardise avec beaucoup de charme. Lorsque tel poème fait l'éloge d'une maîtresse de Louis XV, la Du Barry, tel autre d'une belle jeune femme aux yeux bleus, faut-il y voir des signes de son assimilation à la culture métropolitaine ? Il en fournira beaucoup d'autres.

Depuis qu'il a abandonné ses études, il se livre à la joie de faire la fête, de fréquenter les bals et les théâtres. La féerie des spectacles chantés et dansés entretient l'exaltation juvénile. Le directeur lui-même de la salle de danse La Chartreuse, habile publiciste, ne va-t-il pas jusqu'à qualifier d'« exhilarandelirentchocnosophe » un spectacle qu'il annonce⁵ ?

Inspiré par le milieu théâtral, Privat à son tour fera représenter en 1847 un vaudeville, *L'an II*, puis une pantomime, *Pierrot suppôt du diable*.

Avec l'intention d'en vivre, il a entrepris à Paris une carrière de journaliste, et justement comme critique théâtral. Sa production journalistique et littéraire va couvrir les dernières années du règne de Louis-Philippe, la brève Seconde République, et le début du Second Empire. Quoiqu'il fréquente son aîné Gérard de Nerval, il est trop jeune pour avoir connu les Cénacles romantiques, à l'apogée de ce qu'on a appelé « le sacre de l'écrivain », selon la formule de Paul Bénichou. Dans les années 1840, bien que les travaux de l'esprit soient maintenant reconnus, magnifiés, les écrivains et les artistes vont surtout éprouver les difficultés concrètes à vivre de leur plume ou de leur art.

⁴ Le corpus de ses poésies connues n'arriverait pas à une quinzaine, y compris lorsqu'on tente de lui restituer des poèmes attribués à Baudelaire ou à leur ami Ernest Prarond. Privat était réputé aussi pour être capable d'improvisation verbale.

⁵ Anecdote rapportée dans *La Closerie des Lilas*.

Leur « bohème⁶ » existentielle est parisienne, elle se vit avant de s'écrire. Mais grâce à leurs écrits, elle va prendre peu à peu les dimensions d'un mythe⁷, à la fois joyeux et tragique, représentation de soi consolante qui sera appelée à durer jusqu'au milieu du XX^e siècle, sans avoir été éclipsée par l'idée concurrente d'une « malédiction » funeste, postulée par Verlaine dans *Les poètes maudits* (1884).

En publiant *La Closerie des Lilas* fin 1847, après *Le Prado* en 1846, Privat montre le phénomène de la bohème sous son côté festif : la fréquentation de ces deux établissements, Prado et Closerie des Lilas, qui font à la fois bal et café-théâtre. Il s'est éloigné des méchancetés provocantes des *Mystères galans des théâtres de Paris*, pamphlet auquel il travaillait avec Baudelaire trois ans plus tôt, dans l'esprit satirique du journal *Le Corsaire-Satan*. Les potins sur les écrivains ses amis, ou sur les belles actrices, seront légers, indulgents, et même affectueux.

Dans son feuilleton du 11 janvier 1837, Delphine de Girardin, *alias* Vicomte De Launay, avait évoqué, au pas de charge, la frénésie de danse des Parisiens de tous les milieux sociaux, qu'aurait dû attrister, insinue-t-elle malicieusement, l'attentat contre le roi du 27 décembre 1836 ; malgré quoi le populaire bal Musard était toujours aussi endiablé. Privat d'Anglemont n'a pas comme la célèbre chroniqueuse des années 1830, le souci mondain de briller, il est moins pressé qu'elle dans la conduite de sa monographie de soixante-cinq pages, *La Closerie des Lilas*. Il s'autorise des détails et des détours, pour n'oublier aucun aspect intéressant de la vie festive passée.

Privat commence par expliquer l'histoire de l'établissement nommé ainsi, puis montre « la décoration orientale », « les peintures criardes » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1848, p. 19), le puissant éclairage au gaz, l'abord aimable de chacun des membres du personnel. Il énumère évidemment tous les loisirs qui y sont offerts en même temps. Le bal, la vocation première du lieu, et on devine en Privat un connaisseur averti,

⁶ Ce terme imagé de « bohème » est usité au moins depuis Balzac (*Un prince de la bohème*, 1840 et 1844).

⁷ Du point des historiens, les mythes tels que celui-ci font partie des représentations collectives, ils manifestent l'imaginaire social d'une époque. Car « les imaginaires sociaux décrivent la façon dont les sociétés perçoivent leurs composants – groupes, classes, catégories –, hiérarchisent leurs divisions, élaborent leur avenir. » (KALIFA, 2013, introduction, p. 20-21).

admirateur des « jetés battus », des « assauts de coup de pieds aériens » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1848, p. 21). S'ajoutent pour les hommes les jeux de billard, de quilles, de tir à l'arbalète ou au pistolet.

Au fil de son récit, il s'avoue nostalgique. D'après ce qu'il observe, l'esprit de sérieux a tout emporté. Il sent que la société se transforme avec le développement du capitalisme. Quelques années plus tôt, les étudiants créaient de l'animation par leur présence, mais ils n'ont plus maintenant la même sociabilité de groupe. Les jeunes gens ne pensent plus qu'à la réussite matérielle.

Je ne vois plus cette brave et ardente jeunesse, toujours à l'affût de toutes les idées, de tous les progrès, inquiète, chercheuse, pleine du verve, d'entrain, d'humour, prime sautière (*sic*), indépendante et originale avant tout.

Je ne trouve plus nulle part ces hautes discussions scientifiques, sociales, politiques, morales, qui faisaient des fils de l'Université de Paris, un corps, et presque une puissance dans la grande capitale.

[...] L'argent, rien que l'argent, ils ne pensent plus qu'à cela, ils n'ont de fibres dans le cœur que pour cela. (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1848, p. 35-36)

Soudain, comme animé d'un pressentiment en cette année pré-révolutionnaire de difficultés économiques, il interrompt son évocation des personnes présentes autour de lui à la Closerie pour appeler à un engagement militant :

Aujourd'hui ce sont les ouvriers et les travailleurs qui ont pris le rôle que remplissaient jadis les étudiants [...]

Allons, jeunes gens, relevez-vous, le temps est propice, entendez de tous côtés les cris de délivrance et de liberté, mêlez vos voix à celles des peuples qui souffrent. [...]

Allons, il ne s'agit pas de faire un manifeste, mais de tâcher d'amuser les lecteurs », se reprend-il aussitôt. (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1848, p. 37-38)

Le cœur soulagé, il retrouve le fil de son témoignage en composant une tablée qui lui permet de citer ses amis écrivains et journalistes. Parmi eux, Henri Murger (1822-1861), « le charmant observateur, l'auteur si original » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1848, p. 42) qui a commencé à publier depuis 1844 le feuilleton des *Scènes de la vie de bohème*. Pour finir

par l'évocation nostalgique de jeunes femmes des années de sa jeunesse : « Apparaissent, vous, groupe charmant » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1848, p. 52) dans une liste de prénoms bien plus longue que celle des « Dames du temps jadis » de Villon. Hélas, elles ne sont plus de la fête.

Déjà la joie de la bohème appartient au passé, mais le mythe est en marche et Privat s'en est fait le modeste propagandiste. Il ne sera pas identifié parmi les artistes et écrivains décrits par Henri Murger : les personnes réelles censées leur avoir servi de modèles étaient toutes, comme Murger, plus jeunes que Privat de quelques années. En dernière page de *La Closerie des Lilas*, l'éditeur annonce « sous presse » : « Une histoire des sept bohèmes qui n'ont pas de châteaux », par Alex. Privat d'Anglemont, en même temps que « Scènes de bohème » de Murger. Les *Scènes de la vie de bohème*, publiées en volume en 1848 après être parues dans la presse, vont connaître une renommée durable. Au contraire, l'« Histoire des sept bohèmes » ne paraîtra pas, mais on devine, sous le titre (sans allusion aux *Petits châteaux de Bohème* de Nerval, de 1853) l'attachement de Privat à ses amis du moment, sept sans doute parmi les huit qu'il a fait figurer à La Closerie.

Son existence constitue un exemple typique des déconvenues de « la vie de bohème » : manque de revenus, instabilité sentimentale, vie abrégée par la maladie. On pourrait en dire autant d'autres destinées, comme celle de Baudelaire qui du boubier, métaphore de sa vie a, revendique-t-il, « fait de l'or », métaphore de sa création littéraire. La vie de Murger, succès d'auteur mis à part, ne sera pas plus favorisée, mais c'est lui qui passera à la postérité comme l'inventeur d'un mythe interne à une communauté : le mythe d'une bohème insouciant de artistes marginaux.

Ethnographie de terrain dans *Paris anecdote*

Le Second Empire est maintenant un régime politique installé, avec ses avantages et ses inconvénients. Privat pour sa part est un auteur exercé, à la prose fluide, teintée d'un humour léger. Il va trouver le sujet auquel se consacrer, une enquête de terrain dans un milieu populaire qui n'est pas le sien. Selon Théodore de Banville, sa démarche relève d'une sorte de vocation désintéressée ; sa pauvreté lui aurait permis de mieux se fondre dans ce terrain d'enquête :

Privat d'Anglemont a donné à sa vie le résultat qu'il avait médité et choisi. Il l'a entièrement dépensée à faire les études nécessaires à son livre : *Paris inconnu*, qui reste pour l'avenir un ensemble de documents inestimables, et au dernier moment, avec une parfaite connaissance du sujet, vécu par lui minute à minute, il a écrit le livre, d'un style ferme et sobre⁸. (BANVILLE, 1882, p. 64)

La démarche de Privat doit être située par rapport à ce qu'on a pu appeler la « littérature panoramique »⁹. De multiples *Physiologie(s)* étaient parues, portant chacune sur un type social parisien, ou un métier. Souvent illustrées d'une gravure adéquate, elles faisaient circuler des généralités superficielles, des poncifs à la mode. La typologie se détaillait à l'infini, au fur et à mesure des nouvelles parutions. Sur le même thème de la variété des conditions sociales, *Les Français peints par eux-mêmes* proposait un projet plus sérieusement documentaire. Des écrivains avaient été sollicités pour écrire les portraits-type de leur choix, et plusieurs volumes résultaient de cette entreprise collective (1840-1842).

Les articles qui servent à constituer *Paris anecdote* (1854) sont parus à partir de décembre 1852, et ils formeront la partie la plus importante du recueil posthume *Paris inconnu*¹⁰ (1861). Quelle que puisse être sa filiation avec la « littérature panoramique », *Paris anecdote* représente un travail littéraire différent, en ce qu'il ne prétend à aucune généralisation : chaque personne réelle sera observée pour son originalité propre, et même si son appartenance à un type est souvent mentionnée.

Les noms des « industries » – comprendre les métiers, les moyens de vivre – énumérées dans la table des matières forment une liste aussi insolite qu'un « inventaire à la Prévert » – le poète de *Paroles* (1946). À la cinquantaine de personnages mentionnés dans la table de de *Paris anecdote*, il faudrait ajouter ceux des récits en incise, puis ceux d'autres récits collectés dans *Paris inconnu*. En tout, on atteindrait probablement la centaine d'individus observés par Privat.

⁸ Banville suppose que Privat avait en tête dès le départ de réunir des chroniques en livres.

⁹ La « littérature panoramique » : concept de Walter Benjamin, dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1955). Ce concept est mis en perspective par Ségolène Le Men (2002).

¹⁰ Publication qui recueille, avec *Paris anecdote*, divers articles ou nouvelles, parmi lesquels *Les singes de Dieu et les hommes du diable*

La supériorité de Paris sur d'autres capitales tient en effet, selon lui, à la variété des observations qu'on peut y faire. De quoi étonner sans cesse ses lecteurs, devenus touristes en imagination. « Vous tournez un coin de rue, et l'aspect change, la population aussi [...] C'est ce qui fait l'incomparable supériorité de Paris sur toutes les villes du monde » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 8).

Pour se donner du recul, aiguillonner son sens de l'observation, le journaliste va pour sa part adopter le point de vue d'un explorateur en quête de découvertes, sur le modèle de Levaillant, du Capitaine Cook, de René Caillié, dont il vient de citer les noms : « Les habitudes de la population d'une rue ne ressemblent pas plus à celle de la population de la rue voisine que les mœurs du Lapon ne ressemblent à celles des peuples de l'Amérique du Sud » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 8), prétend-il avec une exagération comique.

Dans les faits, au-delà des métaphores du touriste et de l'explorateur, on peut admirer un travail ethnographique de détail, méthodique et méticuleux, qui fera date. Maxime Du Camp (1822-1894), dans son monumental *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870*, puise l'essentiel de ses sources documentaires auprès des administrations, mais il prend *Paris anecdotes* suffisamment au sérieux pour mentionner au moins une fois son apport¹¹.

Qualifier Privat d'Anglemont d'ethnologue, n'est-ce pas un anachronisme ? William Edwards, médecin et anthropologue fondateur en 1839 de la Société française d'ethnologie, définissait cette discipline comme une science des races, tradition dans laquelle s'inscrit encore le biologiste Paul Broca en 1859, lorsqu'il fonde la Société française d'anthropologie. Le mot de sociologie, introduit par Auguste Comte (*Cours de philosophie positive*, 1839) caractérise la recherche de lois du développement social.

À l'écart d'un tel contexte universitaire, Privat d'Anglemont énonce clairement l'objet de sa propre recherche. Ce sera, aux marges de la société, parmi les « existences problématiques »¹², « la race pauvre, laborieuse,

¹¹ Voir DU CAMP (1879), chap. VIII, *Les Halles centrales*, sous-chap. III, *Le Marché ambulant*, p. 157 (Le fac-similé de cette page peut être consulté en ligne sur Wikisource : https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Du_Camp_-_Paris,_tome_2.djvu).

¹² « Existences problématiques » : Privat emprunte l'expression au romancier Frédéric Soulié (1800-1847), dans *Deux séjours. Province et Paris*, 1836, t. II, chap. « Les

intelligente, qui a su créer une industrie honnête répondant aux besoins du public » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 6). Ce ne seront pas, écrit-il, les « classes dangereuses »¹³ des vagabonds et des chômeurs, poussées à la délinquance pour chercher de quoi subsister. Et il formule la question qui va le guider dans son enquête : « Et cependant, tout ce monde-là finit par manger ou à peu près. Comment [ces personnes de la classe pauvre] font-elles ? » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 6.) Il n'est pas au bout de ses étonnements d'ethnologue. Car, oui, aujourd'hui, nous dirions qu'il a pratiqué l'ethnologie urbaine.

Il délimite géographiquement les lieux qu'il traite, autrement dit son terrain d'enquête, essentiellement l'ancien XII^e arrondissement (qui comprenait une partie du « Quartier latin ») :

Il existe derrière le Collège de France, entre la Bibliothèque Sainte-Geneviève, les bâtiments de l'ancienne École normale, le collège Sainte-Barbe et la rue Saint-Jean du Latran un gros pâté de maisons connu sous le nom de Mont Saint-Hilaire. Ce quartier ressemble à un gigantesque échiquier. Tout emmêlé de petites rues sales et étroites qui se coupent à angle droit et forment de tout petits carrés de maisons adossées les unes aux autres. Dans cet îlot, long d'une centaine de mètres sur 40 de large, on trouve une dizaine de rues toutes vieilles, noires et tortueuses. (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 7)

Au cours de sa carrière de journaliste et d'écrivain, dans ses nombreuses références à ce qui s'écrit, il n'a jamais décerné d'éloges dithyrambiques (exception faite pour son cher Banville, « le poète à la forme splendide, au vers sculpté, taillé dans le marbre », qui « vole déjà au-dessus de tous, vers un avenir magnifique » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1848, p. 42). Au contraire, il a toujours affecté l'insolence de l'humoriste pour garder sa liberté de jugement. Mais dans ce contexte nouveau pour lui, son sérieux de chercheur – il dit plus modestement « observateur » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 9) – l'oblige à se doter de connaissances

existences problématiques » (consultable sur <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>).

¹³ Voir H.-A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures* (1840) (consultable sur <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>) ; l'ouvrage est publié à la suite de la récompense attribuée à son enquête par l'Académie des sciences morales et politiques, en 1838.

théoriques : même s'il se couvre du voile de l'humour pour se référer à leurs travaux, il a lu « de gros livres que personne ne lit mais que l'Académie couronne », les ouvrages des spécialistes « Parent-Duchatelet, Moreau [de] Jonnès, Frégier » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 6).

Il trouve peu à peu sa méthode d'enquêteur, souple, le moins intrusive possible : « Paris a usé toutes mes facultés d'étonnement. Je ne fais plus de commentaires ; je regarde, j'écoute, et je dis : "C'est possible" » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 62).

Un certain nombre d'enquêtes concerne la production, entre débrouillardise et fraude, d'aliments fabriqués à partir des restes de pain, d'assiettes non consommées au restaurant, ou même les manières de tromper le client sur la fraîcheur d'une viande ou une volaille. Le travail des chiffonniers¹⁴, qui ramassent les ordures des rues, est emblématique d'un même processus de « recyclage ». Mais on risque toujours l'anachronisme à appliquer à un phénomène passé un terme qui répond à des préoccupations actuelles. Si l'on peut parler d'« économie circulaire »¹⁵ à propos des comportements décrits, c'est dans le sens d'une interdépendance de fait des personnes, de leurs activités, plutôt que dans celui d'un souci vertueux de l'intérêt général.

Pour saisir cette interdépendance, suivons-le dans deux activités tertiaires, sur les pas mystérieux de l'Ange gardien, puis du Favori de la déesse, qui n'ont ni les mêmes attributions, ni le même rapport à l'ordre social (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 62-77). Le premier exerce une activité quasi-bénévole. Il raccompagne jusque chez eux les buveurs trop ivres, pour leur éviter de mauvaises rencontres, ou une chute : chez les marchands de vin, « il est établi qu'un homme qui ne peut pas se tenir doit être reconduit » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 73). Cela demande de nombreuses qualités psychologiques – Privat les détaille toutes ces « vertus » – pour faire face aux aléas de la situation, ainsi que « la probité la plus stricte » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 75). Nous appellerions

¹⁴ Étudiés dans « Les Barbares de Paris », article recueilli dans *Paris inconnu*. Ils n'appartiennent pas à la population étudiée dans *Paris anecdote*, mais, dit Privat, à celle des « existences irrégulières et hostiles ».

¹⁵ Dans son article « Privat d'Anglemont et les industriels du macadam », Jean-Didier Wagener (2021) étudie les circuits économiques décrits par Privat.

cette fonction du « care », et elle n'est pas lucrative, même si elle s'insère parfaitement dans les besoins du quartier :

Généralement, ils sont nourris par les marchands de vin qui les emploient, auxquels ils rendent de menus services, et qui les en récompensent en leur donnant par-ci par-là un morceau à manger. L'ange gardien est ordinairement une espèce de poète, un rêveur, qui aime la vie contemplative. [...] Les habitants le respectent et sont pleins d'attentions pour lui. Ils ne commandent jamais un repas sans l'inviter à y prendre place. Il vit heureux de cette considération et fier de sa conscience sans tache. Il ne fait pas d'économies, mais il se crée des relations pour les mauvais jours. (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 76)

Le personnage suivant, M. Auguste, jouit également d'un grand respect, mais c'est en raison de la richesse qu'il a su acquérir en « faisant suer Thémis », c'est-à-dire en biaisant avec le milieu judiciaire. Les procès criminels attirent beaucoup de curiosité, mais on ne peut entrer au tribunal que muni d'une « assignation ». Au moment d'un procès, il se débrouille pour récupérer des feuilles d'assignation auprès de ceux qui en ont bénéficié, et sort les monnayer à l'entrée du tribunal. Il trouve toujours des « pratiques » (des clients) prêtes à profiter de cette fraude pour pouvoir assister aux débats. Le prix qu'il demande varie selon que le procès est plus ou moins à sensation.

Certes, leur industrie [celle des « favoris de la déesse » de la justice, Thémis] n'est pas parfaitement honorable ; un bourgeois de la rue Saint-Denis ou un fabricant du faubourg n'y destinera pas ses fils, et nous ne la consignons ici que parce que nous désirons autant que possible faire de ces études une galerie complète.

Une façon d'huissier marron, d'avocat ténébreux, plus retors qu'un procureur, tient son cabinet chez un marchand de vin du Quai aux Fleurs, au milieu des tables de marbre. Lorsque je pénétrai dans ce cabinet, toutes ces tables étaient occupées. Je m'emparai de la seule libre. Je vis que cette action si simple semblait produire un effet inaccoutumé dans l'endroit. On me regardait en dessous ; toute la race des rats *du palais* [énumération en termes de métier ou d'argot] commençait à murmurer. En effet [...] j'avais eu l'imprudence de m'asseoir à la TABLE DE M. AUGUSTE.

[...] Heureusement pour ma pauvre personne, j'étais en compagnie d'un homme qui avait l'insigne honneur de connaître M. Auguste.

Sans cela on me faisait un mauvais parti. (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 77-78)

C'est là un homme puissant, il s'est enrichi. Son activité s'est développée au point qu'il doit employer quelqu'un pour l'aider.

La réussite est venue également à un « boulanger en vieux », qui recycle le pain de mille manières, ou à une « bijoutière », qui collecte et réutilise d'autres « rogatons » alimentaires, et qui réfléchit au mariage qu'elle pourra obtenir pour sa fille, grâce au prestige de sa situation financière : son ambition, dans une logique capitaliste, sert son projet familial (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 54 ; 42). Dans ses enquêtes en effet, sans cesse Privat s'interroge sur les aspirations des personnes, sur la manière dont elles les concilient avec le besoin de vivre de leur travail, selon les opportunités du milieu dans lequel elles évoluent.

Fait curieux : en tant que journaliste, il publiait quelquefois le courrier de ses lecteurs, faisant ainsi de son feuilleton un innocent moyen de réclame pour les « industries » qui lui étaient signalées (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 125 et seq.). C'était sa façon à lui de s'immerger de façon plus solidaire dans son terrain.

En fin de compte, il a obtenu le résultat qu'il escomptait peut-être. En restituant les savoir-faire, l'argot, les combines, et, mieux encore, le sens donné par les acteurs à leurs activités, il a réussi à mettre en question un mythe qui était en train de se former au XIX^e siècle, celui d'une classe populaire dangereuse dont il faut avoir peur, dans les grandes villes industrialisées¹⁶. Par son empathie, il donne à ceux qu'il observe une certaine normalité, même si elle paraît paradoxale.

¹⁶ Un mythe : sur l'emploi de ce mot, voir ci-dessus, la note 6. L'imaginaire social de « classes dangereuses » fera l'objet de recherches historiques ; voir Chevalier (1958) et Kalifa (2013).

Retour d'un refoulé guadeloupéen

Puisqu'à dix ans il a quitté et la Guadeloupe et sa famille, on peut faire l'hypothèse qu'il ait oublié, occulté ses souvenirs, sous l'effet traumatique du déracinement, puis de la mort de sa mère en son absence en 1835, et, on ne sait quand, de la mort de son père. En métropole, il n'avait aucune famille proche. Mais ce qu'il ne pourra pas ignorer, en sa qualité de métis, ce sont les débats d'idées passionnés que soulevait l'esclavage, dont l'abolition était enfin définitivement obtenue sous la République de 1848.

Être un métis ne ferme pas forcément les portes de la réussite sociale. Un exemple impressionnant est le parcours d'Alexandre Dumas, métis quarteron comme lui, mais qui avait l'avantage d'être fils de général. D'Anglemont ne semble pas avoir été en butte à des préjugés raciaux : ses amis se sont plu à décrire son charme physique, sa distinction. Il possède une aisance intellectuelle dans la conversation, un style littéraire souple, sans affectation. Il est sociable, maîtrise les bonnes manières. Il est apprécié partout, tout le monde le connaît.

Que faire du passé d'esclaves et d'esclavagistes de sa famille ? Victimes les uns et oppresseurs les autres. On ne lui connaît pas de prise de position militante analogue à celle du poète réunionnais Auguste Lacaussade (1815-1897), métis lui aussi, bien implanté dans le milieu littéraire parisien. C'est de manière inconsciente qu'il semble avoir gardé un lien avec ses ancêtres noirs. Peut-être était-il porteur d'un inconscient familial qu'il n'a pas laissé s'exprimer, auquel il n'a pas trouvé de place dans sa vie.

Il y avait des signes avant-coureurs d'une résurgence de ses origines.

Grand lecteur, il faisait souvent allusion aux écrivains classiques, à la littérature contemporaine : on peut supposer qu'il connaît *Bug-Jargal* de Victor Hugo (1826), et *Atar-Gull* d'Eugène Sue (1831), deux romans qui mettent en scène la révolte d'un esclave. Il a fréquenté Eugène Sue, dont il partage l'athéisme, ainsi qu'apparemment les idées républicaines.

Par ailleurs, curieux de sources documentaires, il s'était intéressé aux statistiques sur la population parisienne de Moreau de Jonnés, on a vu qu'il le citait au début de *Paris inconnu*. Or le brillant statisticien, militaire, explorateur, est aussi l'auteur d'une *Histoire physique des Antilles françaises* (1822), et de *Recherches statistiques sur l'esclavage colonial et sur les moyens de le supprimer* (1842). Dans ce dernier ouvrage, il prend position contre l'esclavage, qui selon lui, en plus de poser un scandaleux problème

d'éthique, implique une organisation économique contre-productive. Il ne ménage pas ses efforts pour proposer des moyens concrets de transition vers une société toujours coloniale, mais débarrassée du fléau de l'esclavage.

Probable lecteur des travaux de Moreau de Jonnés sur les Antilles, Privat lui-même avait voulu écrire une « histoire des colonies (Martinique et Guadeloupe) pendant la période révolutionnaire »¹⁷ (ALANTE-LIMA, 2011, p. 140). Même si le projet ne s'est pas concrétisé, on tient là une preuve qu'il pensait aux tenants et aboutissants du système esclavagiste.

Plus tard, en faisant le parallèle entre une famille tzigane, qu'il observe dans *Paris anecdote*, et les esclaves noirs des colonies, il trouvera légitime la prétendue nonchalance des esclaves. On a tort, dit-il, de l'attribuer à leur race : comme les Tziganes, ils revendiquent un principe, la « liberté » « de ne rien faire », qui n'est pas à confondre avec de la paresse (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1854, p. 35).

Vient en 1859 la publication de l'article *Grand sacrificateur nègre* qui sera réédité dans *Paris inconnu* sous la rubrique Nouvelles, et sous le titre *Les singes de Dieu et les hommes du diable*, objet étrange, un de ses derniers écrits. Par la présentation qui y est faite d'un personnage marginal, ce récit aurait pu s'inscrire dans la continuité des enquêtes de *Paris anecdote*. La parution tardive, isolée, induit une interprétation différente, selon laquelle le personnage est fictif, et Privat est l'auteur du conte¹⁸.

Les deux hypothèses étant indécidables, il est intéressant de soumettre à l'analyse la première, celle d'un personnage réel, même si elle paraît fragile.

¹⁷ « Je suis sur le point de publier trois volumes traitant des événements qui se sont produits dans nos colonies (Guadeloupe et Martinique) pendant l'ère révolutionnaire », Lettre au Ministre de l'Éducation, Paris, 11 avril 1842, citée par Willy Alante-Lima (2011, p. 140). Privat d'Anglemont se prévalait de cette intention pour solliciter une aide financière qui viendrait alléger le coût du voyage, nécessaire pour enquêter sur place. Le projet est resté sans suite.

¹⁸ David W. H. Pellow (1976) pense que le personnage est fictif. Son article, très fouillé, est d'un grand intérêt pour explorer la position de Privat par rapport à l'esclavage, et les sources rousseauistes de sa réflexion. Willy Alante-Lima (2011) tente d'étayer l'hypothèse selon laquelle Privat a pu rencontrer un tel personnage, puisque dans « Promenade à travers les ruines » (*Paris inconnu*), il en a évoqué un autre qui partage certaines de ses caractéristiques.

Lorsque Privat découvrait ses autres personnages, on sentait son plaisir à relancer la conversation, à s'informer discrètement de leur biographie. Cette fois, il n'essaie pas de reconstituer un récit de vie vraisemblable, il laisse le témoin s'exprimer à sa manière, c'est-à-dire à travers une fiction, en conteur héritier d'une tradition orale africaine. Ce faisant, il se peut qu'il évite de lui poser des questions dont les réponses, par ricochet, l'auraient renvoyé à ses propres origines familiales guadeloupéennes.

La fable contée par le « Sénégalais » pourrait être une fable relativement ancienne. Il peut s'agir aussi d'une création personnelle de ce « nègre » conteur, en réaction à son expérience vécue de l'asservissement aux Blancs. Des fétiches en tout cas l'ont suivi.

Le statut de ce « prêtre » nègre est difficile à cerner. Il serait devenu le domestique d'un ancien explorateur « trouveur d'hommes » (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1861, p. 183) – profession difficile à identifier : faudrait-il comprendre chercheur d'esclaves ? Ce dernier lui aurait sauvé la vie en Afrique alors qu'il était poursuivi par une tribu ennemie, l'aurait emmené en France.

Examinons une étape possible du parcours, qui n'est pas évoquée dans la brève présentation du personnage : son passage éventuel par les Antilles. Puisqu'il avait environ trente-cinq ans au moment où Privat l'a rencontré (à une date non précisée, mais il est maintenant décédé), il a très bien pu vivre sous la condition d'esclave en Outre-Mer, où l'esclavage ne sera définitivement aboli qu'en 1848. Le voici libre en métropole, terré dans une sorte de piteux « ajoupa » qu'il a construit lui-même (un ajoupa : un abri, une cabane, le mot antillais qui s'est glissé sous la plume de Privat). On est obligé de s'étonner du nom de Papaye dont est affublé son dieu : celui d'un fruit endémique de l'Amérique tropicale, dont la dénomination renvoie à un ancien mot d'origine caraïbéenne. Humour de l'enquêteur qui a mal compris le nom prononcé et n'hésite pas à l'interpréter, ou bien invention pure et simple, peu compatible avec les panthéons animistes africains ? Quoi qu'il en soit, par l'emploi spectaculaire de ce nom de fruit, Privat rattache le « Nègre » à l'histoire des Antilles. Les deux fétiches usés et « affreux » ont attiré son attention, et il n'a pas eu de mal à identifier leur rôle religieux, cause de la fidélité que leur voue le personnage. Ce qu'il ignore, c'est que dans le culte vaudou d'Afrique de l'Ouest, pour augmenter leur pouvoir symbolique, les fétiches pouvaient être jumeaux ou appariés, comme ceux

que possède cet homme. Il n'est pas impossible que de tels fétiches, s'ils n'avaient pu les emporter avec eux, aient été sculptés sur place par des esclaves aux Antilles.

Mais venons-en au contenu de la fable, qu'elle soit africaine ou caraïbienne, transmise ou inventée.

Dans la cosmogonie du Sénégalais, la création de l'homme par le diable est antérieure à celle du singe par Dieu, à l'inverse de la chronologie et de la hiérarchie bibliques, dans laquelle l'homme parachève la Création. Le singe, lorsqu'il sera créé par Dieu, possédera les qualités relationnelles dont l'homme, créé par le diable, n'est pas doté. Dieu, après avoir enchaîné le diable, et afin de punir l'homme d'avoir voulu asservir les singes, laissera peser sur lui la malédiction de la violence et de la division en races, les noirs restant « les bons » et les blancs « les méchants » (*sic*) : l'homme devra continuer à « tuer les peuples, brûler les villes, détruire les cultures, vendre ses frères pour les faire périr sous le fouet ». On ne peut pas ne pas penser à la traite des Noirs.

Après tout, ce n'est ni plus ni moins extravagant que toutes les suppositions, les affirmations et les démonstrations qui ont été faites d'après les traditions, la conformation des os du crâne et l'assimilation des locutions, etc. (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1861, p. 189)

Privat le sait, la « race noire » est considérée par certains théoriciens comme proche des animaux, du fait de son supposé retard culturel sur les Européens¹⁹. Ce préjugé d'infériorité a été un des moyens de justifier les conquêtes coloniales, et le recours à une main d'œuvre esclave. Affirmer dans une fable la supériorité morale de l'humanité noire sur les blancs, c'est faire un pied-de-nez à la pensée raciale.

Cependant, lorsqu'il exprime une répulsion pour la langue « créole », c'est-à-dire mêlée, de son interlocuteur, Privat ne trahit-il pas un peu

¹⁹ On peut penser aux recherches du phrénologue Franz Joseph Gall (1758-1828), autrichien naturalisé français, pour qui la forme du crâne, différente d'un peuple à l'autre, refléterait les capacités intellectuelles des individus, l'idéal de référence étant l'homme blanc européen. Et plus aux propos de Georges Cuvier (1769-1832) : « La race nègre est confinée au midi de l'Atlas, son teint est noir, ses cheveux crépus, son crâne comprimé et son nez écrasé ; son museau saillant et ses grosses lèvres la rapprochent manifestement des singes : les peuplades qui la composent sont toujours restées barbares » (CUVIER, 1817, p. 95).

d'antipathie, le refus d'une partie de lui-même ? Enfant béké en Guadeloupe, il n'a sans doute pas été encouragé à apprécier le patois créole ambiant, parlé par la partie la plus populaire de la population. Il semble vouloir se rattraper de sa malveillance en attribuant au « Sénégalais » une langue maternelle africaine, d'où découlerait sa difficulté à se faire comprendre en français. Ce serait une langue écrite, dérivée du berbère. Effectivement, il existe au Sénégal un dialecte zénaga apparenté à la langue berbère, qui est une langue écrite dotée de son propre alphabet : le caractère indéchiffrable de papiers laissés par le Sénégalais à sa mort serait-il lié à cette parenté linguistique ? À supposer que ces papiers aient existé, ils n'ont pas fait l'objet d'une expertise, et c'est à tout hasard que Privat se réfère aux travaux d'un orientaliste renommé²⁰ pour leur attribuer une identité berbère. Mais que dire de l'allusion insistante, dans la présentation du personnage, à son anthropophagie, alors cette pratique n'existait pas en Afrique ? Il existait en revanche une croyance au pouvoir magique, très redouté, de certains sorciers capables d'absorber la force vitale de leurs victimes.

Au terme de ce tour d'horizon africain, par sa désinvolture et par l'absence de preuves, Privat nous laisse dans le désarroi le plus complet. Il nous aurait fallu au moins quelques informations sur son « ami » de Fontainebleau, voyageur et « trouveur d'hommes », celui qui avait fait d'un Nègre son domestique.

On a bien compris que le point de vue philosophique importe pour lui avant tout. Sur le plan des idées, il est enchanté par la fable qu'il nous transmet (à moins, bien sûr, qu'il ne l'ait inventée) : « Toujours est-il que mon grand prêtre avait une manière simple, claire et ingénieuse d'expliquer la dispersion des races. » Sans nommer aucun des théoriciens d'une hiérarchisation des êtres humains, il ironise sur leur prétention à une vérité scientifique.

C'est là toute la genèse sénégalaise : nous y pouvons trouver peu près les éléments de toutes les légendes génésiaques : elle n'est ni plus ni moins absurde que les autres, et nous sommes persuadé que si un de ces animaux qui tiennent de l'homme et de l'ours, qui parlent quelquefois et ne rient jamais, qu'on nomme philosophes ou savants, faisait un gros livre bien guindé, bien suffisant, bien ennuyeux surtout, et qu'il y introduisît quelques centaines de mots

²⁰ Félicien de Sauley (1807-1880), qui a déchiffré une inscription berbère et publié sa découverte en 1843 dans le *Journal asiatique*.

bien inintelligibles, il se trouverait une académie pour l'accaparer et des garçons philosophes ou savants pour l'admirer et se dire disciples. Il est facile à ces messieurs de tirer des déductions, d'accoler des faits sans rapports entre eux, et surtout de ne pas se faire comprendre. (PRIVAT D'ANGLEMONT, 1861, p. 193)

En se moquant des théories racialistes, il se délivre de l'humiliation qui avait pesé sur ses ancêtres africains.

Conclusion

Comme ses amis qui l'appelaient Privat, on est tenté d'oublier son prénom le plus glorieux, Alexandre. Lorsqu'il a voulu dans ses derniers jours regagner la Guadeloupe en espérant y soigner sa tuberculose, il était trop tard. Privat d'Anglemont, donc, est resté Parisien. Avec *Paris anecdote*, il lègue le portrait sensible d'une population à laquelle personne ne prêtait attention. Sa réussite essentielle est d'avoir su se dégager de l'imaginaire social de son époque, en menant sa propre enquête ethnographique. On peut penser que ses premières années outre-mer, la conscience de son métissage accentuée par son déracinement en métropole, lui donnaient le recul nécessaire pour voir ce que d'autres que lui n'auraient pas vu.

Références

- ALANTE-LIMA, Willy. *Alexandre Privat d'Anglemont, le Funambule*. Paris : Éditions du Parc, 2011.
- BANVILLE, Théodore de. *Mes souvenirs*. Paris : Charpentier, 1882.
- BIRMAN SEYTOR, Jacqueline. *Alexandre Privat d'Anglemont, le chabin de Sainte-Rose*. Baie-Mahault : Nèg mawon, 2021.
- CHEVALIER, Louis. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*. Paris : Plon, 1958
- CITRON, Pierre. Privat d'Anglemont ou les vérités d'un menteur. Suivi de : Esquisse d'une bibliographie de Privat d'Anglemont. *Revue des sciences humaines*, n. 103, p. 400-416, jul./set. 1961.
- CUVIER, Georges. *Le Règne animal distribué selon son organisation*. v. 1. Paris : Deterville, 1817.

DU CAMP, Maxime. *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie jusqu'en 1870*. 6. ed. Paris : Hachette, 1879.

KALIFA, Dominique. *Les Bas-fonds, Histoire d'un imaginaire*. Paris : Éditions du Seuil, 2013.

LE MEN, Ségolène. La littérature panoramique dans la genèse de *La comédie humaine* : Balzac et *Les Français peints par eux-mêmes*. *L'Année balzacienne*, n. 3, p. 73-100, 2002 / 1.

PELLOW, David W. H. Alexandre Privat d'Anglemont, "Les singes de Dieu et les hommes du diable". *Études baudelairiennes*, v. 8, p. 253-271, 1976.

PRIVAT D'ANGLEMONT, Alexandre. *La Closerie des Lilas. Quadrille en prose*. Paris : imprimeur Frey, 1848.

PRIVAT D'ANGLEMONT, Alexandre. *Paris anecdote*. Paris : Janet, 1854.

PRIVAT D'ANGLEMONT, Alexandre. *Paris inconnu*. Paris : Delahays, 1861.

WAGNEUR, Jean-Didier. Privat d'Anglemont et les industriels du macadam. Revue *Le magasin du XIXè siècle*, n°11, Éditions Champ Vallon, p. 54-60, 2021.

ZIEGLER, Jean. Essai biographique. *Études baudelairiennes*, v. 8, p. 219-252, 1976.



Le Paris insolite et secret de Raymond Queneau, vu comme un exercice de style fraternel

The Unusual and Secret Paris of Raymond Queneau, seen as a practice of fraternal style

Étienne Crosnier

etienne-c@orange.fr

Chercheur indépendant

<https://orcid.org/0000-0002-4662-6012>

Résumé : Figure atypique de la littérature française dont l'œuvre la plus célèbre, *Zazie dans le métro*, commence par un hapax¹ audacieux, l'écrivain anime de 1936 à 1938 une rubrique surprenante de questions/réponses, « Connaissez-vous Paris ? », pour le quotidien *L'Intransigeant*. Aujourd'hui, le lecteur déambule avec le même étonnement dans ce labyrinthe d'interactions littéraires : si l'apparition des premiers cafés et celle du percolateur s'y côtoient en toute logique, des attelages plus insolites, comme l'auberge des Mousquetaires et la sépulture des victimes des Trois Glorieuses, donnent envie de s'y égarer pour de bon.

Mots-clés : Paris ; histoire ; mythe ; voies ; personnages célèbres ; dates ; origines.

Abstract: From 1936 to 1938, the writer Raymond Queneau undertook to “seriously” entertain the readers of the daily newspaper *L'Intransigeant* with a section of questions and answers on Paris, renewed every day. But beyond the literary game, the tireless walker also seeks to dust off and update the modern mythology of the capital, in a format accessible to everyone.

Keywords: Paris; history; myth; paths; famous people; dates; origins.

Entre le dictionnaire administratif (LAZARE ; LAZARE, 1844) du XIX^e siècle et celui, plus historique (HILLAIRET, 1963), du XX^e siècle, Raymond Queneau² innove sur le mythe littéraire de Paris, dans le fond

¹ « Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé. » (QUENEAU, 1959)

² 1903-1976. Romancier, poète, dramaturge français.

comme dans la forme. Il impose d'abord ses propres règles, en utilisant le modèle familier de l'enquête auprès du consommateur anonyme, mais sous forme de questions ouvertes et de réponses qu'il rédige lui-même. L'écrivain pose d'emblée des bases rigoureuses sur un chemin illimité : les vérités et les mystères de Paris. Mais comme la forme d'une ville, les questions posées en 1936 vont s'étoffer au fil des ans et appeler plus tard des réponses nouvelles. Queneau sait aussi que, chez tout homme créatif et nostalgique, le rêve comble aisément les lacunes du réel, et le jeune homme qu'il fut n'a pas oublié que le surréel donne du sens, dans l'espace/temps, à l'incongruité d'objets ou de mots assemblés. S'il paraît surprenant de voir se croiser, aux abords de telle place célèbre, les figures de Beaumarchais, Richard-Lenoir et Antoine le Grand (un auteur, un spéculateur et un moine), le promeneur érudit sera surpris d'y découvrir, sous ces trois figures, la physionomie d'un seul individu capable de révolutionner son époque jusqu'à la sienne. Se pourrait-il que l'esprit humain ait nommé puis réuni certaines voies parisiennes davantage pour leur portée symbolique qu'historique ? L'invitation au mythe littéraire de Paris est alors lancée à celui qui, au gré de ses balades intérieures, cherche le frisson de récits terribles ou merveilleux, plutôt que l'authentification de repères chronologiques invisibles à l'œil nu.

Queneau écrit dans son *Journal* (QUENEAU, 1996) : « Avoir un système borne son horizon ; n'en avoir pas est impossible. Le mieux est d'en posséder plusieurs. » Bien avant la création de l'Oulipo³ en 1960, il prône une littérature non aléatoire, dont seules des règles collectives intangibles (liées au langage) sont capables, selon lui, d'encourager et de transcender toute recherche individuelle. L'expérience de *L'Intransigent* répond ainsi à un *modus operandi* immuable dans le temps, mais au service de tous les niveaux de connaissance (pluralité du système), avec un éventail de questions arbitraire que le lectorat du journal accepte sans protester, parce qu'il le rassure et le rend intelligent à la première lecture.

Comme en témoigne Jacques Roubaud (2007), citant Queneau, « il faut lire les rues ». C'est-à-dire les arpenter inlassablement pour débusquer leur histoire et exhumer leur secret, comme on tourne et retourne les pages d'un livre. Mais il ne s'agit pas seulement de décrire au lecteur anonyme la forme d'une ville connue avec « un plan sous les yeux » (QUENEAU,

³ Cofondé avec François Le Lionnais, également amateur de chiffres, de lettres et d'énigmes.

1943) : il faut l'inciter à sortir de chez lui pour se représenter l'histoire sur place, puisque « le mythe raconte » (BRUNEL, 1994, p.8) et, surtout, imaginer ce qui n'est plus donné à voir. Cet entrelacs de récits, connus ou plus souterrains, se ramifie à partir d'un modèle itératif de questions-réponses, équation immuable à partir de laquelle le mythe littéraire de Paris, désiré par l'auteur, se diversifie dans sa modernité.

Mille et une devinettes pour un voyage immobile

Dans un souci d'efficacité et de convivialité, Queneau adopte en effet un modèle unique, où il ne raconte jamais la même histoire sur Paris, mais presque toujours de la même façon – contrairement à ses *Exercices de style* (QUENEAU, 1947) ultérieurs, qui proposeront de raconter 99 fois la même histoire, à chaque fois de façon différente. Le but de la chronique étant de satisfaire l'attente du lecteur et d'éviter ses questionnements superflus, la syntaxe de chaque réponse proposée le lendemain suit un ordre familier – Sujet, Verbe, Complément – tout en multipliant les détails nominatifs et chiffrés, gage de leur validité et de leur exhaustivité.

La rubrique « Connaissez-vous Paris ? » paraît ainsi dans le quotidien *L'Intransigeant* du 23 novembre 1936 au 26 octobre 1938 (FIGURE 1), sous forme de trois questions-réponses à chaque tirage. Il y en aura 2102 en tout, soit un peu plus de 1000 questions et autant de réponses en près de deux ans. Un quart d'entre elles seront rééditées chez Gallimard en 2011, sur le critère de leur pertinence dans le paysage parisien contemporain.

Au départ, l'idée germe dans l'esprit de Queneau (2011, p. 7) lui-même qui, « pour mettre du beurre dans les épinards », propose au directeur du quotidien d'aiguillonner la curiosité des chalands sur les énigmes de la capitale. À chaque livraison, trois questions, concernant des noms de voies, monuments, antiquités, bâtiments, terrains vagues, personnages célèbres, événements, inventions, etc. ayant émaillé son histoire. Les réponses, elles, sont insérées le lendemain dans la rubrique « Petites annonces », afin de joindre l'utile à l'agréable : une curiosité intellectuelle satisfaite et une invitation à peine dissimulée à parcourir les offres du jour.

Figure 1 – DP. Une de *L’Intransigeant*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Sous-titre : 23 novembre 1936, où parurent les trois premières questions de la rubrique « Connaissez-vous Paris ? » dirigée par Raymond Queneau.
 Source : Bibliothèque Nationale de France (Gallica), 2011.

Le succès est tout de suite au rendez-vous. Ce jeu, interactif en apparence, donne au lecteur l’illusion d’être initié aux arcanes de la grande ville, de faire partie d’un cercle de privilégiés dont l’avis compte. Au point qu’au début de la chronique, il n’hésite pas à compléter le savoir de l’auteur : une maison de la rue Turbigo doit son bas-relief – un ange ailé tenant un sac à la main – à la bonne fortune du propriétaire qui, l’ayant vu en songe, a gagné à la loterie et s’est ensuite montré généreux ; ou encore, lorsque *Le Vendôme* est omis dans la liste des cinémas du 1^{er} arrondissement, un « monsieur en melon » (QUENEAU, 2011, p. 11) se déplace en personne à

la rédaction du journal pour rectifier l'erreur et tenter d'obtenir une prime... non prévue dans ce cas de figure

L'auteur a inventé sans le savoir une forme de marketing très en vogue de nos jours, l'*inbound marketing*, visant à créer du contenu pour multiplier les expériences personnelles. La rubrique, sollicitant le lecteur dans son intelligence, lui laisse entrevoir qu'à terme il pourra répondre seul aux questions posées – d'où le déclin de la formule après deux ans de pratique. Pourtant Queneau maintient sans faillir le fil rouge de sa démarche, à savoir la restitution exacte et complète des différentes sources à l'origine des noms de voies parisiennes. Le mythe littéraire de la capitale est issu de la chaîne ininterrompue des questions-réponses, qui épouse chaque jour son tracé à la fois savant et aventureux. C'est ainsi que le récit à l'échelle collective (l'assassinat d'Henri IV) devient vite l'affaire individuelle (visite de la rue de la Ferronnerie, réminiscence de l'événement) de chaque explorateur citadin, un peu plus curieux que ses semblables. Mais la rubrique de Queneau est d'abord conçue pour des lecteurs sédentaires, recevant a priori ses assertions comme paroles d'évangile avant de s'égarer dans les petites annonces du journal – une astuce inoffensive pour leur faire ouvrir leur portefeuille.

Hormis les questions classiques sur l'origine des dénominations des voies, le chef d'orchestre, en fin connaisseur de sa partition, n'hésite pas à développer plusieurs variations sur un même thème, avec des binômes de questions-réponses autour d'une période historique précise, où viennent s'entrechoquer des termes comme « Palais Bourbon, millions, Maison de la Révolution, École » :

Quel est l'hôtel du XVIII^e siècle dont la construction (pour Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé), revint à plus de 20 millions de francs ?

Le Palais Bourbon fut formé de la réunion d'un hôtel de Bourbon construit vers 1772 et d'un hôtel de Lassay. Les travaux, entrepris par Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, durèrent plus de vingt ans et revinrent à plus de 20 millions.

Où fut installée l'École Polytechnique lors de sa fondation ?

Confisqué en 1790, c'est dans le Palais Bourbon, devenu Maison de la Révolution, que fut installée, en 1794, la nouvelle École Polytechnique. (QUENEAU, 2011, p. 89-90, notes 221-222)

Ou avec des duos de questions plus « techniques » :

Combien y avait-il d'abonnés au téléphone, à Paris, au bout d'un an d'exploitation ?

Où se trouvait le premier central téléphonique à Paris ?

Quelle est la statue de Paris située très exactement face au nord sur le méridien de l'Observatoire?

Où se trouvent les mires (encore existantes) qui servirent à déterminer ce méridien ?

Quel est le puits artésien le plus profond de Paris ? (Cf. FIGURE 2)

Quel est celui dont les travaux de percement durèrent le plus longtemps ?

Où fut signé le traité par lequel la France reconnaissait l'indépendance des États-Unis ?

Où résida, de 1785 à 1789, Jefferson, alors ministre des États-Unis en France ?

À quelle époque eurent lieu les premières distributions d'eau à domicile à Paris ?

Où se trouvaient les réservoirs qui alimentaient les conduites d'adduction ?

Etc.

Figure 2 – Place Hébert, Paris (18^e arrondissement), face à la rue de l'Évangile - 1900



Sous-titre : *Quel est le puits artésien le plus profond de Paris ?*

Le puits artésien le plus profond de Paris est celui de la place Hébert dont la profondeur atteint 718 mètres. (QUENEAU, 2011, p. 75-76, note 178)

Source : FRANÇAIS..., 1900.

Une communication aussi sérieuse que ludique

Si ces variations correspondent à autant d'énigmes, toute déambulation dans Paris, intellectuelle ou pédestre, suppose une méthode. Queneau impose la sienne, structurée, ludique et instructive. Comme lecteur à la Bibliothèque Nationale, il a constaté que « la plupart des livres sur Paris se copiaient les uns les autres » (QUENEAU, 2011, p.12), perpétuant les erreurs de jadis car dépourvus de « méthode historique » (QUENEAU, 2011, p.12). Sur les traces du marquis de Rochegude (1910), relayé par Jacques Hillairet, il s'en distingue par son souci permanent de l'exactitude sur toute l'échelle du temps. L'emplacement du premier central téléphonique parisien, au 27 avenue de l'Opéra, l'ont ainsi mené à une date d'inauguration le 8 septembre 1879. Or, tous les chroniqueurs précédents se sont accordés sur une date et un lieu inexacts. Queneau

décline alors un paradoxe encore valable de nos jours : certaines données connues, concernant une période proche de la nôtre, doivent être passées au filtre de l'expérience pour être validées, les consentements entre experts relevant parfois d'un *habitus* suspect et étant, de ce fait, sujets à caution ; en revanche, les données sur une période plus éloignée sont plus faciles à analyser, car reposant sur des sources intangibles : vestiges d'archéologie, cartographie (géographique, géologique), plans d'urbanisme (perçement de voies, construction d'immeubles, tracé de lignes de métros et de bus...), littérature de l'époque – tous ces documents dûment remisés aux archives et dans les bibliothèques municipales et nationales.

Mais le lecteur traditionnel de la rubrique « Connaissez-vous Paris ? » n'a pas non plus une vocation de chercheur à satisfaire. Dans sa rêverie parisienne, stimulée par les différentes questions, il reste avant tout un joueur habitué au dictionnaire, à la radio (en 1936, la télévision n'est pas encore en service) et aux conversations de bistrot. Queneau, en son for intérieur, rêve pourtant de le faire évoluer vers l'observateur de nuances secrètes qu'il est devenu, dans les noms des voies et les formes des immeubles offerts aux regards. Il lui révèle par exemple que la Bourse du Commerce, de la fin du XIX^e siècle, fut un siècle plus tôt une Halle aux Blés, construite elle-même sur l'emplacement d'un hôtel ayant appartenu à Catherine de Médicis et ayant disparu en 1749. Les noms recréent des liens physiques entre les hommes et leurs activités à différentes périodes de l'histoire, au contraire d'un cadastre rempli d'informations purement techniques.

La chronique de Raymond Queneau est celle d'un humaniste. Son style court et précis est le substrat idéal pour mettre en valeur les figures et événements marquants, plus ou moins bien connus, de l'histoire de Paris. Il ne s'agit pas encore pour lui de peindre celle-ci en romancier, mais plutôt en médecin légiste qui s'attacherait à relever, dans le corps urbain, toutes ses caractéristiques et cicatrices sans en omettre une seule. L'exemple des théâtres construits sur des cimetières est, de ce point de vue, éloquent :

Le Théâtre du Gymnase a été construit (en 1820) sur l'emplacement du cimetière Bonne-Nouvelle ; le Théâtre du Vaudeville (démoli et remplacé par le Paramount) fut édifié en 1869 sur l'emplacement de l'hôtel Sommariva, lui-même construit sur l'emplacement du cimetière Saint-Roch. (QUENEAU, 2011, p. 146, note 387)

Ainsi, en quelques lignes, on visite allègrement quatre niveaux superposés du tissu parisien : Paramount, Vaudeville, Sommariva, Saint-Roch. Pour en conclure qu'à tout âge, les morts laissent volontiers la place aux vivants dans la capitale.

Si « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) » (BAUDELAIRE, 1861a, p. 202), toute évolution pique la nostalgie de celui qui assiste, impuissant, aux petites morts de la cité. En guide impartial et éclairé, l'auteur évite pourtant toute forme de sentimentalisme. Il évoque même les victimes du progrès avec le ton clinique d'un généraliste rompu à cet exercice, anticipant le détachement un peu forcé des premiers commentateurs du petit écran :

À quelle époque eut lieu l'accident de métro, à la station « Couronnes » ?

Le 10 août 1903, un peu plus de trois ans après la mise en service de la première ligne de métro. Une motrice prit feu à Barbès ; l'incendie éteint et les voyageurs évacués, la rame fut conduite à Combat⁴ où un deuxième incendie se produisit, qui fut également éteint. C'est alors que la rame de secours prit feu, à la station Ménilmontant. Les voyageurs qui se trouvaient dans une rame en attente à Couronnes furent asphyxiés par la fumée provoquée par ce troisième incendie. Il y eut 84 morts. (QUENEAU, 2011, p. 123-124, note 320)

Le compte rendu est à ce point linéaire que la distraction pathologique d'un Pierrot, dans *Pierrot mon ami* (QUENEAU, 1942), ou l'anachronisme amusant d'un duc d'Auge, dans *Les fleurs bleues* (QUENEAU, 1965) semblent encore lointains. Dans les années trente, l'auteur pilote sa chronique comme un professeur de philosophie urbaine, où l'accident, opposé à la substance, n'en demeure pas moins anecdotique. Il fait donc une toute petite place aux drames qui montrent clairement les limites et dangers d'un régime politique ou du progrès technique, sans jamais rien céder à l'attraction du fait divers.

Pour rester exemplaire, Queneau met un point d'honneur à ne jamais prendre position. Nulle donnée subversive, de nature phonétique ou sémantique, ne vient troubler sa chronique : le mythe étant le propre de l'homme, le lecteur découvre, sur la tapisserie de mots dessinés par

⁴ Le 19 août 1945, le nom de la station est remplacé par celui de « Colonel Fabien », pseudonyme de Pierre Georges (1919-1944), militant communiste et résistant.

l'auteur, la silhouette d'un rêveur éveillé, donnant du sens à ses révélations et l'invitant à faire de même.

Écrire une odyssée contemporaine

Tel un croisiériste, le lecteur se laisse emporter par le courant de l'histoire et le souffle du mythe, des antiquités parisiennes à la Belle Époque, de Clovis à Lénine. Le merveilleux y côtoie le cruel, les allégories de Baudelaire et d'Homère, cet aède supposé aveugle qui voyageait en lui-même, fraternisent. Piéton de Paris⁵ dans l'âme, le vacancier du savoir plonge volontiers « au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » (BAUDELAIRE, 1857), comme un marin qui, sur la terre ferme, se laisserait emporter par la houle des pavés. Tel l'Amphion cher à Queneau, il est invité à repeindre les architectures disparues ou enfouies sur la palette de ses rêves.

L'auteur, rappelons-le, est féru de mythologie. Il a tout juste vingt ans lorsqu'il définit son art très personnel de la flânerie urbaine, une *amphionie* ou une *antiopée*, comme il la nomme savamment et non sans ironie. Dans son poème *L'amphion*, écrit en 1923, il évoque un Paris en fuite, dont les plans actualisés cultivent l'illusion de se divertir sans perdre son temps :

Le Paris que vous aimâtes
n'est pas celui que nous aimons
et nous nous dirigeons sans hâte
vers celui que nous oublierons

Topographies ! itinéraires !
dérives à travers la ville
souvenirs des anciens horaires !
que la mémoire est difficile...

Et sans un plan sous les yeux
on ne nous comprendra plus
car tout ceci n'est que jeu
et l'oubli d'un temps perdu
(QUENEAU, 1966, p. 23)

⁵ L'intérêt pour la capitale est largement partagé, dans l'entre-deux guerres, par des poètes (*Paris*, Jean Follain - 1935 ; *Le Piéton de Paris*, Léon-Paul Fargue - 1939) et romanciers (*Le Paysan de Paris*, Louis Aragon - 1926 ; *Nadja*, André Breton - 1928).

L'aède Queneau prend soin de tracer le dédale de ses déambulations quotidiennes sur un plan de Paris, mais avec une intention supérieure à celle du géomètre. L'Amphion de la mythologie grecque, fils de Zeus et d'Antiope, avait bâti avec son frère jumeau les remparts de Thèbes, à l'aide de sa flûte et de sa lyre, pour protéger leur mère. Dans l'esprit de l'écrivain, celle-ci se nomme Paris et, pour être sauvée, doit être entourée des murs de chiffres et de mots qu'il édifie avec sérieux. Ces derniers doivent rester, dans le futur, inattaquables.

Le lecteur a la faculté d'emboîter le pas à l'auteur pour croiser le chemin du savoir, ce commencement de la liberté, qui fait l'homme. Queneau lui ouvre la voie, en empilant les époques les unes sur les autres avec l'autorité d'un bâtisseur adoué par l'Olympe :

De quelle époque datent les statues et le bas-relief représentant Léda⁶ qui ornent la fontaine Médicis ?

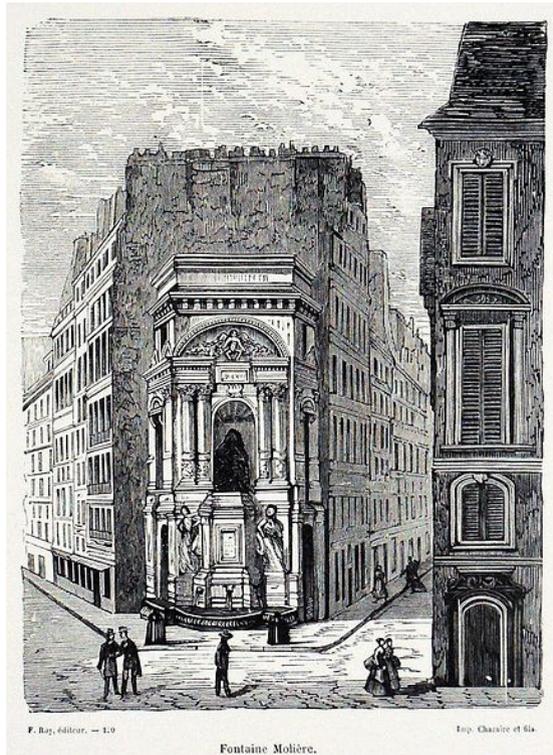
Les statues qui ornent la fontaine Médicis datent du Second Empire ; le bas-relief qui représente Léda, de 1807. Cette fontaine est un édifice composite, édifié en 1864 et formé d'une fontaine élevée en 1620 dans les jardins du Luxembourg et d'une autre qui se trouvait rue de Vaugirard, au coin de la rue du Regard et que le percement de la rue de Rennes fit disparaître. (QUENEAU, 2011, p. 91-92, note 227)

1807 (Premier Empire), 1864 (Second Empire), 1620 (règne de Louis XIII) : l'aède construit en quelques lignes un récit tangible qui se joue de la temporalité du commun des mortels. L'espace de la ville unit pour l'esprit les contours de la fontaine, son mythe impérissable et le symbole d'abandon amoureux et de fertilité qui y est indissolublement lié.

Dans le questionnaire de l'écrivain, chaque lieu cité évoque presque toujours la vie d'un personnage célèbre ou un événement marquant, imprimés dans la mémoire collective : « *Quelle est la fontaine de Paris qui fut élevée par souscription publique ? La fontaine Molière (FIGURE 3) fut élevée, en 1841, à la suite d'une souscription publique. Elle remplaça l'ancienne fontaine de l'Échaudé, qui datait de 1671.* » (QUENEAU, 2011, p. 79-80)

⁶ Zeus prit la forme d'un cygne pour séduire Léda. De leurs amours, elle conçut deux enfants, Hélène et Pollux, qui naquirent dans un œuf, alors que Clytemnestre et Castor, enfants de Tyndare, naquirent dans un autre.

Figure 3 – Façade de la maison où Molière est mort.



Sous-titre : *Dans quelle maison de Paris Molière est-il mort le 17 février 1673 ?*

Molière est mort le 17 février 1673 dans une maison dont le 40 de la rue Richelieu occupe aujourd'hui l'emplacement. [On fête cette année le bicentenaire de la naissance de Jean-Baptiste Poquelin] (QUENEAU, 2011, p. 47-48, note 92)

Source : Fontaine Molière, 2015.

Mais le nom propre ouvre aussi une perspective nouvelle sur un lieu donné : « Où a été assassiné Henri IV, le 14 mai 1610 ? Henri IV fut assassiné le 14 mai 1610 devant le 11 rue de la Ferronnerie. La maison actuelle date de Louis XIV. » (QUENEAU, 2011, p. 85-86)

Est-ce le lieu qui institutionnalise l'homme illustre, ou ce dernier qui immortalise le lieu ? Queneau s'ingénie plutôt à tirer le fil magique du site au récit, et inversement, pour permettre au lecteur d'utiliser la formule au gré de ses dérives citadines. L'élaboration du mythe moderne de Paris, à partir

d'une équation fermée (une question, puis une réponse différée), est aussi un gage d'ouverture, sous réserve que le lecteur ait accompagné l'auteur assez loin dans la chronique pour se confronter à lui. La question « D'où vient le nom... » revenant presque à chaque numéro de *L'Intransigeant*, notre demiurge ordonne littérairement l'origine de la ville lumière pour le profane anonyme, avec l'espérance secrète que celui-ci dépassera un jour le maître dans l'exhaustivité des réponses proposées. Témoin l'exemple qui suit : « *D'où vient le nom de la rue de l'Arbre-Sec ?* L' "arbre sec" en question était une potence. » (QUENEAU, 2011, p. 135-136, note 355)

Si cette assertion éclaire le mythe sous le soleil noir de *La Ballade des pendus* de François Villon, le lecteur d'aujourd'hui, connecté à différents supports numériques, sera surpris de constater que l'outil de recherche Wikipédia (RUE, 2010) élargit et enrichit la réponse de l'auteur avec deux suggestions : 1) Ce nom proviendrait de l'enseigne d'un drapier, représentant un arbre dépourvu de feuilles ; cette enseigne, ou celle qui lui a succédé, se trouve aujourd'hui au musée Le Secq des Tournelles à Rouen ; 2) il serait la déformation de « rue de l'Arbre-Sel », nommée ainsi au XIII^e siècle en référence à un chêne situé dans cette rue qui, un matin d'hiver, se trouva couvert de givre comme s'il était couvert de sel.

Puis un développement du commentaire de Queneau lui-même : « Le surnom d'« arbre sec » aurait été donné au gibet qui se trouvait à l'extrémité nord de la rue, sur l'ancienne place de la Croix-du-Trahoir, à l'angle de la rue Saint-Honoré. » (RUE, 2010)

Le modèle de *L'Intransigeant* est donc une sorte de tronc commun immuable, d'où partent les branches infinies de réponses en suspens. Mais le lecteur de Wikipédia est-il pour autant plus érudit que celui de 1936 ? Certaines questions laissent planer le doute : « *Quelle est la rue de Paris qui porte le nom d'un capitaine d'une compagnie de la Garde Nationale célébrée par Jean Reybaud dans Jérôme Paturot ?* » (QUENEAU, 2011, p. 145, note 386).

L'auteur fournit à l'avance une réponse littéraire sur un ouvrage qui fit du bruit au XIX^e siècle, mais dont on peine à retrouver la trace en 2022. Le nom du capitaine est celui d'un certain Boutarel, qui apparaît bien dans *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, publié en 1846. Devant son incroyable succès de librairie, Reybaud a transformé l'essai trois ans plus tard avec *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des Républiques*.

Paturot y apparaît comme le parangon de tous les opportunismes, à commencer par vivre délibérément aux crochets de l'État.

Selon Queneau : La rue Boutarel (4^e) porte le nom du capitaine d'une compagnie de la garde nationale qui passait, sous Louis-Philippe, pour être une compagnie d'élite et l'une des meilleures de Paris. Jean Reybaud l'a célébrée dans *Jérôme Paturot*. Cette rue a été créée en 1846.

Mais selon Wikipédia (RUE, 2010) : elle fut nommée ainsi en hommage à M. Boutarel, propriétaire des terrains sur lesquels la voie a été ouverte.

Où se situe la vérité ? Essentielle pour Queneau, elle l'est peut-être moins pour le lecteur actuel. L'auteur, qui a lu l'ouvrage de Reybaud, valide les informations collectées sur Boutarel, dont le nom est issu du phénomène littéraire concomitant. En revanche, le lecteur de Wikipédia, n'ayant pas accès au texte, finira peut-être par se contenter d'une non-information, comme celle d'un vague propriétaire de terrains. Et combien de lecteurs iront chercher la vérité vraie sur ce Boutarel, alors même que la magie du lieu, avec sa vue imprenable sur le chevet de Notre-Dame-de-Paris, suffira à les enchanter ? Le nom s'estompe ainsi au profit du paysage mythique du Paris *intra-muros* qui est, par essence, le creuset de n'importe quel récit fabuleux, vrai ou fictif. Cette rue, si belle et si poétique entre toutes, mériterait d'ailleurs de porter le nom de Gérard de Nerval...

En termes de dénominations, Raymond Queneau montre que les circonstances l'ont parfois emporté sur le prestige de l'histoire :

Quelles sont les rues de Paris qui portent des noms d'échevins ?⁷

Boucher, Buffault, Chauchat, Daval, Martel, Richer et d'Angelesme de Saint-Sabin, tous échevins de Paris entre 1764 et 1789, ont donné, de leur vivant, leur nom à des rues de Paris : c'était une mode à l'époque, chaque échevin voulait avoir sa rue ; des greffiers de la ville, tels que Boudreau et Taitbout, obtinrent la même faveur [...]. (QUENEAU, 2011, p. 147-148, note 395)

⁷ Du Moyen Âge à la Révolution française, l'échevin est un magistrat chargé de la police et de la justice seigneuriale, élu par la classe bourgeoise et soumis au contrôle des *Missi dominici* (commissaires royaux). Leurs attributions ont ensuite été transférées et réparties entre adjoints au maire et conseillers municipaux.

Échevins, greffiers, mais aussi (on l'a vu plus haut) propriétaires de terrains, des notables bien en vue du pouvoir royal, ont bénéficié de ses largesses pour faire apparaître leurs noms sur les plaques des rues⁸. Une odonymie qui, au regard de leur personnalité artistique, politique ou morale, ne se justifie plus aujourd'hui. Le promeneur rêve alors que ces noms, trop « communs » à ses yeux, laissent place à des patronymes sortis tout droit du roman de Paris et de son histoire sans fin...

Quand la mort a pignon sur rue

De même, des questions relatives à certains bâtiments, synonymes aujourd'hui de tristesse et d'effroi, n'ont pas été retenues par l'auteur en son temps : « *D'où vient le nom du cinéma (ancien théâtre) Ba-taclan*⁹ ? » (QUENEAU, 2011, p. 173), situé aujourd'hui au n° 50 du boulevard Voltaire ? Le lecteur d'aujourd'hui oublie volontiers que le terme « Bataclan », signifiant « grand remue-ménage », a été forgé par le dramaturge Charles-Simon Favart (1710-1792). Il l'associe désormais à un « massacre des Innocents » contemporain, dont le souvenir est indélébile, tant au niveau de la mémoire collective que de la réminiscence.

Bien avant cette tragédie, évidemment imprévisible à l'époque de Queneau, Paris était déjà le repaire de drames et faits divers, dont l'auteur se fit volontiers l'écho dans son ouvrage :

Le mur des fédérés, contre lequel, le 28 mai 1871, les Versaillais fusillèrent 147 communards se trouve au Père-Lachaise, le long de la 97^e division. (QUENEAU, 2011, p. 92)

Il [Gérard de Nerval] se suicida dans la nuit du 25 au 26 janvier 1855, rue de la Vieille-Lanterne, à l'emplacement exact de la scène du théâtre Sarah-Bernhardt [rebaptisé théâtre de la Ville en 1968]. (QUENEAU, 2011, p. 90)

⁸ Une plaque de fer apparaît au XVIII^e siècle sur les maisons placées au coin des rues. En 1844, un arrêté du préfet de la Seine Rambuteau prescrit à Paris l'emploi de plaques en lave de Volvic émaillée, où les lettres blanches se détachent sur fond bleu.

⁹ Pour plus d'informations, veuillez consulter l'adresse électronique : <https://www.cnrtl.fr/definition/bataclan>

C'est le 11 avril 1918 que tomba sur la Maternité Port-Royal un obus allemand qui fit vingt victimes. Une inscription, à l'entrée, boulevard de Port-Royal, en rappelle le souvenir. (QUENEAU, 2011, p. 72)

Henri IV fut assassiné le 14 mai 1610 devant le 11 de la rue de la Ferronnerie. La maison actuelle date de Louis XIV. (QUENEAU, 2011, p. 86)

Si Paris est une fête, c'est donc parfois le diable qui mène la danse et la fontaine des Innocents (1548), en plein cœur de Paris, en est le symbole permanent. L'impasse Satan, ainsi nommée pour contester le passage Dieu, son voisin dans le 20^e arrondissement, rappelle également au lecteur distrait les deux postulats de l'Homme depuis le péché originel, à l'origine de sa chute : l'animalité et la spiritualité, si bien définies par Baudelaire (1887b) dans *Mon cœur mis à nu*.

Mais si le mal et la mort ont pignon sur rue dans l'histoire de la capitale, ses différentes voies publiques ou privées apparaissent d'abord, pour le lecteur de la chronique, comme autant de lignes de vie à déchiffrer. Début 1937, Raymond Queneau en dresse la liste des variantes littéraires, soit 46 en tout :

Rue, passage, avenue, impasse, square, place, villa, cité, boulevard, cour, quai, pont, port, allée, galerie, sentier, porte, chemin, sente faubourg, ruelle, rond-point, hameau, jardin, péristyle, parc, carrefour, cours, gare, marché, chaussée, bourse, halle, route, bois, palais, arcade, carré, entrepôt, escalier, esplanade, palacio, passerelle, pavillon, portique, voie. (QUENEAU, 2011, p. 170, note 1)

Un « passage » offre un sens plus romanesque au nom qui l'accompagne : « *Quelle est la voie de Paris la plus étroite ? La voie de Paris la moins large est le passage de la Duée (20^e), long de 85 mètres et large seulement de 0 m 90.* » (QUENEAU, 2011, p. 33-34, note 51).

Le plus souvent exhaustif et sans parti pris, Queneau laisse parfois (volontairement ?) le lecteur sur sa faim. Par exemple, il ne s'attarde pas sur la signification de « la Duée », que l'on peut traduire par « source jaillissante » et qui offre une jolie connotation mythique. En revanche, il se concentre plus longuement sur le passage de la Reine-de-Hongrie :

Le passage de la Reine-de-Hongrie va de la rue Montmartre à la rue Montorgueil. Une marchande aux halles, Julie Bécheur, qui habitait ce

passage en 1789, ressemblait à ce point à la reine de Hongrie (Marie-Thérèse) que Marie-Antoinette, l’apercevant un jour, en fut elle-même frappée. On la surnomma la « Reine de Hongrie » et le nom resta au passage qu’elle avait habité. (QUENEAU, 2011, p. 32, note 48)

Dès que la légende s’empare du lieu, on note que l’écrivain n’hésite pas à tirer à la ligne. Un nom mystérieux fait naître sous sa plume l’histoire de trois personnages, que le sortilège de Paris a réunis. Le mythe dépasse encore, par la puissance de son évocation, la réalité même. Queneau a beau faire le jeu de l’authenticité, il n’en demeure pas moins un inconditionnel du récit pour le récit, étroitement mêlé d’hypothèses et de certitudes :

Quelle authenticité faut-il attribuer au tombeau d’Héloïse et d’Abélard, au Père-Lachaise ?

Le monument d’Héloïse et d’Abélard au Père-Lachaise fut composé de toutes pièces par Alexandre Lenoir¹⁰ qui utilisa des fragments provenant de l’abbaye de Saint-Denis. Pour la statue d’Héloïse, il se servit d’une figure de femme du XII^e siècle à laquelle il fit mettre le masque d’Héloïse ; seule, la statue d’Abélard serait authentique et proviendrait de son tombeau primitif, à Saint-Marcel-Lez-Chalon-sur-Saône. Le monument fut placé au Père-Lachaise en juin 1817. (QUENEAU, 2011, p. 53-54, note 1123)

Le mythe de Paris à la mode Queneau relève bel et bien d’un exercice de style personnel et nouveau, passant du XII^e siècle à juin 1817 sans le moindre contresens. Il est un mariage réussi, célébré à chaque détour de rue, entre réel et fiction, justesse et fantaisie, rigueur et improvisation. L’archéologie et la science ne sauraient en effet restituer à elles seules l’esprit volatil d’événements émaillant l’histoire de la ville lumière. En jonglant avec les dates et en revisitant les espaces sur plusieurs strates temporelles, Queneau anticipe sur les années d’Occupation où toute liberté, de la bibliothèque à la rue, sera bâillonnée par la tyrannie des ombres menaçantes.

¹⁰ Marie Alexandre Lenoir (1761-1839), sculpteur, médiéviste et administrateur du musée des Monuments français à partir de 1795.

À la recherche de la mémoire perdue

Pour le lecteur de son époque, mais aussi de la nôtre, Raymond Queneau a initié le mythe moderne de Paris, dans sa forme et son contenu, avec un style journalistique innovant. Très à l'aise dans ce modèle littéraire, sobre et direct, sa démarche s'inscrit néanmoins dans celle des *antiopées* antiques, où les remparts de Thèbes constituent des protections symboliques contre la mort ou l'oubli de ses habitants ou vestiges. L'écrivain a initié le lecteur à une méthode induisant de vraies réponses aux énigmes de la capitale.

Mais le temps lui sera, hélas, compté : « J'avais examiné maison par maison toutes les rues des dix premiers arrondissements et notable quantité des dix autres... Et ce fut Munich et le reste » (QUENEAU, 2011, p. 13). À l'issue des accords de Munich du 29 au 30 septembre 1938, les puissances européennes entament une course aux armements¹¹. C'en est fini des privilèges de rêverie et de paix pour les Parisiens épris de déambulations diurnes ou nocturnes...

La chronique n'y survit pas longtemps. Elle est interrompue fin octobre 1938, pour des raisons de stratégie commerciale (trouver un nouveau public). Son épisode aura marqué l'écrivain dans sa chair. Il confie avec émotion, quelque quinze ans plus tard :

Pendant deux ans, j'ai donc visité Paris, avec application et amour, c'est certainement le plus long voyage que j'ai fait. Quand la guerre est venue (celle de 39), je me suis dit [...] : "Tiens, ça fait des années que je ne suis pas sorti de France [...] et pourtant j'ai l'impression d'avoir fait le tour du monde." C'est que je m'étais promené dans Paris. (QUENEAU, 1987, p. 21)

Ce bonheur, littéraire et physique, Queneau l'a étreint en arpentant les voies de Paris et en restituant scrupuleusement leur poétique réalité pour le lecteur anonyme, « mon semblable, mon frère » (BAUDELAIRE, 1857), dans une aventure singulière pour l'homme et plurielle pour l'écrivain. Car cette chronique demeure avant tout une expérience profondément humaine, où des anonymes ont tissé ensemble la toile du Paris d'hier et d'aujourd'hui - un exercice de style fraternel, en somme, avec des liens qui

¹¹ Provoquée par les Allemands qui, en occupant la Tchécoslovaquie, mettent la main sur toutes ses grosses entreprises d'armement.

les relie bien au-delà d'eux-mêmes – une sorte d'Internet culturel mais privé, réservé à ceux qui cultivent volontiers leur mémoire pour rester en vie le plus longtemps possible au milieu des êtres qui leur sont chers, mais aussi de leurs précieux fantômes.

Après lui, d'autres tentatives auront lieu, mais sans la même énergie ni la même vision, et dans le format traditionnel du dictionnaire allégé. Est-ce à dire qu'il nous manque un Queneau moderne pour réactualiser le mythe littéraire de Paris au XXI^e siècle ? Le jeu sérieux sur les dates et les dénominations des voies ne serait-il pas plus profitable à chaque lecteur s'il relevait toujours d'un amoureux de la mythologie et de l'histoire de Paris, piquée de récits merveilleux ou tragiques ? Il apparaît qu'aujourd'hui, de nouvelles questions, complétées par des réponses inédites, aimeraient bien sortir au grand jour.

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles. Au lecteur. *In* : BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1857. p. 5.

BAUDELAIRE, Charles. Le cygne. *In* : BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise éditeurs, 1861a. p. 202.

BAUDELAIRE, Charles. Mon cœur mis à nu. *In* : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres posthumes*. Paris : Maison Quantin, 1887b. p. 92.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE (Gallica). *L'intransigeant* [23 novembre 1936]. Paris, 19 nov. 2011. Disponible dans : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k795302n#>>. Accès sur: 15 déc. 2021.

BRUNEL, Pierre. Préface. *In* : BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : éd. du Rocher, 1994. p. 8.

FRANÇAIS : Place Hébert, Paris, vers 1900. *In* : WIKIPEDIA : the free encyclopedia. [San Francisco, CA : Wikimedia Foundation, 2010]. Disponible dans : <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Paris_Place_Hebert_1900.png>. Accès sur: déc. 2021.

FONTAINE MOLIÈRE au XIX^e siècle. *In* : WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 22 dec. 2015. Disponible dans : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fontaine_Moli%C3%A8re_au_XIXe_si%C3%A8cle.JPG>. Accès sur: 30 nov. 2021.

HILLAIRET, Jacques. *Dictionnaire historique des rues de Paris*. Paris : éditions de Minuit, 1963.

LAZARE, Félix ; LAZARE, Louis. *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*. Paris : [s.n.], 1844.

QUENEAU, Raymond. *Connaissez-vous Paris ?*. Paris : Gallimard, 2011. (Collection Folio)

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris : Gallimard, 1947. (Collection Blanche)

QUENEAU, Raymond. *Journaux 1914-1965*. Paris : Gallimard, 1996.

QUENEAU, Raymond. L'amphion. In: QUENEAU, Raymond. *Les Ziaux*. Paris : Gallimard, 1943. p. 23.

QUENEAU, Raymond. *Les fleurs bleues*. Paris : Gallimard, 1965.

QUENEAU, Raymond. Les Ziaux. In: QUENEAU, Raymond. *L'instant fatal*. Paris: Gallimard, 1966. p. 23. (Collection Poésie).

QUENEAU, Raymond. *Pierrot mon ami*. Paris : Gallimard, 1942.

QUENEAU, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard, 1959.

RUE de l'Abre-sec (Paris). In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponible dans: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_de_l%27Arbre-Sec_\(Paris\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_de_l%27Arbre-Sec_(Paris)). Accès sur: déc. 2021.

ROCHEGUDE, Marquis Félix de. *Promenades dans toutes les rues de Paris par arrondissements*. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1910.

ROUBAUD, Jacques. *La fabrique de l'histoire*. Paris : Créaphis, 2 juillet 2007. Entretien avec Emmanuel Laurentin.



Paris, point de référence de la fiction dans les romans de Jean-Philippe Toussaint

Paris or the Beginning of Fiction in Jean-Philippe Toussaint's Novels

Martine Motard-Noar

McDaniel College, Westminster, États-Unis

mmotard@mcdaniel.edu

<https://orcid.org/0000-0001-8434-9311>

Résumé: Paris sert d'ancrage dans plusieurs romans de Jean-Philippe Toussaint, ancrage remis en question dans des allers-retours spatio-temporels où les personnages ne semblent jamais être au bon endroit ou à leur place. La fiction du début du XXI^e siècle, telle qu'on la voit chez Toussaint, joue sur ce va-et-vient entre un Paris du quotidien urbain et un ailleurs, tel Tokyo, Shanghai ou l'île d'Elbe. C'est dans ce travail de déplacement que fleurissent l'instabilité et la perte de pouvoir du personnage et, en particulier, du narrateur-personnage. Jouant avec les représentations de Paris léguées par l'histoire et la littérature dans le roman, Toussaint place ainsi Paris comme point de départ de l'errance, d'échanges et de rapports complexes entre humains, de retrait et de fuite qui s'empare de la narration.

Mots-clés: Jean-Philippe Toussaint ; narrateur ; Paris ; déplacement ; *loiterature* ; île.

Abstract: Paris serves as the starting point in several novels by Jean-Philippe Toussaint. Toussaint's characters eventually leave the city and return to it. These trips structure the notion of time and space in the fictional narrative. Characters, in particular the narrator-character, often seem at odd with the far-away countries they visit. Toussaint, who started publishing in the mid-1980s, plays on this back and forth between a Paris of everyday urban life and destinations such as Tokyo, Shanghai. It is in this displacement that the instability and the loss of power of the characters flourish. Playing with the representations of Paris bequeathed by the history and literature of the 19th and early 20th centuries, Toussaint thus places Paris as a point of reference in the narrative for the apparently aimless wandering of his characters as well as for complex and tormented love relationships.

Keywords: Jean-Philippe Toussaint; narrator; Paris; displacement; *loiterature*; island.

Paris comme point d’ancrage du roman

Faire concurrence à l’état civil en décrivant les habitants d’un immeuble ou d’un quartier parisien n’est certainement pas un but auquel aspire Jean-Philippe Toussaint. Son écriture romanesque, avec une première publication aux Éditions de Minuit en 1985 et des publications régulières jusqu’à ce jour, ne participe en rien à l’imaginaire balzacien ou baudelairien de Paris. Il n’en reste pas moins que nombre des histoires fictionnelles de l’écrivain que l’on a associées avec l’écriture du Nouveau Nouveau Roman débutent à Paris.

De fait, Monsieur, le personnage principal de *Monsieur* (TOUSSAINT, 2013b) est directeur commercial chez Fiat-France dans une tour à Paris. *Faire l’amour* rappelle, dès les premières pages, le moment où, peu avant leur premier baiser, le narrateur et Marie passent les quais de la Seine dans un taxi qui les dépose « près de la Bastille » (TOUSSAINT, 2013c, p. 13). Dans *Fuir* (TOUSSAINT, 2013d), c’est Marie qui, de Paris et traversant le dédale des galeries du musée du Louvre pour en sortir, annonce au narrateur, qui est en voyage en Chine, que son père à elle vient de décéder. Le narrateur rentrera de Pékin le lendemain pour se rendre sur le lieu des obsèques sur l’île d’Elbe. Le narrateur de *La salle de bain*, son premier roman, publié initialement en 1985 (TOUSSAINT, 2013a), rentre dans l’appartement de sa petite amie Edmondsson à Paris où, soulagé, il peut enfin trouver un havre de paix en s’enfermant quelque temps, allongé dans la baignoire à lire tranquillement. Paris et la chaleur caniculaire d’un début d’été lient le narrateur et Marie ainsi que Marie et Jean-Christophe de G. dans un amour ambigu sur fond d’aventures rocambolesques dans *La vérité sur Marie* (TOUSSAINT, 2013e). Ceci pour n’en citer que quelques exemples.

