



Repetir para inventar: A recepção dos clássicos na França Ocupada

Repeating to invent:
The reception of classics in the Occupied France

Rafael Guimarães Tavares Silva

Mestrando em Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

gts.rafa@hotmail.com

Recebido em: 23/04/2017

Aprovado em: 30/05/2017

RESUMO: Toda civilização estabelece suas bases e desenvolvimentos a partir de uma relação dialética entre tradição e inovação, na qual certas tendências prevalecem conforme as circunstâncias históricas específicas. Partindo da constatação de que períodos de guerra são especialmente delicados no que diz respeito à experiência humana no interior dessa dialética, pretendo sugerir que alguns escritores francófonos retomaram mais ou menos explicitamente textos e figuras da tradição ocidental para reescrevê-los durante o período de ruptura histórica que representou a ocupação da França pela Alemanha nazista: Jean Anouilh, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Paul Valéry são alguns dos autores que esboçaram em obras escritas nesse período um aparente retorno a textos tradicionais da civilização antiga. Gostaria de propor uma tipologia para as formas desse “retorno” (na qual a avaliação de cada obra necessariamente será sucinta), valendo-me para isso do conceito de “falsificação”, nas linhas daquilo que foi desenvolvido por Lorena Lopes da Costa, em uma tese defendida em 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Recepção clássica, França Ocupada, Falsificação.

ABSTRACT: Every civilization establishes its basis and developments out of a dialectical relationship between tradition and innovation, in which certain tendencies prevail according to specific historical circumstances. Departing from the idea that periods of war are especially delicate in regard to the human experience, I suggest that some francophone writers reworked (more or less explicitly) ancient texts and figures of the western tradition in order to rewrite them during a period of historical rupture, i.e. during the Occupation of France by the Nazi Germany: Jean Anouilh, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jean-Paul Sartre and Paul Valéry are some of the authors that outlined in their works an apparent return to traditional texts of the ancient civilization. I would like to advance a typology for the ways in which this “return” was made possible (even if the evaluation of each work ought necessarily to be succinct here), using the concept of “falsification” as it was developed by Lorena Lopes da Costa in a thesis defended in 2016.

KEYWORDS: Classical reception studies; Occupied France; Falsification.



Introduzindo uma tipologia histórico-literária

Em meados de 2016, a historiadora Lorena Lopes da Costa defendeu na Universidade Federal de Minas Gerais sua tese chamada *Heróis antigos e modernos: A falsificação* para se pensar a História.¹ A principal hipótese desse vasto e bem documentado estudo é resumida pela própria autora nas seguintes palavras: “*Falsificar* é uma necessidade histórica. Tal necessidade histórica verifica-se em contextos nos quais a ruptura com o passado é tão pujante que algo familiar à tradição precisa ser mantido na comunicação de tal experiência”². Gostaria de colocar à prova tal hipótese – que eu já pressentia antes mesmo de saber da existência das pesquisas de Costa -, mas partirei da análise de um contexto diferente daqueles escolhidos por ela: enquanto a autora se voltou para o período da guerra do Peloponeso e da Primeira Guerra Mundial, eu, por outro lado, pretendo levar em consideração aqui a Segunda Guerra Mundial, concentrando-me especialmente na ocupação da França pela Alemanha nazista. Para isso trabalharei algumas obras publicadas nesse período pelos seguintes autores: Jean Anouilh, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Paul Valéry. A quantidade de autores e textos é considerável, fato que implica alguma superficialidade na análise crítica relativa a cada um, mas creio que o ganho obtido com uma tipologia capaz de desenhar certas nuances no interior desse movimento de “falsificação” das obras antigas (movimento entendido aqui, como se há de notar, como uma modalidade de recepção) pode compensar. Antes de dar início a essa tipologia, contudo, será preciso retomar em que sentidos o conceito de “falsificação”, tal como cunhado por Costa, deve ser entendido para uma boa compreensão de minha proposta.

A autora, partindo de considerações acerca do estatuto do *pseudos* [mentira; engano]³ e do tratamento de moedas “falsas” na Antiguidade (tal como se deixa ver em certas anedotas sobre Diógenes, o Cínico, e Alexandre, o Grande), sugere alguns sentidos possíveis para palavras relacionadas ao verbo grego *parakharáttein* que poderiam ser enquadrados na seguinte classificação:

- 1) falsificar a moeda (por meio de sua alteração, principalmente no que diz respeito à efígie [*kharaktêr*] da moeda);

¹ COSTA, Lorena Lopes da. **Heróis antigos e modernos: a falsificação para se pensar a história**. 436f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em História, Belo Horizonte, 2016.

² _____. **Heróis antigos e modernos**, p. 6.

³ Suas considerações pautam-se por muito do que é sugerido pelos capítulos 4 e 6 desta importante referência bibliográfica: BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa (arqueologia da ficção)**. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Relicário, 2015.



- 2) marcar a efígie de uma moeda falsa para tirá-la de circulação;
- 3) marcar uma moeda oficial com uma nova efígie.⁴

Na conclusão desse seu primeiro argumento, a autora sugere ainda que o *pseúdos* “não apenas participa intensamente do movimento da cultura grega, mas determina, em boa medida, esse movimento”⁵. Embora não seja possível refazer o longo argumento desenvolvido pela historiadora para demonstrar a presença dessa tensão no interior do pensamento grego antigo – no qual um regime de falsificação funcionava de forma complementar (ainda que conflituosa) com um regime de veridicção mais estrito –, aqui seria preciso evocar os importantes debates que aconteciam na época de florescimento das obras poéticas levadas em consideração pela autora (as tragédias tardias de Eurípides e Sófocles, do fim do séc. V a.C.): discussões sofisticadas e retóricas sobre a existência da *alétheia* [verdade], sobre a possibilidade de conhecê-la, bem como sobre as dificuldades de enunciá-la, entre muitos outros tópicos controversos, davam o tom de muitas das considerações do período.⁶ A produção de um autor como Górgias, ou mesmo um Platão (escrevendo seus diálogos pouco tempo depois, sobretudo no início do séc. IV a.C.), dá uma ideia clara das tensões que atravessavam o pensamento de autores desse período sobre as relações entre *alétheia* e *pseúdos*. Um caso emblemático dessas questões – trabalhado também por Costa – é o tratamento que uma figura complexa como a de Helena, principalmente no âmbito da guerra de Troia, recebe dos mais diversos pensadores dessa época.⁷

Levando em conta essa efervescência intelectual, a tese de Costa realiza uma análise da tragédia grega do fim do século V a.C., justamente porque esse gênero poético seria o responsável por instituir o pacto da ficcionalidade no qual as ideias de verdade e mentira se combinam ao extremo.⁸ Com esse objetivo, a autora considera que a tragédia retoma o material mítico tradicional, imprimindo uma nova efígie sobre ele e fabricando uma moeda “verdadeira-falsa”.

⁴ Para mais detalhes, Cf.; COSTA. **Heróis antigos e modernos**, p. 40-51. Como complemento dessas considerações, Cf.; ainda: FLORES-JÚNIOR, Olimar. Παρρησιάζεσθαι τὸ νόμισμα ou as várias faces da moeda. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**. Aveiro, 2 (2000), p. 21-32. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/moeda.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

⁵ COSTA. **Heróis antigos e modernos**, p. 45.

⁶ Uma excelente introdução a esse contexto continua a ser o seguinte título: JAEGER, Werner. **Paideia: A formação do homem grego**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 335-85.

⁷ Para mais detalhes, Cf.; COSTA. **Heróis antigos e modernos**, p. 102-15.

⁸ Sobre isso, vale a pena ter em mente as acusações que o Sócrates de Platão faz contra a *mimesis* dramática ao longo da *República* (principalmente em seu livro X), acusando essa manifestação cultural de falhas a partir das mais diversas perspectivas: ontológica, psicológica, epistemológica e pedagógica. Cf.; JAEGER. **Paideia**, p. 987-1008. Para mais detalhes (inclusive com indicações recentes de bibliografia), Cf.; SILVA, Rafael. **Uma poética de Platão**. 126f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2015. 126f.



Para isso, é empregada uma analogia que retoma expressamente o terceiro sentido acima sugerido para o verbo grego *parakharáttein*:

Dessa forma, quando o falsificador executa tal ação [*parakharáttein tò nóμισμα*], introjeta algo novo no que já existe. Ele cria o novo por meio da estampa [efígie], mas preserva o já existente. E, fazendo isso, não recusa totalmente a moeda, apenas altera uma parte dela, que é precisamente o seu caráter [efígie].⁹

Explicitando tal analogia para o objeto de suas primeiras considerações, *i.e.*, as tragédias áticas, Costa comenta o seguinte:

[...] o Odisseu das tragédias não poderia confundir-se com o Odisseu homérico, mas, ali, em cena, caracterizado como Odisseu, falando, pensando, agindo como Odisseu, ele torna-se, porque mais falso, mais verdadeiro do que o Odisseu que lhe precedeu. O teatro clássico quer tornar (e torna) a personagem mítica mais verdadeira do que até então tinha sido. O mito é seu material, mesmo que a tragédia já não seja mais o mito [...], exatamente porque, sobre esse material, o poeta trágico imprime uma nova estampa [efígie] e fabrica, assim, uma moeda falsa-verdadeira.¹⁰

Como se vê, Costa privilegia o terceiro sentido acima elencado para palavras relacionadas ao verbo *parakharáttein*, ou seja, a ideia de marcar uma moeda oficial com uma nova efígie, a fim de colocar em circulação uma novidade por meio de uma retomada do material mais tradicional. É certo que essa dimensão existe em todas as obras analisadas por ela e – acredito – em qualquer retomada de elementos de uma dada tradição por meio de uma obra posterior. Eu, contudo, gostaria de partir das considerações mais abrangentes de Costa sobre as práticas afins ao campo semântico do verbo *parakharáttein* – tal como na classificação acima proposta, onde coexistem tanto a noção mais comum de “falsificar a moeda” quanto a de “marcar a efígie de uma moeda falsa para tirá-la de circulação” – a fim de tentar enxergar certas nuances significativas nesse processo de retomada de elementos da tradição em um novo contexto de ruptura histórica por meio daquilo que tem sido aqui chamado de “falsificação”.

