

O caso do busto de mármore: a imaginação, a guerra e o real em *La Route des Flandres* e *Les Géorgiques*, de Claude Simon

Le cas du buste de marbre: l'imagination, la guerre et le réel dans La Route des Flandres et Les Géorgiques, de Claude Simon

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
lorenzo_almeida_184@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-3873-4988>

RESUMO: A obra de Claude Simon conta com a presença recorrente de fragmentos do real trazidos para seus textos, a exemplo do busto que assombrou a sua infância. A fim de debater a relação intrínseca entre a vivência pessoal e a produção literária, selecionamos *La Route des Flandres* (1960) e *Les Géorgiques* (2006), nas quais analisaremos a manifestação ficcional da história e dos acontecimentos factuais. Analisaremos a maneira como Claude Simon inseriu documentos e histórias de sua família em suas narrativas, buscando compreender os efeitos dessa incorporação e as possíveis implicações desse procedimento para a construção ficcional. Para nosso artigo, recorreremos à biografia *Claude Simon: une vie à écrire*, de Mireille Calle-Gruber (2011); à análise dos arquivos presentes nas obras, em “Les trois hautes fenêtres (le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon)”, de George Raillard (1987); por fim, ao estudo da imaginação terrestre segundo Gaston Bachelard (*La terre et les rêveries de la volonté*, 1948a; *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948b).

PALAVRAS-CHAVE: Claude Simon; *La Route des Flandres*; *Les Géorgiques*; imaginação; documentos; história.

RÉSUMÉ : L'œuvre de Claude Simon se caractérise par la présence récurrente de fragments du réel intégrés à ses textes, à l'image du buste qui a marqué son enfance. Afin de discuter la relation intrinsèque entre l'expérience personnelle et la production littéraire, nous avons sélectionné *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*, dans lesquelles nous analyserons la manifestation fictionnelle de l'Histoire et des événements factuels. Nous examinerons la manière dont Claude Simon a intégré des documents et des récits familiaux dans ses œuvres narratives, en cherchant à comprendre les effets de cette incorporation ainsi que les implications possibles de ce procédé pour la construction fictionnelle. Pour cet article,

nous nous appuyons sur la biographie *Claude Simon : une vie à écrire*, de Mireille Calle-Gruber ; sur l'analyse des archives présentes dans les œuvres dans « Les trois hautes fenêtres (le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon) », de George Raillard ; enfin, sur l'étude de l'imagination terrestre selon Gaston Bachelard (*La terre et les rêveries de la volonté* ; *La terre et les rêveries du repos*).

MOTS-CLÉS : Claude Simon ; *La Route des Flandres* ; *Les Géorgiques* ; imagination ; documents ; Histoire.

Introdução

Eric Hobsbawm (*A era dos extremos: O breve século XX*) definiu o início do século passado como “era das catástrofes”, período marcado por guerras, revoluções e crises econômicas que resultaram em enormes chacinas e transformações sociais¹. Esses eventos permaneceram na memória e no imaginário coletivos, nos quais os traumas persistiram como fantasmas a pairar sobre a sociedade nas décadas seguintes. As consequências desse conflito também se manifestaram na literatura, como se observa nos romances de Claude Simon. Além de romancista, Simon foi soldado da cavalaria do exército francês durante as Grandes Guerras, como pode ser observado em sua biografia:

Tudo é ao mesmo tempo terrivelmente mortal e quase irreal, devido à ausência de confrontos diretos. Pior ainda: por causa do descompasso do armamento francês. Claude não atirou uma única vez durante essa batalha des Flandres: “Também não dei um único golpe com esse sabre do qual, como por zombaria, também estávamos enfeitados. E atirar em quê? Em blindados? Em aviões que vêm em sua direção a trezentos por hora?”². (Calle-Gruber, 2011, p. 121, tradução nossa)

Simon deixou transparecer sua experiência em sua produção, preocupando-se também com a linguagem romanesca. Essa dualidade também reverbera nos estudos simonianos, que investigam a escrita de si e a expressão do real, de um lado, e, de outro, a produção excessivamente formal e experimental. O presente estudo se insere nessa dualidade, investigando a experiência pessoal e a imaginação do autor. Não se objetiva, no entanto, estabelecer balizas entre eles, mas, sim, salientar algumas de suas intersecções, das quais levantaremos questões. Para

¹ “Sem dúvida, tanto a totalidade dos esforços de guerra quanto a determinação de ambos os lados de travá-la sem limites e a qualquer custo deixaram a sua marca. Sem isso, é difícil explicar a crescente brutalidade e desumanidade do século XX.” (Hobsbawm, op. cit., p. 56)

² No original: “Tout est à la fois terriblement mortel et presque irréel du fait de l'absence d'affrontements directs. Pire : du fait du décalage de l'armement français. Claude n'a pas tiré une seule fois durant cette bataille des Flandres : « Je n'avais pas non plus donné un seul coup de ce sabre dont, comme par dérision, nous étions aussi affublés. Et tirer sur quoi ? Des blindés ? Des avions qui arrivent sur vous à trois cents à l'heure ? ».” Como nesse caso, as traduções feitas por nós serão acompanhadas pelo texto original nas notas de rodapé.

tanto, busca-se analisar como a realidade é representada em duas narrativas do autor, *La Route des Flandres* e *Les Géorgiques*. Nelas, Simon traz à tona suas experiências de guerra, bem como memórias de infância e relatos familiares.

A respeito do real, referimo-nos às diferentes formas pelas quais ele se manifesta nos romances em questão. Acerca desse debate, Gérard Genette (*Figures II*) afirma que a relação entre literatura e referente extradiegético é complexa, pois é mediada por construções narrativas que frequentemente produzem apenas um efeito de realidade. Por meio da linguagem, inevitavelmente limitada em sua capacidade de apreender o mundo, constrói-se o que Genette (1976, p. 56) denomina uma “imitation imparfaite” (“imitação imperfeita”) da realidade extradiegética. Nesse contexto, quando um autor insere em seu texto um fragmento de discurso efetivamente produzido no mundo ou um documento autêntico, Genette compara esse procedimento ao gesto de um pintor que “[...] tinha colocado no meio de uma natureza morta não a pintura de uma concha de ostra, mas a verdadeira concha de ostra” (1976, p. 54, tradução nossa)³. Trata-se da incorporação de um elemento heterogêneo que rompe parcialmente a lógica da representação para fazer surgir o próprio objeto ou seu vestígio material no interior da ficção. Ao longo deste trabalho, veremos como as noções de realidade extradiegética e de documento se tornam ainda mais complexas nas narrativas de Claude Simon, nas quais as fronteiras entre referente, arquivo e invenção literária são constantemente tensionadas.

À esteira dessa discussão, defendemos que o busto constitui uma imagem matricial da imaginação simoniana, articulando memória familiar, documental, experiência histórica e criação ficcional. Parte-se da hipótese de que a estátua de mármore que marcou a infância do autor *estrutura parte do imaginário romanesco de Simon*. Nesse sentido, a estátua é compreendida como um indício da maneira pela qual a realidade irrompe e se transforma no interior da obra literária. Busca-se, assim, pôr em evidência — à maneira do que realizam os próprios romances — alguns temas fundamentais de seu pensamento, como a compreensão da guerra, do sofrimento e do trauma por meio do trabalho de ficcionalização.

Inserido no momento central da produção literária de Claude Simon, o romance *La Route des Flandres*, publicado em 1960, reconstrói a batalha travada na fronteira franco-belga por meio da memória. A narrativa retrata a errância dos soldados de cavalaria — Blum, Wack, Georges e o capitão Reixach — por um cenário devastado pela Segunda Guerra Mundial. A obra integra o “marco de 1957” (“tournant de 1957”), quando, segundo Ilias Yocaris (*L'impossible totalité: Une étude*

³ No original: “[...] avait placé au milieu d'une nature morte, non la peinture d'une coquille d'huitre, mais une coquille d'huitre véritable.”

de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon), a presença de experiências pessoais se intensificou na escrita de Simon. A relação entre o ficcional e o real é confirmada pelo título provisório da obra, “Description fragmentaire d'un désastre”, que aponta, conforme observa Mireille Calle-Gruber (2004, p. 66), para uma “realidade histórica atestada” (“réalité historique attestée”) e para uma “indiferente montagem de estruturas formais” (“indifférente montage de structures formelles”).