Si l’espace, lié aux notions de temps et au dynamisme du récit, est essentiel dans les romans de Toussaint, il est toutefois à propos, avant de continuer plus loin, de se poser la question de l’utilité de l’étude de l’ancrage de Paris dans ses fictions. Que faire ici et là de détails réalistes, tels ceux notés plus haut, car seraient-ils simplement jetés en pâture aux lecteurs en quête d’ancres bien amarrées dans un récit post-moderne turbulent et baroque ? Le narrateur de Toussaint, représentant fictif ou non du romancier du tournant du XXI^e siècle, n’hésite pas, par exemple, à insérer des apartés ironiques vis-à-vis de noms de personnages qu’il utilise. Tout à la fin de la première partie de *La vérité sur Marie* (TOUSSAINT, 2013e), les lecteurs

apprennent ainsi, à l'instar du narrateur, que le prénom de Jean-Christophe de G. tout à la fin de la première partie de *La vérité sur Marie*, était en fait Jean-Baptiste. Toussaint s'amuse avec l'image du narrateur omniscient. Ailleurs, dans *Made in China* (TOUSSAINT, 2017), le narrateur s'amuse du choix du nom d'un de ses personnages,

Bénédicte Petibon, dont je semble inventer le nom à l'instant avec facétie, tant ce nom, Bénédicte Petibon semble sortir tout droit de l'immense vivier dont on dispose pour composer les noms des personnages de roman. Mais, aussi loin que je me souviens, c'était bien là son nom véritable. Ou alors, j'invente. Mais qu'importe : si on veut que la réalité chatoie, il faut bien la romancer un peu. (TOUSSAINT, 2017, p. 10)

Bref, la mention de Paris dans les romans de Toussaint pourrait être présente avec la même désinvolture, pour mieux nous bernier, pour nous faire croire qu'il faut y attacher une quelconque importance. La base romanesque de ses romans, souvent prise comme globalement réaliste et factuelle, pourrait être alors à relativiser dans sa véracité et ses choix géographiques. La tension évidente et irréductible entre le réel et cet impossible, cette fiction à laquelle on doit croire en tant que lecteurs, est d'ailleurs annoncée comme étant l'enjeu central par le narrateur de *Nue* (TOUSSAINT, 2017). Ce qu'il construit, nous dit-il, ressemble à « un monde idéal, façonné à ma main, peuplé de chimères et parsemé de paysages mentaux éclairés par mes soins » (TOUSSAINT, 2017, p. 59). Si l'on ne voit jamais de jeux de mots ou d'autoréférences humoristiques au sujet de Paris chez Toussaint comme nous venons d'en voir au sujet des noms de personnages, pourrait-on alors assigner à la ville de Paris le rôle de simple « chimère » ou de « paysage mental », pour reprendre les termes utilisés par son narrateur ? En d'autres mots, pourrait-on remplacer Paris par une autre ville en y changeant le nom des rues et des endroits historiques dans les romans de Toussaint sans en changer la signification ?

Il semblerait que ce concept de paysage mental forme précisément un élément important dans le projet romanesque de Toussaint et qu'il se rattache pleinement à une conception mythique de Paris. En d'autres termes, nous ne sommes pas ici dans un lieu insignifiant, un milieu urbain quelconque, une chimère. Notons ici que Toussaint est d'origine belge et a vécu à Bruxelles. Il aurait donc pu tout aussi bien choisir Bruxelles comme point d'ancrage

des romans en question. Cependant, le mythe de Paris, et non d'une autre grande ville, paraît des plus signifiants dans le choix de cette capitale. Daniel Acke (2019, p. 128) explique ainsi le contexte historique et, par association, littéraire de ce qu'est devenu Paris dès la fin du XVIII^e siècle : « dans l'esprit des contemporains, la ville est avant tout associée au développement de la modernité et du capitalisme », ce qui aura pour conséquence, spécialement dans la littérature romantique, de susciter « des réactions [...] sous la forme d'une volonté de ré-enchanter le monde, de lui rendre sa densité affective, voire son sacré ». Le mythe de Paris se développera de siècle en siècle, d'écrivain en écrivain, entre autres, pour devenir ce que Karlheinz Stierle appelle « une superstructure mythique » (2001 *apud* ACKE, 2019, p. 138), devenue la capitale dont nous connaissons bien les représentations en tant que capitale de l'art, des lettres, de la mode, de l'amour par excellence.

Un quotidien urbain complexe

De fait, l'ancrage parisien de la narration chez Toussaint évoque une esthétique de la rue parisienne qui décrit un monde complexe dans un quotidien urbain. Cette description n'échappe pas, de manière oblique, au topos de la ville moderne et de ses mythes. *Faire l'amour* s'ouvre assez rapidement sur la mention des noms de quatre rues de Paris alors que le narrateur et sa compagne arrivent à Tokyo : « À Paris, sept ans plus tôt, j'avais proposé à Marie d'aller boire un verre quelque part dans un endroit encore ouvert près de la Bastille, rue de Lappe, ou rue de la Roquette, ou rue Amelot, rue du Pas-de-la-Mule, je ne sais plus » (TOUSSAINT, 2013c, p. 13). La scène s'insère dans une logique affective de flashback, alors que le narrateur vient de faire part de tensions qui existent dans le couple. Nous sommes ramenés à ce moment au mythe de Paris-capitale de l'amour, ce Paris qui sera le témoin, sept ans plus tôt, du premier baiser et de leur relation actuelle. La toponymie de Toussaint est fidèle à la réalité en cela que ces rues existent bien à Paris et sont toutes contiguës près de la place de la Bastille. La question ici se poserait plutôt du côté de l'utilité descriptive ou informative de ces noms. Dans le roman du XIX^e siècle, ces listes sont souvent interprétées comme exemples d'écriture réaliste. Mais le vraisemblable se transforme ici en ironie de par le nombre de rues énumérées, détails romanesques qui ne donnent finalement aucune certitude spécifique, si ce n'est de souligner les difficultés que rencontre ce

narrateur soit à convaincre Marie de continuer à passer la soirée ensemble soit à se rappeler exactement du début de leur relation. Piètre amant pour un personnage qui vit à Paris ! Nous ne sommes évidemment pas devant une version contemporaine de Rastignac. Le narrateur expliquera plus tard dans le roman : « je n'ai jamais su exprimer mes sentiments » (TOUSSAINT, 2013c, p. 27). Résumant la position de Paris chez les surréalistes, Acke (2019, p. 148) propose que ces derniers

vont découvrir dans le milieu urbain un écho à leurs obsessions et à leurs fantasmes. Si leurs textes suggèrent qu'ils trouvent au coin de la rue l'objet, le passant, le décor qui leur fait signe, en réalité ils ont projeté au préalable sur le monde urbain les impulsions de leur vie intérieure et affective. La grande ville se transforme en une immense caisse de résonance de leur monde intérieur. De cette manière la promenade dans la ville se meut en une quête de l'identité propre.

Cette interprétation peut s'appliquer au texte de Toussaint. Car nous passons du décor idyllique de la flânerie amoureuse dans les rues de Paris :

Nous avons marché longtemps dans la nuit, avons erré dans le quartier de café en café, de rue en rue pour rejoindre la Seine à l'île Saint-Louis. Nous ne nous étions pas embrassés tout de suite cette nuit-là. Non, pas tout de suite. Mais qui n'aime prolonger ce moment délicieux qui précède le premier baiser, quand deux êtres qui ressentent l'un pour l'autre quelque inclination amoureuse ont déjà tacitement décidé de s'embrasser, que leurs yeux le savent, leurs sourires le devinent, que leurs lèvres et leurs mains le pressentent, mais qu'ils diffèrent encore le moment d'effleurer tendrement leurs bouches pour la première fois ? (TOUSSAINT, 2013c, p. 27)

À une décomposition possible du couple, du moins des incertitudes sur sa longévité. Après tout, les premières lignes du livre renseignent les lecteurs sur un flacon d'acide chlorhydrique que le narrateur vient de remplir et qui pourrait finir dans ses yeux ou dans la « gueule » de Marie. (TOUSSAINT, 2013c, p. 9)

Plus loin, l'objectivité du ton définit l'instabilité potentielle du couple : « Mais combien de fois avons-nous fait l'amour ensemble pour la dernière fois ? Je ne savais pas, souvent. Souvent... » (TOUSSAINT, 2013c, p. 15). Le couple, acteur central de la narration dans la tétralogie de Toussaint, publiée entre 2002 et 2013 sous les titres de *Faire l'amour*, *Fuir*,

La vérité sur Marie et Nue, republiée en 2017 sous le titre de *M.M.M.M.*, correspond à quatre saisons qui retracent la vie de la femme aimée par le narrateur-personnage et dont le nom est Marie Madeleine Marguerite de Montalte. Ces quatre romans, dont *Fuir*, pour lequel Toussaint a reçu le Prix Médicis en 2005, sont tous focalisés sur les rapports complexes, quelquefois incertains dans ce couple, rapports apparaissant quelquefois même pitoyables et surtout confus des yeux d'un narrateur quelque peu blafard mais enclin à rassurer de temps en temps les lecteurs de sa masculinité dans des scènes d'amour.

Paris semble donc référencer, comme l'affirme Acke, une déambulation des sentiments et pas seulement du nom des rues près de la Bastille. Le narrateur, en particulier, fait part d'un certain malaise existentiel. Le premier chapitre, intitulé « PARIS » de *La salle de bain* démarre dans une baignoire, dans laquelle le narrateur s'est retranché et où il semble avoir trouvé une sérénité : « Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi [sic] dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu » (TOUSSAINT, 2013a, p. 9). Ce bien-être relatif donne rapidement lieu à l'inquiétude de sa compagne, Edmondsson : « Edmondsson pensait qu'il y avait quelque chose de desséchant dans mon refus de quitter la salle de bain » (TOUSSAINT, 2013a, p. 9) et à une sorte de crise du personnage :

3) Autour de moi se trouvaient des placards, des porte-serviettes, un bidet. Le lavabo était blanc ; une tablette le surplombait, sur laquelle reposaient brosses à dents et rasoirs. Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères çà et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois, je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais.

4) Un matin, j'ai arraché la corde à linge. J'ai vidé tous les placards, débarrassé les étagères. Ayant entassé les produits de toilette dans un grand sac-poubelle, j'ai commencé à déménager une partie de ma bibliothèque. Lorsque Edmondsson rentra, je l'accueillis un livre à la main, allongé, les pieds croisés sur le robinet.

5) Edmondsson a fini par avertir mes parents. (TOUSSAINT, 2013a, p. 9)

Menacé d'infantilisation, le narrateur finit par se ressaisir et admettre :

il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase.

11) Le lendemain, je sortis de la salle de bain. (TOUSSAINT, 2013a, p. 14)

Ainsi donc, Paris n'est pas le sujet central des romans de Toussaint mais la ville de Paris sert d'arrière-plan à des situations inconfortables et surprenantes. Dans son étude sur « L'art de la catastrophe chez Jean-Philippe Toussaint », Sandra Rodriguez Bontemps (2020, p. 177) identifie un mouvement de « va-et-vient constant entre [...] la sphère interne de l'intime et la sphère externe des catastrophes naturelles ». Il n'arrive aucune catastrophe à proprement parler dans *La salle de bain* sinon que le narrateur quitte Paris, seul et soudainement, au début du chapitre suivant et prend le train de nuit pour l'Italie. Le troisième et dernier chapitre, intitulé « PARIS » comme le premier chapitre, est un retour à la case départ en cela que le narrateur rentre de Venise à Paris, après un séjour bizarre, mouvementé et qui finit à l'hôpital. De retour à Paris où son amante Edmondsson accepte de le reprendre, le narrateur retourne passer ses après-midis dans la salle de bain. Néanmoins, s'il n'arrive aucune énorme catastrophe dans ce roman, nous y voyons pointer une atmosphère de malaise et de mal-être qui s'étend de la personnalité du narrateur sur le monde extérieur. Les deux chapitres dédiés à Paris, et qui se tiennent aux deux extrémités du livre, enserrent le chapitre dédié au voyage à l'extérieur, voyage de tous les dangers car Edmondsson, puis le narrateur se retrouveront à l'hôpital à Venise. La salle de bain devient donc le cocon ultime, la pièce où rien n'est incertain ou dangereux, à l'intérieur de l'autre cocon-Paris.

Il est toutefois impossible de ranger le monde parisien du côté d'un quotidien enchanté, vu l'impression de vulnérabilité ou, du moins, de désengagement laissée par le narrateur-personnage à tout moment. Cette

sensation de passivité nous est donnée par cette voix narrative maîtresse qui envahit ces romans écrits à la première personne. Cette notion se voit renforcée par la surabondance des descriptions dans cette écriture du Nouveau Nouveau Roman, alors que le narrateur semble raconter le monde autour de lui en prenant toutes sortes de distance. Clémentin Rachet (2021, p. 181) voit ainsi dans les personnages de Toussaint des personnages qui finissent par « s'extraire d'un monde, social et géographique, dont ils peinent à supporter les règles et les limites ». S'il est vrai que certains personnages, tel celui de *La salle de bain*, ne peuvent supporter certaines règles, d'autres, tel Monsieur, personnage éponyme du roman *Monsieur*, semblent plutôt rencontrer des difficultés à comprendre les règles de sociabilité et à sortir de leur passivité et timidité. Par exemple, Monsieur, directeur commercial célibataire arrive enfin à trouver une âme sœur, Anna Bruckhardt, à une fête. Après être sortis au restaurant près du théâtre du petit Odéon, Monsieur et Anna se promènent alors que tout le quartier est tout à coup plongé dans une semi-obscurité due à une panne d'électricité. Maladroit, Monsieur prend du temps avant de se saisir de l'occasion :

Arrivés à la place Saint-Sulpice, ils prirent place sur un banc, et restèrent longtemps assis l'un à côté de l'autre [...]. A côté de lui sur le banc, en évidence, était posée la main d'Anna Bruckhardt. Regardant discrètement la main d'Anna Bruckhardt pendant quelques instants, Monsieur, les yeux baissés, finit par lui soulever un doigt, prudemment, puis un deuxième, et finalement lui prit la main entière. (TOUSSAINT, 2013b, p. 109)

Il n'en est pas moins vrai que Rachet (2021, p. 181) définit de manière appropriée une forme de « quotidien urbain désenchanté » typique de l'environnement et de la psychologie de ces personnages parisiens. D'ailleurs, après cette scène décrivant la venue pénible d'un geste amoureux entre un homme et une femme de « vingt-neuf et trente-quatre ans » (TOUSSAINT, 2013b, p. 100), le roman finit sur une promesse amoureuse à la Prévert « sortant son briquet de sa poche, il l'alluma entre leurs visages » (TOUSSAINT, 2013b, p. 109). Toutefois, la phrase qui suit indique bien ce contexte de désenchantement latent : « Ils se regardèrent avec tristesse dans les yeux » (TOUSSAINT, 2013b, p. 109). Il n'est donc aucunement étonnant si Toussaint lui-même affirme, dans un entretien radiophonique, que « la littérature, ce n'est jamais une moyenne. C'est toujours tout l'un

et tout l'autre, [...] sinon la littérature, elle est grisâtre ; [...] l'ambiguïté ou l'ambivalence, c'est une qualité de la littérature » (TOUSSAINT, 2014). Personnages donc ambigus et ambivalents sur fonds d'un Paris, ville de l'amour mais aussi de la solitude.

Déplacements des personnages et dynamique narrative

C'est cette ambivalence qui crée le mouvement romanesque d'ensemble dans nombre de livres de Toussaint. Ce mouvement est à comprendre de manière littérale, dans le sens de voyages et de transports (bus, taxi, train, avion, navire). La fiction joue alors sur un va-et-vient entre un Paris du quotidien urbain et un ailleurs, tel Venise, Tokyo, Kyoto, Shanghai ou encore l'île d'Elbe. C'est dans ce travail de déplacement que se poursuit l'instabilité du personnage. En cela, les voyages ne sont pas tant « des alternatives aux affres de la métropole » (RACHET, 2021, p. 194) que des exemples de voyages où le rôle joué par le narrateur n'est pas toujours clair. Laurent Demoulin voit dans ces déplacements une situation différente de celle exposée dans les récits de rupture des écrivains du Nouveau Roman, tel Butor. Selon Demoulin (2013, p. 157), le danger qui menace les rapports entre Marie et le narrateur n'est pas du côté de « l'usure du désir », noyé petit à petit dans la banalité du quotidien. Il est vrai que le récit de Toussaint ne semble jamais accuser, directement ou indirectement, les travers de la société contemporaine. En fait, ce qui semble faire la spécificité de la narration dans un texte comme *Faire l'amour*, tiendrait plutôt dans la structure en parallèle de l'histoire du couple. Organisé en paragraphes bien circonscrits, le roman commence par décrire les actions du couple à Tokyo avec flashbacks de leurs actions à Paris sept ans plus tôt, au début de leur relation, chaque paragraphe formant un miroir du précédent, manipulant paragraphe au passé avec paragraphe au plus-que-parfait et détails temporels et géographiques pour aider le lecteur de paragraphe en paragraphe – « La même scène s'est reproduite à Tokyo » (TOUSSAINT, 2013c, p. 16), « Sept ans plus tôt » (TOUSSAINT, 2013c, p. 22) – jusqu'à ce que les souvenirs de Paris s'estompent et que la narration reste focalisée sur l'hôtel et la ville de Tokyo, maintenant que « le tourbillon de tensions et de fatigues que j'avais accumulées depuis mon départ de Paris parut se résoudre » (TOUSSAINT, 2013c, p. 49). C'est à ce moment que débute l'aventure rocambolesque du couple en pleine nuit dans la capitale japonaise, lui vêtu du manteau de cuir

de Marie qui lui est trop petit et des sandales en mousse de l'hôtel aux pieds. Leur sortie imprévue au petit matin dans le centre-ville pour aller dans un restaurant semble rapprocher le couple dans un premier temps, si bien que le narrateur nous explique dans une belle envolée lyrique :

Et, malgré mon immense fatigue, je me mis à espérer que le jour ne se lève pas à Tokyo ce matin, ne se lève plus jamais et que le temps s'arrête là à l'instant dans ce restaurant de Shinjuku où nous étions si bien, chaudement enveloppés dans l'illusoire protection de la nuit, car je savais que l'avènement du jour apporterait la preuve que le temps passait, irrémédiable et destructeur, et avait passé sur notre amour. (TOUSSAINT, 2013c, p. 66)

Le protagoniste se retrouve de la sorte dans une position passive, suit souvent la partenaire avec qui il est mais par-dessus tout mentionne régulièrement la divination au sujet de la séparation future du couple, prenant le rôle d'augure, c'est-à-dire de voix auctoriale. Le reste du roman suit l'histoire de base, soit la raison d'être du voyage – un voyage d'affaires de Marie au Japon où elle apporte sa collection de mode. Mais, une fois encore, la dynamique du texte est aussi basée sur l'anticipation continue de la séparation imminente du couple, séparation régulièrement remise à plus tard par l'un ou l'autre des personnages. Le voyage suivant, effectué par le narrateur seul, à Kyoto, ne fait que renforcer le narrateur dans sa conscience de l'amour et de la dépendance qu'il ressent envers Marie. Le livre se refermera sur le flacon d'acide chlorhydrique qui ouvre le roman : il vient d'être rempli au début du livre ; le narrateur le vide dans l'avant-dernière phrase du roman, ayant « le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal » (TOUSSAINT, 2013c, p. 144), soit d'avoir vidé le flacon sur une fleur qui se replie et meurt dans un nuage de fumée pestilentielle.

Nous nous trouvons de façon évidente devant un livre codé en forme de mise en abyme puisque le narrateur nous annonce, avec ce qui paraît être un clin d'œil, que la fleur ravagée en question et qu'il vient d'achever « pour en finir » est peut-être « une pensée » (TOUSSAINT, 2013c, p. 144). Vue globalement, la narration nous entraîne sur une fausse piste romanesque de Paris à Tokyo puis à Kyoto dans une déambulation des deux personnages principaux sous forme d'expérimentation formelle. Après tout, comme Toussaint (2014) le remarque dans un entretien sur France Culture : « je vais de la fiction à la réalité ». En fin de compte, d'entrée de jeu, à Paris,

le narrateur-personnage tenait en main les péripéties au cours desquelles le couple allait jouer son amour, à la couleur du flacon bleu d'eau oxygénée, rempli maintenant d'acide chlorhydrique, puis vidé in extremis à la fin de la narration, en l'absence de Marie. Paris sert donc sans aucun doute d'ancrage de la fiction, d'arrière-plan au mécanisme narratif qui ensuite est soumis à l'expérimentation dans des territoires lointains, dans des villes étrangères. Le flacon, synonyme de la séparation du couple, sert de motif narratif toujours repoussé dans le temps du livre. Le vidage du flacon correspond exactement à la fin du roman. La mise en récit est annoncée avec clarté dans ce qu'Alice Richir appelle « l'écriture du fantasme », qui selon elle, est un « principe générateur de la narration » (2019, p. 176 *apud* THIRY, 2021, p. 181).

La question n'en reste pas moins que cette mise en récit au départ de Paris n'interdit pas nécessairement la continuation de l'aventure romanesque à Paris. Pourquoi les romans que nous avons cités, à l'exception de *Monsieur*, incluent-ils des voyages à l'étranger, très loin de Paris ? Comment comprendre le choix d'une telle cartographie qui ne peut s'expliquer simplement par le fait que Toussaint connaît ces villes étrangères ? Tout semble en effet fonctionner comme si le voyage vers des horizons lointains et l'arrivée dans ces lieux représentent le test narratif ultime du couple. Une interprétation possible en serait que le travail de déplacement des personnages principaux loin de Paris, dans les textes que nous avons étudiés, est le seul choc qui puisse insuffler encore de l'énergie à la dynamique du couple, à leur amour et apparemment à la narration. Cette dernière se propose comme continuité et développement, telle une fugue à deux voix, alors que ces personnages se retrouvent dans toutes sortes de situations inhabituelles à l'intérieur de cet environnement étranger. L'insistance sur leurs difficultés face au décalage par rapport à Paris qu'ils ressentent fait ressortir régulièrement leur sentiment d'étrangeté. Ces voyages testent véritablement leur équilibre dans une représentation de l'amour qui ne correspond aucunement à une représentation canonique. On comprend maintenant l'auteur quand il indique dans son article « Mettre en ligne ses brouillons » : « L'immobilité me déplait » (TOUSSAINT, 2015, p. 120). Il y a de cette façon continuité et développement psychologique des personnages mais aussi déconstruction et reconstruction régulières du dénouement à la suite d'événements dont nous ne connaissons jamais la véritable importance car les personnages semblent ballotés d'une scène à l'autre. Bref, une contrée étrangère est

synonyme d'imprévu et on peut en déduire que Paris en est l'inverse. Un exemple de cette attirance envers le déplacement en est la scène, à laquelle nous avons déjà fait allusion, dans *Faire l'amour* où Marie, décalée comme le narrateur-personnage alors qu'ils viennent d'arriver à Tokyo de Paris, arrive à le convaincre d'aller manger quelque chose en centre-ville alors que le narrateur vient de sortir de la piscine de leur hôtel, vêtu, entre autres, d'un tee-shirt humide, de sandales mousse de l'hôtel et d'un manteau qui appartient à Marie. Tous les deux finissent dans un restaurant puis rentrent avec difficulté à l'hôtel muni d'un parapluie alors qu'il neige. Qu'ils soient dans la rue, habillés de manière ridicule pour le temps qu'il fait dehors¹ ou à l'hôtel lors de discussions avec les représentants de mode japonais avec qui Marie est associée en vue de son défilé de mode, le couple se fait remarquer de scène de ménage en discussions et d'en apartés en séances de pleurs de Marie². Ces scènes sont encadrées de scènes d'amour érotiques et de réconciliation du couple.

Euphorie et dysphorie

Pierre Popovic rappelle dans son article « De la ville à sa littérature », que le critique Burton Pike :

a suivi les transformations de la représentation de la ville dans la littérature moderne occidentale. Après avoir écrit l'ambivalence des mythes accolés au topos de la ville au long de l'histoire (construction/destruction, sacré/profane, amour/haine), il s'attache au procès de métaphorisation et à la collusion du passé et du présent par lesquels s'effectue le passage de la ville réelle (*real-city*) à la ville en mots (*word-city*). [...] Soumis au temps, à la mode, au sentiment de l'éphémère, l'écrivain-citadin produit des textes où alternent et s'entre-regardent l'euphorie et la dysphorie, l'ordre et le désordre ;

¹ « des gens passaient à côté de nous en se demandant ce qui se passait, nous regardaient un instant et poursuivaient leur route, parfois se retournaient pour nous jeter un ultime regard. [...] Des gens attablés dans l'étroit local nous voyaient à travers la vitre, je sentais leurs regards, je sentais leurs regards posés sur nous ». (TOUSSAINT, 2013c, p. 66)

² « L'ambiance était lourde dans la voiture, la pluie balayait les vitres, un essuie-glace allait et venait régulièrement sur le pare-brise. Personne ne disait rien. [...] La jeune chargée de mission française regardait pensivement par la vitre, et elle se taisait elle aussi, intimidée par les larmes de Marie ». (TOUSSAINT, 2013c, p. 97)

la ville apparaît à la fois comme « mighty heart and paved solitude », « nowhere city and Utopia ». (POPOVIC, 1988, p. 117-118)

Il semblerait que le roman toussaintien entre dans ce processus d'euphorie/dysphorie, mentionné par Pike (1981), dans une alternance assez remarquable. Ces villes lointaines (Tokyo, Kyoto) produisent du sens que la ville d'origine, Paris, ne semble pas pouvoir générer à long-terme. L'imprévu du voyage permet une orgie de situations et de sens. En 1999, juste à l'aube du XXI^e siècle, Ross Chambers (1999) a inventé un néologisme en anglais pour ce qui lui semblait résumer cette forme de littérature contemporaine : « loiterature », une littérature qui correspond à une forme de flânerie (*loiter*). C'est une littérature qui est imprévisible dans ses digressions et qui tend à désarmer la critique car son écriture est une écriture qui est constamment en mouvement : « derrière sa façade divertissante, l'écriture flâneuse désarme la critique d'elle-même en présentant une cible mouvante, changeant à mesure que sa propre attention divisée se déplace constamment »³ (CHAMBERS, 1999, p. 9, notre traduction). Le jeu du familier et du non-familier sert de révélateur. La théorie de Chambers est d'autant plus pertinente qu'elle permet de déchiffrer la flânerie urbaine, présente dans ces romans de Toussaint, qui peut se rapprocher à celle des poètes du XIX^e siècle comme Gérard de Nerval, dont Chambers était spécialiste, ou des écrivains du début du XX^e siècle. Comme noté dans *Loiterature*, le narrateur est souvent marginalisé socialement dans cette littérature ; par le fait, on ne sait jamais vraiment ce que le narrateur-personnage de Toussaint fait comme profession dans *Faire l'amour* ou *Fuir*, alors que le narrateur se demande toujours ce qu'il en est de sa relation avec Marie. Il suit Marie qui, elle, est, de toute évidence, une styliste assez renommée.

Dans ces voyages lointains, le narrateur ne semble jamais totalement comprendre les autochtones. Ces derniers restent de l'ordre de l'énigmatique malgré les contacts directs que le narrateur a avec les habitants. S'ils ne sont pas énigmatiques, telle Li Qi, avec qui le narrateur a une brève scène d'amour interrompu dans le train de Shanghai à Pékin dans *Fuir*, ils sont décrits sur un ton humoristique : « Kawabata, associé au physique du personnage,

³ « behind its entertaining façade, loiterly writing disarms criticism of itself by presenting a moving target, shifting as its own divided attention constantly shifts ».

cheveux raides et roses à la Andy Warhol et pantalon en cuir noir moulant » (TOUSSAINT, 2013d, p. 89). Le narrateur de Toussaint s'engage aussi dans l'autodérision et l'humour à souhait dans tous ses romans et s'amuse certes ; de Zhang Xiangshi qui prend le narrateur en charge à son arrivée de Paris à l'aéroport de Shanghai et qu'il ne connaissait pas auparavant, il écrit :

Nous avons à peine échangé quelques mots depuis le début du voyage [...]. Parfois, il m'adressait péniblement une phrase en un anglais rugueux, à laquelle je répondais en acquiesçant avec un sourire prudent, vague, gentil, qui n'engageait à rien. Je ne comprenais pas grand-chose à ce qu'il me racontait, son anglais était rudimentaire, souvent inspiré de la structure monosyllabique du chinois, l'accent difficile à comprendre, il prononçait *forget* comme *fuck* (*don't fuck it*, m'avait-il dit par exemple recommandé avec force à propos du billet de train – *no, no, don't worry*, avais-je dit). (TOUSSAINT, 2013d, p. 32)

Il n'empêche que les clichés et fantasmes occidentaux y sont présents. Dans les voyageurs à l'entrée de la gare de Shanghai, il voit des « voyageurs [...], assis et désœuvrés, quelque chose de borné et de noir dans le visage » (TOUSSAINT, 2013d, p. 22).

En soi, il est difficile de savoir si ces livres remettent en question certaines de nos valeurs sociales même si Chambers suggère que les narrateurs de la *loiterature* reflètent un questionnement de valeurs modernes comme la discipline, le travail, l'organisation, la productivité, toutes choses qui semblent loin des préoccupations du narrateur dans la tétralogie *M.M.M.M.* Par conséquent, narrateur, personnages et lecteurs sont littéralement distraits de ce monde parisien si lointain. La notion d'éloignement est par ailleurs souvent renforcée par le motif récurrent du coup de téléphone, provenant soit de l'interlocuteur à Paris soit du narrateur à l'étranger ou du personnage pendant son retour de l'étranger. Dans *Fuir*, l'éloignement de Paris est à mettre en parallèle avec la difficulté des rapports entre Marie et le narrateur, qui vient d'arriver en Chine. L'effet de distanciation est clair :

je n'avais pas du tout envie de parler à Marie maintenant, surtout en présence de Zhang Xiangzhi. Me sentant de plus en plus mal, je voulus raccrocher, mais je ne savais sur quelle touche appuyer, comment interrompre la communication et je lui rendis précipitamment l'appareil, comme un objet incandescent qui me brûlait les doigts. ». (TOUSSAINT, 2013d, p. 16)

Puis finalement, le coup de téléphone de Marie au narrateur brave les distances quelques jours plus tard, alors que Li Qi et lui s'apprêtent à faire l'amour dans les toilettes du train pour Pékin :

j'entendis faiblement au loin la voix de Marie.

C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l'apprendre quelques instants plus tôt.

[...] il était maintenant cinq heures à Paris, cinq heures et demie, elle ne savait pas, je ne sais pas, je n'en sais rien, dit-elle, il fait jour, me dit-elle, il fait terriblement jour.

J'écoutais la voix de Marie qui parlait à des milliers de kilomètres de là et que j'entendais par-delà les terres infinies, les campagnes et les steppes, par-delà l'étendue de la nuit et son dégradé de couleurs à la surface de la terre, par-delà les clartés mauves du crépuscule sibérien et les premières lueurs orangées des couchants des villes est-européennes. (TOUSSAINT, 2013d, p. 46)

L'éloignement de Paris met en scène et souligne la fragmentation de l'espace et du temps et, parallèlement, celle de l'identité des personnages principaux. Cette identité se retrouve diffractée dans le temps et la distance alors que sa stabilité est testée loin de Paris. L'identité du personnage romanesque de Toussaint est véritablement à l'image du flacon d'acide qu'il a dans sa poche et de la résolution faite par le narrateur de s'en servir. C'est après être bien balloté que le contenu du flacon est répandu à la dernière minute pour en finir avec le texte flâneur. Car, que reste-t-il à faire après toutes ces péripéties sinon de retourner à Paris ?

L'île méditerranéenne : l'anti-Paris ?

Cela dit, dans la troisième partie de *Fuir*, le narrateur ne rentre pas à Paris mais sur l'île d'Elbe afin d'arriver à temps pour l'enterrement du père de Marie. Clémentin Rachet, dans son analyse des anti-utopies insulaires chez Michel Houellebecq et Jean-Philippe Toussaint, ne manque pas de noter que ce dernier ne cesse « de jouer avec les codes de l'utopie insulaire. » (RACHET, 2021, p. 183) L'un de ces codes tiendrait en cela que « [l]es villes, dévorantes, sont faites pour être quittées. » (RACHET, 2021, p. 184) Ainsi, Toussaint ne nous propose pas de fuir Paris pour Tokyo ou Shanghai et nous plonger dans ces grandes villes lointaines mais de nous retrouver dans une île peu touristique et relativement sauvage. Malgré le contexte mortuaire

de l'arrivée du narrateur sur l'île d'Elbe, certains passages évoquent une description traditionnelle du paysage méditerranéen. Dès son arrivée en bateau à Portoferraio, on lit

je gravissais des ruelles silencieuses et fleuries qui montaient par paliers vers le Fort Falcone. Des bougainvilliers tombaient en cascade des terrasses, avec ici et là, au détour d'une venelle, la ligne ébréchée d'un rempart qui donnait en à-pic sur la mer ensoleillée. (TOUSSAINT, 2013d, p. 128)

Finalement, est-ce qu'une petite île méditerranéenne serait l'antidote parfait pour le couple chez Toussaint ? Serait-elle la solution à la complexité urbaine qu'est Paris et l'étrangeté du vagabondage en Asie ? La narration de Toussaint tomberait-elle à pieds joints dans le cliché touristique ? Marc Augé (1992) va même plus loin dans son étude de tels clichés dans notre société moderne. Selon lui, ces lieux ne seraient que des « lieux qui n'existent que par les mots, qui les évoquent, non-lieux en ce sens ou plutôt lieux imaginaires » (AUGÉ, 1992, p. 120). Il est un fait que *Fuir* est un roman qui finit dans une longue scène de réconciliation grandiose où le couple, qui se baigne chacun de son côté au coucher du soleil dans une crique déserte de l'île d'Elbe, se retrouve enfin :

Nous nagions les derniers mètres pour nous rejoindre, à bout de forces l'un et l'autre, je distinguais ses traits dans l'obscurité à présent, qui apparaissaient et disparaissaient dans l'eau ondulante, sa figure méconnaissable, froide, dure, exténuée, ses joues livides, une expression de hargne sur son visage, de ténacité et de détresse, d'épuisement, un regard de naufragée. Et, elle qui n'avait pas pleuré jusqu'à présent, [...] elle qui n'avait pas pleuré pendant l'enterrement ni quand nous nous étions retrouvés, elle attendit le dernier mètre, elle attendit d'arriver à ma hauteur et de poser la main sur mon épaule pour fondre en larmes, m'embrassant et me frappant tout à la fois, se serrant dans mes bras et m'insultant dans la nuit, secouée de sanglots que la mer digérait immédiatement en les brassant à sa propre eau salée dans des bouillonnements d'écume qui clapotaient autour de nous, Marie, sans force à présent, immobile dans mes bras, qui ne bougeait plus, qui ne nageait plus, qui flottait simplement, dans mes bras, et moi lui caressant le visage, son corps froid mouillé contre le mien, ses jambes enroulées autour de ma taille, Marie pleurant doucement dans mes bras, j'essayais ses larmes avec la main en l'embrassant, lui

passant la main sur les cheveux et sur les joues, essuyant ses larmes avec la langue et l'embrassant, elle se laissait faire, je l'embrassais, je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. (TOUSSAINT, 2013d, p. 169)

Tout se passe ainsi comme si la fuite en avant des personnages principaux, spécifiquement du couple, dans des contrées lointaines, en particulier asiatiques, ne résout pas nécessairement la relation complexe et tourmentée de ces personnages. Marie frappe et insulte le narrateur-personnage avant de pleurer dans ses bras. Cependant, le retrait quasiment hors du monde que représente le retour du couple, elle de Paris, lui de Pékin, dans une île aux apparences idylliques, parce que déserte, paraît être seule habilité à mettre fin à ses difficultés. Le roman se referme sur cette grande scène d'amour. Néanmoins, *Fuir* est à lire dans le contexte de la tétralogie à laquelle il appartient ; il en est le troisième livre. Vient après lui *La vérité sur Marie*, qui débute ainsi : « Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble » (TOUSSAINT, 2013d, p. 8). Nous apprenons immédiatement après qu'ils sont tous les deux de retour à Paris, se sont séparés et ne vivent plus dans le même appartement.

Conclusion

De fait, l'écriture du Nouveau Nouveau Roman ne prétend jamais apporter de fin complaisante à ce qui reste une impossibilité-ces personnages ne peuvent pas ne pas retourner à la case départ de la fiction: Paris. Ces personnages ne semblent pas pouvoir rester hors du monde pour bien plus longtemps que la dernière page d'un roman car leur identité de personnage puise vicieusement dans l'énergie complexe de leur extimité, de cette intimité épique qui est partagée lors de leurs voyages qui se transforment vite en déambulations. C'est ainsi que Paris marque l'ancrage crucial du romanesque dans plusieurs œuvres de Jean-Philippe Toussaint, dans le sens où cette ville mythique marque la notion d'espace-temps à l'intérieur du livre et de livre en livre, à l'intérieur de la tétralogie de l'auteur. Nous nous trouvons par conséquent non seulement devant une structure de fuite en avant des personnages de Paris vers des contrées lointaines, qui exacerbent

ou résolvent momentanément seulement leur rapport de couple, mais aussi devant une structure circulaire de retour à Paris, qui redynamise la fiction.

Références

ACKE, Daniel. La ville moderne et ses mythes : un essai de mise au point. *Recherche Littéraire/Literary Research*, Bruxelles, v. 35, p. 127-151, 2019.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux* : introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Seuil, 1992.

CHAMBERS, Ross. *Loiterature*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1999.

DEMOULIN, Laurent. *Faire l'amour à la croisée des chemins*. In : TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. 3^e éd. Paris : Minuit, 2013. p. 147-159.

PIKE, Burton. *The image of the city in modern literature*. Princeton : Princeton University Press, 1981.

POPOVIC, Pierre. De la ville à sa littérature. *Études françaises*, Montréal, v. 24, n. 3, p. 109-121, 1988.

RACHET, Clémentin. Les anti-utopies insulaires de Michel Houellebecq et Jean-Philippe Toussaint. *Quêtes littéraires*, Lublin, v. 11, p. 181-195, 2021.

RODRIGUEZ BONTEMPS, Sandra. L'art de la catastrophe chez Jean-Philippe Toussaint. *Contemporary French & Francophone Studies*, London, v. 24, n. 2, p. 177-184, 2020.

THIRY, Maxime. Richir (Alice), l'écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. *Diffraction littéraire de l'identité. Textyles*, Bruxelles, v. 60, n. 429, p. 180-182, 2021.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La salle de bain*. 3^e éd. Paris : Minuit, 2013a.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La vérité sur Marie* (Mediapart). [S. l. : s. n.], 2009. 1 vidéo (12 min). Publié par Mediapart. Disponible sur : <https://bit.ly/3AJzioo>. Accès le : 9 fév. 2022.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Monsieur*. 2^e éd. Paris : Minuit, 2013b.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. 3^e éd. Paris : Minuit, 2013c.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Fuir*. 3^e éd. Paris : Minuit, 2013d.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La vérité sur Marie*. 2^e. éd. Paris : Minuit, 2013e.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Nue*. 2^e. éd. Paris : Minuit, 2013f.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. Jean-Philippe Toussaint, l'intégrale en cinq entretiens (2004). *Radiofrance*, Paris, 19 sept. 2014. Disponible sur : <https://bit.ly/3yAEok1>. Accès le : 9 fév. 2022.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. Mettre en ligne ses brouillons. *Littérature*, Paris, v. 2, n. 178, p. 117-126, 2015. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-2-page-117.htm>. Accès le 18 juillet 2022.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Made in China*. Paris : Minuit, 2017.



Um andarilho por vocação: continuidades e reelaborações da *flânerie* na crônica de Lima Barreto

A Wanderer by Vocation: Continuities and Re-elaborations of Flânerie in Lima Barreto's Chronicle

Raoni Schmitt Huapaya

Instituto Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo/Brasil

raonihuapaya@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3324-9665>

Resumo: Este artigo problematiza os modos como a crônica de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) dialogou com as transformações da rua carioca por meio de uma particular experiência corporal, reelaborando a alegoria do *flâneur* parisiense. A partir da análise de opções estilísticas empreendidas para organizar deslocamentos pelo espaço urbano, a crônica do escritor foi colocada em diálogo com a formulação teórica e histórica de Walter Benjamin sobre o *flâneur* com o objetivo de apurar continuidades e rupturas na participação de Lima Barreto na imprensa brasileira. Conduzidos por passeios pelos subúrbios da capital reformada no início do século XX, veremos que o cronista escolheu a experiência subjetiva de percorrer a cidade como “andarilho” para renovar na representação da *flânerie*. O registro alcançado pôde ser lido como uma autêntica intervenção literária e midiática na nova paisagem urbana construída pela República no Brasil.

Palavras-chave: Lima Barreto; República; crônica; *flâneur*; andarilho.

Abstract: This article discusses how the chronicle written by Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) dialogued with the transformations undertaken by the streets of Rio de Janeiro through a particular bodily experience, reframing the allegory of the Parisian *flâneur*. By analyzing the stylistic options chosen to organize displacements in the urban space, the paper puts the writer's chronicle in dialogue with Walter Benjamin's theoretical and historical formulation about the *flâneur*, to identify continuities and ruptures in Lima Barreto's participation in the Brazilian press. Touring the suburbs of the reformed capital in the early 20th century, the chronicler chooses the subjective experience of strolling through the city as a “wanderer” to renew the representation of *flânerie*. The recorded pages could be read as an authentic literary and media intervention in the new urban landscape built by the Republic.

Keywords: Lima Barreto; Republic; chronicle; *flâneur*; walker.

Devido a um acidente ridículo que me impediu de calçar, durante quase todo mês de dezembro último não fui à cidade. Deixei-me ficar em casa, mal saindo do meu modesto aposento, para os outros da minha humilde residência... Em começo, aborreci-me com a cousa, porque sou andarilho de vocação, no bonde – bem entendido – ou melhor: gosto de estar em lugares em que as cenas variem e venham a se representar, às vezes, algumas imprevistas. (BARRETO, 1956d, p. 170)

Introdução

Diante da necessidade de observar e descrever uma determinada parcela do Brasil, Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) fez de sua literatura um diálogo com a modernização da rua carioca. A crônica do escritor registrou uma particular experiência corporal, conduzindo-nos por passeios pela urbe recém-reformada no início do século XX. O literato escolheu a experiência subjetiva de percorrer a cidade para representar os matizes que lhe deram forma: as alegorias do nosso progresso, o espectro da escravidão, os arrivismos e as deformações culturais da época combinaram-se com as experiências vivenciadas na nova paisagem urbana construída.

Já em seu romance de estreia, *Recordações do escrivo Isaias Caminha* (1909), por exemplo, os sentimentos do protagonista são, por vezes, impulsionados por solavancos, empurrões no bonde e outros esbarrões que movimentam a cidade moderna:

Um sujeito entrou no bonde, deu-me um grande safanão, atirando-me o jornal no colo, e não se desculpou. Esse incidente fez-me voltar de novo aos meus pensamentos amargos, ao ódio já sopitado, ao sentimento de opressão da sociedade inteira... (BARRETO, 2017b, p. 182)

De maneira recorrente, os deslocamentos pela cidade são partes estruturantes em sua crônica. A narrativa mais simples traz consigo inserções de recortes da movimentação do escritor pelo espaço urbano carioca. Assumindo a condição de um observador em trânsito, Lima Barreto elabora cenas da cidade pela justaposição de elementos em movimento. Estamos,

muitas vezes, diante de um ponto de vista recolhido em breves notas no relato do cronista:

[...] Tomei o bonde conveniente e parti para a casa do meu amigo, apreciando o domingo, cheio de rapazes endomingados, de damas de laçarotes, de automóveis pejados de gente, de jogadores de *foot-ball*, de amadores de corridas, – gente feliz por ter um dia em que não faz nada. (BARRETO, 1956c, p. 105)

O corpo do escritor transportado pelos fluxos da cidade recolhe fragmentos textuais de novas e antigas sociabilidades, organizando na forma literária uma montagem do que foi vivenciado em sua perambulação. Nessa atitude, sua observação em movimento mostrou-se rica em experimentações, indicando uma sensibilidade literária que se via em necessidade de renovação, a fim de se comunicar com mais presença e atualidade.

Ao recusar no Rio de Janeiro “a megalomania dos melhoramentos”, a cidade experimentada pela crônica é apresentada pelo autor como “uma necessidade”, como “coisa muito favorável ao desenvolvimento humano” (BARRETO, 2017a, p. 254). O literato a reconhece em sua multiplicidade de ideias e sentimentos, se permitindo apropriar-se do espaço urbano para fazer de sua atuação nos jornais e revistas um importante instrumento de ação na realidade brasileira.

Inevitavelmente, esses apontamentos iniciais trazem para nossa reflexão a formulação benjaminiana da cidade como locus de vivência moderna. O Brasil do início do século XX representado pela crônica de Lima Barreto experimentava, a partir dos eventos realizados na capital da República, uma influência determinante dos grandes centros europeus, em especial da capital francesa e seus mitos culturais.

Em tal perspectiva, a cidade como realização para assimilações de um padrão de experiência moderna ganhou forma na representação capturada na vida e nas paisagens da Paris dos 1800, sobre a qual a obra de Charles Baudelaire (1821-1867) foi fundamental para a formulação de Walter Benjamin (2015). Nas descrições de aspectos da modernidade, a complexidade do tempo histórico foi capturada pelo ensaísta alemão na materialidade da energia urbana da circulação de imagens e fisionomias, feitas sobretudo pela imprensa francesa do século XIX.

Assim, as opções pelas formas de apresentação do pensamento teórico na obra de Benjamin nos trouxeram uma preocupação estilística que influenciou os modos de investigar a modernidade presente nas crônicas de Lima Barreto. Mas seria o caso de apontarmos um aproveitamento da alegoria do *flâneur*, descrita em sua riqueza histórica por Walter Benjamin? Ou haveria aqui uma apropriação incomum por Lima Barreto dessa postura estetizante do sujeito, que deambula pela cidade moderna com seu apetite para a observação?

Na sequência deste artigo, iremos problematizar os modos como a crônica de Lima Barreto teria reelaborado a alegoria do *flâneur* parisiense. Apresentaremos um autor cuja consciência em movimento indicou perspicácia no reconhecimento da alteração perceptiva do sujeito imerso nas transformações urbanas cariocas dos 1900. Por fim, debateremos estratégias do escritor para realizar uma autêntica escuta social e um incremento estilístico de sua literatura a partir da caricatura.

A reelaboração do *flâneur* parisiense

O *flâneur* descrito por Walter Benjamin (2015) determina-se como um indivíduo sob o regime absoluto do olhar, que se delicia na observação de cenas e caracteres presentes na cidade. Na apreciação do crítico alemão, o fascínio que o tipo afeito à *flânerie* exerceu na França do século XIX circulou abundantemente na literatura e na imprensa, apontando os efeitos que resultaram numa representação moderna especialmente centrada na visão:

Surge um “observador ambulante”, formado pela convergência de novos espaços urbanos, tecnologias e imagens. Deixa de existir a própria possibilidade de uma postura contemplativa. Não há mais um acesso único a um objeto, a visão é sempre múltipla, adjacente, sobrepondo outros objetos. Um mundo em que tudo está em circulação. (BRISSAC-PEIXOTO, 2003, p. 82)

Nesse sentido, a *flânerie* de escritores e jornalistas assumiria o posto de observação no relato para atender o gosto alterado do indivíduo nas grandes cidades¹, isto é, o desejo do leitor mais afeito à exploração das

¹ Com a vida pautada por uma dimensão de hiperestímulo, o número de habitantes em grandes centros (tais como Paris, Londres, Nova Iorque, Buenos Aires e Rio de Janeiro) crescia

fisionomias da metrópole. Ao mesmo tempo, o gesto seria um esforço para dar conta da multiplicidade de eventos na agitação dos grandes centros. O ensaio de Benjamin (2015) é rico na caracterização de diversos gêneros e autores do século XIX dispostos a produzir uma leitura em concordância com essa realidade.

Tal padrão midiático de consumo europeu já estava largamente difundido nos periódicos cariocas do início do século XX. Na verdade, tratou-se menos de uma escolha do que de um imperativo de compreensão do novo espaço urbano. Ademais, o gosto pelas incursões do colunista *flâneur* com um misto de repórter investigativo alcançou as colunas dos principais jornais brasileiros como novidade estilística, substituindo a antiga metáfora do “colibri esvoaçante”² para o cronista que apresentava os principais acontecimentos da semana em seus comentários.

Nesse esforço de representar a cidade, Julio Ramos comenta que cronistas latino-americanos do final do século XIX identificavam-na como “um espaço utópico, lugar de uma sociedade idealmente moderna e de uma vida racionalizada” (RAMOS, 2008, p. 137). Ela não era, contudo, apenas pano de fundo para sua matéria literária. Para Ramos, o literato se deparara com mudanças intensas que impactaram na racionalização dos novos espaços urbanos:

Certamente que não apenas em Nova Iorque, Londres ou na própria Paris (de Baudelaire), a cidade condensava a problemática do “irrepresentável”, da “desarticulação”, da “turbulência”, da crise das categorias tradicionais de representação. Em várias regiões da América Latina o processo de urbanização finissecular foi bastante radical e decisivo. (RAMOS, 2008, p. 140)

vertiginosamente, e os assinantes dos jornais se multiplicavam. Conforme a constatação de Jean-Yves Mollier (2008) com relação aos franceses do século XIX, quando ali se vivia a entrada na era do consumo de massa dos produtos da imaginação humana, um processo global inaugurava (resguardadas nossas condições) também no Brasil *L'Âge du papier*.

² A expressão é de José de Alencar e foi usada para interpretar o cronista do século XIX, que selecionava e comentava os acontecimentos noticiados da semana para os leitores do periódico (SALLA, 2010). A diferença de postura encontra-se na necessidade interpretativa de fatos que não só estavam nas estampas de jornais; agora, seria necessário circular em busca de acontecimentos para efetivamente “ler” e interpretar os eventos de uma grande cidade.

Em tais condições, é importante, contudo, ponderar a referência às inovações técnicas que foram assimiladas pela crônica. Não pretendemos trazer a sugestão de *flânerie* como opção exclusiva para Lima Barreto. Havia, pois, para os escritores, a estratégia de rápida apropriação das inovações decorrentes das novas técnicas de reprodução e difusão (SÜSSEKIND, 1987) para se manter influentes numa cidade agora midiaticizada. Antes dele, por exemplo, os nomes de Olavo Bilac³ e João do Rio⁴ são inevitáveis ao tratarmos desse diálogo literário que tematiza tecnologias urbanas no texto, e por que não o próprio Machado de Assis que, entre outras nuances, escrevera também para folhetins?

De maneira geral, o literato acabou assumindo um posto observador e decodificador do “irrepresentável”. Para repercutir os eventos da cidade, o texto não se determinaria como contexto das observações construídas no vaguear, mas como investida da experiência nos sentidos do escritor e nas suas apropriações do território urbano. É de João do Rio a célebre síntese que conjuga o aspecto estético das irreverentes peregrinações com as novas imposições discursivas no contexto da cidade:

Essas qualidades nós as conhecemos vagamente. Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo,

³ “E, já agora, deixa-me dizer-te tudo. Tu és o grande amigo dos poetas! Eu, por mim, devo-te grande parte dos meus versos, dos meus pensamentos, das minhas páginas de tristeza ou de bom humor... O teu suave deslizar embala a imaginação! O teu repouso sugere ideias; a tua passagem por várias ruas, por vários aspectos da cidade e da Vida, — aqui ladeando o mar, ali passando por um hospital, mais adiante beirando um jardim, além atravessando uma rua triste e percorrendo bairros fidalgos e bairros miseráveis, e cruzando aglomerações de povo alegre ou melancólico, — vai dando à alma do sonhador impressões sempre novas, sempre móveis, como as vistas de um cinematógrafo gigantesco. Tu és um grande inspirador e um grande conselheiro, um grande fornecedor de temas, de sensações, de emoções suaves ou violentas, — ó *bond!* Amigo dos que pensam, embalados de sonhos, resolvidor de problemas difíceis, amadurecedor de reflexões fecundas!” (BILAC, 1903).

⁴ No caso de João do Rio, em razão das crônicas reunidas em *Cinematógrafo*, é comum a associação da linguagem da cinematografia ao trabalho do cronista. Como voz crítica, é muito válida a releitura que Marcus Vinicius Nogueira Soares faz dessa tese: “A experiência cinematográfica de João do Rio na realização de seu ‘Cinematógrafo’ tem mais a ver com uma experiência etnográfica, quiçá antropológica, do que estética, já que o corpo do cronista, em seu trânsito social, é reinserido no texto, mas sem o abandono da voz distanciada que comenta e opina” (SOARES, 2019, p. 300).

cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flunar. É fatigante o exercício? (RIO, 1995, p. 5)

Na esteira de seus contemporâneos, vale dizer que Lima Barreto, em conjunto com as estratégias de trabalhar o aspecto visual, com seus recorrentes deslocamentos a pé ou em bondes e trens pela “reurbanizada” capital carioca, cumpriu feições de uma crônica que assimilaria traços de uma espécie de *flânerie* com intuito de construir uma camada discursiva para incrementar sua linguagem literária.

Em crônica de 1922, em fase já madura de sua produção literária, Lima Barreto se autodenominou “um andarilho de vocação”, que entendemos aqui como uma, entre outras formas possíveis, alegoria empreendida por ele para classificar sua reelaboração da prática da atuação do *flâneur*. Em tal metáfora, o escritor carioca reforça que não faz mero registro, mas confere seu tratamento àquilo que recolhe na deambulação pela cidade.

Refazendo o território em que se inscreve na cidade, suas crônicas não deixam de explicitar o método de recolhimento de seus fragmentos na forma de uma conturbada vivência urbana deambulatória, atravessando multidões e espaços coletivos, em busca de observações que se materializariam na forma de crítica cultural, sempre atento ao inusitado.

Na crônica “Será sempre assim?” (1922), a expressão “andarilho de vocação” ressoava a lamentação do escritor de, por conta de um acidente, estar privado de testemunhar as conversas alheias em bondes e outros espaços coletivos da cidade. Com ironia mordaz, o cronista festeja o aborrecimento que acabou por preveni-lo das “arruaças e correrias de que andou cheia a cidade, por causa das candidaturas presidenciais” (BARRETO, 1956d, p. 170). Assim, mesmo privado da turba, o texto trouxe consigo colagens de cenas cômicas da vida pública, agitada pelas disputas partidárias da República.

Consideramos esse aspecto histórico relevante, qual seja a aproximação com o *flâneur* parisiense, ou qualquer alegoria que lhe seja equivalente, no que diz respeito ao deslocamento do literato pela paisagem da cidade a fim de elaborar seu texto a partir dos fragmentos recolhidos na deambulação. Contudo, defenderemos que o gesto de assumir o posto de

“andarilho” ocorre de maneira autocrítica, principalmente se o pusermos em comparação aos populares prolongamentos da *flânerie* na forma de colunismo social – quase sempre travestidos de recomendações de “boas maneiras” – que se encontravam fartamente registrados nas inúmeras publicações da época.

Na crônica “Com o ‘Binóculo’”, Lima Barreto dá o tom de sua recusa ao modelo de colunismo importado de *flânerie*. Em alusão à badalada seção de *Gazeta de Notícias* – que, por cujo sucesso, rapidamente se amplia para outros impressos –, o termo Binóculo lhe serviu para marcar a frivolidade de escritos de literatos que circulavam pelo espaço urbano, comentando sobre costumes e boas maneiras. O cronista foi incisivo em sua opinião contra o estilo quando associado a uma prática de perambulação reservada aos espaços sofisticados da capital:

Fico aqui e vou ler os jornais. Cá tenho o “Binóculo”, que me aconselha a usar o chapéu na cabeça e as botas nos pés. Continuo a leitura. A famosa seção não abandona os conselhos. Tenho mais este: as damas não devem vir com toilettes luxuosas para a Rua do Ouvidor. Engraçado esse “Binóculo”! Não quer toilettes luxuosas nas ruas, mas ao mesmo tempo descreve essas toilettes. Se elas não fossem luxuosas haveria margem para as descrições? O “Binóculo” não é lá muito lógico... (BARRETO, 1956c, p. 57)

Distintamente, o que tratamos por forma autocrítica tem a ver com o jeito andarilho em busca do instante flagrado em um ou outro fragmento daquela cidade, não importando a realidade sociocultural a ser observada, principalmente por conta da sobreposição das camadas temporais de registro desses *flashes* de realidade. Para isso, o autor explora inclusive uma narratividade que tanto sugere o movimento – “Ontem, domingo, o calor e a mania ambulatória não me permitiram ficar em casa. Saí e vim aos lugares em que um ‘homem das multidões’⁵ pode andar aos domingos”

⁵ A expressão entre aspas no texto de Lima Barreto indica uma apropriação de termo relevante na cultura das grandes cidades. Apesar da referência literária de Edgar Allan Poe e tantos outros (cf. BENJAMIN, 2015), o termo também foi largamente empregado no início do século XX para sugerir uma coletividade própria da modernidade burguesa. Ao comentar sobre uma psicologia das multidões, Jesús Martín-Barbero (2001) problematiza o intento científico realizado nesse período para “pensar a irracionalidade das massas”: “Le Bon [em *La psychologie des foules* (1895)] parte de uma constatação: a civilização

(BARRETO, 1956c, p. 71) – como também assimila traços substantivos de deslocamentos.

Para reforçar o apontamento sobre o corpo em movimento, vale a pena citar a investigação de Elaine Brito Souza (2017). Ao estudar os diários do autor carioca, a pesquisadora observa as inúmeras referências de trânsito pela cidade em suas anotações pessoais. Em um trabalho rigoroso, com apontamentos quantitativos e qualitativos, a pesquisadora conclui tratar-se de uma marca expressiva de seus escritos de intimidade, explicando haver nos fragmentos uma subjetividade autorrepresentada em movimento:

Ao mesmo tempo em que o indivíduo atravessa a cidade, ele é atravessado por ela, por suas imagens e sensações díspares. A percepção, desestabilizada por constantes choques impostos aos sentidos, tenta acompanhar o ritmo frenético das coisas e das pessoas. (SOUZA, 2017, p. 129)

Em meio aos deslocamentos, a consciência em movimento indica uma importante alteração perceptiva. Souza a trata como resultado da mudança do espaço da escrita na cidade. Sem a âncora da estabilidade tradicional, “temos uma obra marcada por descontinuidades e lacunas, que se fazem presentes não só entre os registros, como no interior dos mesmos” (SOUZA, 2017, p. 102). No ponto alto de sua análise, a autora aproxima Lima Barreto da linguagem telegráfica de Oswald de Andrade a partir do seguinte trecho do diário íntimo de Barreto:

Hoje, 8, domingo. Pleno Leme. Cediço. Nada novo. Não há moças bonitas. Só velhas e anafadas burguesas. Turcos mascates e suas mulheres também. O João, um imbecil do meu gasto pessoal, o João T... B..., foi comigo. Fomos ao fortim. Canhão do século atrasado. Ruínas portuguesas. Esforço dos lusos. Povoamento do Brasil. Pedro Álvares Cabral. Bandeirantes. Jacobinos idiotas, burros, ingratos. Ipanema, tal qual o Méier. (BARRETO, 2001, p. 1245)

Nesse sentido, vale explicar que abundam os textos que servem de exemplos de uma linguagem literária que incorpora em suas representações

industrial não é possível sem a formação de multidões, e o modo de existência destas é a turbulência: um modo de comportamento no qual aflora à superfície fazendo-se visível a ‘alma coletiva’ da massa” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 59).

a concomitância da visualidade, da velocidade, do anônimo e do fragmento. Já sustentada num amplo trabalho de pesquisa sobre a obra do autor e a *Belle Époque* carioca, a pesquisadora Carmem Negreiros identifica nas crônicas de Lima Barreto “um olhar impregnado das novas técnicas de ver” (NEGREIROS, 2019, p. 45).

Com fartos exemplos perante as opções temáticas e estilísticas do cronista, Negreiros distingue em sua análise diferentes tratamentos imagéticos, pois “Lima Barreto dialoga com as técnicas de imagem e procura afetar, provocar e tocar o leitor, desautomatizando seu olhar” (NEGREIROS, 2019, p. 45). Os deslocamentos do escritor são tratados como enriquecedores desse modo de olhar, atribuindo-lhe profundidade espacial e temporal na integração de camadas de tempos nas paisagens da cidade (NEGREIROS, 2019).

Estamos, pois, diante do andarilho que instiga o leitor com suas observações, incitando-o a uma análise do fragmento flagrado, mas também colocando-o diante de um ponto de observação atualizado: mais próximo das diferentes formas de ver que surgem com a modernização das cidades; além disso, cheio de incrementos visuais para tratar distintas temporalidades:

A “estação” é verdadeira e caracteristicamente suburbana, na segunda metade da manhã, principalmente das nove às onze horas. São as horas em que descem os empregados públicos, os pequenos advogados e gente que tal.

Então, é de ver e ouvir as palestras e as opiniões daquela gente toda, sempre a lastimar-se de Deus e dos governos, gente em cuja mente a monotonia do ofício e as preocupações domésticas tiraram toda e qualquer manifestação de inteligência de gosto e interesse espiritual, enfim, uma larga visão do mundo.

Quem os ouve e sabe dos aumentos de vencimentos de funcionários públicos, que, nestes últimos anos, tem havido, recebe a impressão de que os proventos dos seus cargos diminuem à proporção que aumentam.

Não se abeira de uma roda, quer seja de civis, quer de militares, que não se ouçam queixas contra o governo, objurgatórias contra o congresso, porque não lhes aumenta os ordenados.

Aquele senhor gordo, que está ali, em pé, fora da cobertura da estação, estudando o ventre e balouçando o chapéu-de-sol, pendente das mãos cruzadas atrás das costas; aquele senhor conversa com aquele outro, esgalgado, ossudo, fardado de cáqui de algodão, com um boné

escandalosamente agalooado e um *pince-nez* de poeta romântico, naturalmente sobre coisa de vencimento. (BARRETO, 1956b, p. 148)

Reparamos que o texto causa a impressão de um narrador que experimentou distintos momentos do dia ou mesmo da semana em sua observação na “estação”. Enquanto redige as cenas, enriquece os flagrantes com avaliações e sensações. No lugar de uma crônica realista, com testemunho claro, não é raro que o leitor seja tomado de sobressalto pela narração deambulante do cronista que foi acumulando acontecimentos e impressões de sua experiência pela cidade carioca.

Ao final do excerto citado, de súbito, com a indicação do texto que aponta para um retrato que não se encontrava em seu campo visual, o autor interpela o leitor para “fora da cobertura da estação”, fazendo com que seu campo perceptivo seja sobreposto por planos distintos de observação. Além das conversas recolhidas, cabe o tom de troça para representar rabiscos de imagens evocados pelo uso de demonstrativos (“aquele”). Esses cortes só reforçam a naturalidade com que incrementos visuais são apresentados na forma de texto.

Então, o diálogo com a rua implicaria a abertura de um padrão de experiência para textos que corporificaram novas energias, dispostas nas práticas e nas tecnologias das grandes cidades. Ao mesmo tempo que se experimenta a diversidade do espaço público como forma de expressão das maneiras de viver as desigualdades, registram-se no mesmo presente fatos e imagens sobrepostas, próprios da frequência da estação do subúrbio.

Vale citar que Georg Simmel (2005 *apud* BENJAMIN, 2015) tratou como causa dos alterados impulsos sobre o aparelho sensorial humano o resultado da dinâmica das novas relações urbanas desenhadas na metrópole moderna. Como exemplo, os meios de transportes coletivos foram citados como responsáveis pelo constrangimento inédito de passageiros que se olham fixamente sem dizer palavra, sentenciados pelos estímulos visuais:

De facto, a reserva e a indiferença mútuas, as condições espirituais de vida dos círculos mais vastos, nunca foram sentidas de modo mais forte, no seu efeito para a independência do indivíduo, do que na turba mais compacta da grande cidade, porque o aperto e a proximidade corporal é o que tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual; e, claro está, é apenas o reverso desta liberdade se, sob certas circunstâncias, em nenhum lugar alguém se sente tão

solitário e abandonado como justamente na multidão da grande cidade. (SIMMEL, 2005, p. 90-91)

Isso reforça nossa constatação de que a experiência urbana requer uma sensibilidade transformada. Lima Barreto se esforça em dar corpo à sua escrita mais íntima e à sua participação nos jornais com as impressões ressignificadas nos fluxos que realizava pela cidade do Rio de Janeiro. O autor desenvolve seus textos ancorado em práticas que reconhecem a estimulação visual como motor das formas de sociabilidade dos grandes centros.

Como efeito dessa opção estética em se organizar em fragmentos e deslocamentos perceptivos, Lima Barreto alcança uma sintaxe urbana que reflete a linguagem em circulação no espaço público da capital: “Cá e lá, más fadas há; e não é a última vez que o torto ri-se do aleijado” (BARRETO, 1956c, p. 58). Além das imagens flagradas, a montagem na forma de crônica trouxe consigo expressões do nosso imaginário que circulavam pelos subúrbios.

Surge daí uma escrita aparentemente simplificada, porém bastante artificiosa. Ou seja: o fato político presenciado nas ruas é tratado com a simplicidade do dito popular, da frase de efeito, da forma como é pronunciado: “O governo é o deus menos milagroso que há e, quando faz milagres, pesa sobremodo nas nossas algibeiras” (BARRETO, 1956c, p. 65). No lugar da voz de especialistas e partidários de governos, os temas políticos são tratados pelos reflexos econômicos no povo, organizados por uma razão pública ancorada nos sentimentos em circulação nas ruas: “Ora bolas! Isto também é demais! Então eu sou o holandês que paga o mal que não fez?” (BARRETO, 1956c, p. 59).

A crônica parece ser produto de uma autêntica escuta social. Ao perambular pela cidade, foi possível ao autor se apropriar de referências populares e reelaborá-las. A “simplicidade” linguística alcançada é dinâmica, quase telegráfica, com claras colagens de frases de efeito recolhidas pelo andarilho, conferindo ao tom do cronista uma forma conversacional. Para executar a tarefa, uma “profissão de fé”⁶ surge associada à experiência de vaguear pelo traçado urbano:

⁶ No lugar do labor parnasiano de engastar a rima “no verso de ouro”, referimo-nos ao exercício de recolher pela cidade suas expressões e frases de efeito. Um modo de alcançar

Não há prazer maior do que se ouvir pelas ruas, pelos bondes, pelos cafés, as conversas de dois conhecidos.

Tenho um camarada cuja curiosidade pelo pensamento dos estranhos é tal que não há papel caído na rua, contendo algumas linhas escritas que ele não guarde, recomponha, a fim de dar pasto a esse seu vício mental. [...] Na rua, porém, as cousas se passam mais ao vivo e as pontas de conversa merecem ser registradas, às vezes, por disparatadas, em outras, por profundamente sentenciosas, em outras ainda, por serem excessivamente divertidas. (BARRETO, 1956c, p. 114)

Essas características estilísticas oriundas da escrita em movimento pela rua, cujo propósito talvez seja o de ver e discutir ativamente a vida urbana como um todo, foram construídas pela experiência corporal do cronista. Nas cidades, ouve-se o alheio, o outro do lado, amplia-se a percepção das diferenças e das desigualdades que nos cercam. A linguagem da crônica de Lima Barreto acompanhou determinante realidade ao reelaborar o expediente literário e jornalístico do que importamos dos franceses como *flânerie*.

O cronista explorou “a mania ambulatória” pela cidade no afã de capturar a energia dinâmica do registro vivo em múltiplas cenas de suas experiências e observações: “estudei melhor as fisionomias e recebi a confirmação de que se tratava de damas binoculares, que iam a uma festa hípica, ou quer que seja, no Jardim Botânico” (BARRETO, 1956c, p. 72). Evidentemente, as tensões que circulavam pela urbe carioca eram distintas daquelas presentes na capital francesa. Acima de tudo, o que nos interessa é que “a mania ambulatória” citada por Lima Barreto acrescenta-se estilisticamente aos seus escritos na variedade de registros que perpetrou em suas crônicas.

O resultado é uma reunião bem-sucedida de aspectos técnicos e estilísticos referentes à visualidade do texto alcançado, a qual passa a cumprir a função midiática de acrescentar mais e mais representações visuais à cidade. De maneira específica, Negreiros (2019) cita Mollier (2008) para argumentar como essas funções corroboram o nascimento de uma cultura midiática nacional, na qual a crônica de Lima Barreto não deixaria de exercer função repleta. De maneira geral, Vaillant (2015, p. 187) declara que “a

no ânimo das multidões uma comunicação com os diversos extratos que compunham aquela sociedade.

crônica surge incontestavelmente como a forma textual que melhor encarna a nova cultura midiática”.

De fato, temos uma concorrência de imagens em disputa pela atenção. A cidade carioca, como consequência de sua midiaticização, se torna hiperinflacionada de representações: seja pela publicação diária de periódicos ou pela ampliação do repertório de imagens produzidas por fotografias, cinematógrafos, postais, almanaques, revistas, painéis e, evidentemente, pela literatura.

Não é o caso, entretanto, de se afirmar uma aproximação imediata com a linguagem cinematográfica. O que afirmamos é a perspicácia de Lima Barreto ao realizar uma rápida conversão, ou seja: entre a riqueza de imagens em disputa na circulação da cidade, o escritor conseguiu capturar objetos de percepção conjunta. Dessa forma, pôde transformar, simultaneamente, em uma única cena, vários elementos de visualidades distintas.

Caricaturas e outras fisionomias cariocas

É conveniente aproximar nossos comentários da linguagem literária influenciada pela *flânerie* em conjunto com as nuances da realidade cultural brasileira capturada na forma jornalística. Com um ponto de vista histórico sobre as questões culturais relativas ao Brasil, Lima Barreto se exercitou noutro aspecto midiático correlacionado ao exercício da *flânerie* na elaboração de fisionomias: a caricatura.

Exaltando a efetividade do desenho como forma de ver e comentar os eventos e personalidades de seu tempo, o escritor debateu o papel da linguagem e assumiu – mais uma vez num gesto de se reelaborar formas da *flânerie* – o exercício de compor as “fisionomias” de nossas tensões históricas. Ao avaliar o trabalho do caricaturista Julião Félix Machado, quando ele pontua, em sua forma de ver, o gênero em questão, Lima Barreto acentua as virtudes da prática de um ilustrador:

Para um desenhista único, para um caricaturista, enfim, para um desenhista comentador diário da vida, da política, dos autores de seu país, a mais alta expressão do seu valor deve ser encontrada nestas duas qualidades primordiais: simplicidade de concepção e clareza de execução. (BARRETO, 1956b, p. 137)

Ao lado do incremento visual possibilitado por novas técnicas de impressão de jornais, a caricatura verbal contribuiu para firmar um importante painel histórico do início dos novecentos. A historiadora Isabel Lustosa (1989) se debruça sobre o gênero no início dos 1900 para explicitar a importância da expressão bem-humorada por desenhos na paisagem midiática brasileira:

A primeira República conheceu o nascimento da verdadeira caricatura brasileira. Conheceu também seu apogeu.

[...]

Estabelecida como uma das formas de expressão da imprensa, a caricatura se perpetua, até hoje, enquanto quadro obrigatório da página central de quase todos os grandes jornais do País. O caricaturista ao registrar o momento histórico, o fato político significativo do dia, compõe, de certa maneira, um aspecto da personalidade de seu jornal, identifica uma tendência, firma uma posição. (LUSTOSA, 1989, p. 64)

Vale lembrar que os escritos de Walter Benjamin (2015) sobre o *flâneur* exploraram a diversidade de tipos e retratos inusitados de aspectos que configuraram a modernidade. Dentre tantas possibilidades de leitura das alegorias extraídas da obra de Baudelaire, não é menos expressiva a afirmação de Benjamin acerca de uma incomparável energia política presente nos desenhos que puseram em cena a caricatura satírica de Honoré Daumier (1808-1879). O traço da caricatura marcou a época de uma imprensa renovada, na qual se passavam em revista hábitos e rituais da sociedade burguesa em relevo. Por isso, ao lado de outro desenhista, Constantin Guys, a referência a Daumier aporta importância aos sentidos das imagens e do humor na reconfiguração da percepção e na construção de representações de aspectos próprios da modernidade.

Lima Barreto explorou as fisionomias para representar o amálgama de imagens com as quais ele registrava e criticava a complexidade do viver carioca. Desde suas primeiras crônicas e romances, já demonstrara um ímpeto de caricaturista. Mesmo como crítico literário, enunciou a importância do desenho de caráter humorístico na produção escrita, detalhando em sua produção crítica a relevância do método:

O autor se enganou quando, tentando o romance da espécie que tentou, à clef, se esqueceu que era preciso retratar o personagem, dar-lhe a sua fisionomia própria, fotografá-lo, por assim dizer. Julgou que

era bastante pôr um pseudônimo transparente para que os leitores reconhecessem nas suas criações certos e determinados cidadãos que nós encontramos todos os dias na avenida, afivelando toda a sorte de máscaras de austeridade e moralidade. A força dos romances dessa natureza reside em que relações do personagem com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descrição do tipo, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que conhecem o modelo, a charge é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um maldoso regalo; para os que não o conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre. (BARRETO, 2017a, p. 297-298)

Na condição de ilustrador pelo texto, Lima Barreto conseguiu organizar um diálogo informal com o leitor com quem caminha pela cidade, comentando suas reflexões e, sobretudo, direcionando o olhar no percurso para os registros bem-humorados do cotidiano de nossa contraditória ânsia civilizatória.

Assim, além do gosto pela multidão e do posto de observação assumido em suas deambulações, a caricatura foi amplamente utilizada pelo cronista como forma de apurar com simplicidade e clareza a imagem crítica capturada do cotidiano urbano. Partindo das premissas de um bom “desenhista comentador diário da vida”, Lima Barreto repercute sua experiência corporal na rua com a composição de rápidos traços em suas crônicas. Mais ainda: o desenho que faz se constituiu como estratégia de captura da atenção flutuante do observador diante da variedade de eventos e movimentos da vivência urbana.

Para exemplificar tal expediente, voltamos mais uma vez ao corte que Lima Barreto produziu na crônica “A estação”. Depois de direcionar a leitura para “aquele senhor gordo” e transcrever um diálogo que ilustra suas características exageradas, o narrador foi incitando a atenção do leitor para outros planos, descrevendo mais e mais tipos, aqui em dois exemplos: “todos estão vendo um homenzinho de *pince-nez*” e “estão vendo aquele cidadão grave que fala com sisudez” (BARRETO, 1956b, p. 149). Nesse caso, citando o próprio autor, o humor é estabelecido rapidamente “para os que conhecem o modelo” (BARRETO, 2017a, p. 298).

Além disso, a expressividade de se valer de uma forma clássica de exagero cômico (PROPP, 1992) garantiria a permanência de uma sátira estrutural, atualizada em relação aos meios jornalísticos que a praticavam periodicamente. Logo, há uma possibilidade de se ver a caricatura como

produto da harmonização da construção de personagens literários com o gesto midiático de inflar a crítica da crônica, juntando clareza na composição com argúcia histórica para dimensionar a realidade que precisa ser retratada.

Outro bom exemplo do papel do cronista como observador e fisionomista anônimo da realidade social, que se vale dos recortes fortuitos e caricaturados do viver carioca, encontra-se no “pasma artístico” disparado pela gravura lançada pelo autor na crônica “O trem de subúrbios”. Entretanto, antes que passasse a compor seus próprios tipos, surgidos da frequência dos vagões que partem dos subúrbios cariocas, o autor serviu ao leitor uma referência estilística prévia, numa análise da gravura que foi tida como marco realista da obra de Daumier – o mesmo artista referenciado no trabalho ensaístico de Benjamin (2015).

Como se estivesse vasculhando em suas lembranças as impressões que lhe deixara a gravura ou como se estivesse ainda subscrevendo os comentários que o alemão fizera sobre a importância histórica dos registros do ilustrador, Lima Barreto desperta, primeiramente, em tom quase lírico-confessional, a sensibilidade do leitor para a sua “descoberta” da representação da miséria humana encontrada em *Le wagon de troisième classe* (1862-1864):

Aquelas caras tristes, tangidas pela miséria, oprimidas pelo exaustivo trabalho diário; aquele cachimbar de melancolias; aquelas mulheres com os xales à cabeça, e magras crianças ao colo – tudo aquilo me ficou; mas não foram só os detalhes que aí deixo e cuja exatidão não garanto inteiramente, que me calam fundamente n’alma. O que me impressionou mais foi a ambiência que envolve todas as figuras e a estampa registra, ambiência de resignação perante a miséria, o sofrimento e a opressão que o trabalho árduo e pouco remunerador traz às almas. (BARRETO, 1956b, p. 241)

A observação da imagem do original em cotejo com a descrição de Lima Barreto atesta um leitor contumaz das estampas de Daumier. Em outras palavras: um cronista que reconheceu a potência da elaboração de fisionomias para aportar reflexões significativas de nosso viver e, ao mesmo tempo, carregá-las de impressões e sentimentos. Com efeito, essa escolha para o texto determina o leitor como espectador das imagens, como um indivíduo sob o regime do olhar, seja o do literato ou o do desenhista.

Tomado então pela forte sensação que lhe causara a memória do retrato de tom engajado feito por Daumier, o cronista passa a elaborar uma versão escrita de sua experiência nos trens dos subúrbios cariocas para interpretar a sociedade brasileira e o espírito que a cerca. Para isso, não poupa o uso da verve satírica que, por exemplo, deu ao ilustrador francês a importância histórica aqui remetida, realizando mudanças no tratamento textual que vão do introspectivo ao caricatural. A essa altura, chega a ser brusco o corte no texto, já que a sensação causada pelas lembranças é substituída pelo ímpeto satírico com que se passa a percorrer os vagões do trem: “Porque é no trem que se observa melhor a importância dessa gente toda” (BARRETO, 1956b, p. 242).

Mergulhando no barulho dos outros, um corpo que examina nossos subúrbios deleita-se nas imagens que presencia: “Habitualmente não viajo em segunda classe; mas tenho viajado, não só, às vezes por necessidade, como também, em certas outras, por puro prazer” (BARRETO, 1956b, p. 242). Atentando para o que vê, o cronista pôde capturar no interior dos vagões e nos arredores das estações os atritos de uma sociabilidade brasileira. Encontramos, enfim, o que o pesquisador Marcos Vinícius Scheffel reconhece como uma forma de o autor manifestar sua “leitura da cidade”:

Esse movimento das sensações e impressões registradas numa curta viagem de bonde e/ou de trem é explorado em algumas de suas crônicas e desdobra-se em *Vida e Morte* [*de M. J. Gonzaga de Sá* (1919)]. Ver cenas, analisar o comportamento dos passageiros ou ouvir conversas alheias configuravam-se [*sic*] em novos meios de ler a cidade que desvelam os embates, os conflitos sociais, os preconceitos que circulam nesses microcosmos do país. (SCHEFFEL, 2012, p. 74-75)

Essa leitura, com seu traço crítico, vai salpicando o que observa como “pitoresco” com o dedo acusatório da sátira, para fazer o leitor rir dos tipos anônimos (mas populares) que circulam naqueles vagões. Reforçamos que as mensagens visuais construídas estão deveras fragmentadas no espaço-tempo, isto é, configuravam-se como montagens sobrepostas de inúmeras observações realizadas em diversas viagens pelos trens que cortam em direção ao subúrbio. A âncora está no tom de diálogo casuístico de quem revela um segredo descoberto na observação anônima, porque, nas palavras de Baudelaire, um observador “é um príncipe que em toda parte faz uso pleno do seu estatuto de incógnito” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2015, p. 43).

Assim, Lima Barreto se aproxima do leitor, fazendo-o rir, e com ele se identifica enquanto norteia as formas de compreensão das imagens elaboradas. Vale observar o exemplo a seguir, quando desenvolve a referência anterior do expediente de deslocamento da atenção do leitor por meio do papel direcionador da caricatura:

Os senhores estão vendo aquele cidadão grave que fala com sisudez de um sábio da Grécia e não se cansa de aludir ao cargo que ocupa, sabem como ele arranjou tal lugar? Não sabem. Pois eu sei. Ele queria ocupá-lo, mas o emprego era de concurso. O tal cidadão, que fala tão imponentemente de questões administrativas, é quase analfabeto. Que fez ele? Arranjou servir adido à repartição que cobiçava, deixando o lugar obscuro que ocupava, numa mesma repartição obscura do mesmo ministério. Tinha fortes pistolões e obteve. (BARRETO, 1956b, p. 242-243)

Utilizada em outros textos de Lima Barreto, essa técnica de inserir proximidade associada ao retrato caricaturado revela uma busca estética pelo universo do leitor mediano. Seria como se o autor compartilhasse tanto um lugar a bordo como um instante de movimento e de conversa fortuita sobre os caracteres que desfilam pelos vagões. O texto direciona a atenção do olhar para um terceiro, afastando a acusação dos vícios para nossas incompletas e contraditórias representações.

Na cidade, não temos um lugar que seja tomado como único para organizar nosso campo atencional, cabendo ao sujeito explorar aquilo que o afeta e pelo que se sente afetado. O cronista assume, com sua experiência pessoal no amplo campo visual, o dedo indicador que fixa nossa atenção. Há de se supor, pois, que a curadoria realizada pelo artista tem marcas de seu repertório e de sua experiência de deambulação no espaço urbano, merecendo o devido cuidado de nossa reflexão sobre a linguagem empregada com esse aspecto.

Nessa atitude demonstrativa, Lima Barreto reconhece que a crônica precisa causar alguma sensação para alcançar atenção em meio aos estímulos do jornal. Por isso, acrescentou às caricaturas que produziu a devida preocupação de fazer do próprio texto um elemento de destaque para aquilo de que precisa para surpreender o leitor em seu campo atencional.

Assim, tropeçando em cenas caricaturadas, o leitor é sobrelevado por fragmentos e incitado a alternar, mais uma vez, a sua atenção diante do

diverso campo visual a ele apresentado. As rupturas narrativas alternam-se também para momentos em que os trens se tornam molduras para cenas comezinhas. Nelas, os vícios flagrados não são menos estruturais de nossa sociabilidade. A nitidez com que acendem detalhes bem-humorados amplia os apelos ao leitor:

Nas primeiras horas da tarde em que as passeadeiras suburbanas descem até a cidade, os cavalheiros que viajam são, em geral, desse jaez. O maior trabalho deles é achar lugar. Convém notar que os carros estão semivazios; mas, eles correm vagão por vagão, para achar lugar. Chamam a isto topar um banco em que possam deitar “foguetões” a uma moça ou rapariga das proximidades que seja acessível à melosidade idiota dos seus olhos de namorados profissionais. Se não acham um banco a jeito, põem-se na plataforma, a fazer gatimanhas, a concertar [*sic*] a gravata, para chamar a atenção da deidade. (BARRETO, 1956b, p. 244)

Para o deleite do leitor habituado às distrações do impresso, essa microanálise da crônica permitiu o registro leviano de “namoros ferroviários”. O olhar caricaturante para os anônimos, decupado em notas sensoriais – como o “fartum de cinematógrafo” que de repente invade a viagem –, é capaz de atingir o leitor em sua diversificada apresentação da inhaca do retrato descrito. Não se trata de um passeio com itinerário definido, mas de fragmentos sobrepostos e destacados de uma experiência urbana sarapintada com a diversidade capturada pelo traço de “andarilho” inquieto e crítico do autor.

O leitor é capturado por uma *flânerie* dinâmica, companheira de bordo, combinada com um passeio pelo trem, numa enunciação viva, marcada por um forte presente, enunciativo de suas imagens. Vale dizer que tudo isso numa atmosfera bem contrastante com as memórias estilizadas que iniciaram o texto: o trecho que descrevia a gravura francesa de Daumier. Nesse sentido, apesar do ponto de vista oscilante, as estampas elaboradas são sempre ancoradas pela apreciação crítica do autor. A miséria humana apresentada na gravura evocada do ilustrador francês transfigura-se então para denunciar, sob o regime do olhar e o signo da sátira, frivolidades e limitações na autoconsciência nacional.

