UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
FRANCESA

CARMEN RODRIGUES DE LIMA

A descrição literária e suas construções
em torno do adjetivo em francês

São Paulo
2011

CARMEN RODRIGUES DE LIMA

**A descrição literária e suas construções
em torno do adjetivo em francês**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como, requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Tokiko Ishihara

São Paulo

2011

Nome: LIMA, Carmen Rodrigues de

Título: A descrição literária e suas construções em torno do adjetivo em francês

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Prof.	Instituição:
Julgamento: _____	Assinatura _____
Prof.	Instituição:
Julgamento: _____	Assinatura _____
Prof.	Instituição:
Julgamento: _____	Assinatura _____
Prof.	Instituição:
Julgamento: _____	Assinatura _____
Prof.	Instituição:
Julgamento: _____	Assinatura _____

DEDICATÓRIAS

Dedico este trabalho com gratidão, admiração e amor...

A Deus,

refúgio e fortaleza, meu socorro eterno... meu libertador.

Aos meus pais,

Erasmus, *in memoriam*, saudoso pai, exemplo de vida e dedicação à família, e **Brigida**, minha querida mãe. Compreensiva e generosa, mesmo aos 80 anos, não poupou esforços e, com muito carinho, cuidou das minhas filhas, Lorena e Lara.

À minha família,

Mauro, meu grande companheiro. Esposo zeloso que com carinho tem me apoiado em todas as minhas empreitadas.

Loli e **Lalá**, filhas amadas, nosso maior tesouro. A expressão mais pura de Deus em nossas vidas.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora,

Professora Doutora Tokiko Ishihara, profissional competente e de postura firme, que me conduziu, desde o mestrado até o doutorado e me ajudou com sabedoria e paciência necessárias para transpor os momentos mais difíceis dessa caminhada. Uma pessoa de grande sensibilidade, sempre pronta a estender a mão.

Aos meus familiares:

Marlene, Maysa, Marcial, Maria Inês e Marcelo, queridos irmãos e amigos. Meus eternos incentivadores.

Meu sogro, meus cunhados e meus sobrinhos, pessoas importantes em minha vida, pelas quais tenho grande carinho e consideração.

Leandro, um sobrinho especial, com quem tenho aprendido muito nos últimos meses a exercitar a fé e a paciência. Sua luta, ou melhor, a nossa luta certamente nos fará mais fortes e nos ajudará a melhor compreender os desígnios de Deus. Tenho grande orgulho em ser sua tia.

Às instituições:

Universidade Estadual de Maringá,

por permitir e incentivar a continuidade de meu aprendizado, o que resultou em um crescimento tanto pessoal quanto profissional.

Universidade de São Paulo,

Programa de Doutorado na Área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, pela oportunidade a mim conferida.

Aos meus companheiros, professores da Área de Língua e Literatura Francesa e professores da Área de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Maringá,

Adalberto, Ana Paula, Edson, Evandro, Fábio, Margarida, Ricardo e Wagner, que tornaram possível meu afastamento e, conseqüentemente, a realização desta pesquisa.

Ao Álvaro, um grande amigo. Personagem importante na minha vida acadêmica. Durante anos de convivência, muito me tem ensinado.

À Aparecida de Fátima Peres, pelas palavras amigas e reconfortantes, principalmente na reta final da pesquisa e ainda pela revisão do português.

Em especial à minha amiga Nilda que comigo dividiu muitos momentos de alegria e aflição dessa jornada em busca do conhecimento. Juntas desde a época da especialização (1997-1998) e agora durante o doutorado.

A todos,

Amigos que, embora, muitas vezes, ausentes no plano físico, mas que de alguma forma sempre se fizeram presentes.

Irmãos que compartilham da mesma fé e que estiveram orando por mim, pela minha família e pelas muitas viagens.

Funcionários da Universidade Estadual de Maringá/UEM e funcionários da Universidade de São Paulo/FFLCH.

Essa conquista, com certeza, não é exclusivamente minha, por isso compartilho-a com todos vocês. *A todas essas pessoas, o meu muito obrigada!*

*“Como um farol que brilha à noite,
Como ponte sobre as águas,
Como abrigo no deserto,
Como flecha que acerta o alvo,
Eu quero ser usado da maneira que te agrada,
Em qualquer hora e em qualquer lugar,
Eis aqui a minha vida. Usa-me, Senhor...
Usa-me.”*

(Sonda-me, Usa-me, Aline Barros)

RESUMO

LIMA, C. R. **A descrição literária e suas construções em torno do adjetivo em francês**. 2011. 250 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Este trabalho tem o objetivo de estudar a construção do texto descritivo literário, considerando, em especial, o papel do adjetivo e o seu funcionamento dentro desse modo de organização textual. Neste sentido, a presente pesquisa se inscreve no conjunto de reflexões em torno do aspecto linguístico e do literário. Tendo como base o texto descritivo, não se trata de estudar o discurso literário “aplicando” noções linguísticas, mas de refletir sobre o processo da escritura literária como linguagem que explora os recursos da língua. A perspectiva que permeia este estudo tem por ambição repensar a prática pedagógica em aulas de língua estrangeira, em específico o francês. Partindo de uma contextualização não exaustiva do texto descritivo literário, desde a tradição a movimentos literários, a pesquisa visa ao exame dos limites do texto descritivo, considerando, sobretudo, sua relação com o modo narrativo. O trabalho interroga sobre a possibilidade de se estabelecer fronteiras entre os dois modos e sobre a existência de parâmetros linguísticos, discursivos e estéticos que permitem determiná-los: Afora os procedimentos que configuram o ato de descrever, como devem ser tratadas as questões tidas como decisivas nesse processo, como a subjetividade, os efeitos de realidade e de ficção? A hipótese que norteia a pesquisa é a de que, inicialmente, existe um conjunto de marcas linguísticas, a exemplo do adjetivo, que, combinadas, constituem o modo descritivo e permitem sua caracterização. Assim, no primeiro capítulo, além de leituras críticas de textos que versam sobre a temática em questão, desenvolvem-se ainda alguns conceitos que estão ligados intrinsecamente à construção do texto descritivo, entre eles a isotopia e a focalização. A fim de observar a elaboração de uma sequência descritiva e o funcionamento do adjetivo como parte desse processo, o segundo capítulo propõe a análise de um *corpus*, constituído pelos contos *Le curé de Cucugnan*, de Alphonse Daudet, e *La montagne du dieu vivant*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio, e pela novela *La maison du chat-qui-pelote*, de Honoré de Balzac. Na análise da sequência, observa-se o processo que envolve a construção e a encenação descritiva no *corpus*. Quanto à análise do adjetivo, examina-se o processo de adjetivação como forma de exposição da subjetividade. O terceiro capítulo se apoia em uma perspectiva pedagógica que discute a importância da didática no ensino-aprendizagem de língua e de literatura estrangeira e apresenta exercícios que visam à leitura e à produção de textos de natureza descritiva. Os resultados apontados no trabalho possibilitam –por meio da análise do *corpus*– uma reflexão mais particularizada de aspectos relacionados à descrição literária e ao papel do adjetivo nesse contexto. Especialmente em relação à construção de uma sequência descritiva, observam-se questões que, aparentemente, são consideradas menos importantes, mas que, ao contrário, exigem certo domínio de propriedades linguístico-discursivas que contribuem para a elaboração desse tipo de sequência, como, por exemplo a fronteira entre o descritivo e o narrativo. Além disso, o trabalho permite ainda a elaboração de uma proposta de exercícios, a título de exemplo prático.

Palavras-chave: texto literário, sequência descritiva, adjetivo, subjetividade, língua francesa.

ABSTRACT

LIMA, C. R. **The literary description and its constructions around the adjective in French.** 2011. 250 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The aim of this work is to study the construction of the descriptive literary text, particularly considering the role of the adjective and its operation within this textual organization mode. In this sense, the present research is inserted in reflections around the linguistic and literary aspects. Based on the descriptive text, it is not the aim here to study the literary discourse “applying” linguistic notions, it is intended to reflect upon the literary writing as language which explores the resources of the language. The perspective that permeates this study aims at rethink the pedagogical practice in foreign language lessons, more specifically in French language. Departing from a non exhaustive contextualization of the descriptive literary text, from tradition to literary movements, the research aims at examining the limits of the descriptive text, considering its relation with the narrative mode. The work questions about the possibility of establishing boundaries between the two modes, and about the existence of linguistic, discursive and esthetic parameters which permit to determine them. Aside from the proceedings that configure the act of writing, how should be treated the decisive questions in this process, like the subjectivity, the reality and the fiction effects? The hypothesis here is that, initially, there exist a group of linguistic marks (see the adjective as example), that, in combination, constitute the descriptive mode and permit its characterization. Thus, in the first chapter, besides the readings upon the theme, it also elaborates on some concepts which are intrinsically linked to the construction of the descriptive text, among them are the isotopy and the focalization. Aiming at observing a descriptive sequence, and the operation of the adjective as part of this process, the second chapter proposes the analyses of a *corpus*, constituted by the tales of *Le curé de Cucugnan*, by Alphonse Daudet, and *La montagne du dieu vivant*, by Jean-Marie Gustave Le Clézio, and by the romance *La maison du chat qui pelote*, by Honoré de Balzac. In the analyses of the sequence, it is observed the process that involves the construction and the descriptive staging in the *corpus*. Concerning to the analysis of the adjective, it is examined the adjectival process as a form of the exposition of the subjectivity. The third chapter is based on pedagogical perspective which discusses the importance of the didactic in the teaching-learning of foreign language and literature, and presents exercises that aims at the reading and production of descriptive texts. The results from the research make feasible a more peculiar reflection of the aspects related to the literary description, as well as the role of the adjectives in this context. Concerning to the construction of a descriptive sequence, it is possible to observe issues that, at first sight, are considered of less importance, but that actually demand a domain of linguistic-discursive properties that contribute to the elaboration of this kind of sequence, the boundary between the descriptive and the narrative for instance. Besides that, the work still allows the elaboration of exercises in a more practical way.

Key words: literary text, discursive sequence, adjective, subjectivity, French language.

RÉSUMÉ

LIMA, C. R. **La description littéraire et ses constructions autour de l'adjectif en français.** 2011. 250 f. Thèse (Doctorat) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Ce travail a pour objectif d'étudier la construction du texte descriptif littéraire, en tenant compte notamment du rôle de l'adjectif et de son fonctionnement dans ce type d'organisation textuelle. Cette recherche s'inscrit donc dans l'ensemble de réflexions autour du linguistique et du littéraire. En partant du texte descriptif, il n'est donc pas question d'étudier le discours littéraire en y appliquant des notions linguistiques, mais de réfléchir sur le procès de l'écriture littéraire en tant que langage qui prend parti des ressources de la langue. Le point de vue qui soutient cette étude a l'ambition de repenser la pratique pédagogique dans les cours de langue étrangère, surtout de français. À partir d'une mise au point non exhaustive du texte descriptif littéraire depuis la tradition jusqu'aux mouvements littéraires, cette recherche a pour cible une analyse des limites du texte descriptif, en tenant compte surtout de sa relation avec le mode narratif. Ce travail s'interroge sur la possibilité d'établir des frontières entre ces deux modes et sur l'existence de paramètres linguistiques, discursifs et esthétiques qui permettent de les déterminer: en dehors des procédés qui soutiennent l'acte de décrire, comment des questions considérées comme décisives dans ce procès doivent-elles être traitées, telles que la subjectivité, les effets de réalité et de fiction? L'hypothèse qui a guidé cette recherche c'est que, au début, il existe un ensemble de marques linguistiques qui, à l'exemple de l'adjectif, constituent le mode descriptif et en permettent la caractérisation. Au chapitre premier, en plus de lectures critiques portant sur la thématique en question, nous y avons ajouté encore quelques concepts liés intrinsèquement à la construction du texte descriptif, dont ceux d'isotopie et de focalisation. Afin de mettre en évidence la mise en place d'une séquence descriptive et le fonctionnement de l'adjectif en tant que composante de ce procès, le chapitre deuxième propose l'analyse d'un *corpus* constitué par les contes *Le curé de Cucugnan*, d'Alphonse Daudet, et *La montagne du dieu vivant*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio, et par la nouvelle *La maison du chat-qui-pelote*, d'Honoré de Balzac. Par la suite, nous avons analysé le procès qui est mis en oeuvre dans la construction et le décor descriptif dans le *corpus*. Pour ce qui est de l'analyse de l'adjectif, nous avons examiné le procès d'adjectivation comme moyen d'extériorisation de la subjectivité. Le troisième chapitre s'inscrit dans une perspective pédagogique qui discute de l'importance de la didactique dans l'enseignement-apprentissage de langue et de littérature étrangères et propose des exercices qui visent à la lecture et à la production de textes à caractère descriptif. Les résultats obtenus dans ce travail permettent, par l'analyse du *corpus*, une réflexion plus raffinée des aspects en rapport avec la description littéraire et le rôle de l'adjectif dans ce contexte. En ce qui concerne notamment la construction d'une séquence descriptive, nous avons pu appréhender des questions apparemment moins importantes mais qui, en réalité, exigent une certaine maîtrise des propriétés linguistico-discursives qui contribuent à l'élaboration de ce type de séquence comme, par exemple, la frontière entre le descriptif et le narratif. En outre, ce travail permettra aussi de proposer des exercices à titre d'exemple pratique.

Mots-clé: texte littéraire, séquence descriptive, adjectif, subjectivité, langue française.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Super estrutura descritiva proposta por J.-M. Adam.....	40
FIGURA 2 – Eixo de oposição entre objetivo/subjetivo proposto por Kerbrat- Orecchioni.....	75
FIGURA 3 – Categorias de adjetivos proposta por Kerbrat-Orecchioni.....	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
I PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA PESQUISA.....	24
1. A DESCRIÇÃO: DEFINIÇÃO, ORIGENS E FUNCIONAMENTO.....	24
1.1 Definição.....	24
1.2 Breve percurso sobre as origens da descrição.....	25
1.3 Discutindo os limites entre descrição e narração.....	34
1.4 Posições teóricas sobre o modelo de funcionamento da descrição.....	37
2. CONCEITOS OPERATÓRIOS NA ESCRITA DESCRITIVA.....	48
2.1 Isotopia/Tematização.....	48
2.2 Focalização.....	53
3. O USO DO ADJETIVO: UMA ESTRATÉGIA DESCRITIVA.....	61
3.1 Sobre a categoria gramatical.....	65
3.2 As funções sintáticas do adjetivo qualificativo.....	68
3.2.1 Adjetivo em função de atributo (predicativo).....	68
3.2.2 Adjetivo em função de epíteto (adjunto adnominal).....	69
3.2.3 Adjetivo em função de aposição (aposto).....	72
3.3 A categorização semântica do adjetivo.....	74
3.3.1 Objetivo ou subjetivo: uma relação dicotômica?.....	74
3.3.2 Os adjetivos objetivos.....	78
3.3.3 Os adjetivos subjetivos.....	79
3.3.3.1 Afetivos.....	79
3.3.3.2 Avaliativos de natureza axiológica.....	80
3.3.3.3 Avaliativos de natureza não-axiológica.....	81
II A ESTRUTURAÇÃO DO MODO DESCRITIVO NOS CONTOS:	
   <i>LE CURÉ DE CUCUGNAN</i>, DE DAUDET, <i>LA MONTAGNE DU</i>	
   <i>DIEU VIVANT</i>, DE LE CLÉZIO, E NA NOVELA <i>LA MAISON DU</i>	
   <i>CHAT-QUI-PELOTE</i>, DE BALZAC. ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>.....	83
1. A construção descritiva no <i>corpus</i>	83
1.1 Os componentes da construção descritiva.....	84
1.2 Os procedimentos de configuração da descrição.....	91
1.2.1 Discursivos.....	92
1.2.2 Linguísticos.....	100
2. A encenação descritiva.....	113
2.1 Componentes e efeitos da encenação descritiva.....	113
2.2 Procedimentos de composição da encenação descritiva.....	119
3. O processo de adjetivação no <i>corpus</i> : uma forma de exposição da	
subjetividade.....	130

III PERSPECTIVAS DIDÁTICAS.....	151
1. A VALORIZAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO EM AULAS DE LÍNGUA.....	151
2. O TEXTO LITERÁRIO E A SUA APLICAÇÃO EM AULAS DE FLE	154
3. A DIDÁTICA E O ENSINO DE LÍNGUAS.....	156
4. A IMPORTÂNCIA DE UMA DIDÁTICA DA LITERATURA.....	164
5. A TRANSPOSIÇÃO DIDÁTICA DO TEXTO LITERÁRIO: QUAL A SUA FINALIDADE?.....	168
6. PROPOSTA DIDÁTICA PARA A UTILIZAÇÃO DO TEXTO DESCRITIVO LITERÁRIO EM AULA DE FLE.....	173
6.1 Proposta de exercícios.....	173
CONCLUSÃO.....	182
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	189
ANEXOS.....	197

INTRODUÇÃO

“Concevoir la littérature comme le produit du langage au travail devrait permettre de concilier enseignement de la langue et littérature”

(Jean Peytard, 1988).

A prática da leitura de textos literários em contextos específicos tanto de aula de língua quanto de literatura tem sido constantemente discutida por diferentes especialistas, com o intuito de apontar caminhos que ofereçam soluções para problemas que emergem do contexto de ensino-aprendizagem de literatura. Nas discussões sobre esse assunto, percebemos a existência de um denominador comum: a preocupação com o tipo de abordagem dado aos textos literários. Além disso, é importante dizer que a apreensão desses especialistas também recai sobre questões mais pontuais como, por exemplo, a relação professor-aluno e o papel desse tipo de discurso em sala de aula.

O contexto atual requer uma postura diferenciada tanto dos professores quanto dos alunos, uma vez que hoje o aluno é visto como um leitor em potencial. Pesquisas mostram que o aluno deixou de ocupar o papel de coadjuvante para ocupar o papel de protagonista na sua relação com a literatura. Diante disso, é necessário, portanto, que novos encaminhamentos sejam apresentados no sentido de contribuir com a elaboração de propostas que privilegiem uma aplicação didática da leitura literária. Isso certamente permitirá minimizar também problemas como a falta de motivação do aluno em relação ao texto literário e sua dificuldade de construção do sentido do texto.

Todas as ações constituem grandes desafios. O desafio desta pesquisa, em particular, está no interesse de apresentar um trabalho que possa tanto atender a nossas necessidades teóricas e práticas como professora de língua e literatura francesas na rede pública de ensino superior quanto trazer contribuições para o ensino de literatura, no sentido de incentivar a abordagem da leitura do texto literário sob um prisma diferente daquele ao qual o aluno está habituado. Essa perspectiva de trabalho tem se intensificado com o passar dos anos à medida que nos dedicamos cada vez mais a esse assunto. Paralelamente

a essa preocupação, temos investido também na afirmação de que é necessária uma presença mais efetiva da literatura nas aulas de língua. Esse desafio começou a fazer parte de nossas pesquisas científicas por ocasião da especialização em Literatura e Ensino, realizada no final dos anos noventa. Convencidos de que a prática da leitura literária encontrava-se “limitada” às aulas de literatura, fomos levados a buscar estratégias que permitissem uma maior aproximação entre esses dois campos de conhecimento, a língua e a literatura.

Com o mestrado, nossa atitude não foi diferente, ao contrário ela se fundou ainda mais. O objetivo do trabalho desenvolvido naquela ocasião visava exatamente a estabelecer uma articulação mais estreita entre o ensino de língua e de literatura, em sala de aula. Para atingir os objetivos, apresentamos a análise e interpretação da construção discursiva das diferentes vozes presentes no texto literário. Com base em uma perspectiva linguística, considerou-se que o trabalho poderia contribuir com novas possibilidades de leitura, o que certamente traria de alguma forma resultados positivos no sentido de otimizar o ensino-aprendizagem de língua e literatura francesa nas salas de aula da Universidade em que trabalhamos.

A busca contínua pela melhoria na qualidade de ensino dos nossos alunos, não parou por aí. Temos visto, por meio da análise e da reflexão dos resultados alcançados, que os avanços advindos dessa atitude diferenciada são, sem dúvida, significativos. Tal constatação nos estimulou ainda mais a dar continuidade, durante a realização da nossa tese de doutorado, à temática que envolve o linguístico e o literário, sobretudo, porque ainda há muito a ser feito em termos de sugestões de aplicação didática em torno desse assunto.

A proposta deste trabalho se insere dentro de uma perspectiva mais ampla que visa a promover uma discussão sobre a possibilidade do aprendizado de uma língua estrangeira, nesse caso a língua francesa, utilizando como suporte didático o texto literário. Nesse sentido, acredita-se que a dicotomia existente entre língua e literatura é inadequada, primeiramente, porque a formação em Letras pressupõe o ensino da língua e da literatura em todas as suas dimensões (linguística, cultural, social, política, ideológica, entre outras)

e ainda pelo fato de que a literatura –dentre tantas outras possibilidades de utilização da linguagem– é uma forma de realização da língua.

As leituras realizadas nesse âmbito mostram que, ao contrário do que muitos possam pensar, a relação existente entre língua (linguagem) e literatura é muito estreita, o que contribui, para o surgimento de outras propostas de pesquisas que busquem apontar como esses dois campos, aparentemente autônomos, podem atuar juntos e de maneira muito produtiva, sobretudo no aprendizado de uma nova língua.

Desse modo, esta proposta de trabalho visa a contribuir para que estudos da língua e estudos literários trilhem caminhos paralelos, tentando buscar nessa interseção uma forma de colaborar ainda mais para a formação dos alunos e, ao mesmo tempo, de criar novos espaços e novas condições de ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras, para que esses mesmos alunos possam, no futuro, atuar profissionalmente, pois aquele que lê, esmiúça, transmite e usufrui do prazer e do conhecimento que a literatura oferece aprende, concomitantemente, a língua, já que esses dois campos estão constitutivamente ligados.

O percurso que pretendemos fazer nesta presente pesquisa é a apresentação de uma abordagem do texto literário sob dois aspectos: o linguístico e o literário. Do ponto de vista linguístico, a análise tem por objetivo permitir que o aluno possa apreender o uso dos adjetivos na língua francesa, sem perder de vista sua função semiótica e textual, fatores que estão diretamente ligados ao que se convencionou chamar de “estilo do autor” e que se tornam perceptíveis a partir de uma leitura mais detalhada.

Dentro dessa acepção, o texto literário abre novos horizontes e ganha espaço para a diversidade. Além disso, um trabalho nesse âmbito pode promover a motivação de alunos e professores no que concerne à exploração das possibilidades oferecidas pela língua que está sendo aprendida e aos aspectos conotativo, pragmático e cultural que, certamente, também se deixam entrever no texto literário.

Do ponto de vista teórico, no que diz respeito ao modo de organização descritivo, esta pesquisa está apoiada principalmente nos estudos realizados no campo da pragmática, que leva em consideração as características constitutivas do processo enunciativo que dão

origem ao texto. A análise na perspectiva pragmática é de duplo alcance, já que possibilita, de um lado, a observação de alguns fenômenos específicos da língua (como, por exemplo, a adjetivação) e, de outro, o estudo das particularidades desses fenômenos, dentro do contexto em que se inscrevem, ou seja, o contexto literário.

Maingueneau (1996) observa, no capítulo intitulado “Noções de pragmática”, que, no passado, alguns aspectos da língua como, por exemplo, o estudo do modo, do tempo, do discurso relatado, das interjeições, entre outros, eram tratados exhaustivamente pela gramática, com o interesse mais voltado, no entanto, para a análise morfossintática desses mecanismos, ficando o caráter pragmático relegado a um segundo plano.

Com a evolução das pesquisas realizadas no campo da pragmática, os acontecimentos que presumem a atividade enunciativa passaram a ser observados por outros ângulos. Segundo Maingueneau, esse novo redirecionamento, que prima por considerar a complexidade do emprego da língua, ou seja, não aprecia apenas sua natureza lógica, mas também seu valor ilocutório, permitiu que a abordagem do texto literário fosse renovada.

Partindo do pressuposto esboçado pela teoria dos atos de linguagem, segundo a qual qualquer enunciado abriga uma dimensão ilocutória, é preciso considerar que, enquanto resultado de um ato discursivo, o texto encontra-se em tempo e espaço definidos, apresenta uma intenção específica e ainda estabelece uma rede profunda e complexa de influências mútuas, na qual o autor e o leitor interagem.

Dessa maneira, para que o sentido do enunciado seja apreendido em sua totalidade pelo destinatário, é necessário que este saiba interpretá-lo, pois cada enunciado comporta em sua estrutura um conteúdo proposicional, ou seja, um significado proposto e uma força ilocutória, que pressupõe, por sua vez, uma “intenção”, muitas vezes implícita, que revela o tipo de ato de linguagem que o enunciado comporta e como este deve ser acolhido pelo destinatário.

Entendemos, assim como Maingueneau (1996, p. 8), que “A interpretação do enunciado só se remata, o ato de linguagem só é bem-sucedido quando o destinatário reconhece a intenção associada convencionalmente à sua enunciação”. Essa afirmação autoriza a busca

de instrumentos que permitam compreender o sentido de um determinado enunciado. Nesse sentido, a presente pesquisa implica uma análise que considera o valor pragmático do discurso literário. Isso significa que o aluno deverá ir além do reconhecimento dos mecanismos linguísticos presentes no texto e que emergem do ato de descrever, para ser capaz de refletir sobre as funções da descrição de forma mais particularizada, o que pressupõe, certamente, perceber a descrição como postura proveniente de escolhas e estilos, pois quem descreve manifesta, de maneira subjetiva, suas impressões. A descrição pode, nesse caso, não evidenciar exatamente o que o descritor vê, mas a forma como ele vê um determinado objeto ou ser.

Portanto, o objeto dessa pesquisa é a construção do modo descritivo, tomando por base o estudo de uma categoria de língua, o adjetivo, a fim de observar o funcionamento deste na organização descritiva. A partir de uma contextualização não exaustiva do texto descritivo literário desde a tradição a movimentos literários e abordagens teóricas de orientações diversas, a pesquisa propõe discutir os limites do que se convencionou chamar de texto descritivo, sobretudo sua relação com o modo narrativo. É possível estabelecer fronteiras entre os dois modos? Quais seriam os parâmetros linguísticos, discursivos, estéticos para caracterizá-los? Para além dos procedimentos implicados no processo de descrever, como se deve tratar a questão da subjetividade, os efeitos de realidade e ficção? Sabemos que somente a presença de adjetivos (categoria de língua) não determina o modo descritivo (relação língua e texto). A hipótese de partida é a de que um estudo apurado das marcas linguísticas, caso do adjetivo, que compõem o texto descritivo, em combinação com marcas de outras categorias, pode constituir os indícios de uma caracterização possível.

Para o estudo do uso do adjetivo como recurso languageiro e estilístico para a construção do texto descritivo literário, partimos do pressuposto de que em todo o ato de comunicação existe uma intenção de significar e que para que esse ato se realize é necessário que ele se submeta a condições particulares de produção. O texto de caráter descritivo, assim como os outros modos de organização do discurso apresenta, do ponto de vista de sua produção e seu funcionamento discursivo, uma finalidade particular que, necessariamente, exige do falante de uma língua a ativação de determinados mecanismos que devem ser observados em virtude da sua produção. Logo, saber reconhecer e, conseqüentemente, produzir um texto que apresente características que evidenciem esse modo de organização textual, pode

ser considerado, equivocadamente, um procedimento fácil e que exige poucas habilidades, visto que a descrição é utilizada no dia-a-dia de várias formas e em gêneros discursivos variados como, por exemplo, nos textos de caráter científico, nos manuais de instrução, nas propagandas publicitárias, nos dicionários, nos textos de ficção, entre outros.

Por outro lado, observa-se que, na prática, o que acontece muitas vezes no ensino-aprendizagem de uma língua, sobretudo a estrangeira, é que a tarefa de reconhecer o texto descritivo e seus marcadores sintático-semânticos -por exemplo, a utilização de articuladores (conjunções, preposições, advérbios) que se integram à situação espacial do objeto-tema da descrição, o emprego de um léxico particularizado; o uso recorrente de determinados tempos verbais; a utilização variada de figuras de linguagem (a metáfora, a comparação, a metonímia, a sinédoque) e a utilização de certas operações gramaticais e sintáticas (acúmulo de adjetivos ou orações adjetivas, a justaposição, a parataxe) que facilitam e delimitam a apreensão dos recursos linguísticos e estilísticos de que a língua dispõe- pode, sem dúvida, constituir uma grande dificuldade para o aluno. Esse quadro se complexifica quando os textos apresentam uma construção descritiva, cuja perspectiva encerra uma exposição demasiadamente subjetiva dos referentes observados. Nesses casos mais específicos, essa dificuldade acaba impedindo o acesso à construção do sentido de determinados textos, ocasionando, assim, certa frustração para o professor e para o aluno.

Como docente de língua e literatura francesa, a proposta visa a sugerir percursos de leitura que possam agir como facilitadores na resolução de alguns problemas relacionados à compreensão e interpretação de textos descritivos, procurando desenvolver justamente uma competência de interpretação e produção dos mesmos, de forma que, ao ler ou produzir um texto dessa natureza, o aluno seja capaz de compreender de modo autônomo os fatores que influenciam direta ou indiretamente a realização dessa tarefa, considerando que as possibilidades de descrição de um determinado objeto são praticamente ilimitadas.

Devido a essa multiplicidade -admissível não somente pela abundância de objetos disponíveis à descrição, mas também pelo número considerável de descritores, de agentes promotores que geram o fato descrito e ainda de receptores a quem a mensagem é dirigida-, consideramos que um estudo mais minucioso sobre o assunto poderá, certamente, contribuir tanto para o desenvolvimento da competência comunicativa do

aluno em língua estrangeira, quanto, para uma maior motivação do professor, no que concerne à utilização do texto literário em aulas de língua.

Partindo, portanto, do pressuposto de que todo processo em que se realiza uma descrição depende da forma como cada indivíduo percebe o mundo que o cerca, acreditamos que um trabalho didático-pedagógico que permita aos alunos –no âmbito da leitura e da produção de textos– a percepção da diversidade dos recursos e mecanismos oferecidos pela língua é relevante. Mas não é apenas esse propósito que motiva esta pesquisa. Ao contrário, seu objetivo também é levar o aluno a desenvolver tanto a capacidade de perceber como de exprimir a sua visão do mundo por intermédio das palavras.

Portanto, o interesse pelo estudo da construção descritiva no texto literário, e consequentemente do emprego do adjetivo nesse contexto, se justifica, por um lado, pela importância que esse modo de organização do discurso tem nas narrativas, uma vez que ele permite ao leitor reconhecer as personagens, os ambientes e os objetos, componentes essenciais que se integram ao universo do texto narrativo, possibilitando a sua materialização. Além disso, é possível detectar elementos linguísticos que têm uma importância capital no processo que envolve a composição do modo descritivo. Entre esses elementos, destacam-se os adjetivos, que permitem uma maior pormenorização do que é representado, garantindo, dessa forma, uma caracterização mais acentuada. Por outro lado, a possibilidade de propor um trabalho que procure valorizar a utilização do texto literário em aulas de língua é uma tarefa muito estimulante, pois o resultado deste trabalho poderá permitir uma melhor compreensão do papel que desempenha o modo descritivo nesse tipo de discurso, mostrando, ainda, a importância do adjetivo nesse contexto, uma vez que um texto descritivo, cuja ênfase recai sobre a adjetivação, possibilita uma construção particularizada e, dependendo das circunstâncias, muito subjetiva do que está sendo retratado.

Gostaríamos de observar, entretanto, que a tarefa a ser realizada nesta pesquisa tem como objetivo analisar sequências descritivas, com o intuito de mostrar: a) de que maneira o autor consegue (re)criar todo um universo por meio da descrição e da utilização reiterada dos adjetivos e o efeito que isso ocasiona no texto; b) como enunciados aparentemente simples, guardam implicitamente uma complexidade que precisa ser interpretada para que

seu sentido seja construído; c) como, do ponto de vista didático, um estudo mais particularizado do modo de organização descritivo do texto pode promover um maior aprimoramento de algumas competências no ensino-aprendizagem de uma língua.

Assim, em um primeiro momento, serão discutidas as questões relativas ao modo de organização da descrição de cada um dos textos selecionados e ainda o papel do emprego do adjetivo que, como se sabe, é considerado, entre tantos outros, um recurso estilístico do modo descritivo. O interesse particular pelo emprego de adjetivos deve-se ao fato de que um grande número de adjetivos – devido ao seu significado e a sua natureza – constitui um espaço privilegiado para a manifestação da subjetividade. Dessa maneira, uma observação mais pontual dessas ocorrências, nos textos escolhidos, pode revelar que efeito o autor quis produzir no texto. É relevante assinalar que, para a apreensão do efeito desejado pelo autor, o leitor deve estar atento a esses detalhes para que a construção do sentido não seja prejudicada.

O primeiro capítulo da pesquisa privilegia a observação, o estudo e a análise dos mecanismos que permitem a construção do texto descritivo, tendo como interesse particular o emprego dos adjetivos que, nesse contexto, podem revelar uma subjetividade intrínseca. Em um primeiro momento, as referências bibliográficas necessárias à fundamentação teórica concentram-se na apresentação dos principais estudos relativos à descrição que, por sua vez, discutem questões importantes sobre a definição, a origem e o funcionamento do texto descritivo, além da apresentação de conceitos pertinentes para uma abordagem teórica da escrita descritiva. Assim, recorreremos às pesquisas desenvolvidas no âmbito da pragmática por Jean-Michel Adam e Patrick Charaudeau. Em um segundo momento, no que concerne ao emprego do adjetivo em língua francesa, foram utilizadas as pesquisas realizadas por Kerbrat-Orecchioni e Michèle Noailly. O estudo particularizado do adjetivo como estratégia da descrição apresenta dois eixos: um que considera as funções desempenhadas por essa categoria gramatical e outro que expõe uma categorização semântica que leva em conta suas dimensões objetiva e subjetiva.

O segundo capítulo traz a análise do *corpus*. Inicialmente, abordamos a estruturação do modo descritivo em cada uma das obras selecionadas. Para tratar da construção da descrição no *corpus*, apresentamos os componentes e os procedimentos linguístico-

discursivos envolvidos no processo. Na encenação descritiva, além dos componentes e efeitos, também apontamos os procedimentos de composição que dão origem à descrição. A análise baseia-se principalmente na proposta de Patrick Charaudeau, acerca dos modos de organização do discurso, em especial, o modo descritivo. Na sequência, paralelamente à análise da estruturação do modo descritivo, tratamos da análise do processo de adjetivação, cujo fio condutor recai sobre os estudos realizados por Kerbrat-Orecchioni sobre a classificação semântica dos adjetivos. O estudo do adjetivo propõe uma abordagem que considera, particularmente, a natureza subjetiva dos epítetos que no *corpus* deixam entrever a intenção de quem descreve diante daquilo que está sendo representado.

Em relação ao *corpus*, ele é constituído de três textos literários: o conto *Le curé de Cucughnan*, de Alphonse Daudet, que foi retirado da antologia de contos intitulada *Lettres de mon moulin*, publicada em 1972 pela editora Garnier-Flammarion; o conto *La montagne du dieu vivant*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio, que pertence à coletânea de contos *Mondo et autres histoires*, publicada em 1982 pela Editora Gallimard; a novela *La maison du chat qui pelote*, de Balzac, que, juntamente com outros contos, compõe a coletânea *La maison du chat qui pelote et autres scènes de la vie privée*, publicada em 1970 pela Editora Gallimard. A escolha dos textos foi motivada inicialmente pela possibilidade de uma aplicação prática junto aos alunos do curso de Letras/Francês da instituição em que trabalhamos como professor. Nesse sentido, partimos da ideia de que cada texto seria trabalhado em turmas de diferentes níveis de conhecimento (primeiro, segundo e terceiros anos). Assim, a primeira escolha foi motivada por duas questões principais, uma relativa à clientela -composta por alunos iniciantes- e a outra relativa ao fato de se pretender trabalhar com um texto integral. Por esse motivo, escolhemos o gênero conto, cuja principal característica é a concisão e a brevidade. Além disso, a história narrada no conto de Daudet apresenta fatos que, de certa forma, fazem parte de um imaginário comum como, por exemplo, o tema do paraíso e do inferno. Quanto à escolha do conto do autor Le Clézio, por se tratar de uma turma de nível intermediário, optou-se pela proposta de um conto um pouco mais complexo - no sentido de apresentar uma linguagem mais elaborada -, com ocorrência de metáforas, de comparações entre outras figuras de estilo que revelam uma riqueza de imagens, dando forma a um mundo extremamente particularizado, principalmente, no que tange à descrição dos espaços. A opção pelo texto de Balzac se explica por se tratar de um clássico da literatura francesa, considerado como um dos

maiores representantes do realismo, movimento que se utiliza do artifício descritivo para a construção de personagens e dos ambientes.