A presença da realidade e da ficção é fundamental na escrita de Claude Simon. Ao analisar *La Route des Flandres*, Calle-Gruber (*Le grand temps*: Essai sur l'œuvre de Claude Simon), afirma que Simon reconstituiu o passado pela memória, englobando também o passado histórico. A estudiosa observa: “[s]e bem que *La Route des Flandres* é a injunção de passar de um suposto conhecimento histórico a um trabalho de memória; da reconstituição monumental ao processo da anamnese”⁴ (Calle-Gruber, 2004, p. 28, tradução nossa). Debatendo a autobiografia nas narrativas simonianas, a autora propõe que a escrita de Simon funciona como o “bio da grafia” (“le bio de la graphie”). Embora a narrativa seja influenciada pelo real, o motor dos romances não deixa de ser a linguagem, por isso a autora os caracteriza como “autobiografia[s] da escrita” (“une autobiographie de l'écriture” [Calle-Gruber, 2004, p. 154]).

Claude Simon se afastou da escrita autobiográfica em *Les corps conducteurs* e *Orion Aveugle*, romances que marcaram o auge de seu período experimental. A escrita de si foi retomada nos 1980, quando o autor se volta à sua infância e à sua vida familiar. Duas obras se destacam nessa nova fase: *Tramway* e *Les Géorgiques*, considerada sua obra monumental. Neste último romance, desenvolvem-se narrativas de três figuras históricas diferentes no mesmo texto. A primeira é de L.S.M., que faz referência a Jean-Pierre Lacombe Saint Michel, tataravô de Claude Simon, militar, revolucionário. A segunda história é a de O., cuja narrativa será baseada na experiência de dois personagens históricos e reais, George Orwell e Claude Simon. Assim, desde o enredo dessa obra, existe uma conexão do mundo inventado com o real, cujo liame é a experiência, a memória e o documento.

Neste estudo, a partir de uma chave de leitura que articula o real e o ficcional, realizaremos diversos cruzamentos entre *La Route des Flandres* e *Les Géorgiques*, dentre as quais se destacam as temáticas da guerra e da vida familiar. Primeiramente, estabeleceremos um panorama biográfico do autor, no qual apresentaremos alguns dados referentes ao autor que serão pertinentes para as

⁴ “Si bien que *La Route des Flandres*, c'est l'injonction de passer d'un prétendu savoir historique à un travail de mémoire ; de la reconstitution monumentale au procès de l'anamnèse.”

análises posteriores. Em um segundo momento, discutiremos como a experiência bélica do autor foi ficcionalizada em *La Route des Flandres*. Em seguida, investigaremos a produção de *Les Géorgiques*, mais precisamente a relação dos documentos de Lacombe Saint-Michel com a obra. Em ambos romances, salientamos a presença da mesma figura, a do ancestral de C. S., que foi ficcionalizado neles. Consideramos que o familiar teve grande relevância não só nos enredos das narrativas, mas também no processo criativo delas. Por fim, discutiremos a imaginação do romancista e a sua possível ligação com o mundo real. Para essa discussão sobre a criação do autor, utilizaremos as teorias de Gaston Bachelard (*La terre et les rêveries de la volonté, La terre et les rêveries du repos*). A imaginação terrestre, segundo o filósofo, manifesta-se no devaneio diante da matéria densa, evocando visões de resistência, solidez e formas imóveis que o artífice deseja penetrar e moldar.

O caso do busto

A relação entre Claude Simon, sua família e a guerra é notavelmente próxima. Mireille Calle-Gruber⁵ frequentemente o denomina “sobrevivente”. Esse epíteto se justifica pelo fato de ele ter sido o único remanescente de sua família, além de também ter escapado da guerra. Sua vida foi tragicamente marcada por perdas precoces: seu pai morreu nos campos de batalha em 1914, antes mesmo de Claude Simon completar um ano, e sua mãe faleceu onze anos depois. Então órfão, ele passou a sua infância com as suas tias e tios nos Pirineus. Esse período da sua vida é ficcionalizado em alguns de seus romances, como observa Alastair Duncan (“Claude Simon: Le projet autobiographique”, 1990, n. p., tradução nossa): “[...] apesar de tudo o que pertence ao domínio do ficcional, Simon acabou por propor a sua própria família como base de toda invenção”⁶. Como é o caso de *Tramway* (2001), um dos romances em que o tema da família é central — o título faz referência ao bonde que o autor tomava em Perpignan, cidade de sua família materna, quando era pequeno.

⁵ “[...] filho único, ele crescerá cercado do afeto e da compaixão de seus tios e tias, integrado a três núcleos familiares, antes de ser em breve emancipado: a família de seu tutor, Paul Codet, em Paris; a de sua tia materna, Jeanne, casada com Henri Carcassonne, e de seus seis filhos, em Perpignan; a de suas tias paternas, as senhoritas Simon, todas três solteiras — Louise, Eugénie e Artémise —, no Jura, em Arbois e na aldeia vizinha, Les Planches.” “[...] fils unique, il allait grandir dans la tendresse et la compassion de ses oncles et tantes, entouré de trois familles, avant d’être bientôt émancipé : la famille de son tuteur, Paul Codet, à Paris ; celle de sa tante maternelle, Jeanne, mariée à Henri Carcassonne, et leurs six enfants, à Perpignan ; celle de ses tantes paternelles, les demoiselles Simon, toutes trois célibataires, Louise, Eugénie et Artémise, dans le Jura, à Arbois et le village voisin, Les Planches.” (Calle-Gruber, 2011, p. 7)

⁶ No original: “[...] malgré tout ce qui appartient au domaine du fictif, Simon est enfin arrivé à proposer sa propre famille comme base de toute invention.”

[...] general jacobino cujo busto de mármore drapeado à romana parecia, com as sobranceiras franzidas, o rosto rugoso e a juba de leão, um formidável desafio à graciosa cabeça esculpida numa matéria lívida, semelhante à banha, que entronava sobre a lareira, coroada por um tricórnio como os que se veem nas marquises de Watteau [...]⁷. (Simon, 2001, p. 93, tradução nossa)

Nos romances de Simon, o busto que representa o ancestral das personagens é um objeto recorrente. Como nessa citação de *Tramway*, em que se descreve a estátua no escritório da casa da família. Outro exemplo dessa mesma imagem se reproduz em *Histoire*, obra que narra o retorno de um sujeito para a sua terra natal, para resolver pendências familiares e enfrentar o seu passado lá. Em certa altura da narrativa, a personagem está no escritório da casa de seus tios e lá é confrontada pelo busto: “[...] sentado agora dentro do escritório (dentro da jaula de vidro fosco), e do outro lado da mesa, o Esfinge de cinza antracito, com olhos invisíveis por trás dos reflexos dos óculos com aro de ouro [...]⁸” (Simon, 1973, p. 109, tradução nossa). Portanto, o cruzamento entre as obras de Simon é claro, por conta da repetição da mesma cena. Pode-se observar também que a escultura é de grande simbologia para a personagem, que vê nela a sua própria “Esfinge”. Isto é, a imagem talhada no mármore representa a existência da personagem, o seu passado e o seu futuro.