Considerações finais

Nessa perspectiva, reforçamos que a referência à alegoria do *flâneur* nos serve para balizar Lima Barreto num quadro amplo de alterações históricas vividas nas grandes cidades, sem, contudo, deixar de marcar que o autor reelabora o recurso por meio de sua própria experiência corporal, capturando uma dinâmica urbana que excluiu determinadas simplificações na representação de nossa condição sociocultural.

Com um texto denso em significados, Lima Barreto nos impacta ao contrapor imagens com dinamismo e precisão, deixando todos os argumentos visíveis, assimilando a proposta crítica de “dizer aquilo que os simples fatos não dizem” (BARRETO, 2017b, p. 129), realizando uma interação que sobrepõe tensões e contradições. Um dos efeitos dessa técnica em seu diálogo com a rua é garantir para a obra um processo alegórico de arquivamento e transmissão da realidade brasileira. O cronista atento às transformações e comprometido em fazer do texto literário um protagonista no debate das grandes cidades pôde atualizar sensorialmente as experiências que lhe foram projetadas. Assim, a compreensão da poética que Lima Barreto organizou em torno de sua experiência urbana sinaliza que o escritor identificou um padrão de experiência vinculado a uma renovada percepção de modernidade e tratou de dar a ele tratamento histórico-literário.

A experiência histórica do cronista – e com ela todas as suas implicações perceptivas – é concomitante com o movimento artístico autoconsciente e voluntário de captura dessa sensibilidade das ruas. Longe de esgotar o tratamento renovado da *flânerie* feito pelo autor, a alegoria – aqui explorada nas formas de “andarilho” e de traços caricaturais – reforça a autenticidade do escritor carioca em propor renovações literárias e midiáticas na nova paisagem urbana construída pela República no Brasil.

Referências

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Feiras e mafuás*. São Paulo: Brasiliense, 1956b. v. 10.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Lima Barreto, caminhos de criação: recordações do escrivão Isaías Caminha*. Organização de Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo e Ceila Maria Ferreira. São Paulo: Edusp, 2017b.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956d. v. 12.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Vida urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1956c. v. 11.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BILAC, Olavo. Crônica. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 out. 1903.

BRISSAC-PEIXOTO, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac Editora, 2003.

LUSTOSA, Isabel. Humor e política na Primeira República. *Revista USP*, São Paulo, n. 3, p. 53-64, 1989.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Tradução de Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo*. Tradução de Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NEGREIROS, Carmem. *Lima Barreto em quatro tempos*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

SALLA, Thiago Mio. O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero. *Quadrant*, Montpellier, v. 27, n. 3, p. 127-152, 2010.

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. *Estações de passagem da ficção de Lima Barreto*. São Paulo: Annablume, 2012.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Considerações sobre a crônica de João do Rio: Cinematógrafo. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). *Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade*. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 281-303. v. 1.

SOUZA, Elaine Brito. Lima Barreto e a cidade: deslocamento e experiência na modernidade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 7-11 ago. 2017, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos [...]*. [S. l.]: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2017. p. 125-136.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VAILLANT, Alain. A crônica no século XIX: as metamorfoses midiáticas de um gênero literário. Tradução de Pablo Simpson. *Revista da Anpoll*, [s. l.], v. 1, n. 38, p. 186-194, 2015.



Atlas de um escritor em criação: Osman Lins de primeira viagem

Atlas of a Work in Process: Osman Lins' First Trip to Paris

Fabrcia Wallace Rodrigues

Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal/Brasil

fabriciawalace@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-8191-7341>

Resumo: A viagem de Osman Lins a Paris foi uma experiência fundante, que engendrou um eu-escritor que se descobria e se criava ao mesmo tempo. Nessa oportunidade, o autor empreendeu um verdadeiro percurso de formação, dedicando-se à observação atenta da cultura estrangeira, na mesma medida em que construía um olhar mais acurado para si e para seu próprio país. Em *Marinheiro de primeira viagem* – obra que faz parte desse processo –, a memória se faz no jogo entre o vivido e o imaginado, entre o palpável e o campo infinito das possibilidades, de modo que qualquer experiência concreta da viagem persiste mutável na medida do movimento, passível ao exercício imaginativo. Partindo dessas reflexões, este artigo visa refletir sobre o impacto da temporada em Paris no processo criativo de Osman Lins, tomando a viagem como possibilidade de metáfora para a própria escrita.

Palavras-chave: literatura de viagem; memória; escrita; Osman Lins.

Abstract: Osman Lins' trip to Paris was a foundational experience, engendering a writer who simultaneously discovered and created himself. On that occasion, Lins undertook a true writing path, delving into the attentive observation of foreign culture, while building a more accurate look at himself and his own country. In the work *Marinheiro de primeira viagem*, which make up that process, memory is created between life and imagination, between the palpable and the infinite possibilities, so that any concrete experience remains mutable, susceptible to imagination. Based on these reflections, the article discusses the impact Lins' stay in Paris had on his creative process, using the voyage as a metaphor for his writing.

Keywords: travel literature; memory; writing; Osman Lins.

O que era o atlas para nós, Borges?
Um pretexto para tramar na urdidura
do tempo nossos sonhos feitos da alma
do mundo. Antes de uma viagem, olhos
fechados, unidas as mãos, abríamos
ao acaso o atlas e deixávamos que as
gemas de nossos dedos adivinhassem o
impossível, a aspereza das montanhas,
a hígidez do mar, a mágica proteção das
ilhas. A realidade era um palimpsesto
da literatura, da arte e das recordações
de nossa infância, tão semelhantes em
sua solidão.

(KODAMA, 2010)

Começamos o livro pelo fim. É assim que se inicia a narrativa de Osman Lins em *Marinheiro de primeira viagem* (1980). O fim da viagem é o começo do livro. Arriscaria dizer que esse não é um livro de viagem, mas sim, um livro sobre a escrita e seus engendramentos. Rapidamente, me retifico, digo: não sendo um livro de viagem, *Marinheiro* o é em sua melhor configuração. Viagem que acaba, escrita que começa: a viagem é o fim maior desse livro. Instigante relato sobre como viver “sob a espécie da viagem”, a aventura (literária) de Osman Lins lança luzes aos instantes ínfimos que fazem diluir as ilusórias barreiras do tempo, em que acaso, ocasião e consciência da finitude mostram da vida a fina tessitura do intangível.

A abertura da obra, em letras capitais, anuncia que a escrita não é um para além da viagem, mas parte dela: última etapa, passo derradeiro desse itinerário. Quase finda a viagem, é preciso escrevê-la, mas para tanto é preciso transcender o simples registro dos dias. Exercício de escrita que trama sua própria transformação e busca tecer, ainda que em partes, a experiência da viagem de Osman Lins a Paris, é uma oportunidade ainda para conhecer outros tantos lugares do continente europeu. Faz-se necessário, então, um olhar bem atento para essa escrita: se no primeiro parágrafo Lins se esquiva, apagando-se do texto e concentrando a narrativa na descrição do espaço, a continuidade faz surgir uma inicialmente estranha terceira pessoa, inserindo o autor como parte da própria criação. E é assim que, ao longo de toda a obra – o recurso da terceira pessoa sendo continuamente usado –, não será possível encontrar o autor a não ser em alusões como “o viajante”, o “estrangeiro” ou, simplesmente, “o homem”.

A figura do viajante, aliás, pode ser percebida em diversas passagens do texto, constituindo uma espécie de emblema do autor. Na leitura que faz dos objetos que o cercam, na composição dos ambientes pelos quais transita, imagens de viajantes ou de objetos simbolicamente relacionados a eles, como meios de transportes, badulaques de turistas ou ainda metonímias da própria viagem, são inseridas de modo aparentemente desprezioso pelo autor nas cenas que descreve. Como quando, dentre os objetos da casa de Michel Butor, repara nas lembrancinhas de viagem, entremeadas aos livros e objetos próprios do ofício de escritor, como papel em branco e máquina de escrever:

Te introduz em sua sala de trabalho, não muito grande, simpática, porém. Entre livros, lembranças de viagens, há uma pilha de alvas folhas de papel, cuidadosamente datilografadas, há uma folha de papel na máquina portátil, meio escrita, ele é o seu próprio secretário. (LINS, 1980, p. 67)

Em outro escritório, dessa vez o de Vintila Horia, Osman Lins repara em um quadro suspenso: “Nas paredes, quatro ou cinco desenhos e um quadro sem grande importância, datado de 1929, representando um veleiro no mar e que é, certamente, uma lembrança, talvez tenha sido pintado por algum amigo morto” (1980, p. 49). Devidamente remarcada, a presença do objeto que compreende algo inelutavelmente perdido distende a descrição objetiva do ambiente em elucubrações imaginativas do autor. Há mesmo, dentre os fragmentos que compõem a obra, um especialmente dedicado ao herói russo Gagarin, em que relata uma caricatural homenagem do governo soviético ao cosmonauta. Ou quando ele próprio se encontra em um barco e avista um cartaz turístico: “Está sentado no barco, ao sol matinal. Vibra um sino, o barco larga as amarras, dirige-se a Volendam, cidade de pescadores, onde, segundo o poético anúncio de viagens, ‘tudo continua como no tempo de Vermeer’” (LINS, 1980, p. 53). Ora, E. R. Curtius, em seu clássico estudo sobre a literatura europeia, traça um histórico de poetas latinos que tomavam a arte escrita como um paralelo da arte da navegação. No capítulo “Metaforismo”, Curtius abre a seção “Metáforas náuticas”:

Começemos por uma metáfora aparentemente sem importância. Os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem marítima. Compor é fazer-se à vela, velejar (*vela dare*: Virgílio, *Geórgicas*, II, 41). Na conclusão da obra, as velas

são colhidas (*vela trahere; idem*, IV, 117). O poeta épico viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa e pelo rio. (CURTIUS, 2013, p. 175-176)

E Curtius continua,

Em poemas que se compõem de muitos livros, cada livro pode começar “soltando” e terminar “colhendo” velas. O final de todo poema é a entrada no porto, lançando ferros ou não (Estácio, *Silvae*, IV, 89; *Tebaida*, XII, 809; *Iliada Latina*, 1963). O poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o barco. (CURTIUS, 2013, p. 175)

Se, por um lado, a descrição da cena do primeiro escritório deixa entrever a relação entre leitura, viagem e escrita – retomada nas figuras dos livros, dos *souvenirs* e da página esboçada –, a alusão ao quadro “sem importância” antecipa a posição que o próprio autor, logo em seguida, vai ocupar na cena, como uma espécie de velejador da escrita. A temporalidade da obra, que Lins faz questão de marcar ao mencionar a data daquela tela, vai ser espelhada por meio das palavras “no tempo de Vermeer”, desvanecendo-se instantaneamente, em contrapartida, por estar exatamente em outro tempo – este da narrativa do autor. Assim sendo, as duas cenas parecem simbolizar o gesto criativo primordial da obra, colocando Osman Lins entre os escritores viajantes, para quem a escrita está intimamente associada ao deslocamento no espaço e, paradoxalmente, mas também exatamente por isso, afirmando *Marinheiro* como um relato da própria escrita literária, a narrativa de um escritor em processo de criação, uma espécie de “cena da escritura”, lançando mão de uma expressão de Jacques Derrida (1995).

Em seu “Diário de bordo”, disponibilizado digitalmente pelo Instituto Cultural Osman Lins, o autor anota em 31 de janeiro de 1961: “Esta viagem é uma espécie de retiro” (LINS, [1956-1961]). Ora, o recolhimento buscado por Osman pode ser lido como aquele próprio da atividade criativa, isolamento necessário para o trabalho. Há que se ressaltar, inclusive, a perceptível diferença de propósito entre as duas formas de registro da viagem: se, por um lado, no “Diário”, fica evidente seu caráter de registro diarístico, em que se acumulam informações do cotidiano da viagem – como o horário das refeições, os compromissos burocráticos, como “uma tarde inteira perdida no banco”, os encontros casuais –, por outro lado, o texto publicado sob o título de *Marinheiro de primeira viagem* – muito embora

guarde em diferentes momentos diversas semelhanças com aquele primeiro, revela dada intenção artística do autor. Em algumas passagens, como é de se esperar de um texto dessa natureza, a descrição do evento é rearticulada artisticamente pelo autor ao transpô-la para a obra.

De todo modo, as atividades realizadas por Lins na cidade – registradas pontualmente no “Diário” ou aludidas artisticamente em *Marinheiro* – parecem estar ligadas ao propósito de seu trabalho como escritor: o autor vai com uma frequência notável ao teatro (gênero que o interessa fortemente naquele momento), assistir à encenação de peças clássicas por companhias conhecidas, bem como a produções contemporâneas a ele. Também as relações pessoais estão marcadas por esse propósito, partindo desde as conversas com escritores conhecidos até a amizade que estabelece com um vizinho português, com quem compartilha lembranças pessoais e impressões críticas de arte e literatura. Cabe mencionar ainda que a intenção formativa está clara para Osman Lins desde antes mesmo da partida para Paris, e o diálogo com o policial para obtenção do passaporte talvez seja dos trechos mais emblemáticos nesse sentido, evento que o autor registra permeado das reflexões sobre as condições de escrita. Osman Lins insiste com o policial para ser registrado como escritor, não como bancário:

Não é como bancário, e sim como escritor, que viajo. A maioria dos meus possíveis contatos na Europa, será de natureza artística e literária. Só vou entrar em Banco para trocar dólares. Como cliente. Não quero que o senhor ponha “bancário”. Pode prejudicar-me. Já perdi uma bolsa de estudos porque, nos documentos, constava que trabalho em Banco. (LINS, 1980, p. 42)

Mesmo em situações de extremo tédio, em que a viagem parece perder seu sentido, é na escrita que pensa Osman Lins, como registra em outra passagem do “Diário de bordo”, esta datada de 16 de fevereiro de 1961: “Viagem p/ Paris. Desinteresse. Daria tudo para estar em casa, com o papel e a máquina, trabalhando em meu conto que interrompi há tantos dias. Preciso retomá-lo” (LINS, [1956-1961]).

E assim, nos quadros que compõem cada entrada do *Marinheiro*, a memória se faz no jogo entre o vivido e o imaginado, entre o palpável e o campo infinito das possibilidades, de modo que qualquer experiência concreta do autor durante seus meses de permanência em Paris persiste mutável na medida mesma do movimento, passível ao exercício imaginativo.

Paris, que representa o ponto máximo desse trajeto, objetivo primordial da viagem, transforma-se ainda em ponto de partida para as demais incursões quando Lins duplamente se desloca pela Europa. A capital francesa é o fim da viagem formativa do escritor: seu objetivo maior e o ponto de convergência que encerra aquilo que acaba e começa ciclicamente. Sendo assim, a capital francesa não passará de promessa de retorno ao lar, aconchego que nunca se concretiza completamente exatamente porque também ela será em breve deixada para trás. De todo modo, a cidade constitui-se como ponto de apoio e residência principal do escritor nos seis meses de estadia na Europa, e será vivida por Osman Lins como o espaço de reencontro com a cultura que explorara ao longo da vida.

De forma muito parecida à que faz de Paris a capital cultural da América Latina para os escritores da virada do século XX, a cidade será para Lins uma espécie de repositório cultural, ao mesmo tempo guardiã e geradora do pensamento artístico. Sendo assim, a viagem que trará a ele um encontro físico com a cidade representa, por um lado, o primeiro contato real e direto com muitas das obras e artistas que admirava e, por outro, dará a ele o distanciamento necessário para enxergar melhor aquilo que lhe é mais próprio, seja o seu país, seja sua literatura ou suas memórias de infância. Parece existir de modo latente em Osman Lins a consciência de que é impossível negar a filiação europeia na mesma medida em que surge uma força propulsora que desvia seu olhar para o Brasil.

É na entrada intitulada “Pórtico” que o autor descreve a chegada a Paris: a própria imagem do viajante, o escritor hesita, com um mapa na mão:

No *Café des trois marronniers*, pensou que a cidade, até então enfática, árida, e esquiva começava a entregar-se – a torre, a ponte, a névoa, o sol, os castanheiros – e que ele estava no umbral de uma aventura: a de conviver durante meses com uma entidade urbana, cujos atrativos, triviais ou invisíveis para a maioria de seus habitantes faziam-na quase legendária para outros, os que não poderiam conhecê-la ou ali estavam de passagem e de descobrir como naquele minuto alguns de seus encantos, que os guias turísticos nem sempre – ou nunca – mencionam, pois tal perspectiva que é bela ao pôr do sol pode não o ser ao meio dia, assim como as árvores desnudas pelo inverno podem revelar, em toda sua elegância, um edifício em outras estações, oculto pelo espessor da folhagem. Contemplava as árvores da avenida, e dizia a si mesmo: “Ainda estarei aqui quando a primavera vier e elas

reverdecerem. Passearei à sombra, olhando os barcos no rio. Depois irei embora. Adeus. (LINS, 1980, p. 16)

Note-se que Lins se refere a um “umbral da aventura”: combinação de medo e atração pelo risco que tudo que é novo pode representar. Paris será um divisor de águas, passagem definitiva em sua formação, desafio a cumprir em busca do escritor que visava se tornar. Osman Lins dialoga, assim, com os escritores que fazem da viagem mote para a escrita, em relatos que evidenciam as intrincadas relações entre o espaço das extensões percorridas e dos lugares visitados e o tempo, desfeito ali da diáfana linha que o distingue em passado, presente e futuro. Sendo assim, escritores viajantes surgem no itinerário de Osman Lins, e talvez as figuras de Virgílio e Dante evidenciem mais fortemente o caráter formativo da viagem. A narrativa do périplo para a chegada até o túmulo de Virgílio, por exemplo, parece espelhar os percalços porque passam os escritores, desvalorizados, e seu quase esquecimento. Não arbitrariamente, o percurso prevê como próximo ponto de chegada o encontro com Dante Alighieri. Ora, tem-se aqui viajante e guia. Como elucida o trecho a seguir, do fragmento “Confissão”, Lins tomava Virgílio como um modelo:

Entregue, desde ontem, à revisão de *O Fiel e a pedra*, essa tentativa de transposição, para o Nordeste de 1936, da *Eneida*. Não propriamente uma transposição, uma vez que muitos dos personagens e fatos apresentados têm origem na minha experiência. Mas a verdade é que o romance, já iniciado, foi replanejado tendo em vista o poema de Virgílio. (LINS, 1980, p. 43)

Se Osman Lins dialoga textualmente com seus antecessores, preenchendo o texto com referências literárias e artísticas, a estadia em Paris vai permitir um contato direto com seus contemporâneos, como se vê nas passagens mencionadas anteriormente, em que Lins se encontra com Michel Butor e Vintila Horia. Lins parece querer sorver cada oportunidade que seu tempo exíguo na cidade poderia lhe permitir, imprimindo no texto um ritmo acelerado de fluxo de informações e referências.

De certo modo, Paris parece exercer sobre Italo Calvino um efeito parecido. Em entrevista de 1974 a Nereo Rapetti, o autor italiano fala de sua relação com a cidade francesa. Trata-se, aliás, de um documentário, *Italo Calvino: un uomo invisibile*, em que Rapetti e o autor caminham por Paris

enquanto escutamos, em *off*, as palavras de Calvino sobre a cidade, onde viveu por 13 anos antes de morrer na Itália. A cena de abertura, o metrô chegando e saindo da estação, é seguida pelos carros na rua e crianças à janela, em uma escola. Acompanhando as falas de Calvino, as imagens evidenciam Paris em seu caráter afluente, dando passagem a tantos e tantas no correr do dia. Assim como na obra de Osman Lins, sente-se fortemente marcada a temporalidade histórica da cena: já não são os mesmos carros, trocaram os vagões do metrô. Em contrapartida, essa temporalidade histórica é rapidamente solapada à medida que as cenas avançam e os comentários do autor começam a fazer voz:

Talvez Paris seja isto: uma gigantesca obra de consulta, uma espécie de enciclopédia, uma cidade na qual movendo-se nas ruas, absorve-se uma série de informações, como se fosse uma obra enciclopédica. [...] Estas lojas, por exemplo, vendem centenas de queijos diferentes, cada um etiquetado com seu nome. Isso é o triunfo do espírito da classificação, da nomenclatura. Então, se amanhã começo a escrever sobre queijos, saio e consulto Paris como uma grande enciclopédia de queijos. Ou posso consultar algumas drogarias onde se vislumbra esse exotismo do século passado, um exotismo mercantil, do primeiro colonialismo. Digamos, um espírito de exposição universal. Há um tipo de loja em que se sente que Paris deu forma ao museu, essa forma singular de entender a civilização. O museu, por sua vez, deu forma às mais variadas atividades da vida cotidiana, de modo que não há um limite muito claro entre o Louvre e as lojas. Tudo flui entre as ruas e o museu. Paris, esta cidade que conserva o velho junto ao novo, pelo menos conservava, porque mudou muito. Ainda há a possibilidade de fazer uma espécie de viagem no tempo. (ENTREVISTA, [1974])

Calvino lê a cidade como um livro. Para ele, o passado refletido nos antigos prédios é o próprio passado. Sua chave de leitura, como afirma mais à frente no documentário, é ler Paris como os italianos leem Dante, uma espécie de catálogo, um tipo de bestiário, carregado de símbolos. Sendo assim, a cidade é feita daquilo que ela mesma produz e do que é capaz de armazenar em si. Como afirma o personagem reinventado Marco Polo, na obra *As cidades invisíveis*:

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu

passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p. 14)

Seguindo nessa mesma linha de pensamento, a viagem de Osman Lins a Paris – e, por extensão, por outros pontos do continente europeu – é, para além de um percurso espacial, um itinerário artístico e literário, cuja força transformadora está em seu caráter produtivo, gerador de novas formas e expressões artísticas. Assim, a viagem de Osman Lins é sobretudo uma viagem pela literatura, geradora de conexões e relações que mantém vivo o passado e se projeta enquanto produção por vir.

Daí que o “atlas” a que me refiro no título deste artigo carrega, para além de sua noção ligada à cartografia, também a de coleção, a de um conjunto organizado segundo a subjetividade do autor. Algo como o que pode ser lido no fragmento “Inventário”, já quase ao final da obra:

No quarto, rasgando papeis. Prospecto de viagem, recortes de jornais, revistas, programas de teatros, acumulados durante os últimos meses, papéis que não se teve coragem de jogar na cesta, que se pensava guardar e que agora é preciso eliminar, com decididas mãos. (LINS, 1980, p. 135)

Em contrapartida a esse impulso de registro e acumulação do viajante, que parece querer tudo anotar, guardar, catalogar, o exercício imaginativo e especulativo desestabiliza os ilusórios limites entre a experiência factual e a confabulação criativa do viajante artista. Como explica dessa vez o narrador de *Cidades invisíveis*, marcado textualmente em itálico, colocando o leitor na posição de espectador tanto do relato de Marco Polo, como daquele a quem se dirige o viajante – posição essa que pode ser pensada também como a do próprio leitor de relatos de viagem:

Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que

não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 1990, p. 28)

O jogo linguístico proposto por Calvino no início do fragmento demonstra bem a volubilidade da experiência da viagem, que passeia entre a ação concretizada e a possibilidade de ter sido realizada, bem como dá conta do caráter subjetivo e íntimo – e por que não, de certa forma, egóico – da experiência ao incluir entre as possibilidades aquela de “explicar a si mesmo”. Essa força surpreendente dos lugares estranhos de provocar a memória, de tocar em lembranças há muito encobertas.

Lins, em passagem de *Marinheiro* que parece fortemente dialogar com o texto de Calvino, joga também com a linguagem, criando uma espécie de confusão das probabilidades gerada pela observação da cidade:

Então, vai olhar a cidade. As ruas cheias de riscos amarelos, indicando os lugares onde se deve passar, onde se pode passar, onde não é possível passar, onde se pode ter vontade de passar mas não passando, onde nem sequer se deve imaginar que se pode passar e onde nem mesmo é permitido sonhar que se passou. (LINS, 1980, p. 76)

Aqui, já não se sabe ao certo onde está, de fato, a experiência relatada, uma vez que ela cede espaço para o exercício especulativo. Assim, pensando com Italo Calvino e tomando, como ele, Paris enquanto cidade enciclopédica, pode ser um caminho de compreensão do papel da cidade para Osman Lins como essa fonte inesgotável para o colecionador, não de objetos necessariamente, mas de lembranças intangíveis, de quadros capturados em instantes únicos pelo olhar singular do autor.

De fato, é sobretudo uma experiência do olhar imbricado no tempo que parece predominar nos relatos do autor: dos detalhes imperceptíveis aos guias turísticos, fugidios porque inerentes ao acaso e à ocasião, até a mudança das estações. Uma vez mais, a descrição de uma paisagem conduzirá o leitor a essa importante problematização do olhar no tempo. Refiro-me ao fragmento “A moça”. Já de entrada, estamos em um trem com o personagem. Mas essa informação pode passar despercebida ao leitor, uma vez que o texto se inicia com a simples referência a uma cidade, abrindo-se, em seguida, à minuciosa descrição de uma personagem feminina, outra passageira nesse mesmo trem. O detalhamento da cena se baseia na

referência direta a duas obras plásticas, de Van Gogh primeiramente e de Renoir em seguida. Há ainda um detalhe importante: a tal moça lê, e “o sol iluminava em cheio as páginas do livro”, efeito ocasional de luz para um espectador desatento, mas não para o escritor que pinta com palavras a cena.

O próprio narrador nos indica o teor simbólico do enquadramento, representativo para aquele que deve observar o mundo com olhos bem atentos. Enquanto a moça lê o livro, alheia ao que se passa ao redor de si, o escritor elabora literariamente a cena da qual ela inadvertidamente participa. Recorte imagético do cotidiano, seu trabalho consiste em suspender a passagem do tempo, uma vez que cessado também o movimento do trem – à parte duas ligeiras menções à janela da locomotiva –, qualquer vocábulo indicativo de movimento só vai aparecer tardiamente na elaboração do autor:

Atenta à leitura, ela não olhava os campos desolados. Para esta juventude sólida, orgulhosa, que levava em si os verdes, o calor, e as rosas do verão, não existia o inverno. Tal engano, o espírito do homem o aceitava. Possuído por esta ilusão de eternidade, que sempre nos assalta ante a suprema beleza, ele esquecera o tempo. Nem um instante pensou que o trem haveria de deter-se, que um incidente qualquer viria interromper aquele acordo, aquela confluência de valores, quebrá-los, transformá-los. Mas o trem parou numa estação cujo nome era Marmagne – e a moça, fechando seu livro, levantou-se. Sem a paisagem ao fundo, sem a luz do sol nos seus cabelos, perdera o encanto. Nada apresentava de mágico, de transcendente. E mesmo seus liames com Renoir e Van Gogh pareceram falsos ou, pelo menos, transitórios, rompidos para sempre. (LINS, 1980, p. 10-11)

O olhar do artista, portanto, é aquele capaz de captar o instante em que a ocasião cria quadros quase suspensos no tempo. Na cena acima, é no movimento do trem que algo se altera drasticamente: tendo partido a jovem, toma seu lugar uma sócia mais velha. A reflexão do artista, então, se completa: e se fossem as duas a mesma mulher? Súbito, o tempo acompanha o movimento do trem e acelera. Ao escritor, resta tentar compreender como fora possível captar aquele instante fugidio. Ora, como ensinam muitas das obras plásticas citadas por ele mesmo ao longo do livro, a mudança das estações – e aqui não me parece arbitraria a coincidência entre as estações do trem e as estações do tempo – simboliza o caráter cíclico da natureza, marcando, da mesma forma, os pontos fundamentais da vida humana – nascimento, maturidade, declínio e morte. A sucessão ininterrupta de uma

estação a outra ressalta o ritmo de uma dança de morte e renascimento infinitos. Talvez daí advenha a suspeição de advertência que Osman Lins atribui à cena: suspenso em sua “ilusão de eternidade”, deve recordar que o tempo passa e a vida é também morte. Vale notar que essa consciência do fim paira em toda a obra nas inúmeras referências ao prazo da viagem ou nas marcas temporais da passagem do tempo – aqui especialmente construídas na passagem das estações e ainda alusivamente, quando, por exemplo, menciona o hotel que será demolido logo após sua estadia, “hotel condenado à morte” (LINS, 1980, p. 7).

Ideia muito próxima vai aparecer ainda em outros fragmentos, como “A bela adormecida”, em que trata da Santa Bernadette Soubirous¹, cujo corpo morto, intacto, jaz exposto em um caixão de vidro: “Desta formosura, ninguém pode dizer que seja passageira, vã ou ilusória. Ela flutua, flor privilegiada, sobre as correntezas do tempo” (LINS, 1980, p. 14). Algumas páginas adiante, será ele mesmo alçado a esse tempo sem tempo, em uma espécie de experiência epifânica:

De súbito, na catedral, solenes e com tal força que o fez estremecer, dobraram os sinos. Sentou-se perturbado. “Este é um momento que deverei lembrar, para todo o sempre, como um dos mais plenos de toda a minha vida”. E pensou que a soma de beleza, em redor, ultrapassava de uma tal maneira as medidas ordinárias, que seria justo erguer-se, como ante qualquer coisa de sagrado. Continuou sentado, ouvindo os sinos, fixando ávido a paisagem, cheia de placas de sol e de andorinhas. (LINS, 1980, p. 82)

Por outro lado, a anotação que Osman Lins faz das árvores que encontra – que sejam as árvores espalhadas pela cidade ou a centenária sequoia no “Jardin des Plantes” – devolve-lhe a sensação de que ele partirá e de que tudo seguirá seu fluxo normal, como as árvores, que ora secas e sem folhas, se tornarão verdes quando de sua partida; ou da sequoia, que

¹ Bernardette Soubirous foi a menina a quem aparecia a virgem, em Lourdes. Adulta, se dedicará à vida religiosa, morrendo muito jovem, aos trinta e cinco anos. Trinta anos após sua morte, seu corpo foi exumado, procedimento necessário como parte do processo de canonização. Verificou-se, no momento, que seu corpo estava intacto, mesmo depois de tantos anos sepultado. Interessante o contraste que ressalta Osman Lins entre o corpo da Santa e o rosário com que foi enterrada. Este, também exposto ao público, contudo separado da Santa, está ruído pelo tempo.

em sua antiguidade lhe devolve o tempo de sua infância, carregando para um outro tempo dentro do tempo:

Deixando a sequoia e sua insultante velhice duas vezes milenária, José rodeou o Jardim de Inverno. E reencontrou, inesperadamente, outra antiguidade, a sua infância, ante aqueles pés de baioneta, de avelós, ante aquelas palmeiras que havia outrora na casa de seu pai, na Rua do Rosário, enfeitando o quintal e que eram provisoriamente trazidas para a sala, em latas revestidas de papel de seda colorido, nos dias de Carnaval quando as primas chegavam do Recife. (LINS, 1980, p. 39-40)

Toda essa reflexão sobre o tempo suspenso parece se encaminhar em termos de um exercício do olhar, que parte dessa disposição individual e única, de um exercício imaginativo, sim, mas especialmente de leitura do mundo. É como se, ao ler o livro do mundo, Osman Lins estivesse marcando as passagens mais importantes, como se separasse ali, com canetas coloridas, o recorte significativo para ele². Nesse sentido, se existe o tempo da viagem e o tempo da leitura, itinerário e livro podem ser entendidos como espacialidades.

O recorte do espaço-tempo em Osman Lins parece, portanto, obedecer a um princípio imagético, em que a seleção vai criando telas imaginárias, fugazes porque sujeitas ao movimento do deslocamento e à passagem do tempo. Cabe ao escritor – e parece ser esse todo o cerne da reflexão – captá-las e reconstruí-las com palavras na espacialidade da página em branco, Habilidade compartilhada com J.W. Goethe³, pode-se inferir a partir das colocações de Bakhtin (2000) em *Estética da criação verbal*. Goethe tivera, segundo o teórico russo, a “especial aptidão para ver o tempo no espaço”, representando exemplo insuperável da visão artística sobre o tempo histórico. Cabe ressaltar que a análise de Bakhtin percorre

² Dante, na abertura de *Vida nova*, diz que vai transcrever naquele *libretto* os parágrafos mais importantes do livro de sua memória. Assim, especialmente nessa obra se encontram fortemente relacionadas memória e escrita. Ressalta-se, ainda, o caráter imaginativo das memórias registradas no livro, que parecem obedecer sobretudo a um critério artístico do autor. Sobre a metáfora da memória como um livro, ver a fundamental obra de Mary Carruthers, *The Book of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

³ Talvez o melhor exemplo disso seja a aventura com as sereias, em que uma parte do viajante se deixa levar por seu canto.

muitas obras de Goethe, mas se detém em momentos cabais de seu relato de viagem, publicado sob o título *Viagem à Itália*. Cito Bakhtin:

A simples contiguidade espacial (*neben einander*) dos fenômenos era profundamente alheia a Goethe; ele costumava preenchê-la, penetrá-la com o *tempo*, descobria nela o processo de formação, o desenvolvimento, distribuía as coisas que se encontram juntas no *espaço* segundo os elos temporais, segundo as épocas de geração. Para ele, o contemporâneo, tanto na natureza, como na vida humana, se manifesta como uma diacronia essencial: ou como remanescentes ou reliquias de diversos graus de evolução e das formações do passado, ou então como germes de um futuro mais ou menos remoto. (BAKHTIN, 2000, p. 247, grifo do autor)

A experimentação do olhar, nesse sentido, revela concomitantemente um aprendizado da imagem e do tempo, colocado em Bakhtin em termos de leitura. Segundo o russo, tal aptidão de leitura transforma quadros imutáveis e estáticos em um vivo organismo em movimento, dando a tais recortes o *status* de acontecimento.

Ora, o movimento da viagem, para além de deslocamento físico, propõe ao viajante uma aguçada compreensão da duração: marcada por um início e por um fim, ela espelha a própria vida. Por mais segura e planejada que possa ser, a viagem sempre sujeita o viajante ao risco, que pode ser lido tanto como imprevisto quanto como ocasião, momento propício para agir e realizar os desejos. É preciso, portanto, captar esse instante fugidivo, aceitar o risco. Nesse sentido, a viagem se afasta da repetição, perturba o curso usual do tempo linear, aquele da rotina, do hábito, fazendo surgir um outro tempo, aberto ao insólito, o de um mundo desmedido, e por isso abundante e grandioso. E embora a aventura da viagem possa ser esse lançar-se no enigma do futuro, ela invoca, forçosamente, o passado. Daí a compreensão da memória não como a mera habilidade de armazenamento de lembranças, mas sim “como uma potência orgânica” que se nutre do passado para construir diferentes possibilidades de futuro. Isso talvez explique a recorrência das memórias de infância que irrompem do presente imagético em construção. Cito passagem bastante significativa nesse sentido:

Por outro lado, alterara-se a perspectiva com que desde sempre contemplara o passado. Acontecimentos de quatro meses antes, não pareciam muito mais recentes do que os sucedidos há sete ou nove

anos. Acontecimentos e figuras. Agrupava-se, em suas lembranças, uma população antiga, e criaturas de quem há pouco mais de um mês se despedira, passavam, em sua memória, a contemporâneas de personagens da infância, mortos ou desaparecidos, extraviados, quem sabe em que caminhos. Nem todos, no entanto, pareciam-lhe distanciados. Certos rostos, certas vozes – as vozes mais necessárias, os rostos mais amados – recusavam-se a admitir que o tempo interposto entre aquelas horas e o instante dos adeuses fosse contaminado pela extensão do espaço que os separava. Continuavam próximos, não perdiam sua força irradiante. Eram estes rostos, estas vozes, que lamentava estivessem separados de si pelos meridianos e pelos fusos horários que os mesmos compreendiam, a diferença de horas afligindo-o como um outro espaço, inserindo no espaço verdadeiro, tornando o oceano mais largo e revestindo-o de um sentido mágico. (LINS, 1980, p. 29-30)

A experiência do viajante, então, se dá na interposição das imagens de lugares captadas no presente, mas que são carregados do vivido e do possivelmente vivido, de toda forma vislumbrado, lançando-se em um porvir desconhecido e acessível apenas como possibilidade:

Então, vai olhar a cidade. As ruas cheias de riscos amarelos, indicando os lugares onde se deve passar, onde se pode passar, onde não é possível passar, onde se pode ter vontade de passar mas não passando, onde nem sequer se deve imaginar que se pode passar e onde nem mesmo é permitido sonhar que se passou. (LINS, 1980, p. 76)

Distorcido o tempo em seu constante movimento, resta uma memória que não se deixa limitar pela recuperação e representação do passado, mas que se permite lançar e se projetar em porvires múltiplos e intercambiantes. É quando o texto de Osman Lins joga mais uma vez, mesclando diferentes tempos futuros, e a narrativa assume um tom divertido de hesitação. Assim, misturam-se cidades, mesclam-se ruas, acontecimentos recentes e lembranças da infância:

Por outro lado, alterara-se a perspectiva com que desde sempre contemplara o passado. Acontecimentos de quatro meses antes, não pareciam muito mais recentes do que os sucedidos há sete ou nove anos. Acontecimentos e figuras. Agrupava-se, em suas lembranças, uma população antiga, e criaturas de quem há pouco mais de um mês se despedira, passavam, em sua memória, a contemporâneas

de personagens da infância, mortos ou desaparecidos, extraviados, quem sabe em que caminhos. Nem todos, no entanto, pareciam-lhe distanciados. Certos rostos, certas vozes – as vozes mais necessárias, os rostos mais amados – recusavam-se a admitir que o tempo interposto entre aquelas horas e o instante dos adeuses fosse contaminado pela extensão do espaço que os separava. Continuavam próximos, não perdiam sua força irradiante. Eram estes rostos, estas vozes, que lamentava estivessem separados de si pelos meridianos e pelos fusos horários que os mesmos compreendiam, a diferença de horas afligindo-o como um outro espaço, inserindo no espaço verdadeiro, tornando o oceano mais largo e revestindo-o de um sentido mágico. (LINS, 1980, p. 29-30)

Cabe retomar, aliás, a referência feita anteriormente a Goethe. Ambos, Goethe e Osman Lins⁴, empreenderam suas viagens, ainda que tão distantes temporalmente, na mesma etapa da vida. Ao iniciar seu périplo, Goethe contava com 37 anos; Osman Lins, por sua vez, celebra seu 37º aniversário durante a viagem. Inevitável aproximá-los ainda de Dante Alighieri, cujo “meio caminho da vida”, fórmula já canonizada da abertura de sua obra máxima, se deu quando contabilizou 35 anos de idade. Ora, para além de mera coincidência, “o meio do caminho da vida” parece ser de fato instigante para a decisão da escrita. Para Roland Barthes, trata-se sobretudo de uma virada, de uma tomada de consciência que se transforma no desencadeador da escrita. Em *A preparação do romance*, Barthes conclama uma espécie de restituição do sujeito daquele que escreve, considerando a relevância da idade nesse processo:

a idade é parte constituinte do sujeito, ainda que não se considere jamais a idade como um elemento do sujeito, exceto quando se é jovem, quando há um mito da juventude. Mas desde que o sujeito não é jovem mais, ele passa a uma sorte de *no man's land* da idade e não

⁴ Gostaria, apenas a título de curiosidade, de ressaltar a proximidade dos dois textos, o de J.W. Goethe, *Viagem à Itália*, com o de Osman Lins. No fragmento “Volta”, Osman Lins (1980, p. 134) se coloca a observar os detalhes do solo, assim como o faz Goethe nas primeiras entradas de seu diário, ao notar as diferenças entre os lugares de seu próprio país: “Com hora e meia de viagem, ou duas, ao pé da Cordilheira Bética, altera-se a morfologia do terreno: terra calcinada, ao pé das montanhas escuras. Árvores pequenas e raras. Lago nenhum, nenhum poço. Céu de um azul rutilante.”

se fala mais de sua idade; ora, a idade sempre faz parte do sujeito”.
(BARTHES, 2015, p. 15)

Daí ele passa à observação de que o “meio do caminho” da vida não é, propriamente, a metade dela, mas se refere sobretudo a um acontecimento, uma mudança expressiva na vida que levaria o sujeito a níveis mais aprofundados de consciência de si. Ele continua:

Um tipo de tomada de consciência *total*, aquela precisamente que pode determinar e consagrar uma viagem, uma peregrinação em um continente novo, o que Dante chama de *la selva oscura*, a floresta obscura, ou se preferir, uma iniciação. Quando algo é produzido como parte de um trajeto de iniciação, pode-se dizer que é o meio do caminho da vida. E no caso de Dante, vocês sabem que há um iniciador, que é Virgílio. (BARTHES, 2015, p. 15, tradução minha)

A idade seria, portanto, a evidência da constatação de que o sujeito está inserido em um tempo que passa, de que ele é, precisamente, mortal. O sujeito aí se sentiria impulsionado a dar sentido ao restante do tempo que ainda pode ter. Exemplo importante desta tomada de consciência, para Barthes, é Marcel Proust, que ao sentir seu próprio envelhecimento começa a escrever *Em busca do tempo perdido*: “Diria que Proust de fato está à parte no mundo literário por esta razão, que é uma espécie de Herói não heroico, em quem se reconhece *aquela que quer escrever*” (BARTHES, 2015, p. 30). Nesse sentido, vejo como perfeitamente possível a classificação de Osman Lins entre aqueles que querem escrever – e seu percurso biográfico relata bem isso. Seu desejo de escrita o impulsiona para uma cidade que pode ampará-lo, que dará a ele a experiência necessária para a continuação de seu trabalho.

Gostaria, já me encaminhando para o fim, de citar um fragmento de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que me parece condensar nesses versos linhas bastante do que foi possível discutir aqui:

[...] eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro nunca nenhures em nenhuma outra parte ninguém para preenchê-lo em meu lugar e isto poderá ser o fim do jogo mas não haverá prelúdio nem interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo e estou só e solto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance em que me entrego todo. (CAMPOS, 2004, p. 41)

Busquei com esta breve análise evidenciar que há algo para além da viagem na viagem, e que há certa quietude contemplativa no movimento: mover-se para fora de seu país implica uma viagem para dentro de si mesmo. Escrita e viagem, assim, se coadunam como forma de dar sentido à vida, e viver pode ser também pensado como ler-escrever o mundo. Em *Marinheiro de primeira viagem* lê-se, portanto, o atlas de um escritor em uma cidade enciclopédica, em pleno trabalho criativo: um livro em que a viagem é o começo e o fim, um livro de viagem em que a viagem dá ser ao livro, em que viagem é o próprio livro. Daí aquele começo no fim. Daí esse fim-começo, que se abre à tessitura de infinitas tramas.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman*. Paris: Seuil, 2015.
- BORGES, Jorge Luis; KODAMA, Maria. *Atlas*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 2013.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura da diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ENTREVISTA a Ítalo Calvino, 1974. Subtítulos en español. [S. l.: s. n], [1974]. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Pliego Suelto. Disponível em: <https://bit.ly/3AujJ3M>. Acesso em: 9 nov. 2021.
- LINS, Osman. Diário de bordo. *Instituto Cultural Osman Lins*, Acervo, [s. l.], [1956-1961]. Disponível em: <https://osmanlins.org/>. Acesso em: 9 nov. 2021.
- LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1980.



A elaboração da urgência: a Paris desassossegada de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, de Rafael Alberti

The Architecture of Urgency: the Uneasy Paris of Vida bilingüe de un refugiado español en Francia, by Rafael Alberti

Margareth Santos

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

marsanto@usp.br

<http://orcid.org/0000-0001-9792-0353>

Mayra Moreyra Carvalho

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Passos, Minas Gerais/Brasil

mayramoreyra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1580-3346>

Resumo: Este artigo propõe uma leitura dos poemas de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, de Rafael Alberti (1902-1999), escritos entre os anos de 1939 e 1940 em Paris, a fim de investigar como o poeta espanhol articula a observação do cotidiano, cujos elementos irrompem a todo momento nos versos, ao exercício da memória e a incorporação de recursos programáticos das vanguardas do início do século XX. Compostos em um momento de inflexão, os poemas não só condensam em seu movimento pendular vertiginoso as tensões de um tempo, mas delineiam outro rosto de Paris dentro do imaginário da cidade.

Palavras-chave: Rafael Alberti; *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*; Vanguardas; Guerra Civil Espanhola; Segunda Guerra Mundial.

Abstract: The present article examines the poems of *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, by Rafael Alberti (1902-1999), written in Paris during 1939-40, in order to investigate how the poet articulates his observation of daily life, whose elements often appear in the verses, the exercise of memory and the incorporation of early 20th century avant-garde resources. Composed in a critical moment, the poems create a vertiginous pendulous movement that not only captures the tensions of a certain time but also draws another outline of Paris within this city's imagery.

Keywords: Rafael Alberti; *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*; Avant-garde art; Spanish Civil War; Second World War.

Em 12 de março de 1939, o poeta Rafael Alberti e a escritora María Teresa León chegaram a Paris vindos da Madri então recentemente tomada pelos nacionalistas. Este evento, que assinalava o desfecho da Guerra Civil Espanhola, deu início ao exílio de mais de trinta anos do casal de artistas espanhóis, que passou pela França, Argentina, Uruguai e Itália, só retornando à Espanha em 1977. Paris foi a casa de Alberti e María Teresa por quase doze meses, durante os quais trabalharam como correspondentes para a América Latina na rádio Paris-Mondial, emprego conseguido por intermédio de Picasso e aceito pelo casal “com a natural finalidade de não morrer de fome”¹ (ALBERTI, 2009, p. 41, tradução nossa). Estas palavras do poeta na autobiografia *La arboleda perdida* retêm o desassossego que caracterizou o cotidiano de muitos refugiados espanhóis na capital francesa. Na mesma obra, Alberti lamenta que “Quando começava a compreender de novo o que é caminhar tranquilamente por uma cidade iluminada, eis que a França inteira se apaga repentinamente, soando as sirenes de alarme em Paris”² (ALBERTI, 2009, p. 40, tradução nossa).

A tensão que perpassa o relato deságua em outro episódio narrado pelo poeta, quando recorda que o próprio Marechal Pétain, então embaixador na Espanha franquista em 1939, exigira que o diretor da rádio os demitisse, pois se tratava de “dois comunistas temíveis”, “dois inimigos da França” (ALBERTI, 2009, p. 62, tradução nossa). A insustentável permanência em Paris os levaria à América do Sul. Além da prosa autobiográfica deflagrada no período, Rafael Alberti carregaria consigo grande parte dos nove poemas de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, que só viriam a ser publicados pela primeira vez em 1942 em Buenos Aires.

Essa breve contextualização permite divisar o complexo contexto histórico infiltrado nos versos parisienses do poeta, nos quais despontam o deslocamento forçado de um enorme contingente de espanhóis, a hostilidade em relação a esses refugiados que se disseminava na França, e que se materializou com a internação de espanhóis em campos de concentração em território francês, e a iminente ocupação nazista do país. A urgência desses acontecimentos se imprime na configuração fragmentada

¹ “con el natural fin de no morir de hambre”.

² “Cuando apenas comenzaba a comprender de nuevo lo que es caminar tranquilo por una ciudad encendida, he aquí que Francia entera se apaga de pronto, sonando las sirenas de alarma en París”.

de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* não apenas como sintomas, mas, sobretudo, como fruto de uma elaboração formal em que se enredam elementos programáticos das vanguardas históricas, a tradição literária e uma leitura aguda da história a partir da intimidade e de questões banais de um cotidiano conturbado, em cujos interstícios a beleza da vida moderna desponta inseparável de sua “miséria e ansiedade intrínsecas” (BERMAN, 1986, p. 137).

Tudo isso conflui no olhar de um sujeito que se desloca pelos bulevares e outros espaços públicos de Paris, e desenha, por força dos constrangimentos com que tropeça a cada passo, outra *flânerie*. Na esteira de Baudelaire, vivência e imaginação “são argamassados com a específica realidade material: a vida cotidiana [...] das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris. Até mesmo suas visões transcendentais se enraízam em um tempo e um espaço concretos” (BERMAN, 1986, p.136-137).

Desse modo, ao mesmo tempo em que encara a construção mítica de Paris pela literatura e pelas artes, Alberti a defronta com a perspectiva limite do exilado vivendo, na pele, uma série de perdas que impossibilitam qualquer concepção de linearidade ou homogeneidade. Em suas andanças urbanas, ao longo dos anos 1939-1940, Alberti focaliza suas reflexões em dois grandes cronótopos: Paris e Madri, a fim de “reconstruir uma trama circunstancial e espaço-temporal da experiência [...] toma posse de seu tempo-espaço por decomposição, esvaziando-o, fazendo flutuar objetos, pensamentos e figuras em caprichosa mistura” (BERARDINELLI, 2007, p. 61).

A partir dessa caprichosa mistura, propomos investigar como Rafael Alberti articula a observação do cotidiano, cujos elementos irrompem constantemente nos versos, ao exercício da memória, criando um movimento pendular vertiginoso que não só capta as tensões de um tempo, mas delinea outro rosto de Paris dentro do profuso imaginário da cidade. Em diálogo com outros estudos, buscaremos problematizar leituras que veem a configuração formal dessa obra como um “esboço de livro”³ (TORRES NEBRERA, 2012, p. 155, tradução nossa) ou “um testemunho poético cru”, no qual se conjugariam “rápidas e improvisadas concessões às pressões imediatas” a fim de reproduzir os eventos “com a mínima intervenção

³ “esbozo de libro”.

possível”⁴ (DENNIS, 2003, p. 267-268, tradução nossa). Atentas ao trabalho de construção de Alberti, examinaremos de que maneira o poeta lança mão de procedimentos vanguardistas e como se apropria da tradição em diálogo com Baudelaire para elaborar esteticamente uma angústia que, sendo sua, é também da cidade de Paris e de um projeto de civilização ocidental por cujas fissuras desbordariam alguns dos episódios mais sombrios do século XX. Nesse percurso pedregoso, o poeta espanhol nos mostra que “não só é preciso buscar nas coisas banais, mas deve-se conferir a essas coisas banais seu aspecto suprassensível, fantasmagórico, para que possa aparecer a escritura cifrada do funcionamento social”⁵ (RANCIERE, 2010, p. 42, tradução nossa).

Poemas biográficos ou a impossibilidade da crônica

O longo título *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* guarda uma feição narrativo-descritiva que suscita expectativas de leitura, além de estabelecer um diálogo com a tradição literária espanhola. López de Abiada (2004, p. 371, tradução nossa) aponta que esse título “coincide com uma longa lista de obras memoráveis” em relação às quais Alberti pretende situar-se “marcando, no entanto, sua *specífica differentia*”⁶. O crítico espanhol cita exemplos diversos entre si, como a hagiografia *Vida de San Millán de Cogolla* (Gonzalo de Berceo, 1230-1236), a narrativa picaresca *La vida del Buscón* (Francisco de Quevedo, 1626) e a confissão autobiográfica *Vida* (Teresa de Ávila, 1588). Se em Alberti é flagrante a impossibilidade de encontrar sentidos totalizantes – e este é o contraponto que o poeta ativa ao nomear seu livro –, permanece, no entanto, a relação basilar entre vida e escritura.

Com efeito, não se pode ignorar que a escrita de *Vida bilingüe*, pendulando entre o agora e o antes, é concomitante aos primeiros textos da prosa memorialística de *La arboleda perdida*. A experiência da urgência

⁴ “un crudo testimonio poético”; “apresuradas e improvisadas concesiones a las presiones inmediatas”; “con el mínimo posible de intervención”.

⁵ “no sólo hay que buscar en las cosas banales, sino que hay que conferirles a esas cosas banales su aspecto suprassensible, fantasmagórico, para ver aparecer la escritura cifrada del funcionamiento social”.

⁶ “coincide con el de una larga lista de obras memorables”; “marcando, sin embargo, su *specífica differentia*”.

com a qual o poeta se depara em Paris acentua sua característica “inflexão autobiográfica” (DE MARCO, 2015, p. 57), presente desde o livro de estreia, *Marinero en tierra* (1924). A coincidência entre dois exercícios de linguagem distintos, invadidos pelo esforço da memória, evidencia que a necessidade de autoescuta em um momento limite não se separa de uma busca de modos de dizer.

Para Georges Gusdorf (1991, p. 7-11, tradução nossa), a aparição de escrituras do eu em situações de retiro da vida, como o exílio ou a prisão, tenta “elucidar, tanto quanto possível, o sentido dessa existência privada dos seus compromissos habituais, e como que suspensa, à espera, entre o tempo de antes e o tempo de depois”. Trata-se, portanto, de “uma luta pela sobrevivência pessoal” em que o exame de si equivale a “uma iniciação à liberdade” “indissociável dos ciclos e ritmos da consciência individual e da consciência comunitária que se pronunciam através dela”. Por esta razão, Gusdorf insiste que o processo de escrita intervém dinamicamente na “historicização da consciência de si”⁷.

Desse modo, tanto *La arboleda perdida* quanto *Vida bilingüe* entrecruzam o “carácter ficcional de todo construto autobiográfico” e “a inevitável flutuação entre o referencial e o verbal”⁸ (SCARANO, 2011, p. 224, tradução nossa). Neste espaço, a memória operaria como “uma estratégia de decodificação da história e nova codificação linguística”⁹ (SCARANO, 1997, p. 7, tradução nossa). Assim entendida, *Vida bilingüe* contém tantas mediações quanto sua meia-irmã em prosa. Entre a narração de uma vida, prometida na extensão detalhista do título, e os estilhaços de cenas cotidianas e episódios passados que os poemas efetivamente entregam, interpõem-se exercícios de memória e de linguagem, elaboração da experiência imediata e leitura da história. O longo título precisa ser

⁷ “élucider autant que faire se pouvait le sens de cette existence déprise de ses engagements coutumiers, et comme suspendue, en attente, entre le temps d’avant et le temps d’après”; “un combat pour la survivance personnelle”; “une initiation à la liberté”; “indissociables des cycles et rythmes de la conscience individuelle et de la conscience communautaire que se pronocent à travers elles”; “historialisation de la conscience de soi”.

⁸ “carácter ficcional de todo constructo autobiográfico”; “la inevitable fluctuación entre lo referencial y lo verbal”.

⁹ “una estrategia de decodificación de la historia y nueva codificación lingüística”.

lido, portanto, como anúncio irônico e lúcido dos limites e alcances da palavra poética.

Articulando-se a essa operação que aproxima dimensão (auto) biográfica e fragmentação discursiva, reverbera a presença de Charles Baudelaire, cujos *Fusées - Mon cœur mis à nu* Alberti traduziria em 1943¹⁰. No prólogo à tradução, exalta-se a contundência conseguida pela brevidade desses escritos, dos quais elogia o aparente inacabamento: “nada melhor na literatura universal que estas rápidas, às vezes rapidíssimas notas para conhecer a autobiografia de uma alma extraordinária”¹¹ (ALBERTI, 1943, p.10, tradução nossa).

Observe-se a escolha de Alberti do termo “autobiografia”, pois, longe de se ater a uma questão de gênero textual, o poeta emprega-a num sentido amplo, que valoriza a interação dinâmica e problemática entre os três vértices que a palavra carrega: eu, vida e escrita. Para ele, esses textos são a autobiografia de Baudelaire porque contêm a escrita da vida de Baudelaire por ele mesmo. Portanto, a fragmentação e o inacabamento emergem como procedimentos estéticos para que o poeta espanhol investigue meios de elaboração da experiência do exílio deflagrada em Paris. Diante da constatação de que “Morre a voz do homem; as palavras, se saem dos lábios, são piores que pedras acertando a testa de uma criança”¹², *Vida bilingüe* registra o momento em que o poeta começa a erigir seu “idioma de escombros” (ALBERTI, 1944, p. 126, tradução nossa)¹³.

Desses escombros emerge uma linguagem que se equilibra entre o frenético, a lentidão reflexiva, a ruptura imagética e discursiva e o desejo de preencher irregularmente a página em branco, como se a elaboração estivesse ditada pela necessidade do deslocamento desorientado.

A poesia em sobressalto

¹⁰ No artigo *Poética e política: Rafael Alberti, tradutor de Charles Baudelaire* (CARVALHO, 2020), apresentamos uma reflexão sobre essa tradução de Alberti.

¹¹ “nada mejor en la literatura universal que estas rápidas, a veces rapidísimas notas para conocer la autobiografía de un alma extraordinaria”.

¹² “Muere la voz del hombre; las palabras, si salen de los labios, son peores que piedras rebotando en la frente de un niño”.

¹³ Versos de “Luz no usada”, do livro *Pleamar* (1944), cuja redação começara em 1942.

Ao discutir a obra *A la pintura*, de Rafael Alberti, o crítico espanhol Luis García Jambrina (2003, p. 297-298, tradução nossa) chama a atenção para alguns aspectos do livro que, acreditamos, se estabelecem também em *Vida bilingüe*:

De fato, se pode dizer que algumas características desse livro, como a velocidade, o dinamismo, a sequência de imagens, os saltos e mudanças imprevistas no discurso, a presença bem delimitada dos objetos, o fragmentário como reflexo de uma realidade caótica, a justaposição de imagens e elementos divergentes, a montagem por associação, as imagens surpreendentes, as relações atípicas e a ordem ilógica são, sem dúvida, recursos inspirados no cinema.¹⁴

Muitos dos traços levantados por García Jambrina sobre o livro de 1948 resvalam pelos versos de *Vida bilingüe*. A mescla entre a velocidade das imagens e os saltos e mudanças de discurso; o fragmentário como reflexo de uma realidade convulsa; a montagem por associações e as relações inabituais se reúnem para configurar uma obra marcada pelo sobressalto, este delineado pela condição de refugiado na Paris de 1939-1940.

Me despierto
París.
¿Es que vivo
Es que he muerto?
¿Es que definitivamente he muerto?

Mais non... C'est la police.
(ALBERTI, 1942, p. 207)¹⁵

¹⁴ “De hecho, puede decirse que algunos rasgos característicos de ese libro, como la velocidad, el dinamismo, la secuencia rápida de imágenes, los saltos y cambios imprevistos en el discurso, la presencia bien delimitada de los objetos, el fragmentarismo como reflejo de una realidad caótica, la yuxtaposición de imágenes y elementos divergentes, el montaje por asociaciones, las sorprendentes imágenes, las relaciones inhabituales y el ordenamiento ilógico son, sin duda, recursos inspirados en el cine.”

¹⁵ Buscando reproduzir a disposição dos versos na página, elemento plástico fundamental em *Vida bilingüe*, as citações da obra não seguem o recuo previsto nas normas da revista. Nas traduções aclaradoras que oferecemos, mantemos as expressões empregadas em francês pelo poeta para preservar as distintas camadas de tensão criadas pelo contraste entre idiomas

O poema 1 se abre com uma sequência cinematográfica, em que convivem a quebra de cenas e a polissemia do verbo *despertar* – acordar e recobrar a consciência, que elevam uma ação cotidiana, a de acordar, a um patamar de questionamento existencial, provocando uma peculiar mistura entre o alto e o baixo imitativo: de um lado, o cotidiano raso, do outro, uma pergunta de raiz essencial. A essas “tomadas”, que efetivamente fluem pela página em branco em distintas fraturas, se soma a ruptura linguística, plasmada num irônico “Mais non” reticente seguido pelo acosso policial francês.

O cronótopo parisiense assoma marcado pela violação do espaço íntimo, o sujeito atordoado se balanceia entre o espanhol e o francês que, pouco a pouco, vai invadindo os versos e provocando justaposições imagéticas e linguísticas capazes de plasmar a realidade caótica na qual o sujeito poético se insere.

Equilibrados entre a afirmação do recorte espacial, Paris, e a incerteza entre vida e morte está o procedimento vanguardista de que Alberti lança mão para delinear sua condição de refugiado: a ruptura. Esta opera na encruzilhada entre ética e estética, posto que a Paris luminosa e acolhedora transforma-se em uma zona de assédio físico e linguístico. Portanto, recorrer a estratégias estéticas das vanguardas do início do século pressupõe, necessariamente, desnudar um momento histórico coletivo e individual preciso, em que a condição de refugiado se revela através do sobressalto como recurso estético flagrante.

Esse momento histórico figura-se na estrofe seguinte. Arrastada para o lado direito da página, ela se abre com o francês sarcástico: “Mais oui, monsieur / —Mais non...” (ALBERTI, 1942, p. 207). O pêndulo criado entre a afirmação e a negação do diálogo cotidiano (como se fosse uma rubrica dramática) introduz uma espécie de “quadrinha” entre parênteses, cuja capacidade de síntese extrema traça uma crítica corrosiva ao contexto histórico de um passado longínquo e um presente imediato:

no poema: “Me desvelo. / Paris. / Estou vivo? / Estou morto? / Será que definitivamente estou morto? / Mais non... / C’est la police” (Tradução nossa).

(Es la Francia de Daladier,
la de monsieur Bonnet,
la que recibe a Lequerica,
la Francia de la Liberté.)
(ALBERTI, 1942, p. 207)¹⁶

No presente imediato, a articulação crítica delineia uma linha direta entre a França de Édouard Daladier, que em setembro de 1938, como presidente do conselho do país, firmou o acordo de Munich junto a Georges Bonnet, seu Ministro para Assuntos Exteriores (1938-39) e José Félix Lequerica y Erquiza, embaixador da Espanha na França em 1939. A reunião desses nomes entre parênteses impõe ao leitor um *repaso* histórico que articula uma França temerosa, que já havia dado as costas à Espanha com o *Pacto de Não Intervenção* (1936-1937) e que, no ano seguinte, faria o mesmo com a Tchecoslováquia. Essa política de “apaziguamento” e, claro, autopreservação francesa, culmina, no âmbito espanhol, com a figura de Lequerica, político conhecido por seu antissemitismo e por sua implacável perseguição aos exilados espanhóis na França em 1939.

Assim, o parêntese, em suspensão discursiva, fragmenta e amplia a leitura do mundo objetivo por parte do sujeito poético, equilibrando-se entre a intimidade devassada e a exterioridade assediante, para, por fim, amargar, no fechamento da estrofe, a dissolução de um dos símbolos mais caros à França: o exercício da *Liberté*.

Após o despertar tumultuado, impresso também no deslocamento dos versos, o poema registra outra mudança com o retorno da estrofe à esquerda da página. Este recuo sinaliza um súbito recolhimento do sujeito poético a um cenário passado:

¹⁶ (É a França de Daladier, / a de monsieur Bonnet, / a que recebe Lequerica, / a França da Liberté.) (Tradução nossa).

¡Qué dolor, qué dolor allá lejos!
Yo tenía un fusil, yo tenía
por gloria un batallón de infantería
por casa una trinchera.
Yo fui, yo fui, yo era
al principio del 5º Regimiento.
Pensaba en ti, Lolita,
mirando los tejados de Madrid.
Pero ahora...

Este viento,
esta arena en los ojos,
esta arena...

(Argelès Saint-Cyprien!)

Pensaba en ti, morena,
y con agua del río te escribía:
“Lola, Lolita mía”.
(ALBERTI, 1942, p. 207-208)¹⁷

Os oito versos iniciais condensam a primeira aparição de um tempo e um espaço longínquos no aqui e agora do poema, à qual se soma um desdobramento do eu, logo dissolvido em muitos outros eus. Por um lado, a evocação do passado é empreendida pela mesma consciência despertada na cena inicial do poema, e, nesse sentido, trata-se de um exercício subjetivo. Mas, por outro, os versos se abrem ao âmbito coletivo, primeiro ao recuperarem, na figura de um soldado que pensa na amada em meio a um conflito, as histórias de cidadãos comuns que aderiram à causa republicana durante a Guerra Civil Espanhola. Muitos dos milicianos, como eram chamados, integraram o 5º Regimento, unidade militar organizada por membros do Partido Comunista e que teve papel determinante em muitos episódios.

Junto ao soldado e à paisagem de Madri sob a guerra, entreouvem-se versos de Alberti escritos no calor da hora, ainda em outubro de 1936. No brevíssimo “Sou do 5º Regimento!”, um camponês assumia o discurso, que, embora em primeira pessoa do singular, ecoava o entusiasmo coletivo.

¹⁷ “Que dor, que dor lá longe! / Eu tinha um fuzil, eu tinha / como glória um batalhão de infantaria / como casa uma trincheira. / Eu fui, eu fui, eu era / a princípio do 5º Regimento. / Pensava em ti, Lolita, / olhando os telhados de Madri. / Mas agora... / Este vento, / esta areia nos olhos, / esta areia... / (Argelès Saint-Cyprien!) / Pensava em ti, morena, / e com a água do rio te escrevia: / ‘Lola, Lolita minha’” (Tradução nossa).

No aqui e agora de Paris, Alberti concede ao soldado o protagonismo dos versos e se irmana a ele. No entanto, não mais com o sentido plural que os impulsionava, mas na constatação da perda e da destituição.

A impossibilidade do canto coral que regia o poema de 1936 se manifesta com a adversidade que suspende a sequência rememorativa: “Mas agora...”. Em nova abertura ao âmbito coletivo, o rosto do sujeito parece atingido pelos mesmos vento e areia que cortam as faces de muitos refugiados espanhóis que foram conduzidos a campos de concentração nas cidades costeiras de Argelès-sur-Mer e Saint-Cyprien.

Note-se que, assim como na segunda estrofe do poema, Alberti situa entre parênteses e em posição deslocada o verso que contém referências imediatas à França. O recurso tipográfico instiga o leitor a um gesto investigativo que amplie a notícia – ou denúncia – quase sussurrada ao ouvido. Essa referência, limitada pelos parênteses, mas que exige um esclarecimento, interrompe o fluxo lírico da evocação invadindo o âmbito do poema tal qual os policiais que haviam sustado o sono do sujeito poético. Dessa maneira, inscreve-se nas frequentes rupturas a relação tensa entre a intimidade, a criação e as circunstâncias que constroem o poeta.

Se, como observa Berman (1986, p. 153-154), o homem da cidade moderna teve que se fazer experto em “sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade”, e foi essa condição que rendeu à “arte” modernista muitos de seus “gestos paradigmáticos”, Alberti capta em seu *Vida bilingüe* outro momento dessa relação, pois a urgência plasmada na feição dos poemas não mais se restringe à experiência da vida na cidade moderna, mas diz respeito à experiência de um exilado em uma dada cidade moderna.

Tal experiência, na Paris às portas da Segunda Guerra Mundial, pressupõe um percurso embaralhado do sujeito poético entre o lá madrileno e o cá parisiense, ditado pelo sobressalto sonoro, seja a batida na porta da polícia, seja a sirene alarmante.

¿Qué, qué, qué? La sirena.
 Jueves. La aviación.
 Pero, ¡cómo! —Mais oui.
 —Mais non, Monsieur, mais non.
 (Toujours !) C'est la police.
 (ALBERTI, 1942, p. 208)¹⁸

Como já dissemos, ao chegar a Paris, Alberti teve, por pouco tempo, a sensação de liberdade de caminhar pelas ruas sem o som fantasmagórico da sirene da aviação fascista bombardeando as ruas espanholas. No entanto, em seus passeios parisienses, o poeta se depara com um exercício que seria constante antes da declaração de guerra ao futuro Eixo: a França que tentava manter seu papel de pátria mãe das artes (na Expo Paris de 1937), de nação apaziguadora de conflitos (Pacto de Não Intervenção - 1936-37) e Acordo de Munich (1938), decidira realizar testes de sirene contra bombardeios, sempre às quintas (“jueves”), dia do descanso escolar, a fim de averiguar o funcionamento de seus alarmes.

Mas, se para os franceses essa ação se tornara corriqueira, para os espanhóis soava (e vale aqui o trocadilho) como um duplo alerta, posto que milhares de espanhóis mantinham sua condição de refugiados ameaçada pelo governo francês e, naquele momento, pelo iminente ataque nazifascista.

Portanto, ao mencionar “A aviação”, o sujeito poético mescla dois tempos e lugares, duas possibilidades e concretudes: a dos efetivos bombardeios a uma Espanha aviltada por um golpe de estado que teve o apoio da aviação fascista e o temor pelos bombardeios que seriam desatados pela Segunda Guerra Mundial.

Nesse momento, o francês surge em paralelo ao espanto espanhol: “Pero, cómo!”, ao que responde o diálogo dramático que começa a perder a ironia para ganhar tons de ameaça e temor: “—Mais oui./—Mais non, Monsieur, mais non. / (Toujours!) C'est la police”.

À resposta impositiva da negatividade do não sobre o sim, do assédio policial frente à possibilidade de liberdade, vem a pergunta inquisitória: “—Avez-vous votre récépissé?” (ALBERTI, 1942, p. 208).

O *récépissé* era o documento emitido pelo governo francês aos refugiados espanhóis e assegurava sua permanência legal no país. Ao

¹⁸ “O quê, o quê, o quê? A sirene. / Às quintas. A aviação. / Mas, como pode! —Mais oui. / —Mais non, Monsieur, mais non. / (Toujours !) C'est la police” (Tradução nossa).

observarmos o salvo-conduto de Alberti, notamos como ele é profícuo em verbo, datas, exigências, informações e restrições:

Figura 1: Recibo de solicitação de carteira de identidade (frente e verso)



Fonte: Arquivo María Teresa León-Rafael Alberti - Centro Cultural Generación del 27¹⁹

Sem dúvida, um olhar atento à imagem nos lança, imediatamente, em um mar de signos: são distintos tipos de carimbos, digitais, foto, assinaturas, anotações, números. A ordem, embora existente, vai sendo engolida pelo acúmulo de dados que a temporalidade do documento exhibe. Essa materialidade nos diz muito sobre a natureza da vida do refugiado na França de 1939-1940, uma existência ditada pela instabilidade, pelo assédio policial e pelo caráter provisório.

Nos detalhes do *laissez-passer*, se pode divisar que o refugiado deveria apresentar-se a cada dois meses na delegacia de polícia a fim de renovar sua permanência na França, portanto, trata-se de uma vida em suspenso e que carece de tempo para qualquer tipo de acomodação. Também é vetado ao refugiado buscar trabalho, ou seja, o sustento é ilegal e vigiado

¹⁹ Agradecemos ao diretor da biblioteca do Centro Cultural Generación del 27, Javier Strani, a atenciosa resposta a nossa solicitação a respeito deste documento.

(como no caso de Alberti e María Teresa León que acabaram perdendo seu trabalho na rádio Paris-Mondial) e, por fim, o *récépissé* “cria” novas fronteiras, posto que, conforme reza o carimbo junto às digitais da imagem, o documento não é válido para outras regiões francesas. Assim, o refugiado passa a ser um clandestino em outras partes do país. Frente a esse panorama controlador, podemos dizer que se estabelece uma noção de soberania esquizofrênica para o exilado, já que lhe é autorizado estar no país, mas somente em determinadas regiões.

Giorgio Agamben (2013, p. 33-34), ao pensar o exílio contemporaneamente, discute como “qualquer aproximação ao problema do exílio deve começar antes de tudo por questionar a associação existente entre a questão do exílio e a dos direitos do homem”. De certa maneira, o *récépissé* que temos diante de nós recobra o paradoxo dessa relação que, como o próprio autor italiano afirma, ao comentar um texto de Hannah Arendt, “consiste no fato de que a figura que deveria encarnar por excelência o homem dos direitos – a do refugiado – marca, pelo contrário, a crise radical do conceito”.

Seguindo a Agamben ainda, o salvo-conduto de Alberti reforça a ideia de que a exceção configura-se como uma forma de exclusão, afinal, ela é:

um caso individual que resta excluído da norma geral. Mas isto que caracteriza a exceção e que aquilo que é excluído não está simplesmente desvinculado [senza rapporto] da lei; pelo contrário, a lei se mantém em relação com o mesmo na forma da suspensão. A norma se aplica à exceção desaplicando-se, retirando-se da mesma. A exceção é verdadeiramente, segundo uma possível etimologia do termo (ex-capere) colhida de fora, incluída através de sua própria exclusão. (AGAMBEN, 2013, p. 41)

Essa noção de exclusão se radicaliza no *laissez-passer* na medida em que o impedimento e o controle estão postos em sua temporalidade e espacialidade, nas quais os direitos ao refugiado aparecem sempre sob a ameaça de clandestinidade e tal advertência lhe impõe um selo de quase bandido, como esclarece Agamben:

Proponho (acolhendo uma sugestão de Jean-Luc Nancy), chamar bando [...] a esta relação entre a norma e a exceção que define o poder soberano. Quem é, nesse sentido, “messo al bando” (desterrado), não somente está excluído da lei, mas sim que esta se mantém em relação a ela a-bandonando-o (ab-bandonolo).

Por isto que do “bandido” (neste sentido mais amplo, que inclui o exilado, o refugiado, o apátrida) não é possível afirmar (como do soberano) se ele está dentro ou fora do ordenamento.

Se isto é verdade, o exílio não é, pois, uma relação político-jurídica marginal, mas a figura que a vida humana adota no estado de exceção, é a figura da vida em sua imediata e originária relação com o poder soberano. (AGAMBEN, 2013, p. 41-42)

Mas, ademais desse dentro e fora volátil e de angustiante indiferença em relação ao exilado, há a conformação imagética, estética e política que se dispõe no *récépissé*: a aluvião de informações e carimbos, que funcionam como pequenas estampas que vão tomando o documento, conferem ao salvo-conduto uma leitura fragmentária, repleta de pequenas rupturas em seu rastreio. A busca por uma decifração totalizadora é precária aqui. E essa precariedade, em suas quebras, em sua condensação de signos que deslizam pelas duas páginas, não deixa de ser uma forma de ler os poemas de *Vida bilingüe*, posto que o “texto burocrático” reúne, tal como o poema, um percurso impositivo, instável, movediço e frágil. No entanto, enquanto o documento expõe seu desejo totalizador, o poema reivindica essa impossibilidade.

Obviamente, o salvo-conduto se recolhe em seu enredado “discurso” de fria burocracia, mas ler seus distintos refreamentos pode dar-nos pistas da decifração crítica do mundo objetivo e da intimidade devassada que o sujeito poético de *Vida bilingüe* exhibe ao longo de seus versos parisienses.

Na inquietação desse presente devassado, traduzida pelo acúmulo de signos do sobressalto, surge novamente a evocação. Desta vez, a interposição do passado compõe-se de uma série de quase-semelhanças, numa cadeia de associações que recupera o cronótopo madrileno:

¡Qué terror, qué terror allá lejos!
 La sangre quita el sueño,
 hasta a la mar la sangre quita el sueño.
 Nada puede dormir.
 Nadie puede dormir.
 (ALBERTI, 1942, p. 208)²⁰

²⁰ “Que horror, que horror lá longe! / O sangue tira o sono, / o sangue tira o sono até do mar. / Nada pode dormir. / Ninguém pode dormir” (Tradução nossa).

O primeiro verso da sequência assemelha-se ao anterior “Que dor, que dor lá longe”, assim como a condição do momento da escritura em Paris parece-se à incerteza e ao temor de quem viveu na Madri sitiada. Com efeito, a estrofe remete ao início de “Defensa de Madrid”, escrito por Alberti em outubro de 1936:

Ya nunca podrá dormirse,
 porque si Madrid se duerme,
 querrá despertarse un día
 y el alba no vendrá a verle.
 (ALBERTI, 2003, pp. 172-173)²¹

No entanto, se a atmosfera de “terror” e “dolor” aparenta Paris e Madri, somente no passado irrecuperável da capital espanhola permanece o Alberti desperto para a luta. Em solo francês, o sangue e a impossibilidade do sono/sonho sabem à perda e à indiferença. Observa-se nessas relações de parecença que o paralelismo atua como “sensação de não-coincidência de uma semelhança”, o que representaria “a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção” (CHKLOVSKI, 1971, p. 54). Paris, vista da perspectiva de quem viveu a guerra como realidade cotidiana e problema político-estético, e que agora esgueira-se pela cidade na condição de exilado, exhibe as fissuras do discurso oficial democrático e guardião das liberdades individuais. Nesse sentido, o destino de Paris não poderá ser mais venturoso que o de Madri, o que o poeta pressente entre a melancolia e a ironia da incômoda pergunta que encerra o poema 7 de *Vida bilingüe*, depois que a urina de um cachorro respinga em vários símbolos da cidade: “Paris se salvará?” (ALBERTI, 1942, p. 223).

A acurada visão histórica de Alberti segue relacionando tempos e lugares ao incorporar ao poema o que parece ser o fragmento de uma conversa entreouvida:

²¹ “Já não poderá dormir, / porque se Madri dorme, / quererá despertar um dia / e o alvorecer não virá vê-la” (Tradução nossa).

... Y el miércoles del Havre sale un barco,
y éste triste *allá lejos* se quedará más lejos.

—Yo a Chile,
yo a la URSS,
yo a Colombia,
yo a México,
yo a México con J. Bergamín.
(ALBERTI, 1942, p. 208-209)²²

Dispostas no início do verso, as reticências não só reforçam a ruptura que se espraia por toda a obra como reiteram a impossibilidade do fluxo evocativo e da duração não mais que breve de qualquer forma de devaneio. Os *puntos suspensivos*, como são denominados em espanhol, assinalam ainda a conversão da urgência em elemento comum e diário, pois a frase a que dão início soa como a continuação de algo tornado repetitivo: no meio da semana, outro barco deixa o porto próximo a Paris levando aqueles que já estão longe de seus lugares para ainda mais longe. Isso intensifica o sentido do sintagma “lá longe”, empregado pela terceira vez, mas agora realçado gráfica e dramaticamente.

Identifica-se aí o êxodo, então crescente, de espanhóis que rumariam a diferentes países fugindo do recém-instaurado franquismo e da ameaça nazifascista. Em certa medida, Alberti adivinha o que há de vir para si mesmo, razão pela qual o eu se esfacela junto com a profusão de vozes e paradeiros. Em meio à indeterminação, distingue a figura de José Bergamín, poeta, ensaísta, editor e “amigo fidelíssimo” (ALBERTI, 2009, p. 412) desde meados da década de 1920, que passaria pelo México, Venezuela, Uruguai e França em seu longo exílio.

O vínculo reafirmado neste primeiro momento do desterro sela a adesão de Alberti à ideia de “España Peregrina”, expressão cunhada por Bergamín para batizar uma revista por ele fundada no México (1940), mas que ultrapassou a existência do periódico pelo modo como condensa a situação dos artistas exilados republicanos e sua maneira de interpretar o

²² “E na quarta do Havre sai um barco, / e este triste lá longe ficará mais longe. // — Eu ao Chile, / eu à URSS, / eu à Colômbia, / eu ao México, / eu ao México com J. Bergamín” (Tradução nossa).

desterro, sublinhando os papéis de agentes culturais que praticamente todos assumiram nos países que os abrigaram.

A oscilação entre o próximo e o distante, o conhecido e o desconhecido que se desenha com a anáfora dos múltiplos “yos”, os diferentes países e a menção ao amigo se estende ao par de perguntas que glosam as interrogações do início do poema. Tal como na cena de abertura, um questionamento de ordem essencial irrompe: “Es que llegamos al final del fin / o que algo nuevo comienza?” (ALBERTI, 1942, p. 209)²³.

Quaisquer das possíveis respostas não resolvem a aporia, pois tanto o final do fim como o novo começo não apaziguariam a intranquilidade. A pergunta existencial surgida no bojo de excitações tão diversas evidencia que a urgência, se constrange, não paralisa o trabalho do pensamento. Ao contrário, a incorporação do caos, impresso nas incessantes idas e vindas do poema e na heterogeneidade dos seus elementos, atesta a elaboração dessa urgência, pois não se trata de aglomerar os estímulos aleatória ou desordenadamente.

Apropriando-nos das reflexões de Bürger a respeito do “conceito de montagem tal como derivou nas [...] *collages* cubistas” (1993, p. 128-130), entendemos que o procedimento vanguardista de que Alberti se vale consiste em “admitir” no “seio” mesmo da obra de arte “fragmentos de realidade”, não para reproduzi-la, mas já como leitura que, longe de oferecer-se como “uma síntese no sentido de unidade de significado”, capta-a a partir de “um princípio de construção”. Bürger (1993, p. 128) sublinha a “carga revolucionária” deste procedimento na medida em que acentua a impossibilidade da aparência de reconciliação na obra de arte ao admitir-se que nela “as ruínas literais e não fictícias” da experiência (ADORNO, 1970, p. 177) estão presentes como elementos estruturantes, o que significa reconhecer a ruptura e convertê-la em procedimento estético.

Desse modo, a sirene, a polícia, a língua francesa, o documento, os nomes de políticos, as notícias, o jornal lido ou uma conversa transpostos quase que diretamente para dentro do poema – para o regime do estético, portanto –, respondem a uma orientação ética a partir da qual o poeta lê o mundo e que é exacerbada pela condição limite do exílio.

²³ “Será que chegamos ao final do fim / ou que algo novo começa?” (Tradução nossa).

Esse trabalho do pensamento se esgueira, inclusive, nos atos mais cotidianos: pedir um café, ler um jornal. Mas essas atitudes rotineiras ganham novo peso no bulevar parisiense:

—Un café crème, garçon
Avez-vous “Ce Soir”?
Es la vida de la emigración
y un gran trabajo cultural.
(ALBERTI, 1942, p. 209)²⁴

A ação de pedir um café, em sua beleza cotidiana em uma cidade moderna, desponta inseparável de sua “miséria e ansiedade intrínsecas” (BERMAN, 1986, p. 137), pois o pedido carrega consigo a pergunta pelo periódico *Ce soir*. Fundado em 1º de março de 1937, próximo ao Partido Comunista Francês e dirigido por Louis Aragon e Jean-Richard Bloch, o jornal, famoso pela qualidade de seus colaboradores, teve uma atuação importante durante a Guerra Civil Espanhola, ao enviar dezoito jornalistas e fotógrafos, como Gerda Taro e Robert Capa, para cobrir a contenda. Na França dos anos 1939-1940, contemporânea a *Vida bilingüe*, *Ce Soir* foi interdito em 25 de agosto de 1939, acusado de apoiar o pacto germano-soviético. Apesar de ter seu retorno autorizado em 1940, o jornal só voltaria à ativa em 1944. Portanto, a pergunta do sujeito poético, dada a imprecisão temporal, poderia ter ficado sem resposta.

Ao lado dessas implicações, a cena cotidiana traz ao poema um imaginário irremediavelmente parisiense²⁵: “qualquer bom francês que lê todos os dias *seu* jornal em seu café²⁶...” (BAUDELAIRE, 1868, p. 219, tradução nossa). Com Baudelaire em mente, não seria equivocado imaginar que o pedido de um café e um jornal do poema de Alberti tenha

²⁴ “—Um café crème, garçon / Você tem o ‘*Ce Soir*’? / É a vida da imigração / e um grande trabalho cultural” (Tradução nossa). O “grande trabalho cultural” começara para Alberti e María Teresa anos antes. Entre 1931 e 1933, com financiamento do governo republicano, viajaram para investigar as novas correntes teatrais europeias. Ao retornar, instaurara-se na Espanha o “biênio negro” após a vitória da direita em 1933. Em 1934, estando em Paris para o I Congresso de Escritores Soviéticos, embarcaram para a América incumbidos pelo Partido Comunista de noticiar a ascensão nazifascista na Europa.

²⁵ Como aponta Berman, a partir da segunda metade do século XIX, os cafés “passaram logo a ser vistos, em todo o mundo, como símbolos de *la vie parisienne* (1986, p. 146).

²⁶ “à tout bon Français qui lit tous les jours *son* jornal dans son estaminet”.

como paisagem um bulevar. Embora o poeta espanhol não mencione esta palavra ao longo da obra, seu sujeito poético é, sem dúvida, um *flâneur* – intranquilo – que por eles caminha. Passa pelo Jardim de Plantas, *Place Monge*, *Musée du Louvre*, *La Closerie des Lilas*, Jardim de Luxemburgo, *La Mosquée*, uma loja do *Printemps*, *Tour Eiffel*, grafando os nomes ora em francês ora em espanhol, alternando a heterogeneidade de tudo o que vê e ouve à evocação de Madri: “Até mesmo suas visões transcendentais se enraízam em um tempo e um espaço concretos. [...] o que ele sonha se inspira no que ele vê” (BERMAN, 1986, p. 137).