O terceiro capítulo trata de questões relativas ao ensino-aprendizagem da língua estrangeira, como, por exemplo, o papel do texto literário nas aulas de língua e a importância da didática nesse contexto. Além disso, esse capítulo também apresenta uma proposta de atividades que visa à aplicabilidade de textos descritivos de natureza literária em aula de língua estrangeira. O desenvolvimento dessa etapa se fundamenta nos estudos realizados sobre a didática da literatura no ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras, feitos por Jean Peytard, Amor Séoud, Marie-Claude Albert e Marc Souchon, Annie Rouxel, entre outros pesquisadores que discutem o papel do texto literário em aulas de língua, tanto materna quanto estrangeira, e ainda a importância de uma didática voltada para ensino de literatura.

Algumas referências relativas à pragmática do texto foram necessárias, pois forneceram subsídios para a elaboração de sugestões de trabalhos com o texto literário, as quais resultaram efetivamente na proposta de exercícios apresentada no final desse capítulo. Desse modo, recorreremos a subsídios teóricos da linguística textual, em particular dos estudos feitos por Jean-Michel Adam e das propostas apresentadas por Dominique Maingueneau, no que concerne à pragmática aplicada ao texto literário.

CAPÍTULO I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1. A DESCRIÇÃO: DEFINIÇÃO, ORIGENS E FUNCIONAMENTO

1.1 Definição

Apresentar uma definição para o termo descrição pode parecer, para alguns autores, algo “inútil”, uma vez que o termo em si comporta uma carga semântica evidente, segundo Gervais-Zaninger (2001). Porém a questão é mais complexa. A tradição mostra que muitas foram as tentativas de se encontrar uma definição mais apropriada que pudesse dar conta desse fenômeno em toda a sua dimensão. A maioria delas, como mostra a literatura a respeito, apresenta uma definição imperfeita e pouco exata e acabaram sendo rejeitadas com o passar do tempo. Em síntese, o que se tem, afinal, é uma noção ampla do ato de descrever –etimologicamente o termo significa “fazer a descrição de; narrar; expor, contar minuciosamente”– que foi absorvida e adotada sob a perspectiva particular de cada escritor.

Entre os especialistas, existe certa unanimidade quanto à finalidade da descrição. Para eles, descrever é escrever sobre algo ou alguém. O fato de esse modo de organização textual estar diretamente ligado à função referencial da linguagem produz, na imaginação do leitor, uma impressão equivalente à imagem retratada pelo descritor que, por meio da enumeração das propriedades do objeto observado, assinala suas características. A descrição, desta forma, caracteriza-se como uma representação verbal daquilo que se descreve, ou seja, dos objetos, das pessoas, dos animais, dos cenários e também dos sentimentos.

Entretanto, inicialmente, é preciso considerar que o descritor não descreve apenas com a intenção de constatar a presença de um objeto e apresentar suas peculiaridades. O ato de descrever não é neutro; ao contrário, implica a subjetividade, ou seja, aquilo que está sendo representado não é necessariamente o mundo real. Nessa conjuntura, uma representação

fiel da realidade é impossível, tendo em vista que o sujeito descritor interpreta o mundo de forma particular.

Adam (1993), amparado em uma visão histórica, procura apresentar, a partir de pontos de vista de diferentes autores, uma definição mais aproximada da noção do termo descrição. Para ele, o ato de descrever é uma atividade linguageira comum, e a descrição é uma unidade de composição textual que ultrapassa os limites do discurso romanesco, podendo ser percebida em outros tipos de discursos, tais como: o jurídico, o político, o publicitário, o histórico e também nas conversações orais. Assim, a arte de descrever é considerada um recurso habitual, porém, segundo o autor, ainda pouco estudado, se comparado aos estudos relativos à narrativa.

Naquela obra, Adam mostra como o fenômeno da descrição foi, por muito tempo, rejeitado e criticado por muitos escritores. Alguns deles, inclusive, afirmavam que a descrição era, na verdade, uma invenção moderna, completamente desconhecida dos escritores mais antigos. A resistência em relação à descrição, de acordo com a tradição retórica e estilística, está ligada, sobretudo, como explica o autor, à falta de uma definição mais precisa do campo. Além dessa justificativa, outras ainda podem ser acrescentadas, como, por exemplo: a impossibilidade de uma adequação perfeita entre a descrição e o objeto que está sendo descrito; o caráter arbitrário na composição da descrição e o fato de a descrição ser propensa a clichês e lugares comuns.

1.2 Breve percurso sobre as origens da descrição

Alguns especialistas da área procuraram reconstruir a trajetória das grandes fases da história literária, inspirando-se desde a tradição retórica, com o intuito de analisar os recursos oferecidos pela tradição estilística e poética que, em princípio, garantiram a aceitabilidade da descrição como modo de organização textual fundamental para a narrativa. Um exemplo disso são os estudos apresentados por Adam (1989 e 1993). Neles, verifica-se que, desde a antiguidade até o período do renascimento, a descrição era tida

como uma categoria, cuja origem remonta à época da retórica com o nome de *ekphrasis*¹. Frequentemente introduzida na narrativa como uma digressão, a *ekphrasis* tinha uma finalidade muito específica: a busca pelo “belo”.

É a partir da noção de *ekphrasis* que o conceito de descrição começa a ser elaborado progressivamente. Ainda naquele período, segundo Hamon (1981, *apud* ADAM, *Ibidem*, 1993, p. 31), a descrição teve um papel importante no discurso epidítico². Este, por sua vez, utilizava a descrição de forma sistemática, empregando uma linguagem elogiosa voltada para o agradecimento ou louvor. Nesse contexto, a descrição possuía estatuto de prova e era aplicada com o intuito de convencer, uma vez que a exposição minuciosa de um lugar ou de uma época poderia confirmar as hipóteses apresentadas pelo orador.

A força emocional e o valor estético da descrição eram alguns dos aspectos observados desde a antiguidade. Eles revelavam a habilidade do orador que, recorrendo à utilização desses recursos, demonstrava sua capacidade de produzir efeitos de sentido quase “mágicos”, diante dos espectadores, tais como a *enargeia*³, efeito de ilusão de imagens que possibilita ver até mesmo objetos que não estão presentes na descrição. Para Gervais-Zaninger (2001), a descrição literária que encontramos hoje vem dessa prática.

Seguindo essa linha, verifica-se que a retórica insere a descrição dentro de uma perspectiva mimética, buscando de forma mais expressiva a reprodução fiel da realidade. Neste sentido, tomando por base a concepção da descrição apresentada pelos que partilham desse mesmo pensamento, constata-se que existem três noções essenciais que estão diretamente relacionadas a essa categoria, a saber: a *mimesis*⁴, a hipotipose e a *ekphrasis*. O termo *mimesis*, do ponto de vista da tradição, diz respeito tanto à parte narrativa como à descritiva da obra. Partindo desse pressuposto, não existem diferenças sensíveis entre o ser e o fazer e, desse modo, tanto se pode descrever uma ação ou um estado. Quanto à

---

¹ Termo grego (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) que equivale a *descriptio* latina. A *ekphrasis* significa “exposição” ou “descrição minuciosa”, por meio da qual se procura criar uma representação visual do objeto que está sendo descrito.

² O gênero epidítico é, juntamente com o gênero deliberativo ou político e judiciário, um gênero discursivo muito utilizado na antiguidade, cuja característica é expor algo sob a forma de elogios.

³ *Enargeia*: palavra grega, cuja finalidade é produzir enunciados que apresentam algo com vividez, ou seja, de forma viva, como se, ao ouvir, pudéssemos ver em detalhes.

⁴ Do grego *mimesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), esse termo designa a ação ou capacidade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza que, segundo a filosofia aristotélica, revela o fundamento de toda a arte.

hipotipose, a noção desse termo está relacionada à ideia de teatralidade, na qual a pintura do real é tão viva que se torna possível a representação de algo que, na verdade, pode estar ausente. A *ekphrasis*, como já vimos, desempenha um papel fundamental na retórica, e sua prática sempre esteve presente nas escolas. Outra característica importante da *ekphrasis* é o fato de que ela representa um discurso descritivo que chama a atenção por sua beleza formal.

De acordo com o embasamento retórico, a descrição pertence ao conjunto das figuras do discurso e está atrelada mais especificamente às figuras de pensamento. A necessidade de se estabelecer critérios para o exercício da descrição motivou vários especialistas a propor formas de categorização e codificação estritas para essa forma de unidade textual. Segundo Adam (1989 e 1993), Fontanier⁵, por exemplo, apresenta sete categorias distintas, são elas: a topografia (descrição que tem por base um lugar qualquer); a cronografia (que se encarrega da descrição do tempo, do período ou da época); a prosopografia (descrição física de uma personagem); a etopeia (descrição moral de uma personagem); o retrato (descrição tanto física quanto moral de uma personagem); o paralelo (que consiste em apresentar dois tipos de descrição, consecutivos ou misturados, por meio dos quais se busca mostrar diferenças ou semelhanças existentes entre dois objetos); o quadro (que, na realidade, nada mais é que a união da prosopografia e da etopeia). Nesse último caso, são oferecidas descrições vivas, repletas de ações, acontecimentos, paixões assim como descrições de fenômenos físicos ou morais.

Outras classificações foram elaboradas visando a um melhor ajuste da relação existente entre a descrição e o objeto descrito. Entretanto, é somente a partir dos estudos realizados por Albalat⁶ que outra posição se faz presente nas críticas direcionadas à retórica no que concerne à descrição, objetivando uma redução das categorias até então propostas. Para Albalat, todas as classificações reservadas à forma de descrever eram “etiquetas estéreis”, uma vez que mesmo o mais profundo conhecimento delas, de forma alguma, garantiria saber descrever com propriedade. Segundo ele, apenas duas classificações são necessárias: a descrição e o retrato.

---

⁵ (FONTANIER, P. *apud* ADAM, Ibidem, (1989, p. 75 e 76) e (1993, p. 32 e 33).

⁶ (ALBALAT, A. *apud* ADAM, Ibidem, 1993, p. 38 e 39).

Segundo as considerações apresentadas por Adam, no que tange às origens da descrição na antiguidade, os escritores não tinham por objetivo a busca da originalidade em suas obras. Ao contrário, eles tinham por hábito o cultivo do *locus amœnus*⁷, ponto de partida que tinha por finalidade servir de parâmetro teórico para que os escritores pudessem criar, de acordo com a época e o gênero, seus textos com maior ou menor autonomia. Portanto, percebe-se que o *locus amœnus* é uma condição para a construção de uma descrição e, nessa época, representa com frequência um jardim ou uma paisagem ideal impregnada de valores simbólicos que já na Idade Média é vista como o paraíso. Apesar de a origem desse topos estar, inicialmente, atrelada à oratória, pouco a pouco, verifica-se que ele ganha novos contextos e acaba migrando também para a arte da poética.

Pode-se dizer que, até esse momento, a descrição não deixava de ser um ornamento, ou seja, um recurso estético utilizado nas narrativas com o objetivo de tornar a escrita mais “bela”. A função ornamental da descrição incide sobre a ideia de que o poeta deve manifestar sua virtuosidade retórica. Para tanto, ele deveria se submeter a certos rituais, impostos por regras de gênero como, por exemplo, aqueles observados nas canções de gesta⁸, entre outros. Mas, a partir do século XIII, observa-se que a trajetória da descrição começa a ser modificada e ganha outros contornos, em virtude das mudanças de horizontes advindas das descobertas de territórios ainda totalmente inexplorados.

Essas transformações se inserem em um momento histórico em que os conquistadores partem rumo a novas viagens, buscando expandir seus domínios. Os textos que surgem nessa época revelam as belezas e os costumes dos habitantes dessas novas terras. Para Gervais-Zaninger (2001), a finalidade da descrição nesses textos era a de produzir um efeito de deslumbramento, no qual o escritor estabelecia, por intermédio de comparações, uma relação entre o mundo exótico e o mundo real, de que os leitores faziam parte. Na realidade, o objetivo desses escritores ou viajantes era oferecer uma caracterização mais fiel desse novo ambiente. As especificidades dos textos eram assinaladas pelo uso de uma linguagem simples, porém repleta de substantivos e adjetivos que quase sempre eram empregados na forma superlativa.

---

⁷ Topos que representa o “lugar de delícias”. (Ibidem, 1993, p. 40)

⁸ Longo poema épico, em forma de canção, que celebrava principalmente os feitos dos heróis. Ele surgiu entre os séculos XI e XII, na França, e teve grande influência na literatura medieval.

A partir daí, as transformações se sucedem e mudam o panorama das narrativas e da descrição, especificamente. No século XVI, por exemplo, assim como os ideais do período do renascimento, a descrição busca catalogar o mundo, descrevendo-o de forma minuciosa, com riqueza de detalhes. Diante disso, percebe-se que a característica principal da descrição é o efeito de acumulação de detalhes e o uso de hipérboles –figura de estilo que recorre ao exagero, atribuindo ao objeto da descrição qualidades superlativas. Os temas preferidos dos escritores ainda são a evocação da natureza e a figura da mulher.

Os séculos XVII e XVIII não ficam alheios às renovações. Ocorre, contudo, que as mudanças mais significativas são de ordem temática, envolvendo o topos que, até então, permanecia intangível. Com a variação do topos, a natureza deixa de apresentar um caráter estereotipado. Ao invés disso, ela passa a ser vista sob outros prismas, tornando-se livre, selvagem e deserta. As descrições buscam, dentro dessa perspectiva, uma forma mais expressiva e deixam de ser puramente ornamentais.

Assim, os textos que surgem principalmente na segunda metade do século XVIII, em decorrência do advento do romantismo, dão ênfase ao ponto de vista pessoal do escritor. Portanto, a descrição passa a ter uma função expressiva. Isso quer dizer que a descrição deixa de ser a simples “cópia” da realidade de uma paisagem ou de um retrato e procura estabelecer uma relação entre o mundo interior e exterior, entre a natureza e os sentimentos de quem descreve. Por intermédio dessa visão individual e mais particularizada, torna-se possível compreender a subjetividade do poeta.

Ressalva-se, entretanto, que, além da significativa mudança que envolve o topos, outras transformações também devem ser avaliadas, já que contribuíram sobremaneira para o delineamento dessa nova forma de representação do texto descritivo. Como exemplo, cita-se a economia na descrição dos espaços que compõem o universo da narrativa. Com isso, os espaços passam a ter apenas uma utilidade funcional, e sua permanência no quadro descritivo das obras se justifica única e exclusivamente em função das personagens. Sob esse aspecto, a descrição muda seu foco e, por conseguinte, deixa de fazer parte do horizonte de expectativas do leitor (GERVAIS-ZANINGER, 2001). Isso significa que não existem coincidências entre os horizontes de expectativas do leitor e da obra, pois elas são verificadas apenas quando é possível estabelecer uma relação harmoniosa entre ambas as

partes. O reflexo dessa relação é visível quando o leitor consegue incorporar a leitura do texto a partir de suas experiências pessoais. A cada nova experiência de leitura, o leitor atualiza seu horizonte de expectativa.

De acordo com Adam, é preciso um olhar diferente e sensível, capaz de enxergar o todo e também a nuance das partes, tentando ir além dos fatos para entender o que realmente levou à mudança de atitudes que resultou em um novo comportamento dos escritores. Para o autor, alguns fatores agiram de forma pontual e, apesar de serem exógenos à produção literária, propriamente dita, tiveram uma ampla colaboração, o que permitiu a emergência de um novo dispositivo cultural, a literatura. Diante dessa expectativa, a literatura adquire novos valores advindos de diferentes ambições. Dá-se, então, início a uma fase em que se busca preconizar uma concepção individualista do sujeito e ainda o abandono das formalidades provenientes da imitação.

Pour comprendre la nouveauté de la description “expressive”, il faut donc aller au-delà du niveau thématique et prendre garde au fait qu’au XVIII^e siècle apparaissent les formes de plus en plus manifestes d’un nouveau dispositif culturel (La Littérature) dont les caractéristiques économiques, juridiques et idéologiques ont été mises en évidence par des travaux divers. Sur la base d’une modification fondamentale des mécanismes de production, de diffusion et de réception des oeuvres (émergence de la notion d’auteur, contestation du mécénat, élargissement du public par la scolarisation accrue et le développement de la presse et de la critique) dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle, de nouvelles valeurs émergent à l’intérieur du champ des représentations littéraires (ADAM, 1989, p.17 e 18).

Ainda que as transformações, no que tange à materialidade das descrições nos textos literários, tenham sido positivas, observa-se que a descrição, para alguns críticos, continuou reticente. Pode-se inferir que a censura ao uso recorrente da descrição nos textos, por parte dos escritores modernos, seja fruto disso. Essa tomada de consciência levou os escritores a uma nova prática descritiva, na qual a subjetividade e a originalidade na descrição são os elementos preponderantes. Desse modo, o descritor busca, longe dos lugares comuns e dos procedimentos utilizados, atestar de forma singular sua visão de

mundo. Essa postura pressagia os tempos modernos. É oportuno lembrar que os leitores também contribuíram com essas mudanças, uma vez que a relação entre o escritor e o leitor deixou de ser unilateral. Isso significa que a posição do leitor diante do texto passou a ser valorizada, levando o escritor a repensar seus valores e suas ideologias. Nesse contexto, o leitor está implicado no texto, ou seja, ele é convocado a compartilhar da emoção do escritor.

No decorrer do século XIX, a função expressiva continua presente nas descrições e a natureza é o reflexo da alma humana. Como explica Gervais-Zaninger (2001), o romantismo –mais do que qualquer outro período da história da descrição– percebe a paisagem sob um aspecto mais intimista: o próprio “estado da alma”. A descrição da natureza é, neste caso, menos realista e consequentemente mais subjetiva, pois o poeta projeta sobre o objeto de sua descrição um olhar diferente, resultante de suas impressões pessoais, e converte esse objeto em um reflexo de suas emoções ou aflições. Essa experiência manifesta uma visão antropomórfica da natureza, própria do romantismo.

A descrição, no sentido moderno, apresenta aspectos estritamente voltados para o realismo, período considerado o mais produtivo desse tipo de composição textual. A época de Balzac, referência unânime de qualquer abordagem, cujo foco é a descrição, é vista como o período em que a produção de textos descritivos atingiu seu auge. Esse prestígio é certamente fruto do reconhecimento adquirido por meio do romance realista. Quanto às características da descrição no romance realista, pode-se afirmar que elas são por vezes temáticas ou formais e se encarregam de apresentar um retrato da sociedade tanto do ponto de vista socioeconômico quanto psicológico. No entanto, para alguns pesquisadores, dizer que a descrição realista nada mais é do que uma reprodução fiel da realidade seria uma afirmação um tanto simplificadora, senão redutora, pois há uma grande variação de escritas descritivas de um romancista para outro.

Toma-se, como exemplo, a escrita de Flaubert que, diferentemente de Balzac, prefere uma descrição mais concisa, misturada à trama da narrativa, o que torna mais difícil para o leitor a delimitação das fronteiras entre narração e descrição. Deste modo, a descrição dos objetos e das paisagens nos textos de Flaubert se relaciona de forma intrínseca com a narrativa, por intermédio da caracterização indireta das personagens. Essa economia

descritiva de Flaubert também revela outro traço que o diferencia de Balzac: enquanto para este um simples detalhe pode ser determinante para a descrição, para Flaubert a minúcia não tem a mesma relevância. Outros escritores como Stendhal, por exemplo, também optam pela economia na descrição. No caso desse autor, uma descrição muito longa leva ao tédio que não afeta apenas o escritor, mas também o leitor: “La pratique stendhalienne est beaucoup plus économe: pour Stendhal, de “longs détails” “tuent l’imagination”; il a la phobie des longues descriptions, inventaires et catalogues” (GERVAIS-ZANINGER, 2001, p. 33).

Embora a prática descritiva tenha se desenvolvido com o passar dos séculos, ela continuou sendo alvo de severos ataques. No início do século XX, com a crise do romance que sucedeu o período marcado pelo naturalismo, a descrição representativa dá lugar à descrição produtiva, que, por sua vez, reivindica maior subjetividade dos escritores. O poeta Paul Valéry, a exemplo disso, demonstra sua posição desfavorável ao exercício das descrições. Ele vê tal recurso como uma “mercadoria qualquer”, um simples objeto que não merece nenhum investimento, ou seja, para ele a descrição não tem valor significativo.

Em 1929, o manifesto escrito por André Breton mostra a posição de alguns escritores modernos face às descrições. Para os partidários do movimento surrealista, a descrição é um recurso medíocre, introduzido na escrita literária, pelo qual se observa unicamente uma superposição de imagens que nada tem de original e de interessante a acrescentar ao texto. Ela não permite ao leitor alçar horizontes diferentes daqueles percebidos pelo escritor e, desse modo, o imaginário se torna algo neutralizado, ou seja, impossível de se materializar. Em seu romance *Nadja* (1964), Breton, ao invés de utilizar descrições para ilustrar os espaços mencionados na obra, prefere utilizar outros recursos, como a fotografia. O fato de o escritor ter optado por essa alternativa demonstra seu objetivo maior: dar ao texto um aspecto de documento.

Contudo, apesar de ainda haver tantas manifestações aparentemente hostis à prática da descrição durante o século XX, é nesse século que a descrição começa a ser vista com a mesma importância que a narração e o diálogo (ADAM, 1993, p. 54-55). Assim, no início dos anos 1960, o surgimento de uma nova tendência literária, o *Nouveau Roman*, ocasiona uma renovação no que tange à estrutura do romance. Caracterizado como “l’école du

regard”, o *Nouveau Roman* procura divulgar seus ideais que vão de encontro à reprodução da estrutura do romance tradicional. Além desse aspecto, no centro das discussões está também a questão da descrição que, nesse período, conquista de certa forma sua emancipação. Uma nova forma de descrever é, então, introduzida, e, segundo o escritor Alain Robbe-Grillet, a estabilidade da descrição no romance moderno não se justifica mais simplesmente em função do objeto que está sendo descrito; ao contrário disso, o que mais importa é o processo que possibilita a sua construção.

Nesse contexto, a construção da escrita descritiva leva a refletir sobre as condições que possibilitam a criação do texto fora das convenções estabelecidas sobre a ilusão da representação. Isso quer dizer que a descrição muda seu foco e começa a ir além da simples reprodução do objeto observado. Essa nova perspectiva se propõe a observar elementos intrínsecos ao processo descritivo, os quais, até então, não eram considerados, tais como as dúvidas e as incertezas que, no momento de criação, interferem no processo, podendo culminar na instabilidade da representação.

A partir daí, é possível perceber a existência de um hiato entre a representação e a realidade do objeto propriamente dito, a partir do momento em que a ilusão da realidade ultrapassa seus limites, deixando de ser distinguida pelas representações convencionais – tidas como única portadora de significado – e passando à construção de um mundo repleto de significados incomuns que levam à aporia⁹ e ao estranhamento, ou seja, uma completa subversão de sentidos. Portanto, a descrição é contestada pelo *Nouveau Roman*, sobretudo em razão do seu caráter convencional, do seu idealismo, bem como da sua aspiração didática.

O percurso histórico que se seguiu, ainda que sucinto, buscou mostrar como a prática da descrição, como forma de composição textual, sempre esteve atrelada, para além da questão estética, a questões de ordem teórica, como: a dificuldade em delimitar as fronteiras entre a descrição e a narração; a falta de parâmetros específicos para a elaboração do texto descritivo; a tendência à despersonificação do sujeito que descreve,

---

⁹ Aporia: Do grego “caminho inexpugnável, sem saída”, “dificuldade”. Dificuldade que impede que o sentido do texto seja determinado ou concluído. O termo aporia foi utilizado principalmente pelos escritores pertencentes à corrente desconstrucionista, encabeçada pelo escritor francês Jacques Derrida durante o período pós-estruturalista.

entre outras. Tais constatações resultaram em discussões polêmicas acerca desse elemento de composição textual que, por sua vez, provocaram transformações que refletiram, sobremaneira, na história da elaboração de um modelo de representação descritiva e da produção literária. Além dos pontos destacados, essa síntese permitiu observar ainda que as transformações que se sucederam foram impulsionadas por questões de ordem ideológicas e estéticas, apregoadas por diferentes poéticas. Quanto à atualidade, a descrição perpassa por todas as formas que foram apontadas por Reuter (2000).

1.3 Discutindo os limites entre descrição e narração

Ao contrário do que se pode imaginar, a descrição não é uma noção simples de ser delimitada. Na prática, percebe-se que a tarefa de estabelecer o início e o término de uma sequência, cujas características evidenciariam essa categoria, é complexa, principalmente porque nem sempre os elementos descritivos presentes no texto estão dispostos de forma regular, o que compromete, algumas vezes, o trabalho do leitor na construção do sentido, como afirma Gervais-Zaninger (2001, p. 07): “(...) Il n’est pas toujours évident de repérer les éléments descriptifs d’un texte, car ils peuvent être disséminés dans le tissu narratif et pas forcément regroupés en «blocs sémantiques»”.

Uma forma de minimizar a dificuldade foi, durante muito tempo, estimulada pela tradição, por meio de exercícios de redação, centrados na oposição entre narração e descrição. Neste sentido, percebe-se que a descrição sempre fez parte do cotidiano da prática escolar. Desde as séries iniciais, os alunos aprendiam a descrever um lugar, uma pessoa, objetos. Já nas séries mais avançadas, o fato de a descrição apresentar um caráter relativamente autônomo fazia dessa categoria um elemento singular para a prática pedagógica de exercícios de comentários de textos. De acordo com o modelo reivindicado pela tradição retórica, narração e descrição, por razões de estética, tinham que ser distinguidas de forma contundente.

Os trabalhos atuais apresentados por teóricos de orientações diferenciadas têm demonstrado que é possível estabelecer um modelo que permite compreender e, sobretudo,

formalizar o funcionamento da descrição. Esse modelo, cuja abordagem é linguística, teve por objetivo a elaboração de esquemas que possibilitassem revelar como certas marcas presentes em uma determinada sequência textual poderiam ser caracterizadas como de natureza descritiva. Então, uma análise que tem por objetivo estabelecer as fronteiras entre uma sequência descritiva e uma sequência narrativa é certamente possível a partir do momento que consideramos tais esquemas.

No caso do romance, é preciso considerar que ele tem por natureza uma característica heterogênea. Isso significa que, de forma particularizada, esse gênero apresenta aspectos extremamente variados, o que reforça a afirmação de que “Il n’existe pas de texte pur” (TISSET, 2000, p.110). Sendo assim, a estrutura do romance pode oferecer certo revezamento no que diz respeito à utilização dos diversos tipos de sequências. Neste sentido, é possível apontar alguns desses tipos de sequências (argumentativas, descritivas, narrativas, entre outras) que conjuntamente constroem a tessitura do texto. É importante enfatizar que um determinado texto pode não reunir todos os tipos de sequências, ou ainda, dependendo da intenção do autor, pode dar maior ênfase a uma ou a outra. Essa questão constitui um dos objetos centrais dos estudos relativos aos gêneros textuais.

O fato de a descrição caracterizar uma pausa na narrativa, no decorrer da ação, colaborou para que alguns artifícios fossem criados com o intuito de dar à sequência descritiva um aspecto de movimento, tornando-a mais dinâmica, tentando resolver, então, esse problema. Por outro lado, essa perspectiva dificultou o trabalho de identificação das fronteiras entre narração e descrição, à medida que a sequência descritiva começa a caracterizar, por exemplo, as ações ou transformações no tempo. Essa forma de descrever, ao contrário de se limitar à exploração de predicados qualificativos ou ainda de enunciados de *être* –tidos como propriamente descritivos–, é marcada, sobretudo, pela utilização de predicados funcionais, denominados também de enunciados de *faire*¹⁰.

Há várias maneiras de identificar uma sequência descritiva. Então, quais são os elementos formais que autorizam especificar uma determinada sequência textual como descritiva? De

---

¹⁰ Para Adam (1993, p. 85), a descrição de ações é uma maneira de descrever que garante à descrição a representação de um objeto de forma mais viva, ou seja, animada. Sua função é fundamental no reconhecimento de uma sequência narrativa ou de uma sequência, cujo objetivo é simplesmente apresentar as ações de acordo com uma ordem cronológica.

acordo com o modelo teórico proposto por Adam (1989), baseado em critérios semiológicos, a sequência descritiva se difere na narrativa primeiramente pelo conteúdo apresentado e pela utilização de elementos linguísticos específicos. São essas características que chamam a atenção para a dissimetria existente entre o enunciado narrativo e o descritivo.

No caso da narração, pode-se afirmar que ela é responsável por fazer a ação evoluir na história e está atrelada ao aspecto temporal da narrativa. Já a descrição se destaca por sua natureza relativamente atemporal. A alternância entre os tempos *passé simple* e *imparfait*¹¹ assinala também a passagem de uma sequência à outra. Nota-se que existe, comumente, uma preferência pelo emprego de alguns tipos de marcadores que acentuam o início e o final de um seguimento descritivo como, por exemplo, sinais tipográficos (alíneas), a presença de um *incipit*¹² com função de embreante, a utilização de verbos de percepção, acumulação de epítetos, a recorrência de figuras de estilo, a presença da parataxe e da justaposição, a construção do objeto descrito estruturado de forma arborescente, ou seja, um esquema, cujas características se assemelham a uma árvore.

Existem ainda outros procedimentos que são interpretados como planos de textos. O papel desses planos, segundo Adam, está diretamente atrelado à organização das informações que por meio de dispositivos de textualização (enumerativos, temporais e espaciais) permitem a distinção entre esses dois tipos de sequências e orientam a leitura, pois “(...) les organisateurs jouent tous un même rôle: favoriser le passage d’une suite linéaire de propositions descriptives (énumération) à la séquence (composition textuelle)” (ADAM, 1993, p. 96). O plano de texto mais frequente na representação de uma descrição, conforme Adam, é a sequência: *(tout) d’abord, puis, ensuite e enfin* que diz respeito aos organizadores de tempo. Quanto aos organizadores espaciais, destacam-se, por exemplo: *au nord, au sud, à droite, à gauche, en haut, le premier, vers*, entre outros.

Assim sendo, a utilização dos organizadores é fundamental na sequência descritiva, uma vez que, além de assegurar a progressão da descrição de forma ordenada, ela também

¹¹ De acordo com Gervais-Zaninger (2001, p. 74), a utilização do imperfeito é um dos indícios mais fortes da presença de uma sequência descritiva.

¹² A palavra *incipit* é de origem latina e significa início. Consiste nas primeiras palavras de um texto literário e, modernamente, também nas primeiras notas de uma partitura. Fórmula que indica o início de um texto como, por exemplo: *j’ai vu, il y a, c’était*, entre outras.

possibilita a hierarquização desse tipo de sequência que, de outro modo, seria simplesmente linear e desprovida de estrutura.

No que concerne aos limites entre narração e descrição, apesar de, inicialmente, os estudos sobre as possibilidades de intersecção dessas duas formas de organização de enunciados terem sido fundamentados em uma análise de perspectiva estrutural com variante semiótica (o que favoreceu, por um lado, a importância do texto no cenário formal e funcional, por outro, prejudicou-o na medida em que tornou esses modos de organização demasiadamente independentes), isso não impediu que um novo olhar, cujo enfoque, dessa vez voltado para o caráter comunicativo da narrativa, fosse apresentado. Dentro desse panorama, tanto escritor como leitor tem papéis distintos e ao mesmo tempo dependentes. O primeiro assegura ao texto uma função comunicativa, permeada por escolhas subjetivas; e o segundo confirma essa intenção por meio da apreensão dos significados. Desse modo, ambos participam da construção do sentido do texto.

1.4 Posições teóricas sobre o modelo de funcionamento da descrição

Toda a problemática que gira em torno da descrição –como acontecimento textual que coabita com os diferentes gêneros discursivos– discutida por Adam, serve de embasamento para que ele proponha um modelo teórico de funcionamento pragmático, isto é, uma abordagem unificada da descrição, cujo objetivo é servir de arquétipo para a construção do texto descritivo. A proposta de unificar a estrutura da descrição de Adam visa, sobretudo, a contestar a afirmação feita por Jean Molino, o qual afirma que a descrição não apresenta uma estrutura única, nem sequer um sistema descritivo claramente definido, ou seja, simplesmente ela não existe.

Cette démarche vise donc à nuancer, sinon à vraiment contredire, cette affirmation de Jean Molino: “Il n’y a pas de description en soi, pas de structure unique, pas de système descriptif clairement défini” (MOLINO *apud* ADAM, Ibidem, 1993, p. 94).

Dessa maneira, para Adam, o texto descritivo apresenta um plano, uma ordem subjacente, cuja composição compreende um tema-título e quatro macro-operações que se encontram na base das sequências descritivas. São elas:

- a) operação de localização ou de referenciação (*ancrage*) – esse tipo de operação diz respeito à identificação, isto é, é à operação descritiva pela qual assinalamos o tema que constitui o objeto da descrição. O tema-título pode ser apresentado na sequência de três formas: 1) explícita, que corresponde à operação de referenciação propriamente dita; 2) implícita, também denominada de afetação (nesse caso, o tema-título é utilizado com a finalidade de provocar um efeito de suspense, ou seja, ele só pode ser resgatado no final da sequência descritiva); 3) reformulativa, cujo objetivo é promover uma (re)construção da descrição apresentada, ou ainda uma *reancrage*;

- b) operação de listagem ou aspectualização (*aspectualisation*) – é a operação descritiva, cujo procedimento é a enumeração das características e também das partes em que o objeto descrito pode se subdividir. Nota-se que esse procedimento pode considerar tanto os aspectos concretos (como, por exemplo, as partes de um corpo), quanto os aspectos abstratos que dizem respeito principalmente a certos tipos de comportamento que são avaliados pelo olhar de quem descreve. Geralmente, esse tipo de operação é marcado pela utilização da sinédoque¹³ e sua ocorrência pode se estender ao longo da descrição, visto que cada parte descrita pode, perfeitamente, dar origem a outras;

- c) operação de estabelecimento de relações (*mise en relation*) – esta operação pode ser observada por meio da descrição da situação espaço-temporal e pela analogia. Sendo assim, esse tipo de operação descritiva tem o objetivo de buscar uma associação entre o objeto que está sendo descrito (ou parte dele) e os outros objetos, por intermédio de uma analogia comparativa ou metafórica, ou ainda por

---

¹³ Operação que procura apresentar um determinado objeto, partindo do geral para o particular.

intermédio da contextualização. O objeto da descrição é colocado em um dado contexto, cuja situação espaço-temporal permite que ele estabeleça uma relação com os outros elementos do universo. Essa aproximação pode se realizar de forma metonímica ou por contiguidade;

- d) operação de subtematização ou reformulação (*reformulation*) – esse tipo de operação descritiva tem o objetivo de promover uma expansão descritiva, ou seja, é uma operação em que selecionamos uma parte do todo que servirá de objeto para uma nova descrição que, por sua vez, é vista sob diferentes aspectos. É importante dizer que essa operação mantém uma relação de dependência com a operação de listagem e que, teoricamente, esse processo pode ser repetido infinitamente. Um outro ponto relevante para se destacar é o fato de que essa operação permite, além da apresentação de outras leituras do objeto descrito, a apresentação do término da descrição.