Quem poderia ser o ancestral ficcionalizado? Segundo Mireille Calle-Gruber, é possível que se trate de Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel, o tataravô materno de Claude Simon:

Sob o Antigo Regime, Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel (nascido em 5 de março de 1753) era oficial de artilharia em Toul e entra na Loja maçônica do regimento, onde se tornou amigo de Choderlos de Laclos (autor de *Liaisons dangereuses*). Eleito para a Assembleia Legislativa, integrou o Comitê Militar [...] Mais tarde, como deputado da Convenção Nacional (1792) e membro do Comitê de Defesa, próximo de Danton, votou pela morte de Luís XVI. Discípulo de Jean-Jacques Rousseau, propôs que fosse colocado na sala das sessões um busto do filósofo esculpido nas pedras da Bastilha. Ameaçado pelos partidários de Robespierre, Termidor salva sua vida. Integrou o Comitê de Salvação Pública. Em 1793, enviado à Córsega para reprimir a insurreição apoiada pela Inglaterra, conheceu Napoleão Bonaparte e providenciou sua evacuação com a família para

⁷ No original: “[...] jacobin général dont le buste de marbre drapé à la romaine semblait, avec ses sourcils froncés, son masque bosselé et sa crinière de lion, un formidable défi à la gracieuse tête sculptée dans une matière livide, semblable à du saindoux, qui trônait sur la cheminée, coiffée d'un tricorne comme on en voit aux marquises de Watteau [...].”

⁸ No original: “[...] assis maintenant à l'intérieur du bureau (de la cage de verre dépoli), et de l'autre côté de la table, le Sphinx de gris anthracite, aux yeux invisibles derrière les reflets des lunettes cerclées d'or [...].”

o continente. Depois de ter sido, durante o Diretório, embaixador em Nápoles (até o ano VII), Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel conduziu campanhas militares do Consulado e, como general do Império, participou das campanhas da Grande Armée. Foi o inspetor-geral da artilharia italiana em Milão; participou dos cercos de Stralsund, na Pomerânia sueca, e de Hostalrich (entre Girona e Barcelona); e no governo militar de Barcelona. Demitiu-se em 1810 por razões de saúde e retirou-se para Saint-Michel-de-Vax, onde morreu de apoplexia em 1812, no terraço de seu castelo.⁹ (Calle-Gruber, 2011, p. 21–22, tradução nossa)

Nota-se no excerto como a linhagem do escritor remonta a séculos de prestígio, contando com diversas ascensões e quedas. Um ponto central a ser destacado é que os Lacombe Saint-Michel quase ascenderam à nobreza. Contudo, esse destino foi frustrado pela incompetência de Jean-Pierre, que, aliás, fora discípulo de Jean-Jacques Rousseau. O tataravô de Simon teve uma carreira militar e política, participou da Convenção de 1792, além de ter sido regicida, votando pela morte de Luís XVI. Ademais, é particularmente significativo o fato de Simon ter alguma ascendência entre os Balzac. De alguma maneira, Claude Simon se insere em uma tradição balzaquiana (ao mesmo tempo em que se opõe a ela), pois suas narrativas, de alguma maneira, históricas, também descrevem o desenvolvimento de um círculo familiar e da decadência da aristocracia¹⁰, como veremos.

Aproximando novamente o texto da realidade, o busto acerca do qual analisamos as obras, de fato, existiu; no entanto, representava Louis Simon, o pai do romancista. Segundo Mireille Calle-Gruber essa estátua assombrou a infância de Simon: “[o] s traços da lenda estão lançados: tudo o que Claude Simon pôde, a partir daí, construir da figura desse pai que não conheceu, mas cuja estatura de

⁹ No original: “Sous l’Ancien Régime, Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel (né le 5 mars 1753) est officier d’artillerie à Toul, il entre à la Loge maçonnique du régiment, y devient l’ami de Choderlos de Laclos (l’auteur des *Liaisons dangereuses*). Élu à l’Assemblée législative, il entre au Comité militaire [...] Élu à la Convention nationale (1792), entré au Comité de défense où il est proche de Danton, il vote la mort de Louis XVI. Disciple de Jean-Jacques Rousseau, il demande que soit placé, dans la salle des séances de l’Assemblée législative, un buste du philosophe sculpté dans les pierres de la Bastille. Menacé de mort par les partisans de Robespierre, Thermidor lui sauve la vie. Il siège au Comité de salut public. En 1793, envoyé en Corse pour mater l’insurrection soutenue par l’Angleterre, il rencontre Napoléon Bonaparte qu’il fait évacuer avec sa famille vers le continent. [...] Après avoir été, sous le Directoire, ambassadeur à Naples (jusqu’à l’an VII), Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel conduira les campagnes militaires du Consulat et, général d’Empire, celles de la Grande Armée. Il est inspecteur général de l’artillerie italienne à Milan ; participe au siège de Stralsund en Poméranie suédoise ; au siège d’Hostalrich (entre Gérone et Barcelone) ; est au gouvernement militaire de Barcelone. Il démissionnera en 1810 pour raisons de santé ; et se retirera à Saint-Michel-de-Vax où il meurt d’apoplexie en 1812 sur la terrasse de son château.”

¹⁰ A discussão das narrativas de Simon e de Balzac é melhor desenvolvida por Aymeric Glacet, em “Entre Georges et Claude Place des *Géorgiques* dans l’œuvre de Claude Simon” (2013).

herói dominou sua vida de criança, é simplesmente prodigioso”¹¹. (Calle-Gruber, 2011, p. 39, tradução nossa).

***La Route des Flandres*, o relato e a experiência**

A dimensão da experiência é central em *La Route des Flandres*, visto que a obra foi permeada pela vivência do autor. Primeiramente, assim como Georges, o protagonista, e os demais soldados, Claude Simon participou do conflito contra a ofensiva alemã enquanto cavaleiro, integrando o regimento dos 31º dragões¹² (Calle-Gruber, 2011, p. 78). Na região de Flandres, o autor lutou contra o exército alemão durante o período de 1939-1940. Em certo momento do combate, os combatentes franceses foram pegos por uma emboscada e precisaram se evadir das granadas e das armas automáticas¹³. Apenas Simon conseguiu escapar com sucesso, reagrupando-se com os soldados restantes em seguida. Ao término do conflito, o exército francês foi derrotado pelo adversário e, em 16 de maio de 1940, o seu regime foi aniquilado. C. S. foi o único sobrevivente.

Surgem emoções e imagens simultâneas, uma delas, central, em torno da qual as outras irão gravitar: a imagem do coronel do regimento desabando com seu cavalo, sabre em punho, morto a poucos metros de Claude por um paraquedista alemão durante a queda da França. [...] Claude está convencido de que o coronel Rey se suicidou para escapar à desonra e à culpa da derrota, e que ele, simples brigadeiro, foi a testemunha privilegiada desse gesto. Mais uma vez, o fantasma do suicídio habita o romance.¹⁴ (Calle-Gruber, 2011, p. 73, tradução nossa)

Entre as múltiplas ressonâncias possíveis do plano factual com o romance, sobressai-se a morte de Rey, coronel de Simon, por sua semelhança notável com o assassinato de Reixach. Assim como o coronel, a personagem foi emboscada pelo exército alemão, logo no início da narrativa. A transposição desse evento para o

¹¹ “Les traits de la légende sont en place : tout ce que Claude Simon, à partir de là, a pu échafauder de la figure de ce père qu’il n’a pas connu, mais dont la stature de héros a dominé sa vie d’enfant, est proprement prodigieux.”

¹² “Convocado para o serviço militar, Claude é incorporado ao 31º regimento de dragões de Lunéville a partir de 15 de outubro de 1934, e liberado do serviço ativo em 15 de outubro de 1935.” (“Appelé au service armé, Claude est incorporé au 31e régiment de dragons de Lunéville à compter du 15 octobre 1934, et libéré du service actif le 15 octobre 1935.”)

¹³ “Il bat en retraite, seul d’abord, courant sur les traverses du chemin de fer, « tiré comme un lapin », jusqu’à Assesse où il prend la bicyclette d’un civil, parvient à échapper aux automitrailleuses [...] Pour Pierre Bois, il commente : « Je me rappelle avoir pensé : Voilà : tu vas mourir de cette façon bouffonne et on écrira ‘Tombé au champ d’honneur’ ! C’est dérisoire, ridicule... ».”