Esta leitura de Berman, ancorada em *O spleen de Paris* de Baudelaire, descreve bem o *modus operandi* de Alberti em *Vida bilingüe*, pois o poeta espanhol amalgama, valendo-se de recursos programáticos das vanguardas, circunstâncias concretas do cotidiano da cidade a episódios passados e presentes de sua experiência como espanhol e refugiado. Esse trabalho de linguagem, observação e exercício da memória e da imaginação capta as tensões e contradições específicas de um espaço e um tempo, a Paris de 1939-1940. A partir dessa lente, no entanto, produz-se uma visão sobre as complexidades de um contexto histórico mais amplo e internacional.

Entre as “cenas modernas primordiais” (BERMAN, 1986, p. 143) criadas pela linguagem de Baudelaire nos *Pequenos poemas em prosa* figuram aquelas que os bulevares propiciaram como nunca antes: “um espaço privado, em público”, onde é possível “dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente” só (BERMAN, 1986, p. 146). Esse espaço em que encontro e confronto acontecem simultaneamente, onde não é possível separar o belo do feio, as luzes das trevas de uma cidade, é o “novo café, na esquina do novo bulevar” (BAUDELAIRE, 2020, p. 58) de “Os olhos dos pobres”, onde dois jovens amantes se defrontam com a pobreza; mas também é um metrô onde o passageiro finge ler um anúncio publicitário para esconder outra leitura²⁷, como ocorre no poema 3 de *Vida bilingüe*:

²⁷ Trata-se do periódico *L'Humanité*, fundado em 1904 por Jean Jaurès. Inicialmente, um órgão do Partido Socialista Francês, o jornal passou a pertencer ao Partido Comunista após 1920.

este subir y bajar las escaleras
del Metropolitano,
este ir leyendo sin querer
DUBO DUBON DUBONNET
para ocultarle al flic y el agente de la Secreta
el deseo de abrir *L'Humanité*.
(ALBERTI, 1942, p. 213)²⁸

Tal espaço pode ser ainda o Museu do Louvre em que se flagra o riso francês diante no visitante espanhol²⁹ ou o mercado onde, em meio às compras, o refugiado ouve:

—Las cuestiones de España
no interesan, monsieur.

Vive la Garde Républicaine!
Aux armes, citoyens!
(ALBERTI, 1942, p. 214)³⁰

Como se vê, o poeta não ignora esses ruídos e disjunções, ao contrário, abraça-os tornando-os bases que sustentam o poema. Nesse sentido, a “Perda da auréola”, tal como figurada por Baudelaire, se reedita aqui, pois existe a consciência de uma série de impossibilidades: do relato épico, da narração linear, da configuração de um sentido capaz de abarcar a experiência, da ideia de pureza: “Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo [...], o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte. O ‘mau poeta’, nesse mundo, é aquele que espera conservar intacta sua pureza [...]” (BERMAN, 1986, p. 154).

²⁸ “este sobe e desce das escadas / do Metropolitano/este ir lendo sem querer / DUBO DUBON DUBONNET / para ocultar-lhe ao flic e ao agente da Secreta / o desejo de abrir *L'Humanité*” (Tradução nossa)

²⁹ Referimo-nos ao quarto poema de *Vida bilingüe*, em que o poeta recorda a evacuação de obras do Museu do Prado em novembro de 1936, quando Madri estava sob bombardeio nazifascista. Como analisa De Marco, “a rememoração da ação épica republicana expressa em castelhano é lida pelo riso francês. [...] Acuada, o eu escuta que é um excluído [...]. O confronto de línguas transfere o clássico tópos do *Ubi sunt* do sublime para o prosaico e o poeta é obrigado a olhar sua identidade de banido” (2015, p. 45-46).

³⁰ “—As questões da Espanha / não interessam, monsieur. // Vive la Garde Républicaine! / Aux armes, citoyens!” (Tradução nossa).

O que se observa é uma convergência entre Alberti e Baudelaire no modo de ler a perda a partir de um contexto específico da cidade moderna, onde a produção de uma “beleza imperturbada” equivaleria à “tristeza da arte” (ADORNO, 1970, p. 67). Guardadas as distintas temporalidades e espacialidades de Paris nos dois poetas, ambos inscrevem a consciência dessas impossibilidades em uma nova conformação da linguagem poética.

Na dedicatória de *O spleen de Paris*, identifica-se a prosa poética como aquela capaz de se “adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”, daí exibir-se como “retalhos” (2020, p. 7). Os versos de Alberti participam deste mesmo caráter ditado pela necessidade de elaborar um momento crítico:

Com esta mescla de dor e angústia, com o terror da perseguição policial, com o espanto da segunda guerra mundial já começada, com a agonia de não saber nosso destino diante das tropas nazistas que avançavam até Paris, com a troça mordaz ao comprovar a indiferença e o medo de tantos, escrevi estes poemas biográficos [...] (ALBERTI, 2003, p. 476, tradução nossa)³¹

O primeiro poema termina junto com o fim do dia iniciado no abrupto despertar. O percurso, reconstituído à maneira de James Joyce, condensa-se quase que circularmente:

Minuit
 Porte de Charenton o Porte de la Chapelle.
 Un hotel.
 París.
 Cerrar los ojos y...
 Qui est-ce?
 C'est la police.
 (ALBERTI, 1942, p. 209)³²

³¹ “Con esta mezcla de dolor y angustia, con el terror de la persecución policial, con el espanto de la segunda guerra mundial ya empezada, con la agonía de no saber nuestro destino ante las tropas nazis que avanzaban hacia París, con la burla mordiente al comprobar la indiferencia y el miedo de tantos, escribí estos poemas biográficos [...]”.

³² “Minuit / Porte de Charenton ou Porte de la Chapelle. / Um hotel. / Paris. / Fechar os olhos e... / Qui est-ce? / C’est la police” (Tradução nossa).

À meia-noite, o sujeito poético retorna à cena íntima. O horário resvala ironicamente no imaginário do conto de fadas, pois, ao invés de demarcar o fim da intervenção de alguma entidade mágica, atesta a inexistência de outra dimensão que não seja a imediatamente cotidiana. O anúncio do fim do dia não altera a condição provisória da vida. Na sequência telegráfica dos versos, os dois locais mencionados são estações de metrô no Sudeste e Nordeste de Paris, respectivamente, e ambas levam a um indistinto hotel. Neste espaço impessoal, o ato de fechar os olhos está cercado de temor, já que dormir não é sinônimo de descansar. O sono pode fazer reviver o episódio de ser acordado pela polícia como um pesadelo. Ou pior, de novo, como realidade.

Dessa maneira, o poema se encerra com a conjugação de elementos constantes em seus versos: o cronótopo parisiense encravado em uma temporalidade carregada de tons ameaçadores. Em seus sobressaltos, os poemas biográficos albertianos nos concedem uma leitura aguda de um tempo e lugares precisos, cujas crises e perfis despontam em sua elaboração estética: “Au brouillard de la France. / Au soleil de l’Espagne”³³ (ALBERTI, 1942, p. 224).

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. Política do exílio. Tradução de Leno Francisco Danner; Fernando Danner. In: DANNER, Leno Francisco, DANNER, Fernando (Org.). *Temas de filosofia política contemporânea*. Porto Alegre: Fi, 2013. p. 33-51.

ALBERTI, Rafael. *De un momento a otro (Drama de una familia española)*. Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia. Buenos Aires: Bajel, 1942.

ALBERTI, Rafael. Prólogo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*. Traducción y prólogo de Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel, 1943. p. 9-14.

ALBERTI, Rafael. *Pleamar*. Buenos Aires: Losada, 1944.

³³ “Sob a névoa da França. / Sob o sol da Espanha” (Tradução nossa).

ALBERTI, Rafael. *Poesía II*. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2003.

ALBERTI, Rafael. *Prosa II*. Memórias. La arboleda perdida. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Exposition Universelle de 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Tome 2. Curiosités esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. p. 211-244. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073236b/f231.item/>>. Acesso em: 7 jan. 2022.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CARVALHO, Mayra Moreyra. Poética e política: Rafael Alberti, tradutor de Charles Baudelaire. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 2, p. 153-173, mai-ago, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ct/a/X9xS9yZ6NXtrFDtznRkxyjJ/?lang=pt>>. Acesso em: 7 jan. 2022.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeira et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.

DE MARCO, Valeria. Rafael Alberti no Prado: da autobiografia às biografias do exílio republicano espanhol de 1939. In: JASINSKY, Isabel (org.). *Literaturas em trânsito, teorias peregrinas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2015. p. 35-60.

DENNIS, Nigel. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (En torno a la gramática del exilio). In: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). *Rafael Alberti libro a libro*. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003. p. 265-276.

GARCÍA JAMBRINA, Luis. Los vasos comunicantes: A la pintura en la trayectoria poética de Rafael Alberti. In: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). *Rafael Alberti libro a libro*. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003. p. 297-298.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*: Lignes de vie I. Paris: Odile Jacob, 1991.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia, o el mundo al revés. In: SANTONJA, Gonzalo (coord.). *El color de la poesía* (Rafael Alberti en su siglo), Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. p. 363-378.

RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello; Lucía Vogelfang; J.L. Caputo. Buenos Aires: Libros de Zorzal, 2010.

SCARANO, Laura. El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura. *Orbis Tertius*, La Plata, v. 2, n. 4, p. 1-10, 1997. Disponível em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10416>>. Acesso em: 7 jan. 2022.

SCARANO, Laura. Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción. *CELEHIS Revista de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, n. 22, p. 219-239, 2011. Disponível em: <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/815>>. Acesso em: 7 jan. 2022.

TORRES NEBRERA, Gregorio. *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia*. Madrid: Xorqui, 2012.



Ler o tempo no espaço (Paris, Jacques Austerlitz, W. G. Sebald)

In Space We Read Time (Paris, Jacques Austerlitz, W. G. Sebald)

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

kelvin.klein@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8997-1174>

Resumo: O artigo é dividido em três movimentos: o primeiro é dedicado à exposição das ideias de Karl Schlögel em seu livro *Ler o tempo no espaço*, de 2003; o segundo apresenta uma análise crítica do romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, com ênfase na mobilização da cidade de Paris no texto em questão; o terceiro e último visa aprofundar os questionamentos levantados na seção anterior, identificando no trabalho de Sebald uma prospecção imaginativa das camadas recalcadas da experiência urbana. A cidade de Paris surge em *Austerlitz* por meio de uma digressão ensaística que tem como foco a Biblioteca Nacional da França e seu entorno, desde a II Guerra Mundial até o fim da década de 1990. A emergência desse conjunto arquitetônico é evocada por Sebald sob o signo da ambivalência: local de memória e de esquecimento, espaço das “luzes” e das “trevas”, canteiro de criação e de destruição.

Palavras-chave: Paris; Biblioteca Nacional; Jacques Austerlitz; W. G. Sebald; Karl Schlögel.

Abstract: This paper consists of three movements: the first discusses Karl Schlögel’s ideas presented in his book *In Space We Read Time* (2003); the second is a critical analysis of the novel *Austerlitz*, by W. G. Sebald, focusing on the mobilization of the city of Paris; the third and last one further examines the questions raised in the previous two sections, identifying in Sebald’s work an imaginative prospection of the repressed layers of urban experience. *Austerlitz* represents Paris as an excerpt that focuses on the National Library of France and its surroundings, from World War II to the late 1990s. The emergence of this architectural enterprise is evoked by Sebald under the sign of ambivalence: a place of memory and oblivion, a space of “light” and “darkness”, a site of creation and destruction.

Keywords: Paris; National Library; Jacques Austerlitz; W. G. Sebald; Karl Schlögel.

Ler o tempo no espaço

Em 2003, Karl Schlögel publica seu livro *Im Raume lesen wir die Zeit*, ou seja, *Ler o tempo no espaço*, um amplo ensaio de “história da civilização e geopolítica”, como indica o subtítulo¹. O percurso de sua argumentação se inicia com a queda do muro de Berlim, em 1989, e a certa tendência a pensar o “espaço como obsessão” que ele identifica no caso alemão, especialmente no que diz respeito à recente reunificação dos dois territórios (RDA e RFA). Em seguida, Schlögel passa por Sarajevo e pela Guerra da Bósnia, pelo gueto de Kovno, na Lituânia, chegando por fim às passagens de Paris, com Walter Benjamin, e aos interiores da mesma cidade, pela via de Marcel Proust, comentando uma série de elementos que servem de marcadores para o esforço de ler o tempo no espaço – mapas, cartões-postais, tabelas de horários ferroviários, guias de viagem, placas, monumentos, calçamentos urbanos, ruínas e assim por diante. Em linhas gerais, Schlögel (2006, p. 5-6) argumenta que o binômio “ser e tempo” é insuficiente para dar conta da descrição crítica da experiência (da “legibilidade do mundo”, como ele aponta a partir de Hans Blumenberg), sendo necessário um resgate da noção de Fernand Braudel da história humana como “luta contra o *horror vacui*” e das questões propostas por Friedrich Ratzel a partir de um deslocamento da leitura dos textos para a leitura dos espaços.

Gostaria de reter da argumentação de Schlögel a ideia de que a paisagem material das cidades está disponível para leitura, interpretação e elaboração crítica. O espaço urbano narra histórias a partir da justaposição heterogênea de elementos, da condensação de camadas variadas de

¹ Autor de livros como *Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909-1921* (2002), *Planet der Nomaden* (2006), entre outros, com projeção em campos como a literatura comparada e a teoria da história, Karl Schlögel ainda aguarda tradução e publicação no Brasil. A obra que comento aqui já foi traduzida ao espanhol, pela editora Siruela (*En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*, 2007), ao italiano, pela editora Bruno Mondadori (*Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolítica*, 2009), e ao inglês, pelo Bard Graduate Center (*In Space We Read Time: On the History of Civilization and Geopolitics*, 2016). Além do diálogo que estabelece com nomes já tradicionais das ciências humanas, como Walter Benjamin ou Michel Foucault, Schlögel, em sua obra, oferece associações com pensadores mais recentes, alguns com ampla repercussão no contexto brasileiro, como Paul Virilio, Reinhart Koselleck, Susan Buck-Morss, entre outros.

materiais, que testemunham certas intervenções distribuídas ao longo do tempo – “estratos” que tornam possíveis “inventários de experiências histórias”, na definição de Reinhart Koselleck (2014, p. 221). Ao comentar especificamente o caso de Paris, e o modo como a cidade surge na obra de Walter Benjamin, Schlögel (2006, p. 60-63) salienta a importância da Biblioteca Nacional, arquivo a partir do qual Benjamin acessa virtualmente estratos perdidos da vida urbana. Em outras palavras, a biblioteca é o espaço efetivo que permite acessar a energia residual de espaços desaparecidos, mas que permanecem potencialmente acessíveis a partir dos impressos, livros, documentos e imagens. Essa acessibilidade potencial depende de uma tensão entre a materialidade do espaço urbano e a imaterialidade do trabalho do pensamento e da imaginação – trata-se de uma “arqueologia” que lida com a interface entre “arquivo e fantasma”, nos termos de Serge Margel (2017, p. 112); uma escrita da história que seja também uma “fantologia”, oscilando entre presença e ausência, materialidade e spectralidade, nos termos de Ethan Kleinberg (2017, p. 59).

Meu objetivo é ampliar a reflexão de Schlögel sobre a Biblioteca Nacional de Paris em direção a outros referentes, outros espaços nos quais é possível perceber a virtualidade fantasmática das energias do passado – ou seja, ler o tempo no espaço. É importante reter a ênfase que Schlögel coloca na dimensão arquivística da Biblioteca e sua importância para o trabalho de elaboração do passado por parte de Benjamin, mas atualizando sua abordagem com atenção a textos recentes, que já não tomam as premissas benjaminianas como centro. Minha hipótese é a de que, para um espaço urbano se configurar como arquivo, a ficção deve se apresentar como laboratório de produção de documentos – para que haja uma cidade-arquivo, é necessária a circulação de ficções-documento, que absorvam em sua textualidade as contradições próprias do acúmulo de estratos (materiais e discursivos). Para dar conta dessa questão, proponho a análise de algumas cenas do romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, escritor de origem alemã nascido em 1944 e falecido em 2001, que se estabeleceu na Inglaterra (na Universidade de East Anglia) como professor de literatura. Paris aparece nessa narrativa não apenas como paisagem ou cenário, mas como local de memória e esquecimento, como espaço feito de camadas heterogêneas em tensão. Trata-se não apenas de uma cidade reconhecível (e localizável) no mapa, mas de um espaço urbano tomado como plataforma de especulação imaginativa.

A ideia de uma “ficção-documento” decorre de Maurizio Ferraris em seu livro *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce* (*Documentalidade: por que é necessário deixar rastros*), trabalho fundado no diálogo entre discursos e disciplinas (teoria política, semiótica, fenomenologia), oscilando entre o registro físico e o metafísico. Ferraris (2009, p. 362) afirma que a letra (a grafia, o registro, a ficção) é o fundamento do espírito e que, por isso, sua ontologia dos objetos sociais se caracteriza como uma fenomenologia da letra (para Ferraris, os objetos sociais resultam de atos sociais, caracterizados pelo fato de serem inscritos, seja materialmente, seja “espiritualmente”; daí sua importância para uma leitura do tempo no espaço). A fenomenologia da ficção de Ferraris se desdobra em três direções: trata da documentalidade aplicada ao espírito subjetivo (a alma/mente como tábua, como plataforma de inscrição), ao espírito objetivo (o mundo das instituições, da lei, da burocracia e do contrato social) e ao espírito absoluto (arte, religião, filosofia). Quando Paris surge na ficção de Sebald, está ligada à dimensão textual de um registro possível (ou ainda, virtual), relacionado ao real de forma fantasmática, documentando uma especulação, e não um registro pretensamente fidedigno daquilo que se encontra na “realidade”².

² Tomando como ponto de partida o ano de lançamento de *Austerlitz* (2001), quero chamar a atenção para a recorrência do aparecimento de Paris na literatura contemporânea, com destaque para quatro escritores: o italiano Michele Mari, o espanhol Enrique Vila-Matas e os franceses Patrick Modiano e Michel Houellebecq. Mari publicou *Tutto il ferro della torre Eiffel* (*Todo o ferro da torre Eiffel*, 2002), reconstrução romanesca da Paris dos anos 1930, transformando em personagens Walter Benjamin, Erich Auerbach, Marc Bloch, entre outros. Vila-Matas publicou *Paris no se acaba nunca* (*Paris não tem fim*, 2007), evocação de seus anos de aprendizado nos anos 1970, e *Doctor Pasavento* (*Doutor Pasavento*, 2009), romance no qual opera uma vertiginosa leitura do tempo no espaço partindo de uma única rua de Paris, a *rue Vaneau*. Modiano publicou uma série de romances breves nos quais utiliza extensamente a paisagem parisiense – com destaque para *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (*Para você não se perder no bairro*, 2015), espécie de summa do conjunto (para uma aproximação entre Sebald e Modiano, conferir o artigo “A pós-memória em Patrick Modiano e W. G. Sebald”, de Eurídice Figueiredo (2013). Houellebecq, por fim, publicou em 2015 o romance *Soumission* (*Submissão*), no qual algumas ruas de Paris aparecem com destaque na trama, como a *rue des Arènes*. São ficções-documento que tomam Paris como cidade-arquivo, investindo em uma absorção criativa do tecido urbano, pautada não pela descrição “naturalista” (no sentido de uma “naturalização” dos processos artificiais de constituição de sentido da experiência urbana), mas pela reconfiguração poética (no

Jacques Austerlitz

Editado em 2001, ano de morte do autor, *Austerlitz* é o último romance publicado por W. G. Sebald, que já havia lançado outras três ficções narrativas: *Vertigem*, em 1990, *Os emigrantes*, em 1992, e *Os anéis de Saturno*, em 1995. Por mais que meu foco neste ensaio seja o modo como Paris aparece em *Austerlitz*, é possível apontar como a reivindicação do espaço urbano como fonte de questionamento histórico e poético é recorrente na obra de Sebald. Em *Vertigem*, o narrador realiza um périplo por várias cidades europeias (Viena, Verona, Veneza...), descrevendo e explorando a estranheza inerente ao ato de viajar, como no caso de sua passagem por Milão: “subi até a galeria mais alta da catedral e de lá, acometido de seguidos ataques de vertigem, observei o panorama nevoento de uma cidade que agora me era totalmente estranha. Onde a palavra ‘Milão’ deveria ter surgido, nada mais havia senão um dolorido reflexo da incapacidade” (SEBALD, 2008b, p. 92). Em *Os emigrantes*, o narrador descreve sua chegada a Manchester, no outono de 1966, encontrando uma cidade onde “não se via viva alma”, sendo “lícito supor” que “a cidade fora abandonada havia muito pelos seus moradores e não passava agora de uma única necrópole, de um único mausoléu” (SEBALD, 2009, p. 153). Em *Os anéis de Saturno*, o narrador evoca Amsterdã e o dia em que perambulou “durante uma hora ou mais” por uma região “de certo modo extraterritorial da cidade”, com janelas “pregadas com tábuas” e “muros de tijolos fuliginosos” cobertos de pichações (SEBALD, 2010a, p. 89).

O romance *Austerlitz*, mescla de ensaio, relato de viagem e ficção (com vasto número de imagens reproduzidas ao longo do livro, espécie de marca registrada da obra de Sebald), conta parte da história de como o menino Daffyd Elias se torna o personagem Jacques Austerlitz, ou ainda, de como Jacques resgata seu nome de batismo e a história de seu passado – em 1939, saindo de Praga no que ficou conhecido como o *Kindertransport*, ele é enviado para o País de Gales para escapar dos nazistas, recebendo o nome Daffyd Elias. A história é contada por um narrador sem nome, que encontra Austerlitz pela primeira vez em 1967, na Bélgica. Ao longo das décadas seguintes, até 1997, os dois se encontram de forma intermitente e

sentido ativo da “poiesis”, de fazer algo a partir da “physis”) dos estratos heterogêneos desse mesmo tecido.

a narrativa ganha corpo de forma oblíqua, fragmentada, mas sempre com a evocação latente dos horrores da Shoah e da Segunda Guerra Mundial. A escrita do romance é feita *a posteriori*, e o narrador frequentemente reflete sobre as lacunas que percebe retrospectivamente, seja nos encontros com Austerlitz, seja no conteúdo de seus relatos: “Na época, se tivesse percebido que para Austerlitz havia momentos sem começo nem fim e que, por outro lado, toda sua vida lhe parecia às vezes um ponto cego sem duração, eu teria provavelmente aguardado com mais paciência” (SEBALD, 2008a, p. 119).

Um dos últimos encontros entre os dois ocorre em Paris, na “brasserie Le Havane”, e Austerlitz conta ao narrador seu encontro com Marie de Verneuil, no mesmo local, décadas antes. Entre Marie e o narrador, aponta Austerlitz, entre um encontro e outro, o espaço se transformou – é possível ler a passagem do tempo na emergência da “nova Biblioteca Nacional, que trazia o nome do presidente francês”, erguida “naquela área da margem esquerda do Sena que se deteriorava cada vez mais ao longo dos anos” (SEBALD, 2008a, p. 266). A emergência da “nova Biblioteca Nacional” não é apenas, para Austerlitz, signo de uma mudança no tecido urbano de Paris (um acréscimo, uma transformação ou renovação), mas também signo de uma remoção no âmbito da memória: o espaço no qual ele transitou com Marie no passado não existe mais, foi obliterado, passando a existir apenas no relato feito ao narrador, agora transformado na seção final do romance *Austerlitz*. A descrição que Austerlitz faz do entorno da nova Biblioteca está diretamente ligada ao desejo de enfatizar essa dimensão fantasmática da perda, que o faz pensar em sua juventude e no início de sua carreira acadêmica na década de 1950. Austerlitz diz não acreditar “que muitos dos leitores antigos tenham se transferido para a nova biblioteca no Quai François Mauriac”; fala de como é necessário “seguir a pé o último trecho, quase sempre varrido pelo vento à margem do rio”, nessa “desolada terra de ninguém” (SEBALD, 2008a, p. 267).

A percepção de Austerlitz da nova Biblioteca diz respeito não apenas à sua evocação pessoal do encontro de décadas antes com Marie, mas também àquilo que considera como as condições ideais para o trabalho de leitura, pesquisa e pensamento (Austerlitz é professor de arquitetura e um aplicado pesquisador da arquitetura burguesa europeia do século XIX, como várias passagens ensaísticas de *Austerlitz* dão prova). Segundo ele, tanto as dimensões externas quanto a constituição interna da nova Biblioteca são

contrárias “às necessidades de todo verdadeiro leitor”, com degraus estreitos e íngremes, uma plataforma “totalmente desprotegida” para a chuva em uma “superfície de cerca de nove campos de futebol”, podendo fazer a pessoa que por ali passa pensar “que por algum engano foi parar no convés do *Berengaria* ou de algum outro transatlântico, e não ficaria nem um pouco surpresa se, ao som estridente de uma sirene de nevoeiro, o horizonte da cidade de Paris começasse de repente a subir e descer contra o calado das torres” (SEBALD, 2008a, p. 268). É fundamental perceber a fusão de horizontes proposta por Austerlitz, um movimento que gera o entrelaçamento da paisagem material com a paisagem imaginativa (a plataforma se transforma em convés, o horizonte de Paris se transforma em nevoeiro oceânico, a ida à biblioteca se transforma em uma aventura marítima).

O espaço da nova Biblioteca é caracterizado por certa natureza postiça, de enxerto, chamando a atenção para a artificialidade de toda intervenção sobre o tecido urbano – por mais que Austerlitz, sub-repticiamente, defenda certa “naturalidade” na posição da antiga Biblioteca (na *rue Richelieu*) como a “verdadeira” biblioteca. Seu modo de evidenciar essa natureza postiça é chamando atenção para a “estranha reserva natural” que vê através dos vidros na parte térrea, contendo “cerca de cem pinheiros-silvestres adultos trazidos da Forêt de Bord” para “esse local de exílio”, “algumas das quais talvez ainda pensem em sua pátria normanda”, mas com o nefasto efeito colateral de atrair “pássaros extraviados”, que voam “para as árvores refletidas nas vidraças da sala de leitura”, caindo “no chão sem vida” após “um golpe seco” (SEBALD, 2008a, p. 271). Um dos principais trunfos do romance é precisamente o modo como Sebald registra essa imaginação metafórica de Austerlitz, algo que aparece em primeiro plano nessa seção dedicada à nova Biblioteca Nacional em Paris. A plataforma é deslocada em direção ao oceano, ao nevoeiro e às viagens marítimas; o vão central “reflorestado” se transforma em “local de exílio”, onde as árvores pensam na pátria perdida e os pássaros morrem sem saber o que está acontecendo (é pela via da metáfora que a paisagem material se mescla à discursiva).

Para Austerlitz, a emergência da nova Biblioteca Nacional de Paris marca o corte de um vínculo, o mesmo vínculo que Karl Schlögel estabelece entre a antiga biblioteca e o trabalho de elaboração do passado de Walter Benjamin. “Para mim, que dediquei afinal boa parte da minha vida ao estudo dos livros e que me sentia em casa na Bodleian, no British Museum

e na *rue Richelieu*”, diz Austerlitz ao narrador, “essa nova biblioteca gigantesca, que de acordo com uma odiosa expressão hoje em voga deve ser o tesouro de toda a nossa herança literária, revelou-se inútil na busca por vestígios do meu pai desaparecido em Paris” (SEBALD, 2008a, p. 272). Schlögel (2006, p. 62) enfatiza como o próprio Benjamin declara que seu trabalho depende da Biblioteca Nacional (suas “dimensões externas” e sua “constituição interna”, para usar os termos de Austerlitz), reforçando tanto as considerações de Susan Buck-Morss (2002, p. 50-67) acerca da relação entre espaço e narrativa no “projeto das passagens” quanto a elaboração de Giorgio Agamben (1982) acerca do papel da Biblioteca Nacional na conservação (ainda que inadvertida) dos manuscritos de Benjamin³. É esse espaço que Austerlitz acessa pela via fantasmática da ausência, articulado a

^v Em seu livro *Dialética do olhar*, Buck-Morss (2002, p. 102) salienta como Benjamin foi, entre outras coisas, um pioneiro da pesquisa em documentação iconográfica, realizada de maio a setembro de 1935 e em janeiro de 1936 no Cabinet des Estampes da Biblioteca Nacional. Acrescenta ainda que, segundo Michel Melot (ex-diretor do Cabinet des Estampes), “o material que Benjamin tinha para trabalhar era uma série, *Topographie de Paris*, que tinha ‘por volta de 150.000 imagens de toda a variedade’ (desenhos, mapas, anexos impressos, cartões-postais, fotografias, cartazes) classificadas por bairro e por uma ordenação alfabética das ruas” (BUCK-MORSS, 2002, p. 464, nota 48). No que diz respeito à organização formal do projeto das passagens, Buck-Morss acrescenta dados importantes que permitem nova conexão com o trabalho de Sebald: Dolf Sternberger publica seu livro *Panorama do século XIX* (STERNBERGER, 1977) em 1938, obra que Benjamin qualifica de “plágio inábil” de suas próprias ideias, escrevendo em 2 de abril de 1939 uma carta a Gershom Scholem na qual registra que se trata de “uma aberta tentativa de plágio” (BUCK-MORSS, 2002, p. 464). Em carta a Adorno, doze dias depois, Benjamin acrescenta que o “incrivelmente pobre aparato conceitual” do livro de Sternberger foi “roubado de Ernst Bloch, dele e de mim”; Buck-Morss (2002, p. 465) ainda informa que Benjamin chegou a escrever uma resenha de *Panorama* que enviou ao Instituto de Pesquisa Social em Nova York, mas que não foi publicada por Adorno e Horkheimer. O *Panorama* de Sternberger foi uma leitura importante para Sebald na época de preparação dos ensaios reunidos no livro *Unheimliche Heimat*, de 1991 (*Pátria apátrida: ensaios sobre literatura austríaca*, 2010), citado diretamente no texto dedicado a Charles Sealsfield (SEBALD, 2010b, p. 25). Sebald talvez escolha citar Sternberger (e não o mais imediatamente acessível Benjamin) precisamente por sua predileção pelo resgate de paisagens, espaços e figuras do passado que não encontram circulação na contemporaneidade. Detlev Schöttker (2010) realiza um pioneiro trabalho de aproximação entre Benjamin e Sternberger, enfatizando suas abordagens daquilo que chama “ensaio com fotografias”, em suma, a pesquisa em documentação iconográfica que Buck-Morss destaca na citação acima. Por fim, chamo

partir da junção de uma posição comunitária (pesquisador, professor) com uma posição subjetiva, íntima (o órfão que busca o pai, provavelmente assassinado pelos nazistas).

Reforçando os laços entre Benjamin e Sebald, é possível observar que, logo após a reflexão citada acima sobre as bibliotecas, Jacques Austerlitz retorna ao século XIX e passa a comentar a novela de Balzac *O coronel Chabert* (que funciona como signo do retorno do reprimido), citando “de memória”, “olhando pela janela da brasserie o bulevar Auguste Blanqui”, contando ao narrador que, “poucos dias após essa leitura”, encontra “uma fotografia de formato grande” de uma das salas da “pequena fortaleza de Terezín”, usada como campo de concentração pelos nazistas (SEBALD, 2008a, p. 273). O procedimento de encadeamento de tempos e espaços é complexo: Austerlitz começa com uma justaposição (e, em seguida, com um corte, uma cisão) entre a “antiga” e a “nova” Biblioteca Nacional; em paralelo, sobrepõe o encontro com Marie e o encontro com o narrador, separados por décadas, mas unidos pela via do afeto e do testemunho (são as únicas figuras no romance nas quais Austerlitz confia para revelar seu passado); por fim, liga o bulevar visto no século XX com evocações literárias do século XIX, articulando o destino de Chabert (um morto que retorna ao reino dos vivos) com seu próprio esforço de investigar os pais desaparecidos (fio narrativo que abruptamente volta ao primeiro plano com a evocação da fotografia de Terezín).

É importante notar que essa cena de descoberta da fotografia acontece na sala de leitura da nova Biblioteca Nacional, quando Austerlitz abre uma revista americana de arquitetura, um gesto quase automático, que parece fazer parte de uma rotina arraigada de pesquisador (simultaneamente aberto ao acaso e fiel a seus temas de predileção). Esse retorno do reprimido – que faz da revista o seu veículo – angustia Austerlitz, deixando em seu rosto “sinais daquele transtorno que me assaltava com frequência”, fazendo com que ele fosse abordado “por um dos funcionários da biblioteca, chamado Henri Lemoine”, que o reconhece de seu “primeiro período em Paris”, quando frequentava “diariamente a *rue Richelieu*” (SEBALD, 2008a, p. 276). No interior da nova Biblioteca surge uma figura que funciona como representante desse outro espaço, dessa outra temporalidade – ou seja, da

atenção para o uso que Nicolau Sevckenko (2002, p. 30-37) faz do livro de Sternberger em seu ensaio “O outono dos césores e a primavera da história”.

rue Richelieu e do primeiro período de Austerlitz na cidade, diferentes frequências agora postas em harmonia visando o restabelecimento da tranquilidade do personagem e, conseqüentemente, do relato. Agora quem toma a palavra é Lemoine, vindo do passado e atuando fortemente sobre o presente, e o ataque à nova Biblioteca parte de dentro, de um funcionário, daí sua importância para o romance:

O novo prédio da biblioteca, que tentava excluir o leitor como um potencial inimigo tanto em seu traçado geral quanto em seu regulamento interno, que tocava as raízes do absurdo, podia ser descrito, assim disse Lemoine, disse Austerlitz, como a manifestação oficial da necessidade cada vez mais premente de dar cabo de tudo aquilo que tenha alguma ligação com o passado. A determinada altura da nossa conversa, disse Austerlitz, em resposta a um pedido que lhe fiz de passagem, Lemoine me levou ao décimo oitavo andar da torre sudeste, onde do chamado belvedere se pode avistar toda a aglomeração urbana que brotou ao longo dos milênios do solo agora inteiramente escavado: uma pálida formação calcária, uma espécie de excrescência que, com as suas incrustações de expansão concêntrica, se estende muito além dos bulevares Davout, Soult, Poniatowski, Masséna e Kellerman, chegando até a periferia mais remota, oscilante na névoa além dos subúrbios. (SEBALD, 2008a, p. 276)

O contraste não é estabelecido apenas entre a “nova” e a “antiga” Biblioteca, mas também entre o caráter recente do estabelecimento e a paisagem arcaica que o cerca, paisagem soterrada pela “expansão concêntrica” do tecido urbano, mas visível (ou imaginável) do alto (vale lembrar como no trecho de *Vertigem* citado acima, o narrador de Sebald também se posiciona no alto – da catedral em Milão – e, com isso, acessa a cidade por uma perspectiva atípica). De resto, é igualmente significativo o fato de Lemoine ligar a configuração específica da nova biblioteca à “necessidade” de “dar cabo” das ligações com o passado (pois é justamente isso que está em jogo – ligar-se ao passado de forma criativa – quando se lê o tempo no espaço). Faz parte da argumentação do funcionário uma articulação entre as dimensões prática e especulativa do trabalho intelectual: as condições materiais da nova biblioteca são hostis aos leitores (“potenciais inimigos”), estabelecendo, com isso, a infraestrutura para um paulatino processo de afastamento das energias do passado.

Em seguida à digressão de Lemoine, Austerlitz retoma e intensifica os laços de sua narrativa com o espaço parisiense do século XIX (aproximando-se, indiretamente, da linha argumentativa que tento expor aqui, por meio de Schlögel e Benjamin). Para tanto, evoca os “meses de inverno de 1959”, durante os quais estudou “na *rue Richelieu*” uma obra crucial para o seu “próprio trabalho de pesquisa”, ou seja, “os seis volumes de *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXème siècle*, que Maxime du Camp, que antes viajara pelos desertos do Oriente surgidos, como ele diz, da poeira dos mortos, começou a escrever por volta de 1890, inspirado por uma visão esmagadora que teve na Pont Neuf e que só concluiu sete anos mais tarde” (SEBALD, 2008a, p. 277). Quando Lemoine evoca as entranhas de Paris por meio da imagem da escavação, Austerlitz suplementa essa digressão com sua própria memória e imaginação, articulando o presente da narrativa com um passado compósito, comunitário e subjetivo (a *rue Richelieu* em 1959; a Pont Neuf em 1890; as pesquisas de Austerlitz mescladas às de Maxime du Camp).

Depois dessa interpolação de Austerlitz, Lemoine retoma sua digressão, falando das “diversas camadas” que formam a cidade: no descampado “entre o pátio de manobras da Gare d’Austerlitz e a Pont Tolbiac, onde hoje se ergue essa biblioteca”, continua Lemoine, “havia por exemplo até o fim da guerra um grande depósito ao qual os alemães traziam todo o butim que haviam recolhido das casas dos judeus de Paris”, mais de quarenta mil apartamentos esvaziados em uma operação que durou meses, “desde cômodas Luís XVI, porcelanas de Meissen, tapetes persas e bibliotecas inteiras até o último saleiro e a última pimenteira foi se amontoando lá embaixo no armazém de Austerlitz-Tolbiac” (SEBALD, 2008a, p. 278). Aos poucos as conexões vão se estabelecendo e a leitura do tempo no espaço fica menos nebulosa, sobretudo no que diz respeito à ligação entre elaboração do passado e a emergência da nova Biblioteca – uma ligação que, na percepção de Austerlitz, é dificultada pela própria configuração material do novo empreendimento. Essa consideração de fundo, contudo, é transformada no andamento da narrativa, uma vez que a reflexão sobre as consequências coletivas do empreendimento se transforma em uma reflexão sobre o passado de Austerlitz, o destino de sua família e a possibilidade incerta de encontrar rastros que auxiliem o trabalho de investigação.

Parte do butim dos judeus parisienses foi enviada à Alemanha – mais de “setecentos trens partiram daqui rumo às cidades destruídas do Reich”, diz Lemoine –, embora não todos os “objetos mais valiosos”; onde eles foram parar, escreve Sebald (2008a, p. 279), “isso hoje ninguém mais diz saber, pois o fato é que toda a história foi sepultada no sentido mais literal do termo sob os fundamentos da Grande Bibliothèque do nosso presidente faraônico, disse Lemoine”. Depois da abrupta conexão entre presente e passado, entre comunitário e subjetivo (a desapareição da família de Jacques Austerlitz é também a desapareição do conteúdo de quarenta mil apartamentos em Paris, bem como de seus ocupantes), a digressão de Lemoine (e a seção aqui analisada do romance de Sebald) chega ao fim, com a ênfase posta sobre a dúvida e a incerteza – o destino de parte do material “ninguém mais diz saber”, como se estivesse em jogo uma espécie de “conspiração do silêncio”, regulando aquilo que pode ser dito e aquilo que deve ser omitido acerca do tema.

W. G. Sebald

A ideia de uma “conspiração do silêncio” acompanha Sebald ao longo de toda sua trajetória intelectual, especialmente no que diz respeito a suas reflexões acerca da Segunda Guerra Mundial de forma geral e do bombardeio das cidades alemãs durante o conflito de forma específica. Em 1982, no periódico *Orbis Litterarum*, Sebald publica o ensaio “Entre História e História Natural. Sobre a descrição literária da destruição total” (*Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*), que será burilado e ampliado ao longo dos anos até ressurgir em 1997 nas “Conferências de Zurique”, que formam parte do livro de Sebald conhecido como *Guerra aérea e literatura*. Nessa obra, Sebald (2011, p. 17) fala de como a reconstrução da Alemanha no pós-guerra “impediu de antemão qualquer recordação do passado, direcionando a população, sem exceção, para o futuro e obrigando-a ao silêncio sobre aquilo que enfrentara”. A seção de *Austerlitz* dedicada à nova Biblioteca Nacional em Paris condensa, de forma artística, o conjunto de reflexões de Sebald acerca das relações entre memória, trauma, esquecimento e experiência: analisando minuciosamente a aparição da Biblioteca parisiense em *Austerlitz*, percebemos a capilaridade da estratégia de Sebald de reivindicar os “silêncios” que ainda persistem na materialidade das cidades.

Trata-se, portanto, de reconhecer – em miniatura – na especificidade do caso parisiense o desenvolvimento e a transformação de uma insistência, que é tanto artística quanto teórica: toda utilização do espaço acarreta uma postura ética, uma declaração, ainda que velada, acerca das regras de convivência entre os indivíduos no interior de uma comunidade (e, em paralelo, acerca das regras de acesso aos discursos que descrevem tais práticas – para uma cidade-arquivo, ficções-documento). Ao comentar a passagem de *Austerlitz* dedicada ao encontro de Jacques e Lemoine na Biblioteca Nacional, Lynn L. Wolff (2014, p. 178) chama a atenção para o trabalho de “restituição” empreendido por Sebald pela via de uma “arqueologia literária”, apontando também como o clímax da cena indica uma irresolúvel ambivalência de Jacques Austerlitz com relação à arquitetura (sua paixão, seu ganha-pão, mas também fonte de constantes agruras). Carol Jacobs (2015, p. 138), por sua vez, identifica na cena da nova Biblioteca Nacional uma sorte de sinédoque da obra de Sebald como um todo e sua constante preocupação com o “colapso” de todas as instituições dedicadas à memória.

No ensaio “Sebald’s *Austerlitz* and the Great Library: A Documentary Study”, reunido no livro coletivo *W. G. Sebald: Schreiben ex patria/Expatriate Writing*, James L. Cowan rastreia as prováveis fontes de documentação de Sebald para o trecho em questão, além de registrar em linhas gerais parte da cobertura midiática envolvendo o empreendimento da nova Biblioteca Nacional. Segundo Cowan (2016, p. 196-197), a relação entre o espaço onde hoje é a Biblioteca Nacional e aquele que ficou conhecido como “Lager Austerlitz” (um prédio onde prisioneiros judeus realizavam a triagem do material roubado dos apartamentos dos judeus parisienses) é estabelecida em um relatório de 1947 (publicado em um livro intitulado *Crimes ennemis en France: la persécution raciale*, editado pelo “Office Français d’Edition”), reiterada no livro clássico de Raul Hilberg, de 1961 (*A destruição dos judeus europeus*), e retomada no livro de 1995 de Lynn Nicholas (*Europa saqueada*, 1996). Por conta de sua função peculiar, o “Lager Austerlitz” era chamado jocosamente de “Galleries Austerlitz”, e ficava localizado no endereço 43 Quai de la Gare, próximo a uma antiga estação de trem. Cowan (2016, p. 198) ainda cita o testemunho de uma ex-interna do campo, Jacqueline Jacob-Delmas, que informa que lá trabalhavam

aproximadamente 450 pessoas, entre homens e mulheres, organizando o butim que ocupava todo o espaço disponível em três andares da construção.

Logo depois da inauguração da nova Biblioteca, em dezembro de 1996, dois artigos apareceram na imprensa destacando o vínculo entre o “Lager Austerlitz” e o empreendimento, posicionando a emergência do novo complexo cultural em um contexto de disputa narrativa acerca do passado francês (e europeu). O primeiro foi publicado no jornal *Le Monde* de 23 de janeiro de 1997, assinado por Nicolas Weill, bisneto de uma das prisioneiras que trabalharam no campo, intitulado “La Bibliothèque François-Mitterrand à l’ombre d’un camp nazi” (“A Biblioteca François-Mitterrand à sombra de um campo nazista”); o segundo foi publicado no dia seguinte na revista alemã *ZeitMagazin*, assinado por Alexander Smolczyk, com fotos de Maurice Weiss, intitulado “Die Türme des Schweigens” (“As torres do silêncio”). A atenção de Cowan será mobilizada sobretudo em direção ao segundo.

Ao colocar lado a lado o texto de Smolczyk e o trecho de *Austerlitz*, Cowan (2016) percebe uma série de correspondências e procede uma espécie de decupagem de ambos, indicando as estratégias utilizadas por Sebald para condensar e reorganizar as informações do artigo, reconfigurando-as como material da digressão de Lemoine. Com isso – e mencionando também o trabalho historiográfico posterior de Jean-Marc Dreyfus e Sarah Gensburger (*Des camps dans Paris: Austerlitz, Léviton, Bassano, juillet 1943-août 1944*), que utiliza *Austerlitz* em suas epígrafes e destaca o pioneirismo de Sebald –, Cowan (2016) argumenta que, apesar de tomar algumas liberdades (o prédio onde ocorria a triagem não ficava no terreno onde é, hoje, a Biblioteca, mas algumas dezenas de metros a sudeste), a seção final de *Austerlitz* se posiciona dentro de um amplo esforço coletivo de “conscientização social” acerca da memória e do passado. O que está em jogo (ao menos na análise que proponho aqui) não é tanto a fidedignidade do contato entre o relato de Sebald e as condições efetivas de emergência da nova biblioteca; importa mais perceber como o espaço está aberto à leitura do tempo, ou seja, como a narrativa de Sebald coloca em circulação um procedimento de reinvenção do espaço parisiense pela via da “arqueologia literária”, ou ainda pela via da prospecção imaginativa das camadas recalçadas da experiência urbana.

Esse movimento de irradiação fica claro na seção imediatamente posterior ao encontro de Austerlitz e Lemoine na nova Biblioteca Nacional, que é a de encerramento do romance (compreende, na edição brasileira, o

trecho entre as páginas 279 e 287). Quem toma a palavra é o “eu” do narrador⁴, que afirma: “pouco antes de eu deixar Paris encontrei outra vez Austerlitz para um café matinal no bulevar Auguste Blanqui” (SEBALD, 2008a, p. 279). As últimas reflexões do personagem central do romance são, como de hábito, absorvidas pelo relato do narrador, acompanhado de duas fotografias da Gare d’Austerlitz. Não há clareza da proveniência dessas imagens, como é o caso da grande maioria das reproduções que aparecem em *Austerlitz* – é ambíguo se se tratam, por exemplo, de fotografias dadas por Austerlitz ao narrador ou de fotografias coletadas/fabricadas pelo narrador *após* seus encontros com Austerlitz (como é o caso da narrativa escrita). As fotografias finais de Paris em *Austerlitz* sugerem essa última alternativa, como se o narrador percorresse a cidade em busca de um registro possível (provisório, posição, fantasmático) daquelas energias do passado mobilizadas por Jacques Austerlitz em sua elaboração dos nexos entre comunidade e subjetividade.

“Essa estação, disse Austerlitz, sempre me pareceu a mais misteriosa de todas as estações parisienses”, escreve Sebald (2008, p. 280), indicando ainda o fascínio dos “trens de metrô vindos da Bastilha”, “como se fossem engolidos pela fachada”: diante de “andaimas parecidos com um patíbulo e toda sorte de ganchos de ferro enferrujados”, antigamente usados para guardar bicicletas, Austerlitz é “assaltado pela impressão de que me encontrava na cena de um crime não expiado” (SEBALD, 2008, p. 281).

⁴ A utilização de elementos autobiográficos (rastreados em incontáveis artigos e mencionados em várias entrevistas dadas pelo autor) é um dos principais eixos de sustentação do apelo estético dos narradores de Sebald: em *Vertigem*, por exemplo, o narrador perde seu passaporte na Itália e, quando recebe um novo, acrescenta à narrativa uma reprodução do documento, na qual o leitor reconhece a fotografia de W. G. Sebald e sua assinatura (SEBALD, 2008a, p. 91); em *Os anéis de Saturno*, o narrador fala de um cedro do Líbano no interior da Inglaterra destruído em uma tempestade, uma linda árvore diante da qual ele se fez fotografar – mais uma vez o leitor observa a reprodução da fotografia na narrativa e reconhece o escritor W. G. Sebald (SEBALD, 2010a, p. 260). Quando intitulo a última seção deste meu artigo “W. G. Sebald”, tenciono aludir à tensão permanente que encontramos em sua obra entre o biográfico e o ficcional, sua tendência de pensar a identidade em termos de “campos associativos” e pela via de uma “prática da performance”, seguindo a argumentação de Simon Murray (2013, p. 187-202), ou mesmo sua insistência em uma “estrutura testemunhal” ao longo de sua obra, buscando “significado” no passado por meio de uma investigação dos “sentidos” do presente, seguindo a argumentação de Lynn L. Wolff (2014, p. 189-193). É possível dizer sobre Sebald aquilo que Curtius (2013, p. 444) afirmou sobre Dante: “Para ele, é uma necessidade estilizar a própria imagem”.

É digno de nota que o encerramento da parte parisiense do romance ocorra na “mais misteriosa” das estações da cidade, que é contagiada pela pulsão enigmática constante do livro (em paralelo ao fato de que o protagonista e a estação compartilham um nome próprio e, conseqüentemente, estão irmanados também no “mistério”). Essa dimensão misteriosa, contudo, é imediatamente contrastada com um registro soturno de “crime não expiado”, sem dúvida um desdobramento das reflexões sobre a nova Biblioteca, erigida também ela sobre um espaço cujas violências latentes ainda não foram expiadas. De resto, é possível notar o nexos intertextual entre a ideia de Austerlitz da estação parisiense como “cena de um crime” e as reflexões de Walter Benjamin (1985, p. 107), na “Pequena história da fotografia”, sobre como as inúmeras fotografias de Eugène Atget da cidade “foram comparadas ao local de um crime” (o nexos se estabelece também visualmente: as duas fotografias da Gare d’Austerlitz postas por Sebald no romance estão em preto e branco, com forte contraste entre luz e sombra, à maneira de Atget).

A despedida entre o narrador e Jacques Austerlitz ocorre “diante da estação de metrô Glacière”, a três quilômetros de distância da nova Biblioteca Nacional, despedida que leva o signo da incompletude: “Não sei, disse Austerlitz, o que tudo isso significa, e assim vou seguir na busca do meu pai e também de Marie de Verneuil” (SEBALD, 2008a, p. 282). É difícil estabelecer com certeza o que representa esse “tudo” a que se refere Austerlitz, e o leitor tem a impressão de que parte dessa “totalidade” faz referência também ao romance que se encerra (o terreno discursivo compartilhado entre o protagonista e o narrador). Assim como o espaço da nova biblioteca e seu entorno está aberto à interferência criativa da imaginação, a história de Austerlitz (seu percurso e seu processo de reivindicação do passado comunitário e subjetivo) segue em compasso de “busca” – não apenas a busca de um “tempo perdido”, mas também de um espaço urbano que funcione como um arquivo de possibilidades, um repositório de narrativas possíveis, visando tanto a elaboração do passado quanto a projeção eticamente consciente do futuro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin. *Aut Aut*, Florença, n. 189-190, p. 4-6, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

COWAN, James L. Sebald's *Austerlitz* and the Great Library: a Documentary Study. In: FISCHER, Gerhard (org.). *W. G. Sebald: Schreiben ex patria/Expatriate Writing*. Amsterdã: Rodopi, 2009. p. 193-212.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Edusp, 2013.

FERRARIS, Maurizio. *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*. Roma: Laterza, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. A pós-memória em Patrick Modiano e W. G. Sebald. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 137-151, 2013.

HILBERG, Raul. *A destruição dos judeus europeus*. Tradução de Carolina Barcellos. Barueri: Amarylus, 2016.

HOUELLEBECQ, Michel. *Submissão*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Alfaguara, 2015.

JACOBS, Carol. *Sebald's Vision*. Nova York: Columbia University Press, 2015.

KLEINBERG, Ethan. *Haunting History: for a Deconstructive Approach to the Past*. Stanford: Stanford University Press, 2017.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Rediger. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

MARI, Michele. *Tutto il ferro della torre Eiffel*. Turim: Einaudi, 2002.

MODIANO, Patrick. *Para você não se perder no bairro*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

MURRAY, Simon. Fields of Association: W. G. Sebald and contemporary performance practices. In: BAXTER, Jeannette (org.). *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald*. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 187-202.

NICHOLAS, Lynn H. *Europa saqueada: o destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. Tradução de Carlos Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHLÖGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*. Tradução de José Luis Arántegui. Madri: Siruela, 2007.

SCHLÖGEL, Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt: Fischer Verlag, 2006.

SCHLÖGEL, Karl. *In Space We Read Time: On the History of Civilization and Geopolitics*. Tradução de Gerrit Jackson. Nova York: Bard Graduate Center, 2016.

SCHLÖGEL, Karl. *Leggere il tempo nello spazio*. Saggi di storia e geopolitica. Tradução de Lisa Scarpa. Milão: Bruno Mondadori, 2009.

SCHÖTTKER, Detlev. Dolf Sternberger und Walter Benjamin: ein Photographie-Aufsatz und seine Folgen. *Sinn und form*, Berlim, v. 62, n. 4, p. 437-444, 2010.

SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

SEBALD, Winfried Georg. *Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEBALD, Winfried Georg. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

SEBALD, Winfried Georg. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SEBALD, Winfried Georg. *Pátria apátrida*: ensaios sobre literatura austríaca. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2010b.

SEBALD, Winfried Georg. *Vertigem*. Sensações. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

SEVCENKO, Nicolau. O outono dos césares e a primavera da história. *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 30-37, 2002.

STERNBERGER, Dolf. *Panorama of the Nineteenth Century*. Tradução de Joachim Neugroschel. Nova York: Mole Editions, 1977.

VILA-MATAS, Enrique. *Doutor Pasavento*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. *Paris não tem fim*. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WOLFF, Lynn L. *W. G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography*. Berlim: De Gruyter, 2014.



Un ático frente al *Père-Lachaise*. Después del invierno de Guadalupe Nettel

An Attic in front of Père-Lachaise. After the Winter of Guadalupe Nettel

María Esther Castillo García

Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), Santiago de Querétaro, Querétaro/México
marescas2014@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3874-5983>

Resumen: Guadalupe Nettel elige la ciudad de París para encontrar el motivo de una vida; el pretexto de un periplo personal y cultural replica parte del acontecer autobiográfico de la autora. La decisión de crear personajes que vivan la experiencia de la “ciudad luz” surge y reitera una necesidad vital, espiritual o formativa, entre aquellos artistas e intelectuales migrantes que han acudido ahí para cumplir un rito tan enigmático como real. En esta novela también encontraremos la alusión a barrios, monumentos y lugares como el emblemático cementerio *Père Lachaise*, que funge como el centro en donde gira la trama. No faltan los nombres de célebres pensadores y artistas parisienses cuya influencia es evidente en escritores de diversas filiaciones y latitudes y que continúan reeditando el mito de París, un exclusivo modo de ser, vivir y pensar con proyección internacional.

Palabras-clave: Nettel; mito; París; símbolo; cultura; muerte.

Abstract: Guadalupe Nettel picks the city of Paris to find his reason for living; his excuse for his personal and cultural extensive journey replicates a part of the author’s biography. The decision to create characters who live the “city of light” experience surges and reiterates a vital, spiritual and formative necessity, amongst those artistic and intellectual migrants who have traveled there to fulfill a rite as enigmatic, as it is real. Within this novel, we can also find a reference to neighborhoods, monuments and places, such as the emblematic cemetery *Père Lachaise* which serves as the center of the plot. It is filled with the presence of renowned Parisian thinkers and artists whose influence is evident in writers from different affiliations and latitudes who continue to re-edit the Paris myth, an exclusive way of life, living and thinking with an international projection.

Keywords: Nettel; myth; Paris; symbol; culture; death.

Introducción

En este ensayo nos referiremos al “Mito literario de París” a propósito de la novela *Después del invierno* de la joven escritora mexicana Guadalupe Nettel (2014), para quien la ciudad de París se significa como uno de los motivos importantes en su narrativa. Esta novela se suma al interés de escritores de todas edades y nacionalidades por experimentar el brillo de “la ciudad luz”. Un lugar de excepción desde tiempos inmemorables: “*la cité, la ville et l’université*”, se ha convertido un mito en el sentido del poder político, económico e intelectual, en diferentes sociedades y épocas. Escritores como Hemingway (1964) en su autobiografía, *París era una fiesta*, y Vila-Matas (2003) en su novela, *París no se acaba nunca*, han expresado su gusto por la capital francesa. Un cúmulo de artistas y pensadores han elegido esta ciudad para estudiar, vivir, crear o para sentirse parte del sueño parisense.

A diferencia de los hombres escritores o intelectuales, la partida de las mujeres de su país de origen es mucho menor. El ímpetu, las situaciones familiares, económicas y culturales son factores importantes al considerar su relativa presencia en otras latitudes. Quienes han experimentado el rito parisino, describen la vivencia de la partida y su consecuente nostalgia, su idealización o su frustración. Elena Garro emigró y permaneció en París durante años; la cubano-mexicana Julieta Campos decidió estudiar en París, convivió con escritores que saben de migraciones como Margo Glantz y Josefina Vicens, Beatriz Espejo y Esther Seligson han repetido el viaje cultural y académico; Elena Poniatowska (2013) nació en París, en su novela, *Flor de lis*, la narradora revela parte de la biografía de la autora.

En años recientes algunas escritoras mexicanas más jóvenes como Cristina Rivera Garza (1964) y Ana García Bergua (1960) acudieron a la capital francesa para realizar cursos o estancias sabáticas. Sin embargo, ninguna escritora joven tiene tanto arraigo en París como Guadalupe Nettel (1973). *Después del invierno*¹ confirma a una autora que habita vivencial y narrativamente París, la metrópoli se convierte en literatura, entra en su obra hasta formar parte de su ser y hacer.

¹ Los números de las notas y párrafos citados en la novela corresponden a la primera edición de Anagrama, 2014.

El mito literario de París

Desde el punto de vista propuesto, “El mito literario de París” responde a la clase de mito fundacional inaugurado por los relatos (narraciones) de diversos “guionistas”: filósofos, escritores, artistas visuales, historiadores, antropólogos, psicólogos y urbanistas, cuya narrativa enriquece el capital cultural parisiense. La reiteración periódica de narrativas sobre un lugar específico permite asentar un mito,² éste incide en la cultura y proviene de figuras representativas que influyen en una forma de ser, pensar y representar. Semióticamente, las formas de representación están constituidas por objetos, sean libros, pinturas, esculturas, arquitecturas o demás mitologemas conducidas por la publicidad, revistas, videos, etcétera, que forman parte de una historia nacional y de su mitología. Los sujetos se identifican a través de determinado número de figuras referenciales o de “símbolos” que adquieren un carácter formal. “Los símbolos no están inscritos en el orden natural de las cosas, sino construidos, y, por lo tanto, sometidos al relativismo cultural” (LANDOWSKI, 1993, p. 68).

En tal sentido, los escritores de otras latitudes se identifican con la escritura de un grupo de autores y pensadores, que a su vez se constituyen en “símbolos” de contemporaneidad e influencia. Ligados a la idea de “generación”, reputados creadores extendieron la idea de la capital francesa como *la literatura*: “París, la ciudad de las cien mil novelas”, decía Balzac. Para Roger Caillois (1939, p. 219), Balzac fue quien desarrolló el mito de París en sentido baudeleriano:

el mito de París anuncia extraños poderes de la literatura. Diríase que el arte, más aún, la imaginación en su conjunto, renuncia a su mundo autónomo para tentar lo que Baudelaire, al que hay que citar una vez más, llama luminosamente la “traducción legendaria de la vida exterior”. Expresión de una misma sociedad, lo que se escribe, desde cualquier nivel que se examine, deja ver una coherencia insospechada, por consiguiente, una capacidad de persuasión, ya que no de presión y de avasallamiento, que hace al fin de la literatura algo serio y trascendente. La rebusca de lo Bello, tan sospechosa como actividad válida en cuanto no se es un esteta, parece insignificante

² El mythos clásico definido como *narración* acusa diversas fuentes. Ricœur (1998, p. 153) afirma que: “el hacer narrativo resignifica el mundo en su dimensión temporal en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del texto o poema”.

comparada con el conjunto del fenómeno [...] Más importante aún es comprobar que, en realidad, “desde que todo el mundo lee”, ocurren fenómenos de este género. Pues nuevamente, en estas condiciones, es preciso formular la cuestión del mito y contar con él, y esto nos invita, como puede suponerse, a considerar muchas cosas desde un nuevo punto de vista.

Según el filósofo, la institución de la enseñanza primaria obligatoria “hizo efectiva la difusión y formación del mito de París” (CAILLOIS, 1939, p. 219). París se convirtió desde entonces en símbolo de modernidad³, una modernidad que se imponía en todos los ámbitos de la política, las costumbres, y sobre todo en el imaginario creador de un gran número de artistas de todo tipo.

Desde una acepción “técnica”, para construir un mito hay que comparar y demarcar diferencias. Según Landowski (1993, p. 68), “se trata a la vez de la producción de *diferencias*, sin las cuales no habría significación, y de la *conciliación* de los términos opuestos, sin la cual no habría sentido”⁴. Las diferencias entre París y otras capitales occidentales se organizó a través de acontecimientos demarcadores, uno de tantos se llevó al cabo a partir de la transformación del aspecto urbano, éste impactaba e influía los fenómenos socioculturales y políticos de la ciudad que contribuían a la producción y al sentido de su mistificación; calles, bulevares, barrios, monumentos, fomentaron el valor simbólico de una modernidad que no se manifestaba en otras latitudes. El mito del París moderno ocupaba la mente de muchos escritores que alababan o repudiaban el hecho, pero que nutría escenarios y figuras de distintas generaciones. El ‘París de las cien novelas’ ponía en escena la vida de la sociedad parisina. Los escritores, finalmente, también crean y sufragan parte de la Historia y la mitología.

Asimismo, cuando se consolida un legado literario a partir de una generación de escritores, el legado se traduce y forma parte de la geografía del

³ La modernidad puede comprenderse desde un punto de vista histórico, el período que comienza hacia fines del siglo XVIII y se extiende hasta nuestros días, políticamente, la modernidad comienza con la Revolución francesa, filosóficamente para algunos comienza con Kant, para otros con Descartes, o bien no tiene que ver ni con una época ni con una caracterización, sino con la actitud, una manera de pensar y de sentir, de hacer y de conducirse.

⁴ Con resaltado en el texto.

mercado mundial, de los bienes intelectuales, o de las riquezas inmateriales; su adjudicación fundamenta el prestigio cultural. Pascale Casanova (2001, p. 22) en su libro, *La república mundial de las letras*, confirma que escritores como Paul Valéry fueron difundidos en la cultura francesa como “estrategas de la economía de una política literaria”. Casanova posiciona lo literario desde un punto de vista político y económico de los bienes culturales. Esta perspectiva la apoya en Valery Larbaud, quien defiende la existencia de una política mundial literaria, que, además, ignora las diferencias entre el mapa político y el mapa intelectual del mundo:

El primero cambia de aspecto cada cincuenta años, está cubierto de divisiones arbitrarias e inciertas, y sus centros predominantes son muy móviles. El mapa intelectual, por el contrario, se modifica lentamente, y sus fronteras presentan una gran estabilidad (LARBAUD *apud* CASANOVA, 2001, p. 22-23)

“El mito literario de París” obedece a una serie de factores y fenómenos cuya consumación traspasa fronteras al corroborarse en el imaginario de numerosos artistas e intelectuales. La estabilización de los imaginarios en torno al legado parisiense se ha implantado por generaciones en el campo de los estudios literarios.

Los mitos, al ser fenómenos socioculturales, proyectan un campo de imágenes diferenciadas de lo empíricamente observable. Los imaginarios o los mundos posibles son elaboraciones simbólicas ya configuradas que posteriormente se refiguran y transmiten en la mente de nuevos creadores y receptores. La subjetividad crea mundos, pero también existe la intersubjetividad que replica el tipo de imaginario común donde pervive un mito. Los relatos basados en el valor y el prestigio de una literatura erigida como símbolo de excelencia, se sustenta como un operador creador de diferencias y continuidades a través de instituciones literarias, que incluso definen lo que es y no es literario y consagran a quienes se designan como grandes escritores. Si consideramos la raíz mítica del arte [un *ethos*], podríamos asumir que ‘el arte es una manera de perdonar al mundo su mal y su caos’, como afirma Kolakowski (RESINA, 1992, p. 22). Esta serie de creencias permiten enfocar la relación entre el mito y el arte con una mayor amplitud. Pensamos, además, que, al tratar de discriminar la imaginación de la realidad, la necesidad del deseo, el mito de la historia, encontraremos

que en la mente creativa esto no es posible, porque en el universo espacio temporal de los escritores su obra responde a tales credibilidades.

En la sección, “París, ciudad-literatura”, Casanova (2001, p. 41), no sin ironía, al referirse al lujo y moda parisienses, delimita la ciudad como esa capital intelectual, “árbitro del buen gusto y lugar fundador de la democracia política [o reinterpretada como tal en el relato mitológico que ha circulado por el mundo entero], ciudad idealizada donde puede proclamarse la libertad artística”. Casanova y Larbaud coinciden en varias ocasiones con el pensamiento de Walter Benjamin al referirse a París. Sobre todo, cuando este filósofo opinara que la reivindicación de libertad política, mezclada con la invención de la modernidad literaria, era la peculiaridad simbólica de la capital francesa.

Las opiniones de Benjamin acerca de París, además, se han convertido en uno de los registros políticos e intelectuales importantes. Él también afirmaba, como Víctor Hugo, que el impacto de la Revolución de 1789 apoyó la centralización política y cultural de París en el siglo XVIII. El *Grand Siècle* se significa como la época privilegiada de las letras francesas. La incipiente transformación industrial y urbana hicieron de París el laboratorio donde se inventó la noción de modernidad con toda su complejidad: París sería la capital del siglo XIX europeo, símbolo e hipótesis del mundo moderno. En su ensayo, *París, capital del siglo XIX*⁵, Benjamin (2015) advierte que las ideas de historia y civilización tienen una representación cosificada, pues desde el siglo XIX tales nociones han quedado atrapadas en un mundo fantasmagórico. Tales fantasmagorías se ejemplificaban en las construcciones urbanas que transformaron y crearon la apariencia de la modernidad; Benjamin menciona al barón Haussmann como el promotor favorecedor del capitalismo financiero, cuyo legado de modernidad urbana se admiró y criticó desde diversos flancos, como lo expresara Baudelaire en el poema “La pérdida de la aureola”⁶, contra de la vorágine de la modernidad que alude tanto a la postura artística del autor

⁵ Citamos la selección y versión de Wolfgang Erger.

⁶ Fragmento del poema: “... hace un momento, mientras cruzaba el bulevar, a toda prisa, dando zancadas por el barro, a través de ese caos movido en que la muerte llega a galope por todas partes a la vez, la aureola, en un movimiento brusco, se me escurrió de la cabeza al fango de macadán”. La traducción es de Enrique Diéz-Canedo, en Carlos Baudelaire (1968, p. 69).

como a la reestructuración del París urbano que tuvo lugar bajo Napoleón III entre 1850 y 1870. La implementación a gran escala de la maquinaria del hierro, también se debió a la vehemencia arquitectónica de Fourier. Desde la visión de Haussmann y de Fourier, la gente debía sentirse feliz paseando por bulevares y pasajes; sin embargo, sucedía lo contrario, los recorridos resultaban peligrosos para la gente que quería prolongar su paseo.

Otra expresión del mundo moderno ha estado representada en las llamadas Exposiciones Universales. La de París se llevó a cabo en 1878 y fue precedida por la de Londres en 1851; éstas fueron concebidas para mostrar el progreso mundial: maquinaria, productos, materias primas, representaban la creciente industria humana y su ilimitada imaginación. Las exposiciones idealizaban el valor de cambio de dichas mercancías, aunque al final, como opinara Benjamin, significaran una escuela donde

las masas apartadas por la fuerza del acceso al consumo se empapan del valor de cambio de las mercancías, hasta el punto de identificarse con él. Las mercancías se convierten así en el umbral hacia una fantasmagoría en la que el hombre se adentra para dejarse distraer (BENJAMIN, 2015, p. 56)

Todo indicaba que París era el ansiado centro de la moda. Apollinaire, tan irónico como Baudelaire, la describía así: “He visto una falda encantadora hecha de taponos de corcho. La porcelana de grés y la cerámica han entrado a formar parte del arte de la vestimenta. Hay zapatos en vidrio de Venecia, sombreros de cristal de Baccarat” (BENJAMIN, 2015, p. 50-59). La gráfica satírica, otra tradición importante en la constitución de la cultura urbana y política, representaba esa moda con figuras zoomórficas, tal como lo mostrara Grandville en la serie de viñetas intituladas como “La vida privada y pública de los animales”⁷. Para Benjamin, el romanticismo de Baudelaire era muestra de la aceptación de la simulación del mundo moderno o de la resignación del mundo del siglo XIX parisiense. Desde este peculiar punto de vista, las falacias ofrecidas por la técnica a beneficio de una mejor sociedad correspondían a esas fantasmagorías de la modernidad.

⁷ La “*Vie privée et publique des animaux*” apareció en capítulos sueltos en dos revistas especializadas en caricaturas satíricas de la época “*El charivari*” y “*Le caricature*”, y fue publicado como obra completa por primera vez en 1842 (OJEDA, 2009).

Marshall Berman (2000), en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, estudia y comenta los aspectos y las secuelas del modernismo parisiense a finales de la década de 1850 para compararlo con la supuesta modernidad neoyorkina. También cita al prefecto Haussmann, que armado del mandato napoleónico abría los bulevares que serían la innovación urbanística más espectacular del siglo XIX. Berman (2000, p. 149) cita otro poema de Baudelaire, *Los ojos de los pobres*, para apoyar su argumento:

¿Qué hace que un encuentro sea característicamente moderno? ¿Qué lo distingue de una multitud de escenas parisienses anteriores de amor y lucha de clases? La diferencia reside en el espacio urbano en que desarrolla nuestra escena: “Hacia el atardecer quisiste sentarte frente a un nuevo café que hacía esquina con un nuevo bulevar, todavía lleno de escombros, pero que ya desplegaba sus inconclusos esplendores”.

Pese a las críticas, en las mentalidades metropolitanas persistía el furor por el mundo parisiense del siglo XIX. El mito creado fundamentalmente por el capital económico se convirtió en el capital simbólico. En torno a la idea de libertad política, artística y sexual, se aderezaba también la idea de una vida bohemia, “la pobreza elegante y libremente elegida”, opina Casanova (2001, p. 50). Al lado del arte, proliferaba la noción de un París un tanto neutral en donde, de manera importante, se manifestaban las libertades políticas que no podían proclamarse en otros países.

La fascinación y la realidad parisinas llegarían a América Latina en pleno siglo XIX. El escritor francés Ollé-Laprune (2017) en su libro *Los escritores vagabundos*, afirma que los autores latinoamericanos que se dirigían a París tenían que tomar la distancia adecuada para situarse frente a la cultura europea. El cometido era evaluar “lo que puede tomar de ella y lo que debe conservar de sus raíces en la afirmación de su identidad, lo cual también puede llevarlo a un aislamiento siniestro” (OLLÉ-LAPRUNE, 2017, p. 36).

La literatura francesa penetra sin duda en el universo latinoamericano. En cada generación las diferentes estéticas, las propuestas teóricas y críticas, han sido bases conceptuales de muchas de nuestras narrativas e ideologías. Consideremos no sólo la influencia de los escritores del siglo XIX y la llamada modernidad, sino también las generaciones de escritores franceses de entre guerras, cuando se evidenciara el desaliento y la desesperanza, posturas desencantadas frente a la utopía progresista y moderna que el contexto europeo de otro tiempo representaba. Bretón, Aragón, Céline,

Malraux, Sartre, Bataille, y tantos más, reflejaban que París, o Europa en general, ya no estaba siendo el centro del mundo. Es destacable el hecho de que las nuevas ciencias: la antropología y la sociología, señalaran otras realidades dentro y fuera de Europa, y que también, de ese pensar, imaginar y crear, emergía un nuevo prestigio y otra serie de mitos, que de manera consecuente o ambigua seguían impactando el pensamiento latinoamericano que reconstruía “El mito literario de París”.

Guadalupe Nettel

El interés por Francia es evidente en la vida y en la narrativa de Nettel, ella comenta que a los once años se trasladó con su madre a vivir a Aix-en-Provence, ahí supo lo que era ser extranjero, cambiar de cultura, paisaje y lengua (SÁNCHEZ, 2019).

De regreso a México estudió en el Liceo Franco-Mexicano, después Letras Hispánicas en la UNAM, y el doctorado en Ciencias del Lenguaje por la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París.

Es autora de las siguientes novelas, *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nací* (2011), *Después del invierno* (Premio Herralde de novela, 2014) y *La hija única* (2020). Ensayos: *Para entender a Julio Cortázar* (2008), *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (2014). Antologías: *Juegos de artificios* (1993), *Les jours fossiles* (2003), *Pétalos y otras historias incómodas* (2008), *El matrimonio de los peces rojos* (2013).

Mientras estudiaba en París, Nettel arrendó un pequeño departamento situado exactamente frente al cementerio *Père Lachaise*, el espacio que contextualiza el relato de *Después del invierno*. El cementerio es el espacio referencial que relaciona el nivel simbólico de los lugares en el acontecer de los actores. El *Père-Lachaise* forma parte de la coordenada geográfica y mítica de los sitios emblemáticos. Quizá por derecho propio el espacio contribuya al mito de uno de los cementerios literarios de París; en él están enterradas unas 80.000 personas no sólo de origen francés sino de otras latitudes, por ello imprime una vocación y representación cívica y artística. La mitología acerca de la muerte en la ciudad de los muertos, tan revisitada por los poetas románticos y simbolistas franceses, permanece en el imaginario de Nettel como un signo importante en su mundo literario, por ello es interesante considerar parte de su historia.

El mítico cementerio *Père Lachaise*

Este cementerio es parte del patrimonio cultural mundial, uno de los lugares que han gravitado en la generación del mito parisino. Así como en el París medieval *Notre-Dame* se transformó en el centro imaginario colectivo, el *Père Lachaise* permanece en un imaginario que sobrepasa la función del lugar para recordar a los muertos al espacio que conserva el mito de personajes ilustres.

Acerca del qué y cómo ha sido importante el cambio de mentalidad en la construcción, fama y mitología de los cementerios, pensamos que es conveniente citar a Philippe Ariès (1983) en su libro, *El hombre ante la muerte*, él puntualiza los cambios de mentalidad sufridos por la gente y la cultura a partir de las políticas francesas. El autor afirma que el cierre de los antiguos cementerios en los patios de las parroquias se debió a varios edictos parlamentarios [1763, 1774, 1975 y 1780]; los cierres fueron trascendentales, porque impactaron tanto los cambios culturales y sociales de París, como el imaginario de sus habitantes. El cambio obedecía a motivos prácticos, salubridad o higiene. El análisis de los proyectos de construcción (1770-1780), anota Ariès (1983, p. 417), reproduce en su topografía la sociedad global, como un mapa reproduce un relieve o un paisaje:

El primer objetivo del cementerio es representar una reducción simbólica de la sociedad. Luego, el cementerio es una galería de hombres ilustres, donde la nación conserva el recuerdo de los grandes hombres, como Westminster en Inglaterra, citada textualmente en uno de los proyectos, o más tarde el Panteón en Francia. Finalmente, el cementerio es un museo de bellas artes. Las bellas artes ya no están reservadas a la contemplación de los aficionados aislados, tienen un papel social; deben ser gustadas por todos y en conjunto. No hay sociedad sin bellas artes y la plaza de las bellas artes está en el interior de la sociedad.

La sepultura privada del siglo XIX requería preservar la visita de los parientes y amigos de sus muertos; sin embargo, poco a poco se fueron convirtiendo más en áreas culturales y turísticas. El *Père-Lachaise* que refiere Nettel fue el primer cementerio en donde se observó la nueva forma de construir un espacio de recogimiento cultural:

el Père-Lachaise, con los demás cementerios nuevos de Montmartre y de Montparnasse, figur  en las guías de París entre las curiosidades de la capital, Todavía hoy ha conservado su encanto rom ntico en su parte antigua, la más escarpada. Su historia es bien conocida y se encuentra en todas las obras sobre París (ARI S, 1983, p. 441)

Después del Invierno

Nettel recupera aquí ese tiempo de estudios, actitudes y gustos, de lugares, nombres, y episodios vividos durante su estancia en París. Parafraseando a Samoyault (2019), los datos geográficos y las vivencias personales, recrean la virtud de esa dimensión metonímica entre el contexto de la vida y el texto escrito, que es la finalidad buscada por el trabajo de la escritura; la vida capaz de sostenerse por sí misma a través de su uso poético, en su reciprocidad, medida y conveniencia, se corrobora en las marcas que huellan la escritura en el curso de cada experiencia literaria.

Esta novela narra esa vida en primera persona, la historia se divide en dos partes y treinta y un capítulos, distribuidos entre un personaje femenino y un personaje masculino: Cecilia y Claudio. Ella vive en París, él en Nueva York, en consecuencia, aunque la suma de los conflictos se desarrolle en París, coexisten episodios y escenarios de Nueva York, otra ciudad alcanzada por el mito que, dicho sea de paso, sería interesante comparar y considerar en otro momento⁸.

Nettel parte de una f bula que gira en torno al motivo del desencuentro vital y espiritual del mito perseguido en metrópolis signadas, el desencanto de la mexicana Cecilia y el cubano Claudio surge en un entorno idealizado. La división capitular entre un hombre y una mujer podría sugerir que la historia tendría por resultado un encuentro amoroso que no ocurre. Claudio y Cecilia seguirán sus vidas de manera individual, sin aspavientos ni

⁸ El neoyorkino Marshall Berman en el libro citado, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, compara y refiere de manera puntual esa noción de modernidad cultivada en París que se replicara y afectara la ciudad de Nueva York, mediante un promotor similar a Haussmann: Robert Moses, “su sucesor m s ilustre”, lograría “Una nueva ola de modernización, respaldada por la ideología del modernismo desarrollista, hace que Nueva York sea ahora una de las poquísimas ciudades de Estados Unidos donde todavía podrían tener lugar las escenas primarias de Baudelaire” (BERMAN, 2000, p. 169).

inconformidades. Asumimos que esta estructura es un pretexto alegórico sobre la persecución del sueño que no se concreta en la realidad. El germen del desencuentro subraya las frustraciones que surgen ante la búsqueda de la ciudad deseada y la realidad de lo que existe. Estos personajes, en calidad de migrantes, desean, pero no saben qué ni cómo satisfacer lo deseado. Las escenas, tiempos y lugares en donde se relaciona el sujeto con el objeto (la causa del deseo) muestran la imposibilidad de dar curso a sus deseos.

Entre París y Nueva York

El desencuentro se establece entre relatos de migración y carencia. Claudio es de origen cubano, reside en Nueva York, trabaja en una editorial. Cecilia es mexicana, oaxaqueña para mejor dato. Ella vive en París, estudia letras en *L'École des Hautes Études* en donde prepara una tesis acerca de escritores latinoamericanos. Él trabaja para una editorial que sólo le permite un habitar frugal y estoico en un departamento miniatura, “un calabozo” (NETTEL, 2014, p. 15), pero que al menos tiene, “algo de Manhattan” (NETTEL, 2014, p. 16). Cecilia, al igual que Claudio, vive en un departamento minúsculo en un viejo edificio sobre el bulevar Mémilmontant frente al cementerio *Père-Lachaise*, donde yacen esos silenciosos vecinos que conformaron su bagaje anímico.

Ruth y Tom son personajes que actúan como parejas, espejos o reflectores, de Claudio y Cecilia, respectivamente; con ellos contrastan manías, padecimientos y aspiraciones. La cómoda convivencia entre Claudio y Ruth se diferencia del amor idealizado entre Cecilia y Tom, ambos presentan dos formas de vida cosmopolita. El mistificado ambiente cosmopolita de Nueva York y la mítica intelectualidad de París mantienen el estatuto simbólico de sus propias realidades y fantasías. En las dos ciudades se determina el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas de una la realidad que no satisface las necesidades del emigrante. Al sobreponerse del sueño de una vida de abundancia en Nueva York, o del *avant garde* en la “Ciudad Luz”, Claudio y Cecilia deben procesar esa otra realidad que frustra a todo emigrante antes y después de su desplazamiento del lugar de origen⁹.

⁹ En una entrevista realizadas a Nettel, por Guillermo Sánchez Cervantes, cuando recibió el premio Herralde por *Después del invierno*, la escritora refirió situaciones migratorias semejantes en su novela: “es una visión de lo que la sociedad primermundista crea en la mente

El editor cubano y la becaria mexicana muestran cómo el emigrante se aísla y fabrica un mundo paradójico entre el deseo y la realidad. El balance actancial entre Cecilia y Claudio ofrece una manera de contrastar las entelequias del emigrante ante prejuicios estereotipados y mitos novelescos.

El tejido de acciones y pensamientos que anteceden el hacer y el pensar del cubano Claudio, antes de llegar a Nueva York, estructuran los procesos de iniciación heterosexual y homosexual ocurridos en la isla durante su infancia; el descontento y causa de su emigración corresponde a los cambios sociales y económicos a raíz de la revolución cubana. Claudio enuncia y describe su admiración por la narrativa de paradigmáticos escritores cubanos como Lezama Lima y Carpentier, pero rechaza la política de la isla. Su situación lo hace permanecer eternamente enfadado, pero cómodo en el papel de gigoló de una mujer mayor, Ruth, que tiene “dinero y estilo” (NETTEL, 2014, p. 17), con ella Claudio puede gozar de lo que carece cotidianamente, pues durante los fines de semana se hospeda en el apartamento de ella, que, además, está ubicado en el afamado barrio de Tribeca¹⁰. Pasear con ella, repite Claudio, era ostentoso “como pasear del brazo de un escarparte: bolso Lagerfeld, espejuelos Chanel” (NETTEL, 2014, p. 17). Es evidente que las marcas también se mistifican, su referencia compite con los nombres y números de los barrios, todo hace sentido para diferenciar lo que se tiene contra lo que se desea.

Cecilia, por su parte, permanece muerta de frío en el París invernal, intenta, como Claudio, cumplir sus ideales en otra parte del orbe. Cecilia, ansiaba:

escapar del sonido omnipresente de los organilleros de Oaxaca [...] La algarabía mexicana me resultaba opresiva [...].

de inmigrantes como Claudio y Cecilia [...] Está la idea de la soledad, de cómo se vive de forma aislada o individualista en estos países, y como uno puede entrar también en esa dinámica. Ellos viven en departamentos muy pequeñitos, y el departamento pequeño y su mente se van volviendo su único espacio en el que ellos se encuentran bien” (SÁNCHEZ, 2019).

¹⁰ Tribeca es uno de los barrios situados en la parte baja de Manhattan. Al igual que la palabra Soho, TriBeCa es un acrónimo que significa Triangle Below Canal (triángulo debajo de canal, haciendo referencia a Canal Street). Actualmente está considerado un barrio de moda, repleto de tiendas, galerías de arte, bares y restaurantes. En esta zona viven personajes famosos por su presencia cinematográfica (TRIBECA, 2000).

La idea que tenía de París no era la de aquella ciudad en donde decenas de parejas de todas las edades se besaban en los parques y en los andenes del metro, sino la de un lugar lluvioso donde la gente lee a Cioran y a La Rochefoucauld mientras sorbe con labios fruncidos y preocupados, café expreso sin leche y sin azúcar. (NETTEL, 2014, p. 31)

Esta primigenia idea de un París tan novelesco como estereotipado se mezcla con el recuerdo biográfico de Nettel, su propio itinerario orienta y contrasta la vida de Cecilia entre México y Francia. Cecilia, en compañía de su única amiga, la franco-cubana Haydée, conoce la biblioteca del centro *Georges Pompidou*, visita el *café-brasserie* de la calle *Vieille du Temple*, llamado *Le Progrès*, el *Nouveau Casino*, el *9 Billards*, el *Satélite Café* y su preferido, *Le Bateau Phare*, el barco encallado en el Sena. La nomenclatura de los barrios y de los establecimientos subraya el estatuto que condiciona su fama a partir del sentido que Nettel recupera y configura en Cecilia. El itinerario se describe y enuncia desde una mirada que refleja las situaciones de marginalidad y precariedad del emigrante contra la vida bohemia que la estudiante desea experimentar.

El edificio en donde vive Cecilia, dijimos antes, está ubicado sobre el bulevar de *Ménilmontant* donde se encuentra el mítico cementerio *Père-Lachaise*; el bulevar no sólo separa el barrio de los vivos de los difuntos, sino distritos muy diferentes:

En el XI, hay restaurantes, verdulerías y una gran cantidad de bares. El XX, en cambio, es un barrio popular y más pobre. Durante largo tiempo constituyó los límites de la ciudad intramuros y por esa razón ha albergado siempre a marginales de todo tipo (NETTEL, 2014, p. 60).