Adam e Revaz (1997) afirmam, quanto à sequência descritiva, que o autor do texto ou o *descriptor* é livre para proceder à escolha de qualquer uma das operações que foram relacionadas acima, podendo, no interior da sua apresentação descritiva, utilizá-las da maneira que mais lhe agradar, de acordo com o efeito expressivo que se busca. Inclusive, é possível encontrar mais de uma dessas operações em uma mesma descrição. Nesse caso, cabe ao *descriptor* organizá-las de acordo com a ordem por ele estabelecida. Porém, os autores lembram que, do ponto de vista linguístico, a mais utilizada das operações é a de listagem, na qual o *descriptor* enfatiza as qualidades ou propriedades do todo (objeto que está sendo descrito) ou de suas partes.

A transcrição do modelo abaixo, concebido por Adam, representa o esquema de uma sequência descritiva.

FIGURA 1 – Superestrutura descritiva proposta por J.-M. Adam¹⁴

¹⁴ A tradução dos termos utilizados no modelo de Adam é nossa. *Thème-titre* (tema-título), *ancrage* (referenciação), *aspectualisation* (aspectualização), *pd. propriétés/qualités* (propriedades/qualidades) –*forme* (forma), *taille* (tamanho), *couleur* (cor), etc.–, *pd. parties/synecdoque* (partes/sinécdoque) –*partie*: 1, 2, etc (parte: 1, 2, etc)–, *mise en relation* (estabelecimento de relações), *pd. situation* (situação), –*métonymie* (metonímia), *espace* (espaço) e *temps* (tempo)–, *pd. assimilation* (assimilação), –*comparaison* (comparação) e *métaphore* (metáfora). O modelo foi retirado do livro: (ADAM, 1993, p. 115).

Foi selecionado um trecho da obra de Balzac, *La maison du chat-qui-pelote*, para ilustrar o modelo de sequência sugerido por Adam:

Ex 1: Au milieu de la rue Saint-Denis, presque au coin de la rue du Petit-Lion, existait naguère **une de ces maisons précieuses** qui donnent aux historiens la facilité de reconstruire par analogie l'ancien Paris. **Les murs menaçants de cette bicoque** semblaient avoir été **bariolés d'hiéroglyphes**. Quel autre nom le flâneur pouvait-il donner au X et aux V que traçaient sur **la façade** les pièces de bois transversales ou diagonales dessinées dans le badigeon par de petites lézardes parallèles ? Évidemment, au passage de la plus légère voiture, chacune de ces solives s'agitait dans sa mortaise. **Ce vénérable édifice** était surmonté d'un **toit triangulaire** dont aucun modèle ne se verra bientôt plus à Paris. **Cette couverture, tordue** par les intempéries du climat parisien, s'avancait de trois pieds sur la rue, autant pour garantir des eaux pluviales **le seuil** de la porte, que pour abriter le mur d'un **grenier** et sa **lucarne** sans appui. **Ce dernier étage** fut construit en planches clouées l'une sur l'autre comme des ardoises, afin sans doute de ne pas charger **cette frêle maison**.

Par une matinée pluvieuse, au mois de mars, un jeune homme, soigneusement enveloppé dans son manteau, se tenait sous l'auvent de la boutique qui se trouvait en face de ce **vieux logis**, et paraissait l'examiner avec un enthousiasme d'archéologue. A la vérité, **ce débris de la bourgeoisie du seizième siècle** offrait à l'observateur plus d'un problème à résoudre (BALZAC, 1970, p. 25 e 26).¹⁵

Logo no início da leitura dessa obra –procedimento tradicional da introdução–, Balzac apresenta uma descrição minuciosa do principal local em que a história transcorrerá. A casa descrita compreende o estabelecimento comercial da família *Guillaume* e o domicílio, no qual vivem *Augustine*, a protagonista da história, e sua família.

Tendo como base a proposta de Adam, percebe-se que a descrição, no trecho acima, apresenta um plano que está visivelmente sujeito a uma ordenação. O primeiro passo para apreender a ordem estabelecida é identificar o tema-título da sequência que, nesse caso, é a casa, explicitamente denominado como *une de ces maisons*. Depois de estabelecida a

---

¹⁵ Todos os grifos que, por ventura, forem encontrados nos exemplos (de 1 a 94) são nossos.

operação de referenciação –no caso explícita–, o próximo passo é proceder à operação de listagem, na qual se observa tanto a enumeração das características do objeto quanto das partes que o compõem. Quanto às propriedades (qualidades) dessa casa, destacam-se: *précieuses, vénérable, frêle, vieux, murs menaçants e bariolés d’hiéroglyphe, toit triangulaire e couverture tordue*. As partes da casa –que caracterizam a utilização da sinédoque–, destacadas na sequência são: *les murs, la façade, un toit/couverture, le grenier/dernier étage, lucarne e le seuil*.

No exemplo escolhido, a operação que permite o estabelecimento de relações entre o objeto descrito, no caso a casa, e outros objetos é percebida por meio de expressões que situam o objeto da descrição em um determinado espaço (*au milieu de la rue Saint-Denis, presque au coin de la rue du Petit-Lion, la boutique qui se trouvait en face de ce vieux logis*) e tempo (*naguère, par une matinée pluvieuse, au mois de mars*). Observa-se ainda a utilização de comparações que ajudam a re(criar) a imagem desejada: *ce dernier étage fut construit en planches clouées l’une sur l’autre comme des ardoises, afin sans doute de ne pas charger cette frêle maison* e de metonímias, por exemplo, a palavra *bicoque* que, nesse caso, permite uma descrição mais subjetiva da casa. Por último, nota-se a operação de reformulação que pode ser examinada na sequência (*ce vieux logis e ce débris de la bourgeoisie du seizième siècle*), a fim de propiciar uma expansão descritiva da casa e de suas partes, dando origem a novas descrições com o objetivo de repetir todo o processo ou então de apresentar seu término. Em relação aos termos técnicos utilizados na ordenação de uma descrição, segundo Maingueneau (1986, p. 59), eles são empregados com uma finalidade didática e evidenciam referentes estáveis e transparentes à linguagem.

A análise da progressão da sequência descritiva apresentada no exemplo acima pode ser observada no seguinte quadro.

Operação de referenciação - Tema-título: <i>une de ces maisons</i>	
Operação de aspectualização	
Propriedades-qualidades	Partes/ Sinédoque
Forma: <i>vieux, murs menaçants e bariolés d’hiéroglyphe, toit triangulaire e couverture tordue</i>	<i>les murs la façade un toit/couverture le grenier/dernier étage</i>

qualidades: <i>précieuses, vénérable, frêle, vieux</i>	<i>lucarne le seuil</i>
Operação de estabelecimento de relações	
Situação	Assimilação
Metonímia: <i>cette bicoque</i>	<i>Comparação: ce dernier étage fut construit en planches clouées l'une sur l'autre comme des ardoises, afin sans doute de ne pas charger cette frêle maison</i>
Espaço: <i>au milieu de la rue Saint-Denis, presque au coin de la rue du Petit-Lion, la boutique qui se trouvait en face de ce vieux logis</i>	
Tempo: <i>naguère, par une matinée pluvieuse, au mois de mars</i>	
Reformulação: <i>ce vieux logis, ce débris de la bourgeoisie du seizième siècle</i>	

A descrição como estratégia, na qual se verifica a intenção do sujeito descritor em relação ao ato de descrever, deve ser percebida como um ato de linguagem que se atualiza de acordo com as modalidades que se deseja assinalar. Considerando esse aspecto, a descrição está sujeita a vários tipos de abordagem, ou seja, ela pode ser estudada de várias maneiras, por exemplo: como gênero, período, modo de enunciação ou ainda como maneira de organização do discurso (GERVAIS-ZANINGER, 2001).

Charaudeau (2008), por sua vez, classifica os modos de organização do discurso da seguinte maneira: enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. Para ele, cada um desses modos apresenta duas características importantes, sendo a primeira ancorada em uma *função de base*, e a outra em um *princípio de organização*. São essas características que nos permitem observar, segundo o autor, os traços distintivos existentes entre esses modos de organização do discurso.

Quanto ao modo descritivo, o autor subdivide o assunto em três grandes campos: a) sobre o modo descritivo; b) sobre a construção descritiva; e c) sobre a encenação descritiva.

Em relação à *função de base* do modo de organização descritivo, ela diz respeito à finalidade discursiva sobre a qual o locutor constrói o seu discurso, neste caso: o que

significa descrever? E, quanto ao *princípio de organização*, esse último apresenta dois aspectos: um corresponde à maneira como o mundo referencial está organizado –o que implica diretamente *lógicas de construção* desses mundos (nomear-localizar-qualificar)–, e o outro corresponde à organização da representação desse referente (a encenação descritiva).

De acordo com Charaudeau, existem procedimentos que servem para organizar as categorias de língua no discurso em função das finalidades discursivas do ato de comunicação, são eles: o modo de organização enunciativo, o descritivo, o narrativo e o argumentativo. No caso do texto literário, os que dominam esse gênero são: o narrativo e o descritivo, seguido do enunciativo. É importante destacar que cada um desses modos apresenta especificidades que são perfeitamente passíveis de serem observadas. Todavia, segundo o autor, durante muito tempo uma visão equivocada, alimentada pela tradição da aplicação dos exercícios escolares – que utilizavam os vocábulos *descrever* e *contar* como enunciados para as tarefas de redação –, foi a grande responsável pela dificuldade em distinguir o modo descritivo do narrativo. Apesar de esses modos de organização do discurso estarem profundamente atrelados, o resultado desse mal-entendido gerou um tipo de conflito entre o que pertencia à esfera descritiva e à esfera narrativa.

O fato que acabamos de abordar no parágrafo anterior é, de acordo com a proposta crítica exposta por Charaudeau, um dos três problemas apontados em relação à representação do modo de organização descritivo. O segundo problema diz respeito à difícil tarefa de perceber as diferenças existentes entre a finalidade do texto e o seu modo de organização, uma vez que é perfeitamente possível que parte do texto possa ser considerada descritiva quanto à sua organização, mas, diante do seu conjunto, pode apresentar, além da descrição, outra finalidade. O último problema apontado pelo autor é a relação entre língua e texto. Nesse caso, ele levanta questões sobre a fragilidade que alguns parâmetros utilizados para determinar o modo de organização do discurso apresentam, como, por exemplo: o fato de haver ou não a possibilidade de se estabelecer uma relação de continuidade entre as categorias da língua e as características discursivas de um texto, ou seja, o fato de acumularmos em um determinado texto marcas que correspondem a uma mesma categoria de língua significa que se pode determinar um modo de discurso?

Essas considerações do autor sobre o modo descritivo, na realidade, permitem revelar, por vezes, as dificuldades encontradas para se apontar corretamente o modo de organização de um determinado discurso, pois, como vimos, o texto pode, muitas vezes, apresentar características que o faz aproximar-se mais de um ou de outro modo. Isso significa que é possível que um mesmo texto guarde em sua estrutura contornos que revelam características pertencentes a outros modos de organização discursiva. Percebe-se que alguns desses modos se sobrepõem a outros. Por essa razão, o autor afirma que

(...) um texto é sempre heterogêneo, do ponto de vista de sua organização. Ele depende, por um lado, da situação de comunicação na qual e para a qual foi concebido e, por outro lado, das diversas ordens de organização do discurso que foram utilizadas para construí-lo (CHARAUDEAU, 2008, p. 109).

O que foi exposto sobre o modo descritivo nos permite afirmar que existem vários fatores que devem ser considerados quanto ao tipo organizacional de um texto e quanto à fragilidade na delimitação. Por essa razão, parece importante apresentar alguns dos parâmetros enumerados por Charaudeau, os quais permitem qualificar um texto desvendando sua estrutura particular.

Primeiramente, o autor chama a atenção em sua exposição para o fato de os termos descrição e descritivo terem sido comumente utilizados por pesquisadores ligados à crítica literária, entre outros, como se fossem sinônimos. Todavia, existem diferenças marcantes em relação aos dois termos que, para ele, de modo algum, devem ser desprezadas.

Levando-se em consideração essas observações, o termo descrição, para Charaudeau, deve ser empregado apenas para definir um tipo de texto, cuja natureza revela explicitamente características particulares ligadas ao ato de descrever. Sendo assim, a descrição incide sobre uma exposição dos aspectos quantitativos e qualitativos que representam os seres e objetos que são capturados pelo olhar singular de quem os vê. É esse olhar existencial sobre o mundo que busca captar em sua fonte de inspiração uma orientação, isto é, um traço particular –ora objetivo, ora subjetivo– que a diferencie e que a faça existir. Neste sentido, a descrição é considerada, conseqüentemente, como o resultado daquilo que se vê.

Quanto ao termo descritivo, com os estudos da Semiótica Moderna, desenvolvidos por Barthes, Greimas, Genette, Hamon, entre outros, ele passou a ser visto como um procedimento discursivo (o que Charaudeau chama de *modo de organização do discurso*), ou seja, um processo que tem por finalidade, juntamente com outros modos de discurso, construir um relato.

Como modo de organização do discurso, a construção descritiva apresenta três tipos de elementos que a constituem e que podem ser, ao mesmo tempo, dependentes e independentes, são eles: *nomear*, *localizar/situar* e *qualificar*. Para Charaudeau, quando se nomeia um ser, naturalmente, percebe-se sua existência. Esse processo envolve duas operações simultâneas: a primeira é notar uma diferença, e a segunda é relacionar a diferença observada a uma semelhança –essas duas operações resultam no princípio da classificação. O segundo elemento, *localizar/situar*, diz respeito à delimitação espaço-temporal da posição em que se encontra o ser que está sendo observado. Vale a pena ressaltar que essa delimitação espaço-temporal é fundamental para a construção do ser. A tarefa de *qualificar*, último elemento apontado pelo pesquisador, corresponde à atribuição de um significado próprio para os seres animados e inanimados. Portanto, *qualificar* é a tarefa pela qual um sujeito pode exprimir o seu imaginário de forma individualizada ou coletiva, isto é, sua visão particularizada do mundo ou ainda uma visão pré-estabelecida, inerente aos consensos sociais.

Observar-se também que os elementos apresentados se organizam no texto em conformidade com alguns procedimentos tipicamente característicos do fenômeno da descrição, podendo ser empregados de forma livre –diferentemente dos outros modos de organização do discurso, o modo descritivo não se fecha, devido à sua lógica interna– e ainda de forma não arbitrária –toda descrição depende, de certa maneira, dos outros modos de organização, como: o narrativo e o argumentativo, para adquirir sentido. Esses procedimentos podem ser de caráter discursivo e linguístico.

Para o linguista, os procedimentos discursivos obedecem a critérios de identificação e construção objetiva/subjetiva do mundo. No que concerne à identificação, esse procedimento consiste em *fazer existir os seres* do mundo, por meio da nomeação. Quanto ao procedimento da construção objetiva e subjetiva, no primeiro caso se tem a reprodução

fiel daquilo que está sendo observado tanto por parte do sujeito que observa quanto por parte de qualquer outro sujeito. O resultado desse procedimento é a construção de uma *visão da verdade* a propósito do mundo. No segundo caso, o relativo à construção subjetiva, esse processo permite ao sujeito que descreve, de acordo com a sua visão particular, apresentar uma descrição tanto dos seres existentes no mundo quanto dos seus comportamentos.

Dessa maneira, constatamos que, na construção subjetiva, o universo estabelecido pelo sujeito condiz exatamente com seu imaginário pessoal. Portanto, é perfeitamente possível que, na construção subjetiva, haja uma interferência emocional do sujeito que constrói o discurso. O resultado dessa interferência pode ser notado por meio de uma transfiguração dos seres que estão sendo observados.

A propósito dos procedimentos linguísticos, Charaudeau afirma que estes, na construção do discurso, podem lançar mão de uma ou mais *categorias de língua* que, combinadas entre si, servem de instrumentos para os componentes da organização descritiva, a saber: nomear, localizar/situar e qualificar. O pesquisador estabelece, então, inicialmente, uma lista de *categorias de língua* que implica diretamente a legitimação da vida dos seres e que, desse modo, enquadra-se na ordem do nomear. Essas categorias são: a denominação, a indeterminação, a atualização ou concretização, a dependência, a designação, a quantificação e a enumeração. Os procedimentos linguísticos utilizados para delimitar a situação espaço-temporal dos seres na descrição podem apresentar categorias de língua que têm por finalidade precisar essa situação ou deixá-la completamente em suspense, isto é, não lhe conferir qualquer identificação particular. Finalmente, os procedimentos linguísticos que utilizamos na descrição para qualificar se dividem em categorias de língua que, por sua vez, promovem a acumulação de detalhes/precisões e a utilização da analogia.

De acordo com o autor em questão, a encenação descritiva, elaborada pelo sujeito que está em posição de descrever, permite, por vezes, que se observe implícita ou explicitamente alguns efeitos que, no texto, podem ser ou não apreendidos pelo leitor, os quais nem sempre são criados de forma intencional pelo sujeito que observa. Tais efeitos são classificados como: efeito de saber, efeitos de realidade e de ficção, efeito de confiança e efeito de gênero. Além desses efeitos que foram apresentados, Charaudeau também

apresenta alguns procedimentos que estão atrelados, de forma direta, à composição do texto, sendo estes de natureza semiológica, os quais compreendem a extensão descritiva, a disposição gráfica e a ordenação.

2. CONCEITOS OPERATÓRIOS NA ESCRITA DESCRITIVA

Algumas noções são de grande importância na escrita descritiva, uma vez que interferem diretamente na construção do objeto que está sendo observado. A isotopia e a focalização são, por exemplo, algumas delas. A isotopia tem papel capital no texto, pois é ela quem garante a permanência da informação, por meio da redundância de categorias semânticas que permitem uma leitura mais uniformizada do texto e, conseqüentemente, sua compreensão. No caso da focalização, a sua observação é essencial na sequência descritiva, uma vez que é responsável por indicar o modo como é construído o mundo descrito que pode ser ou não direcionado por uma perspectiva particular. Sendo assim, essas noções serão apresentadas de forma mais circunstanciada.

2.1 Isotopia/Tematização

A isotopia desempenha uma função primordial na construção do texto, pois é a responsável por assegurar sua coesão e ainda sua legibilidade por intermédio da repetição dos semas que, por sua vez, distinguem-se em genéricos e contextuais¹⁶. Além disso, a isotopia é vista como um ponto de referência que orienta o leitor durante o percurso de leitura. Neste sentido, ela procura auxiliar o leitor, fazendo que ele perceba a existência de uma sequência discursiva, evitando, assim, as hipóteses equivocadas e as ambigüidades que certamente podem distanciá-lo da construção do sentido do texto.

---

¹⁶ No primeiro caso, toma-se como exemplo a palavra *garçon* que, de acordo com Tisset (2000), apresenta quatro semas genéricos (*animé + humain + mâle + jeune*). No caso dos semas contextuais, eles correspondem à recorrência da expressão ou do conteúdo.

Na maioria das vezes, pode-se afirmar que as narrativas são poli-isotópicas. Isso significa que várias isotopias podem habitar um mesmo texto. É preciso que o leitor esteja atento para compreender que umas são mais importantes do que outras e para escolher quais lhe possibilitarão assegurar a continuidade das informações de forma que haja uma progressão temática.

No caso das sequências descritivas, em particular, sabe-se que elas se caracterizam pela presença constante de isotopias que interferem diretamente na organização semântica do texto. Sendo assim, a partir da seleção tema-título, desenrola-se um desencadeamento de outros subtemas que se relacionam entre si, dando forma às partes que compõem o todo. Tome-se como exemplo uma descrição, cujo tema-título incide sobre o céu. Certamente, essa representação suscitará a aparição de subtemas como: as estrelas, as nuvens, os planetas, o infinito, a lua, o sol entre outros, que receberão uma qualificação ou um predicado que os caracterize. Nesse âmbito, a coerência da descrição é de natureza semântica, o que produz um efeito de homogeneidade no texto.

Uma análise que tem por objetivo construir o percurso temático do texto considera como as informações apresentadas se organizam na frase e ainda como elas progridem no texto. Reuter (2000) destaca a progressão temática como o produto de um processo, no qual o tema (algo supostamente conhecido) e rema (uma informação nova, complementar) são observados cuidadosamente nos enunciados. Nesse âmbito, a progressão do texto depende da observação de algumas condições de produção como, por exemplo, a repetição e a renovação. A primeira é necessária na medida em que ajuda a fixar e memorizar as informações, enquanto a segunda garante ao texto seu avanço.

Para Tisset (2000), do ponto de vista sintático, a tarefa de se reconhecer o tema e o rema em um enunciado é geralmente simples. No entanto, isso não é sempre assim, porque, em alguns casos, esses dois componentes podem se manifestar de uma forma em que o grau de dificuldade é maior. Nesses casos, são encontrados elementos coordenados e subordinados. A pesquisadora chama a atenção para o fato de que uma análise que se propõe a observar a temática de um texto jamais se situa no nível sintático, mas no nível do funcionamento textual.

Há três tipos de progressão temática que, alternadamente, podem ser detectadas em uma determinada sequência textual. Tanto Reuter como Tisset destacam: a progressão linear, a progressão com tema constante e com tema derivado. No primeiro caso, ela consiste em alternar, no enunciado, a posição do rema em relação ao tema; isso quer dizer que cada rema se torna tema em uma nova frase. Quanto à progressão com tema constante, nota-se que um mesmo tema pode ser utilizado sucessivamente, todavia ele será precedido por diferentes remas. De acordo com Reuter, esse tipo de progressão é o mais simples e mais frequente tanto na narração de acontecimentos quanto na descrição. A progressão com temas derivados é uma versão da progressão linear. Ela consiste em apresentar um hipertema, ou seja, um tema global que provoca o desencadeamento de temas que dão origem a outros remas. Para Tisset, esse tipo de progressão tem um importante papel na descrição, uma vez que “Ce type de progression à thème élaté est fréquent dans les descriptions pour décliner un objet sous ses différentes facettes” (TISSET, 2000, p.38).

À isotopia, então, cabe a tarefa de guiar o leitor na busca do sentido do texto, organizando os significantes de forma que eles apontem para uma perspectiva de significação.

No exemplo abaixo, retirado do conto de Le Clézio, é possível examinar como se dá a construção da isotopia textual por meio da observação minuciosa das unidades temáticas que evidenciam as imagens e marcas semânticas registradas no texto.

Ex 2: Le **mont** Reydarbarmur était à droite du chemin de terre. Dans la lumière du 21 juin il était très haut et large, dominant le pays de steppes et le grand lac froid, et Jon ne voyait que lui. Pourtant, ce n'était pas la seule **montagne**. Un peu plus loin, il y avait le **massif** du Kalfstindar, les grandes **vallées** creusées jusqu'à la mer, et au nord, la masse sombre des gardiens des **glaciers**. Mais **Reydarbarmur** était plus beau que tous les autres, il semblait plus grand, plus pur, à cause de la ligne douce qui allait sans s'interrompre de sa **base** à son **sommet**. Il touchait le ciel, et les volutes des nuages passaient sur lui comme une fumée de volcan. Jon marchait vers **Reydarbarmur** maintenant. Il avait laissé sa bicyclette neuve contre un talus, au bord du chemin, et il marchait à travers le champ de bruyères et de lichen. Il ne savait pas bien pourquoi il marchait vers **Reydarbarmur**. Il connaissait cette **montagne** depuis toujours, il la voyait chaque matin depuis son enfance, et pourtant, aujourd'hui, c'était comme si **Reydarbarmur**

lui était apparu pour la première fois. Il la voyait aussi quand il partait à pied pour l'école, le long de la route goudronnée. Il n'y avait pas un endroit de la **vallée** d'où on ne pût la voir. C'était comme un château sombre qui culminait au-dessus des étendues de mousse et de lichen, au-dessus des pâtures des moutons et des villages, et qui regardait tout le pays (LE CLÉZIO, 1982, p. 123-124).

Em relação à progressão temática verificada no exemplo 2, percebe-se que o autor, utiliza sobretudo a progressão com tema constante, tanto quando ele descreve a montanha quanto quando descreve a trajetória de *Jon*. Todavia, existe também a progressão linear que se intercala nessa construção descritiva. Tomando o exemplo da montanha, a progressão com tema constante, pode ser observada nas passagens (*Le mont Reydarbarmur était à droite du chemin de terre, il était très haut et large, Mais Reydarbarmur était plus beau, il semblait plus grand*, etc.) em que o tema é a montanha e o(s) rema(s) constituem as informações adicionais que caracterizam o tema. Já nas passagens (*Jon ne voyait que lui, Jon marchait vers Reydarbarmur, il la voyait chaque matin*) o tema é *Jon* e o rema a montanha. Essa inversão configura a progressão linear. Outros vocábulos se unem ao tema montanha, possibilitando uma representação mais detalhada do espaço e assegurando a permanência das informações (*montagne, massif, vallées, glaciers, base e sommet*).

A partir do levantamento de alguns elementos textuais que pertencem a uma mesma cadeia semântica, nota-se que a unidade temática principal, no exemplo apresentado, diz respeito à representação da montanha. Procedendo à leitura do excerto, vê-se que a construção isotópica no texto aponta, a nosso ver, para uma perspectiva que enfatiza a grandeza e majestade da montanha *Reydarbarmur* em relação às outras montanhas, e também, de um modo geral, a toda a paisagem local. A utilização de alguns vocábulos e expressões confirma essa observação. Cita-se, por exemplo: *très haut, dominant, plus beau, plus grand, plus pur, Il touchait le ciel* e *qui regardait tout le pays*. Além da imagem de “domínio” dessa montanha que vai sendo construída ao longo de todo o texto, paralelamente, é possível perceber algo de misterioso e, quem sabe, sobrenatural que está atrelado a essa primeira imagem, como se a montanha guardasse um segredo que, especialmente, naquele dia –diferentemente de todos os outros– iria ser revelado a *Jon*.

A representação do “domínio” da montanha é verificada, sobretudo, por intermédio de verbos e advérbios que ajudam a intensificar a sua condição de superioridade em relação a outros seres e coisas, são eles: *au-dessus*, *culminait* e *regardait tout le pays*. A visão da montanha como um “olhar” posto a observar tudo e todos é bastante explorada, o que faz aumentar ainda mais o mistério que a envolve. Não há sequer um lugar que fuja ao seu alcance. Sendo assim, ela prevalece sobre tudo.

A possibilidade da existência de algo sobrenatural é explicitamente marcada, uma vez que a montanha *touche le ciel*. Na realidade, esse tom misterioso permite que a ideia da existência de um ser que habita essa montanha seja pouco a pouco edificada, sobretudo se tomarmos o título como referência. Na frase *C'était comme un château sombre*, a comparação estabelecida entre a montanha e um castelo sombrio também reitera essa condição misteriosa.

Neste sentido, a relação entre o divino e o terreno é mediada por um fato que está prestes a acontecer. A evocação do céu e a ascensão de *Jon* por intermédio da montanha denotam, desse modo, a passagem de um estado a outro, um estado de superioridade que torna possível partilhar algumas revelações e entender muitas outras. Como se sabe, na maioria das vezes, a montanha está tradicionalmente atrelada à noção de um lugar em que habitam os deuses. Portanto, é por meio dela que se tem acesso ao desconhecido ou a outro mundo, o céu. A respeito desse elemento, observa-se que a transposição da montanha simboliza também a superação. Para *Jon*, isso pode significar vencer as barreiras, as dificuldades, seguir em direção ao novo, a uma nova etapa.

Nota-se ainda a existência de vários indícios que remetem ao aspecto sagrado desse espaço. O próprio título do texto ajuda a criar essa imagem, ou seja, não é uma montanha qualquer, ela é diferente das demais, é ela *La montagne du dieu vivant*.

Outra construção semântica que o trecho nos permite delinear é a sensação de iniciação que talvez possa estar atrelada à mudança de postura do protagonista. Até aquele momento, *Jon* via a montanha com um olhar de criança; por isso, certamente, não estava preparado para compreender o desconhecido. A partir daquele momento, ele passa a ter um novo olhar. É esse olhar que revela uma montanha mágica e diferente que atrai *Jon* de

maneira incontrolável. *Jon* precisa entender essa sensação e, dessa forma, parte em busca do novo, daquilo que desconhece, mas que está prestes a conquistar.

O vocabulário atribuído à montanha e que revela características relativas ao sagrado é observável por meio das palavras *ciel*, *pur*, *nuages* (que evocam a cor branca, a sensação de leveza e a pureza) e *regardait*, que juntas representam clareza ou ainda a possibilidade de perceber a união entre o céu e a terra, o divino e o terreno. A percepção da correspondência existente entre esses expoentes irá garantir a *Jon* a percepção de um mundo superior.

A leitura direcionada no segmento extraído do texto de Le Clézio resgata a recorrência de alguns traços que possibilitaram a apresentação de um plano de leitura. Essa tarefa de conferir ao texto uma unidade de sentido diz respeito à análise das isotopias textuais.

2.2 Focalização

Focalização é o termo utilizado para designar a relação existente entre o narrador e o universo por ele representado. Diante disso, a realização de um estudo que aborde esse tema, certamente, estará examinando o modo como o narrador observa e descreve os acontecimentos presentes na diegese. De acordo com os estudos narratológicos –que se dedicam ao exame metódico das narrativas, considerando o que nelas há de semelhante e também de diferente, tornando-as umas distintas das outras como narrativas–, é possível apresentar uma lista de noções que tratam da perspectiva narrativa: focalização, visão, aspecto, ponto de vista. Essas noções resultam de diferentes tradições e ainda de abordagens diversificadas.

Genette (1972), no capítulo 4, trata das formas de representação da narrativa. Para ele, existem duas modalidades que são imprescindíveis na regulamentação da informação narrada: a distância e a perspectiva.

(...) On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue*; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif*: la «représentation», ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la «vision» ou «le point de vue», semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective* (GENETTE, 1972, p. 183-184, grifos do autor).

A distância foi discutida, em princípio, como adverte o autor, por Platão, que, por sua vez, tratou de distinguir a narrativa pura (quando o poeta assume sua própria fala) da imitação ou *mimesis* (quando o poeta dá lugar à voz da personagem da história). Essa oposição, até então negligenciada pela tradição, ressurge no final do século XIX e se estende até o início do século XX na teoria do romance, nos Estados Unidos e na Inglaterra, sob a forma dos termos transpostos *showing versus telling*¹⁷. Para Genette, essa oposição é totalmente ilusória, uma vez que nenhuma narrativa pode mostrar ou imitar a história que conta, mas apenas contá-la com riqueza de detalhes.

Proceder a uma análise da distância narrativa significa observar a representação das informações que estão reunidas no texto como, por exemplo, o distanciamento do narrador diante daquilo que está narrando. Dentro dessa perspectiva, segundo Genette, a fala da personagem pode ser representada sob três formas distintas do discurso, a saber: discurso narrativizado, discurso transposto (em estilo indireto e com variante do estilo indireto livre) e discurso relatado, que, para o autor –ao contrário de Platão, que buscava uma narrativa pura–, é a forma mais mimética observada na narrativa. Nesse caso específico, trata-se do discurso direto do tipo dramático. O monólogo interior, para o autor, faz parte dessa classificação, mas é preciso advertir que entre o discurso relatado e

---

¹⁷ *Showing versus telling*, a expressão em inglês significa: mostrar *versus* dizer.

o monólogo interior existe formalmente uma diferença: a presença ou não de uma introdução declarativa¹⁸. Para Genette (que ao invés de monólogo interior prefere utilizar discurso imediato), a característica mais importante desse modo de discurso é a sua autonomia, visto que ele se apresenta sem a interposição de uma instância narrativa, isto é, ele é introduzido no texto prontamente, sem qualquer apoio narrativo.

No caso do discurso narrativizado, Genette chama a atenção para o fato de ele ser o mais redutor e o mais distante. Nele, o narrador reproduz a fala da personagem parcialmente. Assim, ao contrário de citar a fala alheia, ele acrescenta à sua fala alguns fragmentos dessa outra fala. Dessa maneira, é possível apreender, na fala do narrador, apenas o conteúdo da mensagem citada, visto que ela foi completamente absorvida pelo narrador que a assume de forma integral. O discurso transposto é uma forma de discurso, na qual a presença da ação mimética é um pouco maior, se comparada ao discurso narrativizado. Todavia, essa variante não garante ao leitor que a mensagem apresentada é fiel às palavras ou ideias da personagem, uma vez que estas foram incorporadas à fala do narrador que, por sua vez, interpreta-as de acordo com seu estilo. No que concerne ao caso específico do discurso indireto livre, a principal característica desse modelo é o fato de que ele pode provocar certa confusão quanto à identificação das instâncias enunciativas, pois favorece o surgimento de uma justaposição de vozes quando o narrador assume a fala da personagem.

Como se pode verificar, além de regular a distância, a categoria do modo narrativo é responsável também pela escolha da forma como as informações serão veiculadas, isto é, sob qual perspectiva ou ponto de vista a narrativa será orientada. É importante dizer que, não se trata aqui da pessoa do narrador, mas daquele que observa. Nesse âmbito, o escritor pode optar pela utilização ou não de uma focalização restritiva em determinadas cenas. Para Tisset (2000, p.76), a focalização é, na realidade, uma prática que autoriza a observação da objetividade (em um maior ou menor grau) na sequência narrativa e ainda o exercício da mimetização.

Os estudos apresentados por Genette sobre esse modo de regulamentação da narrativa revelam que a confusão existente entre o narrador (quem fala) e o focalizador (quem vê) é

---

¹⁸ (Ibidem, 1972, p. 194).

frequente. Dessa forma, deve-se ter cautela ao analisar esses dois contrapontos: *mode* e *voix*. Para um leitor menos atento, o risco de confundir essas duas instâncias é eminente, sobretudo porque a perspectiva de visão de uma determinada personagem pode não corresponder com a do narrador e vice-versa. Isso significa que a entidade que vê nem sempre coincide com a que fala.

Na tentativa de reduzir os problemas decorrentes dessa dificuldade, Genette distinguiu três tipos de focalização: a interna, a externa e a narrativa que não apresenta uma das duas opções, ou seja, ela não é focalizada. Quanto à focalização interna, ela se desdobra em fixa, variável e múltipla.

O primeiro tipo de focalização, cuja característica principal recai sobre a ausência de um ponto de vista delimitado, é a focalização zero. Em específico, esse caso apresenta um narrador que sabe tudo sobre as personagens da história, conhece seus pensamentos e sentimentos mais pessoais. Esse exemplo de onisciência também pode receber o nome de ponto de vista do narrador, segundo Genette, visto que ele pode oferecer desde um simples comentário até uma apreciação mais profunda daquilo que está sendo apresentado¹⁹. Portanto, sem dúvida, a focalização onisciente implica certa subjetividade, pois, ao selecionar aquilo que vai relatar, seja de modo explícito ou implícito, o narrador acaba por vezes interpretando e desenvolvendo juízos de valores.

A ocorrência da focalização interna é constatada quando o narrador transmite as informações conhecidas: a) sob o olhar de apenas uma personagem, geralmente, a protagonista da história (focalização interna fixa); b) sob o olhar de várias personagens de forma sucessiva (focalização interna variável); c) quando o narrador apresenta um mesmo fato sob o ponto de vista de personagens diferentes (focalização interna múltipla). Ainda, no que concerne a esse tipo de focalização, deve-se destacar que a informação dada sempre coincide com o campo de consciência de uma personagem.

O último caso de focalização é a externa. Particularmente, esse tipo de focalização diz respeito à representação das ações de forma muito limitada, sobretudo às percepções visuais. O resultado dessa forma de exposição dos fatos é uma narração objetiva. Nela, o

---

¹⁹ (Ibidem, 2000, p. 76).

narrador simplesmente se esforça em expor as informações relativas à história. Neste sentido, ele se coloca em uma posição exterior à história e, consequentemente, às personagens. Para Genette, na focalização externa, a personagem age diante dos olhos do espectador sem que esse jamais tenha consciência dos seus pensamentos ou sentimentos.

Estabelecer a distinção entre as diferentes formas de perspectivas pode ser por vezes uma tarefa difícil, pelo fato de que isso nem sempre se apresenta de forma muito clara. Além disso, o escritor, ao elaborar uma obra pode, perfeitamente optar por conservar ou não a mesma estratégia de focalização do começo ao fim. Entretanto, se o escritor optar pela escolha de uma narrativa, cuja focalização incida sobre perspectivas variadas, é oportuno ressaltar que, embora haja essa variação, ainda assim se notará uma perspectiva dominante.