¹⁴ No original: “Viennent des émotions et des images simultanées, l’une d’elles, centrale, autour de laquelle les autres vont graviter : l’image du colonel du régiment s’effondrant avec son cheval, sabre au clair, tué à quelques mètres de Claude par un parachutiste allemand durant la débâcle de 1940. [...] Claude a la conviction que le colonel Rey s’est suicidé pour échapper au déshonneur et à la culpabilité de la défaite, et que lui, simple brigadier, a été le témoin privilégié de ce geste. Une fois encore le phantasme du suicide habite le roman.”

romance parece bastante nítida, uma vez que o texto reproduz ficcionalmente até mesmo o gesto magnânimo do coronel, repetido por Reixach ao levantar a espada antes de ser abatido: “[...] esse reflexo que ele teve de sacar sua espada quando essa rajada lhe atingiu o nariz por trás da cerca: por um momento eu o vi assim com o braço levantado empunhando essa arma inútil e ridícula em um gesto hereditário de estátua equestre [...]”¹⁵ (Simon, 1960, p. 12, tradução nossa). Convém notar que, na citação, a morte de Reixach é tão heroica quanto cômica, refletindo o olhar de Georges sobre seu superior. No entanto, ao descrever a morte do capitão, a narrativa oculta o evento por meio de uma *mise en abyme*:

[...] em sua roupa de caça de veludo azul com os cabelos empoados seu fuzil o buraco no meio da testa e a têmpora de onde corria agora sem cessar como dessas imagens ou dessas estátuas de santos cujos olhos ou estigmas choram ou sangram [...] aquela espécie de geleia vermelho-escura, *como se a guerra, a violência, o assassinato tivessem de alguma forma ressuscitado para matá-lo uma segunda vez como se a bala de pistola disparada um século e meio antes tivesse levado todos aqueles anos para atingir seu segundo algo colocar o ponto final em um novo desastre...*¹⁶. (Simon, 1960, p. 79, tradução nossa)

No trecho em destaque, nota-se que o texto omite a descrição da emboscada de Reixach e, em seu lugar, intercala a história da morte de seu ancestral. Georges recorre à narrativa da morte de outro Reixach, sobrepondo essa história à do comandante para mediar a descrição de sua queda. Com isso, o narrador relaciona os dois familiares, sugerindo que teriam sido atingidos pela mesma bala em séculos distintos. Em virtude dessa *mise en abyme*, o leitor não tem acesso ao que de fato ocorreu com o capitão no momento de sua morte. A narrativa também revela detalhes sobre o ancestral, um aristocrata que também pereceu no campo de batalha.

A morte de Reixach se estabelece como o eixo estrutural da narrativa, funcionando como um *leitmotiv*. Esse evento traumático se torna um foco de reflexão obsessiva e inesgotável para os soldados, que o resgatam continuamente e de forma não linear ao longo de todo o desenrolar diegético. Contudo, essa recorrência leva à alteração da lembrança a cada vez que Georges ou Blum a evocam, instalando

¹⁵ No original: “[c]e réflexe qu’il a eu de tirer son sabre quand cette rafale lui est partie dans le nez de derrière la haie: un moment j’ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre [...]].”

¹⁶ No original: “Dans son habit de chasse de velours bleu avec ses cheveux poudrés son fusil son trou au milieu du front et sa tempe d’où coulait maintenant sans arrêt comme de ces images ou ces statues de saints dont les yeux ou les stigmates se remettent à pleurer ou à saigner une ou deux fois par siècle [...] cette espèce de confiture rouge sombre, comme si la guerre la violence le meurtre l’avaient en quelque sorte ressuscité pour le tuer une deuxième fois comme si la balle de pistolet tirée un siècle et demi plus tôt avait mis toutes ces années pour atteindre sa deuxième cible mettre le point final à un nouveau désastre...”

a incerteza sobre o que de fato aconteceu. A ambiguidade é ainda maior, pois eles não conseguem determinar se a morte foi suicídio ou assassinato — uma indeterminação que também envolvia a morte do coronel Rey, segundo a última citação que fizemos da biografia.

O esforço de Georges para decifrar a morte de Reixach desencadeia uma investigação genealógica e temporal, que o faz retornar à sua infância e estabelecer um paralelo com a figura do ancestral. O excerto a seguir evidencia de que modo a imagem desse antepassado moldou profundamente a percepção do soldado desde que tinha pouca idade: [...] durante toda a sua infância ele havia contemplado com uma espécie de mal-estar, de temor, porque ele (esse longínquo genitor) portava na testa um buraco vermelho de onde o sangue escorria em uma longa ranhura serpentina partindo da têmpora [...]”¹⁷ (Simon, 1960, p. 56, tradução nossa). Esse quadro representa o “longínquo genitor” que se tornou um fantasma que paira no imaginário de Georges desde a sua infância. Assim, a representação do Reixach distante não provoca admiração, mas, sim, sentimento de medo e presságio. Nota-se como se faz presente a imaginação da personagem diante da situação, pois é capaz de ver o sangue jorrar da testa de seu antecessor, escorrendo pela moldura do retrato.

[...] como esse Reixach havia, por assim dizer, renunciado por si mesmo à sua condição de nobre durante a famosa noite de quatro de agosto, como mais tarde ocupara assento na Convenção, votara a morte do rei e, sem dúvida em razão de seus conhecimentos militares, fora enviado aos exércitos para, afinal, ser derrotado pelos espanhóis e, então, desautorizando-se uma segunda vez, viera a estourar os miolos com um tiro de pistola.¹⁸ (Simon, 1960, p. 57, tradução nossa)

Esse trecho da morte do ancestral faz diversas referências à realidade, inserindo o ancestral na História. A “famosa noite de quatro de agosto” é um momento fundamental para a Revolução Francesa, em que, durante a Assembleia Nacional Constituinte, decretou-se a abolição do Antigo Regime na França; que ainda era feudal e que era governada por uma monarquia absolutista. Ralph Sarkonak (*Understanding Claude Simon*) reflete sobre o contexto da obra, afirmando que Reixach ancestral representa uma aristocracia que estava deslocada na França e

¹⁷ No original: “[...] pendant toute son enfance il avait contemplé avec une sorte de malaise, de frayeur parce qu’il (ce lointain géniteur) portait au front un trou rouge dont le sang dégoulinaient en une longue rigole serpentine partie de la tempe [...]”.

¹⁸ No original: “[...] comment ce de Reixach avait pour ainsi dire désavoué de lui-même sa qualité de noble pendant la fameuse nuit du quatre août, comment il avait plus tard siégé à la Convention, voté la mort du roi, puis, sans doute en raison de ses connaissances militaires, été délégué aux armées pour finalement se faire battre par les Espagnols et alors, se désavouant une seconde fois, était venu se faire sauter la cervelle d’un coup de pistolet [...]”.

que estava atrasada diante da modernidade que avançava¹⁹. O mesmo acontece com o capitão, que manifesta o ridículo dos franceses lutando com cavalos e espadas contra tanques e armas automáticas dos alemães. Por essa razão, o ponto de vista dos soldados sobre essa personagem é irônico e cômico, como pode ser notado neste momento da obra, em que se discute a morte dele: “E Blum: ‘Mas não disseste você mesmo que eles o encontraram completamente nu? Como explicar isso, então? A menos que tivesse sido resultado de suas convicções naturistas?’”²⁰ (Simon, 1960, p. 12, tradução nossa).