El barrio *Belleville*, en el pasado y en el presente, permite la mezcla de emigrantes y nacionales; por tal razón, cuando la gente miraba a Cecilia, “no se sorprendía de mis rasgos latinoamericanos. Nadie me preguntaba de qué barrio había salido” (NETTEL, 2014, p. 61). El agrado por el barrio tiene un referente literario, *Lo infraordinario* de Georges Perec (2008)¹¹, un escritor que también había vivido en *Belleville*. El inventario que Perec aconseja en el libro corresponde no a lo exterior sino a lo que está escondido bajo lo evidente al actualizar la otra cara o el otro sentido del mito parisino. En las

¹¹ En la edición de Impedimenta la introducción es de Nettel.

historias de emigrantes, de niños huérfanos de padres deportados, Nettel quizás pretenda referirle al lector que la presencia de “lo infraordinario” se expone en su novela como un aparente letargo de quien mira la vida tratando de descubrir si hay realidad en el imaginario.

Sobre dicho barrio, Walter Benjamin (2015, p. 15), en su apuntes sobre *Las calles de París*, afirmaba que hay nombres engañosamente voluptuosos, precisamente el de *Belleville*, que en realidad había sido un desconsolado montón de piedras con sus bloques de alquiler, “no sólo una especie de desierto marroquí, sino un monumento de imperialismo colonial”. Entre el paisaje del XIX y el siglo XX quizá ya no sorprenda el contraste entre el nombre idealizado de las calles y la realidad de la gente en ese barrio en donde también se suman los emigrantes latinoamericanos, tan desplazados y tan cercanos en la mítica “ciudad luz”.

El cementerio *Père-Lachaise* desde la ventana¹²

Cecilia había aceptado sin conceder esa calidad de vida del emigrante a cambio de estudiar un postgrado en París. Nettel reconstruye la atmósfera, el espacio y los estereotipos para poner en escena el discurso de Cecilia. Chateaubriand, Gautier, Lautréamont, Huysmans y Maupassant son los autores citados cuya literatura tiene esa aura de muerte que tanto motiva a Nettel y al personaje Cecilia. Entre los escritores del romanticismo francés que utilizaran las formas de la novela histórica, el romance, el “roman noir” o la novela gótica, también se genera el imaginado estadio de la muerte. Cecilia prefería los motivos de la melancolía, abandono y enfermedad que completaban su percepción de París:

No tenía ninguna duda, se trataba del París huraño con el que tanto había soñado [...] Estas personas perturbadas me parecían extrañamente similares, víctimas de alguna epidemia psicológica [...] ¿Qué diablos esperaba de la vida? La pregunta empezó a deslizarse como una sombra amenazante y a minar el frágil equilibrio de mis días. Me acosaba por las mañanas a la hora de despertar [...] Aparecía de nuevo en el desayuno o más tarde, cuando me daba una ducha para aclararme las

¹² La portada de la novela reproduce la imagen de la escultura de uno de sus sepulcros. El de Antoine-Gaëtan Guérinot, realizada por Louis-E. Barrias. La fotografía no indica este referente. Sustituye en su composición la corona de piedra por un ramo de flores.

ideas [...] Vivir en el presente me resultaba ya una proeza [...] La situación empeoró en las vacaciones [...] Como no tenía dinero, no salía casi nunca. El viento azotaba los vidrios [...] sólo contaba con el viejo radiador [...] Procuraba bañarme lo mínimo indispensable para no ahogarme en mis propios olores [...] Jamás hubiera creído que viviría en condiciones semejantes, practicando sin vergüenza lo que en mi país se conoce como suciedad europea [...] Comía cuando me daba la gana, tampoco me cambiaba la ropa ni lavaba los platos acumulados en el fregadero, y sin embargo nunca antes había vivido de una forma tan consecvente. (NETTEL, 2014, p. 64-68)

Colocar al personaje apesadumbrado en un departamento cuyo observatorio está frente a un cementerio, acentúa de manera simbólica la percepción de una mujer que prefiere guarecerse de una vida incierta. La joven pasa la mayor parte de su tiempo contemplando el cementerio, a pesar de los consejos de su amiga Haydée, quien le asegurara que con ese paisaje se deprimiría antes del invierno; Cecilia le replicaba que las tumbas no le disgustaban, que esos vecinos silenciosos habían sido sus preferidos desde niña. El departamento en el edificio del siglo XIX es el que dice amar “desde el primer momento, a pesar de su olor a humedad, del parquet que rechinaba y del viento helado que entraba por las ventanas [...] de esa habitación que sólo contaba con una cama pegada a la pared, un escritorio pequeño, un librero y una chimenea inhabilitada [...] un baño del tamaño de un armario” (NETTEL, 2014, p. 42).

La actividad perceptiva de una estudiante en París define el gusto de Nettel por las actitudes apáticas, de quien declara no esperar nada de la vida que no sea la dictada por motivos literarios y míticos, así presta atención a lugares que los enlacen. Para resguardarse de sí misma, mira la vida a través de la muerte; desde este parapeto incluso el sueño eterno es sólo un espectáculo. Así contempla y describe las procesiones luctuosas en el *Père-Lachaise*, como si se tratase de una crónica de sociales: “Veía desfilas a la burguesía parisina exhibiendo autos de lujo, ropa, joyas, anteojos y uno que otro sombrero” (NETTEL, 2014, p. 68). Cecilia repara y piensa que de las personas sólo queda el nombre sobre el sepulcro, y de éste lo único que cambia es el material, en uno crece el musgo, en otro el mármol permanece pulcro. Todos los objetos descritos enfatizan esa voluntad perceptiva acompañada del tono desencantado, deudor de los mitos literarios acerca de la vida y de la muerte establecidas artísticamente. Lo desagradable es normal,

lo repulsivo atractivo, hay una inversión que señala un hito constante entre nostalgia y hastío. Esta manera de presentar al personaje femenino ante la ventana, por otra parte, se ha repetido como una imagen clásica en el arte pictórico, literario y fílmico. Jordi Balló (2000), en *Imágenes del silencio*, ofrece un exhaustivo catálogo de figuras femeninas, cuyo motivo esencial es mirar detrás de la ventana. El tiempo parece detenido, las heroínas pictóricas y literarias “pueden pasarse horas y horas repitiendo o manteniendo su gesto desde este observatorio solitario. Tampoco miran únicamente al exterior: al hacerlo, miran también hacia dentro” (BALLÓ, 2000, p. 22).

Importa la enunciación de los pensamientos internalizados en relación con la actitud del personaje en el tiempo, porque ilustra su concepto de vida: Cecilia podía llevar horas en una misma posición, diariamente sentada frente a la ventana, pues no encontraba alguna causa para moverse de su lugar de observación. Cada espacio narrativo descrito subraya los puntos de mira que replican una realidad exterior que perversamente llena el vacío interior, lo que perturba o no se sabe a ciencia cierta qué es; la actitud de contemplación y espera repite la dualidad de lo interior y lo exterior entre lo privado y lo público o entre el individuo y la colectividad.

Comprendemos que a pesar de que el departamento es minúsculo es un espacio que mantiene a Cecilia dentro del mito novelesco que la animaba. No se trata sólo de manifestar la sensación del frío invernal, del hambre, la suciedad y el aburrimiento del mundo exterior parisiense, lo que se articula es también el artificio literario que dimensiona esa aura romántica y gótica, que marca la diferencia entre la realidad de la muerte, o la pulsión de muerte, que, con todo, puede ser considerada como otra imagen sobre la vida. La muerte acontece en el relato, tanto en el espectáculo provisto por el ritual de los sepelios, como en el caso de la muerte inminente de su querido amigo y vecino italiano, el antropólogo, Tommaso Zaffarano. En la figura de Tom se puede insertar la muerte romántica de forma más pregnante y contrastar así lo que significa para las miradas externa e interna.

La inclusión de Tom salva asimismo la peligrosa parálisis de un relato sobre el aburrimiento de una mujer frente a la ventana. Para recuperar impulso y movimiento, Nettel incluye la figura del antropólogo y la ubicación de su departamento. El departamento de Cecilia mira hacia el norte, el de Tom hacia el oeste, en el primero el frío cala, en el segundo entra el sol de la tarde entibiándolo todo, abundan las plantas y los libros de autores que

antes no se habían mencionado, Colette, Balzac, Moliere, Musset, Proust, Wilde, y otros más; en el departamento de Cecilia no hay libros, aunque ella estudie un postgrado en letras. Como era de esperarse, lo que más atrae a Cecilia y a Tom es la obsesión legendaria por los cementerios:

[Tom] adoraba los cementerios [...] me invitó a que mirara las fotos que colgaban de su pared. Eran imágenes de tumbas de diferentes lugares [...]. Casi todas en blanco y negro. Reconocí el cementerio de Praga y el de Fez cuyas fotos había visto en la biblioteca de Oaxaca. A pesar de que lo tenía enfrente, el *Père-Lachaise* aparecía en varias de ellas. Saber que compraríamos esa afición me llenó de simpatía por él [...] Me pidió permiso para mirar el *Père-Lachaise* desde mi casa, no los entierros que yo observaba con curiosidad morbosa, sino el cementerio desnudo, sin turistas ni visitantes. [...] Sabes [preguntó] a ninguno de los dos nos trajo aquí el azar. Fueron los que habitan el barrio de enfrente. -¿te refieres a los muertos?- pregunté con incredulidad. -Sí. Son ellos los que deciden quién vive a su alrededor. (NETTEL, 2014, p. 80-81)

La gravedad y el morbo sobre el sentimiento de la muerte ha coexistido con familiaridad sociocultural y literaria porque fascina u obsesiona y se mistifica. Su representación imaginaria responde al mundo onírico, al fantástico y al maravilloso, persiste desde el mundo antiguo de los ritos, mitos y costumbres. Como afirma Ariès (1983, p. 337), “cuando el miedo a la muerte entró, quedó confinado, al principio, allí donde el amor estuvo tanto tiempo mantenido al abrigo y apartado, y de donde sólo poetas, novelistas y artistas se atrevían a hacerlo salir: en lo imaginario”.

La atracción impuesta por la muerte y los cementerios se incrementa con la nota sobre la muerte próxima de Tom. Cecilia está al tanto de su enfermedad y se dedica morbosamente a espiar cada uno de sus movimientos. Los amigos de Tom comentan: “desde que le diagnosticaron su enfermedad, había invertido una suma considerable de dinero, adquiriendo nichos en distintos cementerios europeos” (NETTEL, 2014, p. 133).

Tom lleva a Cecilia a conocer los sepulcros de los habitantes del *Père-Lachaise*. Él dice adivinar la personalidad de su amiga según se detenga en cada sepulcro:

Tom sacó de su bolso un mapa del cementerio y trazó nuestro recorrido, señalando varias de las tumbas en donde yo me había

detenido y empezó a sacar conclusiones. “Primero te acercaste a la tumba de Colette, eso remite a tu independencia y a tu osadía, pero también a tus inclinaciones literarias. Luego te detuviste en la de Simone Signoret: un rostro que no se olvida nunca” [...] eres alguien que se emociona fácilmente [...] La tumba de Kardec ya me la esperaba y no hace sino confirmar que eres capaz de percibir las voces de todos ellos. (NETTEL, 2014, p. 109)

La trama da un vuelco cuando se aleja la figura de Tom que decide viajar a Italia, para incluir la relación entre Cecilia y Claudio. Éste había decidido ir a París para visitar a Haydée, la joven franco-cubana, que aparece en la historia. Cecilia se ofrece como guía de turistas de Claudio, mas el interés no es visitar los sitios estelares en la geografía parisina, sino conocer otros cementerios, el *Montparnasse* y el *Montmartre*.

En el relato de Cecilia y Claudio existe una urgencia por destacar la frustración. Uno alcanza para representar una historia de amor a primera vista, que comienza y concluye fugazmente después de que ella visite a Claudio en Nueva York. Es interesante que en este viaje Cecilia tampoco recorra las calles y los barrios neoyorkinos famosos ni conozca lugares atractivos de la ciudad. Cecilia llega a Nueva York para encerrarse en ese otro departamento oscuro, deprimente “como un calabozo”, en donde habita Claudio. De forma intempestiva Cecilia huye de Nueva York para regresar a refugiarse en la figura de Tom y en su departamento frente al *Père-Lachaise*.

La eterna presencia de la muerte contemplada tras de la ventana, aunada a la muerte de Tom, extienden la conciencia temporal de una historia dividida en dos partes. La primera es de aventura, una joven provinciana deslumbrada por la “ciudad luz”, en coincidencia con su repertorio novelesco. La segunda es de reflexión y aceptación sobre la vida real.

En un *tour de force* nos enteramos de que Claudio convalece en la casa de Ruth, porque ha sido una de las víctimas durante el atentado del “Maratón de Boston”. Ambos deciden cumplir sus ritos a pesar de todo.

La moraleja se produce: Claudio se queda a vivir con Ruth, Cecilia decide permanecer en París y escribir esta biografía que estamos leyendo, mientras mira la vida pasar no frente a la ventana sino en el exterior, en un bucólico “Día de campo”: el nombre del capítulo que cierra la novela.

Conclusión

El motivo de la muerte en la literatura romántica inunda la narrativa de Nettel, no por desprecio a la vida, sino por su atracción novelesca. Quizás el cierre de novela pueda asumir el concepto de vida de Maupassant: la vida no es nunca ni tan buena ni tan mala como se cree. Se comprende la fluctuación entre la realidad y el mito representada por los emigrantes Cecilia, Claudio y Tom, que desean la experiencia a pesar de todo.

Las emociones despliegan los sentires que obedecen a la permanencia de “El mito literario de París” en el imaginario literario y afectivo de Nettel. Frente al sentido de la vida en la línea de una conciencia temporal, pero también ante la naturaleza literaria de la existencia, emergen enunciados que destacan cuestionamientos reiterados: y a ti qué es lo que te asusta; cómo podía estar tan seguro de que los demás temían a eso; y qué pasa si estás equivocado; miedo a qué. El tono inquisitivo hace sentido porque establece el horizonte del tiempo vivido que hace virar la mirada hacia la posibilidad de alcanzar profundidad en la conciencia de su autora y en su búsqueda narrativa. Como escritora, en el ritmo de las generaciones literarias, Nettel muestra en esta novela las perspectivas que pueden crear o adaptar las premisas literarias en una obra que mucho tiene de autoficción. Aquí no preexiste el mito de los héroes balzacianos, cuando París se presentaba como una fortaleza que habría que conquistar, se trata de un viaje de memoria personal. París es un lugar de mitos en donde se generan los recuerdos y sentires en la mente de la autora.

Referencias

- ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.
- BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BAUDELAIRE, Carlos. *Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- BENJAMIN, Walter. París, capital del siglo XIX. In: BENJAMIN, Walter. *París*. Madrid: Casimiro, 2015, p. 47-48.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2000.
- CAILLOIS, Roger. *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur, 1939.

- CASANOVA, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- HEMINGWAY, Ernest. *París era una fiesta*. Barcelona: Lumen, 1964.
- LANDOWSKI, Eric. *La sociedad figurada*. Puebla: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- NETTEL, Guadalupe. *Después del invierno*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- OJEDA, César. La vida privada y pública de los animales de Jean Ignace Isidore Gérard. *Odisea 2008*, [s. l.], 10 fev. 2009. Disponible en: <http://www.odisea2008.com/2009/02/la-vida-privada-y-publica-de-los.html>. Consultado en: 30 sept. 2021.
- OLLÉ-LAPRUNE, Philippe. *Los escritores vagabundos*. Ciudad de México: Tusquets, 2017.
- PEREC, Georges. *Lo infraordinario*. Galicia: Impedimenta, 2008.
- PONIATOWSKA, Elena. *Flor de lis*. Ciudad de México: Era, 2013.
- RESINA, Joan Ramon (ed.). *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- RICÉUR, Paul. *Tiempo y narración I*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1998.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. El concepto de vida en la teoría literaria. *Cuadernos Lirico*, [s. l.], v. 20, p. 1-9, 2019.
- SÁNCHEZ, Guillermo. Entrevista: “Guadalupe Nettel, mirar desde el cuerpo”. *Gatopardo*, [s. l.], 24 jan. 2019. Disponible en: <https://gatopardo.com/reportajes/guadalupe-nettel/>. Consultado en: 20 ago. 2021.
- TRIBECA. *Civitatis*, Nueva York, 2000. Disponible en: <https://www.nuevayork.net/tribeca>. Consultado en: 30 mayo 2021.
- VILA-MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Varia





O discurso autoritário da masculinidade heteronormativa: uma análise dialógica de “The Day He Came”, do autor nigeriano Amatesiro Dore

The Authoritarian Discourse of Heteronormative Masculinity: a Dialogical Analysis of Nigerian Author Amatesiro Dore’s “The Day He Came”

Orison Marden Bandeira de Melo Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte/Brasil
orison.junior@ufrn.br

<http://orcid.org/0000-0002-7592-449X>

Resumo: Mesmo sendo conhecedores de que o mundo literário é uma refração a partir da posição axiológica do autor em relação ao conteúdo representado, é necessário reconhecer, como adverte Bakhtin, a intensa interação entre o mundo da arte e o mundo da vida. Nesse sentido, este artigo analisou o conto “The Day He Came”, com o fito de compreender o projeto estético do autor ao representar o discurso de autoridade da masculinidade heteronormativa, presente em sociedades patriarcais e, em especial, naquelas em que a homossexualidade é criminalizada, como é o caso da Nigéria, país de origem de Amatesiro Dore. A análise revelou que o autor representa um conflito entre homossexualidade e o discurso religioso patriarcal, acentuando que o discurso autoritário da masculinidade heteronormativa não só oprime pessoas que não seguem esse padrão ideológico, como cria uma hierarquia em que homossexuais afeminados são oprimidos por homossexuais masculinizados.

Palavras-chave: discurso autoritário; masculinidade heteronormativa; teoria dialógica do romance; “The Day He Came”; Amatesiro Dore.

Abstract: Even knowing that the literary world is a refraction based on the author’s axiological position in relation to the content he/she represents, we need to recognize, as Bakhtin warns us, the intense interaction between the world of art and the world of life. That said, this article analyzed the short story “The Day He Came”, aiming to understand the aesthetic project of the author as he represents the authoritarian discourse of heteronormative masculinity, present in patriarchal societies and, especially, in those where homosexuality is criminalized, as is the case of Nigeria, the home country of Amatesiro Dore. The analysis revealed that the author represents the conflict between

homosexuality and patriarchal religious discourse, highlighting that the authoritarian discourse of heteronormative masculinity not only oppresses people who do not follow its ideological patterns, but also creates a hierarchy in which effeminate homosexuals are oppressed by masculinized homosexuals.

Keywords: authoritarian discourse; heteronormative masculinity; dialogical theory of the novel; “The Day He Came”; Amatesiro Dore.

Introdução

A International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association (Ilga), que monitora a criminalização da homossexualidade ao redor do mundo, no seu relatório de dezembro de 2020, declara que 69 países membros das Nações Unidas criminalizam, de alguma forma, a homossexualidade: a criminalização inclui, a depender do país, a pena de morte, o encarceramento, o pagamento de multas, tratamentos psiquiátricos, entre outras formas de penalizações (ILGA, 2020). A reportagem “Homosexuality: The Countries Where it is Illegal to be Gay”, da *BBC News*, publicada em maio de 2021, utiliza os dados disponibilizados pela Ilga e explica que quase metade desses 69 países estão no continente africano (HOMOSEXUALITY: THE COUNTRIES..., 2021).

Para analisar a representação da masculinidade heteronormativa no conto “The Day He Came”, do autor Amatesiro Dore, nascido na Nigéria, um dos países que criminalizam a homossexualidade, é necessário compreender o papel estético e representativo da vida de textos prosaicos. O gênero romanesco é caracterizado por Bakhtin (2019a) como um gênero em constante formação, devido ao seu inacabamento. Contrastando com o gênero épico, normalmente voltado à lenda nacional em um passado heroico absoluto que o separa da atualidade por meio de uma distância épica absoluta, Bakhtin (2019a) confere ao romance o “*contato máximo com o presente (a atualidade) em sua inconclusibilidade*” (p. 75, grifo do autor). Diante disso, por estarem ligados diretamente ao presente, que é inconcluso, leitores, autor e o mundo por ele representado são colocados no mesmo plano axiológico-temporal, o que permite ao autor ter a liberdade para mover-se no mundo representado, assumindo qualquer postura autoral: “pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer alusões a eles, pode intrometer-se na conversa das personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários etc.” (BAKHTIN, 2019a, p. 95).

Isso não significa que o mundo real e o mundo representado se fundam em um único universo, tendo em vista que o mundo representado não é apenas um reflexo da vida, como se fosse um espelho, mas refração, interpretação, posição axiológica do autor diante do mundo. Segundo Bakhtin (2018), o mundo que é representado (na arte) não pode ser confundido com o mundo que o representa (na vida) – ele chama essa confusão de realismo ingênuo. Ele acrescenta que o mundo representado, “por mais realista e verídico que seja, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real que representa” (BAKHTIN, 2018, p. 234). Entretanto, para o autor, apesar da impossibilidade de fusão entre esses mundos, eles estão conectados entre si em uma constante interação, proporcionando um enriquecimento mútuo, pois

[a] obra e o mundo real nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela recepção criadora [...]. (BAKHTIN, 2018, p. 231)

O autor, em seu ato de criação, se move, dessa forma, nas fronteiras (que são sempre axiológicas) entre o mundo estético e o mundo da realidade (BAKHTIN, 2003). A partir do seu posicionamento ideológico a respeito do objeto estético, ele mobiliza o mundo criado – com narradores, personagens, discursos – e organiza artisticamente o heterodiscurso social da vida (BAKHTIN, 2015). Nessa organização, ele guia a personagem e sua orientação axiológica e cognitiva no mundo, ou seja, não apenas aquilo que a personagem conhece, mas os valores que a preenchem. Vale lembrar que, nessa relação autor-personagem, o autor é aquele que não só conhece e enxerga o que as personagens sozinhas ou em conjunto enxergam e conhecem, como, no seu excedente de visão, conhece e enxerga o que é inacessível a elas como seres criados (BAKHTIN, 2003). Ademais, ao criá-las, ele as torna seres essencialmente sociais, cujo discurso, por mais “individual” que seja – é o discurso da personagem! –, é sempre social. É por essa razão que “as peculiaridades da palavra do herói sempre aspiram a certa significação social, a certa difusão social; são linguagens potenciais” (BAKHTIN, 2015, p. 124). Por serem linguagens sociais, são penetradas de

valores sócio-históricos, ou seja, são ideologicamente preenchidas, sendo, dessa forma, cosmovisão.

Nesse sentido, Bakhtin (2015) define o romance como um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal. Por estar diretamente relacionado ao presente inacabado, ele acolhe, em sua obra, o heterodiscurso da vida; esse acolhimento não reduz as potencialidades dos discursos e até contribui para que eles sejam aprofundados. O prosador, diante disso, não higieniza os discursos, depurando-os dos valores sócio-históricos que os penetram: “não mata os embriões de heterodiscurso social que aí se encontram” (BAKHTIN, 2015, p. 75). Isso contribui para que o romance heterodiscursivo seja constituído por diferentes estilos, vozes e concepções axiológicas de mundo inseparáveis da linguagem (BAKHTIN, 2019b).

Vale destacar que a discussão de Bakhtin sobre o romance também serve de base para analisar o conto, que, a despeito de suas especificidades em relação ao romance, é um gênero prosaico com características que o aproximam do romance. “The Day He Came” (DORE, 2017), corpus sob análise neste trabalho, é um conto que faz parte da coletânea *Queer Africa 2: New Stories*, editada por Makhosazana Xaba e Karen Martin. A coletânea traz 25 contos e um excerto de uma novela, cujos/as autores/as são de seis diferentes países de África: África do Sul (nove contos), Quênia (sete contos), Nigéria (seis contos e um excerto de novela), Uganda (dois contos) e Serra Leoa (um conto). Destaco o fato de que, entre as dezesseis escritoras mulheres, há uma mulher trans da Nigéria, que contribui com o conto “Pyrrhic Victory”. Entre os escritores homens, três são nigerianos, o que inclui Amatesiro Dore, escritor residente da Wole Soyinka Foundation, em 2019, que recebeu, em 2016, os prêmios Reimagined Folktale Contest e Saraba Manuscript (*Nonfiction*).

Reconhecendo que, dos países em que os autores da coletânea nasceram, apenas na África do Sul a homossexualidade não é criminalizada, busco, neste artigo, analisar como se dá a representação da homossexualidade em um dos contos da coletânea, selecionado, em primeiro lugar, pela origem de seu autor, ou seja, a Nigéria, um desses países que criminalizam a homossexualidade. Em segundo lugar, busquei um conto em que fossem criadas personagens que representassem uma luta entre discursos, sendo o discurso opressor o discurso autoritário da religião, a fim de buscar entender o papel da religião cristã conservadora atribuído pelo autor no conto para

o estabelecimento dos conflitos vividos pelas personagens no mundo da arte – conflitos esses que pedem significação no mundo da vida.

Diante disso, para alcançar o objetivo proposto neste trabalho, ou seja, o de analisar como se dá a representação do discurso autoritário da masculinidade heteronormativa no conto “The Day He Came”, de Amatesiro Dore, este artigo está dividido em três seções, além desta introdução. Na segunda seção, discutirei, com base na teoria dialógica do romance de Bakhtin, o que são discursos autoritários e como eles se configuram no desenvolvimento ideológico dos indivíduos (e suas representações na literatura); na terceira seção, analisarei o conto “The Day He Came”, enfatizando a primeira seção do conto, que trata mais diretamente do conflito da personagem com o discurso autoritário da religião conservadora; por fim, apresentarei algumas considerações finais sobre este trabalho analítico.

O discurso autoritário como categoria de análise do texto literário

A discussão de Bakhtin sobre o discurso autoritário no romance se dá no ensaio “O discurso no romance” (2015), escrito entre 1934 e 1935, mas com reflexões bastante pertinentes não só para o seu tempo de produção, mas também para as teorias do romance mais contemporâneas. Nesse ensaio, mais especificamente no quarto capítulo, Bakhtin pondera sobre a personagem, ou seja, aquela que é portadora de uma voz – um ser falante que se posiciona axiologicamente sobre o conteúdo da própria obra – e, conseqüentemente, da vida. Os valores sócio-históricos que preenchem esse ser criado (sem deixar de ter a sua caracterização como um ser social) podem ser reconhecidos não só pela sua fala, mas também por suas ações, tendo em vista que a ação “do herói romanescos sempre é ideologicamente destacada; ele vive e age em seu próprio universo ideológico [...], tem sua própria apreensão do mundo [...], que se materializa na ação e na palavra” (BAKHTIN, 2015, p. 127).

Para a compreensão do discurso que representa e que é também representado na obra prosaica, Bakhtin (2015) reflete sobre a relação do discurso da personagem com o discurso do outro e como esse discurso é representado na literatura. Para ele, “em todos os cantos da vida e da criação ideológica nosso discurso está repleto de palavras alheias, transmitidas com todos os diversos graus de precisão e imparcialidade” (BAKHTIN, 2015, p. 130). Diante desse fato, o autor russo passa a discutir como se

dá a assimilação do discurso do outro no processo de formação ou de desenvolvimento ideológico do homem, que está em constante vir a ser. Nesse processo, não são somente os processos de transmissão de discursos que se tornam objeto da discussão, mas também aqueles de assimilação, em que o discurso do outro busca determinar como os seres humanos se relacionam ideologicamente com o mundo (na arte e na vida).

Dentre os discursos assimilados pelo falante no romance e orquestrados pelo autor no processo de criação literária (e que nos interessa neste breve texto), encontra-se o discurso autoritário. Este, ao lado do discurso interiormente persuasivo, é aquele que, ao ser assimilado, entra em embate (conflito) com os discursos que já fazem parte do desenvolvimento ideológico do indivíduo, o que inclui a sua representação, a personagem, esse ser social criado. De fato, para o autor russo, o conflito entre essas categorias de discurso ideológico determina a consciência subjetiva (ideológica) do indivíduo. O discurso interiormente persuasivo, como explica Bakhtin (2015), é aquele que é assimilado de forma plástica e criativa, permitindo não só um jogo discursivo entre a minha palavra e a palavra do outro, como também diferentes acentos ou tons avaliativos, levando à constatação de que o discurso do outro, no processo de assimilação, se entrelaça à palavra do falante/da personagem, tornando-se metade sua, metade do outro. Ademais, ele promove o “pensamento independente e uma nova palavra independente, em que ele organiza de dentro massas de nossas palavras e não fica em estado isolado e imóvel” (BAKHTIN, 2015, p. 140), o que permite a ele se adequar, de forma criativa, a novos materiais e novos contextos, estando, dessa forma, semanticamente inconcluso e aberto: cada contexto permite que ele revele novas possibilidades semânticas e ideológicas.

O discurso autoritário, por sua vez, é aquele discurso compacto que não se submete a um jogo criativo com outros discursos. Como explica Bakhtin (2015), discursos podem interpretar o discurso autoritário, elogiá-lo, aplicá-lo, mas não se fundem a ele de forma plástica. Diante disso, ele não permite uma assimilação livre com o discurso do falante (na vida e na arte), “nenhum jogo com um contexto que o moldura, jogo com os seus limites, nenhuma transição vacilante, variações estilizantes livremente criadoras” (BAKHTIN, 2015, p. 137-138). Como uma massa compacta, inerte e indivisível, ele é integralmente confirmado ou refutado; exemplos desse discurso são os discursos religioso, político, moral, legal etc.

O título deste ensaio traz o conceito “discurso autoritário” relacionado à masculinidade heterossexual como a “norma” pautada por discursos heteronormativos (o discurso autoritário da masculinidade heteronormativa). Segundo Balogun e Bissel (2018), o homem heterossexual é a forma dominante de masculinidade. Para eles, na Nigéria, país natal de Amatesiro Dore, autor do conto “The Day He Came”, sob análise neste texto, a masculinidade hegemônica é patriarcal e heterossexual; dessa forma, na sociedade nigeriana, expectativas de assimilação desse discurso autoritário, que se encontra nas esferas cultural, religiosa, política e legal, passam a moldar as vidas de indivíduos no que tange à forma como eles expressam suas masculinidades e sexualidades.

Ratele (2011), que discute sexualidades e masculinidades africanas de forma mais genérica, declara que homens que amam outros homens tornam-se alvos de homofobia devido ao fato de que o alicerce do poder patriarcal heterossexual é “sacudido”, engendrando, dessa forma, uma crise sobre o conceito de masculinidade e demonstrando que os homens não são um grupo homogêneo no que diz respeito a suas sexualidades. Para o autor, o poder do patriarcado exige que homens e mulheres aquiesçam ao seu sistema ideológico, negando qualquer forma de sexualidade que não seja a heterossexual. Dessa forma, a constatação de que não há uma forma única de subjetividade masculina gera uma crise na ideologia dominante patriarcal da masculinidade heteronormativa.

Segundo Wilcox (2003), que discorre sobre a relação entre sexualidades e religião, o discurso autoritário da masculinidade heteronormativa parte da crença de que a homossexualidade é um comportamento (“opção”), enquanto a heterossexualidade é a “norma”, o que significa dizer que, de acordo com esse discurso, todas as pessoas são heterossexuais por natureza; nesse sentido, pessoas LGBTQIA+ são aquelas que se “desviaram” dessa verdade, a verdade patriarcal heteronormativa. Como esse discurso autoritário é sustentado por discursos religiosos conservadores (também autoritários), para Balogun e Bissel (2018), a homossexualidade, portanto, passa a ser vista como pecaminosa, imoral, o que leva à estigmatização e à discriminação de masculinidades que não sejam a heterossexual. DeRogatis (2003) corrobora esse pensamento, afirmando que denominações protestantes conservadoras insistem na tese de que a homossexualidade é uma escolha – e não subjetividade/identidade –, um estilo de vida que precisa ser alterado;

dessa forma, o indivíduo homossexual está sujeito à censura por parte da igreja. Diante disso, grupos protestantes conservadores buscam a submissão de pessoas homossexuais ao seu entendimento de uma masculinidade heteronormativa, baseado em textos retirados da bíblia, esvaídos de seus contextos de produção, como um mantra contra qualquer corpo homossexual (ou qualquer outra subjetividade dentro da esfera LGBTQIA+) que não se adéque à heterossexualidade normativa.

Ainda seguindo as marcas do discurso autoritário, agora no campo legal, vale acentuar que, no capítulo 21, artigo 214 do *Criminal Code Act* (NIGERIA, 1990) da Nigéria, qualquer pessoa que tenha uma relação carnal “contra a natureza” (*against the order of nature*) ou que permita que uma pessoa do mesmo sexo tenha uma relação carnal com ela recebe uma pena de catorze anos de prisão. O artigo 215 declara que, se uma pessoa tentar ter uma relação carnal conforme o artigo 214, ela pode sofrer uma pena de sete anos de prisão. O artigo 217, sob o título “Práticas Indecentes entre Homens” (*Indecent practices between males*), determina a prisão de três anos para qualquer homem que cometa ou tente cometer atos de “indecência flagrante” (*gross indecency*) com outro homem, quer de forma pública ou privada.

Mais recentemente, em 2013, o decreto chamado *Same Sex Marriage (Prohibition) Act* (NIGERIA, 2013), que proíbe o casamento ou a união civil de pessoas do mesmo sexo, também traz penalidades para essas “ofensas”. Segundo o decreto, somente o casamento entre um homem e uma mulher é reconhecido na Nigéria. Dessa forma, nenhuma certidão de casamento entre pessoas do mesmo sexo é válida no país. Vale ressaltar que a “união civil” mencionada no decreto se refere a qualquer relacionamento entre dois/duas parceiros/as do mesmo sexo, quer seja um relacionamento estável ou não. O decreto valida e corrobora o *Criminal Code Act* de 1990, penalizando casais do mesmo sexo com catorze anos de prisão. Além dessa proibição, também estão proibidos clubes e organizações LGBTQIA+, sob pena de dez anos de prisão para quem fizer o registro, operar ou deles participar. Sofrem a mesma sentença aqueles/as que fizerem, de forma direta ou indireta, qualquer demonstração de relacionamento amoroso entre pessoas do mesmo sexo.¹

O discurso autoritário, portanto, é aquele que, ligado a uma autoridade externa, como explica Bezerra (2015), “exige da nossa parte

¹ O site *Map of Countries that Criminalise LGBT People* apresenta os diferentes países em que a homossexualidade é criminalizada no mundo. Disponível em: <https://www.humandignitytrust.org/lgbt-the-law/map-of-criminalisation>. Acesso em: 14 mar. 2022.

um reconhecimento incondicional, até reverente, e nunca uma assimilação livremente criadora formulada em nosso próprio discurso, com nossa marca característica” (p. 244). Dessa forma, qualquer discurso ou comportamento contrário à masculinidade heteronormativa torna-se, para a religião cristã conservadora (no caso do conto “The Day He Came”, protestante), um pecado, com punição no chamado “inferno” por toda a eternidade e, na lei nigeriana, um ato contra a natureza, uma indecência flagrante, com penas que variam entre três e catorze anos de prisão, a depender do “crime”. É necessário evidenciar que a palavra “carnal”, que rotula os relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo nos discursos religioso e legal, reforça o discurso da “opção sexual”, contrária à natureza, e se opõe ao discurso das diferentes subjetividades e corpos que não se adequam ao padrão da masculinidade heteronormativa. Com base, então, nessa discussão, passarei à análise do discurso autoritário no conto “The Day He Came” (DORE, 2017).

O discurso autoritário em “The Day He Came”

“The Day He Came” é um conto que narra a história da personagem Larry, chamado de Laura pelo colega de universidade e companheiro de quarto, Michael. Apesar do *bullying* que sofre, Larry, filho de um juiz rico nigeriano, é apaixonado por Michael; esse, por sua vez, tem um relacionamento com Peter, cujos pais são extremamente religiosos: o pai é um pastor (protestante) bem-sucedido financeiramente e a mãe, uma musicista gospel famosa. Larry não se conforma com esse relacionamento entre Peter e Michael, já que ele deu apoio a Michael de diversas maneiras, como deixá-lo dirigir seu carro, pois, na universidade, ter um carro determinava a sua visibilidade entre os/as colegas de classe; além disso, Larry era aquele que lhe dava um quarto para ficar e comida que ele não podia comprar. A rejeição sofrida por Larry levou-o a tomar uma atitude com a qual o enredo do conto finaliza: certa manhã ele vai à casa de Peter e diz aos seus pais que a filha deles (ele se referia a Peter) devia ficar longe de seu homem (Michael).

Claramente se percebe, então, que o conto representa um conflito entre três jovens universitários que fazem o curso de Direito – Peter no primeiro ano, e Michael e Larry no terceiro – e desenvolvem relações amorosas consideradas “não naturais”, “desviadas” do padrão, segundo o discurso autoritário religioso – representado pelos pais de Peter – e

legal – representado pelo pai de Larry. O conflito no enredo, que, segundo Bakhtin (2015), serve para representar não só os falantes, mas os universos ideológicos em que eles estão inseridos, organizando e revelando linguagens sociais e ideologias, toma forma na própria estrutura do conto, que é dividido em três seções (não numeradas) demarcadas pela pessoa do discurso: a primeira seção, na primeira pessoa do singular (*I* – Peter); a segunda seção, na segunda pessoa do singular [*you* – ou Larry, em fluxo de consciência, rememorando a sua relação com Michael, ou o autor/narrador, intrometendo-se (BAKHTIN, 2019a) e falando diretamente com Larry para compartilhar com o leitor o seu excedente de visão], e a terceira seção, na terceira pessoa do singular, um narrador onisciente que finaliza o conto. Por questões de espaço do texto e foco analítico, essa discussão se debruçará sobre a primeira seção do conto, buscando evidenciar os discursos de Peter narrador tanto no que se refere à relação entre a sua homossexualidade e a sua religião quanto à relação entre ele, enquanto um homossexual masculinizado, e Larry, a personagem afeminada do conto.

Como a questão do discurso legal relacionada à união entre pessoas do mesmo sexo na Nigéria é o pano de fundo em que se desenrola o contexto do conto, mas sem marcas materiais no texto – exceto o fato de os três personagens fazerem curso de direito e de o pai de Larry ser juiz –, gostaria de pontuar o conflito que se desenvolve na consciência subjetiva da personagem Peter em relação ao discurso religioso protestante conservador. Bakhtin (2015) esclarece que a formação ideológica de um indivíduo é uma tensa luta “pelo domínio de diferentes pontos de vista, enfoques, tendências e avaliações verboideológicas” (p. 140). Como exemplo dessa luta, gostaria de singularizar o evento da relação sexual (“encontro carnal”) entre Peter e Michael, que acontece na primeira seção do conto. Nesse encontro, o leitor passa a saber que Peter é apaixonado por Michael – em suas palavras, “Eu estava apaixonado por Deus e cumpri o meu voto até Michael conquistar a minha alma”² (DORE, 2017, p. 47, tradução nossa). Percebe-se, nessa citação, o uso que o autor faz da expressão “estava apaixonado” (*was in love*), colocando a sua relação com Deus no mesmo patamar de um amor romântico com outra pessoa. No entanto, o autor escolhe a palavra “alma” (*soul*), muito relacionada a questões espirituais, religiosas, para mostrar o

² No original: “I was in love with God and I kept my vow up until Michael won my soul”.

nível de profundidade da conquista feita por Michael – ele conquistou a sua alma. Dessa forma, o conflito de fazer um voto (*vow*) a Deus e de quebrá-lo por causa de Michael é percebido na escolha lexical feita pelo autor ao usar a expressão “apaixonar-se” (*am in love*) para a divindade e a palavra ligada a alma (*soul*) para Michael, e não o contrário. Ademais, a conquista da sua alma contrapõe-se ao discurso que define a relação entre pessoas do mesmo sexo como puramente “carnal”, demonstrando uma forma de subjetividade/identidade masculina diferente da preconizada pela heteronormatividade (RATELE, 2011).

Como já foi pontuado em Bakhtin (2015), não há como fundir o mundo representado com o mundo que o representa, sendo a relação entre eles a de interação, de diálogo ininterrupto, mediado pela linguagem em sua constituição semiótico-ideológica. Nessa esteira, a forma de uma obra literária, que dá forma a essa linguagem, passa a ter um papel de importância porque, diferentemente dos formalistas russos, Bakhtin (2002) a percebe como o que também dá forma ao conteúdo: “assim, a forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (cocriador da obra) com o conteúdo” (p. 59).

Diante disso, para representar o conflito entre sexualidade e religião (conteúdo), Dore (2017) utiliza-se de determinado material relacionado ao conteúdo, dando, por meio das escolhas lexicais e da estrutura utilizada, a forma que representa o conflito. Por exemplo, no enredo, após a relação sexual entre Peter e Michael, o autor faz que Peter narrador, em um só parágrafo, utilize-se de orações subsequentes que mostram seu arrependimento pelo “pecado” cometido e sua imediata determinação em cometê-lo novamente: “Imaginei as trombetas anunciando o retorno de Cristo, e isso me levou a ficar de joelhos atrás do carro [...] Eu estava arrependido, mas queria fazê-lo de novo. De fato, queria ficar com Michael até a vinda do reino”³ (DORE, 2017, p. 49, tradução nossa). Como é possível perceber nessas citações, há um elemento do discurso religioso protestante que serve de arma de autoridade contra o cometimento de “pecados”, a saber, o retorno do Cristo para resgatar os convertidos. No primeiro livro do Novo Testamento, o *Evangelho de Mateus*, encontra-se a narrativa do autor sobre as palavras do Cristo em relação a esse retorno: “Então

³ No original: “I imagined the trumpets announcing the return of Christ and it brought me to my knees behind the car [...] I was sorry but I wanted to do it again.

aparecerá no céu o sinal do Filho do Homem [...]. E ele enviará seus anjos com a grande trombeta, e, dos quatro ventos, de uma extremidade dos céus à outra, eles reunirão seus eleitos” (MATEUS, 1994, p. 1906, grifo do autor). Dore (2017) coloca na boca de Peter, então, o discurso encontrado na bíblia, o livro sagrado do protestantismo⁴, palavras que, discursivamente, remetem à narrativa de Mateus: trombetas (*trumpets*) que anunciam a vinda do Cristo (*announcing the return of Christ*), que aparecerá no céu, numa segunda vinda, para reunir os seus eleitos. Obviamente, o “pecado carnal” da sua homossexualidade, rejeitado pelo discurso autoritário da religião protestante heteronormativa que declara ser o seu “desvio” um impedimento para que Peter estivesse entre os eleitos, faz que ele caia de joelhos, num sinal de arrependimento (*it brought me to my knees*). Como exemplo da rejeição da homossexualidade pela religião protestante no mundo da vida, lê-se a declaração feita por Henry Ndukuba, arcebispo da Igreja da Nigéria (Comunhão Anglicana), em uma notícia publicada no jornal nigeriano *The Nation*, em 28 de fevereiro de 2021: “A Igreja da Nigéria afirma sua total rejeição à homossexualidade e certamente se posicionará para defender a verdade do evangelho com base nas injunções e princípios éticos da Bíblia Sagrada”⁵ (HOMOSEXUALITY..., 2021, tradução nossa).

O discurso autoritário, como já foi discutido, não permite um jogo criativo com o discurso da personagem (BAKHTIN, 2015). Peter, portanto, não pode ajustá-lo às suas necessidades, tendo em vista que o discurso do retorno do Cristo para buscar os seus eleitos não pode ser modificado em si; pode-se parodiá-lo, reverenciá-lo, rejeitá-lo em sua totalidade, como uma massa compacta. O conflito, portanto, toma forma quando o autor coloca, no mesmo parágrafo, falas tão díspares na boca de Peter: o mesmo personagem que se ajoelha, reverenciando o discurso da religião protestante conservadora da masculinidade heteronormativa, é aquele que, imediatamente, recusa

⁴ A bíblia (termo grego – *βιβλία*, plural de *βιβλίον* – traduzido livremente ao português como “livros”) é o livro considerado sagrado do cristianismo em geral, apesar das suas diferentes configurações, encontradas nas diferentes denominações cristãs, como as igrejas Católica, Protestante, Anglicana, Luterana, Ortodoxa etc.

⁵ No original: “The Church of Nigeria affirms its total rejection of homosexuality, and will surely stand to defend the truth of the gospel based on the injunctions and ethical principles of the Holy Bible”.

esse discurso, afirmando que ficará com Michael até a vinda do reino (*till the kingdom come*), ou seja, até o retorno (*return*) do Cristo.

Esse jogo evidenciado pela forma (orações subsequentes em oposição) enforma o conteúdo do conflito entre sexualidade e religião, que, representado na obra estética, pede significação social na vida (BAKHTIN, 2015), estabelecendo um diálogo axiológico com os conflitos vividos por pessoas da comunidade LGBTQIA+ no mundo da vida. Balogun e Bissel (2018), em seu estudo feito com 21 nigerianos (treze da cidade de Abuja e oito de Lagos), trazem o relato de um participante que descreve viver em constante batalha entre a sua orientação homossexual e as suas crenças religiosas, que defendem a “iniquidade” da sua masculinidade não heteronormativa. Para o participante, para suprimir a sua subjetividade e os sentimentos que sentia em relação a pessoas do mesmo sexo, ele orava, jejuava e observava diferentes rituais religiosos para permanecer fiel a essas crenças – apesar de ele reconhecer que as práticas religiosas não produziram o resultado almejado. Percebe-se, portanto, que a representação desse conflito é abraçada no conto, sem higienizá-lo (BAKHTIN, 2015), levando o leitor, como cocriador da obra, a renová-lo por meio desse enriquecimento mútuo (BAKHTIN, 2018).

Ainda nesse contexto do discurso autoritário da masculinidade heteronormativa, destaco alguns estudos que abordam esse tema por diferentes vieses teóricos por meio dos quais os articulistas discutem a *ideologia da masculinidade hegemônica* (TAYWADITEP, 2002), a *lógica hegemônica heteronormativa* (NASCIMENTO, 2012) ou a *masculinidade hegemônica* (RAMOS; CERQUEIRA-SANTOS, 2020). É possível perceber, nesses três estudos, a preocupação em discorrer sobre a ideologia dominante da heteronormatividade que divide o mundo entre homens e mulheres, apoiando-se em uma hierarquia que “reproduz o imaginário patriarcal de que os homens sejam superiores às mulheres, que o masculino é superior ao feminino, que o masculinizado é superior ao afeminado” (NASCIMENTO, 2012, p. 26). Ramos e Cerqueira-Santos (2020) corroboram essa ideia, declarando que, nesse modelo hierárquico, “acima, ficam os machos, categoria ampla que abriga os homens heterossexuais e os gays ativos, ou seja, que não se aproximam do feminino, da subordinação e da afeminação, por consequente” (p. 162).

No conto, Peter, ao ser chamado de belo (*pretty*) por Michael, revela o seu pensamento: “Eu odiava ser rotulado de ‘belo’. Soava afeminado”⁶ (DORE, 2017, p. 48, tradução nossa). Percebe-se que o autor, ao escolher o verbo rotular (*label*), revela o fato de que a personagem reverbera o discurso da hierarquia da ideologia dominante da heteronormatividade, buscando estar desconectado – ele odiava essa rotulação (*hated being labelled*) – de qualquer possibilidade de ser tachado de afeminado (*effeminate*). Ramos e Cerqueira-Santos (2020) definem o adjetivo afeminado como aquele “dado aos sujeitos que aparentam ou comportam-se de forma a transmitir ‘feminilidade’ para além do que é convencionalmente concebido em um contexto cultural. A afeminação seria uma fuga dos ideais de masculinidade” (p. 167). Ao ser questionado sobre o porquê de ter ficado chateado por ser chamado de belo, Peter responde a Michael: “Em me oponho a e fico ofendido com qualquer tentativa de ad-rogar a minha masculinidade e circunscrever a minha sexualidade”⁷ (DORE, 2017, p. 49, tradução nossa). Peter, no mundo da arte, corrobora o discurso da masculinidade hegemônica no mundo da vida, ao não somente se opor a (*object to*), mas ficar ofendido (*take offense*) com qualquer possibilidade de que a sua masculinidade fosse ab-rogada, abolida, invalidada (*abrogate*). Percebe-se que o autor coloca na boca de Peter um verbo bastante usado na linguagem jurídica (ab-rogar uma lei, um decreto), como uma forma de colocar, no mesmo plano axiológico-legal, a sua rotulação como efeminado e a ab-rogação da sua masculinidade.

Essa hierarquia decorrente da masculinidade hegemônica que faz que Peter não aceite qualquer relação entre a sua homossexualidade e a afeminação também é percebida no conto a partir da forma como Peter se refere a Larry: “As suas gesticulações afeminadas e seu andar rebolado me deixavam nauseado”⁸ (DORE, 2017, p. 50, tradução nossa). O autor usa o adjetivo afeminado (*effeminate*) para se referir às gesticulações (*gesticulations*) e ao andar rebolado (*wriggling*) de Larry a partir do olhar de Peter, já que esse enunciado faz parte do pensamento do Peter narrador. Esses traços que Peter apresenta sobre Larry, que o fazem se sentir nauseado (*squeamish*), são aqueles que demarcam os níveis hierárquicos

⁶ No original: “I hated being labelled ‘pretty’. It sounded effeminate”.

⁷ No original: “I object to and take offense at every attempt to abrogate my manhood and circumscribe my sexuality”.

⁸ No original: “His effeminate gesticulations and wriggling made me squeamish”.

dessa ideologia heteronormativa por meio da qual Peter se sente superior a Larry, buscando afastar-se dele a qualquer custo, pois “aproximar-se do afeminado é expor-se à possibilidade de confundir-se com tal e assim perder patentes de masculinidade” (RAMOS; CERQUEIRA-SANTOS, 2020, p. 167). Segundo Taywaditep (2002), a antiafeminação – e o preconceito dela decorrente – pode ser, em alguns homens gays, o resultado da adoção da ideologia da masculinidade hegemônica, que preenche o discurso autoritário da masculinidade heteronormativa, levando a um “processo de legitimação de um modelo de homossexualidade largamente atravessado pela heteronormatividade e seus padrões”. (RAMOS; CERQUEIRA-SANTOS, 2020, p. 164) É nesse sentido que Peter declara: “Larry era uma aberração aos meus valores familiares”⁹ (DORE, 2017, p. 50, tradução nossa). As escolhas lexicais são axiologicamente significativas – “aberração” (*aberration*) e “valores familiares” (*family values*). Aberração (quer no inglês ou no português) refere-se a um “desvio [...] do comportamento considerado padrão” (ABERRAÇÃO..., 2010, p. 29). Ideologicamente, essa palavra está saturada, no conto, por padrões e valores da masculinidade hierarquizada – em que os gays masculinizados se sentem superiores aos gays afeminados (NASCIMENTO, 2012) –, e em direta relação com os valores da família heterossexual protestante que se declara, dentro dessa lógica hegemônica heteronormativa, superior a qualquer outra configuração familiar.

Como visto, o autor não foge do conteúdo do conflito, que perpassa todo o conto. Mesmo com esse posicionamento axiológico diante da afeminação e da batalha travada entre a sua homossexualidade e o discurso autoritário da sua religião, Peter reconhece que “o verme da insegurança masculina rasgou as minhas veias e depositou ovos de homofobia em meu sangue”¹⁰ (DORE, 2017, p. 50, tradução nossa). O autor cria a imagem de um verme (*worm*) que entra no vaso sanguíneo de uma pessoa de forma violenta (*clawed* – rasgou) e deposita ovos no seu sangue. O verme é a insegurança de Peter em relação à sua masculinidade (*masculine insecurity*), e os ovos do verme são a sua própria homofobia (*homophobia*) internalizada, que permite a ele, mesmo sendo homossexual – o que já é uma “aberração” aos

⁹ No original: “Larry was an aberration of my family values”.

¹⁰ No original: “the worm of masculine insecurity clawed though my veins and laid eggs of homophobia in my blood”.

padrões de uma sociedade heteronormativa que o considera uma violação do poder heterossexual patriarcal (RATELE, 2011) –, ser homofóbico em relação a outro homossexual devido à sua afeminação. Essa homofobia internalizada, para Tin (2008), é o resultado, nessa luta entre discursos, da dominação do discurso autoritário da heteronormatividade que leva indivíduos homossexuais a buscarem provar a sua “normalidade”; para tal, distanciam-se ou perseguem aqueles que consideram homossexuais – no caso da personagem Peter, homossexuais afeminados.

É possível perceber, portanto, a genialidade do autor ao trazer o conflito travado pelas personagens do conto em diferentes níveis: por um lado, Peter entra em conflito em relação à sua religião, que repudia relações que não se adéquam ao padrão heterossexual, mas, por outro lado e ao mesmo tempo, usa os padrões da heteronormatividade que o oprimem para rejeitar Larry, a personagem cuja afeminação lhe causa náuseas. Esses conflitos, preenchidos pela ideologia da masculinidade hegemônica, não ficam apenas no campo do conteúdo, tendo em vista que a estrutura do conto, as palavras e orações escolhidas pelo autor dão forma ao conteúdo por meio de um material (a linguagem) que é, antes de tudo, cosmovisão (BAKHTIN, 2015). O trabalho estético do autor, portanto, ao trazer três diferentes narradores e, conseqüentemente, três diferentes vozes, permite o olhar do leitor com base na visão de Peter (como se fosse uma câmera), mas também desvela o excedente de visão do autor sobre aquilo que a própria personagem narradora não conseguiria saber devido à sua incapacidade de, como personagem, conhecer para além dos limites que a sua vida criada lhe permite (BAKHTIN, 2003).

Considerações finais

Para finalizar este trabalho, gostaria de voltar à ideia primeira deste texto, ou seja, ao fato de que o romance (e inclui o conto) não está relacionado a um passado absoluto, concluso, mas a um presente inacabado (BAKHTIN, 2019a), em constante mutação. O conto, analisado sob esse pressuposto, revelou-se como uma arena de discursos, vozes, estilos, em que personagens, como seres sociais criados, não são apenas pessoas de papel, mas ideólogos (BAKHTIN, 2015), cujas falas, preenchidas ideologicamente, trazem o embate entre discursos autoritários e interiormente persuasivos que costuma “determinar a história da consciência ideológica individual”

(BAKHTIN, 2015, p. 136). Como a formação ideológica de um indivíduo é marcada por essa luta pelo domínio de pontos de vista e avaliações axiológicas, percebe-se que a construção da personagem Peter, conforme o projeto estético do autor, se dá a partir do domínio do discurso autoritário da masculinidade heteronormativa, corroborado pelo discurso religioso protestante conservador, que produz tanto uma constante tensão entre a sua orientação sexual e o padrão de masculinidade heteronormativa determinado pela sua religião como também uma homofobia internalizada que reforça o discurso da hierarquia da ideologia dominante da heteronormatividade, levando Peter a reverberar o discurso de que gays masculinizados são superiores a gays afeminados.

Wall (2019), ao sistematizar conceitos sobre a visão bakhtiniana de personagem, declara que ela é uma fonte de voz no texto, portadora do discurso social e, como tal, é “ao mesmo tempo um ponto de convergência e um ponto de emanção para vozes sociais no texto” (p. 11). Essas vozes são ouvidas pelos leitores do conto “The Day He Came” (DORE, 2017), que atualizam o seu sentido no espaço-tempo da leitura, levando-os, enquanto contempladores, a perceber a maestria artística do autor ao criar tanto um mundo ficcional que refrata discursos da heteronormatividade assimilados por vários grupos sociais na vida como os embates das personagens que, mesmo não se submetendo ao discurso de autoridade da masculinidade heteronormativa, são afetados por ele. Além disso, o leitor enxerga que a forma escolhida pelo autor do conto não é somente para enformar a linguagem escolhida, mas para dar forma ao conteúdo do conflito refratado na obra. Diante disso, palavras, ou seja, signos ideológicos, como explica Volóchinov (2017), não só formam parte da estrutura de orações e parágrafos na ordem escolhida pelo autor, mas pedem significação social (BAKHTIN, 2015), reverberando discursos e posições axiológicas de seus usuários. Portanto, a reapreciação do texto no contexto do leitor leva-o a dar novos sentidos aos discursos representados, buscando estabelecer uma interação entre o mundo da arte e o mundo da vida (BAKHTIN, 2018). No caso do contexto brasileiro, por mais que a homossexualidade não seja criminalizada, o país registra um alto índice de mortes por LBGTQIA+fobia, sendo “inegável o rastro de sangue LGBTI+ derramado em território nacional, a ponto de o país aparecer na liderança de tais crimes no mundo” (GASTALDI *et al.*, 2021, p. 26). Bezerra (2015) explica que a “arte da ficção permite apurar

nossa percepção do real”; no caso de “The Day He Came”, a percepção do discurso autoritário da masculinidade heteronormativa representada no conto leva todos nós leitores a responder a esse discurso na vida – quer na Nigéria ou no Brasil –, rejeitando-o, criticando-o e desvelando a sua nocividade não só à comunidade LGBTQIA+, mas à sociedade como um todo.

Referências

ABERRAÇÃO. In: GRANDE dicionário Sacconi. São Paulo: Nova Geração, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-192.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015. p. 19-241.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002. p. 13-70.

BAKHTIN, Mikhail. O romance como gênero literário. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2019a. p. 65-111.

BAKHTIN, Mikhail. Sobre a pré-história do discurso romanesco. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2019b. p. 11-63.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2018.

BALOGUN, Abisola; BISSEL, Paul. Practices of Non-Heterosexual Masculinities Among MSM in Nigeria. In: MATEBENI, Zethu; MONRO, Surya; REDDY, Vasu (ed.). *Queer in Africa: LGBTQI Identities, Citizenship, and Activism*. London: Routledge, 2018. p. 114-131.

BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015. p. 243-249.

BÍBLIA: tradução ecumênica. Novo Testamento. *Evangelho segundo Mateus*. São Paulo: Loyola, 1994. p. 1856-1917.

DEROGATIS, Amy. Varieties of interpretations: Protestantism and Sexuality. In: MACHACEK, David W.; WILCOX, Melissa M. (ed.). *Sexuality and the World's Religions*. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2003. p. 233-253.

DORE, Amatesiro. The Day He Came. In: XABA, Makhosazana; MARTIN, Karen (ed.). *Queer Africa 2: new stories*. Braamfontein: MaThoko's Books, 2017. p. 47-58.

GASTALDI, Alexandre Bogas Fraga *et al.* *Observatório de mortes violentas de LGBTI+ no Brasil – 2020*: relatório. Florianópolis: Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. Disponível em: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2021/05/observatorio-de-mortes-violentas-de-lgbti-no-brasil-relatorio-2020.-acontece-lgbti-e-ggb.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

HOMOSEXUALITY: Anglican Communion in Nigeria Affirms Rejection. *The Nation*, Lagos, 28 fev. 2021. Disponível em: <https://thenationonlineng.net/homosexuality-anglican-communion-in-nigeria-affirms-rejection/>. Acesso em: 11 jul. 2021.

HOMOSEXUALITY: the Countries Where it is Illegal to be Gay. *BBC News*, [s. l.], 12 maio 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-43822234>. Acesso em: 18 jul. 2021.

ILGA world updates state-sponsored homophobia report: “there’s progress in times of uncertainty”. *ILGA*, Geneva, 2020. Disponível em: <https://ilga.org/ilga-world-releases-state-sponsored-homophobia-December-2020-update>. Acesso em: 18 jul. 2021.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. Às margens: notas escritas entre a filosofia e a sexualidade. *Revista Ártemis*: Estudos de gênero, feminismos e sexualidades, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 21-34, 2012.

NIGERIA. *Criminal Code Act*: laws of the Federation of Nigeria. Abuja: Presidência da República, 1990. Disponível em: <https://www.refworld.org/docid/49997ade1a.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.

NIGERIA. *Same Sex Marriage (Prohibition) Act*. Abuja: National Assembly of the Federal Republic of Nigeria, 2013. Disponível em: <https://www.refworld.org/pdfid/52f4d9cc4.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

RAMOS, Mozer de Miranda; CERQUEIRA-SANTOS, Elder. Effeminacy, hyper-masculinity and hierarchy. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 72, n. 1, p. 159-172, 2020.

RATELE, Kopano. Male Sexualities and Masculinities. In: TAMALE, Sylvia (ed.). *African Sexualities: a Reader*. Cape Town: Pambazuka Press, 2011. p. 399-419.

TAYWADITEP, Kittiwut Jod. Marginalization Among the Marginalized: Gay Men's Anti-Effeminacy Attitudes. *Journal of Homosexuality*, London, v. 42, n. 1, p. 1-28, 2002.

TIN, Louis-Georges (ed.). *The dictionary of homophobia: a Global History of Gay & Lesbian Experience*. Tradução de Marek Redburn, Alice Michaud e Kyle Mathers. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2008.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: 34, 2017.

WALL, Anthony. *Os personagens na teoria de Bakhtin*. Tradução de Jorge Will Mendonça Jr. Odisseia, Natal, v. 4, n. 2, p. 1-20, 2019.

WILCOX, Melissa M. Innovation in Exile: Religion and Spirituality in Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Communities. In: MACHACEK, David W.; WILCOX, Melissa M. (ed.). *Sexuality and the World's Religions*. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2003. p. 325-357.



As aventuras da China Iron: trans-formações radicais para o fim do mundo

China Iron's Adventures: Radical Transformations for the end of the World

Ieda Magri

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil
iedamagri@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-4809-3811>

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura do livro *As aventuras da China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, publicado no Brasil em 2021, a partir da ideia de uma transformação radical de suas personagens em direção ao fim do mundo, tal como nós o conhecemos. A reapropriação e reescrita da tradição gauchesca argentina, que coloca em cena uma mulher que aos poucos vai deslizando para fora de qualquer identidade, rumo a novas formações de parentesco interespecies, permite vislumbrar outro tipo de herói mítico, deslocando figurações hoje anacrônicas de índio e de gaúcho, principalmente, mas também de outras identidades fortemente constituídas pelos discursos literários que colocavam em cena a formação nacional e o movimento civilizatório.

Palavras-chave: Martín Fierro; trans-formação; fim do mundo.

Abstract: This article shows a reading of *China Iron's Adventures*, from Gabriela Cabezón Cámara, published in Brazil in 2021, based on the idea of a radical transformation of its characters towards the end of the world, as we know it. The reappropriation and rewriting of the Argentine Gaucho tradition, which puts on stage a woman who gradually slips out of any identity, towards new interspecies kinship formations, allows us to glimpse another type of mythical hero, displacing today anachronistic figurations of the Indian and of Gaucho, mainly, but also of other identities strongly constituted by the literary discourses that put on stage the national formation and the civilizing movement.

Keywords: Martín Fierro; trans-formation; end of the world.

Introdução

A tradução do romance *As aventuras da China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, apresenta muitas dificuldades, como o “spanglish”, que aparece desde o início, uma espécie de esperanto, formado a partir de várias línguas indígenas, e o espanhol, mais ao final. Pelo modo como foi concebido nessa mescla linguística, pareceria impossível ficar bom em português. No entanto, ele não perdeu nada de seu frescor na tradução exemplar de Silvia Massimini Felix; ao contrário, a tradutora encontrou soluções perfeitas para manter tanto a mescla de idiomas quanto algo mais sutil, como o ritmo de uma prosa que emula a cadência gauchesca, os versos de *Martín Fierro*, certas inversões na estrutura frasal e até mesmo empréstimos de palavras que, com a maior naturalidade, deslizam do espanhol ao português, por exemplo, na manutenção do jogo irônico produzido pelo uso de “lenguaraz”: “Le iba a venir bien que la tradujeran, contar con lenguaraz en la carretera” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p. 16). A tradução mantém essa palavra pouco usada em português, “linguaraz”, que soa mais como linguarudo pra nós do que como “alguém que domina dois ou mais idiomas”, mas também alguém “atrevido en el hablar, deslenguado”, em espanhol.¹

Não só a tradução, mas também o projeto gráfico seguiu de perto o do original, entendendo que todas as partes do livro são o livro: desde o nome *As aventuras da China Iron* – que poderiam ter adaptado como “As aventuras da cabocla Iron” para aportuguesar o “china” – e também a capa do livro, tão reveladora de uma narrativa que recoloca uma ideia de paraíso como chegada, suspendendo pelo menos por uma vez a distopia dos nossos tempos.

¹ Este texto faz parte da pesquisa “Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo” apoiada pela Faperj (JCNE), pelo Prociência (UERJ) e pelo CNPq.

Figura 1 – Capas das edições argentina e brasileira de *Las aventuras de la China Iron*



Fonte: Cabezón Cámara (2017) e Cabezón Cámara (2021).

Apesar de o livro ter esgotado a primeira edição em um mês, ter sido editado na Espanha, em 2019, e depois em vários outros países, ter sido finalista do Booker Prize 2020, estar entre os vinte melhores livros editados na América Latina em 2017, entre outros *rankings*, e ter gerado um sem número de resenhas e comentários nesses quase quatro anos entre a primeira edição e a tradução em português, a edição brasileira não traz nenhum prefácio ou posfácio, o que também é interessante, uma vez que mantém o desconcerto provocado pelo livro, sem explicações teóricas, críticas ou acadêmicas, sem recomendações bombásticas. É o livro na sua simplicidade. Mas isso também leva à pergunta: e por que brasileiros o leriam? Quem de nós faria uma relação direta entre o Iron do título e o Fierro da gauchesca argentina? Uma resposta também simples: quem lê a literatura contemporânea latino-americana a lê porque sabe o que está lendo, é pesquisador, tradutor ou estudante de literatura. Parece que esse tipo de interesse não passa pela lógica do mercado, seja ela qual for.

Para nós, brasileiros, *Martín Fierro* pode não ser tão lido, mas não tem como não ser conhecido, especialmente por causa de Borges. Todos leram “O sul” ou “O fim” (BORGES, 2007), todos ouviram falar do gaúcho símbolo da argentinidade, não muito distante do nosso gaúcho do Sul,

nesses pampas quase comuns. Mas nosso símbolo de brasilidade foi o índio e, depois, o sem nenhum caráter Macunaíma. O gaúcho tradicional virou rapidamente símbolo de conservadorismo nefasto, sem muito lugar para ambiguidades de afeto ligado a qualquer tipo de origem.

Diferentemente de nós, no entanto, que já esquecemos nossos românticos assim que saímos da escola, o poema *Martín Fierro* está vivo na cultura argentina e, além de conhecido em sua versão original, é sempre reapropriado e reescrito. É uma fonte inesgotável, ainda que nossa sensibilidade atual já possa ler nele todo o rastro de racismo e de preconceito contra negros, índios e mulheres. A solução encontrada por eles é a paródia, a reescrita, respostas a seu anacronismo e não simplesmente recolher, proibir ou esconder o livro, fazendo de conta que nunca existiu. Se, por um lado, *Martín Fierro* é sinônimo de rebeldia e de liberdade, de revolta contra o Estado e de luta contra a injustiça, inscreve-se na linha civilizadora na qual o selvagem, diga-se o índio, principalmente, é visto como o atraso e o perigo que se deve afastar da nação em direção à pureza de raça e de linguagem. O que Gabriela Cabezón Cámara resgata dessa personagem é seu lado que pode comungar com a natureza e com todas as espécies, fazendo-o atuar nos pampas depois de conhecer o projeto civilizador de Hernández, autor de *Martín Fierro* e, como ele, personagem de *As aventuras da China Iron*.

Assim Fierro se apresenta no poema original:

Sou gaúcho, me entendam
como minha língua o explica:
para mim a terra é pequena
e poderia ser maior;
nem a víbora me pica
nem queima minha testa o sol.

Nasci como nasce o peixe
no fundo do mar;
ninguém me pode tirar
aquilo que Deus me deu:
o que ao mundo eu trouxe
do mundo ei de levar.

Minha glória é viver tão livre
 como o pássaro do céu;
 não faço ninho no chão
 onde há tanto pra sofrer,
 e ninguém me há de seguir
 quando eu começo a voar.²
 (HERNÁNDEZ, 2018, p. 17, tradução nossa)

Pra corrigir o mau passo do gaúcho, especialmente em episódios que nos chocam hoje, como o do assassinato do “Negro” e os da descrição do índio como assassino de crianças, Cabezón Cámara separa o Martín Fierro, cantor, que diz “eu” nos seus versos, do *Martín Fierro* de Hernández, jogando com autoria e plágio. Na segunda parte do romance, vemos “em cena” Hernández e sabemos que Martín Fierro o acusa de ter roubado seus versos. Assim, pode-se colocar na conta de Hernández os malfeitos de Fierro. E pode-se também resgatá-lo da identificação de briguento, macho e forte, feito para o assassinato e a ira, transformando-o justamente no que ele diz ser nesse início: peixe e pássaro. Aqui adianto o que quero sublinhar nesse romance tão audacioso: assim como Martín Fierro, que é radicalmente transformado – e o x da questão é esse trans – todas as identidades e todos os saberes se deslocam, fundando um outro imaginário para o pampa, para o deserto, para a espécie humana.

Gostaria de voltar ao começo pra tentar mostrar essa transformação radical que vai contra tudo o que poderia ser considerado puro, único, separado.

Primeira *trans*-formação: o deserto que é paraíso, um cachorro que é Estreya, uma china que pode ser José, um Rosário Rosa ou Rose

Se no *Martín Fierro* quem fala é o gaúcho, em *As aventuras da China Iron*, quem fala é sua mulher, a china do título, de quem sabemos apenas pelo poema que foi “tomada” ou “ganha” num jogo; que aos catorze anos já tinha “dado” a Fierro seus dois filhos; e que foi deixada “quase nua” na

² No original: “Soy gaucho, y entiéndanlo/como mi lengua lo explica:/para mí la tierra es chica/y pudiera ser mayor;/ni la víbora me pica/ni quema mi frente el sol. // Nací como nace el peje/en el fondo de la mar;/naide me puede quitar/aquello que Dios me dio/lo que a mundo traje yo/del mundo lo he de llevar. // Mi gloria es vivir tan libre como el pájaro del cielo;/no hago nido en el suelo/ande hay tanto que sufrir,/y naide me ha de seguir/cuando yo remuento al vuelo”.

tapera, pois o marido precisou levar o poncho com o qual ela se cobria no fatídico dia em que foi obrigado, com outros homens do lugar, inclusive um gringo de “Inca la perra” (Inglaterra), a ir ao “Fortin”, com a desculpa de formar um exército de contenção dos índios. A narrativa começa com a China vendo o brilho de um filhote de cachorro que parece se destacar da cena de desolação depois que os homens são levados. Ela conta rapidamente quem é, como foi sua infância de órfã “escrava de uma Negra” e casada com o “besta do Fierro” e nos deixa ver seu estado de espírito, antes de subir na carroça de Elizabeth, que sairia dali em busca do marido e de suas terras:

Jamais pensei em ir atrás de Fierro e muito menos arrastando seus dois filhos. Eu me senti livre, senti como se cedesse o que me aprisionava e deixei as crianças com o casal de peões velhos que tinha ficado na estância. Menti para eles, disse que ia resgatar Fierro. Se o pai voltasse ou não, não me importava na época: eu estava com uns 14 anos e tivera a delicadeza de deixá-los com velhos bons que os chamavam pelo nome, muito mais do que eu jamais havia tido. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 11)

Poderíamos dizer que a China Iron se inscreve desde o princípio numa penelopeia ao contrário, desfazendo o imaginário da mulher que espera o marido guerreiro voltar, como o faz por exemplo Ana Martins Marques em alguns dos poemas do seu livro *A vida submarina* (2021).³

O filhote brilhoso vai se chamar Estreya – assim mesmo: o cachorro se chama *a* Estreya, numa argentinização de Estrella – e, adotado/a, acompanha a China, que vai se chamar China Josefina Star Iron,⁴ e a gringa Elizabeth na longa jornada Terra adentro. No mesmo movimento da carroça, que faz um deslocamento no mapa, no espaço e no tempo, as três personagens vão se transformando rumo ao desconhecido da paisagem, de seus corpos e identidades, incorporando outros seres que encontram pelo caminho, numa espécie de jornada que nos retira do já previsto e, pouco a pouco, não sem percalços e o vislumbre de antigos horrores, nos levam de certa forma ao

³ Juliana Gelmini (2018) faz uma leitura do motivo da Penélope em Ana Martins Marques em sua dissertação de mestrado.

⁴ Em entrevista ao site Antena Argenta, Gabriela Cabezón Cámara diz que o nome da China é uma homenagem a Josefina Ludmer, que também era chamada de China pelos amigos e é referência obrigatória na gauchesca argentina. (ANTENA ARGENTA..., 2020)

que estava anunciado na capa, ainda que não esperássemos por isso: uma espécie de paraíso sem cristãos, maçãs ou serpentes.

Com o nome, veio também o entendimento de um antes e de um depois, de um não ter nada e de um ter tudo e, com isso, o sentimento de posse e de perda, que ela define como a “passagem do cru ao cozido” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 20), da natureza à cultura. Digamos que o livro conta as alegrias de conhecer essa passagem e, depois, as alegrias de aprender a fazer uma outra ainda maior, capaz de apagar o “medo de que algo me devolvesse à tapera e à vida de china” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 20); uma passagem complexa que vai de china a um “ser de alma dupla”, que também pode, no caminho, se vestir de menino e atender pelo nome simplificado de Jose, ou ainda Jo; e uma passagem da ideia de humanidade ao que parece ser a ideia de “espécies companheiras”, numa clara referência a Donna Haraway e outros pensadores do chamado pós-humanismo, para quem a imaginação de outros mundos possíveis passa pelo entendimento da necessidade de deshierarchicalização das espécies, formando comunidades nas quais as “famílias não são feitas só de sangue” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 153), nas palavras da China, formando uma imensa “família queer das espécies companheiras” (HARAWAY, 2021, p. 19). Ou seja, é necessário colocar juntos o cru e o cozido, e o processo se dá lentamente, porque a China vai dando seus passos um de cada vez:

Tudo era suave e era cálido e me acariciava e eu sentia uma felicidade a cada passo, toda manhã quando vestia anágua, e por cima dela o vestido e o pulôver, eu me sentia por fim completa ali no mundo como se até então tivesse vivido nua, mais que isso, desolada. Só então senti o golpe. Os golpes de dor da vida à intempérie, antes de estar *enroupada* nesses planos. Senti uma espécie de amor louco pelos meus vestidos, pelo meu cachorro, pela minha amiga, um amor que eu vivia tanto com felicidade quanto medo, medo de que se rompessem, de perdê-los, um amor que me expandia e me fazia rir até que me faltava o ar e também me contraía o coração e se tornava uma solicitude extrema em relação ao cachorro e à mulher e aos vestidos, um amor com vigília de escopeta. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 21, grifo nosso)

Chamei atenção nesta passagem para a palavra *enroupada* que, em português, além de traduzir o “arropada” do original, contém em si a palavra “Europa” e, por isso, faz eco para o cru e o cozido, a natureza e a cultura e

ainda prepara o que serão os capítulos seguintes: “Sob o império da Inglaterra”, “Mesclados os dragões com meus pampas” e, mais adiante, “A ciência inglesa”, nos quais se dá todo um conhecimento não só de um saber que vem da Europa – que, no livro, é a Inglaterra, não a França do desejo de ser europeu dos argentinos modernos, nem a Espanha dos colonizadores –, mas também da China com seus dragões, do imaginário de um planeta que deixa de ser plano para ser esférico e mais complexo do que a lei da gravidade pode exigir da pequena aprendiz China Iron. Aos poucos também essa separação entre culturas e continentes vai sendo apagada numa fusão, a exemplo da que acontece com a língua de cada uma das habitantes da carroça:

Um very good sign, disse ela e eu a entendi, não sei como a entendia em quase tudo quase sempre, e lhe respondi sim, há de ser um bom augúrio, Colorada, e cada uma repetiu a frase da outra até dizê-la bem, éramos um coro em línguas distintas, iguais e diferentes como o que dizíamos, a mesma coisa e no entanto incompreensível até o momento de dizê-las juntas; um diálogo de papagaios era o nosso, repetíamos o que a outra dizia até que das palavras não restava mais que o ruído, good sign, bom augúrio, good augúrio, bom sign, bem singúrio, bem singúrio, acabávamos rindo e então o que dizíamos se parecia com um canto que sabe-se lá aonde chegaria. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 15)

O “amor com vigília de escopeta” também se transforma passo a passo, e a China desaprende o apego à propriedade em direção a um comum. As bases da narrativa já estão todas dadas quando o gosto da língua da gringa na boca da China começa a nascer, junto com os outros entendimentos de língua e cultura. Como na língua que advém linguagem, as línguas das duas se entendem, os gostos se misturam, os corpos se envolvem. A carroça, cada vez mais mágica, cheia de cheiros, de chás, de charque, de curry com mel, de uísque, vai ganhando outros sentidos, em que os cheiros se transformam em gostos que também podem ser tocados. Mas o aprendizado do prazer sexual sem freios, absolutamente sensual, quase pornográfico, se dá na segunda parte do livro, bem menos paradisíaca. Apesar de a China nunca deixar de pontuar que esse paraíso que vão descobrindo quanto mais vão em direção ao deserto dos pampas ser cheio de ossadas que aparecem com as chuvas, um paraíso bastante complexo, cheio de morte, de sacrifícios e lutas que elas podem ler nas pegadas e nas ossadas.

Essa complexidade que funde amor e morte fica ainda mais visível com a incorporação de Rosário e suas vacas ao grupo.

Eu tinha ficado enternecida com o gaúcho amamentando o pequeno órfão [um cordeiro]. Quando ajeitou todos os galhos, ficou de pé, pegou um facão, agarrou um bezerro, bateu forte nele com uma pedra na cabeça, deixando-o tonto, e o degolou. O pranto da vaca nos deixou a todos melancólicos. Rosário me comoveu outra vez: depois de esfolar o bezerro aproximou-se da vaca, acariciou-a, pediu-lhe perdão, deu-lhe de comer na boca uma pastagem que trazia. A vaca continuava chorando e andando, cabeceava outros bezerros. Buscava o seu, que já estava cravado sobre o fogo. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 39)

A ternura de Rosa não o impede de matar o gado pra comer, e o apego das duas a ele também não impede que Liz diga que os gaúchos são parasitas do gado. Todos sabem que vão em direção ao deserto/paraíso para onde foram empurrados os índios e, a princípio, não é para estabelecer uma nova comunidade livre, mas para fundar uma fazenda com as terras dos gringos arrancada aos índios, os bois de Rosa, que seriam “melhorados” com a raça inglesa, e os trabalhadores que Liz, espertamente, toma a Hernández no seu fortim. Quanto aos índios, imaginam que continuem selvagens, não sabem ainda como será o encontro e os temem pelas vastas histórias de “malón” e de cativas brancas, firmemente plantadas na literatura argentina.

O fortim de Hernández, que poderia ter sido traduzido como forte, já que é um empreendimento no modelo de exército, com sua disciplina, seu rigor, sua ginástica e a absoluta extinção do prazer: deparamo-nos com a ordem e o progresso em solo argentino, quando Cabezón Cámara parodia outro livro de Hernández, *Instrucción del estanciero* (1884). Em consonância com Josefina Ludmer (2002b), que faz uma leitura de *Martín Fierro* em que destaca a apropriação do corpo do gaúcho para o trabalho no exército e de sua voz na gauchesca, o que chama de “categoria de uso”, a segunda parte de *As aventuras da China Iron* acentua essa apropriação, fazendo o paraíso se tornar inferno e as protagonistas entenderem o que é o inferno de uma vida dispensada ao trabalho e à morte, a própria lei civilizatória do forte:

É importante que o animal selvagem seja transformado em um animal educado e útil, dizia e se babava e continuava com o surgimento dos touros Durham, os cavalos ingleses de corrida e os frísios, as ovelhas e os carneiros Rambouillet, ah, a melhoria da raça com as

raças europeias e daí ele ia direto para a transformação que estava fazendo: um povo que passa de um emaranhado de larvas a uma massa trabalhadora, imagine isso, milady, não será sem dor, mas, ai, é preciso sacrificar nossa comisseração, todos temos de nos sacrificar para consolidação da Nação Argentina, ia dizendo com a voz cada vez mais pastosa mas sem se apequenar, continuava crescendo o cristão, Hernández experimentava um processo vulcânico e seu olhar ficou inquieto, estamos enfiando na carne desses vermes a música da civilização, serão massa de trabalhadores com os corações pulsando em harmonia com o ritmo da fábrica, aqui as cornetas tocam no ritmo da produção para que a alma anárquica que eles têm se discipline. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 85-86)

Mas enquanto veem como um espetáculo de Hernández os gaúchos vivendo uma vida povoada de castigos e horrores, de trabalho escravizado, já que quase nunca são pagos, as “estrangeiras” experimentam em suas noites o prazer sexual sem freios, em meio à novidade do luxo dos vestidos ingleses, “enroupadas” e desnudas, colocando frente a frente um poder virilizado e estéril, senão francamente voltado para a morte, e um prazer feminino, voltado para a vida e que subverte a ordem heteronormativa ao mostrar que é possível duas mulheres fazerem sexo anal. É um detalhe que poderia não ser grande coisa, mas acaba sendo peça fundamental na narrativa à medida que percebemos, enquanto leitores, que a liberdade e uma nova ordem dependem justamente de como se vê, se libera ou se reprime o sexo. A transformação radical do mundo de *As aventuras da China Iron* depende fundamentalmente de uma vivência do sexo e do amor sem tabu.

A inglesa linda, de pele branca, quase transparente, ruiua e doce – e que ao final da narrativa “já não é inglesa, mas não esquece” (p. 165) –, esconde em si a inglesa má, que engana o estancieiro, furando a sua política disciplinar ao usar o que se conhece, também pejorativamente, como a arma das mulheres, a sedução. Cabezon Cámara, outra vez com Josefina Ludmer (2002a), coloca em funcionamento “as artimanhas do fraco”, como aparece em “Mulheres que Matam”, capítulo de *O corpo de delito*, no qual Ludmer, a partir de Sor Juana Inês de La Cruz, mostra um traçado de estratégias operadas como um “não saber” ou um “não dizer” para driblar estrategicamente a lei ou o poder. Assim, enquanto aplaude o espetáculo de seu estabelecimento, sua lei e sua ordem, Elisabeth trama com Rosa a fuga dos melhores homens da estância, atraídos para uma nova fundação

em que o trabalho não é o fim único da vida. E é promovendo uma grande festa, uma espécie de banquete regado a ponche e a carne, que logo se transforma em orgia, pois tudo o que é severamente reprimido vem à tona no desregramento, que ela encobre a fuga, não delas, mas dos homens que vão adiante para fundar a nova comunidade fazendeira. Em oposição frontal à liberdade sexual que reinará na terceira parte da narrativa, aqui, “o fim da orgia era asqueroso” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 118).

Segunda *trans*-formação: gaúcho-índio, gaúcho-trans, gaúcho-pássaro e peixe

O confronto entre o autor que usa a voz e o corpo do gaúcho e o gaúcho de carne e voz que está um passo a frente, vivendo com os índios em franco processo de transformação, é armado no último capítulo dessa segunda parte quando se desnuda a produção do outro pela literatura, a começar pelo viver indígena. Assim como o gaúcho, ele pode ser imaginado hoje, pela literatura, de modo diferente ao da tradição? Quando a carroça ia se aproximando do forte, o que primeiro os viajantes veem, na fronteira, é uma família indígena recém assassinada e cheia de moscas. Esse é um passo que aponta para a inversão do discurso sobre o índio feroz, que arrasa os acampamentos e mesmo as cidades dos brancos. A civilização não poupou o índio, e isso fica “encenado” na entrada desse projeto civilizatório do forte, que deveria continuar, a princípio, no projeto de Liz, ainda que matizado, se ela não tivesse a oportunidade de conhecer o “novo mundo” construído pelos índios e que é capaz de acolhimento:

Olha aqui, gringa, não sei quem vendeu essa terra pro seu Lord, ainda está em posse da indiada. Se ele foi pra lá, os índios estão com ele. Não se assuste, eles também não são tão ruins. Don't you lie to me, I have been reading your book. Não são tão ruins? you are mentindo, Coronel, I can't believe it! O senhor mesmo contou o que fizeram com aquela pobre mulher que eles mantinham cativa:

Aquela china malvada
que tanto aborrecia,
começou a dizer um dia,
porque faleceu uma irmã,
que sem dúvida a cristã
lhe lançara uma bruxaria.