A relação entre focalização e descrição é muito estreita e significativa, pois toda descrição implica um olhar, ou seja, ela supõe um sujeito que observa. Deste modo, para compreender a descrição fatalmente é necessário considerar a noção da focalização.

O exemplo reproduzido abaixo é um excerto retirado da novela de Balzac, já citada anteriormente. Considerando, primeiramente, a narrativa como um todo, percebe-se que, quanto ao modo de narrar, ela apresenta um narrador em terceira pessoa ou um narrador heterodiegético que não participa dos acontecimentos. Entretanto, esse mesmo narrador, por vezes, não se limita apenas a narrar; ao contrário, nota-se que em várias passagens da narrativa ele analisa as atitudes das personagens, dando sua opinião.

Quanto às perspectivas adotadas pelo narrador, por ocasião da construção do universo diegético, verifica-se que há uma variação, pois ora ela é onisciente –quando o narrador demonstra sua capacidade de conhecer profundamente tudo o que diz respeito ao universo das personagens, inclusive seus pensamentos e sentimentos–, ora ela é interna –quando se observa que é sob uma outra perspectiva que se pode ter ciência de novos fatos e novas experiências em relação ao mundo narrado, as quais são apreendidas por este novo olhar, de acordo com seus valores e suas referências.

Ex 3: Madame Guillaume exigeait que ses deux filles fussent habillées de grand matin, qu'elles descendissent tous les jours à la même heure, et soumettait leurs occupations à une régularité monastique. Cependant Augustine avait reçu du hasard une âme assez élevée pour sentir le vide de cette existence. Parfois ses yeux bleus se relevaient comme pour interroger les profondeurs de cet escalier sombre et de ces magasins humides. Après avoir sondé ce silence de cloître, elle semblait écouter de loin de confuses révélations de cette vie passionnée qui met les sentiments à un plus haut prix que les choses. En ces moments son visage se colorait, ses mains inactives laissaient tomber la blanche mousseline sur le chêne poli du comptoir, et bientôt sa mère lui disait d'une voix qui restait toujours aigre même dans les tons les plus doux : — Augustine ! à quoi pensez-vous donc, mon bijou ? Peut-être *Hippolyte comte de Douglas* et le *Comte de Comminges*, deux romans trouvés par Augustine dans l'armoire d'une cuisinière récemment renvoyée par madame Guillaume, contribuèrent-ils à développer les idées de cette jeune fille qui les avait furtivement dévorés pendant les longues nuits de l'hiver précédent. Les expressions de désir vague, la voix douce, la peau de jasmin et les yeux bleus d'Augustine avaient donc allumé dans l'âme du pauvre Lebas un amour aussi violent que respectueux (BALZAC, 1970, p. 40).

Na sequência utilizada, pode-se constatar que a narrativa se realiza sob o olhar atento de um narrador que conhece não apenas o universo retratado na história, mas também o universo psicológico de cada personagem. Nesta cena, apesar de a focalização ser zero, isso não impede que o narrador possa manifestar algum tipo de comentário ou apreciação, como se observa no momento em que a senhora *Guillaume*, a mãe de *Augustine*, deseja conhecer os pensamentos de sua filha. A resposta iniciada por um modalizador²⁰ do tipo adverbial *peut-être* indica, neste caso, que o conteúdo do enunciado, na realidade, deve ser entendido como sendo do narrador que o assume totalmente, pois, ao contrário, se o enunciado tivesse sido proferido pela própria *Augustine*, certamente ela não teria utilizado esse recurso. Nota-se, então, que o narrador conhece o tipo de leitura praticado pela personagem, mas deixa dúvida entre uma e outra escolha. *Augustine*, por sua vez, não teria deixado a dúvida pairando no ar; ela teria utilizado uma frase assertiva. A utilização

---

²⁰ Chamam-se *modalizadores* os meios pelos quais um falante manifesta o modo como ele considera seu próprio enunciado; por exemplo, os advérbios *talvez*, *provavelmente*, as intercaladas *pelo que*, *eu creio*, *conforme a minha opinião*, etc., indicam que o enunciado não está inteiramente assumido ou que a asserção está limitada a uma certa relação entre o sujeito e seu discurso (DUBOIS, J. et al., 1991).

dos modalizadores permite que a pessoa que fala manifeste um grau de certeza ou de dúvida, um julgamento ou ainda um sentimento em relação ao conteúdo do seu enunciado.

Além da focalização direcionada pelo narrador, mencionada acima, é possível perceber, nessa mesma passagem, uma focalização de caráter interno. De acordo com Tisset, na focalização interna

“Le narrateur décrit un personnage de l’extérieur puis restreint le champ de la vision à ce que voit ou pense le personnage. Le narrateur peut conserver une distance critique avec ce qui est perçu ou interprété par le personnage focalisateur. (...) La focalisation correspond donc à l’expression d’une perception coréférent à la subjectivité du focalisateur ; cette subjectivité s’exprime, sous certaines conditions, dans des énoncés à la troisième personne, avec un ou des temps du passé. Elle est toujours associée à des procès perceptifs et des procès mentaux ; cette intrication étant une des marques spécifiques de la subjectivité de la focalisation” (TISSET, 2000, p.79).

Neste sentido, verifica-se que, em um determinado momento, a focalização interna pode ser identificada na medida em que é possível resgatar no enunciado do narrador algumas marcas linguísticas que contribuem de maneira efetiva para a construção de enunciados perceptíveis e representativos, considerados textualmente como sendo próprios da esfera da personagem. Isso acontece, especificamente, quando se pode recuperar no enunciado, por exemplo, expressões que sugerem algum tipo de percepção, tais como as que foram grifadas no trecho abaixo, que, neste caso, deixam de ser unicamente visual e atingem outros sentidos, como, por exemplo, o auditivo. Assim, para distinguir o olhar onisciente do narrador do olhar da personagem é necessário restringir o campo de percepção.

Cependant Augustine avait reçu du hasard une âme assez élevée pour **sentir** le vide de cette existence. Parfois ses yeux bleus se **relevaient** comme pour interroger les profondeurs de cet escalier sombre et de ces magasins humides. Après avoir **sondé** ce silence de cloître, elle **semblait écouter** de loin de confuses révélations de

cette vie passionnée qui met les sentiments à un plus haut prix que les choses.²¹

Observando mais cuidadosamente, pode-se depreender, no trecho acima, que somente um olhar diferente daquele do narrador possibilitaria a exposição de sensações de um ângulo mais subjetivo. Nesse caso, apenas *Augustine* poderia ser a detentora desse olhar. Além da utilização de verbos de percepção –que facilitam a verificação da perspectiva–, ainda se constata o emprego de certos vocábulos que estão acompanhados de pronomes demonstrativos *cet escalier sombre* e *ces magasins humides* que corroboram essa afirmação. Segundo Grevisse, no que diz respeito ao emprego dos determinantes demonstrativos,

Le déterminant démonstratif détermine le nom en indiquant la situation dans l'espace (avec un geste éventuellement) de l'être ou de la chose désignés, ou parfois en les situant dans le temps ou dans le contexte. (...) Selon sa valeur fondamentale, le démonstratif indique que l'être ou l'objet désignés par le nom sont localisés par rapport au locuteur (fonction déictique) (GREVISSE, 1993, p. 917 e 919).

Desse modo, os dispositivos que foram assinalados, certamente, remetem-nos diretamente ao olhar da personagem e indicam, sobretudo, a sua posição em relação àquilo que vê. Nota-se também que o espaço representado pelas expressões *cet escalier sombre* e *ces magasins humides* pode ser percebido em função das impressões da personagem. No caso, ele revela a atmosfera deprimente e angustiante em que vive a personagem. Assim, “Lorsque la vision est prise en charge par un personnage, la description est fortement modalisée: la manière de voir est soulignée par des connotations tonales, qui soulignent la subjectivité de la perception” (GERVAIS-ZANINGER, 2001, p. 60).

Quanto aos outros demonstrativos empregados no mesmo trecho *cette existence*, *ce silence de cloître* e *cette vie passionnée*, percebe-se que eles revelam a mudança de perspectiva adotada –dessa vez quem assume é o narrador. Acredita-se que seja sob o

---

²¹ Trecho retirado do exemplo de número 3, transcrito na p. 49 deste trabalho. O grifo é nosso.

olhar do narrador que a representação é construída, afinal ele conhece todas as sensações e emoções de *Augustine*. No caso desses demonstrativos, em específico, para Grevisse²², eles minimizam o valor demonstrativo, deixando mais evidente uma função expressiva.

Diante do exposto, conclui-se que a focalização é, sem dúvida, um elemento importante a ser considerado na análise de uma descrição, visto que a sequência descritiva se concretiza a partir de uma perspectiva particular imposta ao leitor pelo autor. Portanto, um estudo mais detalhado desse recurso nos permite distinguir sob qual olhar a descrição é realizada, o que possibilita desse modo diferenciar o olhar do narrador do olhar da personagem.

3. O USO DOS ADJETIVOS: UMA ESTRATÉGIA DESCRITIVA

A escolha das propriedades do objeto é um dos aspectos que merecem atenção cuidadosa na análise da sequência descritiva, como bem lembra Adam (1993). Quando se fala nas propriedades de um objeto, isso significa que estamos nos referindo principalmente à escolha dos adjetivos. Essa escolha, para o autor, não é absolutamente aleatória; ao contrário, ela permite uma discussão no que concerne estritamente à presença de uma orientação avaliativa. A escolha dos adjetivos em um determinado enunciado pode ser relativamente neutra e, neste sentido, não implicaria um maior engajamento enunciativo por parte do descritor. Entretanto, há certos tipos de adjetivos que comportam um juízo de valor e revelam uma forte carga enunciativa assumida pelo descritor que deixa entrever sua postura subjetiva.

No caso da língua francesa, especificamente, analisar a anteposição ou posposição dos adjetivos em relação ao substantivo possibilita a observação de efeitos de sentido interessantes que já há algum tempo alimentam a reflexão dos estudiosos preocupados com a estilística. Além disso, outro fator que deve ser considerado, que certamente contribui

---

²² (Ibidem, 1993, p. 922).

para esse tipo de análise, é o fato de que grande parte dos adjetivos deixa entrever, devido a sua significação, uma subjetividade implícita.

Segundo Maingueneau (1986), os gramáticos tradicionalmente dividem os adjetivos em dois campos: objetivos e subjetivos. Essa divisão, para o autor, permite apresentar uma oposição de caráter semântico entre os dois campos. Maingueneau lembra que a oposição entre esses dois campos foi analisada principalmente por Catherine Kerbrat-Orecchioni, e os resultados dos trabalhos apresentados por ela permitiram estabelecer uma lista em que se encontram diferentes tipos de adjetivos subjetivos –afetivos e avaliativos– e estes ainda podem ser subdivididos em axiológicos e não-axiológicos, por pressuporem ou não uma ideia de valores, sobretudo, de cunho moral.

A categorização semântica apresentada por Orecchioni estabelece critérios para uma possível adequação dos adjetivos, mas é necessário considerar que existem casos particulares que devem ser analisados à parte, em conformidade com o contexto do qual participam. Esse episódio revela os adjetivos tidos como “mistos”, aqueles que permitem uma dupla interpretação e diante dos quais qualquer pessoa pode titubear no momento de classificá-los. Desse modo, alguns estudiosos optam por outras formas de proceder ao seu reconhecimento.

Neste sentido, Maingueneau apresenta os estudos de Milner, que oferecem uma descrição dessas divergências. Neles, o autor utiliza os termos classificação e não-classificação, por acreditar que os seus sentidos são mais controláveis. Assim, utilizar um adjetivo de caráter classificador significa que, neste caso, amplia-se o espaço para que alguns referentes possam configurar as classes delimitáveis, portadoras de informação. Ao contrário, utilizar um adjetivo de modo não-classificador significa, por conseguinte, avaliar um objeto.

Fromilhague e Sancier-Chateau (1996), em sua introdução à análise estilística, também utilizam essa terminologia. Para as autoras, a distinção mais apropriada para assinalar a oposição entre os adjetivos é considerá-los como classificadores e não-classificadores. O primeiro grupo diz respeito aos adjetivos de natureza objetiva que não dependem do contexto para serem interpretados. Também se juntam a esse grupo os adjetivos relacionais, aqueles que derivam comumente de um substantivo e que não denotam as

propriedades inerentes ao referente, mas põem em relação dois referentes ou duas noções²³. O grupo dos não-classificadores compreende os adjetivos que apresentam características definidas subjetivamente por um enunciador singular. Esse grupo ainda não admite a definição em extensão de uma classe estável de elementos, ou seja, não existe para os adjetivos não-classificadores uma classe que possa designar os elementos belos, generosos, desprezíveis, entre outros. É possível distinguir três tipos de adjetivos não-classificadores, são eles:

a) **os avaliativos sem julgamento de valor** (ao menos explícitos) – adjetivos que denotam funções de medição. Ex: longo, pequeno, espesso, etc.;

b) **os avaliativos com julgamento de valor** (portadores de uma conotação axiológica) – adjetivos que sugerem um julgamento:

- 1) **estético** (Ex: bonito, feio);
- 2) **moral** (Ex: indecente, honesto, astucioso);
- 3) **intelectual** (Ex: atento, estúpido, etc.).

c) **os adjetivos afetivos** (portadores de uma conotação afetiva) – adjetivos que manifestam claramente uma reação emocional em primeiro plano. Ex: formidável, inacreditável, genial, alucinante, espantoso.

No caso dos adjetivos epítetos, a noção de classificadores e não-classificadores é direcionada, de acordo com as autoras, pela distinção estabelecida em função da localização do adjetivo. Isso significa que, se o adjetivo vier anteposto ao substantivo, ele consequentemente impõe uma subjetividade; e se vier posposto ao substantivo, ele está associado à objetividade. Isso permite afirmar que a posição do adjetivo após o substantivo

---

²³ Exemplos: lumière lunaire, élection présidentielle, cage thoracique (Ibidem, 1996, p. 209).

tem em vista a anulação do sema “subjetividade”, pois a anteposição do adjetivo o determina.

É importante salientar que a noção de adjetivo epíteto está ligada diretamente à noção semântica que o adjetivo adquire na frase, ou seja, ela está ligada ao sentido denotativo desse adjetivo. Portanto, empregar o epíteto na forma posposta, significa que se está atribuindo uma caracterização ao referente. Nessas circunstâncias, o epíteto define a maneira de ser de um ser ou de um objeto. Por outro lado, ao aplicar o epíteto antes do substantivo, a caracterização não recai mais sobre o referente, mas sobre o significado. Há casos ainda em que é possível escolher a posição do epíteto sem que essa escolha interfira no valor do enunciado. Nesses casos específicos, e considerando o francês moderno, a posposição do adjetivo é a forma mais utilizada, segundo as pesquisadoras.

Como foi dito inicialmente, o espaço que o adjetivo ocupa na frase é fundamental para alguns estudiosos do campo da estilística, porque pode revelar aspectos estreitamente ligados ao seu estilo. Além disso, o interesse desses pesquisadores também abrange questões relativas aos problemas de ordem semântica impostas pela localização do adjetivo no enunciado. Acredita-se que existe outro ponto que torna ainda mais favorável uma análise dentro dessa perspectiva, pois o nosso maior interesse é propor trabalhos que possam revelar como língua e literatura podem compartilhar de resultados positivos no que concerne ao ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira. Nesse âmbito, o estudo do adjetivo –no contexto de uma sequência descritiva– e da sua posição no enunciado contribuirá sobremaneira, visto que

Les problèmes sémantiques posés par la place de l’adjectif ont constamment été traités en faisant appel à des considérations d’ordre stylistique. C’est en effet un des points où l’inscription de la littérature dans la langue est la plus évidente (MAINGUENEAU, 1986, p. 123).

3.1 Sobre a categoria gramatical

O estudo realizado sobre o adjetivo como categoria gramatical que será apresentado nesta parte da pesquisa foi necessário para que se pudesse mostrar, ainda que de forma não exaustiva, a complexidade que permeia o estudo do adjetivo na língua francesa. O objetivo principal dessa análise, como já foi dito, é de outra natureza, não se limitando ao reconhecimento dos tipos de adjetivos, tampouco da função que ele desempenha na frase. Na realidade, o adjetivo é um aspecto importante, entre outros, a ser analisado na construção de uma sequência descritiva, na medida em que está diretamente ligado à configuração semântica da descrição. Por esse motivo, merece uma atenção particular, sobretudo porque permite que o leitor possa apreender e interpretar –através das escolhas feitas pelo escritor– qual finalidade de comunicação está sendo reproduzida por meio da representação descritiva.

Segundo Noailly (1999, p. 28), entre as classes gramaticais de palavras, a noção de adjetivo é uma das mais problemáticas de ser apresentada, devido a sua natureza extremamente pluralizada. Na língua francesa isso não é diferente. A definição mais ordinária consiste em apresentar o adjetivo como uma palavra que acompanha, modifica ou caracteriza o substantivo. Essa definição é um tanto limitada, uma vez que não abarca todas as situações em que o adjetivo pode ser observado. É importante destacar que o adjetivo é uma categoria que não pode ser definida por si só. Ao contrário, ela mantém uma relação de dependência com o substantivo, por sua própria natureza e razão de ser. Por esse motivo, existem alguns critérios que devem ser observados, pois ajudam, sobremaneira, a definir essa categoria, são eles: o critério sintático, o critério semântico e o critério morfológico.

Algumas gramáticas apresentam três tipos de adjetivos: os adjetivos qualificativos *un petit sentier*²⁴, os adjetivos determinativos *son gros livre* e os adjetivos verbais *son troupeau dispersé*. Os adjetivos de natureza qualificativa apresentam um número relativamente maior e estão dispostos no sintagma em posição anteposta ou posposta ao substantivo. Já os de natureza não qualificativa, ou seja, os determinativos, eles apresentam uma lista

---

²⁴ Todos os exemplos utilizados do item 4.1 ao 4.3.3.3 foram retirados do conto **Le curé de Cucugnan**, de Daudet.

relativamente limitada, dividindo-se em adjetivos: numerais, possessivos, demonstrativos, interrogativos, exclamativos e indefinidos. Quanto à disposição dos determinativos na frase, é importante mencionar que eles sempre antecedem o substantivo. No caso dos adjetivos ditos verbais, eles podem se apresentar tanto na forma de um particípio presente quanto de um particípio passado. Como então proceder à distinção entre um adjetivo verbal e um particípio?

D'une façon générale, le participe présent exprime souvent une *action* qui progresse, nettement délimitée dans la durée, simplement passagère ; – tandis que l'adjectif verbal un *état*, sans délimitation de la durée, et indique, en général, une qualité plus ou moins permanente (GREVISSE, 1993, p. 1310-1311).

De acordo com Grevisse, à primeira vista, a diferença mais simples percebida entre a forma *-ant*, do particípio presente, e *-ant*, do adjetivo verbal, é que a primeira exprime uma *ação*, e a segunda, por sua vez, exprime um *estado*. Além dessa acepção, outras diferenças entre um particípio presente com valor verbal e outro com valor adjetival podem ser notadas. Por exemplo, no caso do particípio presente, ele permanece sempre invariável, entretanto, no caso do adjetivo verbal, constata-se que ele concorda em gênero e número com o nome a que ele se remete. Em alguns casos específicos, a existência de uma variação ortográfica entre os dois casos²⁵ também pode ser verificada.

Assim, no que diz respeito às particularidades do particípio presente, a possibilidade de ele se tornar um adjetivo qualificativo por meio de algumas transformações é, sem dúvida, real, todavia ela nem sempre é automática, segundo Grevisse. Do ponto de vista sintático, o particípio presente funciona como adjetivo quando reconhecemos nele a função de um atributo ou ainda quando ele estiver precedido de um advérbio (à exceção do advérbio de negação *ne*) que o modifica, como nos exemplos utilizados abaixo.

---

²⁵ Como nos exemplos: excellent/excellent, précédent/précédant, suffocant/suffoquant, retirados da gramática francesa **Le bon usage**. (Ibidem, 1993, p. 1309)

Ex 4: Je perdais haleine dans cet air **puant** et embrasé.²⁶

Por outro lado, o particípio presente preserva sua função verbal quando: apresenta um complemento de objeto direto; vem precedido da negação *ne*; é sucedido por um advérbio a que ele se remete; pertence a um verbo pronominal e, finalmente, quando se trata de uma proposição absoluta.

Quanto ao particípio passado, pode-se afirmar que ele desempenha o papel de adjetivo qualificativo quando é empregado sem auxiliar na função de epíteto, aposição, atributo de um complemento de objeto direto ou de atributo do sujeito. Na realidade, o particípio passado com função de adjetivo corresponde a uma relativa acompanhada do verbo *être* e pode ser substituído na frase por um adjetivo qualificativo, concordando em gênero e número com o substantivo.

Ex 5: Il demandait à Dieu la grâce de ne pas mourir avant d'avoir ramené au bercail son troupeau **dispersé** (= qui était dispersé).

Ex 6: Je suis à grosses gouttes, et pourtant j'étais **transi**.

No primeiro caso, o particípio passado *dispersé* desempenha na frase a função de epíteto e pode ser suprimido ou substituído na frase, por exemplo, pelo adjetivo qualificativo *libre* ou *de fidèles*. No segundo, o particípio passado *transi* é um atributo do sujeito. Ele também pode ser substituído por outro adjetivo, todavia ele não pode ser suprimido. Todas essas considerações corroboram a ideia de que, em ambos os casos, trata-se de adjetivos verbais.

---

²⁶ Os grifos utilizados nos exemplos são nossos.

3.2 As funções sintáticas do adjetivo qualificativo

O adjetivo qualificativo apresenta as seguintes funções sintáticas: de atributo e de epíteto. No entanto, pode-se acrescentar a essas duas funções a função de aposição.

3.2.1 Adjetivo em função de atributo (predicativo)

O Adjetivo qualificativo desempenha a função de atributo quando a relação que se estabelece entre os dois termos (adjetivo e substantivo) é intermediada pela utilização de um verbo. Nesse caso, diz-se que ele pertence ao grupo verbal do qual é um elemento indispensável. Sua característica principal é exprimir particularidades do sujeito de maneira explícita, uma vez que permite uma maior integração entre o adjetivo atributo e o termo a que ele se reporta.

Ex 7: (...) le blé est **mûr**.

Na maioria das vezes, o adjetivo qualificativo ocupa na frase a função de atributo do sujeito, como se pode verificar na seguinte frase:

Ex 8: Et, si dimanche nous avons fini, nous serons bien **heureux**.

Mas, em outros casos, ele também pode assumir a função de atributo do complemento, como em:

Ex 9: Je perdais haleine dans cet air puant et embrasé; j’entendais une clameur **horrible**.

Nessa frase, o adjetivo *horrible* é atributo do complemento do objeto direto. Vale lembrar que existem outros elementos, afora o adjetivo qualificativo, que também podem ocupar na frase a função de atributo como, por exemplo, o substantivo.

Em relação à posição dos adjetivos na frase, nota-se que ela é, por vezes, determinada em função de alguns fatores como, por exemplo, de ordem fônica, sintática e semântica, o que produz diferentes efeitos. No que diz respeito ao adjetivo qualificativo com função de atributo, percebe-se que, regularmente, ele se localiza após o elemento com o qual forma o grupo verbal. Todavia, ele pode aparecer no início da frase, antecedendo o verbo. Neste caso, trata-se de um uso específico, cujo intuito principal é pôr em evidência o adjetivo. Essa situação pode ser observada sobretudo na escrita literária, o que pode revelar um estilo próprio e poético (NOAILLY, 1999, p. 112).

3.2.2 Adjetivo em função de epíteto (adjunto adnominal)

O adjetivo com função de epíteto se une diretamente ao substantivo que qualifica ou a que se refere, sem o intermédio de um verbo. Por esse motivo se diz que ele pertence ao grupo nominal. Essa é a principal característica que difere o adjetivo epíteto do adjetivo atributo. Entretanto, existem outras particularidades que também apontam diferenças entre esses dois tipos de adjetivos como, por exemplo, o fato de o adjetivo epíteto não ser um elemento essencial na frase, ou seja, ele é facultativo, podendo ser suprimido sem necessariamente tornar a frase incorreta ou inaceitável. Assim, o fato de não optar pela utilização de um adjetivo epíteto significa simplesmente não querer especificar qualidades particulares do substantivo.

Para alguns especialistas, a questão que envolve o lugar que o epíteto ocupa na frase é muito problemática, pois, teoricamente, todo adjetivo epíteto pode antepor ou pospor um substantivo. Mas, na prática, esse problema é mais visivelmente percebido, visto que existem inúmeros princípios que regulamentam o seu emprego.

Tout d'abord, il faut admettre que ce qui détermine la position d'une épithète, ce n'est pas un critère unique, mais plus souvent un faisceau de critères, qui font pencher la balance d'un côté plutôt que de l'autre, et qui exercent leur influence de façon souvent opposée. On verra quels sont ces critères, et combien ils relèvent d'ordres divers. Par ailleurs, et ce point est lié au précédent, il faut bien considérer que la position de l'épithète ne se joue pas qu'au niveau de l'adjectif lui-même, ni même à celui d'un GN isolé, mais peut dépendre de l'ensemble du contexte phrastique, et même, plus largement, du contexte littéraire, époque, genre, etc (NOAILLY, 1999, p. 88).

De acordo com a autora, a posição do epíteto não depende exclusivamente do adjetivo como tal, tampouco do grupo nominal isolado. Ao contrário, a escolha dessa posição pode estar sujeita a um conjunto de fatores intimamente atrelados ao contexto frasal, ou ainda, de uma forma mais ampla, a um contexto literário, a uma época, a um gênero, etc. Sendo assim, se levarmos em consideração apenas as regras gramaticais, fica difícil determinar a posição que o adjetivo epíteto deve ocupar na frase, sobretudo no caso da prosa. É necessário que se considere, então, cada caso isoladamente em razão do seu sentido ou do seu estilo.

A construção *substantivo + epíteto*, geralmente, é apontada pelas gramáticas como a mais comum no francês moderno. Quanto à construção inversa, ela é mais frequente, na escrita antiga da língua francesa, quando há ocorrências de adjetivos primários (não derivados) e curtos²⁷. Essas gramáticas, é importante ressaltar, mostram ainda que alguns tipos de adjetivos aparecem dispostos na frase obrigatoriamente após o substantivo. Neste âmbito, pode-se afirmar que alguns adjetivos qualificativos com função de epíteto têm um lugar fixo. No caso dos adjetivos epítetos com posição fixa anteposta –também conhecidos como adjetivos descritivos–, destacam-se os seguintes exemplos: *beaux, jolis, bon, grand, gros, bel* e *long*. Os adjetivos epítetos com posição fixa posposta são: os adjetivos relacionais²⁸, os adjetivos que indicam cores ou forma, os adjetivos que descrevem uma propriedade

²⁷ (Ibidem, 1999, p. 91).

²⁸ Adjetivos qualificativos podem ser divididos em: qualificativos propriamente ditos (exprimem uma qualidade) e os relacionais, que são aqueles que indicam uma relação e derivam de substantivos como, por exemplo, *Il aimait paternellement ses Cucugnansais*. Na Frase, pode-se depreender que o Padre *Martin* sentia um amor paterno por seus fiéis, ou seja, pelo povo de *Cucugnans*.

objetiva, os adjetivos que são acompanhados por um complemento, os adjetivos que são precedidos de um advérbio e ainda os adjetivos verbais.

Há ocorrências em que alguns tipos de epítetos podem estar ora antes, ora depois do substantivo, ou seja, são considerados adjetivos passíveis de variação. Esses epítetos são classificados em duas categorias, e a diferença entre elas está associada à mudança do sentido que é percebida de acordo com a posição do adjetivo epíteto na frase.

Na primeira categoria, destacam-se os adjetivos que apresentam uma interpretação dupla, isto é, são aqueles que variam de sentido, dependendo do lugar que ocupa. Quando esse adjetivo vem posposto ao substantivo, afirma-se que ele caracteriza diretamente o referente do grupo nominal; ao contrário, se estiver anteposto, ele modifica o conteúdo nocional do substantivo a que ele se refere, por exemplo: *un **grand** livre / un livre **grand****²⁹. Observando os dois exemplos, percebe-se que o sentido da primeira frase mudou significativamente em relação à segunda.

Os adjetivos que são instáveis quanto à sua posição em relação ao substantivo pertencem à segunda categoria. Essa categoria é constituída principalmente por adjetivos que normalmente são empregados de forma posposta ao substantivo e que, independentemente da posição que ele ocupe na frase, o seu sentido permanece inalterado como no exemplo:

Ex 10: un tourbillon de flamme **épouvantable*** / un **épouvantable** tourbillon de flamme

Nesse caso, verifica-se que a mudança de posição do adjetivo reforça o aspecto de apreciação ou de subjetividade, garantindo uma maior ênfase ao valor do adjetivo.

Existem ainda casos em que se pode observar a presença de epítetos múltiplos, isto é, um mesmo substantivo pode ser qualificado por dois ou mais adjetivos. Essas ocorrências são comuns e também aceitam tanto a forma posposta quanto a anteposta:

---

²⁹ A primeira frase foi retirada do conto de Daudet; a segunda, porém, foi adaptada para que pudéssemos utilizar como exemplo. Todos os exemplos que tomaremos como adaptações serão marcados com *.

Ex 11: cet air **puant** et **embrasé** / une voix **rauque** et **dolente**

Ex 12: un **grand bel** ange

3.2.3 Adjetivo em função de aposição (aposto)

Segundo Grevisse³⁰, os gramáticos franceses costumam chamar o adjetivo em função de aposto de epíteto destacado³¹. Para reconhecê-lo na frase, primeiramente, constata-se a existência de uma relação de dependência entre o adjetivo e o substantivo. Essa relação é reforçada pelos sinais de concordância e, por isso, diz-se que o adjetivo, nessa condição, pertence ao grupo nominal. As características dessa classe de adjetivos são bem claras e deixam na frase indícios, tais como: a falta de um verbo que serve de mediador –essa particularidade aproxima mais esses adjetivos aos de natureza epitética– e a utilização da vírgula (no caso da escrita) ou da pausa (no caso do oral) que separa o adjetivo do substantivo ou do pronome a que ele se refere. Outra questão importante que determina o reconhecimento do adjetivo em função de aposição é o fato de que ele não limita a extensão do substantivo; ao contrário, ele traz uma informação complementar que tanto pode ser de caráter descritivo como explicativo. Por esse motivo, ele se conserva separado do substantivo.

Em relação à posição que o aposto ocupa na frase, ele pode, em um primeiro momento, tanto vir à direita quanto à esquerda do grupo nominal a que se une. Ao contrário do adjetivo com função de epíteto, o adjetivo qualificativo em função de aposição tem maior mobilidade dentro da frase, podendo facilmente ocupar qualquer lugar sem causar problemas de ordem de reconhecimento ao leitor que, certamente, não encontrará dificuldades em associar o adjetivo aposto ao substantivo correspondente.

---

³⁰ (Ibidem, 1993, p. 508)

³¹ Tradução nossa para a expressão em francês *épithète détachée*.

Ex 13: Et le bon Pasteur M. Martin, **heureux et plein d'allegresse**, a rêvé l'autre nuit que, suivi de tout son troupeau, il gravissait (...).

De acordo com a afirmação acima, é possível deslocar o adjetivo em posição de aposto para qualquer lugar sem maiores prejuízos, como se pode ver nos exemplos subsequentes:

Ex 14: **Heureux et plein d'allegresse**, et le bon Pasteur M. Martin a rêvé l'autre nuit que, suivi de tout son troupeau, il gravissait (...)*.

Ex 15: Et le bon Pasteur M. Martin a rêvé l'autre nuit que, suivi de tout son troupeau, il gravissait, **heureux et plein d'allegresse** (...)*.

Além da particularidade apresentada, outra também é importante citar. Nesta, o adjetivo em função de aposto pode determinar um pronome pessoal (sujeito), enquanto o adjetivo epíteto qualifica apenas um substantivo.

Ex 16: Il a rêvé l'autre nuit que, suivi de tout son troupeau, **heureux et plein d'allegresse**, il gravissait (...)*.

Nesta frase, por meio de uma alteração em que se substituiu o grupo nominal *le bon Pasteur M. Martin* pelo pronome *Il*, é possível perceber que o adjetivo em aposição está se remetendo ao pronome pessoal. Ressalva-se em especial, nesse caso, que o adjetivo em aposição não pode ocupar qualquer lugar na frase, pois seria incorreto separar o pronome pessoal sujeito do verbo. Resumindo, o aposto deve ser colocado apenas antes ou depois do grupo sujeito-verbo.

Assinala-se ainda que a questão que envolve a posição do aposto não é somente gramatical, em que regras devem ser obedecidas. No exemplo, a escolha feita pelo descritor é motivada pelo final feliz que se quer dar à história por meio do sonho do padre.

O aposto *heureux et plein d'allegresse* se junta a outros adjetivos (como em *resplendissante procession, d'un nuage d'encens qui embaumait e le chemin éclairé de la cité de Dieu*) com a finalidade de descrever o sonho, construindo o final glorioso e o sentimento de dever cumprido. Dessa forma, como foi dito, a escolha da posição dos adjetivos está relacionada ao contexto literário e, neste caso, ao gênero conto, uma vez que apresenta a situação final da história.

3.3 A categorização semântica do adjetivo

3.3.1 Objetivo ou subjetivo: uma relação dicotômica?

Na pesquisa apresentada por Orecchioni (1980), cuja perspectiva incide sobre a enunciação e mais especificamente sobre o caráter subjetivo da linguagem, a pesquisadora se dedica, em um dos capítulos, à observação –ainda que de forma não extenuante como ela mesma afirma– da natureza semântica de diferentes partes do discurso, inclusive do adjetivo. De maneira enfática, ela discute a questão da oposição que se estabelece entre as noções de objetividade/subjetividade dos adjetivos que, de acordo com a pesquisadora, é um tema essencial para qualquer estudo, assim como este que busca observar esse elemento como instrumento singular da escrita descritiva. Embora o estudo tenha considerado o caráter objetivo dos adjetivos, Orecchioni direcionou mais a sua análise para a questão da subjetividade, visto que esse fato revela uma problemática existente no âmbito da enunciação.

Em sua exposição, ela demonstra que a relação de oposição entre objetivo e subjetivo não é tão evidente, o que dificulta sobremaneira a demarcação dos limites entre essas duas categorias. Um exemplo disso é o fato de que existem adjetivos que podem fazer parte de mais de um grupo de subjetividade. Nesses casos, quem determina o grupo a que compete cada adjetivo é certamente o contexto em que ele está inserido. O esquema apresentado abaixo, elaborado por Orecchioni, delineia de maneira particular a oposição entre objetividade/subjetividade e revela que, ao contrário de uma aparente relação de oposição

dicotômica, o que se estabelece, na realidade, entre essas duas noções é uma relação de oposição gradual, pois uma determinada unidade lexical pode, dependendo da circunstância, estar carregada de maior ou menor carga subjetiva.

FIGURA 2 – Eixo de oposição entre objetivo/subjetivo proposto por Kerbrat-Orecchioni³²

Neste sentido, observando a sequência dos exemplos dados, percebe-se que eles têm em comum a mesma estrutura, na qual se verifica a utilização de adjetivos de natureza atributiva. Assim, em ambos os casos, uma qualidade é atribuída ao sujeito que está sendo designado. Porém o sentido do primeiro é diferente do segundo; ele é descritivo e, por conseguinte, mais objetivo, uma vez que classifica a personagem do padre como responsável curador do povo de *Cucugnan*. No segundo exemplo, o sentido subjetivo é privilegiado, ou seja, o adjetivo empregado qualifica e atribui uma propriedade ao sujeito, o padre *Martin*, que pode ser ou não compartilhada por todos. Portanto, na primeira frase, pode-se confirmar ou não se ela é verdadeira, já na segunda, a subjetividade do adjetivo “curioso” deve ser interpretada. Afirmar ou não a condição de curioso do padre é uma situação muito particular.

³² Kerbrat-Orecchioni, C. **L'énonciation**. De la subjectivité dans le langage. Paris, 1980, p. 72.