Os documentos e dados do real em *Les Géorgiques*

Les Géorgiques é uma obra de notável complexidade em múltiplos aspectos narrativos, com destaque para a relação com a História e, também, para a sua construção temporal. Isso porque, no mesmo texto, coabitam diversas narrativas que pertencem a diferentes períodos históricos. Como no trecho a seguir, narra-se, quase simultaneamente, os confrontos da Segunda Guerra e o contexto da Revolução Francesa:

*Ele só retorna a Paris após a promulgação das leis de Prairial. É então que é eleito secretário da Convenção. Ninguém pensa que as tropas bem equipadas que subitamente apareceram na cidade e abriram fogo estejam agindo por ordem do governo.*²¹ (Simon, 2006, p. 42; grifo do autor, tradução nossa)

Para elaborar as narrativas presentes em *Les Géorgiques*, Claude Simon se valeu de documentos e de relatos de figuras históricas. No trecho em destaque, por conta da sobreposição de duas guerras diferentes, L.S.M. parece estar revivendo a mesma luta séculos depois; como se, apesar da distância temporal, a sua batalha ainda estivesse sendo travada. As demais narrativas que se fazem presentes no romance narram os seguintes eventos: a de um soldado que participa da Guerra Civil Espanhola e a de um cavaleiro que atua na Segunda Guerra, similar à figura de Georges em *La Route des Flandres*.

Uma das primeiras e mais relevantes discussões sobre o documental na obra em questão foi a de Georges Raillard. Durante a sua pesquisa, Raillard teve acesso

¹⁹ “De muitas maneiras, ele é tão anacrônico quanto o exército usar a cavalaria para repelir divisões panzer alemãs.” (“In many ways he is as much of an anachronism as the army’s using the cavalry to repel German panzer divisions.” [Sarnokak, 1989, p. 50])

²⁰ No original: “Et Blum : « Mais n’as-tu pas dit toi-même qu’ils l’avaient trouvé complètement nu ? Comment l’expliquer, alors ? A moins que ce ne fit l’effet de ses convictions naturistes ?”

²¹ No original: “Il ne rentre à Paris qu’après la promulgation des lois de Prairial. C’est alors qu’il est élu secrétaire à la Convention. Personne ne pense que les troupes bien équipées qui sont soudain apparues dans la ville et ont déclenché le tir agissent sur l’ordre du gouvernement.”

aos arquivos de Lacombe Saint-Michel que foram conservados pela família de Claude Simon. Em sua investigação, o estudioso expõe diversos documentos que estão presentes no romance. Com isso, Raillard aponta proximidades entre os textos disponíveis, comparando elementos deles. Dentre essas papeladas, encontram-se, aliás, alguns poemas de Lacombe Saint-Michel, os quais fizeram parte da obra “Poésie fugitives du Général...” (Raillard, 1987, p. 46). Contudo, a análise demonstra que, ao redigir a obra, Claude Simon não se limitou à mera colagem dos documentos de seu tataravô no texto, pois se serviu delas para a criação literária: “[o]s ‘documentos’ são, portanto, neste livro, salvo em um caso, um material bastante lábil”²² (Raillard, 1987, p. 143, tradução nossa). Isto é, registros e poemas teriam sido incorporados à narrativa, servindo como base dela, o que não impediu o autor de alterá-los segundo o seu talante. Um exemplo disso é a maneira como os poemas do ancestral foram inseridos na obra, pois podem, em alguns casos, estar presentes de modo indireto, perceptíveis no estilo da escrita:

Essa explicação psico-sociológica da grafia revela uma disparidade entre esta e o estilo “literário” do General: à grafia retornam as qualidades que irão moldar a escrita L.S.M., tal como Claude Simon a compõe — sem pontuação submetida a uma ordem convencional, exclusiva de qualquer possibilidade de multiplicação do sentido.²³ (Raillard, 1987, p. 147, tradução nossa)

Outros sujeitos ficcionais de *Les Géorgiques* também são baseados em experiências e registros²⁴. Raillard aponta que a figura de O. teria sido inspirada em *Hommage à la Catalogne*, um relato autobiográfico de George Orwell como voluntário na Guerra Civil Espanhola, “[f]oi em dezembro que ele chegou a Barcelona, deixando para trás aquele país que viera pouco a pouco a considerar, nem mais

²² No original: “[l]es ‘documents’ sont donc dans ce livre, sauf en un cas, un matériau bien labile.”

²³ No original: “Cette explication psycho-sociologique de la graphie marque une disparité entre celle-ci et le style « littéraire » du Général: à la graphie reviennent les qualités qui vont modeler l’écriture L.S.M. telle que Claude Simon la compose — sans ponctuation soumise à un ordre conventionnel, exclusif de toute possibilité de multiplication du sens.”

²⁴ Diversos estudos investigam a presença de registros verificáveis na obra em questão. Como coloca Alastair Duncan, há nela um jogo do real e do ficcional: “Simon está a bordar, a inventar, não a partir do nada, mas a partir de peças históricas. Assim, por meio da documentação, Simon aproxima-se, brincando, de um real que não pertence ao domínio da literatura.” (“Simon est en train de broder, d’inventer, non sur rien, mais sur des pièces historiques. Ainsi, par le biais de la documentation Simon s’approche, en jouant, d’un réel qui n’appartient pas au domaine de la littérature.” [Duncan, 1990, n.p.]). Alguns estudos, como o David Zemmour “De Lacombe Saint-Michel à L. S. M. ou des archives au texte” (2015), também objetivam estabelecer relações diretas entre Simon e seu ancestral dentro do universo ficcional de *Les Géorgiques*. Zemmour conclui que essa maneira de tomar o documento como base da escrita é reflexiva: “[...] sujeito porque escreve e objeto porque se escreve sobre ele, mas também simultaneamente sujeito e objeto porque escreve sobre si mesmo.” (“[...] sujet parce qu’il écrit et objet parce qu’on écrit à son sujet, mais aussi simultanément sujet et objet parce qu’il écrit sur lui-même.” [Zemmour, 2015, n. p.])

nem menos, disse ele, como uma caverna de bandidos [...]”²⁵ (Simon, 2006, p. 215, tradução nossa). Além do escritor britânico, o próprio romancista francês pode ter ficcionalizado as suas experiências, como as que ele viveu nessa mesma guerra da Espanha, mais especificamente “[...] recordações de Claude em Barcelona em 1936 [...] souvenirs de Claude à Barcelona en 1936 [...]” (Calle-Gruber, 2011, p. 192). De modo análogo a *La Route des Flandres*, a narrativa do cavaleiro de *Les Géorgiques* também faz uso das vivências de Claude Simon. A afinidade entre os dois romances é notória, a ponto de o excerto subsequente soar como se tivesse sido transposto do texto de 1960: “[n]ão há na estrada que eles seguem nem refugiados, nem caravanas, nem vestígios de combates de qualquer tipo. Não se ouve nenhum eco de batalha nem de bombardeio, mesmo à distância.”²⁶ (Simon, 2006, p. 46, tradução nossa).

Fornecido ao Senhor General L.S.M. por Richard Joallier, Cour de Harlay nº 21: um colar de 63 engastes de diamantes montados a céu aberto, pesando 21^{kt}/4/32, com execução: 4.300^f; um pente em forma de coroa com guarnição de 109 diamantes montados a céu aberto, pesando 17 kts/ 4/8 [...] No mês de junho de 1789, o 7º regimento de artilharia no qual ele serve é chamado a Paris. Com vários outros oficiais, ele declara ao coronel que está decidido a desertar caso o governo queira empregar a força contra o povo. Os ramos entrecruzados do plátano deixam em sua retina uma marca que vagamente assume a forma de um 7, cujas extremidades e o vértice do ângulo são engrossados por pequenas esferas [...]”²⁷. (Simon, 2006, p. 41–42; grifo do autor, tradução nossa)

Há na obra uma aparente tentativa, além de documentar a vida de L.S.M., de narrar sua experiência e de consolidar a personagem na existência, tornando-a excessivamente verossímil, como em uma biografia. Isso pode ser notado no trecho destacado, que é uma carta que a personagem recebeu descrevendo alguns de seus bens. Porém, a narrativa é permeada pela ficcionalização da experiência sensorial da personagem, como pode ser notado nas sensações da personagem no fim do

²⁵ No original: “Ce fut en décembre qu’il arriva à Barcelone, laissant derrière lui ce pays qu’il était venu peu à peu à considérer ni plus ni moins, dit-il, comme une caverne de brigands [...]”