O índio a levou ao campo
e começou a ameaçar:
que lhe havia de confessar
se a bruxaria era certa;
ou que lhe ia castigar
até que estivesse morta.

Chora a pobre aflita
mas o índio, em seu rigor,
lhe arrebatou com furor
o filho de seus braços
e nos primeiros rebençãos
a fez tremer de dor.

Aquele selvagem cruel
açoitando-a prosseguia;
quanto mais se enfurecia,
mais e mais a castigava,
e a infeliz se esquivava
dos golpes como podia.

Ele gritou muito furioso:
“Confessa, não mente”;
e ao virá-la num revés,
todo cheio de amargura,
sua terna criatura
degolou a seus pés.
(CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 125)

Ao que Hernández responde, recorrendo à ficção:

Gringa, darling, você acredita em tudo que lê? Eu inventei tudo isso, bem, quase tudo, eles têm mulheres cativas e não as tratam como princesas, mas também não muito pior do que nós tratamos as chinas, ai, me perdoe, Liz, não consigo parar de rir, mantêm cativas, como eu lhe dizia, mas nunca soube que degolaram seus filhos como cordeiros, e algumas se vê que são bem tratadas. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 125)

Ao fazer seguir a conversa, Hernández conta, como se fosse, por sua vez, algo contado por sua mãe, uma anedota portanto, o argumento do conto de Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva” (1949), tal qual

lemos nas mais finas páginas da literatura argentina, embaralhando de vez os discursos da história, ou pelo menos de base testemunhal, e da literatura, fazendo perceber todo um imaginário solidificado pelos discursos, sem que as classificações e disciplinas possam separá-los de vez. Toda essa parte em versos é tal qual aparece no poema *Martín Fierro*. Temos, então, como as provas dos autos de um crime, o que foi escrito no passado, exigindo uma espécie de correção, caso se trate do julgamento platônico, no qual a literatura deve ser medida com a régua da verdade. É somente ao afastá-la do compromisso com a verdade, ao que o autor cede de bom grado, inclusive rindo da ingenuidade de uma leitura vinculada a uma verdade histórica, que essa literatura, simbólica até não poder mais de uma força nacional, de uma argentinidade, pode ser reescrita, passando a limpo os valores que até então estiveram, ainda que sorrateiramente, no imaginário social argentino. Assim, se prepara o caminho aos novos versos que um Fierro “regenerado” vai recitar no encontro com a “chinita da minha vida”.

Essa segunda parte tem em suas bases, além das instruções ao estancieiro, de Hernández, também o romance de Aira, *Ema, la cautiva*, que longe de ser a branca que almeja se ver livre do cativo, como também a de Borges, estreita os laços com os índios e, no caso de Ema, introduz a indústria mais agressiva no coração da selva:

— Por que caminham com tanta dificuldade?

— Todos os días regamos seus ovários. Imagino que estejam bastante irritadas.

Um olhar mais atento tornava evidente que a duras penas [as fêmeas de faisões] podiam se mover, com as patas desarticuladas pela dor, os pescoços duros [...].

— Não lhes fará mal?

— Acho que não. O período de posta dura um mês e vão sobreviver.⁵
(AIRA, 2015, p. 161-62, tradução nossa)

⁵ No original: “—Por qué caminan con tanta dificultad?

—Todos los días les regamos el ovario. Supongo que estarán bastante irritadas.

Una mirada más atenta hacía evidente que a duras penas podrían moverse, con las patas desarticuladas por el dolor, los cuellos tesos [...].

—No les hará mal?

—No creo. La puesta dura un mes y van a sobrevivir”.

Tratava-se aí de Ema como símbolo da indústria do sofrimento animal lucrativo, com a desculpa civilizadora, produtora de riqueza, num mundo em que não há bons e maus, no qual índios e cativas giram em torno da sustentabilidade dada pelo dinheiro. Mundo à parte ou não, em *Ema, la cautiva*, todos têm máquinas de fazer dinheiro. E ali mergulhamos numa espécie de tédio de Ema, que precisa “cultivar” a natureza, mostrando o espetáculo de seu fortim a um coronel: “sempre inseminamos com sistemas manuais. É o único jeito seguro, tendo em conta o errático do impulso dos faisões e a posição assimétrica dos genitais. Seria absurdo confiar à natureza seres tão opostos a ela”.⁶ (AIRA, 2015, p. 63, tradução nossa) Cabezón Cámara faz trocar de lugar Ema e o coronel. Em *As aventuras da China Iron*, quem mostra o espetáculo industrial da civilização contra a barbárie, da cultura contra a natureza, é o coronel e Ema/Liz a espectadora. Não é uma inversão neutra.

A saída do forte é descrita como a saída de uma cova, e os viajantes se veem respirando novamente o ar puro, o ar da liberdade. A sequência da viagem é como uma dança em que viajantes e índios tratam de se reconhecer e medir de longe. Por isso, a chegada não é uma invasão e nem eles são recebidos como invasores, mas como se há muito fossem esperados. Todo o livro explode nessa chegada: festa, banhos nus, beijos na boca, cogumelos: é a entrada numa orgia boa, que não degenera em devastação, horror, castigo e morte, como a do fortim de Hernández. Ao contrário, a China sai do transe e do sono reparador e se depara com a gringa sendo pintada, animais e humanos partilhando tudo e brincando entre si. Nem tem tempo de pensar muito e vê Fierro, completamente mudado, de tranças, e com os dois filhos, que ela revê e acolhe. E ela, então, ao modo dos primeiros pintores viajantes, passa a descrever aquele “deserto” que “era parecido com o paraíso” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 138). Nele cabem: “os índios”, obviamente, “as cativas inglesas”, “os cientistas alemães”, “os exilados da República Argentina”, os trabalhadores que elas tinham “ajudado a escapar de Hernández” e Fierro, que é assim descrito, depois da advertência de que “entre os índios nem a roupa nem a forma de viver é determinada pelo sexo” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 145): “Parecia uma china disfarçada de

⁶ No original: “siempre inseminamos con sistemas manuales. Es lo único seguro, teniendo en cuenta lo errático del impulso de los faisanes y la posición asimétrica de las cloacas. Sería absurdo confiarle a la naturaleza seres tan opuestos a ella”.

flamingo, notava-se um traço de macho numa sombra de barba e nada mais. Aproximou-se e eu soube que o que Hernández dizia era verdade: era Fierro, e mais que de ferro, parecia feito de plumas” (p. 145 CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 145). É então que Fierro canta seus novos versos, intitulados “Ai, Chinoca da minha vida”, nos quais conta o que aconteceu com ele depois da Volta, a segunda parte do poema, inutilizando “O fim”, de Borges (2007). Escrevendo outra história.

Se a narrativa de Cabezón Cámara, aqui, está parecendo um romance por demais exemplar, por demais reparador, queria dizer que deixei de lado até agora as passagens mais abertamente paródicas, às vezes demolidoras da boa fé conservadora, bastante sarcásticas até. O livro pode ser lido como uma grande burla, com algumas mulheres, entre elas a autora, caçoando da virilidade, “manchando” a honradez do herói nacional, ainda que seja também, com todo o humor que isso pode implicar, uma outra história do fim do mundo (no espaço e no tempo; no esgotamento de um sistema orientado para o trabalho e para a morte), construindo outras “dignidades” para o herói. Nos novos versos, o Fierro-pássaro em sua roupa de plumas, passa a limpo sua história e pede perdão à China, além de contar o outro lado de sua “salvação” e fuga do fortim de Hernández: uma história de amor com Cruz, da qual reproduzo apenas duas estrofes:

Não vou te explicar
A delícia de tê-lo inteiro
Dentro de mim:
Sua jeba um paraíso
Que me fez ver Deus
E agradecer-lhe o favor.

Por me ter feito nascer
Para sentir o prazer
De ser amado deveras
E ser deveras cravado:
Ai, Jesus, que maravilha
como é tonto o cristão macho!
(CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 151)

Se podíamos dizer até aqui que a paródia de *Martín Fierro* era respeitosa, uma forma de homenagem, mais pastiche que paródia, ingressamos de repente, ainda que tenhamos sido preparados para isso

no decorrer da narrativa, na paródia-deboche. Silviano Santiago faz uma distinção interessante entre pastiche e paródia ao escrever sobre *Em liberdade*, seu diário de Graciliano Ramos, que pode ser útil aqui:

Há uma distinção importante a ser feita entre Proust, para quem o pastiche é uma forma enviesada de admiração, uma homenagem sincera ao escritor imitado, e os nossos modernistas mais ousados, para quem o pastiche é recurso a ser usado sob a forma de paródia. Ressalte-se Oswald de Andrade. Todos eles se preocupam em imitar o estilo canônico alheio, mas o reproduzem com ironia, em nada fina. Esta visa a despertar o riso e o escárnio do leitor (sensível), que lhes é contemporâneo, em sua apreciação dos grandes autores do passado. (SANTIAGO, 2020, p. 52)

Ainda que Fierro nos apareça de uma forma muito mais tolerável, amável até, “regenerado”, sua figura e o vocabulário escolhido para sua nova história visam claramente produzir “o riso e o escárnio do leitor” e também investem na exposição do medo do “cristão macho” de ver ferida sua virilidade, invertendo os termos do prazer e da honra, da inteligência e da tolice.

Fierro passa a figurar na história, então, como “ser de alma dupla” assim como o é a China, se vestindo de plumas cor-de-rosa, usando tranças, entre homem e mulher, entre humano e animal. E mesmo o homem-mulher-pássaro migra com toda a comunidade que ali se forma e sobe as costas do rio Paraná; uma comunidade de mulheres, homens, crianças, almas duplas, vacas, carneiros, árvores, todos em cima de wampos – espécie de balsa de madeira, levíssima, feita pra navegar e subir com a cheia do rio e baixar quando ele baixa, estacionando em copas de árvores, em ilhas enlameadas, com um “trabalho pouco e feliz, embora não isento de esforços” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 160) –, aprendendo dia a dia a arte de conviver com outros povos, os guaranis, por exemplo. Assim, o Fierro-pássaro é também o Fierro-peixe que ele diz ser no início do poema de Hernández, obnubilado pelo sofrimento empenhado na virilidade.

Essa comunidade, à qual já aludi como formada de “espécies companheiras”, conforme a pensa Donna Haraway, cavalga “o lombo” do Paraná e é assim descrita por Lucía de Leone (2021):

uma família não sanguínea nem territorial, mas poliamorosa, ecológica, cósmica, descentrada, na qual rege a “santidade vegetal” e já não há exploração animal nem terricídio possível: as vacas, os bois, os cavalos, as aves, a terra fértil, as pedras, as estrelas e as plantas deixaram de ser objeto de usufruto humano e agro empresarial para se acomodarem todos juntos, sem hierarquias por espécies, sobre wampos para cruzar as águas para qualquer lugar.⁷ (p. 75, tradução nossa)

É uma comunidade que mescla também as línguas numa radicalidade bem maior que a do início, com gringa e china na sua carroça:

usamos as palavras guaranis, aky para a cor tenra dos brotos, hovy para o quase azul de toda a folhagem quando a noite se aproxima, hovyu para a intensidade de quase tudo no verão, e estamos procurando os nomes para a cor seca dos juncos que no entanto estão sempre molhados... (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 164)

Por isso, o livro de Gabriela Cabezón Cámara me parece ser uma aposta nesse saber do qual fala Donna Haraway (2021): “Penso que vivemos nesses mundos implodidos – mundo em que viver e morrer estão em jogo diferentemente. A espécie é um dos mundos que está sendo refeita” (p. 139). Estou citando uma entrevista de Donna Haraway, e isso se torna interessante porque ela conta o que está pensando e sobre o que está teorizando como um trabalho em equipe, pensado por muitas pessoas, trabalho em sintonia com o que fazem seus manifestos, o Ciborgue, dos anos 1980, e o recente, o das espécies companheiras, que reverberam outros manifestos, impulsionados pela pergunta “O que fazer?”. Então o saber não vem pronto para ser consumido, mas como proposições que nos chegam “depois do fim do mundo” ou simplesmente depois do fim, como propõe talvez despreziosamente o livro de Carola Saavedra que comentarei em seguida.

⁷ No original: “una familia no sanguínea ni territorial sino poliamorosa, ecológica, cósmica, descentrada, en la que rige la ‘santidad vegetal’ y ya no hay explotación animal ni terricidio posible: las vacas, los bueyes, los caballos, las aves, la tierra fértil, las piedras, las estrellas y las plantas han dejado de ser objeto de usufructo humano y agro empresarial para acomodarse todos juntos, sin jerarquías por especies, sobre wampos para cruzar las aguas hacia cualquier lugar”.

Mas antes destaco o que Lucía de Leone faz ver a partir de Mary Louise Pratt e que diz também de toda a radicalidade desse livro de Gabriela Cabezón Cámara:

Em seu recente livro *Imaginarios planetarios* (2020), Mary Louise Pratt acentua a relevância da imaginação para a vida e sustenta que se age no planeta tal como supomos ser possível. Deste modo, enfatiza Pratt, o trabalho imaginativo não é uma dimensão secundária da existência humana e atuamos no planeta segundo o imaginamos. Neste sentido, propor um manejo diferente dos imaginários e dos significados é questionar uma forma de poder e estabelecer um espaço de luta em uma sociedade institucionalizada. Partindo destes ideais, é possível ver como a protagonista do romance fundará seu lugar nesse mesmo pampa que acreditava ser familiar, tornando estranhos justamente os modos de olhar, de perceber, para tornar habitável o espaço ao redor. Ela atua no pampa como ela mesma o imagina, como ela mesma o deseja. Quem naqueles dias de descobrimento havia optado pela multiplicidade dos dispositivos chave da identidade (o nome, a língua, o pertencimento territorial, a aparência, o rosto), para ver o pampa como se fosse pela primeira vez, e não somente reconhecê-lo segundo seus traços evidentes e automatizados, experimentará também uma pluralidade de perspectivas complexas.⁸ (DE LEONE, 2021, p. 70, tradução nossa)

⁸ No original: “En su reciente libro *Imaginarios planetarios* (2020), Mary Louise Pratt acentúa la relevancia de la imaginación para la vida y sostiene que en el planeta se acciona tal como lo suponemos. De este modo, enfatiza Pratt, el trabajo imaginativo no es una dimensión secundaria de la existencia humana y actuamos en el planeta según cómo lo imaginamos. En este sentido, proponer un manejo diferente de los imaginarios y de los significados es cuestionar una forma de poder y asentar un espacio de lucha en una sociedad institucionalizada. Partiendo de estas ideas, es posible ver cómo en la novela la protagonista fundará su lugar en esa misma pampa que creía familiar, extrañando justamente los modos de mirar, de percibir para hacer habitable el espacio circundante. Va a actuar en la pampa como ella misma la imagina, como ella misma la desea. Quien en esos días de descubrimiento había optado por la multiplicidad en los dispositivos clave de la identidad (el nombre, la lengua, la pertenencia territorial, la apariencia, el rostro), para ver la pampa como si fuera por primera vez, y no tan solo reconocerla según sus rasgos evidentes y automatizados, probará también una pluralidad de perspectivas complejas”.

Depois do fim do mundo

Sempre que tento pensar no futuro, especialmente depois da pandemia – e ainda inseridos nela e numa indústria da morte que se alimenta do vírus – me vem à cabeça uma cena de *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão (2007), na qual o sol queima tudo e as pessoas têm câncer embaixo dos braços, provocado pelo desodorante spray. Nela, algumas pessoas entre as mais ricas têm como se proteger do sol, seja numa fortaleza – um fortim? –, seja com o auxílio de uma sombrinha de seda chinesa. É uma distopia que parece “somente” habitável do ponto de vista ficcional, longe dos prognósticos mais imediatos do fim do mundo causado pelos vírus. No entanto, a especulação sobre crise hídrica, desmatamento, camada de ozônio etc., traz para cada vez mais perto a distopia de Loyola Brandão. Por todo lado pululam as narrativas da catástrofe, real e imaginada. Talvez seja por isso que uma imaginação do fim de um mundo que deu errado e de um futuro não distópico seja hoje tão atraente e se inscreva na ideia de trans: “parentes e grupos estão sendo refeitos por meio de um processo trans de todos os tipos”, diz Haraway (2021, p. 139). Transformação radical de valores, de normas, de moralidades e de relações com as outras espécies.

Em “A escrita do fim do mundo”, de *O mundo desdobrável*, Carola Saavedra escreve:

Há tempos o *Homo sapiens neanderthalensis* faz parte de meus interesses aleatórios – costume pensar em sua extinção, especialmente no fato de ele ter habitado a terra por mais de 300 mil anos antes do *sapiens sapiens* surgir. Sabe-se que, após meros 40 mil anos de *sapiens* (coexistência após o *sapiens* se espalhar para fora da África), o homem de Neandertal acabou. Essa sombria coincidência. Sabe-se que tinha domínio do fogo, da linguagem, cuidava dos velhos e doentes, criava artefatos, cumpria rituais funerários. Sempre me pareceu no mínimo curioso alguns cientistas afirmarem que o fim do homem de Neandertal se deve, entre outras possibilidades, ao fato de ele não ter sido capaz de criar ficção [...] Penso no último remanescente, o último homem de Neandertal olhando para o mundo que se acabava. (SAAVEDRA, 2021, p. 13-14)

Talvez estejamos nós já nessa passagem, ainda que o apego a nosso mundo arruinado seja forte. Gosto da imagem do último homem olhando para o fim do mundo, e ficar criando ficções para esse “depois do fim” deixou

de ser assustador para se tornar uma urgência. É por isso que chamo em minha ajuda nesse argumento um outro texto, *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*, de Mariano Siskind (2017), traduzido ao português antes da experiência radical da pandemia, portanto ainda um passo atrás no sentido de urgência para o fim do mundo tal como nós o conhecíamos até 2019. Pra mim, essa experiência, ligada ao que se passa no Brasil em termos de políticas públicas, é definitiva para entrever e até mesmo desejar o fim do mundo tal qual ele se apresenta. É como se, finalmente, entendêssemos que o homem como imaginado até aqui precisasse acabar.

Para Siskind (2017), (p. 29)

Qualquer tentativa de reparar vínculos sociais partidos invocando noções remodeladas de comunidade – não importa quão pós-fundacional, pós-comunitária, pós-nacional e transcultural sejam – soa voluntarista e excessiva em sua aspiração de ressuscitar práticas de solidariedade sociopolítica inscritas em projetos emancipatórios que se mostraram ineficazes.

Isso porque as práticas de pertencimento que conhecíamos não estão mais disponíveis depois do fim do mundo. Isso que Donna Haraway chama de prática de parentesco só é possível se, de fato, pudermos perder o mundo, perder os ideais de humanidade postos até aqui, para dar início a uma nova fase, um outro mundo no qual o humano enquanto patriarcado, enquanto virilidade, enquanto espécie separada deixasse de existir. O ideal perseguido não será alcançado, vamos desviar dele, o homem não “se humanizou”, talvez precise se misturar mais à natureza:

Donna Haraway tem sido uma das minhas leituras mais frequentes. Talvez por ela apontar soluções em vez de apenas se juntar aos que anunciam o Apocalipse. Não se trata, é claro, de soluções totais ou definitivas, mas de maneiras de “permanecer com o problema”, ou “viver e morrer com responsabilidade numa terra danificada”. Mas o que seria isso? De forma muito resumida seria: bom, as coisas estão ruins mesmo, não há como voltar atrás – até porque teremos de voltar muito atrás, aos caçadores e coletores. Além do mais, não há como parar completamente a máquina do progresso desenfreado que a civilização construiu. Nos resta então lidar com o que temos, tentando diminuir as adversidades e buscando outras formas de habitar o planeta, formas de estar com o outro e não contra o outro. E, assim, contar outras histórias. Mas um dos conceitos de Haraway que mais me chama atenção é o de parentesco. Ela diz: gerem parentes, não

bebês! Com isso ela não está dizendo para as pessoas deixarem de ter filhos, mas para que elas criem outro tipo de relações, não apenas a família nuclear burguesa e alguns agregados, aos “amigos tudo, aos inimigos a lei”, mais uma extensão dessa família que cria parentescos muito além da genética e até mesmo da espécie – ou seja, estabelecer relações de troca, apoio e respeito com pessoas que não somos nós, não são parecidas conosco, e talvez nem sejamos capazes de compreender, como as plantas, os animais e as águas. (SAAVEDRA, 2021, p. 79)

Essa ideia de parentesco que sublinhei na minha leitura de *As aventuras da China Iron* poderia ser pensada também como uma forma de comunidade, mas para isso seria preciso perder o mundo tal como se apresenta até agora porque os homens teriam que se *trans*-formar, imaginar outro mundo, abandonando toda uma epistemologia na qual nos movemos. É nesse sentido que Siskind fura a contradição aqui colocada: o aprendizado seria entender que perdemos o mundo tal qual nós o conhecemos. Ainda que Siskind esteja articulando seu pensamento sobre o cosmopolitismo da perda em torno de literaturas radicalmente diferentes do livro em questão aqui, eles coincidem num ponto: no trabalho de deslizamento para fora de todas as identidades, de toda afirmação territorial. O conceito movente é *trans* ou *entre* ou de uma perda necessária que aponta para um desconhecido. Para Siskind (2017, p. 33)

cosmopolitismo da perda é uma noção que tenta caminhar no atual limite estreito entre duas forças: a impossibilidade de assumir as posições ético-políticas do sujeito cosmopolita e a determinação de não desistir do cosmopolitismo como a estrutura discursiva que ainda sustenta a figura messiânica de justiça e reparação universais que sabemos que não estão prestes a chegar, mas não conseguimos deixar de esperar.

Referências

AIRA, Cesar. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2015.

ANTEN JA[RGENTA – Gabriela Cabezón Cámara (entrevista #1). [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (100 min). Publicado pelo canal Davis Diniz. Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ppu7qJJsM1A>. Acesso em: 11 out. 2021.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *As aventuras da China Iron*. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.

DE LEONE, Lucía. Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. “Las aventuras de la China Iron” de Gabriela Cabezón Cámara. *Revista Chuy*, Buenos Aires, v. 8, n. 10, p. 64-78, 2021

GELMINI, Juliana. *Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridades significativa*. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Eudeba, 2018.

LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global, 2007.

LUDMER, Josefina. *O corpo de delito*. Um manual. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2002a.

LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco*. Um tratado sobre a pátria. Tradução de Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002b.

MARTINS MARQUES, Ana. *A vida submarina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável*. Ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Gênese da obra literária e criação em Graciliano Ramos e Machado de Assis. Recife: Cepe, 2020.

SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza. Rio de Janeiro: Zazie, 2017.



Becos sem gentileza da memória: espaços, urgências e carências em romances de Evaristo e Ntshingila

Kindless Alleyways of the Memory: Spaces, Urgency and Scarcity in Novels by Evaristo and Ntshingila

Aline de Mello Sanfelici

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná/Brasil

alinefelice@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-9866-4766>

Janice Inês Nodari

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná/Brasil

janice.nodari@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6989-4813>

Resumo: Neste texto, nos debruçamos sobre os romances *Becos da memória* (2020), da brasileira Conceição Evaristo, e *Sem gentileza* (2016), da sul-africana Futhi Ntshingila, que trazem uma relação marcante entre personagens e os espaços por eles ocupados. A abordagem privilegia o estudo das ideias de suspensão e escassez, que são caras aos referidos romances, e encontra respaldo na geografia humanística, em especial na distinção que essa teoria oferece para os termos espaço e lugar (TUAN, 2005; 2013), para aplicar tais noções ao estudo de excertos das referidas obras de ficção. Nossa análise aponta que o espaço-lugar da favela se coloca como um elemento determinante e definidor nas vidas e nas (im)possibilidades daqueles que nela vivem, relacionando-se diretamente com a escassez, a urgência e a suspensão no modo de viver reativo dos personagens.

Palavras-chave: espaço e lugar; deslocamento; suspensão; escassez; Evaristo; Ntshingila.

Abstract: In this text, we look at the novels *Becos da memória* (2020), by Brazilian Conceição Evaristo, and *Do Not Go Gentle* (2016), by South African Futhi Ntshingila, which explore a notable relationship between characters and the spaces they occupy. The approach highlights the study of the ideas of suspension and scarcity, which are dear to the novels, and finds support in humanistic geography, especially in the distinction that this theory offers for the terms space and place (TUAN, 2005; 2013), to apply such notions to the study of excerpts of said works of fiction. Our analysis highlights that the favela's space-place is a determining and defining element in the lives and (im)possibilities of

those who live in it, being directly related to the scarcity, urgency, and suspension in the reactive way of living of the characters.

Keywords: space and place; displacement; suspension; scarcity; Evaristo; Ntshingila.

Introdução

Os espaços ocupados por diferentes personagens e nos quais se desenrolam as ações em uma história são questões cruciais na estruturação de um romance. Em certos casos que extrapolam essa relevância, é possível identificar obras nas quais cidades ou bairros, por exemplo, são tão cardinais que passam a ser entendidos como personagens em si mesmos. Obras como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, os contos presentes em *Luuanda*, do luso-angolano José Luandino Vieira, e o romance *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, ilustram tal possibilidade. De modo menos evidente, temos também obras nas quais os espaços, embora não constituam entidades da própria ficção, possuem uma força e centralidade tão intensas que afetam dramaticamente as personagens das histórias, podendo definir suas lutas e, em última instância, suas vidas. Essa relação, acreditamos, sugere a representação da realidade na esfera da ficção.

Neste artigo, nos debruçamos sobre dois romances contemporâneos que trazem uma relação acentuada e determinante entre personagens e seus espaços.¹ Falaremos sobre *Becos da memória*² (2020), de Conceição Evaristo, e sobre *Sem gentileza* (2016), de Futhi Ntshingila. Nossa proposta é olhar principalmente para as personagens mulheres e os espaços a partir de uma perspectiva alimentada por referencial teórico majoritariamente oriundo da geografia humanística (TUAN, 2005; 2013) e ilustrada com passagens das referidas obras. Entendemos que tal estudo não foi realizado até o momento

¹ Temos ciência da contribuição de Gaston Bachelard, em especial de sua obra *A poética do espaço* (2008), para discussões sobre espaços na literatura atrelados ao entendimento e análise da “alma humana”. Contudo, ao não evidenciar espaços de sofrimento ou possível hostilidade em seu texto, acreditamos que usar Bachelard como referencial prioritário não seria condizente com as experiências das personagens nos romances aqui discutidos.

² A obra foi publicada pela primeira vez em 2006, pela editora Mazza, após vinte anos de uma longa espera em uma gaveta de Evaristo. A edição que referenciamos é a terceira, de 2020.

e traz contribuição significativa para as abordagens de textos literários que atribuem centralidade ao papel do espaço na tessitura de suas tramas.

Elencamos como elementos-chave para nossa discussão as ideias de suspensão e escassez, que são tratadas a partir de sua ligação com a conceituação teórica de espaço e lugar. Quando nos referimos à **suspensão** ou **estado de suspensão** não intencionamos fazer escrutínios de ordem histórica ou política – áreas que definem de modos específicos e técnicos a mesma expressão. Em vez disso, nosso entendimento se coloca de forma mais prosaica: vemos o estado de suspensão como a condição do atrelamento ao presente, ao imediato, às urgências de dada circunstância. Em outras palavras, é como se tudo o mais (passado e futuro, sonhos e planos, ideias e intenções) devesse ser colocado em espera, em detrimento das urgências do momento presente. Portanto, quando falamos nesse estudo sobre a questão do estado de suspensão, buscamos salientar o impedimento de qualquer preocupação que não seja com a sobrevivência imediata, especialmente em cenários de des e reterritorialização, como vivido pelos personagens.

Outro termo basilar para nossa discussão, como citado acima, é o conceito de **escassez**. De modo semelhante, nos apropriamos desse termo a partir de uma visão própria e cotidiana, e não precisamente técnica. Trataremos da escassez em sentidos palpáveis da palavra: a escassez de dinheiro, de comida, de habitação (resultante também do processo de desfavelamento e reterritorialização, por exemplo), de emprego. E, em outros momentos, trataremos da escassez em termos menos tangíveis: escassez de perspectivas, de futuro, de acolhimento, de configuração familiar. Podemos antecipar que, invariavelmente, estados de suspensão e condições de escassez se entrelaçam, criando alguns nós difíceis de desatar, como se uma coisa levasse à outra.

Para falarmos sobre estado de suspensão e questões de escassez, especialmente a partir de deslocamentos vividos pelos personagens, seja por sua escolha ou de modo forçado, nos amparamos em pressupostos da geografia humanística. Nessa área, encontramos uma compreensão teórica que se distancia da visão de espaço e lugar como sinônimos, e os entende como construções distintas, intimamente atreladas às experiências das trajetórias individuais dos sujeitos. Para a geografia humanística, o espaço é comumente visto como um sinal de liberdade no mundo ocidental; sugere futuro e vida em seu aspecto positivo, enquanto no aspecto negativo, o

espaço pode ser uma ameaça, deixando o indivíduo vulnerável, exposto. Por sua vez, o termo “lugar” é normalmente associado “a um objeto estável que chama nossa atenção” (TUAN, 2013, p. 179). Um determinado lugar pode adquirir significado com a passagem do tempo à medida que sentimentos, tanto positivos quanto negativos, forem associados a ele. O lugar se tornaria, então, um espaço fechado e humanizado (TUAN, 2013). Ainda, “a partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa” (TUAN, 2013, p. 14). Veremos como isso se dá com as diferentes favelas em *Becos da memória* e *Sem gentileza*.

Para conduzir essa discussão, fazemos, num primeiro momento, uma breve apresentação sobre as autoras e suas produções a fim de estabelecer um ponto de contato na escrita dessas mulheres. Discutimos então as relações de (algumas) personagens com os espaços que ocupam nos romances analisados, e finalizamos com ponderações sobre como essas relações – tanto nas obras quanto no nosso próprio mundo e realidade – impactam as escolhas, as possibilidades e os destinos.

Memórias dessas mulheres

Tanto em *Sem gentileza* quanto em *Becos da memória* encontramos ecos, sombras e caminhos trilhados nas vidas das autoras que assinam as obras. As problemáticas levantadas ou enfrentadas pelas personagens fictícias muito nos revelam sobre a vida e a agenda de engajamentos de Evaristo e Ntshingila. Nesse sentido, acreditamos ser apropriado conhecer, ainda que rapidamente, suas trajetórias.

Maria Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, no sudeste do Brasil, em 1946. Com apenas oito anos de idade já trabalhava em emprego doméstico e, logo depois, como lavadeira de roupas – ao modo de muitas das personagens femininas do romance que discutiremos. Esses fatos denunciam a vida iniciada em contexto social e economicamente desfavorecido de uma autora nascida na favela. Evaristo, após difícil processo de aprendizado de escrita e leitura (primeiro informalmente, depois em contexto formal de ensino), obteve êxito em seus estudos. Formou-se em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Até o momento, possui várias obras publicadas, dentre elas, os romances *Ponciá Vicêncio* (2006), publicado pela primeira vez em 2003, *Becos da memória* (2006); o livro de poesia *Poemas de recordação e outros movimentos* (2008), bem como *Histórias de leves enganos e Parecenças* (2016), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) e *Olhos d'água* (2014), de contos. Evaristo tem crescido exponencialmente em popularidade e visibilidade, tanto no Brasil quanto no exterior, tendo sua obra lida e estudada na academia e também traduzida para diversos idiomas. Em 2018, ano em que foi homenageada na Feira Literária de Paraty (Flip), já com um repertório admirável de obras publicadas, Evaristo concorreu a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Nesse processo, a sua **não** obtenção da vaga evidenciou simultaneamente a relevância da escritora e o conservadorismo da instituição, que carece de representatividade negra e feminina. Em 2019, foi a grande homenageada do 61º Prêmio Jabuti, e recebeu o prêmio de Personalidade Literária do Ano. Evaristo, hoje, facilmente encontra espaços (literários e não fictícios) para falar e trazer à tona questões sociais que lhe são tão caras. Isso se dá porque, ainda que tenha deixado a difícil vida na favela no passado, ela se mantém como grande articuladora de engajamentos e denúncias em benefício de quem ainda não tem voz.

Assim como Evaristo, Ntshingila também usa de seus espaços para articular tomadas de consciência e denunciar injustiças e situações de desamparo. Futhi Ntshingila nasceu em 1974, em Pietermaritzburg, capital e segunda maior cidade da província de KwaZulu-Natal, na África do Sul, e vive em Pretória, onde trabalha no Escritório da Presidência do seu país. Jornalista de formação pela Universidade de Rodes, possui mestrado em Resolução de Conflitos, pela Universidade de KwaZulu-Natal, fato que evidencia sua preocupação com o bem-estar coletivo e o convívio harmônico em contexto de justiça social. Tem dois romances publicados, ambos dedicados à preservação da memória de mulheres sul-africanas cujas trajetórias foram historicamente ignoradas. Sua obra de estreia, o romance *Shameless* (2008), terá versão traduzida para o português pela editora Figuras de Linguagem. Ntshingila esteve no Brasil, em 2016, para divulgar a tradução para o português de *Do Not Go Gentle*³ (*Sem gentileza,*

3 Além da tradução no Brasil por Hilton Lima, em 2014, em 2020 houve também a tradução feita por Sandra Tamele para o português, em Moçambique, intitulada *Não vás tão docilmente*, pela editora Trinta Zero Nove.

2014). Foi a primeira vez que um texto seu foi traduzido para qualquer outro idioma, o que sugere que Ntshingila ainda não tem o alcance que sua obra clama e merece, nem a visibilidade já estabelecida por Evaristo, em seu respectivo contexto. De fato, mesmo na África do Sul, segundo a autora (SEM GENTILEZA..., 2016), escritoras negras ainda precisam lutar por reconhecimento e, com frequência, a presença delas em determinados círculos apenas cumpre metas puramente numéricas e impositivas de representatividade. Em 2018, Futhi publicou uma versão de *Do Not Go Gentle* para o público juvenil (“Young adult fiction”), com o título *We Kiss Them with Rain*.

Em rápidas buscas sobre Ntshingila e Evaristo vemos que ambas contribuem ativamente em relação a questões sociais em seus países de origem. Também têm sido lidas e entendidas enquanto militantes engajadas na defesa da visibilidade de grupos minoritários, especialmente mulheres negras e pobres, em seus contextos e com suas lutas específicas. E é justamente a partir da produção literária de ambas que encontramos mais subsídios e um fio condutor possível para nossa análise, pois, ainda que escrevam em línguas distintas, a temática do humano e as questões sociais, de pertencimento, de deslocamento e de aflições são pontos que transcendem limitações geográficas ou linguísticas. Adentramos a análise de duas de suas obras por esse viés.

A construção dos enredos e das personagens: entrelaçando faltas e sobras

Sem gentileza, originalmente intitulado *Do Not Go Gentle*, estabelece clara relação com o poema mais famoso de Dylan Thomas, “Do Not Go Gentle into that Good Night”. Na interpretação consagrada pela crítica especializada, o poema nos oferece um mergulho na relação de um filho com seu pai à beira da morte, enquanto no romance de Ntshingila também se encontra uma narrativa de luta por sobrevivência, tomando como ponto de partida uma mãe e sua filha.

A obra é uma narrativa linear, ainda que traga exemplos de analepse com o objetivo de resgatar acontecimentos das vidas de certos personagens e explicar seu entrelaçamento com outros. Mesmo estando centrada em uma jovem, a história apresenta e relaciona outros personagens a ela. Essa jovem é Nomvelo Zulu, ou Mvelo, que se descobre como filha, mãe e protagonista de suas escolhas. Ela vive com sua mãe, Zola, que está morrendo de Aids,

“em barracos nas margens da sociedade” (NTSHINGILA, 2016, p. 10) na periferia do distrito de Mkhumbane, nos arredores de Durban, a maior cidade da África do Sul. O pai de Mvelo, Sporo Hadebe, morrera atropelado, e ambas, mãe e filha, foram esquecidas pela família materna e obrigadas a procurar abrigo com uma tia de Zola, Skwiza, dona de um bar. Foi nesse ambiente que a menina cresceu, enquanto sua mãe trabalhava naquele estabelecimento para lhe dar o que comer. Foi no bar de Skwiza que mãe e filha conheceram Siphó Mdletshe, que se tornou uma espécie de figura paterna para Mvelo durante treze anos. Siphó era mulhengo, traiu a mãe de Mvelo com Nonceba e, em um de seus outros envolvimento, contraiu Aids e transmitiu para Zola.

Nonceba é outra figura importante na trama e na relação que estabelece com Mvelo. Ela nasceu na cadeia, pois sua mãe, Zimkitha Hlathi, “foi presa, enquadrada no Ato da Imoralidade, depois de ser pega com o filho de um conhecido pastor africâner”, Johan Steyn (NTSHINGILA, 2016, p. 82). Enquanto Zimkitha estava presa, ele se casou com Petra, a filha de outro pastor, uma mulher que não podia ter filhos.

Após dar à luz, Zimkitha foi solta e, fora da cadeia, descobriu que seu pai tinha sido morto por lutar pelos direitos da filha e por um país sem o *apartheid*. Decepcionada com a situação familiar, Zimkitha cometeu suicídio, deixando a pequena Nonceba aos cuidados da avó materna, que a levou para viver e estudar nos Estados Unidos, onde a jovem se tornou advogada. Vemos nesse histórico breves ecos de uma luta por transformar um espaço desprovido de justiça em um lugar seguro e acolhedor, e podemos argumentar que essa busca por um lugar nesses termos é recorrente na obra, como uma motivação. Mais tarde, Nonceba volta à África do Sul, em uma clara referência ao movimento da diáspora e que, nesse caso específico, simultaneamente permite que a personagem experiencie tanto espaços quanto lugares nos diferentes ambientes em que vive. No seu retorno, ela conhece Siphó, Zola e Mvelo e passa a fazer parte da (re)configuração familiar que permite que Mvelo cresça, ainda que não totalmente protegida.

Mvelo gostava muito de cantar na igreja, e foi assim que chamou a atenção do Reverendo Nhlengethwa, o homem que forçosamente lhe tirou a virgindade e a esperança de um futuro melhor. Antes que sua filha, Sabekile, nascesse, sua mãe morreu “de subnutrição e de complicações da aids” (p. 21). Mvelo decide então deixar sua bebê “na porta da frente de

uma casa sem muros. Pelo menos lá ela sabia que Sabekile teria uma chance de vencer” (p. 33). Essa casa estava localizada na região conhecida como Manor Gardens, para onde Mvelo e sua mãe costumavam ir revirar o lixo. A vida brutal e essa terrível decisão do abandono do bebê são peculiares no entendimento da relação das personagens com o contexto em que se encontram. A cidade como um todo, e a favela de modo mais pontual, apresentam-se como espaços ameaçadores e violentos, absolutamente em nada complacentes para com a personagem e sua mãe, mas também abrigam essa região específica, que alimenta a esperança de que aquilo que para Mvelo é um espaço de revirar lixo, para sua filha poderia vir a ser um ambiente de lar amoroso e seguro, que pudesse ser experienciado como um lugar humanizado. Lá moravam Johan Steyn e sua esposa Petra, um casal de idade e sem filhos. Com essa informação vemos como as histórias de diferentes personagens estão entrelaçadas e se influenciam – e vemos, também, como tantos acontecimentos e emoções se dão na história, ocorrendo de modo bruto e **sem gentileza**. Algo semelhante acontece em *Becos da memória*.

A obra *Becos da memória* está escrita em segmentos, ou seja, não utiliza uma linearidade sequencial e se interrompe continuamente. Os segmentos são dedicados a diferentes personagens, apresentados aos poucos em comunicação com outros, e que são reintroduzidos quando ocorre algum desdobramento em sua história particular, ou ainda quando há avanço na cronologia dos fatos, aspecto esse que coincide com o desfavelamento sofrido pelos personagens, sua reterritorialização forçada. Não é, portanto, uma coletânea de contos – como *Olhos d’água* (2014), da mesma autora. É, muito mais, uma colcha de retalhos de memórias e histórias.⁴ Em comum, ou como tecido de fundo que organiza os retalhos de memórias, encontra-se a delimitação da favela e a presença de Maria-Nova, a tecelã (narradora) principal; é com ela e suas observações que a narrativa inicia e é com ela e seu sonho com Vó Rita que a narrativa se encerra. Os personagens são os elementos principais da trama, ao mesmo tempo que uma parte significativa de suas vidas é determinada pelo espaço que ocupam. Alguns

⁴ De certa forma, a escrita apresenta semelhanças com a de *Ponciá Vicêncio* (2006), ainda que nesse romance haja mais ocorrências de retomada do passado na sequência das páginas. Ainda, em *Ponciá Vicêncio* (2006) temos uma clara heroína, sobre a qual o enredo se desenrola, o que não acontece em *Becos da memória*.

personagens, a narradora dá a entender que conhecera pessoalmente. Outros são apresentados ao leitor pelas palavras de terceiros. Suas histórias não são apresentadas com início, meio e fim, de uma vez: são construídas aos poucos; seguem uma (des)ordem interna, da memória, e resgatam um passado de injustiças sociais em solo brasileiro, com os negros escravizados⁵ trazidos da África. O desenrolar das histórias mostra uma forte ligação “senzala-favela” (EVARISTO, 2020, p. 73), de favela-senzala, onde “alguma coisa, pelo menos, estava provada: o trabalho não enriquece ninguém (A malandragem barata de morro também não.)” (EVARISTO, 2020, p. 72).

Os personagens cujos fragmentos de memória recebem maior atenção são Negro Alírio, Tio Totó, Bondade, Vó Rita, Maria-Velha – apesar de seus irmãos Joana e Tatão serem mencionados, suas histórias não são retratadas em detalhes – e Maria-Nova. Todos são descritos de forma verossímil, com humanos desejos e vontades, ainda que com poucos vícios ou elementos que possam desonrá-los.

O livro é dedicado, de certa forma, a Vó Rita. Mas há um grupo de outros personagens que tomam espaço importante na trama, pois são parte das reminiscências da principal narradora em relação aos becos das suas memórias. Há, ainda, personagens que aparecem de forma a sustentar as memórias em vários pés; podem ter sido inventadas ou não, e seu papel é secundário, ainda que não dispensável. E, mesmo que haja dedicatória expressa de que a obra é uma

[h]omenagem póstuma ao *Bondade*, ao *Tião Puxa-Faca*, à *velha Isolina*, à D. Anália, ao *Tio Totó*, ao Pedro Cândido, ao Sô Noronha, à D. Maria, mãe do Aníbal, ao Catarino, à Velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin. (EVARISTO, 2020, p. 17, grifo nosso)

O leitor não tem acesso às histórias e memórias de todos eles. Ademais, há, ainda, Cidinha-Cidoca, Maria-Velha e Maria-Nova, Negro Alírio e Dora, Filó Gazogênia, Beto e Ditinha, entre outros, cujas ações são contadas em fragmentos que, mesmo fazendo sentido quando lidos

⁵ De acordo com Grada Kilomba (2019), o termo escravizado faz mais sentido por ser uma condição imposta e não uma condição inerente ao sujeito e, por concordarmos com essa premissa, elegemos o seu uso nessa análise.

isoladamente, recebem camadas e mais camadas que os complexificam à medida que são retomados na trama.

O narrador heterodiegético (seletivo) não é uma constante na narração. Há momentos em que outras vozes narrativas nos conduzem pelos becos da favela. Um exemplo é quando se percebe a narração acontecendo pelo ponto de vista de Maria-Nova introduzindo a personagem Outra, essa sem nome, que vive com Vó Rita e se esconde dos olhares dos curiosos, e em outros momentos pontuais em que personagens específicos narram suas vidas. A voz narrativa por vezes é ocupada por uma narradora onisciente; em outras ocasiões é a Outra, de quem se sabe pouco, apenas que mora com Vó Rita e que tem um filho com o qual não se dá bem. Em dado momento, o narrador é Tio Totó. É assim com os meandros da memória: eles precisam ser completados por diferentes vozes narrativas, por diferentes pontos de vista.

A inclusão da voz narrativa como personagem é, portanto, altamente significativa, em uma narrativa centrada em personagens pobres e marginalizados. A pesquisadora Grada Kilomba (2019) justifica da seguinte forma tal escrita coletiva:

[...] nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente. A ideia de um enterro impróprio é idêntica à ideia de um episódio traumático que não pôde ser descarregado adequadamente e, portanto, [...] ainda existe vívida e intrusivamente em nossas mentes.⁶ (p. 223-224)

Essa voz coletiva nos conduz pela favela, o espaço tornado lugar em que se desenvolve a narrativa. Em dado momento temos que “a favela era grande e toda recortada por becos. Alguns becos tinham saída em outros becos, outros não tinham saída nunca. Eram como ruas estreitas que se cruzavam, que se bifurcavam” (EVARISTO, 2020, p. 120). A própria repetição do termo “becos” evidencia sua presença. Além de seus inúmeros becos, a favela é composta por barracos “de adobe, latas, papelões e folha de zinco” (EVARISTO, 2020, p. 140). Esses estavam sendo colocados abaixo para

⁶ Ainda que Kilomba (2019) esteja se referindo, em seu trecho, à escrita da história de indivíduos reais e no romance tenhamos a apresentação de indivíduos fictícios, para fins de contraposição, o paralelo é válido por conta do trauma da pobreza e do racismo que perpassa ambas as obras – e que será explorado em *Becos da memória* (2020), mais adiante.

limpar a área para a construção de “um hospital ou uma companhia de gás, um grande clube, talvez” (EVARISTO, 2020, p. 116), ou outro estabelecimento qualquer. O objetivo do desfavelamento não estava claro, mas é possível antecipar que se deu por questões envolvendo dinheiro. Ainda, este tortuoso e longo processo se coloca no romance como o próprio antagonista da grande história que os personagens têm em comum. Os repetidos becos e as memórias dessas histórias neles vividas denunciam sofrimentos e abandono, e mostram, de maneira semelhante ao que temos no romance de Ntshingila, as **memórias** de uma vida sem gentileza, pelos **becos** da favela.

Por conta da descrição das dificuldades sofridas por seus moradores nesse ambiente, é possível traçar paralelos com a obra de Evaristo com *Quarto de despejo* (2014), de Carolina Maria de Jesus, livro inicialmente publicado em 1960 e que, na forma de um diário, apresenta o cotidiano da primeira grande favela de São Paulo, a Canindé, desocupada em meados dos anos 1960 para a construção da Marginal Tietê (JESUS, 2014). Ou seja, a condição de impermanência associada ao espaço da favela é encontrada nessas duas obras e sinaliza para uma constante, a do movimento, que, mesmo não sendo de todo desejada pelos personagens, já que não transmite segurança, é condição própria do ser humano, que se (re)territorializa⁷, conforme acepção do termo encontrada em Paranhos (2010), por sua escolha ou forçadamente, como movimento ou ato de insubmissão, e desde tempos ancestrais. De acordo com essa compreensão, o elemento **território** adquire valor crucial, e seu sentido está intimamente ligado ao do espaço. Quando indivíduos – personagens – são **forçados** a procurar outro espaço para chamar de lugar – seja por questões de sobrevivência, seja por imposições externas – vemos a violência que tal imperativo exerce em suas individualidades. O des(re)territorializar-se é uma agressão, ainda que, muitas vezes, o indivíduo só se dê conta do seu território, do seu lugar, quando sai dele. Com base nisso, e adotando postura contrária àquela que nos parece ser a compreensão de Deleuze e Guattari (1996) sobre a des(re)territorialização como algo positivo, entendemos que a des(re)territorialização é movimento, sim, mas que, no contexto do romance analisado, são as personagens que atribuem valor – positivo ou negativo – a essa experiência (TUAN, 2005), aproximando-se muito mais da perspectiva

⁷ As noções de des(re)territorializações estão intimamente ligadas ao conceito de território e aparecem esmiuçadas no estudo de Deleuze e Guattari (1996).

da experiência que distingue espaço e lugar, conforme proposta pela geografia humanística (TUAN, 2013).

Como pudemos ver nesse breve olhar para os enredos, as duas obras apresentam pelo menos três elementos relevantes, igualmente constitutivos de suas narrativas. Primeiramente, há o protagonismo da favela não apenas enquanto ambientação das histórias, mas também participante na determinação de realidades e (im)possibilidades de seus moradores. Outro ponto é a exploração das agruras e violências sofridas pelos personagens, sem qualquer traço de romantização de situações extremas e angustiantes, como o abandono do bebê em *Sem gentileza* e a execução de um grupo de rapazes – “homens-vadios-meninos” (EVARISTO, 2020, p. 77), em *Becos da memória*. E, por fim, destaca-se também a força das mulheres, principalmente aquelas que são mães e tentam garantir sustento aos seus filhos ao mesmo tempo que buscam não se esquecer de suas próprias individualidades.

Sem gentileza pelos becos: a escassez, a suspensão, e o espaço-lugar nas obras

Tanto em *Becos da memória* quanto em *Sem gentileza* vemos, do ponto de vista das personagens, os diferentes espaços tornando-se lugares à medida que valores e significados lhes são atribuídos, pois, de acordo com a geografia humanística, “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (TUAN, 2013, p. 96). Tal premissa tem apoio na distinção oferecida pela referida teoria para os termos “espaço” e “lugar” (TUAN, 2013). Ainda que não seja sempre dotado de valor positivo, de acordo com Tuan (2013), o espaço é uma necessidade biológica para os seres vivos. Quando ocorrem associações negativas a determinados espaços, temos casos de lugares e experiências que os seres humanos aprendem a temer. Por exemplo, as crianças em crescimento podem ser ensinadas a temer a natureza, em especial as florestas, e a respeitar construções ou instituições como igrejas ou locais públicos, por conta de valores que foram inculcados nelas pelos adultos (TUAN, 2005), por questões de sobrevivência. Em *Sem gentileza*, por exemplo, Mvelo passa a frequentar a igreja por insistência de sua mãe; é um espaço que ela respeita e cujas regras ela acata. Por intermédio da igreja, a jovem também participa de excursões, pois, assim, consegue “voltar para a casa com muita comida escondida em sacos plásticos, que ela recolheu e guardou para Zola” (NTSHINGILA, 2016, p. 12). No entanto, a igreja também lhe traz grande sofrimento e uma filha

não planejada em tenra idade – de fato, irônica e tristemente, é nesse mesmo local, tido como templo de paz e salvação, que lhe ocorre uma violência tal, a do estupro, que corrompe a pureza da jovem personagem e modifica sua visão de mundo e seu futuro.

Situações semelhantes, de escassez e violência estão presentes em *Becos da memória*. Evaristo ilustra e, de certo modo, até mesmo denuncia, como as limitações impostas aos personagens que vivem em uma favela afetam seu dia a dia. A situação permanentemente precária de um contexto marcado por privações, tais como serviços públicos de qualidade, infraestrutura e saneamento básico, se agravava com as fortes chuvas. No entanto, essa mesma chuva forte, quando ocorria, forçava os tratores a pararem o desfavelamento, o que momentaneamente poderia operar como uma ilusão de que o destino seria diferente, e ninguém seria tirado de sua casa, ou seu barraco. Com as chuvas frequentes, porém, vinha também o desafio do frio. “Os agasalhos eram poucos, muito poucos. As roupas das patroas não secavam. O trabalho custava tanto e pouco rendia” (EVARISTO, 2020, p. 139). É notável, então, o dilema dos personagens, que se encontram em um lugar desafiador, difícil, mas que é seu **lugar**, seu lar.

Paradoxalmente, ainda, a situação crítica de chuvas abundantes citada acima contrasta com a **escassez** de água nas torneiras da favela, dificultando a qualidade de vida de todos e, de modo salientado no texto, o trabalho das lavadeiras. Com frequência escancara-se esse quase contagotas das torneiras, e essa escassez suspende qualquer outra urgência. O cenário comum é não ter água, não ter como trabalhar, não ter como viver dignamente. Esse cenário se desenha com os personagens encarando o desfavelamento, que segue avançando e parando, retomando e ameaçando, e os coloca em seu limite:

raramente havia mortos, vez por outra algum ferimento mais grave e, na maioria das vezes, só escoriações. *O pior era o desespero de não ter para onde ir, não ter mais o barraco para morar. A insegurança e o desconforto, que antes já existiam, com o barraco abaixo se tornavam maiores ainda.* (EVARISTO, 2020, p. 140, grifo nosso)

Reforçamos ser notável como os personagens se “agarram” a esse lugar, sua favela, pois dele necessitam – é a necessidade biológica de ter um espaço, como postulado pela geografia humanística. O que vemos

no romance, contudo, é o desfavelamento oprimindo tal necessidade, desterritorializando os sujeitos.

Além das dificuldades agravadas pela chuva, havia outro elemento da favela – espaço tornado lugar – de modo mais específico, que assombrava o dia a dia dos moradores; suas dimensões também se avultavam com as chuvas. Conhecido como Buracão pelos moradores, sua origem é desconhecida e sua existência no espaço da favela funciona como metáfora das limitações e dificuldades enfrentadas pelos moradores: o Buracão está lá, tem identidade, não é um buraco qualquer. É onde muitos caem; é de onde muitos conseguem sair. É de onde a personagem Cidinha-Cidoca, jovem prostituta, não consegue escapar, ainda que sua morte não seja explicada. Em última instância é a presença clara do perigo, pegando os desavisados e distraídos, funcionando como limite para o trânsito dos personagens. Nesse sentido, o Buracão remete às noções da geografia humanística do espaço tornado lugar, pontualmente a partir do sentimento de temor. Os personagens aprendem a **temer** esse espaço, que passa a ser **reconhecido** e dotado de um certo **valor experienciado** – é simbólico das limitações dos personagens e lhes causa medo, e, assim, se atribui a ele uma construção não neutralizada, mas humanizada. Desse modo, não apenas a favela como um todo é um lugar, no sentido de ser o lar que é possível aos personagens, mas o Buracão, em particular, é também um outro lugar inserido nesse conjunto maior. E, em especial, um lugar que metaforicamente traduz a escassez, o abandono e o descaso para com os personagens.

Urgências e situações de escassez também são latentes no romance *Sem gentileza*. Podemos observar questões de carência, estado de suspensão e dramas similares com motivação (origem ou causa) por conta da ambientação de grande parte da história de Ntshingila na favela, assim como na obra de Evaristo (que ocorre praticamente na íntegra nos espaços da favela). Em *Sem gentileza*, porém, identificamos carências de outras ordens, como discutiremos a seguir. Todas essas faltas, em última instância, desempenham um papel na relação dos personagens com o espaço (tornado lugar) em que se encontram.

No texto de Ntshingila, existem carências de ordem prática, de sobrevivência imediata, como a questão de salário, emprego ou auxílio-doença. Evidentemente, essas situações geram problemas que colocam outras questões em suspensão, pois se a demanda da alimentação do dia não

for resolvida, por exemplo, não é possível lidar com os outros problemas da difícil vida na favela, por mais urgentes que também sejam. Ao mesmo tempo, *Sem gentileza* explora carências de outros tipos: falta de informações a respeito da ancestralidade e história das personagens, que não conhecem seus genitores, por exemplo, ou se encontram na busca por esse tipo de informação. Falta de orientação e educação para poder prevenir o estupro sofrido pela protagonista, que também sofre a carência de acolhimento, sendo repelida pela comunidade como se tivesse alguma culpa no terrível evento. Faltam perspectivas para o futuro e esperanças, que se tornam difíceis de ter em mente quando se revira um lixo à procura de comida (novamente a escassez que afeta a sobrevivência, direta e imediatamente). E, como bem pontuado pela voz narrativa, havia até mesmo escassez de lágrimas, visto que para chorar “era preciso uma energia” (NTSHINGILA, 2016, p. 21) da qual os personagens já não dispunham.

Todas essas experiências operam na construção das personagens com a favela enquanto seu lugar de existência possível. A favela aparece, pois, como lugar de atuação limitado e limitante para as personagens que agem de forma **reativa** às vicissitudes e à escassez impostas. Como se nesse espaço tornado lugar a agência e, por consequência, a identidade das personagens ficasse em suspensão, sem definições claras de origem, atuação, contribuição social e política. É uma demonstração clara do que a luta pela sobrevivência impõe aos seres humanos: não há espaço para os sonhos, não há lugar para benevolências. Mostram que quando “os sonhos dão para o almoço, para o jantar, nunca” (EVARISTO, 2020, p. 50).

De fato, podemos articular um entendimento do título do romance como essa própria denúncia: temos personagens intimamente familiarizados com crueldades, abusos, faltas e sofrimentos. Não há gentileza quando o amor não paga as contas, quando a inocência é arrancada pela raiz por uma figura de autoridade tida como protetora, ou quando se é contaminado pelo próprio parceiro e abandonado pela assistência do governo. Com efeito, no romance de Ntshingila, as experiências difíceis não se dão gentilmente (*do not go gentle*), e localizam esses personagens e suas batalhas em espaços dotados de valores: um lugar de tristeza, abandono, desamparo, desesperança. E esse lugar, tão cruel, mas tão deles, os acompanha e os define.

Nas duas obras (especialmente em *Becos*) encontramos personagens **enraizados** ao seu **lugar** na favela, pessoas que não desejam, não vislumbram

a possibilidade, ou não podem se **deslocar**, ou seja, aqueles residentes da favela que projetam seu presente e seu futuro na mesma localização de seu passado, tanto por força das circunstâncias difíceis quanto por seu próprio posicionamento. Por outro lado, também nas duas obras podemos observar personagens no vai-e-vem, aqueles que **transitam** buscando se encontrar, buscando outras oportunidades e vivências, ou então buscando resolver suas inquietações. Nonceba, em *Sem gentileza*, por exemplo, migrou para os Estados Unidos e depois voltou para a África. Já em *Becos da memória*, Totó perdeu esposa e filha na correnteza do rio, em busca de uma vida melhor, e depois reconstruiu a vida na favela narrada por Maria-Nova, ao lado de Nega Tuína.

Em ambos os romances, fica evidente que os espaços das favelas são restritos, fechados, ainda que estejam localizados próximos a bairros nobres, os quais são acessados para minimizar as carências dos personagens, por exemplo, na possível oferta de algum tipo de trabalho mal remunerado, ou mesmo de formas ilícitas, como o arrombamento de casas para furtos. A esse respeito, é pertinente lembrar a descrição elaborada por Evaristo sobre a relação **informalmente** estabelecida entre esses dois grupos – os favelados e a classe média – simultaneamente tão próximos na geografia e tão distantes na realidade experienciada. Trata-se de uma relação bastante reveladora sobre a condição de vida no espaço desprivilegiado da favela – e como pode parecer interessante para aqueles que não se encontram nesse ambiente que sejam mantidas a hierarquia e a diferença:

Parece que havia mesmo um acordo tácito entre os favelados e seus vizinhos ricos. *Vocês banquem a nossa festa junina, deem-nos as sobras de suas riquezas, oportunidades de trabalho para nossas mulheres e filhas e, antes de tudo, deem-nos água, quando faltar aqui na favela. Respeitem nosso local, nunca venham com plano de desfavelamento, que nós também não arrombaremos a casa de vocês.* Assim, a vida seguia aparentemente tranquila. E dois grupos tão diversos teciam, desta forma, uma política da boa vizinhança. (EVARISTO, 2020, p. 47, grifo da autora)

Vemos, então, como a própria sociedade parece, por vezes, se “organizar” de modo a **não** modificar certas realidades, e manter a população favelada em “seu lugar” – a favela. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, favelas podem ser destruídas, barraco por barraco, para a construção de

algo como um shopping center ou um condomínio luxuoso – espaços não facilmente acessíveis ao público que antes morava ali. Como diz Evaristo (2020), novamente, “todos sabiam que a favela não era o paraíso, mas ninguém queria sair. Ali perto estava o trabalho, a sobrevivência de todos. O que faríamos em lugares tão distantes para onde estávamos sendo obrigados a ir?” (p. 71). Então, entendemos que a sociedade, ou “como as coisas são”, pode “forçar” a população favelada a, de fato, permanecer enraizada à favela, e não somente no sentido concreto, mas também como uma **condição** de viver, pois uma dada favela (ou área desta) pode eventualmente ser varrida por tratores, e quem ali vivia **seguirá** sendo favelado, mas tendo que forçadamente estabelecer seu barraco em outro **espaço**. Não é de causar espanto, dadas essas terríveis condições, que, assim como encontramos personagens que não buscam e não podem sair da favela, também existem aqueles que, como dito anteriormente, transitam e se arriscam em caminhos outros, buscando espaços de viver e tentando se desprender dessa realidade.

Apesar de aparentemente **opostos** em seu comportamento e em sua relação com o **espaço** em que se encontram, tanto no caso dos personagens que não se deslocam quanto dos transeuntes, podemos argumentar que a **motivação** de seu comportamento (ficar ou partir/ficar ou partir e voltar) se ampara na condição de **suspensão** em que vivem: acreditamos que os personagens dos romances vivem o seu **presente**, o que importa é o instante atual, a urgência de suprir as necessidades e resolver os conflitos cotidianos. Isso pode ser observado, por exemplo, com a questão da água das lavadeiras, em *Becos*, e o corte da bolsa de auxílio-doença, em *Sem gentileza*. São situações que exigem pronta ação, problemas que não podem ser deixados para **depois**.

Desse modo, podemos entender que esse **imediatismo**, esse agarrar-se ao instante, se deve muito à condição de **escassez**. Ambos os romances, de certo modo, **denunciam** diferentes **ausências**: falta de estudos ou necessidade de abandonar os estudos pela falta de condições de manutenção; falta de recursos financeiros e mesmo apoio por políticas públicas para suprir necessidades de alimentação e de adequadas condições de moradia e higiene, em um flagrante abandono dos personagens à sua própria (falta de) sorte; falta de acolhimento por parte da sociedade, que não enxerga e mantém à margem essas populações, tanto física quanto emocionalmente – e não seria de fato possível dissociar esses aspectos, pois necessariamente uma marginalização

física implicaria uma marginalização emocional. Ausências que impõem necessidades, como aquelas vividas pela personagem Mvelo, de viver “das lixeiras dos ricos” (NTSHINGILA, 2016, p. 10) e “economizar para a próxima refeição: pulando uma, caso não estivesse com muita fome” (NTSHINGILA, 2016, p. 115).

Ainda, e de forma a complementar a noção de (re)territorialização apresentada anteriormente, a experiência com determinado lugar se estabelece em direta relação com o tempo (TUAN, 2013). No entendimento de Tuan (2013), “se o tempo for concebido como fluxo ou movimento, então lugar é pausa” (p. 240), e o imediatismo desestrutura essa conexão. O tempo humano é marcado por etapas, assim como o movimento está marcado por pausas, de modo que leva tempo para sentir afeição por um lugar e, conseqüentemente, para se poder conceber tal ambiente como o **lugar** próprio de dado sujeito. Contudo, a mera passagem de tempo, ou pausa, não é necessariamente suficiente para a relação se estabelecer, de um espaço ser vivido como um lugar. No cerne do postulado da geografia humanística de Tuan está a questão da **experiência**. Na perspectiva do autor, uma experiência estéril, sem conseqüências ou impactos pessoais no sujeito, pode determinar que a localização permaneça sendo um simples espaço ocupado. Afinal, “a *qualidade* e a *intensidade* da experiência é mais importante do que a simples duração”. (TUAN, 2013, p. 240, grifo nosso). Isto posto, acreditamos que, tanto em *Becos da memória* quanto em *Sem gentileza*, as experiências intensas de relações interpessoais e familiares, as lutas por sobrevivência e atendimento de necessidades básicas como a fome, e os processos violentos, como o estupro e o abandono do bebê, na obra de Ntshingila, e os assassinatos e o desfavelamento no texto de Evaristo, reiteram que os personagens constroem lugares em seus espaços, ainda que seja para, forçosamente e em contextos de urgência, serem des(re)territorializados. As vivências nas favelas desses romances, de certo modo, denunciam o desprezo para com essa construção vivenciada pelos personagens e, como vimos, levantam importantes pontos para reflexão e debate.

Em uma leitura rápida e talvez desatenta, é possível receber esses romances como um mergulho em realidades específicas e pontuais. Porém, em nosso entendimento, as obras aqui discutidas não parecem se propor (nem se conter) como textos representativos de supostas “identidades nacionais” ou contextos singulares. Ao contrário, acreditamos que os romances narram

dramas por um lado **localizados** no âmbito de dada favela, no Brasil e na África do Sul e, simultaneamente, **desterritorializados**, isto é, abarcando o sentido de desordem e não-estabilidade, e busca/desejo de reterritorialização, continuamente enfrentados pelos personagens, como demonstramos. Assim, as obras de Evaristo e Ntshingila se somam à crescente (e necessária) produção literária multicultural, cosmopolita, polifônica e híbrida, conforme entendido por García Canclini (2001).

Considerações finais

Conquanto seja possível traçar paralelos entre as obras analisadas, especialmente na questão do protagonismo do espaço-lugar favela como elemento determinante de realidades e (im)possibilidades dos personagens, o papel crucial da escassez e dos estados de urgência e suspensão como decisivos nas ações reativas dos personagens, e a atuação destacada de personagens mulheres no desenrolar das tramas, alguns outros aspectos díspares podem também ser levantados, ainda que não se proponham a esgotar as possibilidades de leitura das referidas obras.

Em *Sem gentileza*, temos uma narrativa onisciente responsável por organizar as ações e personagens, como se houvesse um plano maior, pré-organizado, ordenado, de apresentação. De forma diversa, em *Becos da memória*, diferentes vozes narrativas, ainda que haja uma voz, a de Maria-Nova, em destaque, possibilitam o acompanhamento do desenrolar dos eventos. É como se o leitor descobrisse a narrativa à medida que ela vai acontecendo, junto com a narradora (principal) e os demais personagens, que adquirem sentido ao mesmo tempo que contam (ou lembram) suas histórias.

Ademais, embora as posturas dos personagens fossem claramente reativas em ambas as tramas, percebemos que revisitar os becos da memória, mesmo que sejam becos tomados pela falta de gentileza, torna possível o apropriar-se de sua história, o reescrever-se em um espaço tornado lugar que adquire sentido porque você, como indivíduo único, vive nele. Aponta, de maneira otimista (mas não como uma esperança utópica e impossível de ser concretizada), a educação como uma saída viável para condições adversas: Mvelo, aos vinte anos e com o apoio de um entorno acolhedor, concluíra o Ensino Médio e se matriculara para estudar jornalismo. Já Maria-Nova não voltaria para a escola no ano seguinte, “mas voltaria a estudar um dia” (EVARISTO, 2020, p. 183) e, em sua última noite na favela, mesmo com

os tratores “prontos para o trabalho do dia seguinte que seria eliminar o Buracão e aplinar a área em que estavam os últimos barracos” (EVARISTO, 2020, p. 182) – um deles o barraco onde morava a menina – sonha com Vó Rita, qual metáfora para a mãe-Terra, e sabe que “havia o medo, o incerto, o imprevisível do amanhã. Mas havia a tenacidade, a força, o desejo de vida” (EVARISTO, 2020, p. 183) que sustentam quem não desiste apesar da escassez, das incertezas e se (re)territorializa para novas versões de si.

Isto posto, acreditamos ser possível ver nesses romances algo **além** de suas fundamentais denúncias e problematizações, algo mais do que as faltas de gentileza e as brutalidades da vida, algo mais do que o descaso público e o abandono à própria sorte daqueles que vivem nessas favelas. Em nosso entendimento, há, também, um possível vestígio acolhedor e esperançoso nesses becos tão sem gentileza. Encontramos no encerramento das obras indícios de (mais) força e coragem, em um apontamento para a vontade de trilhar outro caminho – um caminho que não se definiria por se viver neste ou naquele território, especificamente, mas por se construir, em qualquer **lugar**, um lugar menos bruto, com mais justiça, educação e, por fim, mais amabilidade. Não por acaso, portanto, o romance de Ntshingila (2016) é precedido da seguinte dedicatória: “para as crianças que vivem às margens da sociedade e que passam por dilemas colossais. As suas vozes são importantes”. E, acrescentamos, de modo mais ou menos direto, mais ou menos consciente, nós estamos **todos** implicados, de alguma maneira, nessas relações de sobras e faltas, nas urgências e nos dilemas, ainda que não pareçam ser questões nossas, que **pareçamos** estar longe dessas realidades. Somos todos parte da sociedade, e devemos assumir nossa responsabilidade e engajamento. Sentimos que a literatura de Evaristo e Ntshingila, ao retratar tantas injustiças e crueldades, gentilmente nos convida para esse entendimento e tomada de ação.

Agradecimentos

Deixamos nosso agradecimento especial a Mônica Stefani, professora da Universidade Federal de Santa Maria (RS, Brasil), por sua leitura atenta de uma das versões desse manuscrito.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia de Leão. Rio de Janeiro: 34, 1996. v. 3.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução de Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NTSHINGILA, Futhi. *Sem gentileza*. Tradução de Hilton Lima. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

PARANHOS, Ana Lúcia S. Des(re)territorialização. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 147-166.

SEM GENTILEZA e a resistência das mulheres de Futhi Ntshingila. *Nonada*, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2016/08/sem-gentileza-e-a-resistencia-das-mulheres-de-futhi-ntshingila-2/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 2005.



Os Kafkas de Coetzee: a última lição de Elizabeth Costello

Coetzee's Kafkas: Elizabeth Costello's last lesson

Adriano Schwartz

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

aschwartz@usp.br

<http://orcid.org/0000-0001-7604-6206>

Resumo: O propósito deste artigo é sugerir que “No portão”, o capítulo final de *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee, não apenas se apropria de “Diante da lei”, de Kafka, mas também reconfigura, de modo bem menos evidente, um outro texto do escritor, “Das parábolas”. Para tanto, depois de examinar a enigmática parábola e algumas de suas leituras críticas, busca-se mostrar como a “lição” de Coetzee também traça, em chave ficcional, um amplo comentário sobre as distinções entre “este lado” e “do outro lado” e sobre a afirmação de que toda a parábola, no fundo, quer apenas dizer que o “inexplicável é inexplicável” e que, ao fazer isso, também discute as relações entre literatura e conhecimento.

Palavras-Chave: Kafka; Coetzee; *Elizabeth Costello*; parábolas; romance contemporâneo.

Abstract: The purpose of this article is to suggest that “At the Gate,” the final chapter of J.M. Coetzee’s *Elizabeth Costello*, is not just appropriating Kafka’s “Before the Law”, but is also reconfiguring, in a much less obvious way, another of his texts, “On Parables”. Therefore, after examining the enigmatic parable and some of its critical readings, we seek to show how Coetzee’s “lesson” also draws, in a fictional key, a broad commentary on the distinctions between “this side” and “the other side” and the statement that the parable, in the end, just means that the “inexplicable is inexplicable” and that, in doing so, it also discusses the relations between literature and knowledge.

Keywords: Kafka; Coetzee; *Elizabeth Costello*; parable; contemporary novel.

Introdução

A proposta deste artigo é mostrar que o “No portão”, capítulo final de *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee (2003), não está apenas se

apropriando de “Diante da lei”, de Kafka (1999), como é razoavelmente claro para qualquer leitor que conheça uma das histórias mais célebres do autor tcheco, mas também está reconfigurando, de modo bem menos evidente, um outro texto do escritor, a enigmática parábola sobre as parábolas, o “Das parábolas” (KAFKA, 2012). Encontrada em um caderno de Kafka e redigida provavelmente em 1922, teve o título, “Von den Gleichnissen”,¹ dado por Max Brod em 1936. Trata-se de uma “narrativa” de recepção crítica difícil e bastante variada e será preciso, antes de discutir a sua inserção no romance de Coetzee, tentar entender um pouco melhor o seu “funcionamento”.

A única vida que temos

Os textos ficcionais, os diários e as cartas de Kafka estão cheios de criações curtas e enigmáticas nas quais ele se livrava, muitas vezes, por conta da abertura e da brevidade, de ter que conceber os finais que tanto o incomodavam. Ao contrário das parábolas antigas, herdeiras do “mashal” rabínico, que não escondiam uma intenção didática, ainda que até nelas isso possa ser relativizado, como mostra por exemplo Kermode em seu *The Genesis of Secrecy* (1979), a parábola moderna – que tem em Kafka o seu principal artífice – é por definição incompleta, gera paradoxos² e impõe ao leitor a sensação de estar girando em falso. Não por acaso, em uma parábola intitulada “Defesa de Kafka contra os seus intérpretes”, Agamben reencena esse efeito, incorporando elementos das parábolas kafkianas (“guardiões”, “templo”, o imperativo peremptório, a figura dos patriarcas, a mensagem

¹ Como lembra a *Franz Kafka Encyclopedia* (GRAY, 2005, p. 287), a palavra “Gleichnis”, em alemão, significa não apenas “parábola”, mas também, de forma mais ampla, “metáfora”. O verbete, na pequena análise que apresenta, afirma, inclusive, que os dois sentidos atuam ali em momentos diferentes. De fato, as traduções não fogem muito disso: “on parables” (inglês), “sulle parabole” ou “delle metafore” (italiano), “de las alegorias” ou “de las metáforas” (espanhol). E são elas que vêm sendo usadas pela crítica. Agamben opta por “parabole” em *Il fuoco e il racconto* (2014a); o mesmo faz Hillis Miller, “parable”, ao se referir ao texto em *Parable and Performative in the Gospels and in Modern Literature* (traduzido para o português em MILLER, 1995).

² A bibliografia sobre a parábola moderna é imensa, especialmente ligada a Kafka. Foram consultados aqui, entre outros, Politzer (1962), Gray (1987), Naveh (2000), Crossan (2008). Outros textos serão mencionados, nas próximas páginas, quando citados.

perdida, a recursividade). Reproduzo abaixo o seu início, na tradução do ensaísta João Barrento:

Sobre o inexplicável correm as mais diversas lendas. A mais engenhosa – encontrada pelos actuais guardiões do Templo ao remexerem nas velhas tradições – explica que, sendo inexplicável, ele permanece como tal em todas as explicações que dele foram e continuarão a ser dadas nos séculos vindouros. São precisamente essas explicações que constituem a melhor garantia da sua inexplicabilidade. O único conteúdo do inexplicável – nisto está a sutileza da doutrina – consistiria na ordem (verdadeiramente inexplicável): “Explica!” Não podemos subtrair-nos a esta ordem, porque ela não pressupõe nada de inexplicável, ela própria é o seu único pressuposto. Seja o que for que se responda ou não responda a esta ordem – mesmo o silêncio – será sempre de qualquer modo significativo, conterà de qualquer modo uma explicação. (AGAMBEN, 1999, p. 135)

A tentação de explicar o texto já insere o explicador no curto-circuito que ele apresenta; mesmo o silêncio é comprometedor. O seu título, contudo, é bastante direto: é o único lugar em que o nome de Kafka aparece, e ele vem acompanhado de um aviso, de que é preciso defendê-lo e, mais ainda, de que é preciso defendê-lo de seus intérpretes. Assim como acontece no texto de Agamben, porém, o curto-circuito também já acontecia nos textos de Kafka. É muito difícil conseguir lê-los sem tentar “explicá-los”. Todos se transformam instantaneamente em “intérpretes”, contagiados pelo efeito parábólico (MILLER, 1995, p. 182), por essa sensação inevitável de que eles dizem além do que dizem. Para o filósofo italiano, toda a literatura é a história da “perda do fogo”, traz uma ausência, impõe um mistério (AGAMBEN, 2018, p. 28). E é em meio a essa discussão que ele aproxima as parábolas bíblicas, especialmente a “Parábola do semeador”, uma “parábola sobre parábolas” (AGAMBEN, 2018, p. 45), das de Kafka, especialmente aquela à qual sua defesa remete diretamente, “Das parábolas”, que é também uma parábola sobre parábolas. Ali, segundo ele, esvai-se a distinção entre a parábola sobre o “Reino” e o “Reino”, entre o discurso e a realidade; e o mistério não seria nada além da elevação da palavra além do seu sentido lógico:

[...] a sua transfiguração na compreensão – isto é, a cessação de qualquer sentido ulterior. Entender a lettrar, tornar-se parábola significa que nela advenha o Reino. A parábola fala “como se o Reino não fôssemos”, mas é exatamente e apenas desse modo que nos abre a porta do Reino. (AGAMBEN, 2018, p. 50)

Em sua “explicação”, paradoxalmente, Agamben (2018) “resolve” a parábola de Kafka sugerindo que ela não é uma parábola: “por isso o segundo interlocutor [...] só pode perder” (p. 49).³ Mas me parece que ela precisa ser lida na íntegra e com algum vagar, já que desse modo pode-se gerar um pouco mais de uma certa confusão que aqui será proveitosa. Transcrevo-a abaixo, novamente em tradução de João Barrento:

Das parábolas

Muitos se queixam de que as palavras dos sábios frequentemente são apenas parábolas, mas sem utilidade para a nossa vida do dia a dia, que é, afinal, a única que temos. Quando o sábio diz: “Passa para o outro lado”, não quer dizer que devemos ir para a outra margem, coisa que sempre poderíamos fazer, se o resultado do caminho valesse a pena. Refere-se, sim, a um lendário outro lado, a qualquer coisa que não conhecemos, que nem ele próprio consegue definir de forma mais exacta, e que por isso não nos serve de nada neste mundo. Todas essas parábolas querem dizer, no fundo, que o inexplicável é inexplicável, e isso já nós sabíamos. Mas aquilo que nos dá que fazer todos os dias são outras coisas.

Ao que alguém disse: “Por que toda essa resistência? Se vos deixásseis guiar pelas parábolas, transformar-vos-eis vós próprios em parábolas e ficareis livres das canseiras diárias”.

E um outro respondeu: “Aposto que também isso é uma parábola”.

O primeiro: “Ganhaste”.

O segundo: “Sim, mas infelizmente só na parábola”.

O primeiro: “Não, na realidade. Na parábola perdeste”.

(KAFKA, 2012, p. 27)

Pode-se dividir o texto em duas partes. Na primeira, um narrador começa falando sobre uma queixa de um determinado grupo (“muitos”) de que as palavras dos sábios, “apenas parábolas”, não servem para a única vida que “temos”, e esse “temos” indica uma tomada de posição que só se acentua no desenrolar do parágrafo. Esse narrador concorda com os “muitos” e acha que a reafirmação tautológica de que o “inexplicável é inexplicável”

³ Assim como em “K.”, Agamben (2014b) resolve *O processo* (e, dentro dele, a parábola de “Diante da lei”). O texto, inclusive, não tem nenhum pudor em fazer afirmações definitivas: “tal só pode significar que [...]” ou “mostra para além de qualquer dúvida”, por exemplo (p. 32).

não serve para nada na vida cotidiana, que também poderíamos chamar de “este lado”, em contraposição a um “outro lado” lendário, metafórico, sugerido pelos sábios. Esse narrador defende aqui um lugar bastante calcado no senso comum.

Aí surge outra voz, outro narrador, mais distante, que buscará problematizar a conclusão provisória desse primeiro narrador, antecipando de modo velado o que a conversa fará de modo explícito em seguida. Essa outra voz aparece brevemente, anunciando um “ao que alguém disse” e passa então apenas a orquestrar dois personagens, que vão recriar de modo direto a contraposição entre “esse lado” (narrador 1) e o “outro lado” (narrador 2). O personagem 1 se dirige a um dos “muitos” (portanto, inclusive ao próprio narrador 1) e questiona a resistência a esse “outro lado”, que serviria para se livrar das questões mezinhas do cotidiano ao transformar o próprio resistente em parábola. O personagem 2 propõe um jogo, uma aposta, que essa afirmação é ela mesma uma parábola, que ela portanto já é figurada, já quer dizer outra coisa, já o colocaria (e a todos os resistentes) no “outro lado”. O personagem 1 concorda, diz que ele está certo, mas o personagem 2 não fica satisfeito, ele não “gosta” do “lado” da parábola, do “outro lado”, então lamenta que essa vitória aconteça só do “outro lado”, na parábola, e não na vida real, e é corrigido pelo personagem 1, que diz que a vitória aconteceu, sim, na vida real, que na parábola, do “outro lado”, ele perdeu. Por terminar como termina e por vir na forma de uma contraposição, pode-se inferir que o narrador 1 e o personagem 2 defendem causas semelhantes, e que o mesmo acontece com o narrador 2 e o personagem 1. Essa mesma contraposição combina com o espírito de qualquer parábola: ela sugere um exercício mental que leve a uma reflexão, que faça o leitor ter a impressão de que aprendeu algo, aprendizado que, em Kafka, normalmente está vetado. Dentre as inúmeras perguntas que advêm dessa breve paráfrase, gostaria de destacar uma: se o narrador 1 e o personagem 2 fazem uma defesa de algo próximo ao senso comum, qual é a defesa do narrador 2 e do personagem 1? Isso é mais ou menos a mesma coisa que perguntar o que se pode depreender desse lugar ao qual o sábio quer encaminhar as pessoas e que nem ele sabe definir, esse “outro lado”.

Entre os críticos, evidentemente, as respostas – e até as paráfrases – variam muito. Há desde aquele que diz não saber se entendeu muito bem o texto, mas que vai tentar discuti-lo mesmo assim (THIHER, 1990), até

aqueles que julgam tê-lo resolvido complemente (SHARKEY, 2006). Indo no sentido inverso e muito distante do tom elevado do crítico anterior, que não julguei necessário resumir, mas ainda “do lado” dos que resolvem o texto, está J. Hillis Miller. “Das parábolas” é tomado como paradigma da parábola secular moderna, e seu paradoxo “tortuoso” giraria em torno das seguintes variações a respeito do que acontece na realidade ou na parábola: uma distinção entre a vida cotidiana e um “fantástico além” (o “outro lado”), uma distinção entre a pessoa cotidiana e a pessoa transfigurada e uma distinção entre a linguagem literal e a linguagem parabólica (MILLER, 1995). Para Miller, esse “outro lado” está fora deste mundo e não pode ser designado, a não ser metaforicamente. O texto de Kafka então apresentaria uma “questão dupla”: “que tipo de ação é executada pelo sábio quando ele arranca palavras do seu uso normal e diz: ‘passe para lá’, que tipos de ações deveríamos executar se desejássemos obedecer à injunção do sábio?” (MILLER, 1995, p. 190). A resposta, segundo ele, é óbvia (“basta seguirmos as parábolas para nos tornarmos parábolas”), assim como é óbvia a percepção de que a linguagem dos comentadores é sempre contaminada pela parábola que comentam e se “paraboliza”. Aos dois “óbvios”, segue-se o desconcerto de perceber a “claridade ofuscante” que o texto atinge quando o crítico comenta o pequeno diálogo entre o personagem 1 e o personagem 2: a afirmação da parábola só pode ser feita a partir do real, o “outro lado” só existe em contraste com “este lado”: “o único modo de tornarem-se eficientes é tornando-se literalmente verdadeiras”; se forem vistas como “figuras de linguagem”, alguém perde, mas elas não podem ser vistas de outra maneira, então não conseguem produzir “nem ação nem conhecimento” (MILLER, 1995, p. 192). Para Miller (1995), de qualquer maneira, “sempre se perde”: “perde ao vencer, e perdemos também ao perder” (p. 192).