A analogia entre esse movimento de práticas históricas relacionadas ao campo semântico do verbo *parakharáttein* – entendidas pelo menos com relação aos três sentidos acima relacionados – e o que poderia ser chamado de “recriação cultural” – entendida como uma modalidade de recepção de uma tradição anterior – é trabalhada por Costa e orienta a construção de toda a tese.¹¹ A transposição de sua análise para o contexto moderno – relativamente à produção de

⁹ COSTA. *Heróis antigos e modernos*, p. 50-1.

¹⁰ _____. *Heróis antigos e modernos*, p. 50-1.

¹¹ Isso fica bastante claro quando a autora afirma, por exemplo: “O século V, dentro e fora da tragédia, estabelece uma relação própria, embebida da tradição épica, entre lembrar e esquecer. As peças retomam histórias conhecidas e, *falsificando-as*, sabem debater as questões que afetam a *pólis*. As tragédias funcionam, assim, um pouco à maneira das moedas falsas, que, sabidamente falsas, circulavam como verdadeiras. Como a moeda falsa circulava de maneira



obras retomando temas da Antiguidade após a experiência traumática da Primeira Guerra Mundial -, ainda que se dê sob a égide da ideia de *permanência*,¹² opera ainda com essa analogia que pretendo retomar e desenvolver no presente artigo:

A Grande Guerra então, tanto quanto a Guerra do Peloponeso, é o momento em que a experiência extrema e real do horror engendra a atualização do mito do herói e a reformulação mesma da ficção que o enreda. Mostrando-o agonizante, questionando sua beleza, sua razão de ser e a força controladora que o passado, por meio dele, exerce, a literatura da Grande Guerra reinventa o herói, tornando-o novamente verdadeiro e trágico: verdadeiro, se ainda é verdadeiro aquilo que não foi esquecido; trágico, se aquilo que volta à cena não traz respostas fáceis para os velhos conflitos, mas torna ainda mais agudos os novos conflitos a serem experimentados por ele e seu público.¹³

As obras a partir das quais pretendo avançar minha tipologia são as seguintes: o romance *O Estrangeiro*¹⁴ e o ensaio filosófico *O mito de Sísifo*¹⁵, ambos de Albert Camus e publicados em 1942; uma peça de Jean-Paul Sartre, encenada em 1943 e publicada em 1947, *As moscas*¹⁶; uma tragédia de Jean Anouilh, encenada em 1944, embora também só tenha sido publicada em 1947, *Antígona*¹⁷; o ensaio filosófico publicado por Simone de Beauvoir em 1944, *Pirro e Cíneas*¹⁸; além da tradução das *Bucólicas* de Virgílio, executada por Paul Valéry entre 1942 e 1945 (ano de sua morte), mas publicada em grande tiragem pela primeira vez apenas em 1956.¹⁹ Ou seja, considerarei seis obras produzidas e, em grande parte, divulgadas durante o período da ocupação nazista na França a fim de, por um lado, averiguar a hipótese de Costa – segundo a qual “*falsificar* é uma necessidade histórica” -, por outro, problematizar os sentidos possíveis desse “*falsificar*”, empregando para isso uma analogia a partir do que afirma a própria Costa sobre práticas afins ao campo semântico do verbo grego *parakharáttein*.

Como o espaço de que disponho não é grande o bastante para abarcar a infinita riqueza interpretativa das obras analisadas – uma vez que a extensão da fortuna crítica de cada uma delas

autorizada e que tinha “a mesma efígie que a ateniense” – ou seja, não tinha a efígie ateniense, mas uma que era igual a ela -, o herói trágico vai ter *a mesma efígie que o herói do passado*, sem ter, exatamente, *a efígie* do herói do passado. Os heróis da tragédia, como as moedas falsas-verdadeiras, vão poder circular livremente por Atenas, mas, apenas por serem *como* os verdadeiros heróis – não eles mesmos – é que serão capazes de colocar o uso corrente do verdadeiro em questão”. Cf.; _____. **Heróis antigos e modernos**, p. 203-204.

¹² _____. **Heróis antigos e modernos**, p. 211.

¹³ _____. **Heróis antigos e modernos**, p. 221.

¹⁴ CAMUS, Albert. **L'étranger**. Paris : Éditions Gallimard, 1942.

¹⁵ _____. **Le mythe de Sisyphe**: Essai sur l'absurde. Paris: Éditions Gallimard, 1942.

¹⁶ SARTRE, Jean-Paul. **Huis clos suivi de Les mouches**. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

¹⁷ ANOUILH, Jean. **Antigone**. Paris: Éditions de la Table Ronde, 1947.

¹⁸ BEAUVOIR, Simone de. **Pour une morale de l'ambiguïté suivie de Pyrrhus et Cinéas**. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

¹⁹ VALÉRY, Paul. **Traduction en vers des Bucoliques de Virgile**. Précédé de Variations sur les Bucoliques. Paris: Gallimard, 1956 (Orig.: 1953).



já seria vasta demais para ser tratada mesmo num artigo dedicado exclusivamente a apenas um desses textos -, desejo me limitar a breves indicações de uma tipologia possível para uma abordagem que combine elementos de uma estética da recepção e de uma história das ideias, sobretudo no que diz respeito à retomada de obras da tradição antiga em contextos posteriores. É certo que para referir cada uma das obras a um dos tipos propostos será necessário avançar uma certa interpretação da obra em questão – bem como uma interpretação implícita daquilo que ela retomaria da tradição antiga – e, nesse sentido, minha abordagem deve ser mantida sempre aberta a fim de comportar possíveis discordâncias hermenêuticas (por parte do leitor) e futuras reavaliações (por mim mesmo), embora eu acredite que o ganho com o emprego dessa tipologia – ainda que apoiada em interpretações provisórias – possa se mostrar considerável. Tenha-se em mente, portanto, que muito mais do que tentar persuadir sobre a interpretação de cada obra específica que será aqui proposta, pretendo avançar uma tipologia básica a partir da qual no futuro essas interpretações podem ser efetivamente testadas caso a caso (e nuançadas ou modificadas, se for necessário). Esse estudo futuro pode, inclusive, incorporar novos autores e títulos a fim de tornar mais complexas as relações esboçadas por essa tipologia inicial: as produções de autores colaboracionistas, os escritos clandestinos dos movimentos de resistência e as coletâneas literárias oficiais elaboradas pelo próprio regime de Vichy são algumas das obras que podem vir a ser interpretadas numa análise mais detida sobre textos específicos.

“Falsificar a moeda”

Num primeiro momento, gostaria de considerar a ideia de *parakharáttein* como a de “falsificar a moeda (por meio de sua alteração, principalmente no que diz respeito a sua efígie)”. Aplicada ao sistema literário, essa ideia envolveria uma espécie de recriação cultural, na qual, partindo de certos elementos alheios à tradição hegemônica de uma dada cultura, um autor proporia uma reconfiguração desses elementos a fim de inseri-los nela, como se já fizessem parte desse contexto (ainda novo para eles).

Dentre as obras aqui analisadas, as que melhor se encaixam nesse tipo são *As moscas*, de Sartre, e a *Antígona*, de Anouilh. Em ambas, encontram-se reescrituras profundas da ação dramática a partir da retomada de uma roupagem básica das tragédias gregas: a *Oresteia*, tal como entendida a partir da trilogia de Ésquilo, a *Electra* de cada um dos outros dois tragediógrafos atenienses e *Orestes* de Eurípides (para a peça de Sartre); e a *Antígona*, de Sófocles (para a peça de Anouilh). São essas as obras que oferecem boa parte do material tradicional sob o qual os escritores franceses propõem suas reflexões originalíssimas para o contexto em questão.



Com *As moscas*, Sartre retoma o mito dos Atridas – mais especificamente a partir do retorno de Orestes a Argos, onde Egisto e Clitemnestra usurparam o poder com o assassinato de seu pai, Agamêmnon – e, descrevendo uma situação aguda de calamidade pública na cidade (devida ao governo ilegítimo), coloca em cena as ações que levam a uma tomada de consciência (de viés existencialista) por parte do personagem principal, Orestes, bem como suas consequências para os demais personagens e o restante da trama. Como o próprio autor afirmou numa entrevista concedida pouco depois da estreia da peça:

Sob o risco de situar a tragédia clássica da qual retomei a armação e conservei os personagens, eu direi que meu herói comete o crime mais inumano em aparência. Seu gesto é o de um justiceiro, uma vez que é para vingar o rei – seu pai –, assassinado por um usurpador, que ele mata este último. Mas ele estende o castigo a sua própria mãe, a rainha, que ele sacrifica igualmente porque ela foi cúmplice do crime inicial.

Por esse gesto, que não se pode isolar de suas reações, ele restabelece a harmonia de um ritmo que ultrapassa em alcance a noção do bem e do mal. Mas seu ato permanecerá estéril se ele não for total e definitivo, se ele dever, por exemplo, arrastar a aceitação do remorso, sentimento que não é mais do que um retorno para trás, uma vez que equivale a um acorrentamento ao passado.