²⁶ No original: “[i]l n’y a sur la route qu’ils suivent ni réfugiés, ni convois, ni traces de combats d’aucune sorte. On n’entend aucun écho de bataille ni de bombardement, même lointain.”

²⁷ No original: » Fourni à Monsieur le Général L.S.M. par Richard Joallier Cour de Harlay no 21 : Un collier de 63 chatons de brillants montés à jour pesant 21^{kt}/4/32, avec façon : 4.300^f; un peigne forme couronne avec garniture de 109 brillants montés à jour pesant 17^{kt}/ 4/8 [...] Au mois de juin 1789 le 7e régiment d’artillerie dans lequel il sert est appelé à Paris. Avec plusieurs autres officiers il déclare au colonel qu’il est décidé à faire défection si le gouvernement veut employer la force contre le peuple. Les branches entrecroisées du platane laissent sur sa rétine une empreinte qui épouse vaguement la forme d’un 7 dont les extrémités et le sommet de l’angle sont alourdis par de petites boules [...]”

excerto (“Os galhos entrelaçados de plátano deixam em sua retina uma marca que vai tomando a forma cheia de bolinhas”). Portanto, quando L.S.M. vê as folhagens, há uma ficcionalização da percepção, logo, uma criação por parte do autor.

Outra possível evidência do elo entre o mundo factual e o ficcional reside no busto de mármore, elemento que figura não só nas memórias de Simon, mas também nas das personagens. A conexão mais direta da estátua de mármore com a obra reside nas anotações de Claude Simon, notadamente nos trechos em que o autor relata o início e o fim da redação do romance: “Claude anotou em seu calendário: 30 de outubro de 1977 ‘comecei a escrever O Busto (Les Géorgiques)’”, e na data de 7 de fevereiro de 1978: ‘terminei de escrever *O Busto* (133 páginas)’”²⁸ (Calle-Gruber, 2011, 428, tradução nossa). Esse registro sugere que o busto ocupava um lugar central no projeto inicial do romance. Esse dado permite supor que a figura desempenhou papel relevante na gênese da narrativa, na qual ela é frequentemente evocada, em especial nos capítulos terceiro e quarto. Estas seções descrevem a decadência de sua família, forçada a remover a estátua do castelo, que havia sido abandonado devido a problemas financeiros.

E então isto: o gigantesco capitão [...] remontando a largas passadas a coluna pronta para partir, pelotão após pelotão, sem um olhar para os homens nem para os animais, a cabeça rígida, levemente inclinada para a frente, os ombros erguidos, os olhos obstinadamente fixos no chão a alguns metros à sua frente, as abas de seu longo casaco chicoteando suas pernas de gigante [...]”²⁹. (Simon, 2006, p. 88-89, tradução nossa)

Na perspectiva das demais personagens, o busto adquire um valor metonímico em relação a L.S.M., tornando visível a forma como elas o representam e o compreendem. A representação, em um primeiro momento, descreve o ancestral como um herói épico, comandando o seu pelotão de homens e animais. Ele é um colossal e superior, bem como o gigante de *Orion Aveugle*³⁰ (1970). Porém, em cer-

²⁸ No original: “Claude a noté dans son calendrier : 30 octobre 1977 « commencé à écrire Le Buste (Les Géorgiques) », et en date du 7 février 1978 : « fini d’écrire Le Buste (133 pages) ».”

²⁹ No original: “Et alors ceci : le gigantesque capitaine [...] remontant à grandes enjambées la colonne prête au départ, peloton après peloton, sans un regard pour les hommes ni les bêtes, la tête raide, portée légèrement en avant, les épaules remontées, les yeux obstinément fixés sur le sol à quelques mètres devant lui, les pans de son long manteau fouettant ses jambes de géant [...]”.

³⁰ “[...] furioso e gigantesco sauriano com um nome fabuloso de titã, de companhia mineradora [...] convulsionando-se, esmagando sob seu ventre de terra seus milhões de toneladas, o lodo esverdeado e fétido dos pântanos e das florestas invisíveis, bem lá embaixo, sob o sufocante tampo de nuvens.” “[...] furieux et gigantesque saurien au nom fabuleux de titan, de société minière [...] se convulsant, écrasant sous son ventre de terre, ses millions de tonnes, la fange verdâtre et puante des marécages et des forêts invisibles, tout en bas, sous l’étouffant couvercle de nuages.”

ta altura da narrativa, o julgamento que as personagens³¹ têm do antepassado muda radicalmente, pois passam a ridicularizar a sua figura. Essa alteração de perspectiva decorre do contraste entre a percepção infantil — quando o busto era visto como enorme, em sua pequena estatura — e a visão posterior de adulto: “[...] “a massa do busto, parecia ao rapaz que ele podia vê-lo: o corpo poderoso, musculoso, começando a tornar-se pesado, nu [...]”³². Com o tempo, a personagem passou a enxergar o seu predecessor como ridículo e inútil, como a enorme peça de mármore no meio da sala:

[...] o monumental antepassado sempre presente, esculpido em duzentos quilos de mármore, trazido cem anos antes por carroça do distante castelo e instalado (deportado), estrangeiro, no coração da casa ambiciosa e grande demais onde, o enorme cadáver mal tendo esfriado [...]”³³. (Simon, 2006, p. 249, tradução nossa)

A imaginação terrestre

Ao abordar o tema da imaginação e da realidade, Claude Simon entra em contradição: em um momento, ele sustenta que seu trabalho é essencialmente criação; em outro, declara ser incapaz de inventar³⁴. No célebre prefácio de *Orion aveugle*, “Les sentiers de la création”, o autor afirma: “[d]e minha parte, não conheço outros caminhos para a criação que não sejam aqueles abertos passo a passo, ou seja, palavra após palavra, pelo próprio caminhar da escrita”³⁵ (Simon, 1970, p. 8, tradução nossa). Assim, C. S. foi um escritor inventivo, preocupado com o uso de cada palavra e com a forma, tecendo um texto denso e de difícil leitura. Por um lado, o autor afirma que seus romances são reprodução da realidade, no papel. Como na entrevista feita por Marianne Alphant, extraída do documentário *Les hommes livres*, de Jérôme Prieur: “Romance, meu Deus, porque não podemos dizer

³¹ “Personagens” no plural, pois não de quem é a voz em diversos momentos da narrativa.

³² No original: “[...] la masse du buste, il semblait au garçon qu’il pouvait le voir : le corps puissant, musculeux, commençant à s’alourdir, nu [...]”

³³ No original: “[...] le monumental ancêtre toujours présent, sculpté dans deux cents kilos de marbre, amené cent ans plus tôt par charroi du lointain château et installé (déporté), étranger, au cœur de l’ambitieuse et trop grande maison où, l’énorme cadavre à peine refroidi [...]” Ibidem, p. 173-174.

³⁴ Como o autor disse a Madeleine Chapsal, do *L’Express*, em 1960: “[e]u sou incapaz de inventar o que quer que seja.” (“Je suis incapable d’inventer quoi que ce soit”).

³⁵ No original: “Je ne connais pour ma part d’autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c’est à dire [sic] mot après mot, par le cheminement même de l’écriture.”

que sejam fotografias ou uma reprodução da realidade. Todos os livros que escrevi, são apenas fragmentos da realidade entre aspas”. Apesar de tais afirmações parecerem incoerentes, revelam o funcionamento da escrita simoniana, preocupada com a invenção a partir da realidade.