³³ A tradução dos termos em francês é nossa: *objectif* (objetivo), *subjectif* (subjetivo), *célibataire* (solteiro), *jaune* (amarelo), *petit* (pequeno) e *bon* (bom).

Ex 17: L'abbé Martin était curé... de Cucugnan.

Ex 18: “— Bel ange de Dieu, je veux savoir, — je suis bien curieux peut-être, — si vous avez ici les Cucugnais.

“Considerando esse ponto tão nevrálgico do processo de categorização semântica dos adjetivos que é a questão da subjetividade –condição em que se faz necessária a interpretação da linguagem, visto que há uma ampliação das dimensões dos adjetivos subjetivos–, Orecchioni tenta fixar de maneira mais precisa os limites entre os adjetivos de natureza subjetiva, utilizando um quadro em que se verifica a distribuição desses adjetivos, em específico, em diversas categorias, de acordo com as nuances de cada um. Para ela, a instabilidade quanto ao sentido que o adjetivo pode adquirir em um dado contexto é real e pode ameaçar a compreensão do sentido do texto, uma vez que “tout est relatif, dans l’usage des adjectifs” (KERBRAT-ORECCHIONI, 1980, p. 83). Pensando nisso, ela propõe o seguinte esquema:

FIGURA 3 – Categorias de adjetivos proposta por Kerbrat-Orecchioni³⁴.

Observando atentamente o esquema³⁵ apresentado pela pesquisadora, percebe-se que a

³⁴ (Ibidem, 1980, p. 84)

³⁵ Tradução nossa para os termos: *Adjectifs* (adjetivos), *objectifs* (objetivos) –*célibataire/marié* (solteiro/casado), *adjectifs de couleur* (adjetivos de cores) e *mâle/femelle* (macho/fêmea)–, *subjectifs* (subjetivos): –*affectifs* (afetivos) *poignant* (pungente), *drôle* (engraçado) e *pathétique* (patético) e *évaluatifs* *non axiologiques* (avaliativos não-axiológicos), *grand* (grande), *loin* (longe), *chaud* (quente) *nombreux* (numeroso) / *évaluatifs axiologiques* (avaliativos axiológicos) *bon* (bom), *beau* (bonito) e *bien* (bem).

noção de subjetividade pode ser muito transitória. Tomando como exemplo o adjetivo *jaune*, verificam-se dois pontos significativos: um diz respeito ao fato de que, no primeiro esquema³⁶ que trata da oposição objetivo/subjetivo, o adjetivo que indica a cor *jaune* é mais subjetivo que a palavra *célibataire*; já no outro, ambos os adjetivos são acomodados em uma mesma categoria, aquela dos adjetivos objetivos. Tudo isso corrobora a ideia de que os limites entre as diferentes categorias não são claros e precisos e, além disso, dentro de cada categoria é eminente o risco de variação que o grau de subjetividade pode sofrer.

3.3.2 Os adjetivos objetivos

O fato de Orecchioni não ter abordado a análise dos adjetivos objetivos nos leva a recorrer às considerações apresentadas por Maingueneau sobre esse assunto. Para ele, os adjetivos objetivos têm uma função descritiva, ou seja, permitem descrever o mundo. Além dessa característica, os adjetivos desse campo não dependem do contexto para serem apreendidos, pois eles são “*définissables indépendamment de toute énonciation particulière* et permettent de délimiter des classes (les *livres bleus* constituant un sous-ensemble circonscrit de l’ensemble des livres” (MAINGUENEAU, 1986, p. 113).

Ex 19: Vous trouverez une porte **d’argent toute constellée de croix noires...** (...).

O exemplo 19, como se pode perceber, especifica de forma objetiva as características de um tipo de porta. Apesar de ela apresentar contornos bem particulares, ainda assim isso não impede que essa frase seja interpretada fora do seu contexto. Além disso, é preciso considerar que os adjetivos epítetos empregados de forma posposta sugerem uma maior objetividade, uma vez que especifica o substantivo com o qual se relaciona. A porta descrita acima é delimitada pela classe de portas, não é uma porta qualquer.

---

³⁶ Cf. p. 75 – figura 2.

3.3.3 Os adjetivos subjetivos

A principal característica dos adjetivos subjetivos é que eles dão a ideia de um julgamento de valor por parte do sujeito que enuncia e, por essa razão, são apreendidos apenas no contexto em que estão configurados.

3.3.3.1 Afetivos

No que diz respeito aos adjetivos afetivos, Orecchioni faz uma pequena ressalva. Para ela, eles podem determinar tanto uma propriedade do objeto que está sendo designado quanto indicar uma reação emocional do sujeito que promove o enunciado ante o seu objeto. No segundo caso, quando se nota, no enunciado, a manifestação emocional do enunciador, esses adjetivos adquirem uma dimensão enunciativa. Por essa razão, torna-se possível, segundo a pesquisadora, estabelecer um cruzamento entre esse grupo e o grupo dos adjetivos axiológicos, uma vez que ambos podem significar uma apreciação do sujeito autor do enunciado, como, por exemplo, no caso dos termos “admirável”, “desprezível”, “irritante” entre outros, considerados como axiológicos-afetivos³⁷.

Devido a sua natureza e por pertencer ao nível interpretativo da linguagem, os adjetivos afetivos são considerados, por alguns pesquisadores, como sendo os mais subjetivos, uma vez que refletem um engajamento emocional intenso por parte do sujeito e, dessa maneira, não fazem parte de certos tipos de discursos como, por exemplo, científicos, judiciários, entre outros. Estes, por sua vez, assim como os enunciados lexicográficos, buscam eliminar qualquer vestígio enunciativo, preservando características estritamente objetivas.

Ainda de acordo com Orecchioni, outros fatores importantes devem ser considerados, pois concernem diretamente à carga de afetividade que um adjetivo pode adquirir em um dado contexto. Nesse contexto, em algumas situações, o valor afetivo pode ser inerente ao adjetivo ou solidário com um significante prosódico, tipográfico ou sintático. A anteposição do adjetivo é um exemplo disso.

---

³⁷ Trad. nossa. “(...) ‘admirable’, ‘méprisable’, ‘agaçant’, etc” (Ibidem, 1980, p. 85).

Ex 20: Qui frappe! me fait une voix rauque et **dolente**.

O adjetivo assinalado na frase deixa entrever uma reação do sujeito (o padre *Martin*) diante daquilo que observa e sente. Nesse caso, o padre, ao ouvir a voz do anjo, qualifica-a como rouca e melancólica. O primeiro adjetivo é de natureza axiológica, pois demonstra, de certa forma, um julgamento. O segundo, como é possível notar, revela uma reação emocional, portanto deve ser considerado como um adjetivo portador de uma conotação afetiva.

3.3.3.2 Avaliativos de natureza axiológica

Assim como os adjetivos afetivos, os adjetivos avaliativos axiológicos formam um conjunto, cujo emprego torna necessária a observação de uma dupla norma: uma interna ao sujeito da enunciação e relativa ao seu sistema de avaliação; e a outra interna ao objeto a que se aplica a avaliação. Sendo assim, esse conjunto de adjetivos pode reproduzir um julgamento tanto apreciativo quanto depreciativo, dependendo do contexto em que está inserido o objeto observado. Esse acontecimento revela a natureza duplamente subjetiva dessa classe de adjetivos. Na realidade, percebe-se que esses adjetivos têm por finalidade principal apresentar a tomada de posição do sujeito ante o objeto denotado.

Ex 21: Le **bon** prêtre en avait le coeur meurtri, (...)

O adjetivo *bon*, na frase acima, é de natureza axiológica, pois está sujeito a sofrer variações tanto da parte do enunciador quanto da parte do objeto a que se está atribuindo uma qualidade. Percebe-se, nesse caso, que existe uma apreciação valorizante que deve ser interpretada dentro do contexto, visto que se trata de um enunciado singular em que está configurada a categoria dos padres bondosos ou ainda de bom caráter. Essa categoria não

preexiste ao ato de enunciação, isto é, ela se realiza apenas dentro do contexto criado pelo enunciador.

3.3.3.3 Avaliativos de natureza não-axiológica

No caso dos adjetivos tidos como não-axiológicos, eles estão subordinados à ideia que expressa o enunciador em relação à norma de avaliação condizente com a categoria da qual o seu objeto é participante. Ademais, eles pressupõem uma avaliação qualitativa ou quantitativa que também está apoiada em duas normas, sendo uma relativa ao objeto e a outra específica do enunciador. O emprego dos adjetivos de natureza não-axiológica depende, exclusivamente, da noção que o enunciador tem das normas de avaliação aplicadas ao objeto que está descrevendo. Desse modo, conforme a situação de enunciação e dos objetos, são inúmeros os fatores que poderão intervir nessa apreciação. Isso significa que esses adjetivos poderão ganhar contornos afetivos ou axiológicos, de acordo com o contexto.

Ex 22: “Et saint Pierre prit son **gros** livre, l’ouvrit, mit ses besicles: (...)”

Em princípio, adjetivos iguais ao que foi utilizado no exemplo 22 não supõem nenhum tipo de julgamento, tampouco de engajamento afetivo do locutor. Todavia, como já foi mencionado, eles podem a qualquer tempo, segundo Orecchioni, mudar de aspecto, pois “(...) en contexte, ils peuvent bien entendu se colorer affectivement ou axiologiquement” (KERBRAT-ORECCHIONI, 1980, p. 86).

Tentamos mostrar, no item três desse capítulo, como um estudo mais particularizado do adjetivo como categoria gramatical e semântica, sobretudo no caso da língua francesa, pode revelar o quão complexo é seu funcionamento e interpretação. Nesse âmbito, a realização do sentido parece se vincular ao maior ou menor engajamento do enunciador nas escolhas. Portanto, um estudo mais fino sobre o assunto auxiliará na apreensão do

sentido dos adjetivos que, nos textos escolhidos, pertencem ao nível interpretativo da linguagem. Isso ajudará, dessa maneira, a compreender a atitude do descritor ao utilizá-los.

CAPÍTULO II - A ESTRUTURAÇÃO DO MODO DESCRITIVO NOS CONTOS *LE CURÉ DE CUCUGNAN*, DE DAUDET, *LA MONTAGNE DU DIEU VIVANT*, DE LE CLÉZIO, E NA NOVELA *LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE*, DE BALZAC. ANÁLISE DO CORPUS

Esse capítulo tem por objetivo analisar de sequências descritivas presentes nos contos *Le curé de Cucugnan*, *La montagne du dieu vivant* e na novela *La maison du chat-qui-pelote*, com base nos estudos realizados por Charaudeau, principalmente, acerca dos modos de organização do discurso, em particular, do modo descritivo. Por meio da análise do funcionamento linguístico-discursivo que ajuda a construir o texto descritivo, em um segundo momento, a observação detalhada da estrutura desse tipo de sequência permitirá compreender o papel fundamental do uso do adjetivo nesse contexto. Trata-se, portanto de mostrar como a interpretação literária pode se realizar na linguagem.

1. A construção descritiva no *corpus*

Esta seção consiste na análise da construção do modo descritivo nos contos *Le curé de Cucugnan*, *La montagne du dieu vivant* e na novela *La maison du chat-qui-pelote*. De acordo com a proposta de Charaudeau, no que diz respeito às características do modo descritivo, podem-se destacar nas obras que compõem o *corpus*: a construção descritiva (os componentes e os procedimentos de configuração –discursivos e linguísticos– implicados nessa construção) e a encenação descritiva (os componentes, os efeitos e os procedimentos relativos à sua composição).

Em relação aos exemplos que serão apresentados, é oportuno dizer que o fato de alguns vocábulos estarem grifados, indicando assim o que está sendo analisado, isso não significa que nesses mesmos exemplos não existam outros vocábulos que também possam representar aquilo que está sendo discutido. Na realidade, essa demonstração é o resultado de escolhas que se fazem necessárias em virtude de um conjunto amplo e diversificado de possibilidades que os textos selecionados oferecem.

1.1 Os componentes da construção descritiva

O primeiro componente a ser verificado é o da **nomeação**. Esse componente é o que mais frequentemente aparece nas descrições, e sua característica consiste –como o próprio nome revela– em *fazer existir seres significantes no mundo, ao classificá-los*.

Ex 23: L’abbé Martin était curé... de Cucugnan. **Bon comme le pain, franc comme l’or**, il aimait paternellement ses Cucugnanaïs, pour lui, son Cucugnan aurait été le paradis sur terre, si les Cucugnanaïs lui avaient donné un peu plus de satisfaction (DAUDET, 1972, p. 137).

No exemplo citado, pode-se observar como o narrador dá início à construção da personagem principal do conto. Posteriormente, essa personagem passa a ser o próprio narrador da história. Inicialmente, as escolhas do narrador garantem ao abade características compatíveis a de uma pessoa boa e honesta, preocupada com seu rebanho. Nesse caso, as qualidades apresentadas revelam, segundo Charaudeau, a percepção de diferenças (há muitas histórias, por exemplo, nas quais a imagem do padre está relacionada ao beerrão, comilão, espertalhão, entre outras) que, por sua vez, são relacionadas a outras semelhanças (na passagem: **Bon comme le pain, franc comme l’or**, foi estabelecida uma comparação entre o padre, o pão e o ouro), revelando alguns traços da personagem como, por exemplo, seu caráter, já mencionados neste parágrafo.

Ex 24: Le mont Reydarbarmur était à droite du chemin de terre. Dans la lumière du 21 juin **il était très haut et large, dominant le pays de steppes et le grand lac froid**, et Jon ne voyait que lui (LE CLÉZIO, 1982, p. 123).

Nessa passagem, retirada do texto de Le Clézio, percebe-se que o componente da nomeação é introduzido logo no início do conto, quando se faz conhecer a montanha em torno da qual é construída toda a história. Ao longo desse conto, a presença da montanha *Reydarbarmur* é capital, pois é a partir dela que *Jon*, outro personagem da história, inicia sua aventura e tem acesso ao desconhecido. Aparentemente, em princípio, o simples fato de nomear essa montanha pode não parecer algo tão relevante, mas, ao contrário, isso permite constatar que, em relação a outras montanhas, ela é diferente. Assim, ao nomear a montanha, o descritor dá início à descrição propriamente dita. Ainda se tem, no mesmo exemplo, a apresentação da personagem principal da história, *Jon*. Em relação às características que representam a montanha, vê-se que elas evidenciam alguns sinais singulares, o que possibilita a construção da sua imagem. Quanto a *Jon*, o trecho já antecipa que, a partir daquele dia, a sua relação com a montanha seria muito estreita. Tal afirmação é observada pela frase *et Jon ne voyait que lui*.

Ex 25: Malgré l'apparente simplicité de cette gothique façade, monsieur **Guillaume** était de tous **les marchands drapiers de Paris** celui dont les magasins se trouvaient toujours **le mieux fournis**, dont les relations avaient **le plus d'étendue**, et dont la probité commerciale ne souffrait pas **le moindre soupçon** (BALZAC, 1970, p. 31).

Assim como os outros exemplos, este também revela em sua estrutura características próprias do ato de nomear. Independentemente da classe semântica, como se observou, existem vocábulos que comprovam a existência de seres que podem ser representados no mundo. O senhor *Guillame*, por exemplo, no trecho, pode ser caracterizado como um comerciante de tecidos próspero da cidade Paris. Existem no texto evidências que permitem distinguir o comércio do senhor *Guillaume* dos demais; uma delas é o fato de o seu comércio ser o melhor guarnecido. Perceber as diferenças e relacioná-las às semelhanças é o princípio da classificação dos seres.

A **localização/situação**, na descrição, consiste em determinar o espaço-temporal que o ser ou a personagem ocupa na história. É importante dizer que a tarefa de localizar/situar está

atrelada, logicamente, à imagem que um grupo social figura sobre o mundo que está sendo descrito.

No exemplo 26, pode-se verificar que esse componente traz informações que delimitam o espaço-temporal, em um primeiro momento, onde a história surgiu (as palavras *Avignon*, *provençaux* e *provençale* delimitam, respectivamente, uma cidade que pertence ao departamento de *Vaucluse* e a uma região, a da *Provence*, no sul da França) e depois a ocasião em que ela surgiu (*à la Chandeleur* representa período, no qual se comemora o dia da Candelária³⁸) e, em um segundo momento, onde ela foi contada (a palavra *Parisiens* indica certamente que o público para quem a história foi narrada era de Paris) e em que momento isso se deu (*cette année*). O exemplo 27 remete o leitor a um vilarejo provençal na segunda metade do século XIX: *Cucugnan*, onde se passa a história apresentada conto.

Ex 26: Tous les ans, **à la Chandeleur**, les poètes **provençaux** publient en **Avignon** un joyeux petit livre rempli jusqu'aux bords de beaux vers et de jolis contes. Celui de **cette année** m'arrive à l'instant, et j'y trouve un adorable fabliau que je vais essayer de vous traduire en l'abrégeant un peu... **Parisiens**, tendez vos mannes. C'est de la fine fleur de farine **provençale** qu'on va vous servir cette fois... (DAUDET, 1972, p. 137).

Ex 27: L'abbé Martin était curé... de **Cucugnan** (DAUDET, 1972, p. 137).

Observando os excertos 28 e 29 –retirados do conto de Le Clézio e da novela de Balzac, respectivamente– nota-se que os vocábulos grifados autorizam a delimitação do espaço-temporal, por meio do qual se constrói a representação de informações que apontam a trajetória das personagens nas histórias.

---

³⁸ Na França, neste dia, celebra-se *La Chandeleur*, a Candelária, ou o dia da Luz, quarenta dias depois do Natal. O nome tem origem na palavra candeia.

Na primeira sequência, tem-se tanto a exposição espacial quanto temporal da história de *Jon*. *Reydarbarmur* é uma montanha que, de acordo com os elementos descritos, se encontra à direita do caminho de terra. Além dessa informação, outras ainda ajudam a caracterizar o local em que a montanha se localiza. Um país dominado por estepes, onde fica o grande lago gelado. Esses referentes revelam traços particulares da posição geográfica da montanha. Há indícios no excerto que permitem inferir que a montanha descrita talvez não seja apenas fictícia. Essa possibilidade se concretiza ainda mais pelo fato de o escritor Le Clézio, como se sabe, ter por hábito relatar em suas obras experiências advindas das viagens que fez para várias partes mundo.

Dessa forma, a montanha *Reydarbarmur* pode estar fazendo referência, nesse conto, àquela que se encontra na Islândia, com o mesmo nome. A esses traços de verossimilhança, podem-se somar outros como, por exemplo, o fato de haver na Islândia uma cadeia de montanhas, conhecida por *Kalfstindar*, como a que é mencionada na história, e ainda os grandes lagos glaciais. Tudo isso corrobora a ideia de que houve uma apropriação, por parte do autor, do cenário que abriga a história de *Jon*. Em relação aos advérbios utilizados (*à droite*, *Un peu plus loin*, *jusqu'à* e *au nord*), percebe-se que eles ajudam sobremaneira na caracterização do espaço e, por conseguinte, na construção da sequência descritiva.

Por intermédio da frase *Dans la lumière du 21 juin*, o tempo marca-se na história. Como se constata, essa frase mostra o exato momento em que tudo começa. Na manhã do dia 21 de junho, a jornada de *Jon* teve início. Um dia muito especial e diferente de todos os outros. Naquele dia, *Jon* percebe, pela primeira vez, a grandeza da montanha. Por isso o autor faz questão de datá-lo, pois, daquele dia em diante, nada mais seria como antes na vida do garoto.

Ex 28: Le mont Reydarbarmur était **à droite du chemin de terre**. **Dans la lumière** du **21 juin** il était très haut et large, dominant le **pays de steppes** et le **grand lac froid**, et Jon ne voyait que lui. Pourtant, ce n'était pas la seule montagne. **Un peu plus loin**, il y avait le massif du Kalfstindar, les grandes vallées creusées **jusqu'à la mer**, et **au nord**, la masse sombre des gardiens des glaciers (LE CLÉZIO, 1982, p. 123).

Na sequência representada pela obra de Balzac (exemplo 29), é possível conferir exatamente o lugar em que se localizava o estabelecimento do Senhor *Guillaume*. Além dos nomes das ruas, o autor também dá o nome da cidade em que essas ruas são encontradas. Em princípio, o fato de emprestar à ficção elementos observáveis no mundo real mostra alguns dos recursos empregados por Balzac em suas obras. Em especial, esse tipo de recurso busca provocar um efeito de realidade, algo que era, sem dúvida, o maior projeto desse escritor. Assim, a situação espaço-temporal, neste caso, possibilita atrelar a imagem desse comerciante à imagem do grupo social a que ele pertence e que configura o mundo construído pelo autor.

Ex 29: Au milieu de la rue Saint-Denis, presque au coin de la rue du Petit-Lion, existait naguère une de ces maisons précieuses qui donnent aux historiens la facilité de reconstruire par analogie l'ancien **Paris**. (...) Ce vénérable édifice était surmonté d'un toit triangulaire dont aucun modèle ne se verra bientôt à **Paris** (BALZAC, 1970, p. 25).

Assim como a tarefa de **nomear**, que dá origem aos seres, revelando propriedades que lhes são constitutivas, a **qualificação** é uma outra atividade distinta; porém ela complementa a primeira. À qualificação cabe o exercício de conferir aos seres, explicitamente, qualidades que possam caracterizá-los e especificá-los, dispondo-os em subgrupos. Esse exercício permite ainda, ao ser que descreve, exprimir a ideia que ele tem do mundo de forma individual ou coletiva.

Ex 30: “J’entrai. Un grand bel ange, avec des ailes sombres comme la nuit, avec une robe resplendissante comme le jour, avec une clef de diamant pendue à sa ceinture, écrivait, cra-cra, dans un grand livre plus gros que celui de saint Pierre... ” (DAUDET, 1972, p. 139).

Como se pode examinar no exemplo acima, o abade, ao descrever o anjo que estava diante dele, utilizou, além da nomeação, a qualificação. Isso pode ser percebido no momento em que ele destaca características particulares desse anjo, tais como: sua beleza, seu tamanho, a cor das suas asas, a sua vestimenta, o fato de ele ter uma chave de diamante pendurada em seu cinto, entre outras. É o inventário desses atributos que, ora de forma coletiva –todos têm uma ideia comum, ou seja, um estereótipo de um anjo–, ora de forma individual –o imaginário pessoal do padre–, especifica e qualifica esse anjo, tornando-o diferente dos demais.

Ex 31: Aujourd’hui, c’était peut-être **cette lumière du mois de juin** qui l’avait conduit jusqu’à la montagne. **La lumière était belle et douce**, malgré le froid du vent. Tandis qu’il marchait sur la mousse humide, Jon voyait les insectes qui bougeaient dans la lumière, les jeunes moustiques et les moucheron qui volaient au-dessus des plantes. (...) **La belle lumière du mois de juin éclairait bien la montagne** (LE CLÉZIO, 1982, p. 124 e 125).

No exemplo 31, observam-se algumas das qualidades da luz que envolve *Jon* e que o incita ao desafio de seguir em direção à montanha. Essa luz, de acordo com a descrição do menino, era –apesar do vento frio que soprava– bela e doce: diferente. Ao caracterizá-la, o descritor utiliza vocábulos que ajudam a reforçar a imagem simbólica da luz como uma fonte, cujo poder de sedução é extremamente magnetizador. A luz simboliza o próprio ato da “revelação”, algo que está além da compreensão, mas que a qualquer tempo pode se tornar apreensível.

Existem várias interpretações para esse fenômeno natural, sobretudo de caráter religioso. Em muitas passagens da bíblia, por exemplo, a linguagem da luz é especial e está associada, na maioria das vezes, à capacidade de poder ver ou sentir algo novo, diferente. A luz pressupõe uma “passagem” e tem a capacidade de provocar mudanças de estado; ela sugere uma certa “liberdade”. Portanto, é muito difícil ficar indiferente ao seu fascínio. Ela permite enxergar ou sentir o que antes não podia ser visto nem sentido. No texto de Le Clézio, é a luz que provoca em *Jon* uma mudança, permitindo que ele passe a observar

coisas que antes pareciam estar ocultas. Em outros momentos, nota-se que a luz, de fato, tem um papel muito importante nesse conto.

Ex 32: A chaque étage une singularité: **au premier, quatre fenêtres longues, étroites, rapprochées l'une de l'autre**, avaient **des carreaux de bois dans leur partie inférieure**, (...). Les fenêtres du **second étage**, dont **les jalousies relevées** laissaient voir, au travers **de grands carreaux en verre de Bohême**, de **petits rideaux de mousseline rousse**, ne l'intéressaient pas davantage (BALZAC, 1970, p. 26).

A ação de qualificar, no texto de Balzac, é uma atividade muito significativa, uma vez que confere aos seres (objetos e pessoas) um sentido repleto de detalhes –o que possibilita a particularização de cada um desses elementos no texto. No caso desse escritor, a prática excessiva dos detalhes para caracterizar a vida de suas personagens faz de Balzac um dos maiores representantes do realismo francês.

Segundo Charaudeau, a qualificação é uma ferramenta de grande relevância, pois

permite ao sujeito falante satisfazer seu desejo de posse do mundo: é ele que o singulariza, que o especifica, dando-lhe uma substância e uma forma particulares, em função da sua própria visão das coisas, visão essa que depende não só de sua racionalidade, mas também de seus sentidos e sentimentos (CHARAUDEAU, 2008, p. 115).

O exemplo 32 mostra a descrição minuciosa dos dois primeiros andares da casa onde habitavam os *Guillaume*. Em consonância com a opinião de Charaudeau, vê-se no trecho selecionado, um olhar examinador, próprio de um *expert*, que esquadrinha cuidadosamente tudo que está diante de sua percepção. Artista, *Théodore* levava a vida como pintor e talvez, por esse motivo, estivesse sempre a observar. No caso da imagem da fachada da

casa, criada pelo artista e mostrada pelo narrador, nota-se que *Théodore* procurou fixar todos os sinais que poderiam ajudá-lo a traduzir de maneira única a representação desse estabelecimento. Para esse observador, as especificidades de cada um dos andares eram extremamente importantes para a visão do todo. Por esse motivo, ele descreve cada uma delas com tanta propriedade, buscando imprimir em cada detalhe capturado seus sentimentos, suas sensações.

No primeiro andar, por exemplo, tem-se a apresentação da disposição das janelas e das suas principais características. Em relação ao segundo andar, o narrador, por intermédio do ponto de vista do artista, descreve até mesmo aquilo que se pode enxergar através das janelas de vidro da Boêmia, quando as persianas estão levantadas, isto é, as pequenas cortinas de musselina vermelha. Além dos detalhes descritos por *Théodore*, o narrador também deixa expressa a insatisfação do pintor diante dessa visão, como se ele estivesse à procura de algo mais. Isso pode ser confirmado por meio da passagem *Les fenêtres du second étage, (...) ne l'intéressaient pas davantage*.

1.2 Os procedimentos de configuração da descrição

Charaudeau (Ibidem, p. 117) lembra que os procedimentos empregados na configuração da descrição podem perfeitamente atuar de forma *não arbitrária* e *livre*. No caso da não arbitrariedade, ela se explica pelo fato de que a descrição mantém uma relação que, de certa forma, depende dos outros modos de organização do discurso, como, por exemplo, o narrativo e o argumentativo. Isso faz que a descrição ganhe sentido (ou parte dele) em função desses modos. Quanto à forma *livre*, o modo descritivo, devido à sua natureza –ao contrário dos outros modos de organização– não se fecha em si, por uma questão de coerência interna.

Sendo assim, para o autor, existem **procedimentos discursivos e linguísticos** que servem de base para a elaboração de uma sequência descritiva. No entanto, apesar de existir uma certa regularidade discursiva que determina esse modo de discurso, para Charaudeau, não

existe, porém, um percurso obrigatório que recomende como esses procedimentos devem ser utilizados.

1.2.1 Discursivos

Os **procedimentos discursivos** apontados por Charaudeau são: a *identificação*, a *construção objetiva* e a *construção subjetiva* do mundo. A função de cada um deles é a implementação dos componentes de uma construção descritiva (**nomeação, localização/situação e qualificação**).

O procedimento de *identificação* está atrelado ao elemento que se refere à **nomeação** e tem o dever de atribuir aos seres nomes comuns (identificação genérica) ou nomes próprios (identificação específica). É importante observar que esse procedimento pode vir acompanhado de qualidades próprias de cada ser, permitindo assim sua identificação e classificação em subgrupos. O procedimento da *identificação* implica ainda uma determinada finalidade. Particularmente, nos textos que formam o *corpus* dessa pesquisa, nota-se que tanto a finalidade de *recensear* quanto a de *informar* podem ser verificadas.

No que diz respeito à finalidade de *recensear*, nota-se nos três textos (*Le curé de Cucugnan*, *La montagne du dieu vivant* e *La maison du chat-qui-pelote*) inventários que reúnem *as partes de um conjunto*.

No texto de Daudet, pode-se conferir um inventário em que é apontado o registro de alguns nomes de pessoas que fazem parte do conjunto determinado pelo grupo de *Cucugnanaís*.

Ex 33: “Et je vis, au milieu d’un épouvantable tourbillon de flamme: Le long **Coq-Galinne**, (...), **Catarinet** (...), **Pascal** Doigt-de-Poix (...), **Babet** la glaneuse (...), maître **Grapasi** (...), **Dauphine** (...), **Tortillard** (...), **Coulau** (...) **Zette** (...), **Jacques** (...), **Pierre** et **Toni**... (DAUDET, 1972, p. 141 e 142).

Da mesma forma, no trecho extraído do conto de Le Clézio, exemplo 34, é mostrada uma listagem em que se constata tipos diferentes de sons. Esses sons são representados: por vozes de mulheres resmungando; pelo barulho das asas dos pássaros e de ondas; pelo zumbido de abelhas e pelo ronco de motores. Todos juntos, esses sons ressoam como eco sob a montanha, assim como as águas das fontes que correm. Essa listagem, como é possível perceber, reúne seres diferentes, porém com uma *função* em comum no texto: emitir sons.

Ex 34: *Etait-ce le vent Jon entendait des sons inconnus, des voix de femmes marmonnantes, des bruits d'ailes, des bruits de vagues. Parfois, du fond de la vallée montaient de drôles de vrombissements d'abeilles, des bourdonnements de moteur. Les bruits s'emmêlaient, résonnaient en écho sur les flancs de la montagne, glissaient comme l'eau des sources, s'enfonçaient dans le lichen et dans le sable (LE CLÉZIO, 1982, p. 128 e 129).*

Na novela de Balzac, a estrutura do inventário, ao menos nessa passagem, é um pouco mais elaborada, pois, na realidade, trata-se de duas listas. Em um primeiro momento, destacam-se os componentes da tela, ou seja, as personagens e os objetos que figuram na pintura representada na tela. Os componentes verificados e marcados no exemplo abaixo são: o gato, uma raquete, uma bola e um homem. O segundo inventário diz respeito às partes do corpo do animal: patas dianteiras, patas traseiras e cauda. Desse modo, o primeiro inventário representa uma lista, cuja finalidade é reunir elementos agrupados por sua *pertinência comum a um lugar*, isto é, eles compõem a tela. O segundo inventário, no entanto, reproduz uma relação *das partes de um conjunto* formado pela figura do animal.

Ex 35: *Cette toile causait la gaieté du jeune homme. Mais Il faut dire que le plus spirituel des peintres modernes n'inventerait pas de charge si comique. L'animal tenait dans une de ses pattes de devant une raquette aussi grande que lui, et se dressait sur ses pattes de derrière pour mirer une enorme balle que lui renvoyait un gentilhomme en habit brodé. Dessin, couleurs, accessoires, tout*

était traité de manière à faire croire que l'artiste avait voulu se moquer du marchand et des passants. En altérant cette peinture naïve, le temps l'avait rendue encore plus grotesque par quelques incertitudes qui devaient inquiéter de consciencieux flâneurs. Ainsi **la queue mouchetée du chat** était découpée de telle sorte qu'on pouvait la prendre pour un spectateur, tant la queue des chats de nos ancêtres était grosse, haute et fournie (BALZAC, 1970, p. 26 e 27).

Como já foi mencionado, a finalidade de *informar* se une ao procedimento de identificação. Quanto a essa finalidade, de acordo com o linguista, ela pode ser reconhecida sobretudo nos relatos romanescos, no qual desempenha a tarefa de fazer a caracterização das personagens da história, quando elas são apresentadas pela primeira vez ou quando é necessário relembrar de qual personagem está se tratando, evitando, assim, ambiguidades, como se verifica nos exemplos que se seguem.

No exemplo 36, o padre *Martin*, ao descrever sua passagem pelo inferno, estabelece uma comparação entre o cheiro daquele lugar e o cheiro que exala no momento em que *Éloy* ferra um velho burro. Para evitar qualquer possível confusão, na sua apresentação, o padre lembra que a pessoa de quem ele estava falando era, na verdade, *Éloy*, o ferrador de animais e não o santo, por exemplo.

Ex 36: (...) Je sentais le brûlé, la chair rôtie, quelque chose comme l'odeur qui se répand dans notre Cucugnan quand **Éloy, le maréchal**, brûle pour la ferrer la botte d'un vieil âne (DAUDET, 1972, p. 141).

Os exemplos 37 e 38 ilustram também a finalidade de *informar*. Retirado do texto de Le Clézio, o primeiro trecho retrata o exato momento em que *Jon*, já na montanha, vê pela primeira vez a criança com quem inicia uma relação de amizade. A criança, como se pode comprovar no decorrer de toda a história, não tem nome, sendo reconhecida no texto como a criança, cuja feição é clara. O segundo trecho, que representa a obra de Balzac, permite conhecer tanto a filha primogênita do senhor *Guillaume*, senhorita *Virginie*, quanto a sua

esposa, senhora *Guillaume*. No caso dessa última, ela é caracterizada como filha do senhor *Chevrel* e esposa do senhor *Guillaume*.

Ex 37: Quand il ouvrit les yeux à nouveau, il vit tout de suite **l'enfant au visage clair** qui était debout sur la dalle de lave, devant le réservoir d'eau (LE CLÉZIO, 1982, p. 136).

Ex 38: *Guillaume* avait deux filles. **L'aînée, mademoiselle Virginie**, était tout le portrait de sa mère. **Madame Guillaume, fille du sieur Chevrel**, se tenait si droite sur la banquette de son comptoir que plus d'une fois elle avait entendu des plaisants parier qu'elle y était empalée (BALZAC, 1970, p. 36).

As informações dadas nos três exemplos, sem dúvida, demonstram fragmentos dos respectivos textos em que a finalidade de *informar* tem um papel muito importante. Por meio desse procedimento, tem-se a possibilidade de conhecer ou reconhecer seres, cuja função é fundamental para a compreensão da história como um todo.

Em relação aos procedimentos de *construção objetiva* e *subjetiva* do mundo, eles podem ser perfeitamente observados tanto nos contos quanto na novela; e os autores utilizam ora um, ora outro, de acordo com suas aspirações. Nos dois casos (*construção objetiva* e *subjetiva* do mundo), Charaudeau também atribui uma finalidade para esses procedimentos. A exemplo do *corpus* selecionado, pode-se afirmar que a finalidade observada em ambos os procedimentos –devido às características inerentes ao gênero textual a que pertencem– é a de *contar*, como se pode confirmar nos exemplos transcritos abaixo.

Ex 39: “C’était un long sentier tout pavé de braise rouge. Je chancelais comme si j’avais bu ; à chaque pas, je trébuchais ; j’étais tout en eau, chaque poil de mon corps avait sa goutte de sueur, et je haletais de soif... Mais, ma foi, grâce aux sandales que le bon saint

Pierre m'avait prêtées, je ne me brûlai pas les pieds (DAUDET, 1972, p. 140).

Ex 40: Jon marchait vers Reydarbarmur maintenant. Il avait laissé sa bicyclette neuve contre un talus, au bord du chemin, et il marchait à travers le champ de bruyères et de lichen. Il ne savait pas bien pourquoi il marchait vers Reydarbarmur. Il connaissait cette montagne depuis toujours, il la voyait chaque matin depuis son enfance, et pourtant, aujourd'hui, c'était comme si Reydarbarmur lui était apparu pour la première fois (LE CLÉZIO, 1982, p. 123).