Livre em consciência, o homem que se alçou a tal ponto acima de si mesmo apenas se tornará livre em situação se restabelecer a liberdade para outrem, se seu ato tiver por consequência a desapareição de um estado de coisa existente e o restabelecimento do que deveria ser.²⁰

Como o próprio autor reconhece, sua peça emprega uma retomada do mito dos Atridas a fim de inaugurar uma ação cujo conteúdo filosófico – de viés existencialista, como a menção a inúmeros conceitos importantes dessa corrente filosófica indica bem – seja capaz de dialogar com o presente em que esses elementos passam a agir. Ainda que as reações tenham se dividido com relação ao grau de sucesso da ação dramática proposta por Sartre,²¹ não há dúvida de que o autor

²⁰ SARTRE *Apud* NOVY, Yvon. Ce que nous dit Jean-Paul Sartre de sa première pièce. *Comédia*, le 24 mars 1943. Convém notar que todas as citações em línguas estrangeiras são traduzidas por mim, a menos que seja indicado o nome de outro tradutor. Em francês:

« Au risque de situer la tragédie classique dont j'ai repris l'armature et conservé les personnages, je dirai que mon héros commet le forfait d'apparence le plus inhumain. Son geste est celui d'un justicier puisque c'est pour venger le roi son père, assassiné par un usurpateur, qu'il tue à son tour ce dernier. Mais il étend le châtement à sa propre mère, la reine, qu'il sacrifie également parce qu'elle fut la complice du crime initial.

« Par ce geste, qu'on ne peut isoler de ses réactions, il rétablit l'harmonie d'un rythme qui dépasse en portée la notion du bien et du mal. Mais son acte restera stérile s'il n'est pas total et définitif, s'il doit, par exemple, entraîner l'acceptation du remords, sentiment qui n'est qu'un retour en arrière puisqu'il équivaut à un enchaînement avec le passé.

« Libre en conscience, l'homme qui s'est haussé à ce point au-dessus de lui-même ne deviendra libre en situation que s'il rétablit la liberté pour autrui, si son acte a pour conséquence la disparition d'un état de chose existant et le rétablissement de ce qui devrait être. »

²¹ Várias das reações da época à peça de Sartre foram reunidas em um volume que se encontra disponibilizado virtualmente. Cf. SARTRE. **Recueil sur Les Mouches de Jean-Paul Sartre. 1943.** Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105128667/f1.image.r=les%20mouches%20sartre>>. Acesso em: 09 abr. 2017.



realize esse retorno à tradição antiga a fim de operar uma “falsificação” – entendida aqui como o resultado da ação de *parakharáttein* – por meio da qual novos elementos passam a circular com uma efígie tradicional. Que se compare a fala do Orestes de Sartre, pouco depois de sua tomada de decisão acerca da necessidade de executar sua derradeira ação, com a fala do Orestes de Ésquilo (*Coéforas*, v. 554-84)²² ou do Orestes de Sófocles (*Electra*, v. 1288-301)²³ – muito mais objetivos, concentrados nos meios de executar seus respectivos planos – ou com as hesitações e silêncios do Orestes de Eurípides (*Electra*, v. 962-87)²⁴:

Écoute: todas essas pessoas que tremem em quartos escuros, envoltos por seus caros defuntos, suponha que eu assumo todos os seus crimes. Suponha que eu queira merecer o nome de “ladrão de remorsos” e que eu instale em mim todos os arrependimentos: os da mulher que traiu seu marido, os do vendedor que deixou morrer sua mãe, os do usurário que ceifou seus devedores até a morte? Diga, nesse dia, quando serei assombrado por remorsos mais numerosos do que as moscas de Argos, por todos os remorsos da cidade, não terei adquirido direito de cidadania entre vocês? Não estarei à vontade, entre suas muralhas sangrentas, como o açougueiro de avental vermelho está à vontade em sua loja, entre os bois sangrentos que ele acaba de esfolar?²⁵

Mesmo os intérpretes mais críticos da obra de Sartre publicada durante os anos da ocupação nazista na França reconhecem que – seja por estar em voga um retorno a temas caros à antiguidade naqueles anos, seja por um desejo de mascarar intuitos malquistos pela censura oficial –, o autor faz passar suas ideias filosóficas sob as máscaras trágicas de um mito antigo:²⁶ para além da comparação das representações de Orestes, seria interessante levar em conta os deslocamentos implicados junto às figuras de Electra, Clitemnestra, Egisto, o pedagogo, além do próprio coro. Empregando uma roupagem tradicionalmente aceita por sua tradição intelectual, Sartre

²² ÉSKUÍLO. **Coéforas (Oresteia II)**. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

²³ SOPHOCLES. **Electra**. Translated by H. D. F. Kitto. Edited with an Introduction and Notes by Edith Hall. Oxford: Oxford University Press, 1994 [orig. 1962].

²⁴ EURÍPIDES. **Electra de Eurípides**. Tradução Trupersa; Direção de tradução e Coordenação geral Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

²⁵ SARTRE. **Les mouches**, p. 182. Em francês:

« Écoute : tous ces gens qui tremblent dans des chambres sombres, entourés de leurs chers défunts, suppose que j'assume tous leurs crimes. Suppose que je veuille mériter le nom de « voleur de remords » et que j'installe en moi tous leurs repentirs : ceux de la femme qui trompa son mari, ceux du marchand qui laissa mourir sa mère, ceux de l'usurier qui tondit jusqu'à la mort ses débiteurs ? »

« Dis, ce jour-là, quand je serai hanté par des remords plus nombreux que les mouches d'Argos, par tous les remords de la ville, est-ce que je n'aurai pas acquis droit de cité parmi vous ? Est-ce que je ne serai pas chez moi, entre vos murailles sanglantes, comme le boucher en tablier rouge est chez lui dans sa boutique, entre les boeufs saignants qu'il vient d'écorcher ? »

²⁶ Para uma crítica acerba – ainda que nem sempre justa – da participação de Sartre no período da ocupação, cf.: JOSEPH, Gilbert. **Une si douce Occupation...** Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre 1940-1944. Paris: Albin Michel, 1991. Para detalhes da encenação e recepção d'*As moscas*, cf. o capítulo 14, *Les mouches*.



introduziu uma série de temas caros à filosofia que ele começava a desenvolver e que teria ampla divulgação nos anos seguintes (sobretudo a partir da publicação do livro *O ser e o nada*).²⁷

A esse respeito, o final da entrevista de Sartre a Yvon Novy, para o jornal *Comédia*, é ainda mais específico sobre a utilidade de se falsificar a tradição para que uma novidade – como aquela representada por seu existencialismo no contexto francês da década de 1940 – se faça passar por algo tradicional:

O atalho do teatro exigia uma situação dramática de uma intensidade particular. Se eu tivesse imaginado meu herói, o horror que ele teria inspirado o condenaria sem pena a ser desconsiderado. É por isso que recorri a um personagem que estava teatralmente situado. Eu não tinha escolha.²⁸

Nesse mesmo sentido pode ser entendida a *Antígona* de Jean Anouilh, ainda que a retomada dessa peça atenda a propósitos diversos quando foi escrita para ser levada aos palcos em 1944. Tantas ambiguidades irresolúveis subsistem na versão francesa quanto já existiam na tragédia de Sófocles e – ainda que alguns críticos tenham condenado sua técnica dramática (como Roland Purnal o faz num artigo, também do jornal *Comédia*, no dia 22 de fevereiro de 1944)²⁹ – a multiplicidade de recepções da obra dá uma noção clara de que o dramaturgo francês soube empregar a roupagem de *Antígona* para introduzir as principais ideias de um conflito aporético eminentemente contemporâneo.³⁰ Os deslocamentos implicados pela versão de Anouilh são consideráveis, sobretudo no que diz respeito às ambiguidades entre o que é de ordem dramática e o que diz respeito a questões dramatúrgicas: a *mise-en-scène* de um drama burguês sob a roupagem de uma tragédia antiga, no contexto específico em que veio a ocorrer, inaugura uma série de considerações caras à produção teatral do século XX.³¹

A capacidade de Anouilh para manter certas ambiguidades veladas até o fim da peça talvez explique que tanto jornais de esquerda (como o *Front National*, em um artigo de Pierre Bénard, publicado em 30 de setembro de 1944)³² quanto de direita (como o *Je suis partout*, em um

²⁷ SARTRE, Jean-Paul. **L'Être et le néant**: Essai d'ontologie phénoménologique. Paris : Éditions Gallimard, 1943.

²⁸ SARTRE. **L'Être et le néant**. *apud* NOVY. *Comédia*, le 24 mars 1943. Em francês:

« Le raccourci du théâtre exigeait une situation dramatique d'une intensité particulière. Si j'avais imaginé mon héros, l'horreur qu'il eût inspirée le condamnerait sans merci à être méconnu. C'est pourquoi j'ai eu recours à un personnage qui, théâtralement, était déjà situé. Je n'avais pas le choix. »

²⁹ PURNAL, Roland. *Antigone*. *Comœdia*, le 19 février 1944.

³⁰ Várias das reações da época à peça de Anouilh foram reunidas em um volume que se encontra disponibilizado virtualmente. Cf. ANOUILH, Jean. **Recueil sur Antigone de Jean Anouilh**. 1944. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10516174g/f1.image.r=antigone%20anouilh>>. Acesso em: 09 abr. 2017.

³¹ Para uma comparação das duas tragédias e considerações teóricas sobre a dramaturgia de Anouilh, Cf.; HUNWICK, Andrew. *Tragédie et dramaturgie: les ambiguïtés dans l'Antigone d'Anouilh*. **Revue d'Histoire littéraire de la France**. 96e Année, N. 2 (Mar.-Apr., 1996), p. 290-312.