Em continuidade à discussão sobre a relação entre escrita e representação, convém recorrer à obra de Gaston Bachelard. O filósofo dedicou-se a investigar a imaginação poética, utilizando a classificação elementar dos princípios criadores: terra, fogo, ar e água. Dentre esses elementos, o foco da presente análise centrar-se-á sobre o elemento terrestre. Sob essa ótica, segundo o filósofo, o poeta (ou o “artífice”) devaneia perante as matérias densas, consistentes e imóveis; enquanto deseja moldá-las. Por conta da rigidez do elemento, a experiência estética passa necessariamente pelo esforço e pelo trabalho, pois a matéria oferece resistência. Como afirma Bachelard: “Mas, com a substância da terra, a matéria oferece tantas experiências positivas, a forma é tão fulgurante, tão evidente, tão real, que mal se vê como se poderia dar corpo a devaneios que tocassem a intimidade da matéria”³⁶ (Bachelard, 1948b, p. 2, tradução nossa). Isso acontece porque a pedra, o ferro e a madeira são rígidos. Por conta disso, repelem o poeta e a sua vontade, exigindo maior trabalho das mãos e recusando as ferramentas que tentam destruí-los, antes de serem domados pela força humana. Como resultado do contato do artífice com a substância terrestre, produz-se algo quase sensível, quase tátil — como é o caso de Simon.

Mas como analisamos a imaginação terrestre nos romances? Não é difícil associar a criação literária de Simon ao mundo material, visto que as longas descrições espaciais funcionam como mecanismo de apreensão da realidade pelas personagens. No caso de *La Route des Flandres*, como vimos, é uma obra que concentra grande similaridade com as experiências do autor, identificadas em sua biografia. No caso de *Les Géorgiques*, o conteúdo extradiagético é ainda mais evidente, como pode ser notado nos documentos, nos poemas e na experiência do autor que são organizadas e elaboradas no texto. Nesses romances, a imaginação não seria exatamente o pedaço de madeira, mas, sim, a reunião de fragmentos do real (memória, documento, texto etc.) que foram percebidos e modificados pelo artífice. Esses dados foram duramente trabalhados e longamente refletidos na produção das obras.

³⁶ No original: “Mais avec la substance de la terre, la matière apporte tant d’expériences positives, la forme est si éclatante, si évidente, si réelle, qu’on ne voit guère comment on peut donner corps à des rêveries touchant l’intimité de la matière.”

Seguindo essa discussão, o busto de mármore se destaca como expressão da imaginação telúrica, dada sua dupla função: ser um objeto gerado pelo labor na rocha e servir como elemento central para o devaneio tanto das personagens quanto do autor.

O busto gigantesco se destaca para a crítica na ordem do imaginário como representação e na ordem do fantasmático como fantasma, com seu poder de assombração. Assombração para o escritor e a criança que ele foi, objetivando o que é invisível e inconfessável, o busto é analisado como uma exigência para pensar no segredo a ser preservado, e uma exigência para transformar a assombração em energia de escrita.³⁷ (Gleize, 2007, n. p., tradução nossa)

Como coloca Joëlle Gleize, *Les Géorgiques* se originou da curiosidade do autor em relação ao busto de mármore. A passagem aponta para a possibilidade de que a estátua paterna tenha influenciado a interioridade do escritor, sendo percebida por ele como uma presença aterrorizante desde a infância. Isso dialoga com a afirmação de Bachelard, de que o objeto terrestre, embora estático, pode ser intenso no seu interior: “[a] imaginação material, que encontrava seu repouso na imagem de uma substância fixa, contém uma espécie de batalha na substância agitada”³⁸ (Bachelard, 1948b, p. 47, tradução nossa). Podemos especular que essa matéria (morta, fria e inanimada) provoca a criação do autor, pois a impressão “fantasmática” que o busto deixou em Simon se tornaria potência à escrita. Com isso, a imagem permaneceria ativamente no imaginário até se tornar ficção.

De acordo com a nossa leitura, a ficcionalização teria se tornado uma maneira de compreender o objeto e o que a imagem representa. Por essa razão, Claude Simon retornou para os Pirineus para escrever o romance: a estátua instigou a curiosidade do autor, que teve de realizar diversas pesquisas e meditar sobre o passado de seus antecessores. Retomando a discussão da imaginação terrestre, de acordo com Bachelard existe uma tentativa humana (e infantil) do artífice de decifrar o universo para além da superfície. Essa busca é motivada pela limitação do olhar, visto que a camada externa dos objetos é a única porção visível do universo, e os olhos não conseguem atingir o interior da matéria: “Eis então a curiosidade da criança, que destrói seu brinquedo para ver o que há dentro. [...] Um brinquedo dotado de estrutura interna daria uma saída normal ao olhar inquisitivo, a essa

³⁷ No original: “Le buste gigantesque relève pour la critique de l’ordre de l’imaginaire comme représentation et de l’ordre du fantasmatique comme fantôme, avec son pouvoir de hantise. Hantise pour l’écrivain et l’enfant qu’il fut, objectivant ce qui est invisible et inavouable, le buste est analysé comme injonction à penser au secret à préserver, et injonction à transformer la hantise en énergie d’écriture.”

³⁸ No original: “[l]’imagination matérielle, qui trouvait son repos dans l’image d’une substance fixe, enferme une sorte de bataille dans la substance agitée.”

vontade do olhar que necessita das profundezas do objeto”³⁹ (Bachelard, 1948b, p. 8-10, tradução nossa). De certo modo, para Simon, os romances se tornam uma maneira de compreender não só o objeto, mas também o que ele representa: o passado do autor, a sua família e até a sua identidade. Por isso, segundo Bachelard, só é possível compreender a realidade e o interior das coisas por meio da imaginação. Do busto, da memória e dos registros, cria-se algo maravilhoso e impossível de ser revivido. Esse material não resulta em documentos descritivos, mas em romances monumentais nos quais se transforma o real em universos ficcionais: “[e]xaminando minuciosamente os pontos de conexão entre a realidade e a metáfora [...] é através das metáforas, através da imaginação, que a realidade adquire seus valores”⁴⁰ (Bachelard, 1948a, p. 50, tradução nossa). Ocorre, portanto, uma ressignificação artística da realidade. Essa mudança também se manifesta nas próprias narrativas, a exemplo da imagem do ancestral, que é revelada pela arte. Assim, há um trabalho de metaforização no qual o busto do pai se torna a figura de L.S.M. em *Les Géorgiques*, e o quadro do ancestral em *La Route des Flandres*. Assim, ao mesmo tempo em que a arte implica a reprodução do real, ela estabelece um processo de apagamento e recomposição dele.

Não é por acaso que o busto de mármore ocupa uma posição central nos romances. Trata-se de uma rocha maciça e metamórfica — ou seja, um elemento que sofreu intensa mudança estrutural devido aos efeitos da pressão e da temperatura em seus minerais. Essa materialidade, que representa algo duramente moldado e petrificado, serve como metáfora perfeita para a criação do autor. Isso se articula com a reflexão presente em *Discours de Stockholm*, discurso de C. S. ao receber o prêmio máximo de literatura: [e] então, quando eu me encontro diante da minha página branca, eu sou confrontado [...] [pela] agitação do magma de emoções, de lembranças, de memórias que se encontram em mim”⁴¹ (Simon, 1986, p. 52, tradução nossa). Para Simon, o exercício da escrita é uma maneira de externar todo o material latente, assim como faz o vulcão. É uma metáfora da interioridade do autor, que guarda em si toda uma substância buliçosa e turbulenta que luta para extravasar. Somente após essa liberação que o material pode ser polido e trabalhado pela linguagem.

³⁹ No original: “[e]t voilà la curiosité de l’enfant qui détruit son jouet pour aller voir ce qu’il y a dedans. [...] Le jouet pourvu de structure interne donnerait une issue normale à l’œil inquisiteur, à cette volonté du regard qui a besoin des profondeurs de l’objet.”

⁴⁰ No original: “[e]n examinant minutieusement les points d’attache de la réalité et de la métaphore, [...] c’est par les métaphores, par l’imagination, que la réalité prend ses valeurs.”

⁴¹ No original: “Eh bien, lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses : d’une part le trouble magma d’émotions, de souvenirs, d’images qui se trouve en moi [...]”