Ex 41: Par une matinée pluvieuse, au mois de mars, un jeune homme, soigneusement enveloppé dans son manteau, se tenait sous l'auvent d'une boutique en face de ce vieux logis, qu'il examinait avec un enthousiasme d'archéologue (BALZAC, 1970, p. 25 e 26).

A *construção objetiva* está mais ligada à tarefa de **localizar/situar**, e seu papel, como se viu, é o de criar condições para que o sujeito falante apresente um determinado ser em um lugar e em um momento específico, de maneira que a descrição apresentada por ele seja equivalente a uma *visão da verdade* sobre o mundo, isto é, nessa descrição; as características destacadas –que distinguem esse ser dos demais– devem ser percebidas por todos e não apenas pelo sujeito que a descreve.

No caso da *construção subjetiva*, constata-se que, nas três histórias exibidas, esse tipo de procedimento é bastante recorrente, pois, tanto nas passagens em que o narrador conta a história quanto naquelas apresentadas pelas personagens, é possível reconhecer que o sujeito falante (narrador ou personagem) constrói um mundo fictício, habitado por seres cuja representação está amparada em uma visão particularizada. Ou seja, aquilo que ele descreve não faz parte de uma visão passível de ser verificada; ao contrário, ela é baseada em um imaginário singular, construído por quem descreve.

Esse procedimento, segundo Charaudeau, pode também ser estabelecido de duas formas: como o resultado de uma *intervenção pontual do narrador*, ou *como construção de um mundo mitificado pelo narrador*. No que concerne aos contos de Daudet, de Le Clézio e à novela de Balzac, ambas as formas de construção podem ser observadas. Em relação à *intervenção pontual do narrador*, sabe-se que esse é um tipo de intervenção próprio da descrição subjetiva. Nele são reconhecidos os sentimentos e as opiniões do narrador a propósito do mundo que está sendo descrito. Quanto à *construção de um mundo mitificado*, ela está atrelada ao universo retratado pelo narrador, mas faz parte de um imaginário simbólico que, por sua vez, está firmado em certa realidade objetiva, já que pode ser partilhada não apenas pelo indivíduo, mas também pelo coletivo.

- *intervenção pontual do narrador*

Ex 42: Bon comme le pain, franc comme l'or, il aimait paternellement ses Cucugnanaï; pour lui, son Cucugnan aurait été le paradis sur terre, si les Cucugnanaï lui avaient donné un peu plus de satisfaction. **Mais, hélas! les araignées filaient dans son confessionnal, et, le beau jour de Pâques, les hosties restaient au fond de son saint-ciboire.** Le bon prêtre en avait le cœur meurtri, et toujours il demandait à Dieu la grâce de ne pas mourir avant d'avoir ramené au bercail son troupeau dispersé (DAUDET, 1972, p. 137).

Ex 43: Etait-ce le vent ? Jon entendait des sons inconnus, des voix de femmes marmonnantes, des bruits d'ailes, des bruits de vagues. Parfois, du fond de la vallée montaient de drôles de vrombissements d'abeille, des bourdonnements de moteur (LE CLÉZIO, 1982, p. 128 e 129).

Ex 44: Les murs menaçants de cette bicoque semblaient avoir été bariolés d’hiéroglyphes. **Quel autre nom le flâneur pouvait-il donner aux X et au V que traçaient sur la façade les pièces de bois transversales ou diagonales dessinées dans le badigeon par de petites lézardes parallèles ? Evidemment**, au passage de la plus légère voiture chacune de ces solives s’agitait dans sa mortaise (BALZAC, 1970, p. 25).

É possível perceber, nos exemplos citados, que, sem dúvida, a intervenção do narrador se realiza de maneira pontual. De modo semelhante, as três passagens possibilitam a percepção de elementos que, de alguma forma, atestam uma subjetividade. Entre os elementos se destacam: o uso da interjeição, da interrogação e ainda a presença de advérbios modalizadores. Como se sabe, esses elementos deixam entrever uma heterogeneidade narrativa, uma vez que misturam códigos pertencentes ao plano discursivo –como os que foram listados– com códigos tidos como característicos do plano narrativo.

Em específico, no caso do emprego de advérbios modalizadores ou ditos de “frase”, para Maingueneau (1986, p. 37 e 38), eles são muito importantes, uma vez que incidem sobre o conjunto do enunciado, permitindo assim apreciá-lo ou avaliá-lo. Há também, segundo o autor, tipos de modalizadores adverbiais que incidem sobre o próprio ato de enunciação. No exemplo 44, o advérbio *évidemment* é utilizado como forma de marcar uma evidência, reforçando assim, sob o ponto de vista da verdade, a credibilidade da informação apresentada e garantindo a aprovação das ideias expressas, neste caso, pelo narrador.

- construção de um mundo mitificado pelo narrador

Ex 45: “Quand j’eus fait assez de faux pas clopin-clopant, je vis à ma main gauche une porte... non, un portail, un énorme portail, tout bâillant, comme la porte d’un grand four. Oh ! mes enfants, quel spectacle ! Là on ne demande pas mon nom ; là, point de registre. Par fournées et à pleine porte, on entre là, mes frères, comme le dimanche vous entrez au cabaret” (DAUDET, 1972, p. 140 e 141).

Ex 46: Mais, Reydarbarmur était plus beau que tous les autres, il semblait plus grand, plus pur, à cause de la ligne douce qui allait sans s'interrompre de sa base à son sommet. Il touchait le ciel, et les volutes des nuages passaient sur lui comme une fumée de volcan (LE CLÉZIO, 1982, p. 123).

Ex 47: A la vérité, ce débris de la bourgeoisie du seizième siècle offrait à l'observateur plus d'un problème à résoudre. A chaque étage une singularité : au premier, quatre fenêtres longues, étroites, rapprochées l'une de l'autre, avaient des carreaux de bois dans leur partie inférieure, afin de produire ce jour douteux à la faveur duquel un habile marchand prête aux étoffes la couleur souhaitée par ses chalands (BALZAC, 1970, p. 26).

No primeiro exemplo, o de número 45, tem-se a representação mítica do inferno. Além dessa representação, é possível perceber perfeitamente a caricatura construída em torno do acesso para esse local, na qual a porta do inferno é comparada à porta de um grande forno. Outra referência ao inferno corrobora a ideia já cristalizada, em meio aos cristãos, de que a quantidade de pessoas encontradas nesse ambiente é maior, se comparada àquela que possivelmente está no céu.

O segundo e o terceiro exemplos (46 e 47) também são marcados por uma descrição subjetiva do narrador, a qual exhibe um imaginário simbólico ancorado em uma certa realidade. A montanha, como foi dito anteriormente, é um elemento passível de ser verificado no mundo real. Porém, por intermédio da construção do narrador, ela ganha traços particulares que traduzem principalmente um momento singular na vida da personagem *Jon*. Da mesma forma, observa-se a caracterização do tão famoso edifício encontrado na obra de Balzac, que, de acordo com a imagem criada pelo narrador, representa uma construção tipicamente observada no século XVI. O fato de essa obra apresentar um perfil realista, para Charaudeau (Ibidem, p.126), isso faz que ela ofereça uma quantidade significativa de imagens construídas por metáforas, comparações, entre outros recursos que objetivam a representação do mundo de forma precisa, fazendo cair em um imaginário de ficção.

A afirmação de que os exemplos são caracterizados pela *construção de um mundo mitificado pelo narrador* está alicerçada na certeza de que existe, na realidade, um imaginário comum dos espaços apresentados nos dois contos e na novela, os quais fazem parte de uma memória coletiva e que, no decorrer das respectivas histórias, ganham contornos subjetivos à medida que o narrador promove uma descrição insólita desses espaços, reforçada pela presença reiterada de adjetivos.

1.2.2 Linguísticos

Assim como acontece nos **procedimentos discursivos**, existem também **procedimentos linguísticos** específicos para cada um dos componentes que participam da organização do texto descritivo. Esses procedimentos, por sua vez, recorrem às categorias de língua que, acordadas entre si, são fundamentais para o resultado da descrição.

Charaudeau aponta sete tipos de categorias de língua que caracterizam os **procedimentos linguísticos** referentes ao ato de **nomear**: a *denominação*, a *indeterminação*, a *atualização* ou *concretização*, a *dependência*, a *designação*, a *quantificação* e a *enumeração*. Entretanto, não é necessário que em um mesmo texto descritivo todas elas sejam encontradas.

Nos textos que constituem o *corpus* da pesquisa, destacam-se a presença das seguintes categorias: a *denominação*, a *indeterminação*, a *atualização*, a *dependência*, a *quantificação* e a *enumeração*, as quais serão discutidas a seguir.

A *denominação* é uma categoria de língua que pode ser percebida por meio do uso da identificação genérica ou dos nomes comuns que dispõem os seres em uma mesma classe e da identificação específica ou dos nomes próprios que revelam a unicidade do sujeito. À denominação cabe o papel de tornar conhecidos os seres que ela descreve, do ponto de vista geral ou do particular.

Ex 48: “ — **Les Cucugnanaïs**, les gens de **Cucugnan**... que c’est moi qui suis leur prieur” (DAUDET, 1972, p. 139).

Ex 49: **Le mont Reydarbarmur** était à droite du chemin de terre (LE CLÉZIO, 1982, p. 123).

Ex 50: Au milieu de la rue **Saint-Denis**, presque au coin de la rue du **Petit-Lion**, existait naguère une de ces maisons précieuses qui donnent aux historiens la facilité de reconstruire par analogie l’ancien **Paris** (BALZAC, 1970, p. 25).

Os trechos acima revelam a utilização de categorias de línguas, cuja particularidade incide sobre a *denominação*. Essa constatação pode ser feita por meio da utilização de **nomes próprios**, que identificam as próprias personagens e o lugar a que elas pertencem (*Cucugnan*, *Le mont Reydarbarmur*, *Saint-Denis*, *Paris*), ou ainda de **nomes comuns**, como se pode verificar com o emprego das palavras (*Cucugnanaïs*, *Petit-Lion*) que, no exemplo, qualificam as personagens que, como sujeitos, representam uma classe genérica de seres.

A *indeterminação* é um tipo de categoria de língua, cuja especificidade é a *atemporalidade* e a falta de determinação na apresentação, ou seja, não existe uma precisão temporal ou espacial das personagens. No exemplo 51, observa-se que o narrador não situa sua história em um tempo específico. A utilização das expressões *Un dimanche* e *l’autre nuit* não deixa entrever em qual domingo o abade revelou seu sonho aos seus fiéis e ainda em qual noite, mais precisamente, ele teve esse sonho.

Ex 51: **Un dimanche**, après l’Évangile, M. Martin monta en chaire.

— Mes frères, dit-il, vous me croirez si vous voulez : **l’autre nuit**, je me suis trouvé, moi misérable pécheur, à la porte du paradis (DAUDET, 1972, p. 137 e 138).

Ex 52: A un moment, Jon voulut se lever pour partir, mais l'enfant posa sa main sur son bras (LE CLÉZIO, 1982, p. 141).

No exemplo 52, retirado do conto de Le Clézio, a expressão *A un moment* demonstra no texto uma forma de imprecisão temporal. É oportuno destacar que, especificamente no caso dessa obra, foi difícil encontrar trechos que pudessem servir de amostra para essa análise, pois praticamente o texto todo é construído sob uma perspectiva que prima por uma representação denominativa, ou seja, a precisão nos detalhes se sobrepõe à imprecisão.

Ex 53: Par une matinée pluvieuse, au mois de mars, un jeune homme, soigneusement enveloppé dans son manteau, se tenait sous l'auvent d'une boutique en face de ce vieux logis, qu'il examinait avec enthousiasme d'archéologue (BALZAC, 1970, p. 25 e 26).

Em *La maison du chat-qui-pelote* a questão relativa à atemporalidade também é notada. O excerto utilizado para caracterizar a indeterminação destaca a frase *Par une matinée pluvieuse, au mois de mars*, a qual assinala simplesmente o momento em que *Théodore* faz o reconhecimento do edifício dos *Guillaume*. Ela não permite confirmar o dia exato em que tudo se passou, podendo ser qualquer dia do mês de março. Nem ao menos o ano é revelado. A única informação dada é que na manhã daquele dia do mês de março chovia. Assim, o trecho mostra como esse procedimento linguístico ajuda –juntamente com os componentes da organização descritiva– a construir uma forma de descrição.

A *atualização ou concretização*, de acordo com Charaudeau, pode se manifestar, por exemplo, pelo uso frequente de artigos. Nesta situação específica, essa categoria de língua possibilita a realização de alguns efeitos discursivos, como, por exemplo: de *singularidade* e de *insólito* ou efeitos de *familiaridade*, de *evidência* e de *idealização*.

Ex 54: “J’entrai. **Un** grand bel ange, avec **des** ailes sombres comme la nuit, avec **une** robe resplendissante comme le jour, avec **une** clef de diamant pendue à sa ceinture, écrivait, cra-cra, dans **un** grand livre plus gros que celui de saint Pierre...” (DAUDET, 1972, p. 139).

O exemplo 54 é pertinente à medida que se pode constatar nele que a descrição do anjo, realizada pelo abade, é efetivamente marcada pela utilização de artigos, especificamente os artigos indefinidos. Nesse caso, eles produzem um efeito de idealização, pois o abade tenta criar um clima de fantasia, cujo objetivo principal é chamar a atenção dos seus fiéis para uma dura realidade: a de que eles –em razão de seus muitos pecados– estão caminhando em direção ao inferno. Sendo assim, para o abade *Martin*, é preciso, rapidamente, fazer que eles tomem consciência de seus erros e mudem suas atitudes; caso contrário, certamente, todos irão para um mesmo lugar, de onde não poderão mais sair e cujo suplício é eterno.

Ex 55: Tandis qu’il marchait sur **la** mousse humide, Jon voyait **les** insectes qui bougeaient dans **la** lumière, **les** jeunes moustiques et **les** moucheron qui volaient au-dessus des plantes. **Les** abeilles sauvages circulaient entre **les** fleurs blanches, et dans **le** ciel, **les** oiseaux effilés battaient très vite des ailes, suspendus au-dessus des flaques d’eau, puis disparaissaient d’un seul coup dans **le** vent. C’étaient **les** seuls êtres vivants (LE CLÉZIO, 1982, p. 124).

Ex 56: (...) mais lorsqu’il reprenait son calme, si facile à troubler, il y respirait une grâce lumineuse qui rendait attrayante cette physionomie où **la** joie, **la** douleur, **l’amour**, **la** colère, **le** dédain éclataient d’une manière si communicative que l’homme le plus froid en devait être impressionné (BALZAC, 1970, p. 29).

Os artigos definidos destacados nas passagens acima também representam o procedimento linguístico de nomeação, designado pela categoria de língua da atualização ou concretização. Por intermédio desse recurso, tem-se no exemplo 55 a representação certa do local em que *Jon* estava. Os elementos são caracterizados de maneira precisa e, dessa forma, dão um tom de realidade à descrição. No exemplo 56, a reprodução da imagem da personagem *Théodore*, cujas características são reveladas pelo narrador, mostram uma pessoa comum, passível de exprimir, ao mesmo tempo, vários sentimentos completamente distintos uns dos outros. O efeito produzido nesses excertos, a nosso ver, é o de evidência.

A *dependência*, categoria de língua pela qual se verifica a subordinação de um elemento a outro, pode ser registrada pelo emprego dos possessivos, que, entre outras características, possibilitam a realização de efeitos discursivos, cujo papel está relacionado, aqui, ao ato de apreciar.

Ex 57: (...) il aimait paternellement **ses** Cucugnais ; pour lui, **son** Cucugnan aurait été le paradis sur terre, si les Cucugnais lui avaient donné un peu plus de satisfaction. Mais, hélas ! les araignées filaient dans **son** confessionnal, et, le beau jour de Pâques, les hosties restaient au fond de **son** saint-ciboire. Le bon prêtre en avait le cœur meurtri, et toujours il demandait à Dieu la grâce de ne pas mourir avant d'avoir ramené au bercail **son** troupeau dispersé (DAUDET, 1972, p. 137).

Ex 58: “Quand j’eus fait assez de faux pas clopin-clopant, je vis à **ma** main gauche une porte... non, un portail, un énorme portail, tout bâillant, comme la porte d’un grand four. Oh ! **mes** enfants, quel spectacle ! Là on ne demande pas **mon** nom ; là, point de registre. Par fournées et à pleine porte, on entre là, **mes** frères, comme le dimanche vous entrez au cabaret (DAUDET, 1972, p. 140 e 141).

No exemplo 57, verifica-se que o narrador apresenta uma descrição muito pontual que revela a relação existente entre o abade *Martin* e seus fiéis. O uso dos determinantes possessivos, nesse exemplo, marca a dependência das asserções feitas pelo sujeito falante em relação àquilo que ele fala.

O exemplo 58, diferentemente do anterior, é marcado pelo uso dos possessivos na primeira pessoa. Nesse caso, é o próprio abade que apresenta a descrição das sensações experimentadas por ele e ainda do local que percorreu em seu sonho. Nas duas circunstâncias, os pronomes possessivos evidenciam de forma explícita a subjetividade que revela a apreciação particularizada do sujeito descritor.

Nos exemplos 59 e 60, foi registrado –assim como nos exemplos citados da obra de Daudet– o emprego recorrente de pronomes possessivos. No primeiro excerto, os pronomes se referem à terceira pessoa do singular e estabelecem uma relação entre a personagem *Jon* e o objeto bicicleta. Além dessa situação, observa-se ainda outra em que os possessivos são utilizados; dessa vez, eles ajudam a identificar características da personagem, possibilitando a construção do seu perfil. No segundo excerto, os pronomes possessivos ajudam a construir a imagem da personagem *Théodore*.

Ex 59: Jon avait posé **sa** bicyclette contre le talus mouillé. Aujourd’hui, c’était le premier jour qu’il sortait sur **sa** bicyclette, et d’avoir lutté contre le vent, tout au long de la pente qui conduisait au pied de la montagne, l’avait essoufflé, et **ses** joues et **ses** oreilles étaient brûlantes (LE CLÉZIO, 1982, p. 124).

Ex 60: Une cravate éblouissante de blancheur rendait **sa** figure tourmentée encore plus pâle qu’elle ne l’était réellement. Le feu tour à tour sombre et pétillant que jetaient **ses** yeux noirs s’harmoniait avec les contours bizarres de **son** visage, avec **sa** bouche large et sinueuse qui se contractait en souriant. **Son** front, ridé par une contrariété violente, avait quelque chose de fatal (BALZAC, 1970, p. 28).

Como se pode perceber, nos exemplos sugeridos, a utilização dos pronomes possessivos estabelece um efeito discursivo pelo qual se confirma um contrato estabelecido entre o sujeito falante e aquilo do que ele fala ou de quem fala. Afora isso, a utilização desse tipo de recurso permite a observação de uma continuidade referencial no texto.

A *quantificação* possibilita a observação de efeitos discursivos que incidem sobre a subjetividade. O elemento da linguagem que simboliza a categoria de língua denominada *quantificação* é chamado de quantificador. A função do quantificador no texto é, antes de qualquer coisa, recobrir toda ação que possa quantificar experiências e observações, transformando-as em números por meio da contagem e da medição. Os vocábulos destacados nos excertos 61, 62 e 63 servem para ilustrar alguns tipos de quantificadores encontrados na linguagem e que estão presentes no *corpus*.

Ex 61: “– Comment! **Personne** de Cucugnan ici? **Personne**? Ce n’est pas possible! Regardez mieux... (DAUDET, 1972, p. 138).

Ex 62: Soudain, **encore une fois**, Jon eut l’impression que quelqu’un le regardait (LE CLÉZIO, 1982, p. 124).

Ex 63: Agé **de trente-trois** ans, Joseph Lebas pensait auz obstacles que **quinze ans** de différence mettaient entre Augustine et lui (BALZAC, 1970, p. 41).

A *enumeração* é uma das categorias de língua que está relacionada ao procedimento linguístico de **nomear**. Como se sabe, de acordo com Charaudeau, ela pode ser percebida por meio da utilização de dêiticos, de artigos e de nomes no plural sem o artigo. Sua função é a elaboração de listas (de seres, qualidades, lugares e ações) que, por sua vez,

podem produzir efeitos discursivos variados. Os exemplos que foram selecionados mostram situações em que são observados alguns tipos de dêiticos e artigos.

Na passagem que se segue, o processo de enumeração acontece de duas formas. A primeira, por meio do emprego de dêiticos temporais, representados pelos dias da semana que, na história do padre *Martin*, são importantes na medida em que marcam o início da confissão comunitária do povo de *Cucugnan* e, conseqüentemente, a sua reabilitação. Cada dia, em específico, também apresenta uma listagem, identificada pela utilização de artigos –a segunda forma–, na qual são enumeradas, por categorias (homens, mulheres, crianças, etc.), as pessoas que deverão passar pela confissão.

Ex 64: “**Demain lundi**, je confesserai **les vieux** et **les vieilles** (...).
“Mardi, les enfants (...).
“Mercredi, les garçons et les filles (...).
“Jeudi, les hommes (...).
“Vendredi, les femmes (...).
“Samedi, le meunier !... (...).
 “Et, si **dimanche** nous avons fini, (...) (DAUDET, 1972, p. 142).

Ex 65: Jon marchait **vers** Reydarbarmur **maintenant**. Il avait laissé sa bicyclette neuve **contre** un talus, **au bord du** chemin, et il marchait **à travers le** champ de bruyères et de lichen (LE CLÉZIO, 1982, p. 123).

Além dos dêiticos temporais, é muito comum notar, em sequências descritivas, a presença de dêiticos espaciais. Os vocábulos *maintenant*, *vers*, *contre*, *au bord* e *à travers*, no exemplo 65, permitem representar tanto o momento quanto o local que indicam a posição da personagem *Jon* na história. A imagem espaço-temporal que se constrói nesse trecho revela um plano de enunciação diferente daquele que caracteriza uma construção da narrativa, devido ao emprego do vocábulo *maintenant*.

Ex 66: *A droite* du tableau, *sur* un champ d’azur qui déguisait imparfaitement la pourriture du bois, les passants lisaient GUILLAUME; et *à gauche*, SUCCESSEUR DU SIEUR CHEVREL (BALZAC, 1970, p. 27).

Da mesma maneira, o exemplo 66 mostra uma situação em que dêiticos do tipo espaciais são constatados. Neste caso, verifica-se a construção da imagem à direita da tela (pintura de um gato jogando), no espaço azul que mal disfarçava a podridão da madeira, e, à sua esquerda, o lugar onde estão os dizeres que identificam o proprietário do estabelecimento e a sua linha de sucessão.

No que diz respeito aos procedimentos linguísticos relativos à **localização/situação**, Charaudeau aponta duas formas de observá-los. A primeira revela o emprego de categorias da língua que se encarregam de fornecer detalhes precisos –como identificação de locais ou ainda de épocas, entre outros– que põem em evidência a situação espaço-temporal dos seres. A segunda forma, ao contrário da primeira, é percebida justamente pela falta desses detalhes que, no texto, garantem uma precisão dos fatos. No entanto, essa falta de identificação particularizada faz entrever modelos ou arquétipos, cuja propriedade essencial é a atemporalidade.

Conforme destaca o linguista, um dos fatos passíveis de se observar nesse fenômeno –que, inclusive, ocorre comumente nas narrativas– é a utilização dos tempos do *presente* e do *imperfecto*. Também é importante enfatizar que os procedimentos linguísticos que foram expostos se relacionam ao procedimento discursivo de identificação.

Ex 67: “**Demain lundi**, je confesserai les vieux et les vieilles. Ce n’est rien.
 “**Mardi**, les enfants. J’aurai bientôt fait.
 “**Mercredi**, les garçons et les filles. Cela pourra être long.
 “**Jeudi**, les hommes. Nous couperons court.
 “**Vendredi**, les femmes. Je dirai : Pas d’histoires !
 “**Samedi**, le meunier ! ... Ce n’est pas trop d’un jour pour lui tout seul.
 “Et, si **dimanche** nous avons fini, nous serons bien heureux (DAUDET, 1972, p. 142).

Ex 68: Ensuite, Jon fut tout à fait **au sommet de la montagne**. Il ne s'en aperçut pas tout de suite, parce que cela s'était fait progressivement. Mais quand il regarda **autour de** lui, il vit **ce grand cercle noir dont il était le centre**, et il comprit qu'il était arrivé. **Le sommet de la montagne** était ce plateau de lave qui **touchait le ciel** (LE CLÉZIO, 1982, p. 131).

Ex 69: **Un matin** donc, elle se dirigea vers la grotesque façade de l'humble et silencieuse maison où s'était écoulée son enfance. Elle soupira en revoyant cette croisée d'où, **un jour**, elle avait envoyé un premier baiser à celui qui répandait aujourd'hui sur sa vie autant de gloire que de malheur (BALZAC, 1970, p. 74).

Nos dois primeiros exemplos 67 e 68, as palavras destacadas em negrito configuram a primeira opção de categoria de língua, ou seja, aquela que deixa evidente detalhes da localização espaço-temporal no enunciado. Já o terceiro exemplo, o de número 69, mostra a imprecisão de particularidades, uma vez que os vocábulos assinalados, na realidade, não evidenciam em que manhã *Augustine* se dirigiu até a casa em que moravam seus pais, tampouco em que dia ela, pela primeira vez, jogou um beijo para *Théodore*. Dessa forma, a imprecisão deixa intuir que *Un matin* e *un jour* podem ser, então, qualquer manhã e qualquer dia.

Quanto ao procedimento linguístico que serve para **qualificar** os seres, ele permite a construção deles de forma objetiva ou subjetiva, produzindo efeitos cujas características são *de realidade* ou *ficção*. Em relação aos seres humanos, a essa categoria cabe a tarefa de caracterizá-los, de acordo com seus aspectos físicos, gestos, trajés, estilo, gostos, identidade (idade, sexo, altura, peso, endereço, etc.), conduta, e objetos de apego. Em relação aos seres inanimados e aos seres conceituais, ou a fenômenos de uma forma geral, esses procedimentos podem ser percebidos pelo acúmulo de detalhes e de precisões ou ainda sob a forma do uso de analogias explícitas (emprego de termos de comparação) ou

implícitas (emprego de metáforas, metonímias, entre outras figuras de linguagem que enriquecem o texto, tornando a linguagem mais significativa).

No *corpus*, como já foi apontado anteriormente, nota-se que o enunciador constrói os enunciados ora de forma objetiva, ora de forma subjetiva. Nas descrições apresentadas por esses sujeitos (o narrador e as personagens que participam da história), constata-se tanto os procedimentos que ocorrem por meio da acumulação de detalhes quanto pela utilização de analogias. Os exemplos que serão utilizados a seguir mostram de forma clara como tais procedimentos se efetivam ao longo das histórias, permitindo a observação das sequências descritivas por meio da linguagem.

Ex 70: “— Volontiers, mon ami... Tenez, chaussez vite ces sandales, car **les chemins ne sont pas beaux de reste...** Voilà qui est bien. Maintenant, cheminez **droit devant vous**. Voyez vous **là-bas, au fond, en tournant ?** Vous trouverez **une porte d’argent toute constellée de croix noires... à main droite...** Vous frapperez, on vous ouvrira... Adessias ! Tenez-vous sain et gaillardet (DAUDET, 1972, p. 138 e139).

No exemplo 70, observa-se que o enunciador –neste caso, São Pedro– utiliza procedimentos linguísticos que qualificam o espaço (o purgatório) para onde o abade deve se dirigir para constatar se seus fiéis estão ou não ali. Os detalhes utilizados na descrição de São Pedro conferem ao lugar a noção de um local não tão perto, cujo acesso talvez seja um tanto difícil, uma vez que ele sugere ao padre o uso de sandálias que lhe permitirão percorrer o caminho. Além disso, São Pedro descreve com muita precisão os detalhes observados na porta do purgatório, isso para que não haja nenhum equívoco, talvez prevendo a possibilidade de os fiéis não estarem nesse recinto.

Os próximos exemplos permitirão a observação do procedimento da qualificação por meio de analogias explícitas. A principal característica desse procedimento linguístico é a de correlacionar os seres do universo às qualidades que, de um modo específico, pertencem a contextos diferenciados, utilizando, para tanto, termos de comparação. É relevante dizer que tal procedimento ocorre inúmeras vezes nos contos e também na novela.

Ex 71: L'abbé Martin était curé... de Cucugnan.

Bon **comme** le pain, franc **comme** l'or, (...) (DAUDET, 1972, p. 137).

Ex 72: Il n'y avait pas un endroit de la vallée d'où on ne pût la voir. C'était **comme** un château sombre qui culminait au-dessus des étendues de mousse et de lichen, au-dessus des pâtures des moutons et des villages, et qui regardait tout le pays (LE CLÉZIO, 1982, p. 123 e 124).

Ex 73: Malgré le bruit que faisaient quelques maraîchers attardés passant au galop pour se rendre à la grande halle, cette rue si agitée avait alors un calme dont la magie n'est connue que de ceux qui ont erré dans Paris désert, à ces heures où son tapage, un moment apaisé, renaît et s'entend dans le lointain **comme** la grande voix de la mer (BALZAC, 1970, p. 28).

Nos três exemplos acima, pode-se perceber claramente o emprego do termo *comme* que, como é notório, evidencia um modelo de comparação. No primeiro exemplo, as qualidades do padre são comparadas ao pão e ao ouro. No segundo trecho, o narrador procura construir uma imagem misteriosa em torno da montanha Reydarbarmur e, por esse motivo, ele estabelece uma comparação entre ela e um castelo sombrio. Na realidade, a montanha é comparada ao castelo que, por sua vez, está relacionado ao poder, ao domínio sobre as demais coisas. Dessa maneira, assim como o castelo –que representa poderio–, a montanha está acima de todos. Quanto ao fato de ser sombria, essa qualidade representa o mistério que envolve a montanha. O último trecho utilizado para exemplificar esse recurso linguístico mostra a caracterização de uma rua –conhecida por sua grande movimentação e barulho– que por um momento se torna quieta, quase morta, mas aos poucos volta a ser agitada como o som do mar ao longe.

Vê-se que nos exemplos a comparação promove a aproximação de seres entre os quais aparentemente não existe alguma relação de semelhança. Entretanto, essa figura de

linguagem pode também estabelecer analogias entre seres de uma mesma natureza. De toda forma, esse recurso é empregado com o objetivo de enfatizar uma determinada qualidade.

No que diz respeito às analogias implícitas, existem vários excertos no *corpus* que configuram esse modelo de construção. As metáforas e as metonímias são, por exemplo, recursos que possibilitam a reprodução da imagem desejada.

Ex 74: En ce moment, **une main blanche et délicate** fit remonter vers l'imposte la partie inférieure d'une des grossières croisées du troisième étage, au moyen de ces coulisses dont le tourniquet laisse souvent tomber à l'improviste le lourd vitrage qu'il doit retenir (BALZAC, 1970, p. 29).

Na passagem retirada do texto de Balzac, tem-se a imagem de *Augustine*, a protagonista da história, reproduzida de maneira bastante significativa. A utilização da metonímia permite reconstruir a imagem da personagem por meio de uma das partes do seu corpo, sua mão. Nesse caso, há a substituição da parte pelo todo, ou seja, a própria pessoa da personagem por sua mão. Além disso, existem elementos particulares no trecho que possibilitam associar a personagem *Augustine* a essa descrição, são eles: os qualificadores *blanche* e *délicate*, que ajudam a criar um efeito maior de expressividade.

Ex 75: Pour ce jeune homme, **la plus brillante des étoiles du matin** semblait avoir été soudain cachée par un nuage (BALZAC, 1970, p. 30).

O exemplo 75 registra uma situação em que há uma construção metafórica. Esse tipo de construção, como se pode notar, distancia-se completamente do pensamento objetivo, coerente. Ao contrário, a associação entre os elementos representados depende

exclusivamente da subjetividade de quem concebe a metáfora. Nesse contexto, o que existe é uma outra lógica, marcada por uma intensa sensibilidade. A passagem destacada representa uma imagem metafórica de *Augustine*: a estrela mais brilhante da manhã. Essa passagem ainda deixa revelar possíveis sensações e sentimentos da personagem naquele momento, por meio da associação da imagem da estrela sendo escondida por uma nuvem. Tais sensações certamente não são boas, pois se considera que a nuvem, ao esconder o brilho da estrela, dá a impressão de que algo está errado, incomodando.

2. A encenação descritiva

2.1 Componentes e efeitos da encenação descritiva

Assim como acontece nas narrativas em que o narrador é o sujeito encarregado de estabelecer o relato, na descrição o sujeito falante que organiza a encenação descritiva é chamado de descritor. Essa entidade pode, à medida que a história está sendo apresentada, interferir tanto de forma explícita quanto implícita, provocando *efeitos*, entre os quais se pode citar: de *saber*, de *realidade/ficção*, de *confidência* e de *gênero*. É importante ressaltar que esses efeitos são possíveis e nem sempre decorrem de um intento consciente por parte do sujeito que descreve, cabendo ao leitor percebê-los ou não.

Ao construir sua descrição, o descritor utiliza uma série de *identificações* e de *qualificações* em princípio desconhecidas por parte do leitor, gerando o efeito de *saber*. Tal efeito garante ao sujeito que descreve um domínio maior em relação ao leitor, visto que o primeiro conhece o mundo, “ao menos aparentemente”, em seus mínimos detalhes. O trecho extraído do conto de Daudet nos mostra como esse tipo de efeito acontece. Nele o abade descreve o caminho que percorreu do purgatório até o inferno, dando riqueza de detalhes.

Ex 76: “C’était un long sentier tout pavé de braise rouge. Je chancelais comme si j’avais bu; à chaque pas, je trébuchais; j’étais tout en eau, chaque poil de mon corps avait sa goutte de sueur, et je haletais de soif... Mais, ma foi, grâce aux sandales que le bon saint Pierre m’avait prêtées, je ne me brûlai pas les pieds (DAUDET, 1972, p. 140).

Nota-se que o exemplo 76 traz informações desconhecidas por parte dos leitores. Na realidade, todo mundo ou quase todo mundo tem uma ideia, mesmo que fantasiosa, do céu, do purgatório e do inferno. No entanto, a descrição feita pelo abade lhe garante uma posição superior a das demais pessoas, visto que ele –ainda que em sonho– passou por esses três lugares e pode descrevê-los como ninguém.

Ex 77: Alors, Jon put marcher vers le centre de la plaine de lave. Il s’arrêta devant trois marques étranges. C’étaient trois cuvettes creusées dans la pierre. L’une des cuvettes était remplie d’eau de pluie, et les deux autres abritaient de la mousse et un arbuste maigre. Autour des cuvettes, il y avait des pierres noires éparses, et de la poudre de lave rouge qui roulait dans les rainures (LE CLÉZIO, 1982, p. 132).

A sequência, apresentada acima mostra a descrição do espaço, no alto da montanha, visitado por *Jon* durante sua peregrinação. Nessa sequência, as características assinaladas pelo narrador são precisas e, por isso, permitem ao leitor a construção perfeita da imagem desse espaço. Assim como no outro exemplo, o leitor se familiariza com o espaço somente após a leitura do texto. Isso possibilita afirmar que o efeito produzido nesse trecho é o de *saber*, uma vez que as qualificações e identificações mostradas são do domínio de quem as conhece a fundo: o narrador.

Ex 78: Les maîtres adoptaient leurs apprentis. Le linge d’un jeune homme était soigné, réparé, quelquefois renouvelé par la maîtresse de la maison. Un commis tombait-il malade, il devenait l’objet de soins vraiment maternels. En cas de danger, le patron prodiguait

son argent pour appeler les plus célèbres docteurs; car il ne répondait pas seulement des mœurs et du savoir de ces jeunes gens à leurs parents (BALZAC, 1970, p. 36).

O exemplo 78 mostra como o descritor retrata com tamanha autoridade as atitudes advindas de uma prática frequente que revela certas experiências no comércio. A representação da situação é tão pormenorizada que se pode, a partir dela, adquirir conhecimentos fundamentais que possibilitam a observação de normas estabelecidas por esse tipo de comércio, nas quais é possível apreender a relação patrão-empregado. Nesse caso específico, o descritor apresenta a situação como se a conhecesse a fundo, demonstrando certo domínio sobre o assunto. Isso leva o leitor a vê-lo como um *descritor sábio*, ou seja, aquele que conhece o mundo em seus detalhes mais delicados. Na realidade, de acordo com Charaudeau, o descritor busca criar esse efeito como forma de legitimar seu relato.