³² BÉNARD, Pierre. *Antigone de Jean Anouilh*. **Front national**, le 30 septembre 1944.



artigo de Alain Laubreaux, publicado em 18 de fevereiro de 1944)³³ tenham aclamado a peça, ressaltando os aspectos com os quais suas tendências políticas os conduziam a exprimir uma identificação estética e ideológica. Um estudioso recente dessa obra ressalta que – embora retomando aspectos básicos de Sófocles – o dramaturgo francês introduz uma série de elementos estrangeiros à versão sofocliana do mito grego:

Mesmo admitindo que a *Antígona* de Anouilh é fundamentada numa obra antiga, na qual o destino de cada um dependia de uma fantasia divina, não se há de esquecer as liberdades que tomou Jean Anouilh ao modernizar a obra de Sófocles. Ele não apenas introduz nela numerosos anacronismos, mas traz à intriga uma importante modificação que faz com que Creonte arruíne o móbil da desobediência de Antígona. Na peça de Anouilh, não se encontra mais em questão, como em Sófocles, um simples conflito entre a justiça terrestre de um tirano e a justiça transcendente de um dever familiar, mas uma simples disputa entre um tio e sua sobrinha, que, não falando a mesma linguagem, não chegam a se entender.³⁴

Ainda que a interpretação proposta por esse estudioso tanto para a tragédia de Sófocles quanto para o drama de Anouilh possam (e devam) ser moduladas, é evidente que o dramaturgo francês retoma certos elementos da tradição antiga – “a armação e os personagens”, para empregar aqui as palavras já citadas de Sartre -, a fim de desenvolvê-los segundo seus próprios interesses em seu próprio contexto histórico. A esse respeito, a fala do Creonte de Anouilh – rebaixando Etéocles (o irmão de Antígona que morrera “em defesa” de Tebas) ao mesmo nível de seu outro irmão, Polinice (morto no ataque contra a própria cidade natal) – é responsável por deslocar profundamente o conflito trágico, *i.e.*, a decisão sobre o enterro de um dos irmãos a partir de considerações sobre a justiça (humana ou divina), para o âmbito da política e da gestão ideológica de uma cidade. Esse rebaixamento, na peça de Anouilh, contamina o próprio Creonte (representado como um governante pragmático e desiludido de todos os ideais, considerados ingenuidades da juventude), a própria Antígona (representada como uma jovem teimosa e inconsequente, com tendências suicidas) e os demais personagens da trama. Quando se leva em consideração a seriedade dos valores colocados em conflito pelo diálogo entre Antígona e Creonte na tragédia de Sófocles (*Antígona*, v. 444-525),³⁵ esse mesmo diálogo – prolongado em

³³ LAUBREAUX, Alain. *Antigone de Jean Anouilh à l'Atelier. Je suis partout*, le 19 février 1944.

³⁴ HUNWICK. *Tragédie et dramaturgie*, p. 309. Em francês :

« Mais tout en admettant que l'*Antigone* d'Anouilh est fondée sur une oeuvre antique, dans laquelle la destinée de chacun dépendait d'une fantaisie divine, l'on n'oubliera pas les libertés que s'est permises Jean Anouilh en modernisant l'ouvrage de Sophocle. Non seulement il y introduit de nombreux anachronismes, mais il apporte à l'intrigue une importante modification en faisant démolir par Créon le mobile de la désobéissance d'Antigone. Dans la pièce d'Anouilh, il n'est donc plus question, comme chez Sophocle, d'un simple conflit entre la justice terrestre d'un tyran et la justice transcendente d'un devoir familial, mais d'une simple dispute entre un oncle et sa nièce qui, ne parlant pas le même langage, ne parviennent pas à s'entendre. »

³⁵ SÓFOCLES. *Antígona de Sófocles*. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.



argumentos derrisórios de ordem pragmática na versão de Anouilh³⁶ – culmina na seguinte fala de Creonte:

Mas vou te dizer uma certa coisa, uma certa coisa que apenas eu sei, uma certa coisa terrível: Étéocles, essa virtude em pessoa, não valia muito mais do que Polinices. O filho bom tinha tentado, também ele, assassinar seu próprio pai; o príncipe real tinha decidido, também ele, vender Tebas a quem oferecesse mais. Sim, você acha isso engraçado? Essa traição pela qual o corpo de Polinices está apodrecendo ao sol, agora tenho a prova que Étéocles, que dorme em seu túmulo de mármore, se preparava, também ele, para cometê-la. É um acaso se Polinices teve sucesso em seu golpe antes dele. Estávamos lidando com dois ladrões de feira que se enganavam e se degolaram como os dois pequenos vagabundos que eles eram, por um acerto de contas... Só que aconteceu de eu ter tido necessidade de fazer um herói de um deles. Então, eu mandei procurarem seus cadáveres no meio dos outros. Eles foram encontrados abraçados – pela primeira vez em sua vida, sem dúvida. Eles tinham-se agarrado mutuamente e depois a carga da cavalaria argiva passou-lhes por cima. Tinha sido feito mingau deles, Antígona, e ambos estavam irreconhecíveis. Eu mandei recolherem um dos corpos, o menos destruído dos dois, para meu funeral nacional, e dei a ordem de deixar apodrecer o outro, onde ele estava. Não sei nem mesmo qual deles. E te asseguro de que isso me é indiferente.³⁷

Essas breves considerações sugerem que um posicionamento análogo perante a tradição trágica existe na obra dramática tanto de Anouilh quanto de Sartre: ambos se valem de uma roupagem tradicional para introduzir temas caros a seu respectivo pensamento (sem levar muito em conta o valor que essas figuras poderiam ter na tradição de onde são extraídas). Parece correto afirmar, portanto, que Anouilh, com sua *Antígona*, faz como Sartre, com suas *Moscas*: ambos “falsificam” as moedas antigas, introduzindo algo novo sob uma “mesma” efígie tradicional, a fim de colocar em circulação algo que não poderia fazê-lo sem esse disfarce.

“Marcar a efígie de uma moeda falsa para tirá-la de circulação”

³⁶ ANOUILH. *Antigone*, p. 67-106.

³⁷ _____. *Antigone*, p. 95-6. Em francês:

« Mais je vais te dire quelque chose à toi, quelque chose que je sais seul, quelque chose d'effroyable : Étéocle, ce prix de vertu, ne valait pas plus cher que Polynice. Le bon fils avait essayé, lui aussi, de faire assassiner son père, le prince loyal avait décidé, lui aussi, de vendre Thèbes au plus offrant. Oui, crois-tu que c'est drôle ? Cette trahison pour laquelle le corps de Polynice est en train de pourrir au soleil, j'ai la preuve maintenant qu'Étéocle, qui dort dans son tombeau de marbre, se préparait, lui aussi, à la commettre. C'est un hasard si Polynice a réussi son coup avant lui. Nous avions affaire à deux larrons en foire qui se trompaient et qui se sont égorgés comme deux petits voyous qu'ils étaient, pour un règlement de comptes... Seulement, il s'est trouvé que j'ai eu besoin de faire un héros de l'un d'eux. Alors, j'ai fait rechercher leurs cadavres au milieu des autres. On les a retrouvés embrassés – pour la première fois de leur vie sans doute. Ils s'étaient embrochés mutuellement, et puis la charge de la cavalerie argyenne leur avait passé dessus. Ils étaient en bouillie, Antigone, méconnaissables. J'ai fait ramasser un des corps, le moins abîmé des deux, pour mes funérailles nationales, et j'ai donné l'ordre de laisser pourrir l'autre où il était. Je ne sais même pas lequel. Et je t'assure que cela m'est égal. »



Gostaria agora de considerar a noção de *parakharátein* como “marcar a efígie de uma moeda falsa para tirá-la de circulação”. Aplicada ao sistema literário, essa ideia envolveria uma retomada crítica de certos elementos básicos de uma obra ou cultura anteriores, com o intuito de denunciar certa inadequação ao novo contexto em que passam a ser empregados. Uma outra possibilidade de abordagem comum a esse tipo de “falsificação” seria a de retomar – positivamente – elementos que eram considerados negativos pela obra ou cultura em questão: tratar-se-ia, nesse caso, de “tirar de circulação” certo tabu ou demérito com que alguma questão era então considerada na outra cultura. Como se vê, esse tipo de “falsificação” seria da ordem de uma paródia (entendida, se não literalmente em português, pelo menos de acordo com uma compreensão etimológica [*pará – ödêi*]).

Dentre as obras aqui analisadas, as que melhor se encaixam nesse tipo são: *O mito de Sísifo*, escrito por Camus, além de *Pirro e Cíneas*, de Beauvoir. Acredito ser possível sugerir algo análogo também para *O estrangeiro*, mas isso depende de uma interpretação inusitada do romance e vou sugerir-lo somente ao fim de minhas considerações principais (que partirão dos ensaios filosóficos de Camus e Beauvoir). Em todo caso, ambos os autores estabelecem um diálogo explícito não apenas com a tradição antiga, mas também entre eles.³⁸ A retomada de um motivo lendário – mítico no caso do ensaio de Camus, anedótico no caso do ensaio de Beauvoir – presta-se a uma série de considerações que terão como resultado questionar determinados valores antigos (e consideravelmente ainda em voga na atualidade, mesmo que sob novas roupagens) a fim de oferecer uma nova perspectiva acerca dos mesmos e tirá-los de circulação (ou levar a uma reconsideração acerca deles).

No caso do mito de Sísifo, a história desse mortal que trai segredos divinos e tenta sobrepujar a própria morte – conforme o resumo oferecido por Camus³⁹ – representaria na cultura antiga a exemplaridade dos tormentos reservados àqueles que, em detrimento da piedade religiosa, dessem livre curso a suas paixões. É o que fica evidente desde uma das mais antigas aparições de Sísifo na poesia grega, quando Odisseu narra o seguinte trecho sobre sua *katábasis* [descida ao Hades] (*Odisséia*, XI, v. 568-71; v. 593-600, na tradução de Christian Werner):

Vi Minos, o filho radiante de Zeus,
com cetro dourado aplicando as normas aos mortos,
sentado; cercado-o, pediam do senhor as sentenças,
sentados e de pé, pela casa de Hades com largo portão.

³⁸ Beauvoir cita abertamente alguns pontos desenvolvidos por Camus em seus escritos. Cf.; BEAUVOIR. **Cinéas et Pyrrhus**, p. 242.

³⁹ CAMUS. **Le mythe de Sisyphe**, p. 163-164.