Já Michael Wood lida com o texto de modo mais “otimista”. Ele reafirma que a parábola de Kafka faz explicitamente o que toda parábola faz ao falar sobre ela mesma, mas diz que está interessado num dos espaços que ela abre, o espaço da leitura, da leitura como hábito, como um “vício em compreensão e perplexidade” (WOOD, 1996, p. 326). Ele distingue três “posições” na parábola: a posição do “muitos”, associada ao senso comum, ao dogma; a posição do primeiro falante, que acredita na parábola; e a posição do segundo falante, que não necessariamente espelha o “muitos”, ainda que se identifique com ele: o segundo falante está quase fazendo uma piada. São, segundo Wood, o pragmático, o crente e o cético/piadista,

e o jogo que eles estabelecem gera uma aceleração que impõe ao leitor a sensação de que é impossível acompanhar o texto, por mais que ele tente de novo: ganhar apenas na parábola reforça a inutilidade da parábola, a incapacidade de perceber qualquer proveito na parábola; perder na parábola é perder duplamente, perder a chance de ir além da percepção de que “o inexplicável é inexplicável” e também fazer a “piada fácil” a respeito da chance perdida. Wood diz que a leitura poderia terminar aqui (e, de certo modo, é onde Hillis Miller termina, na dupla derrota), mas ele anuncia um incômodo, uma sobra, um resto, uma voz que suspira, diretamente do texto, “é a única [vida] que temos”, o que faria das palavras do sábio um tipo de mentira. E pergunta: e se não fizesse, “e se a sabedoria fosse de fato sabedoria”? Para ele, é impossível não preferir uma das três posições e, mais ainda, não identificar algum tipo de verdade – “verdade que queremos” (WOOD, 1996, p. 328) – em cada uma delas. Aí, a análise engenhosa de Wood retoma uma discussão feita por Robert Alter a partir de uma polêmica entre Scholem e Benjamin sobre as diferenças entre a inacessibilidade e a inexistência do significado, passa a comentar o ciclo de Kafka sobre a muralha da China e então conclui (depois de identificar os dois críticos e o escritor com as três posições que ele vinha delineando):

Considerar o texto ilegível é estar dividido entre a lealdade a todas, ou pelo menos a mais de uma dessas posições, e experimentar esse rasgo como o significado do texto. Não há descanso aqui, porém, porque ‘rasgar’ é outra parábola – ou apenas uma parábola, se você preferir. Precisamos agir tanto no ilegível quanto no lido [...]. Devo insistir que o ilegível, neste sentido, não é um artigo de luxo, algo encontrado apenas por intérpretes especializados privilegiados e protegidos? Todos nós o encontramos, de todas as maneiras, e principalmente, em pânico, o convertimos de volta em legível o mais rápido possível. Estou prestes a fazer isso agora e devo parar antes.⁴ (WOOD, 1996, p. 334, tradução nossa)

⁴ No original: “To find the text unreadable is to be torn between allegiances to all, or at least more than one of these positions, and to experience that tearing as the meaning of the text. There is no rest here, though, because ‘tearing’ is another parable – or only a parable, if you prefer. We need to act on the unreadable as well as on the read [...]. Do I need to insist that the unreadable in this sense is not a luxury item, something encountered only by privileged and sheltered expert interpreters? We all encounter it, in all kinds of ways, and we mostly, out of panic, convert it back into the readable as fast as we can. I’m on the verge of doing that now, and must stop before I do”.

Lidar com essa conversão do “unreadable” para o “readable”, com esse oscilar entre as três posições, com essa impossibilidade de descanso provocada pelo texto no leitor que se recusa a aceitar que o “inexplicável é inexplicável”, é uma das questões centrais na produção crítica de Michael Wood. Esse texto sobre Kafka aqui resumido é de 1996. Quase dez anos depois ele lançaria um livro inteiro, *Literature and the Taste of Knowledge* (2005), para revirá-la, no qual volta, entre muitos outros autores, a Kafka. Em ambos, Wood faz aproximações especulativas a esse “outro lugar”, a esse “conhecimento” que o sábio da parábola não consegue definir. É irônico e talvez inevitável que a “defesa de Kafka contra seus intérpretes” termine por englobar quase todos eles – inclusive, desconfio, o próprio Agamben. Ao vislumbrar o “outro lado”, um “outro lado” e, ao mesmo tempo, humildemente evitar descrevê-lo (“[I] must stop”), Wood parece ter encontrado uma saída instável possível. Um outro tipo de saída, mais ousada⁵, é proposta por Coetzee em “No portão”, capítulo final de *Elizabeth Costello*.

As lições da última lição

O romance, uma mistura sofisticada, ostensiva e, às vezes, agressiva de invenção, autobiografia e ensaio, é composto de oito “lições”/“palestras” e um pós-escrito. E, como afirma Medin (2010), se Kafka não tivesse nascido, a obra não poderia existir⁶. Ele está lá naquilo que Costello diz e discute,

⁵ Em um texto com o sugestivo título de “Against Allegory”, em que defende leituras mais literais, calcadas no que ele chama de “singularidade”, na experiência da leitura como um “evento”, Derek Attridge lembra, na esteira de uma série de outros críticos, que qualquer interpretação ou comentário sempre tende à alegoria e que um dos mecanismos mais eficazes para desviar das interpretações que “fecham” o texto – que parecem “resolver” a leitura e anular o discurso literário em favor do histórico – é a tentativa de criar um texto segundo que iguale em inventividade o texto que se pretendia discutir, como Coetzee faz com o romance *Foe* em relação a *Robinson Crusoe* e como ele faz no capítulo aqui analisado. “No portão” é especial, como diz Attridge, porque, em vez de a alegoria ser pensada como um modo de interpretação, ela é tematizada, colocada em cena como um assunto, um problema que vale a pena discutir. (ATTRIDGE, 2004a, especialmente p. 34)

⁶ Ainda mais do que faz com Roth e Sebald, uma vez que Coetzee é o verdadeiro protagonista de seu estudo, aquele que conseguiria “quebrar” o esquema de influência destrutiva de Bloom, o levantamento feito por Medin da presença de Kafka (e da importância de Kafka) na produção do escritor sul-africano é primoroso. Por outro lado, se, como se verá, eu tento “dobrar” a aposta, mostrando que há ainda mais Kafka no texto de Coetzee, Bethlehem (2009) faz o contrário, tentando ler o capítulo “resistindo” a Kafka e buscando em seu “universalismo” a presença da África do Sul do pós-*apartheid*.

nas coisas que acontecem com ela, em referências e alusões, na cadência do texto, ainda que o filho da escritora/personagem diga a certa altura: “estamos nos Estados Unidos, nos anos 1990. As pessoas não querem ouvir falar de Kafka outra vez” (COETZEE, 2003, p. 32).

Medin associa “Das parábolas” com o problema proposto pelo narrador da “palestra” inicial, “Realismo”, já nos dois primeiros parágrafos do texto:

Em primeiro lugar, temos o problema da abertura, ou seja, como nos levar de onde estamos, que é, por enquanto, lugar nenhum, para a margem de lá. É um simples problema de ponte, um problema de construir uma ponte. Problemas que as pessoas resolvem todo dia. Resolvem e, uma vez resolvidos, seguem em frente. Vamos supor que, seja como for, a coisa esteja feita. Vamos dizer que a ponte está construída e atravessada, que podemos tirá-la da cabeça. Deixamos para trás o território onde estávamos. Estamos do lado de lá, onde queremos estar. (MEDIN, 2010, p. 7)

E mostra como essa questão, presente em toda a obra de Kafka, de passar (ou tentar passar) de um lado ao outro, de um lugar a outro lugar, “deste lado” ao “outro lado”, reverbera pelo texto de Coetzee.⁷ Ele aponta que logo ali, no início, a menção parece indicar a tarefa do escritor ao principiar sua obra, partir do nada e chegar a algum lugar, algum lugar, acrescento, que não existia até então no “mundo real”, uma ficção portanto. Quando discute “No portão”, contudo, Medin não retorna a “Das parábolas”, mantém seu contraponto principalmente com “Diante da lei”, texto com o qual o diálogo é explícito.

Em “No portão”, o contraste entre o realismo de algumas descrições (a quentura da praça, o suor, as roupas das pessoas, o quarto) se mistura à atmosfera de sonho/pesadelo, que sugere algum tipo de passagem entre o fim da vida e uma próxima vida – a personagem perde a noção do tempo, a língua usada no café é convenientemente o italiano de Dante, o dinheiro é um valor sem especificidade, que parece “de brinquedo”, a existência assume um modo de estranha repetição. Algo (uma vida?) que deveria ter terminado não terminou:

⁷ Gary Johnson (2012) também mostra como as “palestras” prévias preparam o leitor para a última, “No portão”.

A jornada que a trouxe aqui, até este país, esta cidade, que parecia ter chegado ao fim quando o ônibus parou e a porta se abriu na praça lotada, não era o fim de tudo. Agora começa uma provação de outro tipo. (COETZEE, 2003, p. 215)

Acontece, portanto, uma duplicação de “lados”. Este “outro lado” é provisório, um novo “este lado” necessário para alcançar o próximo “outro lado”, que está atrás ou depois de um portão. O espectro de Kafka, anunciado pelo título do capítulo, faz-se explícito pela própria Elizabeth Costello, que, quando percebe a óbvia ligação, afirma não ter muita paciência com o escritor, reiterando o jogo de aproximação e afastamento que se desenrola por todo o volume:

É a mesma coisa com Kafka. A muralha, o portão, a sentinela, tudo saído direto de Kafka. Assim como a exigência de uma confissão, e o tribunal com o meirinho sonolento, e o painel de velhos com suas roupas de corvo fingindo prestar atenção enquanto ela se debate nas agruras das próprias palavras. Kafka, mas só as superfícies de Kafka; Kafka reduzido e achatado até a paródia.

E por que particularmente Kafka é revolvido por ela? Quase sempre não conseguia ler Kafka sem impaciência. Quando ele oscila entre desamparo e lascívia, entre raiva e subserviência, ela muitas vezes o acha, ou pelo menos seus eus K, simplesmente infantis. Então por que é tão kafkiana a mise-en-scène em que se vê lançada? – não gosta da palavra, mas não existe outra. (COETZEE, 2003, p. 231)

Elizabeth Costello, como ela mesma diz, conhece essa “partitura”. O território incerto, de pós-vida, que já nos jogava para os universos similares da alegoria, da fábula ou da parábola, reconta uma outra parábola – agora um tanto diferente, alongada, esquisita –, em outro procedimento de duplicação, que nesse caso provavelmente também duplica a contaminação parabólica, deixando o leitor na aflitiva posição de tentar tirar algo dali. Há coisas sabidas, que são logo rebaixadas (“um purgatório de clichês”) – o lugar, as pessoas do lugar, os juízes e o tribunal, Kafka –, e há coisas não sabidas – o que há do “outro lado” do portão, ou, melhor ainda, por que é necessário ir para o “outro lado” do portão, já que ela chegara a ter um

vislumbre do que há ali⁸, por que tanto Kafka. Do ponto de vista do que é narrado, no entanto, o que se duplica e reduplica é uma mesma situação: Elizabeth Costello tentando contar para uma pessoa ou para um grupo de pessoas (ou imaginando o que contaria) qual é a sua crença, em que acredita, qual é o saber de um escritor. Isso, esse amplo comentário sobre a frase “o inexplicável é inexplicável”, que não está em “Diante da lei” nem de lá vem, acontece em “No portão” seis vezes. É como se ela tivesse ido ao “lendário outro lado” de que fala o sábio em “Das parábolas” e de lá voltado e precisasse agora anunciá-lo – explicar o inexplicável – para ganhar acesso a um novo e não lendário “outro lado”.

Na primeira vez, diante de um guarda, diz que não tem crença, depois afirma que é uma escritora e seu negócio não é acreditar, é escrever, que faz imitações. O guarda não aceita as respostas (“nós todos temos crença. Não somos gado⁹”) e a manda voltar depois (“estou sempre aqui”). No encontro seguinte, é novamente rejeitada pelo guarda, depois de dizer:

Sou escritora, uma mercadora de ficções, diz o texto. Tenho apenas crenças provisórias: crenças fixas me atralhariam. Mudo de crença como mudo de casa ou de roupas, de acordo com minhas necessidades. Com base nisso – profissão, vocação – solicito minha isenção da regra de que ouço agora falar pela primeira vez, a saber, que todo requerente ao portão tenha de ter uma ou mais crenças. (COETZEE, 2003, p. 216, grifo do autor)

A longa declaração seguinte acontece na frente de um grupo de juízes. Elizabeth Costello desdobra o que dissera, mantendo sua posição: é uma

⁸ “Apesar da descrença, esperava que o aquilo que está além daquele portão feito de madeira de teca e latão, mas também, sem dúvida, da matéria da alegoria, fosse algo inimaginável: uma luz tão cegante que obnubilasse os sentidos terrenos. Mas a luz não é nada inimaginável. É meramente brilhante, mais brilhante talvez do que as variedades de luz que conheceu até agora, mas não de outra ordem, não mais brilhante, digamos, do que um flash de magnésio aceso permanentemente” (COETZEE, 2003, p. 217). Esse trecho poderia gerar algum ruído terminológico, já que ela fala em alegoria, e não em parábola, mas o fato é que, como eu escrevi acima, trata-se de universos similares. Pode-se aqui relembrar Hansen (2006): “[...] por ser de entendimento mais fácil, a ‘permixta apertis alegoria’ muitas vezes se chama parábola, como as do Novo testamento” (p. 66).

⁹ Impossível não notar aqui a concentração feérica de figurações esperadas e inesperadas que a frase atinge: ela é parte parábola, ela é parte paródia, ela é metafórica e ela é, para um leitor neste país neste momento da história, principalmente irônica.

escritora, não tem crenças, é uma “secretária do invisível”, ouve as palavras que lhe são ditadas por “poderes que estão além de nós” e testa a integridade delas, sem fazer julgamentos. Uma variação do “este lado” e “do outro lado” surge aqui, na menção a um verso de Czeslaw Milosz (“Sou apenas um secretário para a coisa invisível”): “deste lado” a secretária, aquela que detém o “segredo”, do “outro lado” o invisível, um poder “além de nós”, mas é um caminho de mão única, sempre do “outro lado” para “este lado”; ela recebe dali algo, ouve “vozes”, e propaga, passa adiante. Qualquer crença seria uma resistência, um obstáculo. Um dos juizes diz então algo similar ao que dissera o guarda, que sem crença não somos humanos, e obriga a personagem a explicar que certamente ela tem crenças, mas que, como escritora, precisa se afastar delas, que elas não são tão importantes e que não é nelas que está seu “coração”¹⁰. A intervenção seguinte do juiz põe em questão novamente essa nova versão “do outro lado”. Ele pergunta como ela sabe que o “contrato” dela com o invisível não foi suspenso (e “a carta não chegou à senhora”) ou se ele sequer existiu. Costello diz que pensa nisso sempre e que pode ser uma impostora, mas que é preciso levar em conta a sua história de vida. Aí a narrativa faz um desvio que beira o ridículo. Um juiz pergunta sobre filhos, a protagonista não entende, ele continua:

“Filhos? Não entendo.”

“E os tasmanianos?”, continua ele. “E o destino dos tasmanianos?”
Os tasmanianos? Será que andou acontecendo alguma coisa na Tasmânia nesse ínterim, de que ela não ouviu falar?

“Não tenho nenhuma opinião especial sobre os tasmanianos”, responde, cautelosa.

“Sempre achei que eram pessoas absolutamente decentes.”

Ele acena, impaciente. “Estou falando dos tasmanianos antigos, os que foram exterminados. Tem alguma opinião especial sobre eles?”

“O senhor quer dizer, se as vozes deles chegam a mim? Não, não chegam, ainda não. Provavelmente não tenho as qualificações, aos olhos deles. Provavelmente iriam preferir usar uma secretária própria, como decerto têm todo o direito de fazer.” [...]

¹⁰ Um bom balanço das contradições ou ausências de contradições entre as declarações de Costello no capítulo final e tudo que acontecera no livro antes aparece em Mosca (2012). Note-se também que aqui está invertida em relação à cena similar de *Desonra* a situação de um personagem diante de um grupo de juizes em que, em dado momento, a nobreza da condição humana é associada a uma intenção do “coração”.

“Não falei nada de vozes”, diz o homem. “Perguntei o que pensa a respeito.”

[...]

Respira fundo. Há questões sobre as quais se fala e questões sobre as quais é adequado calar, mesmo diante de um tribunal, mesmo diante do tribunal final, se é isso que são. Sei a que estão se referindo e respondo apenas que, se a partir do que eu disse hoje diante dos senhores, os senhores concluírem que ignoro tais questões, os senhores estão errados, absolutamente errados. Permitam que eu acrescente, para sua edificação: crenças não são os únicos apoios éticos que temos. Podemos contar também com nosso coração. É tudo. Não tenho mais nada a dizer. (COETZEE, 2003, p. 224-225)

Os tasmanianos surgem, Costello hesita e logo ajusta o discurso, incorporando-os a sua argumentação. O “não tenho mais nada a dizer” que encerra a citação é falso, pois, instada pelo juiz – que aparenta conhecer a sua produção ficcional e diz que ali ela não faz mero “entretenimento” e lida com a complexidade humana, propondo julgamento atrás de julgamento –, ela segue falando e segue com os tasmanianos, afirmando que, se convocada por eles, a eles dará voz, mas sem escolher lados: ela dará voz a oprimidos e também a opressores, desde que eles falem “a verdade”. O juiz questiona se as vozes vêm de Deus. Costello diz que não quer falar de Deus, é “íntimo demais”. O “coração” volta a aparecer (“aqui estamos sós. Pode falar com o coração”). A conversa termina, os juízes afirmam que vão deliberar.

A declaração seguinte, a quarta de nossa lista, é apenas imaginada. Elizabeth Costello reflete sobre o que deveria dizer e lembra como no passado, quando era moça, as pessoas acreditavam no artista “e em sua verdade” (COETZEE, 2003, p. 229), que haveria ali um ensinamento. Pensa sobre a sua própria produção e reafirma não haver nela nada de pedagógico, a não ser a tentativa de contar uma existência particularizada da melhor forma possível. A palavra-chave aqui é “forma”, quase como uma construção, um fazer algo, no “mesmo sentido em que um carpinteiro acredita em uma mesa sólida, ou um tanoeiro acredita em um barril sólido” (COETZEE, 2003, p. 230). Já na quinta declaração, numa conversa com uma mulher, Costello ainda defende que não pode ter crenças. A interlocutora afirma que o problema não é a crença, é a descrença, sinal de uma existência ociosa, vazia. E dá a ela um conselho, ainda na chave do “coração”: os juízes pedem uma crença, mas eles se “satisfazem com paixão”, com o “efeito da

crença”: “mostre a eles o que você sente”. Essa conversa é antecedida pela lembrança de uma cena da *Odisseia*, na qual Ulisses sacrifica um carneiro no inferno. A cena sempre perturba Costello, que se pergunta por que ela não consegue esquecê-la, o que ela significa. O questionamento é, contudo, desviado para os termos que estão em jogo – crença, acredita –, então ela não responde a própria pergunta, mas diz que

acredita, inquestionavelmente, no carneiro, o carneiro arrastado por seu dono até esse lugar terrível. O carneiro não é apenas uma ideia, o carneiro é vivo, mesmo que agora esteja morrendo. Se acredita no carneiro, então acredita também no sangue, esse líquido sagrado, pegajoso, escuro, quase negro, caindo em jorros sobre o chão onde nada crescerá? (COETZEE, 2003, p. 233)

De tudo o que poderia chamar a atenção dela na cena famosa do início do décimo-primeiro canto da obra homérica, é do carneiro e do sangue do carneiro que ela se lembra, e é neles que acredita. Ela não explica em que sentido é possível acreditar no carneiro, como ele se transfere do universo da ideia (do imaginado?) para o universo da vida, como se a força do literário viesse do fugaz foco nessa existência ínfima que deixa de ser existência tão facilmente. Para o leitor que recordar como o trecho da *Odisseia* continua, porém, é esse mesmo sangue que permitirá que Tirésias conte a Ulisses o que ele precisa fazer para voltar para casa, uma informação absolutamente central na narrativa: “mas, para o lado do poço retira-te e a espada recolhe para que eu possa do sangue provar e dizer-te a verdade” (HOMERO, 2001, p. 150) – é o sangue que leva à “verdade”. Esse leitor estará, nesse momento, reconfigurando, “re/figurando”, a informação, dando à lembrança da personagem um novo peso e um significado de outra ordem. Esse leitor pode ir adiante e lembrar também da cena de *Desonra* em que Petrus deixa, para incômodo de David Lurie, dois carneiros que serão mortos (sacrificados) sob o sol escaldante, e dos significados que a cena assume para o professor, significados que são presumidamente alegorizados por todos (personagens e leitores) e de como isso tudo é conectável. Essas questões, evocadas pela lembrança de Elizabeth Costello, prefiguram o que acontece na sexta declaração, quando a personagem se encontra diante de um novo painel de juízes, diferente do anterior.

No último encontro com aqueles que poderiam abrir para ela o portão, Costello resolve mostrar na “prática” aquilo que faz, em que “acredita”.

Os tasmanianos e os carneiros cedem o lugar a rãs, personagens da história que ela concebe, dando forma literária à mistura de supostas memórias da infância e à invenção, “às extravagâncias da imaginação”. O ciclo de aparecimento e desaparecimento dessas rãs, de cuja existência ninguém saberia se não fosse por ela, pode “soar alegórico”, mas para as rãs não é. Duplicação e instabilidade se mesclam: as rãs aparecem e desaparecem, mas sempre existem, são “a coisa em si”, mas também não existem se não forem narradas, se não fizerem parte de uma história e não forem palavra. Fazer parte de uma história, ao mesmo tempo, implica quase de modo automático o desdobramento dos significados, uma alegorização, que reinstaura a reiterada e frágil existência das rãs. É nessas rãs que Costello diz acreditar, é nelas que põe sua “crença”. Um dos juízes se irrita com a história “altamente alegórica” e com o fato de que a escritora, que dizia não ter crenças, agora aparentemente mudou de ideia:

Os senhores me perguntam se mudei minha causa. Mas quem sou eu, quem é este eu, este você? Mudamos dia a dia e também continuamos os mesmos. Nenhum eu, nenhum você é mais fundamental que qualquer outro. Podem até mesmo perguntar qual é a verdadeira Elizabeth Costello: a que fez a primeira declaração ou a que fez a segunda? Minha resposta é que ambas são verdadeiras. Ambas. E nenhuma. Eu sou outra. Perdoem por recorrer a palavras que não são minhas, mas não tenho como melhorar isso. Estão diante da pessoa errada. Se acham que estão diante da pessoa certa, estão com a pessoa errada. Com a Elizabeth Costello errada.

Será verdade? Pode não ser verdade, mas decerto não é falso. Nunca na vida se sentiu tanto como a pessoa errada.

[...] O que pergunto é: a senhora, por quem tomo essa pessoa diante dos meus olhos, a pessoa que solicita passagem, essa pessoa que está aqui e em nenhum outro lugar – a senhora fala por si mesma?

Sim. Não, enfaticamente não. Sim e não. As duas coisas. (COETZEE, 2003, p. 243)

A ambiguidade de todo o trecho, a convivência de opostos, a impossibilidade de fixar uma resposta culminam, na frase final, com uma quase definição do jogo duplicador de qualquer parábola. No comentário ficcionalizado de Coetzee ao “Das parábolas”, de Kafka, o inexplicável é e não é inexplicável. Como diz Costello, as duas possibilidades são verdadeiras (ou nenhuma é, o que dá no mesmo). A quantidade de crença, de “coração”, investida talvez determine posições prevalentes provisórias,

sempre instáveis. Há sempre uma sobra, um excesso, que vai gerar um retorno ao texto, um conhecimento que gera um movimento de leitura, na leitura, do qual a literatura não pode ser dissociada e que se poderia chamar precisamente de literatura. Provavelmente nenhuma obra, na modernidade, compele o leitor a essas idas e vindas ao texto como a obra de Kafka, por mais que se queira, que alguém queira – como Costello afirma e reiteradamente não faz – afastar-se dela. Essa é, para voltar ao início deste item, uma hipótese para explicar por que tanto Kafka.

É dessa dobra da ficção sobre a ficção e de seus efeitos, de um fenômeno mais amplo de “parabolização”, que fala Michael Wood quando diz que a personagem está no mundo de Kafka porque ela sempre tendeu à parábola e finalmente chegou lá:

Nas parábolas, ou quando lemos suas histórias como parábolas, a literatura nos leva além da interpretação, porque as parábolas exigem algo mais do que interpretação. [...] Acho que vale a pena questionar se a literatura com a qual nos importamos não funciona sempre de alguma forma como uma parábola, já que tantas vezes nos pegamos querendo aplicá-la e não apenas interpretá-la. Sob esta luz, a literatura torna-se intensamente, talvez embaraçosamente útil, mas não nos dita o uso específico que fazemos dela. Essa escolha é nossa.¹¹ (WOOD, 2005, p. 126, tradução nossa)

Como ele diz, não sabemos se ela passa pelo portão. No trecho final do capítulo, depois de encenar as seis variações sobre “o inexplicável é inexplicável”, de “Das parábolas”, a história retorna para a cena derradeira de “Diante da lei”, quando o homem do campo faz um último questionamento para o guardião. Aqui, Costello está incomodada com a reação dos juizes à sua declaração. Ela ouve, ou julga ouvir, que um deles a achara confusa. Diz que não está confusa. Toda a ambiguidade de sua performance diante

¹¹ No original: “What Costello is seeking at the wall and the gate is not the law, as in Kafka’s parable, but a defense of fiction [...] Does she pass through the gate? We don’t know. At the end of the chapter she is still waiting. In parables, or when we read its stories as parables, literature takes us beyond interpretation, because parables require something more than interpretation. [...] I think it is worth wondering whether the literature that we care about doesn’t always work in some way as a parable, since we so often find ourselves wanting to apply it and not just interpret it. In this light, literature becomes intensely, perhaps embarrassingly useful, but it doesn’t dictate to us the particular use we make of it. That choice is ours”.

do painel é achatada, tornada literal, quando então um juiz afirma: “sim, não está confusa. Mas qual é a que não está confusa?” (COETZEE, 2003, p. 244). Todos riem, logo estão “uivando” de rir. Ela sai envergonhada e caminha, mas ainda está também sob o encanto das rãs. Testa a palavra, “toca” a palavra “rã”, o som que volta é límpido. Resolve testar algo mais abstrato, “toca” a palavra “crença”. Sente que a resposta não é tão precisa, mas ainda bastante clara. Decide finalmente, aliviada, que “vive pela crença”. O alívio vem, como se percebe, no momento em que a carga de figuração do trecho se adensa, como se a solução encontrada pela personagem girasse imediatamente ao avesso a roda dos sentidos do texto. É aí que ela encontra o guarda do portão e resolve conversar com ele. Descobre que, mais do que crença, a palavra-chave que articula tudo seria “fidelidade”. Quer saber qual a sua chance de passar para o “outro lado”. Quer saber se o guarda vê outras pessoas na mesma situação que ela. Elizabeth Costello vê o porteiro, vê o portão e tem aí uma visão do “outro lado”: vê um cachorro velho “cor de leão”, vê um deserto, pedras, areia e o infinito: o “purgatório de clichês” de Kafka incorpora clichês de Borges e de outros tantos, e ela desdenha a visão com base na percepção do anagrama dog/god, que seria literária demais. Alguém vendo tanto, vendo coisas reais e irreais, pergunta a outro alguém o que ele vê nesse acúmulo de pontos de vista que se cruzam e proliferam. A resposta do guardião reinstaura a ambiguidade: “vemos gente como a senhora o tempo todo” (COETZEE, 2003, p. 247).

São duas questões que se entrelaçam, a do conhecimento da arte diante da suposição de que o “inexplicável é inexplicável”, e outra, que ressurgirá em seguida, afinal o livro termina e não termina com “No portão”, porque depois dele aparece um pós-escrito, uma carta ficcional de uma certa Elizabeth C. para Francis Bacon, na qual ela comenta a carta que o marido, Lorde Chandos, mandara para o filósofo semanas antes. Essa segunda questão é a do entendimento de que os sentidos das palavras se multiplicam, “é como um contágio, para dizer sempre uma coisa por outra”¹²

¹² Para uma discussão sobre como essas questões aparecem no pós-escrito de *Elizabeth Costello*, ver Pippin (2018). De modo mais amplo, uma ideia de literatura em movimento, que leva o leitor a reiteradas voltas ao texto, ao permanente confronto entre ele, suas experiências e aprendizados e o texto, de uma literatura que “pensa” – abordada brevemente aqui a partir de Michael Wood –, vem sendo desenvolvida por outros pesquisadores. É o que faz Derek Attridge em seu estudo sobre Coetzee já citado e, de forma mais ampla, em *The Singularity of Literature* (2004b). Ver também, por exemplo, Nascimento (2016).

(COETZEE, 2003, p. 250). Ambas já apareciam repetidamente nos outros capítulos do livro, não por acaso um livro repleto de Kafka desde a primeira lição, ambas voltariam a aparecer nos livros seguintes de Coetzee. Kafka não dava respostas a elas, Coetzee também não faz isso, mas eles recolocam as perguntas em evidência e nos propõem, mais uma vez, voltar aos textos. Como diz Michael Wood, a “escolha é nossa”.

Agradecimentos

Este artigo contou com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) – processo nº 2018/14850.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Defesa de Kafka contra os seus intérpretes. In: AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 135-136.
- AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Milão: Nottetempo, 2014a.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014b.
- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ATTRIDGE, Derek. *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004a.
- ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*. New York: Routledge, 2004b.
- BETHLEHEM, Louise. Elizabeth Costello as post-apartheid text. In: BOEHMER, E.; EAGLESTONE, R.; IDDIOLS, K. (Org.). *J.M. Coetzee in Context and Theory*. Londres: Continuum, 2009. p. 20-35.
- COETZEE, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CROSSAN, John Dominic. *Raid the Articulate*. Oregon: Wipf and Stock, 2008.
- GRAY, Richard T. (Ed.). *Franz Kafka Encyclopedia*. Connecticut: Greenwood, 2005.

GRAY, Richard T. *Constructive Destruction: Kafka's Aphorisms: Literary Tradition and Literary Transformation*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra: Editora da Unicamp, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JOHNSON, Gary. *The Vitality of Allegory: Figural Narrative in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio: University of Ohio Press, 2012.

KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.

KAFKA, Franz. *Um médico rural – pequenas narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KERMODE, Frank. *The Genesis of Secrecy*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

MEDIN, Daniel. *Three Sons: Franz Kafka and the Fiction of J.M. Coetzee, Philip Roth, and W.G. Sebald*. Illinois: Northwestern University Press, 2010.

MILLER, J. Hillis. Parábolas e performativos nos evangelhos e na literatura moderna. In: MILLER, J. H. *A ética da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 177-197.

MOSCA, Valéria. "A Purgatory of Clichés": Elizabeth Costello and the Impossible Paradise for Writers. *Altre modernità*, Milão, v. 7, p. 126-138, 2012.

NASCIMENTO, Evando. Literatura no século 21: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 28, 2016.

NAVEH, Gila Safran. *Biblical Parables and Their Modern re-Creations*. New York: State University of New York Press, 2000.

PIPPIN, Robert Buford. Philosophical Fiction? On J.M. Coetzee's Elizabeth Costello. In: MEHIGAN, T.; MOSER, C. (Org.). *The intellectual landscape in the works of J.M. Coetzee*. Rochester: Camden House, 2018. p. 294-310.

POLITZER, Heinz. *Franz Kafka, Parable and Paradox*. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

SHARKEY, E. Joseph. “On Parables”: the Value of Already Knowing that the Incomprehensible is Incomprehensible. *In*: SHARKEY, E. J. *Idling the Engine: Linguistic Skepticism in and Around Cortazar, Kafka, and Joyce*. Washington, DC: Catholic University of America Press, 2006. p. 156-189.

THIHER, Allen. *Franz Kafka: a Study of the Short Fiction*. Woodbridge: Twayne, 1990.

WOOD, Michael. Kafka’s China and the Parable of Parables. *Philosophy and Literature*, Baltimore, v. 20, n. 2, p. 325-336, 1996.

WOOD, Michael. *Literature and the Taste of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.



Dramaturgias em caleidoscópio: mulheres no teatro estadunidense (1910-1930)

Kaleidoscopic dramaturgies: women in the United States theatre (1910-1930)

Marcela Lanius

Pesquisadora independente. Doutora em Estudos da Linguagem – PUC-Rio

marcela.lanius@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7390-0876>

Reumo: Este artigo apresenta obras selecionadas de seis mulheres dramaturgas que escreveram entre as décadas de 1910 e 1930, explorando sobretudo as imagens de submissão, conformação, revolta e rebeldia com as quais essas autoras trabalharam em suas peças. O objetivo é analisar os motivos que levaram à remoção ou ao apagamento dessas obras do cânone tradicional e posicionar a prática da tradução como uma via que possibilita não apenas a ampliação do cânone, mas também uma reformulação no que se lê, se encena e se estuda sobre o teatro estadunidense no Brasil.

Palavras-Chave: teatro escrito por mulheres; teatro estadunidense; tradução e feminismos.

Abstract: This article presents selected works by six women playwrights that were active during the 1910s, 1920s, and 1930s, and explores the images of submission, conformity, revolt, and rebellion that these women have put forth in their writings. The objective is to analyse the reasons that led to the removal or deletion of these works from the theatrical canon and position the act of translation as a way to expand this canon and to reformulate what we read, stage, and study in Brazil about American Theatre.

Keywords: women playwrights; American theatre; translation and feminisms.

Os fatos são sonoros mas entre os fatos
há um sussurro.
É o sussurro o que me impressiona.
(LISPECTOR, 1998, p. 24)

she somehow got lost in the telling.
(BEN-ZVI, 2018, ix)

Preâmbulo: existência e obliteração

A imagem que abre o quinto capítulo de *Os homens explicam tudo para mim*, de Rebecca Solnit (2017), é uma reprodução de um quadro da artista Ana Teresa Fernandez. O quadro em questão traz uma mulher – ou um corpo que se assume ser de uma mulher – tentando estender roupas num varal. Mas a pintura não traz uma representação da vida doméstica, pois há, no que à primeira vista poderia ser uma reprodução da convencionalidade, um ato de performance, um gesto de violência e o rastro do que Solnit (2017) identifica como “obliteração” (p. 88).

A performance se percebe nas únicas partes do corpo que podemos ver: as pernas, que, amparadas por finos sapatos de salto, se cruzam “como se executassem um passo de dança” (SOLNIT, 2017, p. 88) – e os dedos das mãos, que lutam contra o vento para prender o grampo no varal. Há a violência do vento, que atinge as roupas e os tecidos que o corpo tenta estender na corda; um gesto que oblitera a mulher-corpo de nossa visão. No quadro, Solnit (2017) conclui, “uma mulher existe e também é obliterada” (p. 88).

Este artigo parte da dualidade entre existência e obliteração, explorada por Solnit, para propor uma análise crítica de algumas obras escritas por seis dramaturgas estadunidenses entre as décadas de 1910 e 1930. O objetivo de tal análise é duplo: primeiro, avaliar de que forma a obliteração dessas mulheres acontece dentro do cânone dramático e literário do modernismo de língua inglesa; depois, apresentar e avaliar algumas obras selecionadas de modo a identificar como cada dramaturga escreveu sobre e retratou a construção pública das mulheres no início do século XX. Essa análise foca especialmente em peças e personagens que, assim como a mulher-corpo do quadro, performam e explicitam posturas de rebeldia, resistência ou então conformidade. Uma vez que as dramaturgias

aqui apresentadas se encontram em língua inglesa, a última seção do artigo também discutirá a tradução desses textos como meio de ampliar seu alcance, ensinar novas encenações e ampliar o que se ensina e o que se lê sobre o teatro dos Estados Unidos no Brasil.

Re-visão nas margens do cânone

A obliteração notada por Solnit foi também identificada e discutida por inúmeras pensadoras e críticas entre as décadas de 1960 e 1970, e ainda hoje domina grande parte do que se produz dentro da crítica literária feminista – que busca retomar e reavaliar os trabalhos e obras de artistas refugiadas naquilo que Adrienne Rich (2017) identifica como as margens do espaço patriarcal. Há que se refletir, no entanto, sobre quais margens são essas – pois, assim como passou-se a questionar e desmontar a aparente homogeneidade do termo “mulher” tal como discutido pela segunda onda do movimento feminista, algumas pesquisadoras da literatura estadunidense vêm questionando desde a década de 1990 as margens habitadas por escritoras e artistas do movimento modernista. Nesse sentido, se hoje é imprescindível reconhecer que “sob a aparente neutralidade e universalidade do termo ‘mulher’, esconde-se uma multiplicidade de vetores de produção de subjetividade”, como “sexo, raça, classe, sexualidade, idade, capacidade, diferenças geopolíticas e corporais” (PRECIADO, 2018, p. 118), é também crucial analisar como a escrita de mulheres modernistas foi classificada por seus contemporâneos – e de que modo essa análise serviu como base para a construção das margens do “cânone cavalheiresco” (RICH, 2017, p. 63).

Não se trata, portanto, de identificar a existência de uma (ou muitas) margens ocupadas pelas mulheres artistas dentro do mundo patriarcal – mas de observar que, de acordo com Elliott e Wallace (1992), essas mulheres parecem ter ocupado as margens **erradas**: margens que não classificam seus trabalhos como altamente originais, experimentais ou de vanguarda, mas que inscrevem em suas obras adjetivos como “pouco original”, “antiquado” e “mediocre” (p. 6); adjetivos esses que compõem também um

discurso modernista mais amplo, que codificava como “feminina” toda escrita considerada “ruim”: aquela feita por amadores que almejavam um espaço no mercado popular ou aquela que era muito

emotiva, muito romântica, muito trivial, muito apolítica ou muito insignificante¹. (LAWSON, 2015, p. 85, tradução nossa)

Desse modo, então, enquanto aos escritores, artistas e dramaturgos homens é conferido o status de cânone tradicional, às mulheres são designados os papéis de coadjuvantes – estes, construídos em torno dos termos estranhamente familiares e domésticos (BEN-ZVI, 2005) de esposas, filhas, mães e companheiras. Zelda Sayre Fitzgerald é a esposa de F. Scott Fitzgerald; Susan Glaspell, “mãe” da companhia teatral dos Provincetown Players e amiga de Eugene O’Neill (BEN-ZVI, 2005). Outras, como Sophie Treadwell, Rachel Crothers e Zoë Akins, são entendidas como desvios ou artistas de talento apenas comercial – e, portanto, removidas do núcleo daquilo que é entendido e apreciado como arte; e outras ainda, como Marita Bonner, ficam restritas a um espaço invisível porque publicadas em canais e veículos tido como “específicos” ou “marginais”.

No entanto, essas mulheres existiram, e escreveram peças para o teatro ou experimentaram com a forma escrita do texto dramático. Glaspell e Akins receberam prêmios consagrados como o Pulitzer de Teatro (em 1931 e 1935, respectivamente); Treadwell e Crothers encontraram sucesso considerável na Broadway da década de 1920; e Zelda Sayre Fitzgerald e Marita Bonner usaram da forma teatral como um espaço de experimentação da escrita ficcional. Todas deixaram obras concretas, encenadas ou apenas publicadas – mas foram, ainda assim, obliteradas do cânone.

O objetivo desta discussão, no entanto, não é pontuar dramaturgas que foram obliteradas do cânone modernista dramático e literário e justificar tal apagamento pelo fato de que essas artistas escreveram na contracorrente ou “fora” da tradição hegemônica (SANDER, 2007); mas, sim, discutir que mesmo aquelas que encontraram prestígio e ocuparam espaços hegemônicos foram desviadas para as margens da tradição. Ocultadas tal como o corpo-mulher na pintura de Ana Teresa Fernandez, essas seis dramaturgas foram engolidas em cena pelo discurso modernista – e, quase um século mais tarde, a análise crítica de suas obras pode revelar de que forma cada artista lidou não apenas com temáticas feministas, mas com imagens de resistência

¹ No original: “a larger modernist discourse that coded “bad” writing – that done by amateurs targeting the mass-market or that which was too emotional, romantic, trite, apolitical, or insignificant – as feminine”.

ao que era então social e publicamente esperado das mulheres nos Estados Unidos. Mais do que isso, a leitura crítica dessas obras engendra também uma análise maior de como circula, como se lê, como se ensina e como se encena o teatro estadunidense em seus diferentes recortes: o teatro modernista, o teatro de vanguarda, o teatro realista e o teatro escrito por mulheres.

Nesse sentido, é crucial pensar o trabalho dessas dramaturgas também por meio da perspectiva dos Estudos da Tradução – para que se possa não só estipular estratégias concretas de tradução e pensar de que forma essas dramaturgas se conectarão a uma tradição maior de escritas de mulheres em tradução, mas também verificar se – e como – a tradução dessas obras pode contribuir para a fortuna crítica sobre essas mulheres, que vem crescendo desde a década de 1980 com trabalhos fundamentais como os de Ben-Zvi (2005), Lucia V. Sander (2007) e Ozieblo e Dickey (2008).

Escândalo, tragédia e farsa: Zelda Fitzgerald e Zoë Akins

Em junho de 1933, Zelda Sayre Fitzgerald via em cima dos palcos a peça que começara a escrever após a morna recepção crítica de seu romance *Save Me the Waltz* na imprensa. Intitulada *Scandalabra* e classificada pela própria autora como uma “farsa fantástica”, a peça – montada pela Vagabond Junior Players de Baltimore, uma das mais antigas companhias teatrais do chamado movimento *little theatre*² dos Estados Unidos – colocava-se como uma nova chance de carreira artística e sucesso autoral.

Scandalabra (FITZGERALD, 1991), no entanto, não teria sucesso: depois de um ensaio geral que constatou a duração exagerada da farsa e de um demorado processo de edição, a peça cambaleou até sua última noite de espetáculo depois de apenas uma semana nos palcos. Dentro dos estudos fitzgeraldianos, costuma ser encarada como uma excentricidade mesmo por pesquisadoras e biógrafas que exploram a vida e a obra de Zelda por um viés feminista – ou então como uma paródia de *Os belos e malditos* (1922), de F. Scott Fitzgerald, num reflexo da tradição crítica e literária que entende a obra de Zelda não como uma obra artística que merece atenção e leitura, mas como uma cópia de baixa qualidade ou escrita derivada produzida por

² Em *Panorama do Rio Vermelho* (2001), Costa faz uma aproximação entre o *little theatre* e o “teatrinho”, numa alusão ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

uma mulher que, segundo Hemingway, tinha inveja do sucesso do marido e tentava competir com ele (MOORE, 2001).

Mas, por trás dessas avaliações negativas sobre sua autora e seu enredo fantástico, *Scandalabra* é um texto que denuncia os círculos de poder e privilégio, satirizando a cultura dos tabloides; e é, também, uma peça que esconde alguns elementos que a posicionam como um texto que não se encaixa dentro da tradição do teatro realista, uma vez que subverte o espaço tradicionalmente silencioso e técnico da rubrica em uma voz narradora altamente participativa (LANIUS; MARTINS, 2020).

A peça narra a saga de um casal apaixonado que tenta se conformar ao testamento deixado pela família para que possa receber a herança que os deixará milionários. O problema é que, na realidade exagerada e subvertida da peça, o comportamento socialmente esperado é de devassidão: dos jovens espera-se escândalos, traições e brigas que possam ilustrar e vender os jornais. Ainda que o elemento farsesco da peça se faça presente na confusão de identidades trocadas e nos encontros e desencontros dos dois casais que protagonizam os três atos, nota-se que a ação da peça se constrói pelas mãos das duas protagonistas mulheres: Flower Messogony, uma ex-corista escolhida para o casamento pelos executores do testamento, e Connie Consequential, uma jovem de família rica que está insatisfeita com seu casamento monótono e monogâmico.

Observadas, julgadas e monitoradas pelos olhares dos homens que as cercam, essas duas mulheres tentam retomar para si mesmas o controle sobre o que é dito, percebido e escrito sobre elas, empregando táticas diversas e obtendo resultados distintos. Enquanto Flower se deixa enredar pelas artimanhas de seu mordomo e fabrica um escândalo de traição para ilustrar os jornais, Connie frustra as expectativas vitorianas de seu marido e só se dá por satisfeita quando descobre, pelas manchetes de jornal, que o cônjuge esteve envolvido num caso de amor ilícito.

Outra peça que gira em torno de uma protagonista mulher e explora as muitas máscaras que essa personagem precisa adotar em seu casamento e na sociedade na qual vive é *The Furies*, escrita por Zoë Akins e encenada pela primeira vez em 1928, no Shubert Theatre de Nova York sob a direção de George Cukor³.

³ A peça receberia ainda uma adaptação para o cinema, em 1930, sob a direção de Alan Crosland.

Akins teve uma longa carreira como dramaturga e roteirista de Hollywood entre as décadas de 1920 e 1940. Embora lembrada majoritariamente por sua adaptação teatral do romance *The Old Maid*, de Edith Wharton – que lhe rendeu o Pulitzer, em 1935 –, a escritora é raramente incluída em antologias do teatro dos Estados Unidos; além disso, suas peças dificilmente são reencenadas (KREIZENBECK, 2004). Uma análise detida de seu trabalho, no entanto, revela um cuidado e um interesse especial no modo como as narrativas – que muitas vezes têm mulheres como protagonistas e lidam com as tensões entre um velho sistema vitoriano de morais e novos desejos pessoais de liberdade e autonomia – seriam contadas dentro das arenas do teatro e do cinema comercial (KREIZENBECK, 2004). Nesse sentido, a obra de Akins é de especial relevância porque teria ajudado a apresentar ao grande público estadunidense a imagem de uma mulher mais independente, menos doméstica e mais modernizada.

Com um título que carrega um eco à tragédia grega e um enredo que acena para o trágico do *Hamlet* de Shakespeare (CRAIG, 2004), *The Furies* acabou se tornando uma das peças mais obscuras e menos analisadas do conjunto de textos dramáticos deixados por Akins. No entanto, o que torna o texto tão interessante é que, diferentemente de *Hamlet*, o protagonista não é o filho do pai morto, mas sim a esposa, Fifi Sands. É sobre ela que a ação da peça se concentra, e é também ela a acusada pelo assassinato do marido.

Assim como Zelda fizera em *Scandalabra*, Akins mascara a verdadeira Fifi por trás das pré-concepções das demais personagens, que a entendem ora como mulher frívola, ora como esposa infiel, ora como plausível assassina. É apenas em pontos específicos da ação que Akins deixa transparecer a verdadeira rebeldia e frustração de Fifi – uma frustração que se acumula depois de tantos anos sendo apenas a filha, a sobrinha, a senhora de uma mansão e a esposa. É essa frustração, também, que dá a suas falas um ar de fatalidade e desespero que desperta a suspeita das demais personagens e do leitor-espectador.

Se, por um lado, é verdade que *Scandalabra* e *The Furies* são pautadas por acusações forjadas e crimes não cometidos, também é verdade que os círculos sociais que situam ambos os enredos são de privilégio: Flower, Connie e Fifi pertencem, seja pelo sangue ou pelo casamento, a uma elite fechada em si mesma. Em *Scandalabra*, a ação se concentra nas mansões e nos luxuosos apartamentos da Park Avenue e Long Island; em *The Furies*, predominam as noites de gala e as *cocktail parties*. Outro traço

que parece unir as duas peças é a forma como as dramaturgas representam e constroem suas personagens mulheres: ainda que o leitor-espectador da peça de Akins só descubra no último ato da peça quem é o verdadeiro culpado pelo assassinato do marido de Fifi – uma descoberta que imediatamente inocenta a protagonista e torna o desfecho da ação dramática ainda mais imprevisível –, em *Scandalabra*, fica explícito desde o início da ação farsesca que Flower é inocente da traição anunciada, uma vez que ao leitor-espectador se concede permissão para presenciar o momento em que a personagem liga para os tabloides com o intuito de plantar a notícia.

Do mesmo modo, os textos de ambas as peças deixam transparecer um exercício ativo das dramaturgas em construir, influenciar e modificar a opinião do leitor-espectador ao longo da ação dramática. Em *Scandalabra*, o uso combinado de rubricas que funcionam como dispositivo de narração e sátira, aliado às opiniões das demais personagens (sobretudo as masculinas) parece servir ao propósito de colocar o verdadeiro caráter de Flower em dúvida: seria ela uma ex-corista entediada com a vida cotidiana ou uma jovem verdadeiramente apaixonada por seu marido? Ao questionar as “tendências domésticas” de Flower, as roupas que ela usa ao sair e seus verdadeiros objetivos com o casamento, o marido, o mordomo e os executores do testamento manipulam a percepção que o leitor-espectador constrói sobre essa personagem. Algo similar ocorre em *The Furies*, em que Akins coloca em cima do palco uma Fifi enigmática, que ora ri para si mesma de forma inquietante, ora anuncia às demais personagens que encontrou Deus – semeando, assim, novas dúvidas sobre seu caráter. Seria ela realmente uma assassina? Ou apenas uma mulher fragilizada?

Resistência, submissão e agonia: Susan Glaspell e Sophie Treadwell

Em *Trifles*, de Susan Glaspell (encenada pela primeira vez em 1916) e em *Machinal*, de Sophie Treadwell (encenada pela primeira vez em 1928), a situação é outra: não há dúvidas sobre a ocorrência do crime e sobre quem é o culpado. Baseadas em dois casos reais – o assassinato de John Hossack, no Iowa de 1900, e o assassinato de Albert Snyder, no bairro do Queens, em 1927 – *Trifles* e *Machinal* são peças dramáticas especialmente significativas para o teatro estadunidense escrito por mulheres, sobretudo porque denunciam não só a sociedade patriarcal do país (OZIEBLO; DICKEY, 2008) mas também porque indicam como os valores públicos

afetam a vida privada. Há, nessas peças e também em outros textos deixados pelas duas dramaturgas, um retrato de como o momento histórico, o local e a sociedade na qual uma mulher nasce podem influenciar e moldar suas possibilidades de amadurecimento e desenvolvimento (BEN-ZVI, 2005).

Escrita em 1918, *Trifles* é a primeira das onze peças que Glaspell escreveria para os Provincetown Players (SANDER, 2007) – e é, também, a peça na qual a dramaturga inauguraria um novo modo de escrever e encenar uma proposta de teatro moderno/ista; um teatro que se apoia naquilo que Sander (2007) identificara como uma “prática do silêncio” (p. 38) e que é baseado não em ações concretas realizadas no palco, mas em leituras subjetivas e interpretações pessoais que dependem da experiência do leitor-espectador (BEN-ZVI, 2005).

A ação dramática de *Trifles* está baseada em três elementos: ausência, silêncio e imobilidade. Há, primeiro, a ausência da personagem central, Minnie Wright, que jamais aparece em cena ao longo de toda a ação da peça; há, também, o silêncio deixado na casa dos Wright, ambiente que funciona como cenário da peça e serve como evidência do casamento violento e infeliz entre Minnie e o marido; e a imobilidade das duas mulheres que agora visitam a casa, a sra. Peters e a sra. Hale. O enredo é simples e, à primeira vista, comum: após o assassinato de John Wright, o xerife e o procurador da cidade visitam a casa em busca de provas que possam condenar a esposa de John, que aguarda na delegacia. Os dois homens são acompanhados por suas esposas, que ocupam o plano central da peça – a cozinha da casa.

Mas enquanto os homens sobem e descem as escadas, entram e saem dos cômodos da casa atrás da arma do crime, de uma carta incriminadora ou de outras marcas visíveis que atestem a culpa de Minnie, as mulheres – silenciadas e menosprezadas por seus maridos – encontram, nos detalhes da casa e sobretudo da cozinha, pequenos registros que indicam o abuso sofrido por Minnie, a violência do casamento dos Wright e o desespero de uma mulher abandonada em uma fazenda isolada. Enquanto os homens buscam sinais nítidos, as duas mulheres desvendam um diário invisível, composto por pequenezas, e formam uma aliança baseada em olhares furtivos e frases deixadas pelo ar. Como Sander explica,

Ao examinar a cozinha de Minnie Foster Wright, o olhar observador da sra. Hale e da sra. Peters, treinado por sua experiência como habitantes de uma cozinha semelhante, detém-se naquilo que destoa

desse cenário, isto é, naquilo que está como não deveria estar em uma cozinha de fazenda [...]. As panelas em desordem, a massa de pão fora do guarda-pão, a mesa limpa pela metade, a costura da colcha malfeita, a gaiola com a dobradiça arrancada e, finalmente, a caixa contendo o passarinho estrangulado. Esse é o mapa que as leva ao tesouro, ou os capítulos que compõem [...] a história da vida de Minnie Foster Wright. (SANDER, 2007, p. 46)

A revelação maior de *Trifles* não é a confirmação de que Minnie Wright possivelmente matou seu marido – mas sim de que, como a sra. Hale observa, a vida pode ser um ambiente inóspito à mulher: “eu sei como as coisas podem ser – para as mulheres. Sabe, é esquisito, sra. Peters. Nós vivemos muito juntas e muito distantes. A gente passa pelas mesmas coisas – tudo é apenas uma versão diferente da mesma coisa” (GLASPELL, 2002, p. 47).

Machinal, por outro lado, está ancorada em três elementos diametralmente opostos aos usados para descrever a peça de Glaspell: é uma ação pautada em presença, barulho e movimento. Escrita e encenada pela primeira vez em 1928, *Machinal* foi um sucesso de crítica, alcançando a invejável marca de 91 apresentações em sua primeira temporada na Broadway.

Construída dentro de um estilo que combina e mistura as convenções dramáticas do realismo e da tradição expressionista (OZIEBLO; DICKEY, 2008), *Machinal* conta, em nove cenas, a vida de uma jovem que vive num mundo mecanizado e materialista (BARLOW, 2018): acompanhamos desde seu medíocre emprego num escritório até o casamento com seu chefe – um casamento que ela não deseja, mas que garante sua sobrevivência fora da casa da mãe –, o parto de sua filha, o caso extraconjugal com um aventureiro e, por fim, o assassinato de seu marido, crime pelo qual é julgada e condenada. Em todas as nove cenas, a presença de Helen Jones, a protagonista, é abafada: pelos sons do escritório, que anunciam o maquinário moderno; pela presença egocêntrica de seu marido; pela amargura de sua mãe; pelo descaso dos médicos que fazem o parto de sua filha; pelo amante que lhe abandona e, por fim, pelos repórteres que presenciam seu julgamento.

Desse modo, se por um lado Minnie Wright está ausente (e é sua ausência que serve como catalisadora para as duas outras personagens mulheres da peça), é a presença de Helen Jones – seu desconforto, sua angústia e seu desespero – que pontuam e referenciam sua luta contra aquilo que Weiss (2006) identifica como a “máquina do patriarcado” (p. 11). Interessante, também, é o fato de que as duas personagens representam

reflexos distintos da tensão entre campo e metrópole, tão central para a vida nos Estados Unidos do início do século XX: Minnie Wright está presa em sua solidão numa fazenda remota, e Helen Jones sente-se aprisionada pela vida urbanizada na cidade grande.

Dos registros domésticos de Minnie em *Trifles* e da fala sufocada e fragmentada de Helen em *Machinal* sobressai justamente aquilo que tornou tão populares os casos reais nos quais as peças foram baseadas: o perigo que se mascara por trás de uma esposa feliz, comum, dócil e doméstica. Minnie e Helen não são ex-coristas e filhas da elite, como as protagonistas de *Scandalabra* e *The Furies*: são donas de casa – e é justamente essa semelhança com as mulheres comuns o grande ponto que causa identificação e ansiedade no público leitor-espectador. Ao se inspirarem em Margaret Hossack e Ruth Snyder, as duas mulheres julgadas pelos assassinatos de seus maridos, Glaspell e Treadwell não só utilizam suas experiências reais como repórteres que presenciaram os julgamentos dessas mulheres, mas, talvez ainda mais importante, usam o formato do texto dramático para explorar os caminhos que levaram essas mulheres ao ato desesperado do assassinato (WEISS, 2006).

Rebeldia controlada: Rachel Crothers e Marita Bonner

Do grupo de seis dramaturgas selecionadas para este estudo, é possível que Rachel Crothers seja aquela que desfrutou de maior longevidade. Detentora de uma carreira que começa em 1899 e termina apenas nos últimos anos da década de 1930, Crothers é creditada como a dramaturga que conseguiu transpor, com sucesso, as questões levantadas pela primeira onda do feminismo estadunidense para o palco da Broadway (MURPHY, 2012).

Embora atuante no mercado comercial, tal como Akins e, em menor medida, Treadwell, Crothers distingue-se também por sua participação ativa como produtora e diretora de suas próprias peças – e por criar um teatro que misturava “o realismo social da Era Progressiva e a comédia de costumes da Era do Jazz”⁴ (MURPHY, 2012, p. 352, tradução nossa). A popularidade desse modo de escrever, dirigir e produzir teatro pode encontrar explicação no fato de que, diferentemente de Zelda Fitzgerald – que adotou o modelo à

⁴ No original: “the social realism of the Progressive Era and the society comedy of the Jazz Age”.

época ultrapassado da farsa – e de Glaspell e Treadwell, que experimentaram com cenários e temas de caráter expressionista, Crothers soube incorporar e adaptar as tendências e a estética em voga no teatro estadunidense mainstream das décadas de 1920 e 1930, que seguia uma linha de comédia de costumes mais sofisticadas (MURPHY, 2012).

Curiosamente, não é nas peças escritas durante a mais permissiva Era do Jazz que Crothers confecciona suas personagens mais independentes e inovadoras – mas sim nas peças *A Man's World* (1915) e *He and She* (1922), escritas respectivamente em 1909 e 1911. É nesses textos que Crothers se valerá da imagem de uma rebeldia controlada para discutir e problematizar a dualidade concedida às mulheres da época; dualidade esta que se equilibrava de forma cada vez mais precária entre domesticidade e autonomia. *A Man's World* retrata a vida de Frank Ware, uma escritora que faz de sua escrita um espaço para denunciar a realidade das mulheres que vivem em situação de pobreza na cidade de Nova York e recorrem à prostituição em busca de sustento; *He and She*, por sua vez, traz para os palcos a vida de Ann Herford, uma escultora talentosa que se encontra num espaço hostil quando sua própria família começa a desvalidar seu sucesso profissional – questionando, portanto, as barreiras que os homens posicionavam em relação ao trabalho e ao reconhecimento artístico das mulheres, examinando também a forma como elas precisavam lidar com acusações de inferioridade, egoísmo e abandono de suas famílias (GOTTLIEB, 2006).

Frank Ware e Ann Herford são mulheres inseridas dentro de um círculo de boemia artística e certo privilégio financeiro, uma vez que tiveram a oportunidade de viajar o mundo e agora se dedicam a seus projetos autorais com afinco profissional; contudo, são também mulheres pouco convencionais na forma como vivem suas vidas e apresentam-se à sociedade. Frank, por exemplo, vive com um filho adotado e rejeita seu pretendente romântico quando percebe o descaso que ele confere à sua obra literária. Ann, por sua vez, encontra na amiga Ruth Creel sua grande incentivadora, enquanto seu marido, também escultor, começa a questionar a qualidade profissional do trabalho da esposa. No entanto, a rebeldia de Frank, que poderia servir como catalisador para suas conquistas, e a possível insubmissão de Ann, a faísca para sua autonomia artística, são controladas e diminuídas pelos valores e morais socialmente aceitos: Ann acaba cedendo ao marido o espaço de “verdadeiro artista” e se retira para a vida doméstica, e Frank, embora livre de um futuro casamento infeliz com um homem que desmerece seus livros,

chega à última cena carregando a constatação de que o sucesso profissional de uma mulher parece eliminar qualquer possibilidade de amor romântico.

Enquanto Treadwell habitava parcialmente a Broadway que recebera as peças de Crothers, Glaspell escrevia dentro do espaço artisticamente inovador do *little theater*; enquanto Akins desfrutava de um sucesso considerável na Broadway, com dezoito peças produzidas entre 1919 e 1944 (KREIZENBECK, 2004), Zelda Sayre Fitzgerald engavetava sua farsa e outros rascunhos incompletos de teatro após a montagem fracassada dos Vagabond Junior Players – também eles, como já ressaltado, uma companhia ligada ao movimento do *little theater*. A distinção entre esses dois universos do teatro é fundamental porque posiciona, em certa medida, o tipo de teatro que se fazia nesses espaços – já que, se por um lado os *little theaters* nascem de um desejo de “reagir contra o comercialismo que caracterizava o teatro [da época] [...] e, no mesmo ímpeto, criar com o teatro moderno o próprio Teatro Norte Americano” (COSTA, 2001, p. 23), a Broadway do início do século XX já havia se estabelecido como principal centro de produção do teatro comercial (COSTA, 2001). No entanto, embora esses dois núcleos possam ser considerados como os dois grandes polos do teatro estadunidense do século XX, há que se considerar também um terceiro movimento: aquele iniciado, incentivado, escrito e publicado dentro de revistas como a *Opportunity* e a *Crisis* – veículos nascidos dentro do Renascimento do Harlem e que buscavam estimular a produção artística das comunidades afro-americanas⁵.

É nas páginas da *Opportunity* e da *Crisis* que diversas dramaturgas negras publicarão seus textos para o teatro – adotando, muitas vezes, uma forma híbrida que misturava prosa e convenções dramáticas (BURTON, 1996c). É nesse espaço experimental, então, que dramaturgas como Marita Bonner, Eulalie Spence e Zora Neale Hurston publicarão peças curtas – muitas vezes de um único ato – que não só desestabilizam as convenções do teatro realista, mas também questionam de forma crítica os espaços, as realidades e as identidades das mulheres afro-americanas nas primeiras

⁵ A *Crisis*, vale destacar, era editada por W. E. B. DuBois – um dos nomes mais importantes do Renascimento do Harlem e um intelectual intensamente preocupado com a criação de um teatro “invoked by a Negro audience desiring to see its own life depicted by its own writers and actors”. (DUBOIS, 1926, *apud* BURTON, 1996c, p. xix)

décadas do século XX, de forma semelhante ao que Nella Larsen vinha fazendo em seus romances.

Das três peças que Marita Bonner publicou nessas revistas, *The Pot Maker* (1996b), publicada em 1927 na *Opportunity*, e *Exit, an Illusion* (1996a), publicada em 1929 na *Crisis*, se destacam não só por suas inovações formais, mas sobretudo pelas mulheres que protagonizam os textos. Em *The Pot Maker*, construída com o subtítulo de uma peça “feita para ser lida” (BONNER, 1996b, p. xxxviii), Bonner apresenta Lucinda – uma mulher que, embora casada com Elias Jackson, nutre abertamente um caso extraconjugal com Lew Fox.

Lucinda é insubmissa – ela ironiza o chamado divino que seu marido alega ter recebido; é frustrada e engolida pela presença opressiva de sua sogra, uma mulher que a despreza e desvalida suas experiências; e é, também, uma mulher agoniada que sonha com uma vida outra que não a que leva. Assim como Lucinda, Dot, a protagonista de *Exit, an Illusion*, é uma mulher negra de pele clara que vive uma relação hierárquica e opressiva com seu parceiro, Buddy; e é nas duas mulheres que a tensão dramática das peças se acumula. Em *The Pot Maker*, é com o barulho que, fora do palco, anuncia a morte de Lew – estopim para o desespero de Lucinda; em *Exit, an Illusion*, a angústia do encontro de Dot com Exit – uma ilusão, como o título da peça indica, mas também um homem branco – articula e potencializa a invisibilidade dessa mulher dentro de sua comunidade e dentro de seu relacionamento.

Traduzir, anotar e comentar: as estratégias de Massardier-Kenney como chave de leitura, encenação e ensino

Em 1941 – ano em que grande parte das dramaturgas aqui discutidas haviam parado de escrever para o teatro – George Jean Nathan, então já um crítico literário e dramático de alto prestígio, afirmara que

“mesmo as melhores dramaturgas dos Estados Unidos deixam muito a desejar quando comparadas aos nossos dramaturgos”, posto que as mulheres são “naturalmente pouco objetivas” e também não

possuem o controle emocional dos homens⁶. (NATHAN, 1941 *apud* BARLOW, 2018, p. ix, tradução nossa)

A posição de Nathan é sintomática de uma forma de construir, narrar e fortalecer uma linhagem do teatro dos Estados Unidos composta apenas por homens dramaturgos: de Eugene O’Neill a Clifford Odets, de Tennessee Williams a Arthur Miller, de Edward Albee a Sam Shepard, de David Mamet a Tony Kushner, de August Wilson a Langston Hughes,⁷ o teatro que é antologizado, estudado, encenado, traduzido e canonizado é composto por homens – enquanto dezenas de dramaturgas são sistematicamente excluídas. Excluem-se as peças de Zelda Sayre Fitzgerald e Marita Bonner pois o aparato crítico estabelecido não comporta suas experimentações com forma e tema; excluem-se as peças de Akins e Crothers por seu apelo comercial, seu uso de convenções realistas e seu tom de comédia de costumes da Era do Jazz (MURPHY, 2012); excluem-se as temáticas explicitamente feministas de Glaspell e Treadwell – e exclui-se, também, toda uma tradição de mulheres dramaturgas, como Lilian Hellman, Lorraine Hansberry, Adrienne Kennedy, Alice Childress e Ntozake Shange.

Isso não significa que não se localizam esforços concretos para reescrever as mulheres na história do teatro estadunidense (BARLOW, 2018) – mas que muitos desses esforços, que começaram por volta de década de 1980 (SANDER, 2007), ainda estão concentrados sobretudo dentro da língua inglesa. Existem já obras importantes, como novas antologias, biografias e mesmo esforços como a plataforma *History Matters: Celebrating Women’s Plays of the Past*,⁸ novas edições e novas encenações das dramaturgias aqui discutidas; contudo, destaca-se o fato de que grande parte desses esforços é ainda publicada, ensinada e divulgada apenas em um único idioma. O resultado, então, é um de desenvolvimento desigual: enquanto o teatro de língua inglesa escrito por mulheres começa a ser reavaliado nos Estados Unidos, outros idiomas e outras culturas continuam a pensar o teatro

⁶ No original: ““even the best of our [American] women playwrights falls immensurably short of the mark of our best masculine’ because women ‘by nature’ lack ‘complete objectivity’ and the emotional control enjoyed by their male counterparts”.

⁷ A ordem de dramaturgos (e das dramaturgas, no parágrafo seguinte) é utilizada por Murphy (2012).

⁸ Disponível em: <https://www.historymatterscelebratingwomensplaysofthepast.org/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

estadunidense como uma linhagem de grandes dramaturgos, num movimento que perpetua a obliteração e o apagamento das mulheres.

Nesse sentido, a tradução – “condição primeira para os intercâmbios transfronteiriços nas alianças entre mulheres”⁹ (CASTRO; SPOTURNO, 2020, p. 18, tradução nossa) se coloca como um instrumento necessário para apresentar essas dramaturgas a novos públicos e novos palcos; e também como um mecanismo que enseja novas avaliações críticas dessas obras, tensionando as articulações entre teatro e protagonismo feminista. Como Castro e Spoturno (2020) destacam, afinal, a tradução de “obras feministas consideradas subalternas em seu contexto de produção pode contribuir para revitalizar os feminismos dentro dos contextos de recepção” desses mesmos textos¹⁰ (p. 28, tradução nossa) – de forma que pode ser produtivo, portanto, pensar a tradução das seis dramaturgas aqui apresentadas não como uma prática de caráter essencialista, mas sim como uma que contribui e potencializa o movimento de reescrever, remendar, ajustar e reavivar o cânone literário e dramático.

Destaco o emprego de uma prática não essencialista pelo fato de que não basta justificar a tradução dessas dramaturgas apenas pelo fato de que são mulheres; além disso, é preciso destacar e reconhecer a própria instabilidade – e as articulações, intersecções e recortes – do que o termo “mulher” significa não só na prática contemporânea de leitura e tradução, mas sobretudo no que carrega quando pensamos as obras e as vidas dessas seis mulheres. É importante, portanto, renunciar uma definição sobre o “feminino” e sobre a “mulher” que esteja desconectada de seu contexto (MASSARDIER-KENNEY, 2022), precisamente porque são esses contextos que devem informar a leitura, a avaliação crítica e a tradução dessas dramaturgias.

Nesse sentido, é crucial entender *Scandalabra* como um texto incompleto e experimental que se vale de tradições e formatos dramáticos já ultrapassados para satirizar a Era do Jazz – assim como é importante avaliar a obra literária deixada por Zelda dentro do contexto do modernismo estadunidense da década de 1920 e pontuar as tensões e a complicada

⁹ No original: “condición sine qua non para los intercambios transfronterizos en alianzas entre mujeres”.

¹⁰ No original: “la traducción de obras feministas, consideradas subalternas en su contexto de producción de origen, puede contribuir a revitalizar los feminismos en los contextos de recepción”.

dinâmica de seu casamento com F. Scott Fitzgerald. Da mesma forma, é essencial avaliar as carreiras de Akins e Crothers não como “menores” ou “menos feministas” porque comerciais ou porque mostraram as limitações e os fracassos da primeira onda do movimento feminista (GOTTLIEB, 2006), mas como singulares na medida em que levaram ao palco comercial da Broadway e de Hollywood uma leitura crítica dos limites impostos às mulheres que buscaram autonomia e independência no início do século XX. Igualmente importante é entender o espaço único de Glaspell e Treadwell como jornalistas e dramaturgas, e de que modo essa função jornalística impacta e formula as peças por elas escritas; e, por fim, como é fundamental avaliar trabalhos e dramaturgias como os de Marita Bonner, que se valem do formato do texto dramático para explicitar tensões e dinâmicas ainda hoje centrais para as mulheres negras da sociedade estadunidense.

Além disso, é importante demarcar uma abordagem não-essencialista também na forma como projetos de tradução e reavaliação crítica dessas (e outras) dramaturgas podem ser articulados – uma vez que, como Massardier-Kenney (2022) destacou, a tradução pode ter um efeito desestabilizador no conceito “mulher”, já que as próprias concepções de gênero não são manifestações universais, mas construções subjetivas, efêmeras e locais. Ao optar por um caminho não-essencialista, essa possível abordagem de tradução alinha-se também às pautas contemporâneas dos movimentos feministas, que entendem a tradução como prática indispensável para uma articulação entre o que se pensa sobre e como se constroem os discursos que lidam com gênero dentro de um panorama global (BUTLER, 2019) – e acena também para o potencial transformador e agregador da tradução destacado por Castro e Spoturno (2020):

De fato, o caráter transformador e dialógico da tradução – esta, uma prática hermenêutica por excelência –, atinge a construção das subjetividades e dos discursos que ela própria coloca em diálogo, além de repercutir nas formas e nos modos como esses discursos circulam e são recebidos¹¹. (p. 27, tradução nossa)

¹¹ No original: “En efecto, el carácter transformador y dialógico de la traducción, práctica hermenéutica por excelencia, alcanza la construcción de las subjetividades y de los discursos que esta pone en relación y repercute en los modos en que esos discursos circulan y son recibidos”.

Se a tradução se coloca como um caminho capaz de ampliar o cânone de uma tradição dramática e da genealogia do drama estadunidense do século XX – e se uma das condições para a prática dessa tradução é a adoção de uma postura de militância e agência por parte da tradutora (MASSARDIER-KENNEY, 2022), é preciso retomar as estratégias de tradução propostas por Massardier-Kenney (2022); afinal, além das estratégias de recuperação, comentário e resistência, centradas na figura da autora que se vai traduzir, há também as estratégias centradas na figura do/a tradutor/a – que destacam a especificidade da tarefa tradutória e as motivações do/a tradutor/a.

Dentre as estratégias propostas por Massardier-Kenney (2022), destacam-se: a estratégia de recuperação – que propõe, por meio da tradução, ampliar e repensar o cânone que excluiu as mulheres escritoras; a estratégia de comentários, na qual se faz uso do metadiscorso que acompanha a tradução para explicitar a importância e a relevância daquele texto e daquela autora; e, por último, a estratégia de textos paralelos, que coloca em diálogo com os textos a serem traduzidos obras e outros escritos produzidos originalmente no idioma de chegada, mas criados em situações semelhantes ou em formatos similares aos dos textos traduzidos. Dessa forma, um exercício de tradução das dramaturgas aqui analisadas – que figuraria, possivelmente, como uma aplicação da estratégia de recuperação – poderia incluir não só os comentários do/a tradutor/a na forma de notas ou outros elementos paratextuais, mas também uma leitura que alimente e possibilite uma reavaliação atenta das obras de contistas e dramaturgas brasileiras como Júlia Lopes de Almeida, Mercedes Dantas e Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos (Chrysanthème).

Se a tradução é, como Massardier-Kenney (2022, p. 209) explicita, um “evento cultural a *re-apresentar*”, há que se colocá-la como instrumento primeiro na re-visão situada por Adrienne Rich – e como dispositivo principal para que se ampliem as discussões sobre literatura, história e teatro, removendo, assim, o pano que oblitera ainda as dramaturgas aqui discutidas.

Referências

- AKINS, Zoë. *The Furies*: play: Act I. In: ATKINS, Z. *Zoë Akins Papers*. San Marino: The Huntington Library, 1928. Não paginado.
- BARLOW, Judith E. Introduction. In: TREADWELL, S. *Machinal*. London: Nick Hern Books, 2018. p. vi-ix.

BEN-ZVI, Linda. *Susan Glaspell: her life and times*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

BONNER, Marita. Exit, an illusion: a one-act play. In: BURTON, J. (Org.). *Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and others: the prize plays and other one-acts published in periodicals*. New York: G. K. Hall & Co., 1996a. p 126-132.

BONNER, Marita. The pot maker. In: BURTON, J. (Org.). *Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and others: the prize plays and other one-acts published in periodicals*. New York: G. K. Hall & Co., 1996b. p. 107-114.

BURTON, J. (Org.). *Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and others: the prize plays and other one-acts published in periodicals*. New York: G. K. Hall & Co., 1996c.

BUTLER, Judith. Gender in translation: beyond monolingualism. *philoSOPHIA*, New York, v. 9, n. 1, p. 1-25, 2019.

CASTRO, Olga.; SPOTURNO, María Laura. Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. *Mutatis Mutandis*, Medellín, v. 13, n. 1, p. 11-44, 2020.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.

CRAIG, Carolyn Casey. *Women Pulitzer playwrights: biographical profiles and analyses of the plays*. North Carolina: McFarland & Company, 2004.

CROTHERS, Rachel. *A man's world: a play in four acts*. Boston: Richard G. Badger, 1915.

CROTHERS, Rachel. He and she. In: QUINN, A. H. (Ed.). *Representative American plays*. New York: The Century Co., 1922. p. 925-962.

ELLIOTT, Bridget.; WALLACE, Jo-Ann. Fleurs du Mal or second-hand roses? Natalie Barney, Romaine Brooks, and the 'Originality of the avant-garde'. *Feminist Review*, London, n. 40, p. 6-30, 1992.

FITZGERALD, Zelda. *The collected writings of Zelda Fitzgerald*. Edição de Matthew J. Bruccoli. Alabama: The University of Alabama Press, 1991.

GLASPELL, Susan. *O teatro de Susan Glaspell: cinco peças*. Organização de Lucia V. Sander. Tradução de Lucia V. Sander, Susana Bornéo Funck e Danilo Lôbo. São Paulo: Embaixada dos Estados Unidos da América, 2002.

GOTTLIEB, Lois. Looking to Women: Rachel Crothers and the Feminist Heroine. In: CHINOY, H. K.; JENKINS, L. W. (Ed.). *Women in American Theatre*. 3. ed. New York: Theatre Communications Group, 2006. p. 128-135.

KREIZENBECK, Alan. *Zoë Akins: Broadway Playwright*. Westport: Praeger, 2004.

LANIUS, Marcela.; MARTINS, Márcia. A. P. Variações excêntricas do corriqueiro: The Vegetable, Scandalabra e a escrita dramática como espaço experimental. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 614-626, 2020.

LAWSON, Ashley. The Muse and the Maker: Gender, Collaboration, and Appropriation in the Life and Work of F. Scott and Zelda Fitzgerald. *The F. Scott Fitzgerald Review*, University Park, v. 13, n. 1, p. 76-109, 2015.

LISPECTOR, Clarisse. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Caminhos para uma redefinição da prática feminista de tradução. Tradução de Emanuela Carla Siqueira e Marcela Lanisus. *Revista X*, Paraná, v. 17, n. 1, p. 192-212, 2022.

MOORE, Harry. T. Preface. In: FITZGERALD, Z. *Save me the Waltz*. London: Vintage Books, 2001. Não paginado.

MURPHY, Brenda. American Women Playwrights. In: BAUER, D. M. (Ed.). *The Cambridge History of American Women's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 352-368.

OZIEBLO, Barbara.; DICKEY, Jerry. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*. London: Routledge, 2008.

PRECIADO, Paul. B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1, 2018.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, C. L.; COSTA, A. C. (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Tradução de Susana Bornéo Funck. Florianópolis: Editora da UFSC; Maceió: Edufal, 2017. p. 64-84.

SANDER, Lucia. V. *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília, DF: Editora UnB, 2007.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Cultrix, 2017.

TREADWELL, Sophie. *Machinal*. London: Nick Hern Books, 2018.

WEISS, Katherine. Sophie Treadwell's "Machinal": electrifying the female body. *South Atlantic Review*, New York, v. 71, n. 3, p. 4-14, 2006.



“Desespero e desenlace”, de Clarice Lispector: revista *Colóquio/Letras*

“Desespero e desenlace”, by Clarice Lispector: *Colóquio/Letras* magazine

Thiago Cavalcante Jeronimo

Universidade de Aveiro, Aveiro/Portugal

thiagocavalcante@ua.pt

<https://orcid.org/0000-0003-4856-8052>

Resumo: Este artigo analisa o conto “Desespero e desenlace às três da tarde”, de Clarice Lispector (1920-1977). Ainda inédito em suporte livro, o conto, construído em três níveis narrativos, retrata a personagem J.B., que, após vivenciar um acontecimento banal, ensejo que sustenta a intriga, regressa, modificada, à casa. O texto dialoga com a ossatura narrativa de outras produções da ficcionista e materializa-se de forma singular em sua escrituração em razão de existirem duas versões composicionais: uma versão portuguesa, *corpus* deste estudo, e uma versão brasileira. Publicado na revista portuguesa *Colóquio/Letras*, em 1975, o conto em análise será interpretado, dentre outros, à luz dos conceitos de antiepifania, na esteira de Olga de Sá (1928-2020), e do recurso nomeado por Mikhail Bakhtin (1895-1975) como “diálogo no limiar”.

Palavras-chave: Clarice Lispector; literatura brasileira; antiepifania; diálogo no limiar.

Abstract: This article analyzes the short story “Desespero e desenlace às três da tarde”, by Clarice Lispector (1920-1977). Still unpublished in a book, the short story, constructed in three narrative levels, portrays the character J.B., who, after experiencing a banal event, which supports the main plot, returns home changed. The text dialogues with the narrative structure of other writings by the author and materializes in a unique way in her writing technique due to the existence of two compositional versions: a Portuguese version, which is the object of this study, and a Brazilian version. Published in the Portuguese literary journal *Colóquio/Letras*, in 1975, the short story under analysis will be interpreted, among others, in the light of the concepts of antiepiphany, in the wake of Olga de Sá (1928-2020), and the resource named by Mikhail Bakhtin (1895-1975) as “dialogue on the threshold”.

Keywords: Clarice Lispector; Brazilian literature; anti-epiphany; dialogue on the threshold.

Um umbral novo, ampliando a capacidade de percepção.

(LISPECTOR, E., 1975, p. 137)

Introdução

Clarice Lispector (1920-1977) iniciou sua carreira jornalística bem cedo, contava dezenove anos quando ingressou como repórter na *Agência Nacional*, do Departamento de Imprensa e Propaganda. Em 1942, com vinte e dois anos, tornou-se repórter no jornal *A Noite*, periódico do mesmo grupo da editora homônima que lançaria, um ano após a sua admissão, o seu primeiro e repercutido livro *Perto do coração selvagem* (1943). Indica-se, com essas considerações iniciais, que a esfera jornalística foi constante na vida de Lispector; seu fluxo foi maior – em anos – do que os anos que a autora direcionou a sua extensa e peculiar produção ficcional.

Reconhecida como uma das melhores cronistas do Brasil, só para o *Jornal do Brasil*, durante os anos de 1967 a 1973, Clarice escreveu e publicou mais de trezentas crônicas. Contudo, o prestígio que a autora de *A paixão segundo G. H.* (1964) possuía não foi capaz de mantê-la entre os funcionários do noticiário. Em dezembro de 1973, sem maiores explicações, Lispector foi demitida, assim como fora o editor-chefe Alberto Dines e outros funcionários do quadro de colaboradores do periódico.

Em carta datada a 27 de julho de 1974, portanto, pouco mais de seis meses de seu desligamento do *Jornal do Brasil*, ao se corresponder com o jovem escritor e jornalista José Luís Mora Fuentes, Clarice Lispector comenta estar satisfeita por não ter um dos seus livros no catálogo de uma coleção e discorre acerca de sua produção como cronista: “quanto a crônicas, estou me arranjando com elas. Detesto escrever crônicas” (CARTAS..., 2015).

Marca-se que essa inclusão de parte de sua vida profissional-jornalística na materialidade da correspondência endereçada a Mora Fuentes se dá justamente porque, à época desse registro, como fora demitida do *Jornal do Brasil*, a escritora procurava manter seus rendimentos financeiros produzindo contos e crônicas, e também realocando parte de sua obra ficcional ou jornalística a outros meios de divulgação. Informação válida de aceitação, uma vez que a missiva de Lispector, a sinalizar a escrita-arranjo de crônicas, sugere que sua produção permaneceu ativa após o seu

desligamento do *Jornal do Brasil*. Interpretação abalizada, se respeitada a referência de que Clarice teve contos e crônicas publicados em uma revista feminina paulista, *Mais*, no período de 1975 a 1977, ano da morte da autora.

Sublinhe-se, no entanto, que, além de colaborar com a revista *Mais*, a década de 1970 é profícua e extensa no âmbito de produções e reedições de obras de Clarice Lispector. A autora lançou dois volumes de contos, *Onde estivestes de noite* (1974) e *A via crucis do corpo* (1974); reuniu textos primeiramente publicados na revista *Senhor* e no *Jornal do Brasil*, no compêndio *Visão do esplendor* (1975); selecionou entrevistas que fez para a revista *Manchete* e outras inéditas no volume *De corpo inteiro* (1975); voltou a entrevistar personalidades para a revista *Fatos & Fotos/Gente* (1976-1977); e, dois anos antes de lançar *A hora da estrela* (1977), teve um dos seus textos editado na revista portuguesa *Colóquio/Letras*: “Desespero e desenlace às três da tarde” (1975), texto que será apresentado nesta investigação como *corpus* de análise.¹

Registre-se a informação de que esse conto apresenta duas versões de escrita: “Desespero e desenlace às três da tarde”, publicado em Portugal, na revista *Colóquio/Letras*, em 1975; e “Desespero e desenlace às três da tarde”, publicado no Brasil, na revista *Mais*, em 1977.

A versão brasileira do conto “Desespero e desenlace às três da tarde” foi inserida na dissertação *O texto concreto: a reescrita dos textos em Clarice Lispector*, apresentada por Sandra Hahn, em 1995, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação de Ana Luiza Andrade. Hahn materializa uma cópia da publicação oficial do conto em questão, mas, infelizmente, não apresenta o nome do periódico em que o texto foi publicado, nem mesmo a data de sua efetiva publicação; outro problema acerca da catalogação desse conto é que o texto e sua imagem ilustrativa não foram adequados à paginação

¹ Clarice Lispector publicou dois textos na revista *Colóquio/Letras*: no número 25, lançado em maio de 1975, há o registro de “Desespero e desenlace às três da tarde”; no número 37, publicado em maio de 1977, encontra-se o conto “A procura duma dignidade”, texto que abre o volume *Onde estivestes de noite*, livro da autora, lançado no Brasil em 1974. Se no primeiro texto há uma readequação, embora dissimulada, da variedade do português europeu à configuração da narrativa, no segundo, entretanto, é feita a transposição do conto às páginas da revista modificando apenas o título da produção: “A procura de uma dignidade”, Brasil; “A procura duma dignidade”, Portugal.

do trabalho acadêmico, impossibilitando a leitura fluida da narrativa. Segundo a investigadora, a versão brasileira do conto de Clarice Lispector “possivelmente é da revista *Senhor* cuja data exata não foi possível precisar. Como não foi possível localizar todos os números da revista *Senhor*, fica esta dúvida que não pode ser sanada” (HAHN, 1995, p. 179).

Em 1998, por seu turno, o número 36 da revista *Travessia*, periódico do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, apresenta integralmente a versão brasileira do conto de Clarice Lispector, “Desespero e desenlace às três da tarde”, publicado por Ana Luiza Andrade, com a seguinte nota: “Texto inédito em coleção, resgate da Profa. Ana Luiza Andrade dos arquivos organizados por Eliane de Vasconcelos, na Casa de Rui Barbosa (publicado possivelmente em 1975, na revista *Senhor*)” (LISPECTOR, 1998, p. 82).

Grife-se, no entanto, a retificação: *Senhor* foi uma revista brasileira publicada em três períodos: 1959 a 1964; 1971 a 1972; e 1978 a 1988 (com o título de *Senhor Vogue* entre 1978 e 1979); em conformidade com as datas apresentadas, “Desespero e desenlace às três da tarde” não poderia ter sido publicado no periódico citado por Andrade, aludido, primeiramente, por sua orientanda, Hahn.