Os efeitos de *realidade/ficção* podem se apresentar no texto, concomitantemente, construindo uma dupla imagem de narrador-descritor, que ora é exterior ao mundo que está sendo descrito, ora faz parte de sua organização. No conto *Le curé de Cucugnan*, verifica-se que esses efeitos são perfeitamente observáveis, pois a história é toda construída em função de um sonho (ficção) que foi usado como artifício e que, ao ser retratado pelo abade, ganha contornos que o aproxima indubitavelmente da realidade, sobretudo na passagem em que ele interpelou o diabo para saber se, talvez, por engano, seu rebanho de fiéis não estaria no inferno. Naquele momento, o diabo afirmou ao abade que todos os habitantes de *Cucugnan* estavam naquele recinto e que ele próprio poderia comprovar esse fato. O abade não perdeu tempo e acabou confirmando, com seus próprios olhos, que seus fiéis estavam de fato no inferno, como se pode constatar no exemplo abaixo.

Ex 79: “ — Ah ! feu de Dieu ! tu fais la bête, toi, comme si tu ne savais pas que tout Cucugnan est ici. Tiens, laid corbeau, regarde, et **tu verras** comme nous les arrangeons ici, tes fameux Cucugnanais...

“Et **je vis**, au milieu d’un épouvantable tourbillon de flamme :

“Le long Coq-Galine,— vous l’avez tous connu, mes frères,— Coq-Galine, qui se grisait si souvent, et si souvent secouait les puces à sa pauvre Clairon.

“**Je vis** Catarinet... cette petite gueuse... avec son nez en l’air... qui couchait toute seule à la grange... Il vous en souvient, mes drôles ! ... Mais passons, j’en ai trop dit.

“**Je vis** Pascal Doigt-de-Poix, qui faisait son huile avec les olives de M. Julien.

“**Je vis** Babet la glaneuse, qui, en glanant, pour avoir plus vite noué sa gerbe, puisait à poignées aux gerbiers.

“**Je vis** maître Grapasi, qui huilait si bien la roue de sa brouette.

“Et Dauphine, qui vendait si cher l’eau de son puits.

“Et le Tortillard, qui, lorsqu’il me rencontrait portant le bon Dieu, filait son chemin, la barrette sur la tête et la pipe au bec... et fier comme Artaban... comme s’il avait rencontré un chien.

“Et Coulau avec sa Zette, et Jacques, et Pierre, et Toni...

Ému, blême de peur, l’auditoire gémit, **en voyant**, dans l’enfer tout ouvert, qui son père et qui sa mère, qui sa grand’mère et qui sa sœur... (DAUDET, 1972, p. 141 e 142).

No trecho de número 79, a mistura entre ficção e realidade faz que todos os habitantes de *Cucugnan* acreditem no sonho do abade, principalmente em razão das asserções em que ele relata o fato de ter visto tudo o que descreveu. Isso pode ser constatado no texto pela utilização do verbo *voir*. É com essa estratégia que o abade consegue conscientizar o povo dos pecados que estava praticando. Assim, antes que esse sonho pudesse de fato se concretizar, seria preciso que o povo se redimisse de suas iniquidades para, assim, poder entrar no céu. É isso que acontece no final da história.

No caso da *confidência*, a característica principal desse efeito de encenação descritiva é que ele deixa marcas por meio de interferências que se manifestam de forma explícita ou implícita, podendo revelar o universo discursivo e particularizado do descritor. Nessas interferências, o descritor pode se manifestar de diferentes formas: *revelando reflexões pessoais, interpelando diretamente o leitor, chamando o leitor a compartilhar uma reflexão que o narrador faz consigo mesmo, organizando seu discurso de forma a compartilhar com seu leitor os critérios que norteiam a descrição ou ainda procedendo à negação de algumas qualificações antes de afirmar outras*. As interferências ocorrem no texto, transformando a estrutura enunciativa da descrição, por meio do uso de sinais de pontuação, que como se sabe não são apenas tipográficos, mas enunciativos, tais como:

parênteses, traço de união, reticências e outras reflexões de caráter proverbial (máximas e ditos populares), comparações, etc.

Ex 80: “*Voyez-vous, mes enfants*, quand le blé est mûr, il faut le couper ; *quand le vin est tiré, il faut le boire*. Voilà assez de linge sale, il s’agit de le laver, et de le bien laver... (DAUDET, 1972, p. 142 e 143).

O exemplo 80 caracteriza bem o efeito de confidência. Nele se presencia o abade compartilhando sua reflexão sobre a real situação do povo de *Cucugnan* e sobre o que deve ser feito para que seu rebanho encontre novamente o caminho da salvação. Nesse caso, ele convida todos à purificação da alma, ao reencontro com a igreja e com Deus.

Ex 81: Un peu plus loin, il y avait le massif du Kalfstindar, les grandes vallées creusées jusqu’à la mer, et au nord, la masse sombre des gardiens des glaciers. Mais Reydarbarmur était plus beau que tous les autres, il semblait plus grand, plus pur, à cause de la ligne douce qui allait sans s’interrompre de sa base à son sommet (LE CLÉZIO, 1982, p. 132).

O efeito de confidência pode ser observado, no excerto acima, por meio da intervenção implícita do descritor que exprime sua visão particular da montanha. Tal afirmação é verificada logo após o momento em que o descritor inicia a descrição, elencando algumas das características dessa montanha, e conclui que, em meio às outras paisagens verificadas, certamente a da montanha era a mais bela. Além disso, ele ainda estabelece algumas comparações entre a montanha e o restante do cenário, o que permite comprovar sua apreciação pessoal.

As reticências são geralmente usadas para marcar uma pausa, cuja função é enunciativa. Elas deixam um silêncio, um não-dito dado a interpretar como, por exemplo, um sentimento, uma emoção demasiada ou uma insinuação. O emprego das reticências no texto literário tem efetivamente duas intenções principais: apontar uma interrupção na frase

(efeito suspensivo) e indicar algumas emoções, como surpresa, ironia, raiva, espanto, etc. (efeito expressivo). Desse modo, elas também são consideradas como situações em que se pode perceber o efeito de confiança.

Ex 82: Les larmes vinrent aux yeux de Joseph Lebas qui s'efforça de les cacher. – Ah ! monsieur Guillaume ! comment ai-je pu mériter tant de bontés ? Je n'ai fait que mon devoir. C'était déjà tant que de vous intéresser à un pauvre orph... (BALZAC, 1970, p. 53).

No exemplo 82, sem dúvida, nota-se que o uso das reticências é de caráter subjetivo, uma vez que o descritor assinala em sua fala uma reação de natureza emocional que, no caso, denota seu espanto diante da atitude do senhor *Guillaume*, quando este propõe a seu assistente uma sociedade. A passagem *C'était déjà tant que de vous intéresser à un pauvre orph...* guarda em sua estrutura um enunciado híbrido, na qual podem ser confundidas as vozes de *Lebas* e do narrador. Mas acredita-se que essa passagem revela a interferência do narrador pelo fato de o verbo estar no imperfeito e não no presente.

O *gênero* é um efeito resultante de alguns processos discursivos que são notados, por repetidas vezes, nos textos, fazendo que esse fato seja considerado como característico de um determinado gênero textual, podendo-se tornar, até mesmo, um signo deste. Um exemplo disso é a forma, já cristalizada nos textos literários, “era uma vez”, que os autores utilizam para iniciar as histórias.

Ex 83: Depuis ce dimanche mémorable, le parfum des vertus de Cucugnan se respire à dix lieues à l'entour.

Et le bon pasteur M. Martin, heureux et plein d'allégresse, a rêvé l'autre nuit que, suivi de tout son troupeau, il gravissait, en resplendissante procession, au milieu des cierges allumés, d'un nuage d'encens qui embaumait et des enfants de chœur qui

chantaient *Te Deum*, le chemin éclairé de la cité de Dieu (DAUDET, 1972, p. 143).

Ex 84: Au pied de la montagne coulait un ruisseau (LE CLÉZIO, 1982, p. 125).

Ex 85: Par une matinée pluvieuse, au mois de mars, un jeune homme, soigneusement enveloppé dans son manteau, se tenait sous l'auvent d'une boutique en face de ce vieux logis, qu'il examinait avec un enthousiasme d'archéologue (BALZAC, 1970, p. 53).

As três passagens, configuram o *efeito de gênero*. No primeiro trecho, por exemplo, tem-se o emprego de estruturas semelhantes àsquelas encontradas principalmente nos *fabliaux*³⁹ (histórias curtas ou fábulas). Além das estruturas destacadas (no primeiro exemplo, sugerindo um efeito moralizante; no segundo e no terceiro, indicando o início da história ou de um recomeço na narrativa), existem outras características ao longo dos contos e da novela que confirmam esse gênero, tais como: a situação da enunciação, o esquema narrativo, o vocabulário, a moral, entre outras.

2.2 Procedimentos de composição da encenação descritiva

Aos procedimentos que compõem a encenação do modo descritivo é destinada a tarefa de se interrogar sobre os limites da *extensão de uma descrição*, sobre a *disposição gráfica* de seus elementos ou sobre sua *ordenação*, uma vez que eles correspondem à organização semiológica geral desse modo de discurso que é construída pelo descritor.

---

³⁹ *Fabliau*: gênero narrativo da época da idade média. A palavra *fabliau* deriva da palavra fábula: narrativa inverossímil, com fundo didático. É uma história curta em que intervém um número restrito de personagens. Essas personagens nunca são heróis, mas tipos definidos sobretudo por suas características. O narrador, que é um trovador, coloca-se na narrativa, e a ação se desenvolve em um tempo limitado e em um espaço restrito. A fábula é utilizada tanto para fazer o leitor rir quanto para criticar a sociedade. Outra característica é que ela sempre apresenta uma moral.

Quanto à *extensão descritiva* de um texto, ela se desdobra de acordo com os anseios de quem a está produzindo. No entanto, os limites da extensão de uma determinada descrição são impostos pela finalidade discursiva em que a descrição se inscreve, a qual pode ser da ordem de narrar, informar e explicar. É importante, então, observar que é a finalidade do texto que garante a sua pertinência, e não o contrário.

Nos contos de Daudet e de Le Clézio e na novela de Balzac, observa-se que a finalidade discursiva que mais se destaca é certamente da ordem de narrar. Desse modo, a extensão da descrição se restringe às exigências vinculadas à dramatização do relato, as quais, por sua vez, dependem das regras do gênero em vigência, podendo corresponder a uma determinada época ou sociedade.

Como destaca Charaudeau, “a descrição sempre foi um recurso de importância em cada período da literatura” (Ibidem, p. 145). Cada poética em particular (gênero, autor, obra, época e corrente) tem, portanto, o direito de decidir sobre a sua prática descritiva. Confrontando as obras que compõem o *corpus*, é possível perceber que algumas sequências descritivas deixam entrever exatamente o período literário a que a obra pertence.

De acordo com alguns historiadores literários, Daudet se situa à margem do naturalismo, em virtude da tendência realista verificada em suas obras. Por esse motivo, suas obras, de forma muito simplificadora, foram agrupadas em subclasses que representam um tipo de literatura voltada, por exemplo, para o sentimental, para as crianças, para os costumes da província e, por fim, para a fantasia. Como representante do naturalismo, ele se liga a esse movimento, sobretudo, por sua poesia.

No que concerne aos elementos revelados no texto de Daudet, percebe-se que as características observadas nas sequências descritivas aproximam esse conto mais do contexto realista que do naturalista. Tal afirmação é possível em virtude do modo como Daudet descreve as personagens e os ambientes da história. Sabe-se que tanto o realismo quanto o naturalismo prima pela objetividade e, por esse motivo, o narrador ou descritor é um simples observador, estando sua tarefa condicionada principalmente à apresentação exata da realidade. Mas, no caso dessa obra, ao contrário de uma visão pessimista

difundida pelos adeptos do naturalismo –na qual é impossível mudar o destino do ser humano, ou seja, o homem está condicionado ao meio social de que faz parte e é esse meio que guia sua vida– a história apresenta um olhar totalmente diferente sobre a situação do ser humano. Sim, ele é produto do meio em que vive. Todavia, uma visão otimista prevalece no conto, já que ele mostra pessoas das mais diferentes condutas e classes sendo reencaminhadas para o céu e mudando, portanto, o curso do destino que, em um primeiro momento, condenava-as ao inferno. Por outro lado, a história mostrada no conto pode estar criticando essas crenças. Neste sentido, o texto tematicamente estaria mais próximo do naturalismo.

Outra característica do realismo é a procura pela verdade social. Nesse contexto, o conto mostra a verdade sobre a igreja, tocando em questões como, por exemplo, a hipocrisia. A figura do abade, como se pode verificar, é construída sob valores positivos: ele é bom, sua conduta é passível de qualquer suspeita, principalmente, porque sempre se demonstra preocupado com seu rebanho e seu lugar no céu já está garantido. No entanto, essa imagem é desconstruída e tudo isso cai por terra no momento em que o abade sai em busca do povo de *Cucugnan* e não o encontra em lugar algum, senão no inferno. Naquela ocasião, o próprio diabo desmascara o abade, afirmando que ele já sabia que todos os *Cucugnanaís* estavam no inferno. Desse modo, constata-se que [a proposta do texto resulta em uma crítica rigorosa a essa classe social, sobretudo quando sugere que somente por meio da intercessão da igreja e dos padres é que se pode alcançar a salvação da alma.](#)

Em relação ao texto de Le Clézio, é possível assegurar que as descrições se aproximam de um realismo fantástico, uma vez que demonstram o imaginário ou o incomum como parte do cotidiano; portanto, algo comum. Existem características específicas que podem ser observadas no conto e que representam essa vertente da literatura. São elas: a presença de elementos mágicos ou fantásticos, a riqueza sensorial, a apresentação de finais que permitem ao leitor interpretar os eventos narrados de acordo com sua visão, entre outras.

Nem sempre todos os elementos são percebidos em uma única obra, no entanto, nesse conto, eles se fizeram presentes. No primeiro caso, tem-se a participação da criança que mora na montanha, sem os pais ou qualquer responsável para cuidar dela. Essa personagem tem uma finalidade muito importante no conto, pois é ela que possibilita o contato “real”

com o que está fora do mundo ordinário. Em um primeiro momento, a criança simboliza um olhar desconhecido que em seguida se materializa. Diferentemente de todos, essa criança permite revelar o desconhecido. No segundo caso, em se tratando da luz citada no conto, sua presença constata a apresentação do elemento sensorial que no texto integra a percepção da realidade. A transformação da realidade comum da personagem *Jon* (todos os dias ele via a montanha quando se dirigia à escola; ela sempre lhe pareceu familiar) em uma vivência que inclui experiências sobrenaturais ou fantásticas também denotam esse gênero literário.

O projeto realista observado no conto de Le Clézio mostra como o autor consegue transpor para o leitor o perfil preciso –como uma fotografia em forma de palavras– dos referentes por meio de uma descrição metódica. Outra característica importante no texto *La montagne du dieu vivant* diz respeito à linguagem utilizada nas sequências descritivas. Observa-se que ela está repleta de elementos sensoriais como, por exemplo, visuais, olfativos, gustativos, táteis, auditivos. Esse tipo de recurso é empregado com o objetivo de permitir que o leitor sinta os cheiros, os gostos, etc. dos referentes e assim se sinta mais perto da realidade.

Quanto à novela de Balzac, como se sabe, a descrição tem papel preponderante em grande parte das obras desse escritor, visto que ela busca representar de maneira alegórica o mundo tal como ele se apresenta. Essa perspectiva mimética do realismo, nas obras de Balzac, justifica-se particularmente na medida em que constitui uma forma de renunciar às imagens estereotipadas que, para o escritor, dissimulam a realidade. Por esse motivo, a descrição em Balzac se atém principalmente à apresentação de uma reflexão a cerca dos hábitos da sociedade.

Observando em especial a passagem em que se tem a apresentação da casa –local em que se encontra o estabelecimento comercial e a casa dos *Guillaume*–, considera-se que a descrição apresentada por Balzac visa a um objeto mais amplo que é a caracterização indireta das personagens que dividem esse espaço. Nessa passagem que abre a novela, observa-se a representação de um lugar em que a tradição fala mais alto. Neste sentido, boa parte da obra se debruça sobre essa temática. A tradição é o laço entre o passado e o presente e pode ser percebida, por exemplo, pelos costumes, transmitidos de geração em

geração que, na novela *La maison du chat-qui-pelote*, são registrados tanto no âmbito do lar quanto no do comércio. Existem ainda outras situações que implicam alguma forma de tradição. É por esse motivo que as descrições e os menores detalhes são indubitavelmente conclusivos para Balzac, pois uma simples representação de um móvel ou objeto, por exemplo, pode revelar sentimentos ou ainda sensações que ajudam a compreender melhor suas personagens, a sociedade e os costumes de uma época. Dessa forma, pode-se afirmar que as descrições mostradas nessa novela são de natureza realista, uma vez que, de acordo com Gervais-Zaninger (2001), a descrição realista tem por objetivo principal retratar as realidades sociais e econômicas, os modos de vida, o indivíduo propriamente dito e seus instintos. Portanto, as principais características da descrição realista, segundo a autora, são de ordem temática e estrutural.

Em relação à *disposição gráfica* do texto descritivo, constata-se que –devido à natureza dos textos escolhidos– não existem esquemas pré-dispostos, tais como inventários ou listas em forma de gráficos, quadros, etc. Mas, no que concerne ao *ordenamento interno* desse tipo de texto –cujo objetivo é dispor os elementos da descrição uns em relação aos outros, de forma cumulativa, hierarquizada ou também de acordo com um determinado percurso–, nota-se que esses procedimentos são particularmente observados no *corpus* selecionado. Destacam-se, assim, o *inventário dos elementos de um todo*, os *objetos ou as pessoas presentes em um lugar*, o *acúmulo de adjetivos* e a *descrição de um certo percurso*.

- *inventário dos elementos de um todo / acúmulo de adjetivos*

A série de exemplos –retirada dos textos de Daudet, de Le Clézio e de Balzac, respectivamente– revela as perspectivas sob as quais se constrói a ordenação interna das sequências descritivas nela representada. Os exemplos possibilitam a apreensão tanto do *inventário dos elementos de um todo* como do *acúmulo de adjetivos*.

Ex 86: J'entrai. Un grand bel ange, avec des ailes sombres comme la nuit, avec une robe resplendissante comme le jour, avec une clef de diamant pendue à sa ceinture, écrivait, cra-cra, dans un grand livre plus gros que celui de saint Pierre... (DAUDET, 1972, p. 139).

No que diz respeito ao primeiro excerto, a descrição apresenta alguns elementos que ajudam a compor a figura do anjo e suas características. Os vocábulos *ailes*, *robe*, *clef* e *ceinture* são responsáveis pela representação do anjo, mostrando detalhes que esboçam sua silhueta. Além dos elementos apontados, são utilizados também qualificadores (*grand bel*, *sombres comme la nuit*, *resplendissante comme le jour* e *pendue*) que cumprem o papel da caracterização desses elementos e, por conseguinte, criam uma imagem bastante particular do ser que está sendo descrito, no caso, o anjo.

Ex 87: Au pied de la montagne coulait un ruisseau.

Jon n'en avait jamais vu de semblable. C'était un ruisseau limpide, couleur de ciel, qui glissait lentement en sinuant à travers la mousse verte. Jon s'approcha doucement, en tâtant le sol du bout du pied, pour ne pas s'enliser dans une mare. Il s'agenouilla au bord du ruisseau.

L'eau bleue coulait en chantonnant, très lisse et pure comme du verre. Le fond du ruisseau était recouvert de petits cailloux, et Jon plongea son bras pour en ramasser un. L'eau était glacée, et plus profonde qu'il pensait, et il dut avancer son bras jusqu'à l'aisselle. Ses doigts saisirent un seul caillou blanc et un peu transparent, en forme de cœur (LE CLÉZIO, 1982, p. 125).

A descrição exibida neste segundo excerto deixa entrever uma lista de informações na qual é possível conferir características particulares que concernem principalmente a elementos ligados ao riacho, localizado ao pé da montanha Reydarbarmur. Tem-se, por exemplo, a apresentação da água, do musgo pelo qual o riacho desliza e dos cascalhos que estão no fundo do riacho. Por intermédio desse exemplo, pode-se ainda observar o procedimento de *acúmulo de adjetivos* e proposições adjetivas em torno da construção da imagem tanto desse riacho (*limpide* e *couleur de ciel*; *L'eau bleue*, *très lisse* et *pure* comme du verre, *glacée* e *profonde*) quanto do espaço em que ele se encontra (*la mousse verte*; *de petits cailloux* e *un seul caillou blanc* et *un peu transparent*, *en forme de cœur*). O

procedimento da qualificação é muito relevante na composição de uma sequência descritiva e, por isso, será analisado separadamente.

Ex 88: Ce jeune homme avait aussi ses singularités. Son manteau, plissé dans le goût des draperies antiques, laissait voir une élégante chaussure, d'autant plus remarquable au milieu de la boue parisienne qu'il portait des bas de soie blancs dont les mouchetures attestaient son impatience. Il sortait sans doute d'une noce ou d'un bal, car à cette heure matinale il tenait à la main des gants blancs, et les boucles de ses cheveux noirs défrisés, éparpillées sur ses épaules, indiquaient une coiffure à la Caracalla, (...) (BALZAC, 1970, p. 28).

Assim como nos excertos apresentados anteriormente 86 e 87, neste também é possível fazer um levantamento dos elementos e dos qualificadores que compõem essa representação. Nesse caso, o exemplo 88 deixa apreender a imagem do visual (estilo) de *Théodore*, no dia em que ele, pela primeira vez, observara a casa habitada por *Augustine* e seus familiares. De acordo com a descrição, *Théodore* usava um casaco, sapatos, meias, luvas e ainda tinha seus cabelos arrumados à moda de *Caracalla*. Além desse inventário, tem-se o *acúmulo de adjetivos* que, por sua vez, serve para qualificar os elementos listados, assegurando a ordenação dessa sequência descritiva e enriquecendo de maneira significativa a construção da imagem do pintor.

- *objetos e pessoas presentes em um lugar*

Esse procedimento é reconhecido primeiramente pela exposição de elementos (objetos ou pessoas) em um determinado local. Posteriormente, o emprego de um ou mais qualificativos também é observado nesse procedimento, visto que garante à descrição uma maior expressividade. No exemplo 89, foram assinalados alguns elementos que representam a classe de pessoas, são eles: *Coq-Galine*, *Catarinet*, *Pascal*, *Babet*, *Grapasi*, *Dauphine*, *Tortillard*, *Coulau*, *Jacques*, *Pierre* e *Toni*. Quanto ao lugar que eles ocupam, constata-se que todos estão reunidos em um mesmo espaço: *au milieu d'un épouvantable*

tourbillon de flamme. Ao interpretar essa frase, caracterizada como construção metafórica, pode-se inferir que o espaço em que todas as pessoas citadas estão, certamente, trata-se do inferno.

Ex 89: “Et je vis, **au milieu d’un épouvantable tourbillon de flamme** :

“Le long **Coq-Galine**,— vous l’avez tous connu, mes frères,— Coq-Galine, qui se grisait si souvent, et si souvent secouait les puces à sa pauvre Clairon.

“Je vis **Catarinet**... cette petite gueuse... avec son nez en l’air... qui couchait toute seule à la grange... Il vous en souvient, mes drôles ! ... Mais passons, j’en ai trop dit.

“Je vis **Pascal** Doigt-de-Poix, qui faisait son huile avec les olives de M. Julien.

“Je vis **Babet** la glaneuse, qui, en glanant, pour avoir plus vite noué sa gerbe, puisait à poignées aux gerbiers.

“Je vis **maître Grapasi**, qui huilait si bien la roue de sa brouette.

“Et **Dauphine**, qui vendait si cher l’eau de son puits.

“Et **le Tortillard**, qui, lorsqu’il me rencontrait portant le bon Dieu, filait son chemin, la barrette sur la tête et la pipe au bec... et fier comme Artaban... comme s’il avait rencontré un chien.

“Et **Coulau** avec sa Zette, et **Jacques**, et **Pierre**, et **Toni**... (DAUDET, 1972, p. 141 e 142).

Diferentemente das outras duas obras, o conto de Le Clézio apresenta efetivamente apenas duas personagens *Jon* e a criança que habita a montanha. Dessa forma, a observação de pessoas em um mesmo espaço se restringe aos dois.

Ex 90: Jon se tourna sur le côté et regarda son compagnon. Sur la dalle noire, l’enfant était couché en chien de fusil, la tête appuyée sur son bras. Sa poitrine se soulevait lentement, et Jon comprit qu’il s’était endormi. Alors il ferma les yeux lui aussi, et il attendit son sommeil (LE CLÉZIO, 1982, p. 145).

A descrição mostra a criança dormindo sobre uma laje de cor preta. Por meio do exemplo utilizado, não é possível conferir exatamente que essa laje se encontra no alto da montanha, mas como se sabe, desde o início do conto, que *Jon* sobe a montanha, isso permite fazer tal afirmação. O exemplo permite, então, confirmar a presença do procedimento que observa *personas presentes em um lugar*. Em relação ao exame dos adjetivos e das construções adjetivas no interior da sequência descritiva, destacam-se os vocábulos *noire*, *couché en chien de fusil* e *appuyée*, que representam essa forma de procedimento.

Ex 91: Chaque dimanche, et à tour de rôle, deux commis accompagnaient la famille Guillaume à la messe de Saint-Leu et aux vêpres. Mesdemoiselles Virginie et Augustine, modestement vêtues d'indienne, prenaient chacune le bras d'un commis et marchaient en avant, sous les yeux perçants de leur mère, qui fermait ce petit cortège domestique avec son mari accoutumé par elle à porter deux gros paroissiens reliés en maroquin noir (BALZAC, 1970, p. 35).

A passagem representada pela novela de Balzac revela uma sequência descritiva em que se pode comprovar a reunião de pessoas em um determinado espaço. Em princípio, o espaço apresentado é o da igreja, lugar para o qual a família *Guillaume* se dirige aos domingos. Em outro momento, tem-se o espaço da rua, por onde a família caminha em direção à igreja. Em relação às pessoas que ocupam o espaço, reconhecem-se *Virginie*, *Augustine*, senhor e senhora *Guillaume*, os dois assistentes e *deux gros paroissiens*. São utilizados tipos variados de qualificadores para a construção das personagens e do ambiente, entre os quais se destacam os adjetivos qualificativos (*petit*, *domestique* e *gros*), os determinativos (*Chaque*, *deux*, *chacune*, *leur*, *ce* e *son*), os verbais (*vêtues*, *perçants*, *reliés* e *accoutumé*) e as construções adjetivas (*messe de Saint-Leu*, *d'indienne* e *en maroquin noir*).

- *descrição de um certo percurso*

A incidência desse procedimento, característico do ordenamento interno da descrição, é notada principalmente nos contos *Le curé de Cucugnan* e *La montagne du dieu vivant*. No primeiro caso, ela se efetiva nas passagens em que o abade descreve os caminhos que percorreu em seu sonho, como, por exemplo, do Céu até o Purgatório e deste até o Inferno, representado pelo exemplo 92.

No segundo caso, é bastante importante ressaltar o fato de que o texto de Le Clézio relata as experiências vividas pela personagem *Jon* durante seu passeio na montanha. Sendo assim, o relato apresenta de forma muito particularizada todo o trajeto percorrido pelo garoto. Praticamente do início ao fim desse conto, são apresentadas várias descrições dos espaços visitados, em primeiro lugar por *Jon* e depois pelos dois, *Jon* e a criança. O excerto de número 93, retirado do conto e que ilustra o procedimento da *descrição de um certo percurso*, mostra o momento em que *Jon*, já na montanha, descreve o lugar por onde preferiu passar para continuar sua escalada rumo ao topo do Reydarbarmur. Nota-se inclusive que a descrição desse trajeto realça a maneira como *Jon* caminhava, passo a passo, fazendo ziguezague como uma cabra. Nessa etapa da aventura, é possível perceber ainda o vento livre que tocava com violência o corpo de *Jon*, fazendo estalarem suas roupas, e o olhar desconhecido que não mais pesava sobre o garoto, mas que o ajudava com sua luz a vencer os limites.

Quanto à novela *La Maison du chat-qui-pelote*, a incidência da *descrição de um certo percurso* é pouco observada, se comparada as outras obras. O exemplo 94 esboça, de certa forma, a trajetória da família *Guillaume* rumo à igreja. Nesse percurso, algumas descrições permitem observar certas atitudes do grupo como, por exemplo, o fato de a família sempre estar acompanhada de dois assistentes e dois paroquianos. Acrescenta-se a isso o modo como essas pessoas agem e se vestem. Em se tratando do modo como as filhas agem, percebe-se que elas são tomadas pelo braço pelos dois acompanhantes e caminham (os dois pares) à frente do senhor e senhora da *Guillaume*. Em relação à maneira como a senhora *Guillaume* observa os casais, destaca-se que ela os tem sob um olhar penetrante. Finalizando as considerações que revelam as ações das personagens nesse contexto, nota-se ainda que o senhor e a senhora *Guillaume* ocupam seus lugares no final do cortejo

juntamente com os paroquianos, certamente porque, nessa posição, eles poderiam observar tudo e todos. Quanto ao modo como alguns estão vestidos, a representação destaca o fato de as filhas usarem roupas modestas ao estilo indiano e os paroquianos uma roupa feita com pele de cabra na cor preta.

Ex 92: “ — Volontiers, mon ami... Tenez, chaussez vite ces sandales, car les chemins ne sont pas beaux de reste... Voilà qui est bien. Maintenant, cheminez droit devant vous. Voyez vous là-bas, au fond, en tournant ? Vous trouverez une porte d’argent toute constellée de croix noires... à main droite... Vous frapperez, on vous ouvrira... Adessias ! Tenez-vous sain et gaillardet DAUDET, 1972, p. 138 e 139).

Ex 93: Les coulées de lave et de basalte faisaient une pente douce sur les côtés du dôme, et c’est par là que Jon choisit de continuer son ascension. Il montait à petits pas, zigzaguant comme une chèvre, le buste penché en avant. Maintenant le vent était libre, il le frappait avec violence, il faisait claquer ses habits. Jon serrait les lèvres, et ses yeux étaient brouillés par les larmes. Mais il n’avait pas peur, il ne sentait plus le vertige. Le regard inconnu ne pesait plus, à présent. Au contraire, il soutenait le corps, il poussait Jon vers le haut, avec toute sa lumière (LE CLÉZIO, 1982, p. 129).

Ex 94: Chaque dimanche, et à tour de rôle, deux commis accompagnaient la famille Guillaume à la messe de Saint-Leu et aux vêpres. Mesdemoiselles Virginie et Augustine, modestement vêtues d’indienne, prenaient chacune le bras d’un commis et marchaient en avant, sous les yeux perçants de leur mère, qui fermait ce petit cortège domestique avec son mari accoutumé par elle à porter deux gros paroissiens reliés en maroquin noir (BALZAC, 1970, p. 35).

3. O processo da adjetivação: uma forma de exposição da subjetividade

Conforme já foi mencionado anteriormente nesta pesquisa, estudos voltados à posição dos adjetivos em relação ao substantivo na frase mostram um interesse singular por parte de alguns pesquisadores. Esses estudos revelam que a posição do adjetivo no texto é fundamental, uma vez que interfere diretamente na construção do seu sentido. Por esse motivo, acredita-se que a observação do papel dos adjetivos no texto descritivo literário pode trazer benefícios ao ensino-aprendizagem de língua estrangeira, uma vez que promove uma reflexão sobre procedimentos que visam à ampliação das competências de leitura dos alunos no sentido de apontar-lhes estratégias que assegurem o êxito no percurso da compreensão do texto.

No que tange à questão da subjetividade que pode ser notada no texto a partir da análise do emprego do adjetivo, é importante observar que, apesar de o *corpus* selecionado apresentar, no aspecto geral, características que o aproximam da estética realista –cuja natureza prima por uma construção mais objetiva da linguagem–, isso, de forma alguma, impede que se possa resgatar, nos textos que formam esse *corpus*, elementos que evidenciam uma construção subjetiva.

Como se sabe, a linguagem, por sua própria condição, é subjetiva. Neste sentido, é tarefa do sujeito que faz uso dessa linguagem escolher o modo como deseja apresentar os acontecimentos ou sentimentos, podendo se comprometer ou não com aquilo que apresenta. A opção pela subjetividade no discurso pode ocorrer de duas formas: explicitamente ou implicitamente. No primeiro caso, a constatação do modo subjetivo é facilmente percebida no contexto em que está inserida. Ao contrário disso, o modo implícito é mais complexo de ser apreendido, uma vez que demanda certo conhecimento dos recursos linguísticos que estão implicados diretamente nesse tipo de construção.

Com base nessa perspectiva, será analisado o emprego dos adjetivos qualificativos com função de epíteto, utilizados nas obras que compõem o *corpus*. Foi necessário, para proceder à análise, estabelecer alguns critérios, sobretudo pelo fato de o *corpus* ser formado por textos literários que, por sua vez, apresentam um número significativo de adjetivos e de proposições adjetivas. Desse modo, optou-se pela análise dessa categoria de

adjetivo, que no texto, ajuda a apreender sentimentos, a construir o perfil das personagens e também dos ambientes. No conto de Daudet, por exemplo, são analisados alguns dos adjetivos qualificativos com função de epíteto em anteposição. Em se tratando do conto de Le Clézio, os adjetivos observados são aqueles que se aplicavam à figura da luz e da criança. Finalizando a análise dos adjetivos, no que concerne à obra de Balzac, optou-se pela observação de alguns dos adjetivos que permitem a representação da personagem *Augustine*. A análise dessas duas últimas obras compreende tanto adjetivos qualificativos em posição anteposta quanto posposta.

É oportuno lembrar que, para a realização dessa análise, serão retomados principalmente os estudos apresentados por Kerbrat-Orecchioni, os quais tratam da classificação semântica dos adjetivos. Certamente, eles servirão de orientação para a análise. Além dessa autora, os estudos de Maingueneau e Noailly, nesse campo, também foram considerados, uma vez que mostram a importância do emprego dos adjetivos, especialmente nos textos literários, que, devido à sua natureza discursiva, investem de modo particular no registro da subjetividade. A classificação semântica das ocorrências, bem como a análise particular de alguns casos permitirão mostrar como os adjetivos podem comprometer o sentido dos substantivos com que se relacionam, tornando específica a relação subjetiva entre os seres e a sua significação nos contos.

Nas obras selecionadas, percebe-se que a ocorrência do emprego dos adjetivos é bastante considerável. Constata-se a utilização de adjetivos de naturezas variadas, entre os quais se destacam: os qualificativos, os determinativos, os verbais e os relacionais. As funções sintáticas dos adjetivos também se alternam, de maneira que se pode destacar a utilização de adjetivos em função epítética, atributiva e apositiva, em menor escala.

No conto *Le curé de Cucugnan*, de Alphonse Daudet, por exemplo, nota-se que os adjetivos empregados são, sobretudo, de natureza epítética. De uma forma geral, o lugar que eles ocupam no sintagma é tanto de anteposição quanto de posposição. Entretanto, grande parte dos adjetivos empregados nesse conto se encontra em posição que antecede o substantivo. Em relação aos textos de Le Clézio e de Balzac, essas observações também são válidas, no entanto, nos dois casos, as ocorrências de adjetivos epítetos em posposição é mais frequente. Todavia a anteposição não deixa de ser significativa.

Em especial, o fato de o adjetivo ocupar no sintagma a posição de anteposição tem uma aceção importante no texto, pois, nessa condição, o adjetivo tende a perder o próprio sentido, podendo adquirir, assim, outro significado, como, por exemplo, o afetivo. Esse episódio, longe de ser considerado irrelevante, na realidade, revela propositadamente sinais significativos que estão presentes no texto muitas vezes de forma implícita, merecendo, desse modo, uma atenção redobrada. Portanto, ele deve ser analisado de forma particular, visto que se posiciona no nível interpretativo da linguagem.