[...]
E, sim, vi Sísifo com seu duro sofrimento,
carregando pedra portentosa com as duas mãos.
Ele, apoiando-se nas mãos e nos pés,
empurrava a pedra morro acima; mas quando ia
lançá-la por sobre o cume, Crátaís a revolvía;
então de volta ao solo, rolava a rocha aviltante.
Mas ele de novo a empurrava, retesando-se, suor
escorria dos membros, e poeira lançava-se da cabeça.⁴⁰

Nessa famosa passagem da *Odisseia*, lê-se a referência a esse castigo exemplar designado para punir a conduta de um mortal que descumpre seus mais básicos deveres de piedade para com os deuses (um valor fundamental da cultura antiga). Camus, no entanto, faz de Sísifo o “herói absurdo” por excelência e – recusando a moralidade tradicional que veria em seu castigo uma condenação justa – faz de seu exemplo um “mito decisivo”.⁴¹ A tomada de consciência do absurdo da existência por parte dessa figura mítica seria fundamental para as concepções do autor franco-argelino. Segundo ele:

Toda a alegria silenciosa de Sísifo está aí: seu destino pertence-lhe. Seu rochedo é sua coisa. Da mesma forma, o homem absurdo, quando contempla seu tormento, faz silenciar todos os ídolos. No universo subitamente restituído a seu silêncio, as mil pequenas vozes maravilhadas da terra elevam-se. Chamados inconscientes e secretos, convites de todos os rostos, são o inverso necessário e o preço da vitória. Não há sol sem sombra e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz sim e seu esforço não terá mais fim. Se há um destino pessoal, não há destinação superior ou pelo menos não há mais do que uma que ele julgue fatal e desprezível. De resto, ele se sabe mestre de seus dias. Nesse instante sutil em que o homem se volta sobre sua vida, Sísifo, voltando-se para seu rochedo, contempla essa sequência de ações sem ligação que se torna seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, persuadido da origem totalmente humana de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre a caminho. O rochedo rola ainda.⁴²

⁴⁰ HOMERO. **Odisseia**. Tradução e introdução de Christian Werner. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Para o texto grego, empreguei a seguinte edição: HOMER. **The Odyssey with an English Translation**. By A. T. Murray. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1919. Em grego:

“éñth’ è toi Mínōa idon, Diòs aglaòn huiòn,/ khrýseon skêptron ékhonta, themisteúonta nékyssin,/ hêmenon, hoi dé min amphì díkas éironto ánakta,/ hêmenoi hestaòtes te kat’ eury pylès Áidos dô./ [...] kai mên Sísyphon eiseídon kratér’ álge’ ékhonta/ láan bastázonta pelôrion amphotéreisin./ è toi ho mên skêriptómenos khersín te posín te/ láan ánō ôtheske poti lóphon: all’ hôte mélloi/ ákron hyperbaléin, tót’ apostrépsaske krataíis:/ aútis épeita pédonde kylíndeto láas anaidês./ autàr hó g’ àps ôsaske titainómenos, katà d’ hidròs/ érrheen ek meléon, konîè d’ ek kratòs orôrei”.

⁴¹ Não custa lembrar que o título em francês do livro sugere, por meio da homofonia, o seguinte jogo de palavras: *Le mythe de Sisyphe* [O mito de Sísifo] = *Le mythe décisif* [O mito decisivo].

⁴² CAMUS. **Le mythe de Sisyphe**, p. 167-168. Em francês :

« Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l’homme absurde, quand il contemple son tourment, fait taire toutes les idoles. Dans l’univers soudain rendu à son silence, les mille petites voix émerveillées de la terre s’élèvent. Appels inconscients et secrets, invitations de tous les visages, ils sont l’envers nécessaire et le prix de la victoire. Il n’y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit.



Camus questiona assim a velha moralidade descontente com as infrações que a existência pode perpetuar contra a tradição e a moral, marcando essas velhas moedas e colocando-as de lado em prol de uma nova compreensão da vida humana sob o signo do absurdo (cujo emblema seria justamente o destino de Sísifo). Conforme um estudioso da filosofia de Camus, tal procedimento seria característico de um artista que sabe exprimir-se de maneira tanto metafórica e simbólica quanto mítica: diferentes figuras do mito antigo, como Helena, Ulisses, Prometeu, o Minotauro, além do próprio Sísifo, estilizariam a partir de um deslocamento para a contemporaneidade – na aura de seu drama arcaico – a própria condição humana em vários de seus escritos.⁴³

Da mesma forma, Simone de Beauvoir, retomando uma anedota contada por Plutarco, promove uma reconsideração das velhas moedas empregadas pela filosofia ocidental. Na anedota retomada por ela, o governante grego Pirro, desejoso de conquistar os romanos, e, em seguida, as terras da Sicília, da Líbia, de Cartago, da Macedônia e da Grécia, para só então se entregar a uma vida dedicada às bebidas e ao tempo livre, é questionado pelo sábio Cíneas com as seguintes palavras:

O quê então agora está nos impedindo – caso queiramos – de aproveitar as bebidas e passar o tempo livre uns com os outros, se já temos isso e já está ao nosso alcance sem preocupação o que por meio de matança e imensos trabalhos e perigos alcançaríamos, depois de termos feito muitas coisas ruins aos outros e nós próprios termos sofrido outras tantas?⁴⁴

Como se vê, trata-se de um argumento filosófico – tecido por um homem de reconhecida sabedoria, conforme Plutarco⁴⁵ – que apresentaria como vãs todas as empreitadas humanas cujo fim não estivesse nelas mesmas.⁴⁶ Beauvoir, porém, apoiando-se no arcabouço filosófico do existencialismo (como as inúmeras citações a Heidegger e Sartre o indicam claramente ao longo

« L'homme absurde dit oui et son effort n'aura plus de cesse. S'il y a un destin personnel, il n'y a point de destinée supérieure ou du moins il n'en est qu'une dont il juge qu'elle est fatale et méprisante. Pour le reste, il se sait le maître de ses jours. A cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire et bientôt scellé par sa mort. Ainsi, persuadé de l'origine tout humaine de tout ce qui est humain, aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin, il est toujours en marche. Le rocher roule encore. »

⁴³ SARROCHI, Jean. Albert Camus philosophe. In: LÉVI-VALENSI, Jacqueline (Éd.). **Les critiques de notre temps et Camus**. Paris: Garnier, 1970, p. 131-136.

⁴⁴ PLUTARCH. Pyrrhus. In: _____. **Plutarch's Lives**. English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann Ltd, 1920, § 14.7. Em grego:

“entaûtha de tôn lógōn katastêsas tôn Pýrrhon ho Kinéas, ‘eíta,’ éphē, ‘tí nýn empodōn estin hēmîn bouloménois kōthōni khrêsthai kai skholázein met’ allélōn, ei taûta ékhomen êdē kai párestin apragmónōs eph’ hà di’ haímatos kai pōnōn megálōn kai kindýnōn méllomen aphíxesthai, pollà kai drásantes hetérous kakà kai pathōntes?”

⁴⁵ PLUTARCH. **Pyrrhus**, § 14.1.

⁴⁶ Convém notar um jogo etimológico operado por Plutarco nessa anedota, ao escolher como nome do agente responsável pela ação, Pirro (relacionado a “fogo”, *pûr*, em grego antigo), e como nome do interessado pelo resultado final da ação, Cíneas (relacionado a “cinzas”, *cinis*, em latim, *keónis*, em grego antigo).



de todo o seu texto), promove uma complexa argumentação que – retomando explicitamente essa antiga anedota da tradição moralista grega – culmina nas seguintes palavras:

O paradoxo da condição humana é que todo fim pode ser ultrapassado. No entanto, o projeto define o fim como fim; para ultrapassar um fim, é preciso a princípio tê-lo projetado como aquilo que não se ultrapassa. O homem não tem outra maneira de existir. É Pirro que tem razão contra Cíneas. Pirro parte para conquistar: que ele conquiste então. “Depois?” – Depois, ele verá.⁴⁷

Nesse sentido, Beauvoir questiona a velha tradição filosófica que veria nas ações humanas a futilidade de uma sequência infinita de empreendimentos vãos (por não terem um fim neles mesmos) e sugere que apenas a ação – enquanto tal – seria capaz de se definir como fim humano.⁴⁸ A autora marca as velhas moedas da filosofia ocidental e as coloca de lado em prol de uma nova compreensão da vida humana sob o signo de uma existência livre cujo emblema seria justamente a escolha de Pirro.

Levando em consideração essas breves análises comparativas – que todo leitor interessado num tratamento mais específico de uma das obras pode reforçar por meio de uma leitura cerrada dos textos citados, tendo atenção especialmente aos trechos aqui destacados -, sugiro que exista um posicionamento análogo de Beauvoir e Camus perante certos aspectos da tradição ocidental, no que diz respeito a algumas das figuras empregadas exemplarmente por ela. Nesse sentido, tanto Beauvoir quanto Camus levam a cabo suas propostas filosóficas por meio de um retorno à tradição antiga a fim de executar aquilo que – compreendido como uma forma de *parakharáttein* – instaura a novidade por meio de uma recusa de certos aspectos considerados ultrapassados e, portanto, dignos de serem tirados de circulação.