Por sua vez, Aparecida Maria Nunes, ao apresentar trabalho pioneiro acerca da produção de Clarice Lispector na revista *Mais*, aponta que a autora reaproveitou textos de sua produção à veiculação do periódico paulista *Mais*, e neste veículo também publicou “[...] histórias inéditas, como ‘A mosca no mel (ou a inveja de si)’, em 1975, e ‘Desespero e desenlace às três da tarde’, em 1977”² (NUNES, 2013, p. 27). A pesquisadora assinala que a edição brasileira do conto foi publicada em março de 1977, na página 17 da revista *Mais*: “para o mês de março, Clarice Lispector prefere divulgar um conto que, segundo anuncia na revista, consumiu ‘meio quilo de alma’ e a deixou trêmula e amedrontada”³ (NUNES, 2006, p. 101).

² Esclarece Aparecida Maria Nunes (2006): “entre 1975 e 1977, alguns contos e crônicas são publicados [por Clarice Lispector], de quando em quando, na revista paulista *Mais*, editada pela Três, em diagramação bem cuidada e com ilustrações que valorizam o texto de Clarice, a exemplo do tratamento dado pela revista *Senhor*, na década de 1960, aos seus contos” (p. 97).

³ A referência da publicação é marcada pela pesquisadora com o seguinte registro: “Clarice Lispector, “Desespero e desenlace às três da tarde”, em *Mais*, São Paulo, Três, março de 1977, p. 17” (NUNES, 2006, p. 101).

Marca-se que, para *corpus* de análise, este artigo priorizará a versão mais extensa do conto, isto é, a portuguesa. Acentua-se, contudo, o fato curioso de que ambas as versões ainda permanecem inéditas em suporte livro, isto é, não integram nenhum dos volumes de contos de Clarice Lispector, nem mesmo foram contempladas no compêndio *Todos os contos*, organizado por Benjamin Moser e publicado pela editora Rocco, em 2016.⁴

Experiências de linguagem: desenlace, desenlace

“Desespero e desenlace às três da tarde” é a primeira versão do conto “Desespero e desenlace às três da tarde”. O título poderia ser o mesmo em ambas versões, se não fosse o neologismo apresentado por Clarice – desenlace – a desestabilizar a palavra dicionarizada e considerada na edição portuguesa da narrativa, publicada dois anos antes da versão brasileira.

Se o vocábulo “desespero” evoca a denotação de “estado de consciência que julga uma situação sem saída” (DESESPERO..., 2001), o termo “desenlace”, por seu turno, designa “desenlaçamento [...], desfazimento de nó ou laçada”; tendo, também, sua acepção literária com o seguinte desdobramento:

acontecimento ou conjunto de acontecimentos que, no término de uma ação narrativa, tem por objetivo resolver a intriga e/ou a sorte dos personagens nela envolvidos, criando condições para a finalização da história; desfecho, epílogo. (DESENLACE..., 2001)

Em entrevista concedida a Celso Arnaldo Araújo, repórter da revista *Manchete*, em 1975, Clarice revela ao seu interlocutor que está escrevendo um conto; a síntese que a autora faz da produção, reconfigurada na edição jornalística de Araújo, acaba por divulgar detalhadamente o enredo que a escritora está produzindo:

⁴ Afirma Benjamin Moser (2016), erroneamente, no prefácio do volume *Todos os contos*: “muita coisa neste livro é sem precedentes. Quando, em 2015, foi publicado em inglês nos Estados Unidos e no Reino Unido, foi a primeira vez em qualquer idioma, inclusive em português, *que todos os contos de Clarice foram reunidos em um único volume*” (p. 12, grifo nosso).

Um homem de classe média entra num ônibus lotado e, minutos depois, sente vontade de vomitar, uma vontade inelutável. Se ele vomitasse, ninguém o perdoaria. Era ateu, mas mesmo assim dirigiu-se a Deus – “prometo nunca mais beber ou comer se eu não vomitar”. Afinal, chegou o ponto do ônibus e ele desceu. Sem ter vomitado. Uma vez na rua, a vontade voltou. O homem entrou num bar e foi direto para o mictório imundo. Com aquele odor insuportável, curvou-se sobre o vaso e vomitou. Aliviado, percebeu, entretanto, que seus documentos haviam caído na imundície. A princípio, sentiu-se perdido, porque sem documentos ele não era nada. Mas pouco a pouco começou a se sentir feliz, leve, senhor de si mesmo. Alegre como um rato alegre. Perdera a dignidade e a identidade. (ARAÚJO, 1975, p. 49)

A reportagem foi divulgada em 3 de maio de 1975, e a versão portuguesa do conto foi publicada no dia 25 do mesmo mês. Sublinhe-se que, na entrevista referenciada, Araújo indica que o conto “está para ser publicado numa revista portuguesa” (ARAÚJO, 1975, p. 49).

Interessa para análise subsequente a informação de que, como produto de criação ficcional, o conto publicado em Portugal **simula** a variedade europeia do português em sua configuração textual, mas deixa entrever a variedade brasileira em sua organização. Este recurso, ao abrigar as duas variedades linguísticas à construção da intriga, realça à feitura de “Desespero e desenlace às três da tarde”, à primeira vista, um transparente jogo de troca de palavras, e, nesse sentido, o faz diferir do conto “Devaneio e embriaguez duma rapariga” – texto que abre o volume *Laços de família*, publicado em 1960.

Acerca desse conto, Clarice Lispector registrou que

De “Devaneio e embriaguez duma rapariga” sei que me diverti tanto que foi mesmo um prazer escrever. Enquanto durou o trabalho, estava sempre de um bom humor diferente do diário e, apesar de os outros não chegarem a notar, eu falava à moda portuguesa, fazendo, ao que me parece, experiência de linguagem. Foi ótimo escrever sobre a portuguesa.⁵ (LISPECTOR, 1999, p. 69)

⁵ Esse texto foi originalmente publicado no livro *A legião estrangeira*, em 1964, sendo materializado na seção “Fundo de gaveta”. A par das sucessivas edições dos livros de Clarice Lispector, essa seção, infelizmente, foi retirada da obra, sendo vendida em suporte livro, após a morte da autora, com o título *Para não esquecer* (1978).

Destaca-se que, na produção publicada em 1960, a autora escreve um texto em que a variedade linguística do português falado em Portugal é acionada tanto no discurso narrativo quanto na voz da narradora e nas vozes das personagens. Nesse veio, o léxico, a morfologia, a sintaxe e a fonologia da variedade europeia do português ocupam a totalidade do fluxo narrativo e materializam um conto peculiar não apenas dentro da produção de Lispector, mas no conjunto de textos produzidos na literatura brasileira.

Esta interpretação ancora-se no trabalho “O enunciador em um conto de Clarice Lispector”, de Ernani Terra (2020). O crítico, ao considerar o caráter inovador do conto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” dentro do cânone literário brasileiro, acentua, ainda, que o texto é original

[...] não pelo fato de apresentar uma personagem de nacionalidade portuguesa falando o português europeu, mas principalmente por apresentar um narrador heterodiegético que se manifesta na variedade europeia do português, vale dizer, se não houvesse no paratexto a identificação do autor empírico, o leitor seria levado a crer que se trata de uma produção de autor lusitano. (TERRA, 2020, p. 243-244)

Em outros termos, a autora, para passar ao seu leitor a imagem – o *ethos* – de um falante nativo do português europeu, “não se restringiu somente a aspectos linguísticos, mas também a aspectos discursivos, especialmente aqueles relativos à projeção das categorias da enunciação no nível discursivo” (TERRA, 2020, p. 241). Conjecturas que intensificam no texto um caráter heterodiegético, isto é, “a ficcionalidade do conto *vai além do enunciado estendendo-se à enunciação*” (TERRA, 2020, p. 244, grifo nosso).

Por sua vez, o conto *corpus* deste artigo não cumpre os mesmos postulados antecipados por Lispector em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”; ou seja, Clarice cria uma narrativa engenhosa de modo a **fingir** o uso do português europeu em sua tessitura poética, contudo, nessa manipulação textual, entreveem-se marcas explícitas do português do Brasil; por conseguinte, não há unicidade entre os aspectos linguísticos e discursivos à estruturação de “Desespero e desenlace às três da tarde”. Se na versão brasileira a personagem, um senhor de quase cinquenta anos, nomeado pelas iniciais J. B., se locomove por meio de um ônibus, na versão portuguesa, por exemplo, o veículo não recebeu o nome mais usual

na variedade europeia do português, o que seria facilmente enquadrado na produção por “autocarro”.

Abaixo é possível conferir referências linguísticas que dão a tônica à **encenação** da escritura de Lispector respeitante à variedade do português europeu:

Sentar-se no nobre banco de trás dum carro próprio *dando* mansamente ordens para o seu *chauffeur* particular. (LISPECTOR, 1975, p. 50, grifo nosso)

Subiu no *ónibus* às três horas da tarde em pleno sol cheio. (LISPECTOR, 1975, p. 50, grifo nosso)

Parecia ser dono do veículo público *dando* ordens ao *chauffeur*. (LISPECTOR, 1975, p. 51, grifo nosso)

Ele estava danadamente *precisando* da comiseração de outros seres humanos. (LISPECTOR, 1975, p. 51, grifo nosso)

Uma gota [...] *escorrendo* depois pela face como lágrima de mártir. (LISPECTOR, 1975, p. 51, grifo nosso)

Pedia perdão a Deus [...] *pensando* que o que Deus quer do homem é esfacelamento da dignidade. (LISPECTOR, 1975, p. 51, grifo nosso)

Mas sabia que não haveria tempo de chegar *em casa* para lá poder proceder o acto escandaloso. (LISPECTOR, 1975, p. 52, grifo nosso)

A alma podre *saindo* do estômago aos trambolhões. (LISPECTOR, 1975, p. 52, grifo nosso)

E atônito viu todos os seus documentos *nadando* na sujeira. (LISPECTOR, 1995, p. 53, grifo nosso)

Lá estava no chão a sua *carteira de identidade*.⁶ (LISPECTOR, 1975, p. 53)

Os excertos supra alocados marcam um desequilíbrio – proposital/involuntário? – na cadência textual da narrativa lispectoriana. A diferença

⁶ Em 1975, o termo usado para “Carteira de identidade”, em Portugal, era “Bilhete de identidade”; atualmente usa-se a designação “Cartão de cidadão”.

não se limita apenas às palavras sinônimas “ônibus/autocarro”, conforme precedido; difere também a forma nominal do verbo priorizado por Lispector nas citações acima, isto é, a prevalência do gerúndio à constituição do conto em análise. Fato que marca no texto a incursão do português do Brasil em contraste ao que é mais corrente, nesse caso, no português de Portugal: o uso do infinitivo – “a dar; a precisar; a escorrer; a pensar; a sair; a nadar”. A autora, ao optar pelo gerúndio – “dando; precisando; escorrendo; pensando; saindo; nadando” – expressa, evidentemente, conformidade com o uso dessa forma nominal do verbo no Brasil.

Contudo, na tentativa de se aproximar da variedade europeia da língua portuguesa, algumas palavras foram marcadas no conto com a grafia utilizada em Portugal (à época da publicação); a saber:

[...] veículo colectivo. (LISPECTOR, 1975, p. 51);

[...] caminho rigorosamente actualizado. (LISPECTOR, 1975, p. 51)

[...] boca lubricamente húmida. (LISPECTOR, 1975, p. 51)

[...] acto sexual. (LISPECTOR, 1975, p. 51)

[...] acto escandaloso. (LISPECTOR, 1975, p. 52)

[...] recto. (LISPECTOR, 1975, p. 53)

Aponte-se, ainda, que na palavra destacada a seguir, há a imitação da variedade europeia no nível fonológico (o /o/ aberto), ao mesmo tempo que há recuo no nível lexical: “subiu no *ónibus* às três horas da tarde” (LISPECTOR, 1975, p. 50, grifo nosso). Sendo, pois, o /o /aberto marca da variedade europeia do idioma, a exemplo de “atónito”; a palavra *ónibus*, mesmo que a simular essa marca, trai a acepção habitual concernente ao veículo em Portugal, autocarro. Considera-se, ainda, que a ficcionista republicou o conto dois anos após a publicação da revista *Colóquio/Letras*, e a edição apresentada pela magazine brasileira, revista *Mais*, materializa-se em uma versão reorganizada e reduzida da narrativa. Um exemplo crucial de reescrita promovido pela ficcionista pode ser verificado a seguir:

[Texto de 1975 – PT] E enfim o jorro maldito, a alma padre saindo do estômago aos trambolhões. (LISPECTOR, 1975, p. 52)

[Texto de 1977 – BR] E enfim o jorro maldito. (LISPECTOR, 1995, p. 232)

A primeira versão do conto, a portuguesa, ao apresentar a cena que marca o clímax da narrativa, utiliza a forma nominal gerúndio – “saindo”, registro comum à variedade brasileira do português – e, somado a uma expressão habitual, ainda nos dias atuais, no português falado em Portugal: “aos trambolhões”. Fatos que reiteram a interpretação de que há uma tentativa de **imitação** do modo de dizer do português europeu, mas com tensão ao registro brasileiro do idioma, ocorrência que marca na tessitura textual um estranho recuo enquanto se avança na simulação linguística de um texto que se quis configurar-se “à moda portuguesa”; a segunda versão do conto, a brasileira, é sucinta ao descrever o vômito que J. B. expeliu; a cena que acentua a crise da intriga, na edição publicada pela revista *Mais*, é narrada de forma objetiva, sem rodeios ou adereços; embora note-se também uma conotação espiritual à náusea da personagem: uma maldição.

Ao se considerar as condições de produção de “Desespero e desenlace às três da tarde”, tem-se a informação, conforme antecipada, de que Clarice tinha sido demitida do *Jornal do Brasil* de forma nada amigável, em dezembro de 1973, pouco mais de um ano antes da reescrita do conto publicado em Portugal. Com seus recursos financeiros escassos, a autora passa a intensificar suas produções escritas “com a ponta dos dedos” (LISPECTOR, 1998, p. 46), metonímia empregada pela própria Clarice para separar as suas produções “intimamente inspiradas” dos textos produzidos sob encomenda, textos comerciais.

Constata-se que o conto “Desespero e desenlace às três da tarde”, se comparado ao texto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, materializa-se em construção apressada, isto é, com montagem oscilante às variedades do português postas em conflito na narrativa. Situação que aponta, possivelmente, a pressa com que a autora escreveu o texto em questão, visando a “venda” de sua produção, uma vez que “[...] todas as colaborações da revista *Colóquio/Letras* [foram] pagas durante esses anos [década de 1970] (e até muito recentemente)”⁷.

⁷ Cf. e-mail recebido de Maria Filipe Ramos Rosa (em 23 de julho de 2021): “Caro Thiago Cavalcante Jeronimo, bom dia, Em resposta à sua pergunta, informo que todas as colaborações da revista *Colóquio/Letras* eram pagas durante esses anos (e até muito

Antiepifania, diálogo no limiar: desenlaçado

“Desespero e desenlace às três da tarde” pode ser classificado como conto de estrutura comum: marcado pela brevidade, de sintaxe narrativa linear, concentrado em uma única ação, de curta duração temporal e situada em um só espaço. Seu enredo, a apontar semelhanças a outros textos de Clarice Lispector, equipara-se à escrituração da autora com a seguinte disposição: (1) a personagem é apresentada em uma situação corriqueira, vincada ao ramerrão do seu cotidiano; (2) depara-se, então, com uma estranha sensação que lhe ocasiona um *insight*, uma revelação repentina acerca de sua vida; e (3) ao término desse processo revelador, a personagem regressa, modificada, ao seu cotidiano.

A tríade de níveis narrativos pode ser acionada no conto em análise com os seguintes desdobramentos: um homem, apresentado pela sigla J. B.⁸, com quase cinquenta anos, “entrou no ônibus na ensolarada Praça Mauá” (LISPECTOR, 1975, p. 50);⁹ ocorre-lhe um “mal estar no estômago” (LISPECTOR, 1975, p. 51), incidente que desencadeia o clímax do texto,

recentemente). Não lhe posso, no entanto, garantir que haja ainda registo desses pagamentos. Uma vez que o arquivo da revista foi integrado num único departamento da *Fundação Gulbenkian*, reencaminho este email para a minha colega Mafalda Melo de Aguiar, responsável pelos Arquivos, onde talvez se conserve algum documento. Com os melhores cumprimentos e votos de bom trabalho, Maria Filipe Ramos Rosa – *Revista Colóquio/Letras*”. Contudo, ao averiguar os arquivos da *Fundação Gulbenkian*, Mafalda Melo de Aguiar apontou que: “Caro Thiago Cavalcante Jeronimo, Os Arquivos Gulbenkian não localizaram informação nenhuma referente a pagamentos a Clarice Lispector. Com os melhores cumprimentos, Mafalda Aguiar – Arquivos Gulbenkian” (e-mail recebido em 26 de julho de 2021). Percebe-se que, embora fosse comum a remuneração dos colaboradores da revista *Colóquio/Letras* – “até muito recentemente” – os registos de pagamento pelos dois contos que Lispector publicou no periódico não foram arquivados pela Fundação Gulbenkian. Curioso esse apagamento...

⁸ A sigla que dá nome à personagem do conto em análise, ao mesmo tempo que oculta a sua identidade, curiosamente aponta para o nome do jornal no qual Clarice Lispector trabalhou como cronista: *Jornal do Brasil*, o *JB*. Marca-se que, no macrotexto lispectoriano, o acrônimo é grafado, dentre outros, em *A paixão segundo G.H.*, quer seja no título da obra, quer seja no nome de sua protagonista; o narrador de *A hora da estrela* apresenta-se como *Rodrigo S.M.*

⁹ Embora haja na tessitura do conto a simulação da variedade europeia do português, sublinhe-se que a narrativa tem como cenário de seu conflito a Zona Central da cidade do Rio de Janeiro, Brasil.

“o desespero” que assinala o título da narrativa a apontar para o processo epifânico que à personagem é direcionado textualmente. Na finalização do acontecimento banal, mas assombroso, J. B. regressa a casa, modificado, “desenlaçado”, pois, a par da descoberta que vivencia, reconhece que a sua “vida podia ser leve” (LISPECTOR, 1975, p. 53).

Estranha sensação, *insight*, revelação repentina, incidente são sinônimos possíveis para a definição crítica de epifania: recurso crucial que move muitas das narrativas de Clarice Lispector. O termo, antes de sua apropriação pelo cristianismo, designava a aparição dos deuses aos seres humanos; realocado ao contexto cristão, epifania expressa a manifestação terrena de Jesus Cristo, tido como o verbo de Deus encarnado. James Joyce (1882-1941), por seu turno, seculariza o conceito, dando-lhe uma conotação concretamente literária.¹⁰ Uma das acepções acerca da ótica literária condizente ao termo epifania pode ser encontrada na obra *Stephen Hero* (1944), do ficcionista irlandês, com o seguinte desdobramento:

[...] quantas vezes passo diante dele [do relógio], faço-lhe alusões, falo dele, olho-o de relance. Não passa de um artigo no cadastro patrimonial nas ruas de Dublin. De repente, um belo dia, olho-o e vejo-o tal como é: uma epifania. [...] imagine meus olhares sobre esse relógio como experiências de um olho espiritual, tentando fixar a própria mirada através de um preciso foco de luz. No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado. Ora é nesta epifania que reside para mim [...] a *qualidade suprema do belo*. (JOYCE, 1944 *apud* SÁ, 1979, p. 135-136, grifo nosso)

Ora, essa definição de epifania, uma manifestação súbita em que algo se descortina à vivência da personagem focalizada ao belo, reenquadra-se em “Desespero e desenlace às três da tarde” com outro veio de conceituação. J. B., ao vivenciar o mal-estar em seu corpo, a náusea que lhe abre espaço para a passagem “do jorro maldito” (LISPECTOR, 1975, p. 52) e, por conseguinte, a um novo patamar de vida, não se configura na vivência de algo belo, luminoso, transcendente; ao contrário, o que marca o limiar que a personagem vive envolve-se em sentido contrário às epifanias de luminosidade e de beleza. O que se manifesta no texto de Clarice Lispector

¹⁰ Olga de Sá (1979) indica que “a graça da epifania é uma espécie de graça profana; não é a graça dos santos” (p. 157).

é a sinalização grotesca da epifania, a sua paródia; percepção tensionada inclusive e sobretudo pela sinalização da refração sexual à caracterização da personagem que dita a perspectiva do conto em análise, como será apresentado no tópico subsequente.

Antes, porém, registre-se a contribuição de Olga de Sá (1979) no que assenta a conceituação de antiepifania. Ao analisar o termo na esteira de James Joyce, a estudiosa de Clarice Lispector, contudo, dilata a definição do autor de *Ulisses* (1922) às análises que considera acerca da produção da autora brasileira. Para a crítica, existe uma classe de epifanias configuradas de modo a revelar não a alegria, a satisfação ou o fascínio, mas a força do tédio, da náusea, da decepção:

[Há] momentos epifânicos [que] não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjoo, a náusea. A transfiguração não é radiosa, mas se faz no sentido do mole, do engordurado e demoníaco [...]. Assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias da beleza e visão, existe também uma outra, das epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes, seguidas de náusea e tédio. (SÁ, 1979, p. 155-156)

A personagem clariciana, no direcionamento de revelação que lhe é posto em narrativa, caracteriza-se à vivência de uma crise existencial intermediada pela “percepção decepcionante” do modo como apreende e configura sua vida pessoal, sexual e social. A saber:

Subiu no ônibus às três horas da tarde em pleno sol cheio, um sol repleto de si mesmo. [...] O ônibus estava lotado, não havia mais lugar para se sentar. Formara-se longa fila de homens e mulheres de pé, um corpo quase colado ao outro. Mas a promiscuidade, que o senhor J. B. nem de longe toleraria, não existia para ele. [...] Como foi que começou? Almoçara pouco, era homem frugal em sexo e comida. Porque então esse leve mal-estar no estômago? Mal-estar que aumentava. E ele colado frente a frente a uma senhora de peitos fortes e muito decotada. Quando, obrigado pela situação em que estava, olhava para os seios brancos desta digna ou indigna senhora, viravam-se-lhe as entranhas pelo avesso. Se desviava o olhar, este caía turvo sobre a boca embigodada e lubrificamente húmida dum homem sentado e em pleno vigor da idade. (LISPECTOR, 1975, p. 50-51)

O excerto acima sinaliza o mal-estar sentido por J. B. e aponta o conflito da narrativa¹¹. Conflito de constituição identitária, associado, inclusive, à esfera sexual, contida, da personagem. As palavras apresentadas a seguir, ao marcarem o apelo sexual libidinoso que J. B. experiencia no veículo público – promiscuidade, peitos fortes, decotada, seios brancos, boca húmida, vigor da idade –, contrastam-se à contenção que a personagem direciona ao sexo: J. B. era casado com “[...] uma mulher a que ele não ligava” (LISPECTOR, 1975, p. 50) e é representado no conto como alguém comedido no que se refere à sexualidade e à alimentação: “era um homem frugal se tratando de sexo e de comida”¹² (LISPECTOR, 1975, p. 51).

A narrativa segue o seu fluxo e apresenta J. B. descendo do ônibus vitorioso por ter conseguido controlar a náusea que lhe acomete, contudo, buscando desesperado um local para expelir o vômito que o aprisiona, para expulsar de si “a vórtice do inferno” (LISPECTOR, 1975, p. 52); cenário que o faz experienciar o que Mikhail Bakhtin (1895-1975) definiu como “diálogo do limiar”, ou, em outros termos, acentua-se à constituição da personagem o seu “*estado de crise*”¹³ (BAKHTIN, 2015, p. 328, grifo do autor). Isto

¹¹ A tríade de níveis narrativos no tocante à epifania vivenciada pela personagem J. B. pode ser visualizada à constituição da personagem Ana, do conto “Amor”, texto sùmula da produção de Clarice Lispector: Ana sai de sua casa, inquieta-se após ter visto um cego mascando chiclete, vivencia o processo epifânico no Jardim Botânico do Rio de Janeiro e, por fim, regressa à casa modificada. Importa marcar que J. B. vivencia “o acontecimento” (LISPECTOR, 1975, p. 50) às três horas da tarde, conforme sinaliza o próprio título da narrativa; Ana, semelhantemente, inicia o seu processo de autoconhecimento “na hora perigosa da tarde”. (LISPECTOR, 1960, p. 24) De acordo com Aparecida Maria Nunes (2006), “certa hora da tarde parece anunciar [em ambas narrativas de Clarice] o rompimento da ordem das coisas, a partir de profundas experiências íntimas” (p. 31). Marca-se, ainda, que o conto “Amor” materializa-se no compêndio *Laços de família*, livro que registra na maioria de suas narrativas, treze contos, personagens “enlaçadas” em contexto familiar, presas ao ramerrão do cotidiano. Nesse veio, Ana e J. B., enlaçados, são modificados, via epifania e antiépifania, respectivamente.

¹² Registre-se a referência ambígua associada ao verbo comer que, em sua função denotativa, sendo verbo transitivo, aponta para a ingestão de alimentos: mastigar, engolir; mas, em sua função conotativa, informal, sendo verbo transitivo e pronominal, indica o ato da relação sexual.

¹³ Aurora Gedra Ruiz Alvarez e Lilian Lopondo (2012), acerca da definição de diálogo no limiar, esclarecem que o diálogo no limiar é “[...] uma modalidade de procura da verdade e do autoconhecimento motivada por uma *situação extraordinária de intenso dramatismo na narrativa*, que acaba por constranger a personagem a um discurso de “confissão-prestação de contas” (p. 7, grifo nosso).

porque na rua, J. B. avista “como se no deserto visse uma miragem – *a porta aberta* dum bar barato” (LISPECTOR, 1975, p. 52, grifo nosso).

Considera-se a simbologia existente na “porta”:

o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 734-735)

Nesse veio, à simbologia da porta vinca-se a alternativa de entrar ou de retroceder, e, por conseguinte, a probabilidade de vivenciar uma revelação. Seguindo a ótica bakhtiniana, a simbologia associada à porta marca “a possibilidade de, em um instante, transformar o inferno no paraíso (isto é, passar de um para o outro)”¹⁴ (BAKHTIN, 2015, p. 336).

A crise que a personagem vivencia é realçada no confronto, na relutância que sente para se introduzir no banheiro do estabelecimento, visto que “[...] quando enfim chegou à *porta do mictório* quase morreu de novo: aquele lugar ordinário estava de tal modo imundo que ele *não se convencia a entrar*” (LISPECTOR, 1975, p. 52, grifo nosso).

Desatada a relutância, J. B. adentra o banheiro e força a expulsão ativa do conteúdo gástrico por sua boca, isto é, a personagem impele a passagem do vômito: “dobrou o corpo em dois e meteu o dedo pela goela que fremia que nem nervo solto numa gengiva. E enfim o jorro maldito, a alma podre saindo do estômago aos trambolhões” (LISPECTOR, 1975, p. 52).

Esse episódio desagradável, nomeado na narrativa de “acto escandaloso” (LISPECTOR, 1975, p. 52), desencadeia nova percepção no tocante à constituição da personagem clariciana. Expresso de outra maneira, o confronto entre a consciência de J. B. antes e após o acontecimento, isto é, “o confronto entre duas consciências, entre dois modos de ver e de pensar o mundo” gera uma “situação de excepcional tensão [...] e empurra o

¹⁴ “O limiar, a porta e a escada. Sua importância cronotópica. A possibilidade de, em um instante, transformar o inferno no paraíso (isto é, passar de um para o outro)” (BAKHTIN, 2015, p. 336).

protagonista da narrativa a elucidar os fatos e a conhecer-se”.¹⁵ (ALVAREZ; LOPONDO, 2012, p. 8) Isto porque, ao dobrar-se para passagem do “jorro maldito” (LISPECTOR, 1975, p. 52), a personagem “entendeu que [...] os atestados de existência lhe haviam caído do bolso. Lá estava no chão a sua carteira de identidade, a carteira de trabalho, tudo o que lhe fora seu desde que se tornara um homem” (LISPECTOR, 1975, p. 53).

Marca-se na narrativa a constituição de J. B. atrelada ao que lhe foi imposto socialmente: sua identidade individual, inevitavelmente coletiva, afirmada, inclusive, na condição de trabalhador. Contudo, após ter vomitado em seus documentos, nos atestados que lhe garantiam um modo enviesado de ser e de se estar no mundo, “ele de repente não era mais. Simplesmente, sem documentos, não podia mais provar a sua vida” (LISPECTOR, 1975, p. 53). Esse entendimento faz que outro homem, axiologicamente orientado,¹⁶ se erga da imundície duplicada do banheiro. Imundície que caracteriza o estabelecimento, reforçada pelo vômito expelido.

J. B., desenlaçado da identidade que o definia social e intimamente, “saiu do bar meio trôpego” (LISPECTOR, 1975, p. 53) e, como se estivesse ébrio, teve a percepção de que “toda a tragédia de Goethe, com música de Wagner, se passara em apenas meia hora. Boaquiaberto. Até mancava um pouco”¹⁷ (LISPECTOR, 1975, p. 53). Com essa tessitura e com esse ritmo, após ter passado de um estado a outro, isto é, após sua entrada em um novo patamar de revelação, a personagem que “estava habituada a viver com extrema força” (LISPECTOR, 1975, p. 53) materializa-se ciente de “que a vida podia ser leve” (LISPECTOR, 1975, p. 53). Nesse diapasão, a voz do narrador é silenciada e o tom da voz de J. B. se faz ouvir no tecido narrativo: “como é bom a vida sem eu” (LISPECTOR, 1975, p. 53).

A náusea que J. B. experiencia propicia-lhe o conhecimento – decepcionante – do “eu” que engessava e enviesava suas ações e reações diante do mundo que se vê partícipe. A antiepifania que à personagem é

¹⁵ “O diálogo no limiar é o confronto entre duas consciências, entre dois modos de ver e de pensar o mundo. Essa situação de excepcional tensão empurra o protagonista da narrativa a elucidar os fatos e a conhecer-se” (ALVAREZ; LOPONDO, 2012, p. 8).

¹⁶ Conforme esclarece Mikhail Bakhtin (2012): “[...] viver é tomar posição axiológica a cada momento; é posicionar-se frente a valores” (p. 153).

¹⁷ Clarice Lispector **simula** a variedade do português europeu em “Desespero e desenlace às três da tarde”; o texto, assim como a personagem J. B., “manqueja” em sua constituição.

atribuída na narrativa, a apontar para o sexo vulgar, a impureza, o feio, a imundície, reverte a postura frugal, contida, que caracterizava a personagem, em livre excitação.

Desenlaçado dos rótulos agregados em sua identidade, ao voltar para a sua casa, J. B. come embutidos (salsichas) e bebe álcool (cerveja de marca brasileira – Brahma), procura sexualmente sua mulher e esta, por sua vez, não compreende “[...] a inesperada afoiteza dum homem até então solene. Afoiteza de homem livre” (LISPECTOR, 1975, p. 53). Se antes era comedido, após o “súbito acontecimento” (LISPECTOR, 1975, p. 50), J. B. “agora aceitava qualquer inovação, mesmo as incautas. Viver sem nobreza era mais simples. Ganhara de algum modo a grande vida ao permitir-se ter o valor dum rato alegre” (LISPECTOR, 1975, p. 53).

A personagem avalia o rumo de sua vida, num ato responsável, no qual convoca para si nova percepção de estar no mundo e de como agir nele. Desenlaçado da engessadura que prendia suas ações e seus desejos, J. B. rechaça as forças centrípetas que definiam a sua existência e convoca para seu cotidiano a versatilidade atinente às forças centrífugas; na atual configuração de seu posicionamento de vida, a máscara conservadora cai, e o protagonista, que antes do processo de autoconhecimento “fazia questão de ser adequado” (LISPECTOR, 1975, p. 51), de enquadrar-se no conservadorismo, passa a viver e a experimentar novos valores existenciais, apreendidos, sobretudo, ao dar vazão aos seus instintos, antes silenciados.

Considerações finais

Em 1960, Clarice Lispector publica o saudado e repercutido livro *Laços de família*. O conto que abre o volume, “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, singular dentro da literatura brasileira, materializa-se, para usar a expressão da própria ficcionista, numa “experiência de linguagem”, isto é, o texto se sustenta “à moda portuguesa”: sendo, pois, falante da variedade brasileira do português, Lispector cria um enunciador falante da variedade europeia do idioma.

Em via oposta, essa “experiência de linguagem” não se configura integralmente em “Desespero e desenlace às três da tarde”, conto da autora publicado na revista portuguesa *Colóquio/Letras*, em maio de 1975, quinze anos após o lançamento de *Laços de família*. No texto veiculado pelo periódico português, a autora **simula** enunciar no nível do discurso, no

nível da narrativa, a variedade da língua portuguesa utilizada em Portugal, mas deixa entrever na tessitura textual resquícios (propositalmente?) do português do Brasil, no âmbito linguístico; ocorrências que inviabilizam a unicidade linguística-discursiva da variedade europeia do português na construção do conto em análise.

Considerando as condições de produção de “Desespero e desenlace às três da tarde”, diferentemente do conto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, a narrativa publicada em Portugal foi escrita “com a ponta dos dedos”, isto é, em período que, demitida do *Jornal do Brasil*, a autora, para suprir sua renda financeira, acentuou em sua produção textos com forte apelo comercial ou sob encomendas.

Curiosamente, o protagonista do conto em análise apresenta-se na narrativa com o acrônimo J. B., identidade sombria, posta sob a aparente adequação formal, enviesada à máscara social com a qual a personagem se habituou a viver antes de experimentar a epifania corrosiva, a antiepifania que a impeliu ao limiar, à **crise** de identidade, e, por consequência, a rever seu modo de ser e de estar no mundo.

O presente trabalho, dedicado a João da Silva Pereira, inscreve-se no âmbito do pós-doutoramento realizado no Departamento de Línguas e Culturas, da Universidade de Aveiro, sob supervisão do Prof. Dr. Paulo Alexandre Cardoso Pereira.

Referências

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz.; LOPONDO, Lilian. Diálogo no limiar e diatribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 7, p. 5-18, 2012.

ARAÚJO, Celso Arnaldo. Clarice Lispector, uma escritora no escuro: atribuindo toda a sua criatividade ao inconsciente, ela despreza as interpretações dos críticos e a acusação de que só escreve para si mesma. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=151104>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

CARTAS de Clarice Lispector para Mora Fuentes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12 jul. 2015. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/36650-cartas-de-clarice-para-mora-fuentes>. Acesso em: 22 jul. 2021.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DESENLACE. *In: DICIONÁRIO Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DESESPERO. *In: DICIONÁRIO Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HAHN, Sandra. *O texto concreto: a reescrita dos textos em Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

LISPECTOR, Clarice. Desespero e desenlace às três da tarde. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 25, p. 50-53, 1975.

LISPECTOR, Clarice. Desespero e desenlace às três da tarde. *In: HAHN, S. O texto concreto: a reescrita dos textos em Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995. f. 231-232.

LISPECTOR, Clarice. Desespero e desenlace às três da tarde. *Travessia*, Florianópolis, n. 36, p. 82-85, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Elisa. *A última porta*. Rio de Janeiro: Documentário, 1975.

MOSER, Benjamin. Glamour e gramática. *In: LISPECTOR, C. Todos os contos*. Organização de B. Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 9-24.

NUNES, Aparecida Maria. A ficção de Clarice Lispector na revista paulista *Mais*. Congresso Nacional de Literatura e Gênero, 1., 2013, São José do Rio Preto. *Anais [...]*. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 2013. v. 1. p. 18-21.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

TERRA, Ernani. O enunciador em um conto de Clarice Lispector. *Entretextos*, Londrina, v. 20, n. 1, p. 241-255, 2020.



The Neo-Slave Novel and Progressive Eugenics in Colson Whitehead's *The Underground Railroad*

O romance Neo-Escravo e a Eugenia Progressista em The Underground Railroad: os caminhos para a liberdade de Colson Whitehead

Roberto Ferreira Junior

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

rfjunior68@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3759-0123>

Abstract: Colson Whitehead has been noted for writing books that migrate from one literary genre to another exhibiting then a penchant for genre eclecticism. In light of that, this study proposes that his book *The Underground Railroad* (2016) should be classified as a neo-slave novel due to its autonomy in recreating antebellum slavery. Besides, in so doing, Whitehead revisits specific shameful historical events represented by his country's long use of racist medical procedures such as progressive eugenics. These events have been largely forgotten by most Americans and, thus, by recuperating such shameful past Whitehead indicates that progressive eugenics not only reproduced the same racist ideology under slavery but the writer also suggests the possibility that similar medical practices might still be in use today albeit with different names. In pursuing this analysis, the article turns to authors such as Bernard Bell (1987), Toni Morrison (1995), Ashraf H. A. Rushdy (1999), Valerie Smith (2007) as well as interviews with Whitehead.

Keywords: neo-slave novel; progressivism; eugenics; racism; history.

Resumo: Colson Whitehead é reconhecido por escrever livros que migram de um gênero literário para outro exibindo assim uma inclinação para um ecletismo de gênero. Em vista disso, este estudo propõe que seu livro *The Underground Railroad: Os caminhos para a liberdade* (2017) deveria ser classificado como um novo romance de escravos devido à sua autonomia em recriar a escravidão antes da guerra civil. Ao fazer isso, Whitehead revisita eventos históricos vergonhosos representados pelo longo uso do país de procedimentos médicos racistas tais como a eugenia progressista. Esses eventos foram amplamente esquecidos pela maior parte dos americanos e, portanto, ao recuperar tal passado vergonhoso Whitehead indica que a eugenia progressista não somente reproduzia a mesma ideologia racista sob a escravidão, mas também o escritor sugere a possibilidade que práticas médicas similares podem ainda estar em uso hoje, porém com nomes diferentes. Ao abraçar esta

análise, o artigo apoia-se em autores tais como Bernard Bell (1987), Toni Morrison (1995), Ashraf H. A. Rushdy (1999), Valerie Smith (2007) bem como entrevistas com Whitehead.

Palavras-chave: novo romance de escravos; progressismo; eugenia; racismo; história.

We know, in the case of the person, that whoever cannot tell himself the truth about his past is trapped in it, is immobilized in the prison of his undiscovered self. This is also true of nations.

James Baldwin, “The Creative Process”.

Colson Whitehead’s sixth novel *The Underground Railroad* (2016) falls in line with the author’s penchant to write books that migrate from one literary genre to another as if literary conventions were clothes one wears each day. The writer began his literary career with a detective story entitled *The Intuitionist* (1999) and since then has explored other genres such as fictional memoir *Sag Harbor* (2009), science fiction *Zone One* (2011) and, more recently, historical realism *The Nickel Boys* (2019). Whitehead acknowledged this fondness for genre eclecticism in a 2013 interview to the online literary magazine *Guernica* as he refers to genre fiction as literary drag and admits that in *Sag Harbor* he “was wearing realist drag” in the same manner that he used “detective drag” or “horror drag” in his other books (SHUKLA, 2013). Then he explains that the reason for being so eclectic was to avoid “certain expectations of plot and a certain kind of narrative satisfaction” (SHUKLA, 2013). According to Stephanie Li (2019, p. 1), “by presenting genre as a form of drag, Whitehead affirms the performative nature of the cultural codes that instantiate literary categories” and besides “[c]ritics most often describe his books as hybrid forms” as the novels tend not to keep to one specific “drag” but, instead, swing back and forth on different genres.

Indeed, the hybrid narrative of *The Underground Railroad* has episodes of historical realism, historical fantasy, speculative realism, magical realism and even dystopian science fiction. This analysis shows however that this time Whitehead decided to wear the neo-slave narrative drag particularly due to the novel’s genre hybridism and historical setting as the plot revisits antebellum slavery with substantial poetic license. The depiction of nineteenth-century South Carolina, for instance, differs significantly from history as it is portrayed as a dystopian progressive free state when in

reality it was the very first Southern slave state to secede from the federal government during the civil war. In the novel the state is reimagined as a well-organized place and booming in a modern capitalist economy that conspicuously showed itself in the many stores, skyscrapers, fast elevators, machine factories and impressive hospital buildings. Moreover, its white population are quite proud to look progressive as they engage into social actions intended to provide full citizenship to fugitive slaves by offering them housing, jobs, education and free medical care.

More significantly, the recreation of South Carolina revisits shameful historical events in American history which probably many readers are either not familiar with or would rather not remember them. These events refer to the direct allusions to the country's long history of eugenics which resulted in mandatory sterilizations of women across the country and the infamous *Syphilis Experiment* of Macon County, AL, which, in turn, fooled four hundred African-American men into believing they were receiving free medical care as doctors secretly pursued experiments with syphilis. In the novel, the newly arrived runaways in South Carolina were submitted to mandatory sterilizations for colored women and fake syphilis treatments for colored men as part of government health campaigns. These racist medical requirements were disguised as progressive actions intended to help the fugitive slaves. The sad irony here is that such alliance between eugenics and progressivism actually occurred in early twentieth-century U.S. and, besides, Whitehead adds another level of complication to this historical recuperation by placing progressive eugenics strategically within antebellum slavery. In so doing, the novel indicates two possibilities: first, the racist ideology which sustained eugenics is analogous to the principles that sustained antebellum slavery and second, this same ideology could be masqueraded as progressive actions. This investigation wants to explore this alternate history and suggests that Whitehead's reasons for doing so are based on the writer's attempt to create a cautionary narrative on the possibilities that progressive eugenics could still be present in contemporary U.S. albeit with different names.

Thus, this analysis will proceed in the following manner: first, it will situate the novel within the neo-slave narrative tradition by providing a brief genealogy of the genre; next, it will focus mainly on the South Carolina chapter as it alludes to the controversial association between progressivism

and eugenics. Finally, we expect that this investigation will contribute not only on the understanding of *The Underground Railroad* but also on the significance of Whitehead's cautionary neo-slave novel.

***The Underground Railroad* as the latest example of Neo-Slave Novel**

One recurrent feature of neo-slave narratives is to cross genre boundaries while providing a historical revisionism on nineteenth-century slavery from a contemporary perspective. This is the case of novels such as Ishmael Reed's *Flight to Canada* (1976), Octavia Butler's *Kindred* (1979), Toni Morrison's *Beloved* (1987) and, more recently, Ta-nehisi Coates's *The Water Dancer* (2019). All of these novels possess hybrid narratives which blend realistic descriptions of slavery with idiosyncratic elements such as airplanes, time travel, ghosts and teleportation. In general terms, these elements are used not to obscure the historical revisionism but to highlight specific themes usually related to the legacy of decades of oppression and racism in contemporary American society. Writing about the use of ahistorical elements on her novels, Toni Morrison (1995) explained that, rather than reconstructing the past based solely on facts, she would look for "a kind of truth" because the crucial distinction for her was "not the difference between fact and fiction, but the distinction between fact and truth. Because facts can exist without human intelligence, but truth cannot" (MORRISON, 1995, p. 92). Hence, Whitehead's reassessment of nineteenth-century slavery shares a remarkably similar approach to Morrison's because like *Beloved*, his novel is clearly a personal construction of historical truth rather than a reconstruction of historical facts. Ultimately, *The Underground Railroad* reconfigures history through the neo-slave narrative drag without ever inventing new facts. Such autonomy in approaching antebellum slavery is the main feature that brands the novel a neo-slave narrative.

Neo-slave novels first appeared in the U.S. in the sixties and seventies later attracting the attention of scholars such as Bernard W. Bell (1987) and Ashraf H. A. Rushdy (1999), who debated over the use of the term neoslave/neo-slave narrative to denominate what appeared to them as a new literary genre. Bell was the first scholar to study these texts and responsible for coining the term which for him would not have the hyphen. The scholar characterized neo-slave narratives as postmodern (re)readings of former slave narratives that dialogued with and against Western literary tradition

as a large number of African-American writers embraced postmodernism but due to the legacy left by institutional racism, sexism, and lack of social justice, which fostered ambivalence towards their own society, “most modern and postmodern Afro-American novelists, like their nineteenth-century predecessors, [were] not inclined to neglect moral and social issues in their narratives” (BELL, 1987, p. 284).

Bell (1987, p. 282) envisioned neo-slave novels as going against the grain of the “self-sufficient world” of postmodernism because fiction could not be disassociated “from the external world” otherwise it would lack meaning or would suggest that meaning could only exist “in the indeterminacy of its language”. As a consequence, African-American writers created narratives that rediscovered and reaffirmed “the power and wisdom of their own folk tradition: African-American ways of seeing, knowing and expressing reality, especially black speech, music and religion” (BELL, 1987, p. 284). In other words, African-American writers were rediscovering their “distinctive voices” (BELL, 1987, p. 284) despite a high level of suspicion about such notions as true voice, essence or meaning as formulated by postmodernism. Finally, Bell affirmed that Margaret Walker’s *Jubilee* (1966) and Ernest J. Gaines’s *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971) were respectively the first and second major neo-slave novels published in the U.S. by presenting a narrative which was “residually oral” (BELL, 1987, p. 289) and used elements of African folklore to describe African-Americans’ plight during their escape from bondage to freedom.

Rushdy published probably what has been so far the major work on neo-slave novels and recognized the importance of Bell’s definition, from whom he borrowed the term but added a hyphen to it. Accordingly, neo-slave novels should be understood not solely within a postmodern context but also within a specific sociopolitical milieu of the sixties of which issues about race, identity, representation, and so forth, were central in the political debate of the country hence providing a venue for a revisionism on the history of slavery by African-American writers. Thus, neo-slave novelists adopted what the scholar identified as “political intertextuality” (RUSHDY, 1999, p. 4), that is, an ideological text grounded in the political debate of the sixties which used the traditional format of nineteenth-century slave narratives to address contemporary issues. For Rushdy the sixties represented “the social logic” (RUSHDY, 1999, p. 3) of the genre because the decade represented

its birth and evolvment in the public sphere. Finally, neo-slave novels were contemporary texts “that assume the form, adopt the conventions, and take on the first-person voice of the antebellum slave narrative” (RUSHDY, 1999, p. 3).

On the other hand, more recently, Valerie Smith (2007) has expanded the understanding on the genre by including all sorts of novels written in the present that re-asses the institution of slavery. These novels are free to “embrace a variety of styles of writing: from realist novels grounded in historical research to speculative fiction, postmodern experiments, satire, and works that combine these diverse modes” (SMITH, 2007, p. 168) and despite their idiosyncrasies these texts provide a perspective to the memory of slavery that resonates in the politico-cultural present. Smith has also underlined the degree of autonomy that contemporary writers have to create absolutely the kind of neo-slave narrative they desire; a freedom their predecessors, mostly runaway slaves, did not have in writing the first slave narratives. Finally, contemporary novelists write from a more informed standpoint as they are:

enriched by the study of slave narratives, the changing historiography of slavery, the complicated history of race and power relations in America and throughout the world during the twentieth century, and the rise of psychoanalysis and other theoretical frameworks. (SMITH, 2007, p. 169)

Therefore, *The Underground Railroad* represents the latest example of neo-slave novel as Whitehead revisits antebellum slavery modeling the novel on nineteenth-century slave narratives as the plot describes the journey towards freedom of its main characters but this journey is narrated through a combination of diverse literary genres evidencing a high level of autonomy by the author in approaching history and in reconstructing antebellum slavery.

Progressive Eugenics in South Carolina

The Underground Railroad begins with Cora’s genealogy and in stark realism the novel depicts how her grandmother, Ajarry, had been captured in Africa and brought to U.S. soil through the cruel journey on a slave ship. After being the property of several different owners, Ajarry was

finally brought to James Randall's plantation in Georgia, thus completing the notorious infamous episodes of the slave trade. There Ajarry gives birth to Mabel; the only slave who was known to have accomplished two unimaginable successes: escape the plantation and the slavecatcher, Ridgeway. Cora is Mabel's daughter and is repeatedly besieged by a young man named Caesar who gradually convinces her to escape together via the Underground Railroad. Caesar chooses Cora because he believes she could bring them good luck; although much later in the narrative it is revealed that Mabel actually died during her escape but nobody had found her body. Initially, Cora does not pay much attention to Caesar's pledges but after being raped by four other slaves, flogged by the farm foreman, forced to live in a captivity room called "Hob" and, finally, losing her piece of land, she convinces herself that she should risk the impossible escape via the Underground Railroad to the free states.

At this point the historical realism which characterized most of this chapter is interrupted by the appearance of a literal underground train which reached the state and could remove them from bondage. As Cora wonders if "they really operate this deep in Georgia?" and "how would they alert the railroad in time?" (WHITEHEAD, 2016, p. 26) the novel switches genres and moves from realism to historical fantasy as the presence of the train is just one of a series of anachronisms which will appear in the narrative. The idea of running away raises another concern for Cora: Caesar had told her that the escape plan included the help of a white man, Mr. Fletcher, who would take them to the embarkation point in case they managed to cover the 48 km distance between the plantation and Mr. Fletcher's home. This concern was actually mutual as Mr. Fletcher was risking his own life in helping them and in fact, by the end of the novel, almost everyone, who in some way helped Cora, pays a heavy price. As Caesar warns: "[the] southern man was spat from the loins of the devil and there was no way to forecast his next evil act" and furthermore "abolitionists and sympathizers who came down to Georgia and Florida were run off, flogged and abused by mobs, tarred and feathered ... The planters did not abide contagion" (WHITEHEAD, 2016, p. 27). Eventually the runaway couple manages to get to Mr. Fletcher's home and there he takes them hidden in his cart to a barn that contains the railroad entrance. Cora and Caesar meet a second white man, Lumbly, who

introduces himself as a station agent. Lumbly quickly opens a trapdoor and the trio descends a ladder. As they were cautiously stepping down:

Cora appreciated the labor that had gone into its construction... Then they reached the tunnel, and appreciation became too mealy a word to contain what lay before her... The stairs led onto a small platform. The black mouths of the gigantic tunnel opened at either end. It must have been twenty feet tall, walls lined with dark and lightcolored stones in an alternating pattern. The sheer industry that made such a project possible. Cora and Caesar noticed the rails. Two steel rails ran the visible length of the tunnel, pinned into the dirt by wooden crossties. The steel probably ran south and north presumably, springing from some inconceivable source and shooting towards a miraculous terminus. Someone had been thoughtful enough to arrange a small bench on the platform. Cora felt dizzy and sat down. (WHITEHEAD, 2016, p. 33)

The appreciation of the magnificent industry that resulted in the underground station strikes also Caesar who asks Lumbly who created such a marvel of engineering. Lumbly replies ironically: “[w]ho builds anything in this country?” (WHITEHEAD, 2016, p. 33). His ironic response reveals that despite the anachronism and the impossibility of the railroad, African-American labor has been the hidden driving force behind the creation of industrial advancements such as the train station. In fact, Cora and Caesar could hardly comprehend that black bodies were able to produce such a “project” with its “sheer industry”. Matthew Dischinger points out that the railway is described as a kind of “national allegory” because “much like the promise of the US, it is inconceivable in its ambition, design and construction” (DISCHINGER, 2017, p. 89) and yet, the “black mouths” that opened the station on each side were, of course, constructed by black bodies.

Despite boasting with industry, the underground station has its caveats as Lumbly describes to the fugitive couple: due to its secrecy, the number of lines is reduced and stations could be dismantled without previous warnings. Because of that, Lumbly could not tell the runaways where they would be heading to or, more interestingly, what both of them could expect once leaving the train as “[e]very state is different...[e]ach one a state of possibility, with its own customs and way of doing things” (WHITEHEAD, 2016, p. 33). Lumbly as well as other underground agents possess an optimistic mindset towards the various possibilities of freedom which

the Underground Railroad could provide. On the other hand, Whitehead purposely deconstructs this optimism as the train eventually demonstrates that no matter where the protagonists travel to, they will have to confront different forms of racism. Ultimately, the Underground Railroad itself fails to provide freedom to Cora who remains on a journey for a better life throughout the novel. Finally, Lumbly ingeniously remarks using a sentence which could very well represent the purpose of the railway: “[i]f you want to see what this nation is all about, I always say, you have to ride the rails. Look outside as you speed through, and you’ll find the true face of America” (WHITEHEAD, 2016, p. 34).

Upon arriving in South Carolina, Cora and Caesar are introduced to the second station’s agent, Sam, a 25-year-old white man. Soon Sam informs them that their original identities will be erased during their stay because they “were runaways” and thus “they need to commit the names and the stories to the memory” (WHITEHEAD, 2016, p. 44). Their names will now be Bessie Carpenter and Christian Markson, former slaves who had been bought by the government and were now free. Thus, the railroad has not only taken the couple out of Georgia but also out of their former identities which from now on should be a representation or, in other words, both characters will have to use drag; especially Cora who, ironically, will find employment at a museum as a living character of sanitized scenes from American history.

A peculiar difference between Georgia’s and South Carolina’s chapters is that whereas the former is depicted in stark realism the latter is portrayed in stark historical fantasy. All new arrivals go through a government program of resocialization which even includes education. The state wishes to be progressive as the new mayor tells his voters that he will continue with “the progress ticket” resembling then “his predecessor’s forward-looking initiatives” (WHITEHEAD, 2016, p. 51). In addition, Cora “had savored this fact in a multitude of ways over the months, but the provision for colored education was among the most nourishing” (WHITEHEAD, 2016, p. 46) so much so that Miss Handler, Cora’s schoolteacher, warns her black students that were they instead in North Carolina, what they were doing was considered a crime and she would probably have to pay a fine whereas the students would get thirty-nine lashes; “[t]hat’s from the law. Your master would likely have a more severe punishment” (WHITEHEAD, 2016, p. 46).

Thus, Sam believes earnestly that he had left the couple at a state that “has a much more enlightened attitude toward colored advancement than the rest of the south” and that “South Carolina is like nothing you’ve ever seen” as there “they get food, jobs, and housing. Come and go as they please, marry who they wish, raise children who will never be taken away. Good jobs, too, not slave work” (WHITEHEAD, 2016, p. 44). As in dystopian novels, the state looks too good to be true and there is probably danger lurking behind the supposedly progressive benefits.

One requirement for all new runaways were mandatory check-ups in the hospital in order to prevent diseases and maintain good health. Cora goes to Dr. Stevens, her second doctor, and after a long examination, she is asked if she would consider having a surgery to stop bearing children. The doctor calmly talks about birth control, its positive effects and informs Cora that:

South Carolina was in the midst of a large public health program. . .to educate folks about a new surgical technique wherein the tubes inside a woman were severed to prevent the growth of a baby. The procedure was simple, permanent, and without risk. The new hospital was specially equipped, and he had studied under the man who pioneered the technique, which had been perfected on the colored inmates of a Boston asylum. Teaching the surgery to local doctors and offering its gift to the colored population was part of the reason he was hired. (WHITEHEAD, 2016, p. 52)

Cora replies that she is not interested in the doctor’s “gift”, however, in “his warm demeanor” the doctor adds that unfortunately “[a]s of this week, it is mandatory for some in the state. Colored women who have already birthed more than two children, in the name of population control” (WHITEHEAD, 2016, p. 52). Cora leaves the hospital briskly and gasping. She could not fathom the pressure and directness of the questions and the doctor’s scientific and calm explanations. Moreover, there was the question of mandatory “which sounded as if the women. . . with different faces, had no say. Like they were property that the doctors could do with as they pleased” (WHITEHEAD, 2016, p. 52). She wonders if the doctor was offering the same surgery for her employers, the Andersons, after all Mrs. Anderson “suffered black moods. Did that make her unfit? No” (WHITEHEAD, 2016, p. 52). In reality, Dr. Stevens was part of a government racist health program

that required compulsory sterilization of African-American women as a means to secretly decrease the number of individuals of African descent.

Furthermore, through Sam, the couple is informed of another perverse plan from the government: whereas African-American women were openly forced to halt child birth, black men were fooled into believing they were receiving free medical care when instead they were guinea pigs for doctors conducting researches on the advancement of syphilis. It was called the syphilis program and details of it were given to Sam by a recent hospital hire, Dr. Bertram, who tells Sam that:

“It’s important research,” Bertram informed him. “Discover how a disease spreads, the trajectory of infection, and we approach a cure.” [...] The syphilis program was one of many studies and experiments under way at the colored wing of the hospital. Did Sam know that the Igbo tribe of the African continent is predisposed to nervous disorders? Suicide and black moods? The doctor recounted the story of forty slaves, shackled together on a ship, who jumped overboard en masse rather than live in bondage. The kind of mind that could conceive of and execute such a fantastic course! What if we performed adjustments to the niggers’ breeding patterns and removed those of melancholic tendency? Managed other attitudes, such as sexual aggression and violent natures? We could protect our women and daughters from their jungle urges, which Dr. Bertram understood to be a particular fear of southern white men. (WHITEHEAD, 2016, p. 55)

Dr. Bertram asks Sam if he had read the editorials of the newspapers over the years as they were proofs of his anxieties concerning the topic. The doctor adds that:

America has imported and bred so many Africans that in many states the whites are outnumbered. For that reason alone, emancipation is impossible. With strategic sterilization—first the women but both sexes in time—we could free them from bondage without fear that they’d butcher us in our sleep. The architects of the Jamaica uprisings had been of Beninese and Congolese extraction, willful and cunning. What if we tempered those bloodlines carefully over time? The data collected on the colored pilgrims and their descendants over years and decades, the doctor said, will prove one of the boldest scientific enterprises in history. Controlled sterilization, research into communicable diseases, the perfection of new surgical techniques on the socially unfit—was it any wonder the best medical talents in the country were flocking to South Carolina? (WHITEHEAD, 2016, p. 55)

The most shocking revelation of these passages is not only their racist content but more significantly their specific historical allusions to twentieth-century progressive eugenics and to a real syphilis program called the *Tuskegee Syphilis Experiment of Macon County*. According to Walter Nugent (2010, p. 1), progressivism was “a many-sided reform movement that emerged in the final years of the nineteenth century, flourished from about 1900 to 1920, and faded away by the early 1920s” which attempted to resolve “problems that had festered and spread from the unregulated capitalist economy that developed after the Civil War ended in 1865” (NUGENT, 2010, p. 2) and, in this manner, “constituted one of the longest periods in American history when reform was generally welcome” (NUGENT, 2010, p. 2).

However, the appearance of progressivism coincides with the popularity of eugenics in early twentieth-century U.S. even though many Americans would hardly remember today that by 1920's and 30's there were several competitions for better babies or better families as well as books and films all of which addressing the positive features of eugenics. This popularity resulted in mandatory sterilizations supported by the Supreme Court and carried out by 29 states around the country reaching by 1931 a number of over 64,000 individuals who had to undergo this procedure. In addition, Terry Bouche explains that the basic distinction between English and American eugenicists was that whereas English scientist Francis Galton's ideas advocated for a more positive selection of human traits prearranged by “judicious marriages during several consecutive generations” (BOUCHE, 2014), American eugenicists such as Charles Davenport, who was the founding director of the *Cold Spring Harbor Laboratory* in 1904 and its *Eugenics Record Office* in 1910, focused on eliminating via sterilization undesirable traits found mostly “in poor, uneducated, and minority populations” as a means to curb their proliferation. The movement lost its popularity in the 1940's due to its association with Nazi-Germany specially after Hitler “proudly admitted to following the laws of several American states that allowed for the prevention of reproduction of the ‘unfit’” (BOUCHE, 2014).

One of the most shameful racist medical procedures in American history was carried out in Macon county, AL, where four hundred black men, who had contracted syphilis, participated unbeknownst to them on medical researches to investigate the evolvement of the disease in its various stages.

These individuals were poor sharecroppers who actually believed they were getting free medical care. According to Susan Reverby (2009, p. 2) “[t]he study went on not for one year but for forty through the Depression, World War II, the Cold War, into the civil rights era as administrators, doctors, and nurses made it possible”. Although there is a vast body of academic articles about the experiment, the event is hardly portrayed on the media and has been forgotten by most Americans. By bringing back these shameful episodes and placing them within a context of slavery, Whitehead shows that a long history of oppression and racism cannot be disassociated from the country’s shameful compliance with eugenics. In other words, the ideological principles that justified antebellum slavery were reproduced years after with pseudo-sciences such as eugenics. More importantly, the syphilis experiment represents a blatant proof on how these racist principles are again used to justify the exploitation of the black body this time via racist medical experiments rather than racist capitalist practices.

The historical twist here is the way progressive eugenics is represented as if it were a government conspiracy against the black community that could not fathom that lurking behind all the social benefits recently acquired there existed a racist plan to wipe out the births of more African-Americans. As Sam reports to Cora what Dr. Bertram had revealed to him Cora realizes that a racist plan was in place which intended to secretly eliminate the black race; a plan which involved “not only the doctors but everyone who ministered to the colored population [...] All those white hands working in concert, committing their facts and figures down on blue paper” (WHITEHEAD, 2016, p. 55). That is the reason why she remembers “the screaming woman” (WHITEHEAD, 2016, p. 50) who was taken to the dormitories and disappeared from view after screaming on the streets: “[m]y babies, they’re taking away my babies!” (WHITEHEAD, 2016, p. 49). She also recollects a strange encounter with Miss Lucy, a local proctor, right after meeting Dr. Stevens because the lady was too interested to know if Cora had thought about “the hospital’s birth control program” and that “[p]erhaps Cora could talk to some of the other girls about it, in words they could understand” (WHITEHEAD, 2016, p. 55). After all, Miss Lucy underscores she would be very pleased if Cora could help her on this cause and, moreover, “for people who had proven their worth”, such as Cora, “all sorts of new positions” and “opportunities” are regularly “opening up in

town” (WHITEHEAD, 2016, p. 55). Caesar remembers the doctors asking him from what part of Africa his parents were because he “had the nose of a Beninese”. Sam’s sarcastic response sums it all: “[n]othing like flattery before they geld a fellow” (WHITEHEAD, 2016, p. 55).

It has been the subject of many scholars the degree of compliance between twentieth-century progressivism and eugenics as well as its likely reappearance in the US. According to Linda L. McCabe and Edward R. B. McCabe (2011, p. 193):

The early decades of the twentieth century, during which eugenics prospered in the United States, were turbulent socially, economically and politically. One response to this turbulence was Progressivism, which utilized a scientific approach to planning and management, engaging experts and managers to address rapid change and improve efficiency, initially in the industrial sector and eventually in government. These features had strong appeal to proponents of eugenics, who argued that science could be harnessed to improve genetic outcomes, and careful management of human breeding would be more efficient for society economically.

In addition, Herbert J. Hovenkamp (2017, p. 950) affirms that the possibility that many Progressives were racists is probably true as some of them “held strongly exclusionary views about immigration and supported the sterilization of perceived mental defectives”. All in all, Hovenkamp (2017, p. 950) adds that:

Progressives themselves were highly diverse on the question of race, ranging from the explicit racism of people like John R. Commons or Edward A. Ross, to the more egalitarian views held by the mainly white founders of the NAACP in 1909, including Jane Addams, John Dewey, Oswald Garrison Villard, and also Afro-Americans W.E.B. Du Bois, Booker T. Washington, and Ida B. Wells.

One question that hovers over the novel’s focus on progressive eugenics is the possibility that it could resurface today albeit with different names. In this regard, Garland Allen finds various similarities between the early twenty-first and early twentieth centuries and raises serious concerns on the actual presence of eugenicist mindsets in contemporary U.S. particularly

as some individuals are regarded too expensive to maintain as health costs are taken into consideration:

As health care costs skyrocket, we are coming to accept a bottom-line, cost-benefit analysis of human life. This mindset has serious implications for reproductive decisions. If a health maintenance organization (HMO) requires in utero screening, and refuses to cover the birth or care of a purportedly “defective” child, how close is this to eugenics?... If eugenics means making reproductive decisions primarily on the basis of social cost, then we are well on the road. (ALLEN, 2001, p. 61)

Thus, the dystopian representation of South Carolina not only readdresses progressive eugenics but also engages readers to ponder if such racist past could be re-enacted today as genetic arguments are used to justify cut-backs in health costs, employment, insurance or all other sorts of benefits. Moreover, one should be constantly aware that specific groups might be targeted for genetic alterations particularly minorities. In other words, racism runs deeply within eugenicist practices. Recently, accusations of forced sterilizations in a detention center for illegal immigrants in Georgia rekindled the country’s long history of eugenics. According to Maya Finoh (2020):

Within the context of the criminal legal system, coerced sterilization in exchange for a sentence reduction remains rampant. In November 2017, an Oklahoma woman named Summer Thyme Creel was encouraged by a judge to get herself sterilized. Summer was charged with using a counterfeit check and had the procedure at the suggestion of U.S. district judge Stephen Friot, who said he would consider it as a factor during her sentencing. Also, in 2017, a Tennessee judge attempted a coercive sterilization policy for incarcerated people that offered a 30-day sentence reduction if they got the birth control implant Nexplanon or a vasectomy. Moreover, there is substantial evidence of incarcerated people receiving illegal sterilization procedures in prison within the last two decades: a Center for Investigative Reporting revealed in 2013 that nearly 150 incarcerated women in California state prisons were sterilized without the required state approvals and/or consent between 2006 and 2010.

The issue of forced sterilizations in detention centers requires serious investigations. Moreover, Steven Moore (2020) highlights the level of bias on such decisions usually made by judges, that target mostly Black Americans rather than whites. Moore's analysis reveals that "[t]hose who support such sterilizations do not necessarily see the procedures as cruel or violent; nor do they necessarily feel animus toward the group they target" (MOORE, 2020). It is this very thin line between good intentions and pure racism that *The Underground Railroad* addresses and places under public scrutiny.

Fake Historic Encounter

Part of South Carolina's progressive agenda consists in the placement of fugitive slaves at jobs so that they could pay for their expenses such as housing, education and food. In this manner, the runaways would have the opportunity of living under the benefits of full citizenship and have a free life. Cora is still coming to grips with her new social status and managing to understand how it differs from her previous condition as slave. For one, money is a new element in her life and "[s]he had been careful about her spending for the most part. Money was new and unpredictable and liked to go where it pleased" that is why the new dress "was a one-time affair" (WHITEHEAD, 2016, p. 48). She notices that one should not rely too much on scrip because "some of the girls owed months of wages and resorted to scrip for everything now" (WHITEHEAD, 2016, p. 48). After working as a maid for the Andersons, Cora is placed at the "Museum of Natural Wonders" due mostly to Miss Lucy who tells her she should take this new opportunity as a compliment for having adapted herself much more easily than the other girls. She is then introduced to Mr. Fields, the curator of a new exhibit called "Living History", who explains "the business of museums" to her:

In this one, the focus was on American history—for a young nation, there was so much to educate the public about. The untamed flora and fauna of the North American continent, the minerals and other splendors of the world beneath their feet. Some people never left the counties where they were born, he said. Like a railroad, the museum permitted them to see the rest of the country beyond their small experience, from Florida to Maine to the western frontier. And to see its people. "People like you". (WHITEHEAD, 2016, p. 50)

As Li (2019, p. 11) observed “Mr. Field’s evocation of the railroad makes it, like the museum, a tool of education” which underlines its pedagogical possibilities. In other words, to visit the museum is to be educated about North America just like to ride the underground train is to experience the diversity of the country. For Mr. Fields the museum was doing a remarkable service by allowing its visitors to see “the truth of the historic encounter” (WHITEHEAD, 2016, p. 53); a truth that everyone knew from books but that now was before them. The problem was that Mr. Fields’s vision of history is a blatant lie as it presents an idealized version of America without the brutalities of slavery and colonization. His vision is similar to Dr. Stevens’s lies which hid forced racist sterilizations for women and men.

Cora alongside two other African-American women, Isis and Betty, are the only living objects in the exhibits or in Mr. Fields’ terms: they were his types. Their job consisted in acting out brief roles in three displays: “Scenes from Darkest Africa”, “Life on the Slave Ship” and “Typical Day on the Plantation”. Cora had “numerous suspicions” and felt displaced in each room as they were inauthentic in representing the slave trade and its brutality. Answering her questions Mr. Fields replies “that while authenticity was their watchword, the dimensions of the room forced certain concessions” (WHITEHEAD, 2016, p. 51). Cora asks Skipper John, a dummy, if those scenes really represented “the truth of our historic encounter” and thinks that:

the white exhibits contained as many inaccuracies and contradictions as the other three habitats. There had been no kidnapped boys swabbing the decks and earning pats on the head from white kidnapers. The enterprising African boy whose fine leather boots she wore would have been chained belowdecks, swabbing his body in his own filth. Slave work was sometimes spinning thread, yes; most times it was not. No slave had ever keeled over dead at a spinning wheel or been butchered for a tangle. But nobody wanted to speak on the true disposition of the world. And no one wanted to hear it. Certainly not the white monsters on the other side of the exhibit at that very moment, pushing their greasy snouts against the window, sneering and hooting. Truth was a changing display in a shop window, manipulated by hands when you weren’t looking, alluring and ever out of reach. (WHITEHEAD, 2016, p. 53)

Cora’s insights reveal that the problem was not solely on questions of authenticity but, most importantly, on the indisposition of the world to hear

the truth, especially those “white monsters” that paid tickets to see the lie of the historic encounter. More significantly, the very idea that truth could be manipulated and ever changing, depending on the hands that control it, demonstrates a tragic resemblance to progressive eugenics as history, or the historic truth, becomes similar to the human body and thus prone to genetic alterations.

Moreover, associating all the white individuals who had helped her, Cora thinks about the Declaration of Independence and the lie it promotes because “[t]he whites came to this land for a fresh start and to escape the tyranny of their masters [...] but the ideals they held up for themselves, they denied others” (WHITEHEAD, 2016, p. 53). For Cora, the whites are thieves who “snatched away what belonged to other people, whether it was something you could hold in your hand, like dirt, or something you could not, like freedom” (WHITEHEAD, 2016, p. 53). Unfortunately, South Carolina’s progressive politics were an unstoppable racist engine that along with Dr. Stevens’s surgeries were stealing the futures of African Americans by killing their babies. As Cora concludes:

Because that’s what you do when you take away someone’s babies—steal their future. Torture them as much as you can when they are on this earth, then take away the hope that one day their people will have it better. (WHITEHEAD, 2016, p. 53)

Thus, the promises of a new and better life under the auspices of progressive South Carolina become a nightmare from which she will have to escape again. Eventually, she manages to embark on the Underground Railroad and after stationing in three more states the novel ends with her still escaping in the railway tunnel “towards a miraculous terminus” (WHITEHEAD, 2016, p. 33) going North in another attempt to find freedom.

How Racist Can Progressive Politics Be?

By choosing to represent slavery through the neo-slave narrative genre, Whitehead creates an alternative historical account which ultimately offers a fictional panorama of the various forms in which racism could be enacted in the country ranging from the subtlest to the most graphic descriptions of violence and abuse. The latter can be seen not only in the first chapter but also on the section about North Carolina; a state that

forces Cora to go into hiding at a white family's basement from where she watches through a small window public lynching every Friday evenings. According to Whitehead, "North Carolina doesn't put up a false front of its true intent" as did South Carolina, therefore "to solve the problem of slavery they've outlawed all black people" (GILL, 2019). The focus of this present study however was not on the many in-your-face examples of white racist brutality but on more subtle forms of racism which present themselves as progressive. In this regard, *The Underground Railroad's* alternate history surprises readers on two levels: it makes them come to terms with a forgotten racist past as the narrative readdresses progressive eugenics at the same time that it warns them on the likely forms in which this same racist past could still be re-enacted today. This is the "kind of truth" that Whitehead's neo-slave novel is searching for: the issue is not about what would happen if twentieth-century progressive eugenics was ever used in antebellum South Carolina but the fact that it was already used and very popular in the country. Eventually, through direct references the novel highlights the intrinsic relationship between eugenics and slavery. As a consequence, the reader is forced to come to grips with the fact that racist medical procedures were not only put in practice but also quite popular in American history years after slavery was abolished, cutting across the progressive era until the civil rights years and beyond. Ultimately, the novel does not change the facts but rearrange them creating first shock and, second, shame as the narrative resurfaces indigestible historical events that many Americans would rather not be asked to see.

Besides, although Cora believes that all white people were part of a conspiracy against the black race, the novel does not demonstrate to what extent this is true. In other words, there might be a chance that the white reformers in South Carolina did believe they were not racist but, instead, were actually dismantling racism through the creation of social policies of racial uplift. Therefore, if one assumes that Dr. Stevens, Miss Lucy and Mr. Fields did not realize they were active agents in perpetuating racism, *The Underground Railroad* then touches on a more complex problem related to the individual level of racism and the assumptions one makes for not being racist at the same time one is reproducing racist practices. In this regard, Whitehead warns us that the notion of racial progress could include more sophisticated and subtle forms of racism that are difficult to perceive on

both the collective and individual levels. More importantly, the overarching question that remains is exactly how racist can progressive policies be. As well observed by Dana Brownlee (2020):

One of the challenges of this 2020 racial justice struggle is that racism today looks so different. The truth is that the hood wearing, n-world hurling brand of racism of decades past is no longer front and center. Instead, it's been replaced with a much more nuanced and less conscious brand of racism that is more pervasive and malignant, albeit subtle.

Although Brownlee's assertion might sound controversial in light of many episodes of police brutality as well as the appearance of large protests all around the country against the use of violence towards African-Americans, being the *Black Lives Matter* their most successful example, her concerns rest on how racism is present within workplaces and reproduced by people that see themselves as progressive good citizens and consequently not racist. Similarly, Whitehead's alternate history is aimed at those who might be surprised not only to realize that Nazi-like eugenics was highly popular in their country but also surprised to see themselves as either active or passive in the reproduction of such racist ideas. Ultimately, the novel asks us to dismantle all types of racist attitudes even if we will have to look at ourselves to come to grips with ingrained racism.

References

ALLEN, Garland E. Is a New Eugenics Afoot? *Science*, v. 294, p. 59-62, 2001.

BALDWIN, J. *The Creative Process*. Library of Congress, 1998, p. 669-672.

BELL, B. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

BOUCHE, T. America's Hidden History: the Eugenics Movement. *Scitable by Nature Education: A Collaborative Learning Space for Science*, 18 set. 2014. Disponível em: <https://www.nature.com/scitable/forums/genetics-generation/america-s-hidden-history-the-eugenics-movement-123919444/>. Acesso em: 16 jan. 2021.

BROWNLEE, D. Dear Progressives: Racism is Airborne and no One is Immune...not Even you. *Forbes*, 1 oct. 2020. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/danabrownlee/2020/10/01/dear-progressives-racism-is-airborne-and-no-one-is-immunenot-even-you/?sh=1268007a24f4>. Acesso em: 17 jan. 2021.

BUTLER, O. *Kindred*. Boston: Beacon, 1979.

COATES, T. *The Water Dancer*. New York: One World, 2019.

DISCHINGER, M. States of Possibility in Colson Whitehead's *The Underground Railroad*. *The Global South*, v. 11, n. 1, p. 82-99, 2017.

FINOH, M. Allegations of forced sterilization in ICE detention evoke a long legacy of eugenics in the United States. *Center for Constitutional Rights*, 18 set. 2020. Disponível em: <https://ccrjustice.org/home/blog/2020/09/18/allegations-forced-sterilization-ice-detention-evoke-long-legacy-eugenics>.

GAINES, E. J. *The Autobiography of Miss Jane Pittman*. New York: Bantam Dell, 1971.

GILL, H. Conson Whitehead on "The Underground Railroad". *Scroll.in*, 10 fev. 2019. Disponível em: <https://scroll.in/article/912623/colson-whitehead-on-the-underground-railroad-theres-no-rule-about-what-i-can-write>. Accessed 05 Jul 2020. Acesso em: 16 jan. 2021.

HOVENKAMP, H.J. The Progressives: Racism and Public Law. *Arizona Law Review*, v. 59, p. 947-1003, 2017.

LI, S. Genre Trouble and History's Miseries in Colson Whitehead's *The Underground Railroad*. *Melus*, v. 44, n. 2, p. 1-23, 2019.

MCCABE, L.; MCCABE, E. Are we Entering a "Perfect Storm" for a Resurgence of Eugenics? Science, Medicine, and their Social Context. In: LOMBARDO, P. (ed.). *A Century of Eugenics in America: From the Indiana Experiment to the Human Genome era*. Bloomington: Indiana University Press, 2011, p. 193-218.

MOORE, S. ICE is accused of sterilizing detainees. That echoes the U.S.'s long history of forced sterilization. *The Washington Post*, 25 set. 2020. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/politics/2020/09/25/ice-is-accused-sterilizing-detainees-that-echoes-uss-long-history-forced-sterilization/>.

MORRISON, T. The Site of Memory. In: WILLIAM, Z (ed). *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. New York: Houghton Mufflin, 1995, p. 83-102.

MORRISON, T. *Beloved*. New York: Penguin Books, 1987.

NUGENT, W. *Progressivism: A Very Short Introduction*. Oxford: OUP, 2010.

REED, I. *Flight to Canada*. New York: Open Road Integrated Media, 1976.

REVERBY, S. M. *Examining Tuskegee: The Infamous Syphilis Study and Its Legacy*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2009.

RUSHDY, A. H. A. *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. Oxford: OUP, 1999.

SHUKLA, N. Colson Whitehead: each book an antidote. *Guernica*, 24 apr. 2013. Disponível em: www.guernicamag.com/colson-whitehead-each-book-an-antidote/. Acesso em: 16 jan. 2021.

SMITH, V. Neo-Slave Narratives. In: FISCH, A. A. *The Cambridge Companion to The*

African American Slave Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 168-185.

WALKER, M. *Jubilee*. New York: Second Mariner Books, 1966.

WHITEHEAD, C. *The Intuitionist*. New York: Anchor Books, 1999.

WHITEHEAD, C. *Sag Harbor*. New York: Anchor Books, 2010.

WHITEHEAD, C. *Zone One*. New York: Anchor Books, 2011.

WHITEHEAD, C. *The Underground Railroad*. New York: Doubleday, 2016.

WHITEHEAD, C. *The Nickel Boys*. New York: Fleet, 2019.

Resenha





EDMONDSON, Paul; WELLS, Stanley (eds.). *All the Sonnets of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 299 p.

Janaina Mirian Rosa

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
janainamrosa@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-7265-3367>

Significant features of William Shakespeare's sonnets and the innovative goals of editors Paul Edmondson e Stanley Wells are highlighted in the introduction of *All the Sonnets of Shakespeare*. The editors point out that the poems printed in 1609, entitled *Shakespeare's Sonnets: Never Imprinted*, have already been translated into several languages and have influenced an array of artistic productions. Additionally, the existence of other sonnets written by the Bard is emphasized, more specifically in relation to the ones that are inserted in the plays. This can be seen, according to Edmondson and Wells, as a meaningful trait of the English poet, since Shakespeare brought innovations to the dramatic text by constructing dialogues with sonnets. The variety of functions that such poems can present in the plays is also commented. For instance, they can activate a comic moment or disclose personal information, as well as structure prologues and epilogues. After the discussion of the aforementioned remarks, the aim of this analyzed work is then revealed, which has to do with the compilation of all the sonnets written by Shakespeare that have survived, encompassing the ones printed in 1609, the sonnets inserted in the plays, some other sonnet variations, and a few other poems which were attributed to Shakespeare in *The Passionate Pilgrim* (1599). Most importantly, this edition undertakes, as the editors explain, the pioneer task of organizing the poems chronologically, that is, by taking into account the order the sonnets were written, thus ensuring a fresh perspective in the approach to such poems.

Additionally, the introduction to *All the Sonnets of Shakespeare* offers clarifications in relation to the origins of sonnets in literature and when Shakespeare started the writing of his own sonnets. In order to briefly trace

the origins of such poetic works in literature, Edmondson and Wells mention the Italian writers Dante Alighieri and Francesco Petrarca as the creators of the fourteen-line sonnets, later commenting on the work of English writers in artistically developing these poems. The journey comes to an end with the indication of the structure that can be identified as the Shakespearian Sonnet, composed of fourteen lines divided into groups of four lines, which are called quatrains, and a couplet with a specific rhyming sequence. The editors also speculate about the moment in which Shakespeare initiated the writing process of his sonnets, which could have happened when the Bard was a boy at school. Edmondson and Wells come to this assumption through the analysis of sonnets 153 and 154, which were published in *Shakespeare's Sonnets: Never Imprinted*. The content and origins of these two poems are investigated, and the results lead to the idea that there is this possibility that Shakespeare started to write sonnets early in his childhood. Furthermore, the editors specify which sonnets were included in this analyzed edition from the published volume *The Passionate Pilgrim*, highlighting the fact that its printer, William Jaggard, did not have Shakespeare's authorization to incorporate such poems in the aforementioned collection. Most certainly, these discussions contribute to the contextualization of the sonnets selected by Edmondson and Wells, which therefore enrich the understanding process of these poems.

Other intrinsic characteristics of Shakespeare's sonnets, such as publication purposes, themes, and the order of the poems are also explored by the editors. Edmondson and Wells, when commenting on the poems published in *Shakespeare's Sonnets: Never before Imprinted*, call attention to the fact that such sonnets were not produced in a short period of time. On the contrary, it probably took the Bard twenty-seven years to write them. Moreover, as the editors explain, although these poems by Shakespeare demonstrate the influence of previous classical readings, they mostly channel personal reflections, which therefore denote, along with the fact that Shakespeare spent a great deal of time to write the poems, an unwillingness to reveal these sonnets to the public, as well as a certain lack of monetary purposes with their publication. In relation to thematic issues, Edmondson and Wells comment that these sonnets present an array of themes, although they became prominently known for their romantic observations. Thus, a great variety of topics concerning the joys and adversities of romance

are well explored in several sonnets. As for the discussion concerning the authenticity of the order of these poems, the editors mention that there is a general agreement which indicates that the order in which they are presented in *Shakespeare's Sonnets: Never before Imprinted* is not the order they were actually written by Shakespeare. Edmondson and Wells then point out that the poems display the Bard's creative and organized working abilities, and they are not supposed to be presented in a general sequence, although there is the existence of small sequences, as they can be characterized as a collection. Above all, Edmondson and Wells emphasize that, even though the person who arranged the order of the poems is unknown, they do not have any reason to question their authenticity, and therefore ascertain that Shakespeare is the author of these sonnets. Surely, such aspects underline the importance of the poetic work of Shakespeare. Besides, the new order of poems proposed by the editors, which includes sonnets from other writings of Shakespeare, offers a wider perspective of themes and contexts that can be encountered in the English poet's sonnets.

Edmondson and Wells also tackle the issue of individuality when commenting on *Shakespeare's Sonnets: Never before Imprinted*, as well as the subject related to the layout of this analyzed edition. According to the editors, the attempt to arrange a plausible narrative in the investigation of such sonnets that would unveil reasonable facts from Shakespeare's life is a questionable path to be taken. Instead, Edmondson and Wells concentrate their efforts in understanding the poems through a more personal perspective, that is, the sonnets would be the result of the Bard's intimate thoughts and emotions which were derived from experiences and circumstances that happened in his life. The inclusion or reference to a person named Will in some of the poems, as the editors point out, reinforces the discussion regarding the influence of personal and intimate features in the sonnets. Concerning the innovative layout of this analyzed edition, Edmondson and Wells explain the several features of their diversified display of the poems. Due to the aforementioned fact that this edition chronologically gathers Shakespeare's sonnets from varied sources, the editors clearly inform the probable date in which the poems were written. Furthermore, in relation to the poems in *Shakespeare's Sonnets: Never before Imprinted*, Edmondson and Wells clarify that the numbers that appear above each sonnet, and therefore identify them, are removed from their original location, as they

are placed in explanatory notes on the same page the sonnets are printed in *All the Sonnets of Shakespeare*. Such notes, as the editors point out, offer a variety of information to the reader, which include the editors' own views on the meaning and disposition of the sonnets, and explore the diversity of the recipients of the poems, as well as the connections among the other sonnets. The edition ends with the gathering of the paraphrases of all the poems, which, according to Edmondson and Wells, has the bold purpose of offering clarity of content. The editors, however, also encourage the readers to produce their own interpretation of the sonnets, as their paraphrases are not supposed to serve as a definite guide for the understanding of the poems. Undoubtedly, a distinctive approach to Shakespeare's sonnets can be found in this volume as it proposes an inventive perspective regarding the discussion of aspects and presentation of the sonnets, inspiring readers to appreciate even more such captivating poems.