[...] fui testemunha de uma revolução, participei da guerra em condições mortais [...] fui prisioneiro, conheci a fome, o trabalho físico até a exaustão, eu escapei gravemente doente, várias vezes à beira da morte, violenta ou natural [...] de outra parte, a língua, as palavras que eu procurei para falar, a sintaxe pela qual elas vão se ordenar e no seio da qual elas vão, de alguma maneira, se cristalizar.⁴² (Simon, 1986, p. 14, tradução nossa)

O magma, nesse sentido, é a sua experiência. Ele é composto por imagens que provocam quem as imagina e — podemos adicionar — quem as lê. Os romances em questão são marcados não só pela guerra, mas pelo íntimo das experiências de Simon, que são, como vimos, praticamente reais, revelando o seu âmago (os seus amores, os seus medos, a sua família e o horror). Tudo isso foi trabalhado e esculpido pelo Simon a partir de sua imaginação e de seu trabalho palavra por palavra.

Conclusão

A conexão intrínseca com o plano do real se estende por toda a produção simoniana, e os romances que selecionamos são evidências disso. Isso se deve ao fato de as narrativas inserirem a História, seja ela vivida ou documentada, dentro de suas histórias ficcionais. Os bustos (o extradiegético e o diegético) ilustram essa dinâmica, configurando-se como uma fração da realidade trazida para o universo ficcional. Na diegese, o significado do objeto transcende para além da simples representação do familiar, expandindo-se para uma imagem dotada de inúmeros sentidos, interpretações e camadas de memória. A partir da figura petrificada, Claude Simon pôde elaborar narrativas acerca de sua genealogia e de diversos períodos históricos, que convergem nessa representação em mármore. Desse modo, a busca pelo passado se revela indissociável do processo de criação do romance, promovendo, através do busto, a recuperação de registros históricos que se encontravam engavetados e esquecidos.

Dentre os diversos cruzamentos possíveis das obras com o exterior, sobressai-se a figura do ancestral e também a do capitão. No momento da morte do líder dos cavaleiros, Georges o substitui pelo seu familiar distante. Isso ocorre porque, pelos olhos do narrador, o Reixach (ancestral) funciona como uma espécie de destino do capitão que se realiza. A sobreposição manifesta o temor do protagonista,

⁴² No original: “[...] j’ai été témoin d’une révolution, j’ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j’appartenais à l’un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l’avance et dont, en huit jours, il n’est pratiquement rien resté), j’ai été fait prisonnier, j’ai connu la faim, le travail physique jusqu’à l’épuisement, je me suis évadé, j’ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle [...] d’autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.”

como se o fantasma do longínquo parente atingisse sua finalidade, reencarnando-se no presente. Pela ótica de Georges, o suicídio é praticamente inevitável, como se o capitão estivesse fadado à morte, o que é reforçado pela repetição incessante e circular desse evento na narrativa.

Ademais, há, nas obras, uma (in)compreensão da guerra ao longo dos séculos. Não são apresentadas, todavia, grandes mudanças delas nos diferentes períodos históricos, salvo as armas que são utilizadas pelos soldados e a decadência moral da aristocracia. De um ponto de vista mais amplo, tanto *Les Géorgiques*, quanto *La Route des Flandres* convergem na exposição do sofrimento, sugerindo que este não é um fenômeno restrito a um momento histórico, mas uma condição inerente à existência humana.

Em nossa análise, demonstramos como o busto poderia exemplificar o funcionamento da realidade dentro de um universo ficcional. Para produção de seus romances, o autor pode ter se servido da imagem pré-moldada que foi traduzida e ressignificada no texto, assim como o fez com uma diversidade de fragmentos do mundo material. Em contrapartida, não há apenas uma reprodução da realidade nas obras, porque as imagens passam por um trabalho de meditação, recordação, imaginação e esmero. A realidade é a matéria a ser esculpida por meio da linguagem, o que demonstra o trabalho criativo do autor para elaboração das obras. Portanto, o real, bem como o busto, é uma marca do passado latente que foi, de alguma maneira, materializada por meio da escrita.

A estátua revela a capacidade da literatura de extrapolar o real, impulsionada pela vontade humana de compreender o íntimo das coisas, o que só pode ser feito pela imaginação. Os romances que selecionamos não apenas reproduzem o mundo extradiagético, mas também conseguem criar a partir dele e extrapolar os seus limites. Com isso, a literatura é uma maneira de compreender o passado Histórico, de apontar as fronteiras do real e de manifestar o potencial ilimitado da imaginação. Ela é constituída de frações da realidade que passam por um trabalho laborioso. Tais imagens provocam quem as imagina e, podemos adicionar, quem as lê. Os romances estão marcados pelo íntimo das experiências de Simon, que são, como vimos, praticamente reais, revelando o seu âmago (os seus amores, os seus medos, a sua família e o horror).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948a.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948b.

CALLE-GRUBER, Mireille. *Claude Simon: une vie à écrire*. Paris: Seuil, 2011.

CALLE-GRUBER, Mireille. *Le grand temps*: Essai sur l'œuvre de Claude Simon. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

CHAPSAL, Madeleine. Entretien avec Claude Simon. *L'Express*, 10 nov. 1960. Transcrição disponível em: <http://christinegenin.fr/blog/2011/05/entretien-m-chapsal-1960/>. Acesso em: 28 nov. 2025.

DUNCAN, Alastair B. *Claude Simon: Le projet autobiographique*. *Revue des Sciences Humaines*, n. 220, p. 47–62, out./dez. 1990. Disponível em: <http://associationclaudesimon.org/Duncan-Alastair-B-Claude-Simon-Le-projet-autobiographique-1990.html>. Acesso em: 28 out. 2025.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1976.

GLACET, Aymeric. Entre Georges et Claude: Place des Géorgiques dans l'œuvre de Claude Simon. *Cahiers Claude Simon*, n. 8, p. 83–99, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ccs/861>. Acesso em: 28 out. 2025.

GLEIZE, Joëlle. Figure historique et personnage romanesque. Le général L.S.M. dans *Les Géorgiques* de Claude Simon, sous la direction de Jean-Yves Laurichesse, *Littératures*, Presses universitaires du Midi, n. 73, 2015, 212 p. *Cahiers Claude Simon*, n. 12, p. 224–228, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ccs/1086>. Acesso em: 28 out. 2025.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*: O breve século XX. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LES HOMMES LIVRES. Direção: Jérôme Prieur. Paris: France 3 Régions, 2013. Disponível em: <http://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i00006499/extrait-les-hommes-livres>. Acesso em: 21 maio 2020.

RAILLARD, Georges. Les trois hautes fenêtres (le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon). In: *Romans d'archives*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1987.

SARKONAK, Ralph. *Understanding Claude Simon*. Columbia: University of South Carolina Press, 1989.

SIMON, Claude. *Les Géorgiques*. Paris: Minuit, 2006.

SIMON, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris: Minuit, 1986.

SIMON, Claude. *Histoire*. Paris: Gallimard, 1973.

SIMON, Claude. *La Route des Flandres*. Paris: Minuit, 1960.

SIMON, Claude. *Le tramway*. Paris: Minuit, 2001.

SIMON, Claude. *Orion aveugle*. Paris/Genève: Skira, 1970.

SIMON, Claude. *Les sentiers de la création*. In: SIMON, Claude. *Orion Aveugle*. Paris/Genève: Les sentiers de la création. In: SIMON, Claude. *Orion aveugle*. Paris/Genève: Skira

YOCARIS, Ilias. *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Toronto: Paratexte, 2002.

ZEMMOUR, David. De Lacombe Saint-Michel à L. S. M. ou des archives au texte. *Littératures* [online], n. 73, 2015, p. 15–32. Disponível em: <http://journals.openedition.org/litteratures/412>. Acesso em: 28 nov. 2025.

Recebido em: 03/04/2026

Aceito em: 16/07/2026