Sobre o *Estrangeiro*, gostaria de sugerir algo que não poderei desenvolver plenamente a contento, pois para fundamentar de fato minha interpretação seria necessário propor todo um artigo dedicado somente a isso. Em todo caso, acredito que a hipótese mereça ser enunciada para poder ser posteriormente testada e demonstrada: a meu ver, o personagem principal do

⁴⁷ BEAUVOIR. **Pyrrhus et Cíneas**, p. 296. Em francês: « Le paradoxe de la condition humaine, c'est que toute fin peut être dépassée ; et cependant le projet définit la fin comme fin ; pour dépasser une fin, il faut d'abord l'avoir projetée comme ce qui n'est pas à dépasser. L'homme n'a pas d'autre manière d'exister. C'est Pyrrhus qui a raison contre Cíneas. Pyrrhus part pour conquérir : qu'il conquière donc. « Après ? » Après, il verra. »

⁴⁸ Em um estudo voltado especificamente para esse ensaio de Beauvoir, a profa. portuguesa Maria de Fátima da Silva sugere o contrário do que proponho aqui. Ainda que seu artigo seja bem desenvolvido, discordo fundamentalmente de sua interpretação. Em todo caso, ainda que sua interpretação procedesse, seria possível realocar a obra de Beauvoir no interior da tipologia aqui sugerida. Acredito, contudo, que não faça sentido interpretar o “retorno” de Beauvoir a Plutarco como uma mera retomada do que o escritor antigo já estava propondo, tal como sugere a professora portuguesa ao afirmar: “[...] o preâmbulo [de *Cíneas e Pirro*] termina como começara, com o que é o sentido essencial do episódio de Pirro e Cíneas e o pensamento de Plutarco: a ambição desmesurada traz os seus perigos e é, até certo ponto, reconhecivelmente desnecessária”. Cf.; SILVA, Maria de Fátima. Pirro e Cíneas: O para quê da ação humana. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 298-309, 2º. sem. 2012, p. 308.



Estrangeiro, Meursault, é representado como uma espécie de Orestes contemporâneo. Aqui é preciso notar certos detalhes do texto de Camus: o fato de que o acusado pareça ser condenado não por ter matado um árabe, mas sim por “ter enterrado uma mãe com um coração de criminoso”⁴⁹; a resposta de Meursault, questionado por seu advogado sobre o amor que sentia por sua própria mãe, afirmando que ele a amava, mas que “todos os seres são tinham mais ou menos desejado a morte dos que eles amavam”⁵⁰; a preponderância do sol ao longo do romance, sobretudo como elemento que, além de ligar o enterro da mãe ao assassinato do árabe, é colocado como o verdadeiro motor dessa última ação (e, nesse sentido, seria necessário referir Apolo, deus grego do sol que aparece como responsável em grande parte pelas ações de Orestes nas versões antigas do mito grego); entre outros.

Acerca da importância do sol para a construção do enredo d’*O Estrangeiro*, seria interessante ler o final da primeira parte do romance, principalmente as seguintes frases:

A queimadura do sol ganhava minhas bochechas e senti gotas de suor juntarem-se em minhas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que eu tinha enterrado minha mãe e, como então, a frente sobretudo me doía e todas as veias batiam junto sob a pele. Por causa dessa queimadura que eu não podia mais suportar, fiz um movimento para a frente. Eu sabia que era estúpido, que não me livraria do sol me deslocando apenas um passo. Mas dei um passo, um único passo para a frente. E, dessa vez, o árabe tirou sua faca que ele me apresentou no sol.⁵¹

Esse elemento é destacado em inúmeras outras passagens do romance – no enterro da mãe (ao qual ele se mostra indiferente, devido – pelo menos em parte – a seu mal-estar físico, causado pelo calor),⁵² durante todo o período em que transcorreram as sessões de seu

⁴⁹ CAMUS. *L’Étranger*, p. 148. Destacando o trecho da acusação final do promotor, na qual ele compara o crime de Meursault a um parricídio que seria julgado no dia seguinte pelo tribunal, lê-se a seguinte formulação (em francês): « J’en suis persuadé, messieurs, [...] vous ne trouverez pas ma pensée trop audacieuse, si je dis que l’homme qui est assis sur ce banc est coupable aussi du meurtre que cette cour devra juger demain. Il doit être puni en conséquence. ». Cf.; _____. *L’Étranger*, p. 156-157.

⁵⁰ _____. *L’Étranger*, p. 102. Em francês:

« Sans doute j’aimais bien maman, mais cela ne voulait rien dire. Tous les êtres sains avaient plus ou moins souhaité la mort de ceux qu’ils aimaient. »

⁵¹ CAMUS. *L’Étranger*, p. 94. Em francês:

« La brûlure du soleil gagnait mes joues et j’ai senti des gouttes de sueur s’amasser dans mes sourcils. C’était le même soleil que le jour où j’avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j’ai fait un mouvement en avant. Je savais que c’était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d’un pas. Mais j’ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l’Arabe a tiré son couteau qu’il m’a présenté dans le soleil. »

⁵² _____. *L’Étranger*, p. 28-9 : « Il me semblait que le convoi marchait un peu plus vite. Autour de moi c’était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil. L’éclat du ciel était insoutenable. À un moment donné, nous sommes passés sur une partie de la route qui avait été récemment refaite. Le soleil avait fait éclater le goudron. »



juízo, ⁵³ e o próprio Meursault afirma publicamente – em seu depoimento – a importância desempenhada pelo sol no dia de seu crime confesso. ⁵⁴ Esses fatos já tinham sido bem destacados por um estudo de Roland Barthes, segundo o qual *O Estrangeiro* seria um “romance solar” ⁵⁵, mas gostaria de partir desses dados para propor uma comparação com algo que Orestes afirma para a deusa Atena na célebre versão de Ésquilo do mito sobre o famoso matricídio (*Eumênides*, v. 455-69, na tradução de Jaa Torrano):

Sou argivo, conheces bem o meu pai
Agamêmnon, o comandante da esquadra,
com que fizeste sem forte o forte de Ílion.
Ele sucumbiu sem nobreza ao chegar
em casa, minha mãe de coração negro
matou-o envolto em astuto véu,
testemunho do massacre no banho.
Eu, antes exilado, ao regressar
matei quem me gerou, não o nego,
punindo a morte do querido pai.
Co-autor disso é Lóxias, ao predizer
dores aguilhoantes do coração
se eu nada fizesse aos culpados.
Se agi com justiça ou não, julga-o tu.
Entregue a ti, seja como for, acatarei. ⁵⁶

Apolo é referido por Orestes – ainda que apenas levemente, como convém a uma abordagem piedosa de um ponto tão delicado – com seu nome cultual de Lóxias [Oblíquo]. A participação do deus “solar”, contudo, como responsável pelo matricídio perpetrado por Orestes é reafirmado pelo próprio Apolo, em sua intervenção pouco antes do julgamento do matricida, dirigindo-se diretamente à deusa Atena (*Eumênides*, v. 576-81, na tradução de Jaa Torrano):

⁵³ _____. *L'Étranger*, p. 127 : « Je peux dire qu'au fond l'été a très vite remplacé l'été. Je savais qu'avec la montée des premières chaleurs surviendrait quelque chose de nouveau pour moi. Mon affaire était inscrite à la dernière session de la cour d'assises et cette session se terminerait avec le mois de juin. Les débats se sont ouverts avec, au-dehors, tout le plein du soleil. »

⁵⁴ _____. *L'Étranger*, p. 105 : « Je lui ai retracé ce que déjà je lui avais raconté : Raymond, la plage, le bain, la querelle, encore la plage, la petite source, le soleil et les cinq coups de revolver. »

⁵⁵ BARTHES, Roland. *L'Étranger*, roman solaire. In: LÉVI-VALENSI. *Les critiques de notre temps et Camus*, p. 60-4.

⁵⁶ ÉSQUILO. *Eumênides (Oresteia III)*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004. Para o texto grego: AESCHYLUS. *Eumenides*. English translation by Herbert Weir Smyth. Cambridge; London: Harvard University Press; William Heinemann, 1926. Em grego:

“Argeîos eimi, patéra d'historeîs kalôs,/ Agamêmnon', andrôn naubatôn harmóstora,/ xýn hôi sý Troían ápolin Iliou pólin/ éthēkas. éphthith' hoútos ou kalôs, molôn/ eis oîkon: allá nin kelainóphrôn emê/ mêtēr katékta, poikílois agreúmasin/ krýpsas', hà loutrôn exemartýrei phónon./ kagô katelthôn, tôn prò toû pheúgōn khrónon,/ ekteina tèn tekoûsan, ouk arnēsomai,/ antiktónois poinaîsi philtátou patrôs./ kai tōnde koinēi Loxías epaitios,/ álge prophōnōn antíkentra kardía,/ ei mē ti tōnd' érxaimi toûs epaitious./ sý d' ei dikaiōs eíte mē krínon dikēn:/ práxas gār en soi pantakhēi tát' ainēsō”.



Vim para ser testemunha: ele por lei
é suplicante e hóspede em meu palácio,
a purificação eu lhe fiz do massacre.
Vim para defender, sou responsável
pelo massacre de sua mãe. Dá início
e, como conheces, conduz o processo.⁵⁷

Os mesmos tipos de referências poderiam ser encontrados ainda nas outras versões antigas do mito – como naquela bastante diferente que Eurípides retrata em *Orestes*,⁵⁸ por exemplo – e acredito que o mesmo tipo de contraste entre a *clareza* do sol e a *opacidade* do crime é colocada em evidência nessas versões. Levando-se em conta o valor “solar” do deus Apolo na mitologia grega – além da importância que esse elemento parece desempenhar em todas essas versões do mito –, acredito ser possível sugerir que Camus tece um jogo explícito entre sua personagem Meursault e a figura tradicional de Orestes. Ainda numa passagem da peça de Eurípides, por exemplo, o coro recrimina os filhos de Agamêmnon pelo crime impiedoso cometido contra a própria mãe ao afirmar o seguinte (*Orestes*, v. 819-22):

O belo não belo: decepar
um familiar, com punho em fogo
e espada escura de sangue
com assassinato, e aos raios do sol vir mostrar!⁵⁹

Mencionar a exposição do crime aos raios do sol – num contraste que é evidente também no romance de Camus – parece-me um traço característico da intertextualidade construída por essa retomada do mito dos Atridas. Com relação a isso, encontrei a referência de um estudioso que em um artigo do final da década de 1960 já havia proposto uma interpretação análoga,⁶⁰ mas – se minha argumentação aqui for bem compreendida pelo leitor – mais do que sugerir um mero retorno ao mito grego de Orestes por Camus, gostaria de ver em sua retomada o mesmo *parakharáttein* que marca uma velha moeda julgada falsa a fim de tirá-la de circulação. Questionando diretamente o valor da razão e da justiça “solares” da tradição ocidental, *O Estrangeiro* representaria o avesso desse mito que teve como pano de fundo as discussões

⁵⁷ ÉSQUILO. **Eumênides (Oresteia III)**, v. 576-81.

⁵⁸ Numa passagem dessa tragédia, Orestes afirma o seguinte, por exemplo: “E veja Apolo, que habita as sedes do umbigo do mundo/ e dá aos mortais a mais clara boca!/ A ele obedecemos, em todas as coisas que ele afirmar!/ A ele obedecendo matei a que me gerou./ Àquele, então, julguem ímpio, matem a ele!/ Foi ele quem errou, não eu. O que era preciso que eu fizesse?” (*Orestes*, v. 591-6). Para o texto grego: EURIPIDES. **Euripides Fabulae**. Vol. 3. Gilbert Murray. Oxford : Oxford Clarendon Press, 1913. Em grego:

“horáis d’ Apóllōn’, hōs mesomphálous hédras/ naíōn brotōisi stōma némei saphéstaton,/ hō peithōmestha pánth’ hós’ àn keínos légēi:/ toutōi pithōmenos tēn tekoúsan éktanon./ ekeínon hēgeísth’ anōsion kai kteínete:/ ekeínos hēmart’, ouk egō. tí khrēn me drān?”

⁵⁹ EURIPIDES. **Orestes**, v. 819-22. Em grego: “tò kalòn ou kalòn, tokéōn/ pyrigeneî temeîn palámai/ khróa melándeton dè phónōi/ xíphos es augàs aelíoio deíxai?”

⁶⁰ FINN, Jacobi. La métamorphose de Meursault. Une interprétation du premier chapitre de *L’Étranger* de Camus. **Revue Romane**, Bind 4 (1969), p. 138-47.



atenienses sobre as funções do Areópago nos anos de 462-1 a.C.⁶¹: se, por um lado, o matricida Orestes foi julgado e absolvido pelos assassinatos cometidos por ele, por outro, o assassino Meursault foi julgado e condenado como matricida, apesar de não ter matado a própria mãe. A inversão não me parece casual e eu gostaria de relacioná-la com uma forma de retomada da tradição em chave paródica (ainda que de viés absurdo, como não poderia deixar de ser no caso de um autor como Camus).

Sobre a relação que o ensaio filosófico, *O mito de Sísifo*, tem no interior da obra de Camus com o romance *O Estrangeiro*, vale a pena levar em conta o que afirma Sartre:

Camus distingue, como dissemos, entre o *sentimento* e a *noção* do absurdo. [...]. Seria possível dizer que *O mito de Sísifo* visa a nos dar a *noção* e que *O Estrangeiro* quer nos inspirar o *sentimento*. A ordem de publicação das duas obras parece confirmar essa hipótese: *O Estrangeiro*, publicado antes, afunda-nos sem comentário no “clima” do absurdo; o ensaio vem em seguida para esclarecer a paisagem. Ora, o absurdo é o divórcio, o espaçamento.⁶²

Esse “divórcio” – esse “espaçamento” – poderia ser visto inclusive no que tange à relação sugerida por Camus entre sua obra (ou, de forma mais abrangente, seu pensamento) e a tradição a partir da qual ele se projeta. Em ambos os livros aqui analisados – bem como no ensaio filosófico de Beauvoir, *Pirro e Cíneas* –, acredito ser possível sugerir que partindo de uma recusa explícita de certos aspectos de um material antigo (considerado não mais apto a circular em seu contexto cultural), esses pensadores avançam suas próprias considerações. Trata-se, portanto, de uma “falsificação” entendida no segundo sentido dentre as atividades relacionadas ao campo semântico do verbo *parakharáttein*: marcar a efígie de uma moeda considerada falsa a fim de tirá-la de circulação.

“Marcar uma moeda oficial com uma nova efígie”

Finalmente, seria preciso ainda considerar a ideia de *parakharáttein* a partir da relação com a atividade semanticamente afim de “marcar uma moeda oficial com uma nova efígie” – com o intuito de colocar em circulação uma novidade por meio de uma revisão do material mais tradicional. Aplicada ao sistema literário, tal ideia seria da ordem de uma tradução ou de uma adaptação – *i.e.*, envolveria apropriar-se de um texto antigo, criado em contexto diferente, a fim de reempregá-lo com uma efígie diferente para permitir-lhe exercer uma função análoga (ainda

⁶¹ Para detalhes, cf.: DUPONT, Florence. *L'insignifiance tragique*. Paris : Éditions Gallimard, 2001, p. 54.

⁶² SARTRE. *Explication de L'Étranger*. In: LÉVI-VALENSI. *Les critiques de notre temps et Camus*, p. 41-56. Em francês :

« M. Camus distingue, nous l'avons dit, entre le *sentiment* et la *notion* de l'absurde. [...] On pourrait dire que *Le Mythe de Sisyphé* vise à nous donner cette *notion* et que *L'Étranger* veut nous inspirer ce *sentiment*. L'ordre de parution des deux ouvrages semble confirmer cette hypothèse ; *L'Étranger*, paru d'abord, nous plonge sans commentaires dans le « climat » de l'absurde ; l'essai vient ensuite qui éclaire le paysage. Or l'absurde, c'est le divorce, le décalage. »



que deslocada) em um novo contexto. O caso das *Bucólicas*, traduzidas por Paul Valéry entre 1942 e 1945, poderia ser citado aqui como esse tipo de *parakharátein*. A esse respeito, vale a pena considerar o que escreveu o próprio autor no texto que introduz sua tradução, “Variações sobre as Bucólicas”:

Eu tive, diante de meu Virgílio, a sensação (que conheço bem) do poeta em trabalho; e discuti distraidamente comigo mesmo, para cá e para lá, a respeito dessa obra ilustre, fixada em uma glória milenar, tão livremente quanto teria feito com um poema em trabalho sobre minha mesa. Encontrei-me, por instantes, enquanto revirava minha tradução, com vontade de mudar alguma coisa no texto venerável. Era um estado de confusão ingênua e inconsciente com a vida interior imaginária de um escritor do século de Augusto. Isso durava um ou dois segundos de tempo atual e me divertia. Por que não?, eu me dizia, retornando dessa breve ausência. Por que não?⁶³

A autonomia que o autor pretende manifestar perante o texto “do outro” – esse desejo quase blasfemo que Valéry enuncia aqui – poderia ser pensado como uma manifestação tardia de uma tendência que prevaleceu tradicionalmente entre traduções realizadas ao longo dos sécs. XVII e XVIII na França: *les belles infidèles*.⁶⁴ Ainda que Valéry pareça finalmente resistir à tentação tão cara às práticas de tradução do círculo aristocrático de d’Ablancourt, é certo que existe em sua abordagem um impulso narcísico que o leva a moldar o texto alheio um pouco à semelhança de si e parece consideravelmente distante das práticas de tradição responsáveis por revolucionar a produção literária francesa da segunda metade do séc. XX.⁶⁵ Talvez seja esse impulso – ainda tão evidente em suas palavras e ações – que o leve a sugerir uma espécie de identificação entre sua situação histórica (de dominação pela Alemanha nazista) e a do próprio Virgílio (durante as guerras civis em Roma, no séc. I a.C.). Conforme um comentador do trabalho de Valéry:

É em si mesmo, certamente, que ele pensa – na atitude de todo intelectual durante os anos negros da guerra –, quando, ao fim das “Variações”, ele consagra, de maneira inesperada, uma digressão bastante longa às relações do poeta com o poder, tomando por pretexto a atitude de Virgílio perante seus

⁶³ VALÉRY. **Traduction en vers des Bucoliques de Virgile**, p. 28. Em francês :

« J’eus devant mon Virgile, la sensation (que je connais bien) du poète en travail ; et je discutai distraitemment avec moi-même, par-ci, par-là, au sujet de cette oeuvre illustre, fixée dans une gloire millénaire, aussi librement que j’aurais fait d’un poème en travail sur ma table. Je me trouvai, par moments, tout en tripotant ma traduction, des envies de changer quelque chose dans le texte vénérable. C’était un état de confusion naïve et inconsciente avec la vie intérieure imaginaire d’un écrivain du siècle d’Auguste. Cela durait une ou deux secondes de temps actuel, et m’amusait. Pourquoi pas, me disais-je, en revenant de cette brève absence. Pourquoi pas ? »

⁶⁴ Para mais detalhes sobre essa tendência nas *belles-lettres* da França, cf. o terceiro capítulo (“*Les belles infidèles* e a tradição alemã”) do seguinte título: MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁶⁵ Que se leve em consideração a radicalidade de propostas como, por exemplo, as seguintes:

BERMAN, Antoine. **L’Épreuve de l’étranger: culture et traduction dans l’Allemagne romantique**. Paris: Éditions Gallimard, 1984 ; DERRIDA, Jacques. « Des tours de Babel ». In : GRAHAM, Joseph (ed.). **Difference in translation**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1985, p. 209-48; MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme: anthropologie historique du langage**. Paris: Verdier, 1982.



ricos protetores. Sem dúvida, durante os anos em que ele trabalha sobre as *Bucólicas*, o problema moral do engajamento do poeta se coloca de maneira aguda, e Valéry não deixa de colocá-lo em referência aos comportamentos tão diversos de Racine e Chénier, Hugo, Corneille e Goethe, sempre defendendo o princípio de uma escolha livre, segundo “o humor e a condição de cada um, ou as circunstâncias”. Mas sua escolha é implícita: mesmo se relativiza a atitude de Virgílio ao recolocá-lo num século em que os “Direitos do Homem” ainda não eram uma questão, o importante era para ele, ao preço que fosse, produzir “obras de primeira grandeza”. O culto da Poesia leva Valéry a ceder – na questão dos valores – à Arte em detrimento do problema de consciência.⁶⁶

O fato de que Valéry se apoie nesse modelo de Virgílio (tal como imaginado pelo próprio Valéry) para justificar sua obra e sua vida – durante um período historicamente tão conturbado quanto aquele que precedeu a chegada de Augusto ao poder em Roma, no séc. I a.C. – deixa evidente que traduções modernas de textos antigos (ou mesmo adaptações) envolvem o reaproveitamento de um material anterior tornado possível a partir de uma renovação que necessariamente o marca com um valor diverso do que lhe era próprio em seu contexto anterior. Seguindo ainda a analogia estabelecida pela tese de Lorena Lopes da Costa, esse seria o caso em que uma moeda oficial é marcada com uma efígie diferente e criaria alguma novidade, preservando parte do conteúdo tradicional. A célebre tradução de Paul Valéry das *Bucólicas* seria apenas o melhor exemplo da aplicação dessa terceira categoria tipológica aqui sugerida (na medida em que o poeta-tradutor francês estipula a preservação do material antigo como uma das condições básicas para a criação do que pode haver de novidade por ele).⁶⁷

Pretendo limitar-me aqui a uma breve indicação emblemática do procedimento inventivo de Valéry, enquanto poeta tradutor de Virgílio. Que se leve em consideração o seguinte trecho da

⁶⁶ JOUANNY, Robert. Valéry traducteur et commentateur des “Bucoliques” de Virgile. **Cahier de l'Association internationale des études françaises**, n. 53 (2001), p. 253-69. Em francês:

« Mais c'est à lui-même, assurément, qu'il songe, à l'attitude de tout intellectuel durant les années noires de la guerre, lorsque, à la fin de ses « Variations », il consacre, de manière inattendue, une assez longue digression aux rapports du poète avec le pouvoir, en prenant prétexte de l'attitude de Virgile à l'égard de ses riches protecteurs. Sans doute, durant les années où il travaille sur les Bucoliques, le problème moral de l'engagement du poète se pose-t-il de manière aiguë, et Valéry ne manque pas de le poser en se référant aux comportements si différents de Racine et Chénier, d'Hugo, Corneille et Goethe et en défendant le principe d'un libre choix, selon « l'humeur et la condition de chacun, ou les circonstances ». Mais son choix est implicite : même s'il relativise l'attitude de Virgile en le replaçant dans un siècle où il n'était pas encore question des « Droits de l'Homme », l'important était pour lui, à quelque prix que ce fût, de produire « des ouvrages de premier ordre ». Le culte de la Poésie amène Valéry à donner le pas au problème de valeurs - à l'Art - sur le problème de conscience. »

⁶⁷ Conforme um tradutor brasileiro das *Bucólicas* de Virgílio, Raimundo Carvalho: “Valéry, além dos traços formais que a escolha do alexandrino demandou, se impôs também a tarefa de traduzir o mais fielmente possível o conteúdo destes poemas, mas ressaltando que uma fidelidade restrita ao sentido seria a pior espécie de traição. Assim, o que poderia ser uma desvantagem torna-se o contrário, pois, livre da tarefa de inventar um conteúdo novo para o seu texto, o poeta-tradutor pode se ater mais detidamente no trabalho de criação propriamente poético, que é o de criar, através de harmonias e ressonâncias musicais, a aparência de um objeto perfeito, cuja forma esteja reconciliada com o seu conteúdo e pareçam unidos por laços necessários, um a demandar o outro”. Cf.; CARVALHO, Raimundo. *Bucólicas* de Virgílio: uma constelação de traduções. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p. 113.



IV das *Bucólicas* (v. 5-8) em latim (com uma versão bastante prosaica em português, em minha tradução):

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.*

A última idade já vem por carmes [cantados] em Cumas;
nasce integralmente uma magna ordem dos séculos.
Já retorna a Virgem, retornam os reinos Saturnios,
já é enviada do alto céu a nova progênie.⁶⁸

Trata-se da célebre anunciação de novos tempos, sob o signo do nascimento de uma criança e, com ela, de uma nova Idade de Ouro. O conteúdo messiânico dessa passagem – associado ao fato de que tenha recebido as mais diversas interpretações, inclusive dos primeiros cristãos relacionando-a ao anúncio do nascimento de Jesus Cristo⁶⁹ – é muito bem trabalhado e explorado por Valéry, com o fim de fazer ecoar as preocupações de seu próprio tempo. A tradução que ele propõe a esse trecho é a seguinte (aqui em francês, seguida de uma versão literal para o português, devido à importância retórica de cada palavra e construção empregada por ele):

*Voici finir le temps marqué par la Sibylle.
Un âge tout nouveau, un grand âge va naître ;
La Vierge nous revient, et les lois de Saturne,
Et le ciel nous envoie une race nouvelle.*

Eis findar o tempo marcado pela Sibila.
Uma idade toda nova, uma grande idade vai nascer;
A Virgem a nós retorna, e as leis de Saturno,
E o céu nos envia uma raça nova.

O primeiro ponto que se nota de imediato é a substituição da “última idade [*ultima ... aetas*]” que “chega [*uenit*]” pelo “tempo marcado [*temps marqué*]” que “finda [*voici finir*]”. Valéry privilegia não o início de uma nova idade, mas o fim de um tempo já marcado, convertendo um discurso eminentemente adventício em um discurso com traços apocalípticos. As implicações do contexto de ocupação da França pela Alemanha nazista parece-me o principal motivador de um deslocamento como esse. Ademais, que ele evite traduzir a pompa contida numa expressão como “magna ordem dos séculos [*magnus ... saeculorum ... ordo*]”, com os possíveis ecos de um dos motes do III Reich de Hitler (*Tausenjäbriges Reich*: um reino de mil anos), é mais uma evidência de como Valéry pretende empregar o material de Virgílio em conformidade com seu próprio contexto, segundo seus próprios interesses. Inúmeras outras passagens dessa tradução poderiam ser elencadas para evidenciar os expedientes do poeta-tradutor francês, mas acredito já ter sugerido

⁶⁸ VERGIL. *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*. J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co., 1900.

⁶⁹ Para mais detalhes, Cf.; CARVALHO. *Bucólicas de Virgílio*: uma constelação de traduções, p. 126-7.



bem o que me interessa em seu procedimento de “falsificação” da tradição clássica representada pelas *Bucólicas* de Virgílio.

Se a tradução de Valéry é um caso paradigmático desse aspecto da tipologia aqui proposta, outros exemplos, menos célebres, poderiam ser igualmente citados para acompanhá-lo com relação ao período estudado.⁷⁰ Em todo caso, é preciso levar em conta que a mera transposição para um novo contexto – espaço-temporalmente diverso – já é responsável por profundas mudanças em qualquer obra, como o “Pierre Menard, autor do *Quixote*” – na linha daquilo que foi desenvolvido por Borges⁷¹ – demonstra sugestivamente de modo bastante claro. Outras mudanças na “efígie” da “moeda” retomada por uma posterior tradução (ou adaptação) estariam necessariamente envolvidas pelo próprio processo de reescrita desses textos e, nesse sentido, essa terceira categoria tipológica encaixa-se perfeitamente nos deslocamentos pelos quais é responsável um tradutor (ou adaptador) ao retomar certo material mais antigo, “oficial”, e marcá-lo com uma “nova efígie”. Além disso, a importância das traduções de obras clássicas em períodos de crise histórica atestariam facilmente o interesse dessa categoria no interior de uma tipologia histórico-literária como a que proponho aqui. Ainda que as razões por trás da voga do retorno aos clássicos por meio de traduções nesses períodos críticos ainda restem a ser explicadas, o mero fato de que essa voga seja de fato verificável em muitos contextos (como o de ocupação da França pela Alemanha nazista, por exemplo) já conta a favor da existência de uma categoria tipológica que seja capaz de compreendê-la no interior de um movimento mais amplo e complexo de relação com a tradição clássica.

Por uma tipologia da “falsificação” histórico-literária

Com relação às obras aqui analisadas, acredito que seja possível falar de “falsificação”, desde que se entenda tal palavra como ligada à multiplicidade de sentidos e atividades ligadas ao campo semântico do verbo grego *parakharáttein*. Em alguns dos casos, trata-se de falsificar moedas a fim de colocar em circulação novos valores e medidas sob uma aparência tradicional, como se ainda fossem os antigos. Em outros, trata-se de tirar de circulação as moedas que são reconhecidas como falsas por trazerem valores e medidas que já não dizem mais respeito à sociedade onde circulam. Finalmente, nos casos em que se trata de marcar a moeda oficial com

⁷⁰ Entre as traduções de peças dramáticas encenadas nesse período, Joseph Gilbert menciona: *As Suplicantes*, de Ésquilo; a *Antígona*, de Sófocles; a *Ifigênia em Táuris*, de Goethe; etc. Para uma crítica da “voga da Antiguidade” na França Ocupada, Cf.; GILBERT. **Une si douce Occupation...**, p. 257-8.

⁷¹ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial Madrid, 1971, p. 47-60.



uma nova efígie, seria necessário pensar na tradução como uma forma que reaproveita parte do antigo material, fazendo-o circular com um novo valor.

Em todos esses casos, espero ter deixado claro que é imprescindível levar em conta o seguinte: toda repetição – por mais “idêntica” que seja – já traz em si um deslocamento que provoca alguma diferença. Nesse sentido, repetir seria uma forma de “falsificar” criativamente. Levando em conta a importância desse expediente para a renovação artística em “tempos sombrios”, eu poderia parafrasear a formulação da historiadora Lorena Lopes da Costa (cuja tese serviu como ponto de partida para minhas reflexões aqui), afirmando que “repetir (para inventar) é uma necessidade histórica”.