Levantamento dos Adjetivos qualificativos

No conto: <i>Le curé de Cucugnan</i>	un joyeux petit livre, un adorable fabliau, de jolis contes, misérable pêcheur, mon brave monsieur Martin, mauvais coup de sang, un énorme portail, un vieil âne, tes fameux Cucugnais, épouvantable tourbillon de flamme, resplendissante procession, saint homme, sainte croix !, un long sentier, un long soupir, pauvres nous !, mon pauvre monsieur Martin, à sa pauvre Clairon, leur petite quarantaine, un petit sentier, cette petite gueuse, de beaux vers, le beau jour de Pâques, beau saint Pierre, bel ange de Dieu, le grand livre, grand saint Pierre, ô grand Dieu !, un grand portail, un grand four, ce grand gueusard de Roumanille, le bon prêtre, le bon Dieu, Ah ! bonne mère des anges ! le bon saint Pierre, le bon abbé Martin, le bon pasteur M. Martin e d'un autre bon compagnon.
No conto: <i>La montagne du dieu vivant</i>	la belle lumière, une lumière étrange , une lumière très lente , la lumière éblouissante , l'enfant au visage clair , des gestes gracieux , l' étrange berger, la couleur de la mer profonde .
Na novela: <i>La maison du chat-qui-pelote</i>	la jolie vierge, cette charmante créature, la voix douce , les formes pures d'Augustine, la ravissante créature, cette jeune et touchante créature.

Na classificação semântica dos adjetivos subjetivos proposta por Orecchioni se encontram os **adjetivos afetivos**. Essa categoria, devido a sua natureza, define uma característica constitutiva do objeto que está sendo qualificado ou ainda indica uma reação emocional do sujeito que produz o enunciado em consequência da observação de um determinado

referente. Dos exemplos selecionados, os que configuraram, de acordo com a proposta da autora, uma reação do enunciador diante daquilo que observa são:

No conto: <i>Le curé de Cucugnan</i>	joyeux, adorable, misérable, brave, fameux, épouvantable, resplendissante, sainte, pauvre, petite, grand, bon, bonne, bel, beau, beaux, jolis.
No conto: <i>La montagne du dieu vivant</i>	belle, étrange, éblouissante.
Na novela: <i>La maison du chat-qui-pelote</i>	jolie, charmante, ravissante, touchante.

Já os **adjetivos avaliativos** são aqueles cuja função é avaliar, presumindo ou não uma noção de valores, especialmente os morais. São divididos em axiológicos e não-axiológicos.

Os *axiológicos*, ao contrário dos adjetivos não-axiológicos, realizam uma avaliação e refletem a subjetividade do enunciador. Eles são duplamente subjetivos, pois o julgamento de valor que atribuem a um determinado objeto ou ser é sempre positivo ou negativo.

No conto: <i>Le curé de Cucugnan</i>	mauvais, bon, saint.
No conto: <i>La montagne du dieu vivant</i>	lente, clair, gracieux, étrange.
Na novela: <i>La maison du chat-qui-pelote</i>	charmante, ravissante, douce, purses, jeune.

Quanto aos *não-axiológicos*, eles exprimem uma avaliação qualitativa ou quantitativa do objeto representado pelo substantivo. Tal avaliação não presume julgamento de valor, nem comprometimento afetivo por parte do locutor.

No conto: <i>Le curé de Cucugnan</i>	long, petit, petite, grand, énorme, vieil.
No conto: <i>La montagne du dieu vivant</i>	profonde.

No que diz respeito à sintaxe dos adjetivos epítetos, como já foi abordado anteriormente, a ordem mais comum é a posposição. No entanto, existem casos em que a anteposição é mais indicada. Nesses casos, em específico, além dos adjetivos que tendem a modificar o conteúdo nocional do substantivo, também se destacam os adjetivos mais curtos de uma ou duas sílabas, considerados como descritivos. Sendo assim, os adjetivos mais longos, de acordo com essa observação, visam à posposição. Entretanto, percebe-se que existem de fato exceções a esse respeito; isso faz que muitas vezes os critérios postulados sejam modificados segundo a intenção de significar.

Considerando alguns dos exemplos apontados acima, é possível examinar que há casos em que optar pela anteposição do adjetivo na frase reflete, na realidade, o desejo de privilegiar a natureza semântica desse adjetivo, deixando entrever qualidades que são intrínsecas ao substantivo. Por esse motivo, alguns adjetivos que fogem às regras aparecem antepostos ao substantivo.

Analizando os adjetivos⁴⁰ selecionados no conto *Le curé de Cucugnan*

Em *Le curé de Cucugnan*, nota-se que a repetição de alguns adjetivos é muito frequente, como, por exemplo, *grand, bon, beau, saint, long, pauvre* e *petit*, os quais, de acordo com seus significados, expressam qualidades, tamanhos e caráter. Todos eles, em princípio, estão antepostos em função da regra mencionada acima, ou seja, eles são curtos. Todavia, é necessário analisar cada caso separadamente, como, por exemplo, os adjetivos *adorable, misérable, énorme, épouvantable* e *resplendissante*, que são considerados longos e, por esse motivo, a anteposição não estaria fora da regra. Certamente, o emprego desses adjetivos nessa condição revela uma intenção do enunciador.

Como se pode confirmar, os contraexemplos são tão numerosos quanto os exemplos. Dessa maneira, deve-se observar tanto os fatores sintáticos quanto os semânticos, pois ambos cumprem papéis importantes. Portanto, compreendê-los melhor torna a construção do sentido do texto mais produtiva.

Grand/énorme

Nos exemplos retirados do conto de Daudet, nos quais aparece o adjetivo *grand*, os adjetivos empregados em anteposição, nos quatro primeiros casos, reforçam qualidades intrínsecas ao substantivo e, por esse motivo, modificam o seu conteúdo nocional. Isso quer dizer que em “le **grand** livre” o adjetivo não se refere expressamente ao tamanho do livro, ou seja, não se trata de um livro de proporção grande, mas de grande importância. É preciso considerar que, nesse caso, o determinante, marcado pelo artigo definido, reforça a distinção entre o livro mencionado e os demais.

Do mesmo modo, nos exemplos subsequentes, é possível constatar que o adjetivo *grand* em “**grand** saint Pierre” e em “Ô **grand** Dieu!” não tem intenção de enfatizar a estatura ou o aspecto físico de cada um desses sujeitos –representados pelos substantivos *saint Pierre* e *Dieu*– o que se quer, na realidade, é chamar a atenção para a distinção ou, mais precisamente, para a autoridade que cada uma dessas personagens exerce sobre as demais.

---

⁴⁰ Os adjetivos analisados estão localizados entre as páginas 137 e 143 do conto *Le curé de Cucugnan*.

Em “ce **grand** gueusard de Roumanille”, o adjetivo empregado em posição anteposta revela alguém que é grandemente um “velhaco”, e não um “velhaco” grande em dimensão. Neste sentido, o adjetivo é utilizado para intensificar as atitudes desse sujeito, no que diz respeito aos aspectos morais.

No caso de “un **grand** portail”, “un **énorme** portail” e “un **grand** four”, verifica-se que em todas essas situações, os adjetivos *grand* e *énorme* caracterizam exatamente a dimensão do portão e do forno, respectivamente.

Então, considera-se que nas ocorrências “le **grand** livre”, “**grand** saint Pierre” e “Ô **grand** Dieu!”, o adjetivo *grand* deve ser apreendido semanticamente como afetivo, uma vez que revela uma reação emocional do sujeito e ainda, no caso de “Ô **grand** Dieu!”, o valor afetivo é duplamente constatado pelo fato do emprego da exclamação. Já nas ocorrências “un **grand** portail”, “un **énorme** portail” e “un **grand** four”, o adjetivo é de natureza não-axiológica, pois exprime apenas uma avaliação de dimensão quantitativa dos referentes.

Contudo, existe outra possibilidade de eles serem considerados como afetivos; nesse caso, eles são apreendidos contextualmente. Tal afirmação é admitida a partir do momento que se analisa o uso do aumentativo. Na história contada pelo abade, de forma intencional, ele tenta convencer seus fiéis do sonho que tivera. Então, para dissuadi-los da vida que estavam levando, o abade recorre à imagem estereotipada, propagada pela própria igreja, por meio da bíblia⁴¹, a qual sugere que a entrada do inferno seja larga. Todavia, o abade, de certa forma, subverte essa imagem, recriando outra em que se tem não mais uma porta larga normal, mas sim a porta de um grande forno. A subjetividade se faz presente exatamente no momento em que uma situação inicial é modificada, demonstrando a criatividade particular do enunciador –nesse caso, a forma como o abade vê a entrada do inferno. Sendo assim, como o objetivo do abade era impressionar os fiéis, ele recorre ao emprego do aumentativo que, como se sabe, é também uma forma de manifestação da subjetividade.

---

⁴¹ “Entrai pela porta estreita. Pois **larga é a porta**, e espaçoso o caminho **que conduz à perdição**, e muitos são os que entram por ela. E porque estreita é a porta, e apertado o caminho que leva à vida, e poucos há que a encontrem.” (BÍBLIA, S. Mateus, 7: 13-14). Grifo nosso.

Pauvre

Outros casos de anteposição de adjetivos epítetos reforçam a ideia de uma apreciação ou ainda de experiências subjetivas. Para ilustrar essa condição, toma-se o adjetivo *pauvre* que, nessa posição, em específico, ganha uma significação particularizada. Nas passagens “**pauvres** nous !”, “mon **pauvre** monsieur Martin” e “à sa **pauvre** Clairon”, o adjetivo *pauvre* exprime um sentimento de piedade, de compaixão por parte do enunciador em relação ao referente caracterizado. Por outro lado, se o adjetivo *pauvre* estivesse em posição de posposição, ele estaria destacando, então, alguém com falta de provisões. Diante disso, pode-se afirmar que o adjetivo anteposto modifica também, neste caso, o conteúdo nocional. A principal propriedade desse tipo de adjetivo é o fato de que ele pode revelar tanto traços axiológicos quanto afetivos. Especificamente nos casos destacados, nota-se que o adjetivo *pauvre* demonstra características afetivas, pois, além de ser solidário de um significante sintático, em um dos casos ele é ainda solidário de um significante tipográfico.

Bon/bonne/mauvais

Em relação ao emprego dos adjetivos *bon/bonne* e *mauvais*, em um primeiro momento, eles devem ser entendidos como axiológicos. Sendo assim, independentemente do contexto, esses adjetivos apresentam um julgamento de valor e, portanto, são considerados subjetivos, como no caso de “un autre **bon** compagnon” e “**mauvais** coup de sang”. Nas outras sequências em que aparecem, como, por exemplo, “le **bon** prêtre”, “le **bon** Dieu”, “Ah ! **bonne** mère des anges !”, “le **bon** saint Pierre”, “le **bon** abbé Martin” e “le **bon** pasteur M. Martin”, acredita-se que esse tipo de adjetivo deva ser apreendido como pertencente ao grupo dos adjetivos afetivos, pois, dentro do contexto específico em que ele figura, a reação emocional do sujeito ante aquilo que qualifica é perfeitamente recuperada. Partilha-se, então, da opinião que, em casos particulares como esses –em que o adjetivo *bon/bonne* diz respeito às entidades ligadas à igreja–, o valor afetivo é inerente ao adjetivo, uma vez que ele define uma característica constitutiva do ser qualificado. Isso significa que, na grande maioria das vezes, às entidades cristãs não se vinculam características tidas como desvalorizantes.

Petit/petite

De acordo com a proposta de Orecchioni, normalmente o adjetivo *petit* é incluído no inventário dos adjetivos não-axiológicos. Nos exemplos “un **petit** sentier” e “leur **petite** quarantaine”, pode-se constatar essa afirmação, porque nenhum dos dois casos sugere uma forma de apreciação do sujeito. Mas em “cette **petite** gueuse” ocorre justamente o inverso; nesse exemplo, é possível verificar que o adjetivo *petite* deve ser visto contextualmente como afetivo. Esse fato se explica em função de o abade –ao mencionar ter visto *Catarinet* juntamente com os outros cidadãos de *Cucugnan* em meio às chamadas do inferno– referir-se à mendiga, utilizando o diminutivo, aludindo, assim, a fragilidade dela.

Saint/sainte

Há casos em que, para se reconhecer o caráter axiológico de um determinado adjetivo, é necessário proceder à tarefa da análise do contexto. Em princípio, o adjetivo *saint* ou *sainte*, por exemplo, não apresenta de forma explícita algum tipo de julgamento de valor. Entretanto, é possível compreendê-lo como axiológico, observando cuidadosamente o contexto em que ele está inserido. Na passagem “**saint** homme”, por exemplo, nota-se uma avaliação positiva das ações do Abade, possibilitando compará-lo à figura de um santo, uma pessoa de conduta irrepreensível, repleta de virtudes –entre as quais, certamente, estão a pureza, o amor, a caridade– e que vive de acordo com as leis de Deus. Em “**sainte** croix !”, o adjetivo não revela nenhum tipo de julgamento, mas é solidário de um significante tipográfico –nesse caso o ponto de exclamação. Por esse motivo, acredita-se que ele tenha uma dimensão afetiva.

Bel/beau/beaux/jolis

Na maioria das circunstâncias em que os adjetivos *bel*, *beau*, *beaux* e *jolis* aparecem, constata-se que eles apresentam características axiológicas, não necessitando, dessa forma, do contexto para serem interpretados. Entretanto, nas situações “le **beau** jour de Pâques”, “**beau** saint Pierre” e “**bel** ange de Dieu”, acredita-se que os adjetivos sejam de natureza semântico-afetiva, visto que, nesses casos, observa-se tanto o fato de o adjetivo destacar características próprias do referente, ou seja, não dá para dissociar a imagem do “belo” da imagem do dia da Páscoa, da fisionomia de São Pedro e ainda do anjo quanto ao fato de o

valor afetivo poder ser solidário de um significante sintático (a anteposição do adjetivo). Além disso, na condição em que esses adjetivos aparecem no conto, percebe-se que eles manifestam um tom de bajulação da parte do abade em relação ao anjo e a São Pedro, o que reforça a observação acima. Quanto às sequências “de **jolis** contes” e de **beaux** vers”, nota-se também que ambos têm uma característica voltada para a afetividade. Considerando o contexto de produção dessas sequências, vê-se que o narrador não quis, em seu discurso, manifestar qualquer julgamento de valor, ao utilizar os adjetivos *jolis* e *beaux*. Ao invés disso, na realidade, ele chama a atenção do leitor para a história que vai apresentar –nesse sentido, os adjetivos implicam um engajamento afetivo do enunciador.

Long

Nas situações em que o adjetivo *long* é empregado para qualificar os substantivos em “un **long** sentier” e “un **long** soupir” constata-se que, em ambos os casos, esse adjetivo não exhibe qualquer tipo de julgamento, nem tampouco qualquer compromisso afetivo por parte do sujeito. Desse modo, de acordo com suas particularidades, ele deve ser considerado de natureza não-axiológica. Entretanto, considerando a observação de Orecchioni sobre os adjetivos não-axiológicos, “l’usage d’un adjectif évaluatif est relatif à l’idée que le locuteur se fait de la norme d’évaluation pour une catégorie d’objets donnée” (KERBRAT-ORECCHIONI, 1980, p.86), é possível depreender que o adjetivo *long* apresenta contornos subjetivos à medida que é avaliada, na realidade, a ideia particular que o locutor faz de uma trilha e de um suspiro, ou seja, considera-se sua experiência pessoal. Portanto, uma longa trilha e um longo suspiro só podem ser tidos como “longos” contextualmente. Analisado por esse ângulo, o adjetivo *long* pode ser considerado axiológico –nesse caso, ele implicaria uma avaliação quantitativa.

Resplendissante/adorable/épouvantable

Assim como foi dito anteriormente, geralmente, os adjetivos determinados como longos, isto é, com mais de duas sílabas, aparecem em posição que sucede o substantivo; no entanto, a sua anteposição é perfeitamente possível. Quando ela ocorre, isso significa que o enunciador, intencionalmente, optou por essa colocação como forma de expressar sua subjetividade. A natureza semântica dos adjetivos *adorable* e *épouvantable* –

independentemente do contexto em que esses adjetivos aparecem— é semelhante, visto que ela expõe o valor intrinsecamente afetivo do adjetivo. Entretanto, o adjetivo *resplendissant* só pode ser analisado como afetivo dentro do contexto, como acontece no conto de Daudet, em que o papel dos adjetivos afetivos no texto é promover a representação das qualidades dos referentes *procession*, *fabliau* e *tourbillon de flamme* e ainda demonstrar a reação emocional do enunciador diante desses referentes.

Fameux/joyeux

Os adjetivos *fameux* e *joyeux* são afetivos. No primeiro caso, a natureza semântica afetiva do adjetivo só pode ser confirmada por meio da sua observação em um determinado contexto. Portanto, avaliando a particularidade dessa situação, constata-se que a afetividade do adjetivo advém da sua anteposição. Sendo assim, neste caso, o valor afetivo é solidário de um significante sintático, de acordo com Orecchioni. No segundo caso, porém, a natureza semântica do adjetivo é detectada mesmo fora de um contexto específico. Portanto, pode-se afirmar que a propriedade afetiva de *joyeux* é inerente ao adjetivo.

Misérable

O adjetivo *misérable*, por sua natureza polissêmica, pode apresentar significados distintos. Dependendo do contexto, ele pode fazer referência: à extrema falta de recursos de alguém; à maldade ou perversidade de uma pessoa; à infelicidade experimentada por alguém e ainda à segurança demasiada de uma pessoa, no que concerne à administração dos seus recursos financeiros. Tomando por base essas possibilidades de significação desse adjetivo, é possível perceber que ele apresenta uma carga negativa de sentido. No conto de Daudet, por exemplo, o adjetivo *misérable* qualifica o referente *pêcheur*, que também tem uma conotação propensa à negatividade. A possibilidade de classificar esse adjetivo como de origem axiológica é real; no entanto, analisando a situação em que ele foi empregado, nota-se que a carga afetiva é ainda mais forte. Sendo assim, em “un **misérable** pêcheur”, deve-se observar que o abade, como enunciador, demonstra seus sentimentos, sua emoção. Ele se sente uma pessoa digna de piedade ou então está dissimulando.

Brave

O adjetivo *brave*, assim como outros adjetivos, pode ocorrer tanto antes quanto após o substantivo. Nesse âmbito, ele tende a mudar de sentido de acordo com o lugar que ocupa na frase junto ao substantivo. Normalmente, quando um adjetivo qualificativo exprime um sentido figurado, ele vem anteposto. Porém, quando esse adjetivo manifesta seu sentido próprio, nesse caso, ele é colocado na posição posposta. Se essa fosse a intenção do enunciador, certamente o sentido do texto mudaria e o abade seria visto como uma pessoa de coragem, audaciosa. No entanto, o fato de o adjetivo *brave* aparecer duas vezes no conto em posição que antecede o substantivo faz que seu significado revele de maneira enfática características relativas ao caráter do abade. Particularmente, no texto de Daudet, o adjetivo *brave* caracteriza o abade como uma pessoa cujo comportamento exhibe qualidades mais voltadas para a lealdade e honestidade. Portanto, para São Pedro, o abade era uma pessoa do bem. Quanto à classificação semântica desse adjetivo, percebe-se que o valor afetivo é bastante intenso.

Vieil

Analisando a sequência “un **vieil** âne”, nota-se que o enunciador (o abade) não esboça nenhuma intenção particular que subentenda um julgamento de valor. Na realidade, o adjetivo simplesmente constata as condições físicas do referente, representado no texto pelo animal (um asno). Por esse motivo, o adjetivo *vieil* deve ser interpretado como tendo um caráter não-axiológico, uma vez que se refere apenas à idade do animal. Em outras situações, esse mesmo adjetivo pode, sem dúvida, assumir uma natureza semântica completamente diferente da que foi sugerida.

Analisando os adjetivos⁴² selecionados no conto *La montagne du dieu vivant*

A observação atenta das circunstâncias em que os adjetivos são empregados no conto *La montagne du dieu vivant* possibilita afirmar que existem no texto indícios que podem ser resgatados e que evidenciam uma caracterização subjetiva das personagens e dos espaços.

---

⁴² Os adjetivos analisados estão localizados entre as páginas 123 e 146 do conto *La montagne du dieu vivant*.

É oportuno enfatizar que a aventura de *Jon* é marcada o tempo todo por mudanças de ambientes que, conseqüentemente, engendraram mudanças nas atitudes do menino. A cada espaço conquistado por *Jon*, novas sensações são experimentadas e reveladas ao leitor por intermédio de um narrador onisciente, que conhece tudo sobre a personagem, inclusive suas emoções e seus sentimentos. Por esse motivo, é difícil construir o perfil dessa personagem, em virtude de tantas mudanças e ainda pelo fato de que são poucos os adjetivos atrelados à figura do menino. Ao contrário disso, no que diz respeito à descrição da natureza e dos espaços representados no conto, pode-se afirmar que ela é bastante explorada. As descrições que concernem à personagem *Jon* explicitam principalmente as ações do garoto durante sua aventura na montanha. Desse modo, serão analisadas algumas situações em que o narrador deixa entrever alguns dos traços particulares da luz e da criança.

A caracterização da *luz*

Belle/étrange/lente/éblouissante

Logo no início do conto, após a descrição da montanha, o narrador inicia a história de *Jon*, observando que aquele dia (21 de junho) seria especial na vida do garoto. Tudo estava diferente, começando pela luz: “La **belle** lumière du mois de juin éclairait bien la montagne”. Lendo o conto atentamente, é possível apreender que até aquela data *Jon* nunca havia prestado tanta atenção na montanha. No entanto, a beleza da luz naquele dia fez *Jon* observar a montanha de maneira diferente. Vê-se que, a partir daquele momento, *Jon* se sente atraído, pois essa luz permitia ver o que era até então desconhecido. Uma revelação estava prestes a acontecer. O enunciador utiliza o adjetivo *belle* em anteposição com objetivo de chamar a atenção do garoto para a beleza da luz e intensificar o conteúdo nocional do substantivo. No caso desse adjetivo, o seu valor semântico é analisado geralmente como sendo de caráter axiológico. Entretanto, acredita-se que o narrador, ao empregar o adjetivo nessa posição, exprime uma reação emocional ante o referente, revelando assim o caráter afetivo desse adjetivo.

Em “C’était une lumière **étrange** (...)”, a posposição do epíteto na frase é, de acordo com a norma geral, a mais correta, visto que esse adjetivo tem mais de duas sílabas. Nessa

posição, a tendência do adjetivo é adquirir uma função classificadora; no entanto, nota-se que, no sintagma apresentado, ele está qualificando a luz e descrevendo-a como diferente. O próprio enunciador (o narrador no caso), ao optar por esse adjetivo, consegue traduzir a essência dessa luz. Os adjetivos de natureza subjetiva, como o que foi utilizado, são interpretados apenas no interior do enunciado em que se encontram. Assim, a classe “*lumière étrange*” não preexiste ao ato de enunciação. Desse modo, tudo o que acontece com *Jon* naquele dia concorre para a observação de uma certa estranheza. Algo fora do comum, desde o início do conto, é prenunciado. A imagem dessa luz estranha provoca admiração em *Jon* e o incita a buscar pelo desconhecido. Quanto à natureza semântica do adjetivo *étrange*, acredita-se que ele apresente propriedades com valor afetivo.

No excerto “C’était une lumière très **lente** (...)”, a descrição da imagem da luz, construída pelo narrador, é bastante particularizada. Nesse caso, o adjetivo empregado para qualificar a luz demonstra, de certa forma, uma avaliação cujo sentido não é negativo. Conclui-se que, semanticamente, o adjetivo *lente* tem, nesse exemplo, uma conotação axiológica pelo fato de implicar uma avaliação de certo modo desvalorizante do referente. Essa avaliação é relativa à ideia que o sujeito tem da duração da luz no espaço de tempo equivalente ao dia. Entretanto, o fato de essa luz ser diferente faz o narrador utilizar qualificadores que intensificam essa condição, reforçando a representação de que a luz daquele dia era diferente, inclusive pelo fato de que duraria por um tempo mais longo. Neste sentido, o advérbio *très* completa o sentido do adjetivo e reforça a condição subjetiva do enunciado. Segundo o uso normal, o adjetivo *lente* é considerado como não-axiológico. Sendo assim, é necessário examinar o contexto do conto para reconhecer sua dimensão axiológica.

No caso de “(...) il ouvrait sa bouche pour boire les fines gouttes mêlées à la lumière **éblouissante**.”, novamente, em se tratando da representação da luz, nota-se a presença de um adjetivo de caráter semântico afetivo. Extremamente subjetiva, essa construção permite perceber o deslumbramento que a luz podia provocar. Sem dúvida, o garoto foi tomado por essa luz sedutora e, por esse motivo, resolvera subir à montanha. Sintaticamente, observando o tamanho do adjetivo que está sendo analisado, considera-se que a posição desse epíteto no sintagma está adequada. Como se sabe, o epíteto em posição posposta tende a destacar, sobretudo, as propriedades objetivas do referente, não sendo necessário interpretá-lo. Mas, ao contrário do que se espera, no caso do adjetivo *éblouissante*, o

adjetivo depende do contexto para ser compreendido, pois pertence ao nível interpretativo da linguagem. Para Noailly (1999, p. 81), os adjetivos longos são frequentemente avaliativos e difíceis de serem antepostos. Esse exemplo mostra perfeitamente como um adjetivo aparentemente neutro pode mudar sua natureza dentro de um contexto específico. Dessa forma, como afetivo, o adjetivo *éblouissante* tanto enuncia uma propriedade da luz quanto mostra um forte engajamento emocional do sujeito que constrói o enunciado.

A caracterização da *criança*

Clair/gracieux/étrange/profonde

No exemplo que se segue, os adjetivos assinalados apresentam traços singulares da criança que habitava a montanha: “(...) il vit tout de suite l’enfant au visage **clair** qui était debout sur la dalle de lave, devant le réservoir d’eau”. O sintagma expõe o adjetivo *clair* em função de epíteto posposto. Nos casos em que os adjetivos são empregados nessa condição, como já foi mencionado anteriormente, eles visam à objetividade na maioria das vezes. No entanto, acredita-se que, dentro desse contexto particular, esse adjetivo possa ser interpretado como sendo de natureza axiológica –pois existe uma avaliação conjugada ao valor do referente–, caracterizando a presença de um enunciado subjetivo. Essa dimensão axiológica pode ser observada pelo fato de se tratar da construção da imagem de um deus e, neste sentido, os adjetivos utilizados para qualificá-lo procuram demonstrar aspectos valorizantes. Além disso, o “claro”, de certa forma, já tem uma imagem cristalizada que o associa às representações mais positivas, enquanto o “escuro” está associado às negativas.

No trecho “Ses mains bougeaient lentement, avec des gestes **gracieux** que Jon n’avait jamais vus.”, percebe-se que a criança, semelhantemente a tudo o que *Jon* vira e sentira naquele dia, é inusitada. Certamente, o garoto estava acostumado com crianças que se portavam de maneira diferente. Por esse motivo, *Jon* fica, de certa forma, impressionado com as atitudes da criança da montanha. O adjetivo *gracieux* demonstra uma conotação axiológica, uma vez que propõe um julgamento das ações dessa criança. Esse julgamento qualifica positivamente o tipo de comportamento e o especifica como único. Isso faz aumentar a crença de que essa criança era de fato muito especial, pois até seus modos a denunciavam. Que criança seria essa? Teria ela uma natureza humana? De onde ela viria?

Esses questionamentos, sem dúvidas, devem ter passado pela mente de *Jon*. A única certeza que ele tinha é a de que ela era uma criança diferente.

A estranheza de *Jon* em relação à criança é o tempo todo enfatizada no conto, assim como no caso da luz. O próximo adjetivo a ser analisado reforça essa idéia: “(...) *Jon* pensa qu’elle sortait peut-être des yeux de **l’étrange** berger”. Apesar de o adjetivo estar na posição anteposta –o que permite, por vezes, que o adjetivo receba uma conotação afetiva–, no caso dessa sequência, ele apresenta, a nosso ver, um caráter axiológico. A opção pela anteposição do adjetivo se explica pelo fato de que nessa posição o adjetivo chama tanto a atenção para a característica do pastor quanto para o julgamento do enunciador sobre a característica observada. Acredita-se que a avaliação presumida na sequência não indica claramente um julgamento positivo ou negativo, ela indica uma tomada de posição de *Jon* diante do desconhecido, o que revela uma reação de prudência do garoto. Para *Jon*, aparentemente, a criança da montanha se parecia com um pastor, ele chega até mesmo a dizer uma vez, em outra ocasião, que ela se vestia da mesma forma que um pastor. Considerando o ato enunciativo, a utilização do adjetivo *étrange* enfatiza a subjetividade do enunciador, pois a classe dos pastores estranhos existe apenas no contexto do conto.

Uma das características mais enfocadas no conto diz respeito ao olhar e à tonalidade do olhar da criança. Esses elementos são de grande importância, visto que estão diretamente ligados à sua representação. Em certas passagens do conto, vê-se que o narrador descreve o olhar da criança de forma bastante particularizada. Para tanto, ele estabelece, por exemplo, comparações –entre a cor do céu, a cor das nuvens e ao clarão da luz– para qualificar os olhos da criança. É possível perceber que as mudanças de tonalidade dos olhos acompanham, por vezes, mudanças de atitude ou de comportamentos. Na passagem “(...) ses yeux reprenaient la couleur de la mer **profonde**.”, o adjetivo serve de parâmetro para estabelecer um paralelo entre o tom dos olhos da criança e a cor do mar quando profundo. Tal caracterização singulariza o olhar da criança e contribui para a elaboração de uma ilusão referencial. Desse modo, percebe-se que a construção do enunciado pelo narrador individualiza os olhos da criança da montanha e demonstra sua opinião em relação a eles. Quanto ao adjetivo posposto ao substantivo, ele apresenta contornos não-axiológicos. No contexto, esse adjetivo supõe uma avaliação quantitativa tanto no nível do referente quanto

no nível do enunciador. Tal fato corrobora a concepção de que os adjetivos de caráter não-axiológicos se baseiam em uma dupla norma.

Por meio da análise, ainda que pouco aprofundada, desses exemplos, no que diz respeito à imagem da luz e a sua importância no texto, foi possível apreender suas características individuais e perceber claramente a dimensão da representatividade que ela recebe no conto *La montagne du dieu vivant*. Os adjetivos *belle*, *étrange*, *lente* e *éblouissante* definem, como se viu, a natureza dessa luz e singularizam sua existência ao conto. Nesse âmbito, a imagem de uma luz estranha, bela, lenta e deslumbrante, surgida no dia 21 de junho, é particular e existe apenas dentro do contexto desse conto de Le Clézio. Em relação à imagem da criança que habita a montanha, tem-se, da mesma forma, uma construção bastante subjetiva. Os termos *visage clair*, *gestes gracieux* e *étrange berger* individualizam a figura da criança e a tornam diferente de todas as outras. A alusão, observada no título do conto, à existência de um deus que vive na montanha pode ser confirmada por meio desses qualificadores. Destaca-se que o conto *La montagne du dieu vivant* explora tanto a construção de sequências descritivas sob um foco objetivo quanto sob um foco subjetivo. Quanto à personagem *Jon*, ressalta-se que a sua representação está vinculada a uma construção mais objetiva, enquanto a construção subjetiva está atrelada à representação dos espaços e da criança da montanha.

Analisando os adjetivos⁴³ selecionados na novela *La maison du chat-qui-pelote*

Essa obra de Balzac, assim como muitas outras –cujas características revelam aspectos atrelados a uma estética realista–, oferece um espaço importante para a descrição e, por conseguinte, para a observação do emprego do adjetivo. As passagens que serão analisadas apresentam tanto a posposição quanto a anteposição de adjetivos. Todas elas concorrem para uma descrição mais particularizada do perfil da personagem *Augustine*, na qual será possível perceber como determinadas escolhas impõem ao leitor uma observação mais aprofundada, visto que envolvem enunciados, por vezes, bastante subjetivos.

---

⁴³ Os adjetivos analisados estão localizados entre as páginas 25 e 75 da novela *La maison du chat qui pelote*.

A caracterização da personagem *Augustine*

Jolie/charmante/ravissante/douce/pures/jeune/touchante

Na passagem “(...) la **jolie** vierge qui venait d’apparaître au passant enchanté.”, nota-se que o adjetivo anteposto ao substantivo deixa entrever uma reação emocional do sujeito ante seu referente, no caso a imagem de virgem. Em princípio, esse adjetivo poderia ser analisado como sendo de natureza axiológica, mas, observando o lugar que ele ocupa no sintagma e ainda o fato de ele enfatizar, a nosso ver, uma propriedade intrínseca do ser representado, percebe-se que, nesse caso, não se trata de um julgamento, mas de uma comprovação. Geralmente a imagem de uma virgem está associada a vários atributos, inclusive a beleza; desta maneira, é improvável conceber a ideia de que possa existir uma virgem totalmente desprovida desse predicado. Além disso, o fato de o adjetivo vir anteposto ao substantivo permite afirmar que a afetividade, nesse caso, é solidária de um significante sintático. Por essas razões, acredita-se que o valor semântico do adjetivo *jolie*, nesse contexto, apresenta contornos afetivos.

Nos exemplos “(...) un homme du monde n’aurait pu reprocher à cette **charmante** créature (...)” e “(...) afin de voir de plus près la **ravissante** créature que madame Guillaume couvrait de son aile.”, observa-se que eles apresentam alguns aspectos em comum. O primeiro deles, como é possível examinar, diz respeito à utilização do substantivo *créature*. A escolha desse substantivo para designar a personagem é muito significativa, já que representa de forma justa a condição de *Augustine* ante seus familiares, seu esposo e a sociedade em que vivia. Essa observação permite refletir sobre o papel da mulher dentro do seu contexto social. Entre outros temas apresentados nessa novela, um deles toca exatamente na questão da submissão que é abordada sob vários aspectos, como, por exemplo, a submissão na relação patrão e empregado, pai e filho, marido e esposa, entre outros. Essa questão é um tanto intensa em toda a história, mas, às vezes, é expressa de maneira velada sob a máscara do respeito às “tradições”, chegando inclusive a mostrar o que pode acontecer com as pessoas que não se adaptam a essa condição. *Augustine* é um exemplo disso –uma pessoa extremamente frágil, sufocada por uma criação de certa forma rigorosa, que busca no amor e no casamento forças para vencer barreiras e preconceitos. Assim, ao se deparar com sua real situação, sua alma desfalece e se entrega ao sofrimento e à morte.

O segundo aspecto se refere ao fato de os adjetivos *charmante* e *ravissante* serem considerados longos, o que, de acordo com os códigos de emprego do epíteto, implicaria a posposição desses adjetivos. Entretanto, aqui, novamente se pode concluir que a anteposição é uma opção que visa sobretudo à subjetividade em que se pode apreender a reação emocional do sujeito que enuncia. Os adjetivos *charmante* e *ravissante* devem ser entendidos como axiológico-afetivos, pois eles supõem, ao mesmo tempo, uma reação emocional e uma reação que assinala a admiração e o entusiasmo do enunciador diante da figura de *Augustine*. Neste sentido, a condição de admirar pressupõe, de alguma forma, um julgamento de valor. Por esse motivo, deve-se considerar também o valor axiológico desses adjetivos que, no caso em questão, avaliam a personagem de forma positiva.

A passagem “Les expressions de désir vague, la voix **douce**, la peau de jasmin et les yeux bleus d’Augustine avaient donc allumé dans l’âme du pauvre Lebas (...)”, é importante porque dela se depreendem várias características de *Augustine*. Nela se pode também distinguir o emprego do adjetivo sob diferentes estruturas que juntas servem de alicerce para a construção do perfil da personagem. No conjunto dos sintagmas que compõem esse trecho, é possível conferir, por exemplo, além dos epítetos, os adjetivos relacionais. Em ambos os casos, o adjetivo se encontra em posição que sucede o substantivo. Quanto à imagem de *Augustine*, observa-se que a representação configurada no exemplo mostra uma pessoa cuja fragilidade é o traço mais proeminente. Uma jovem sonhadora, romântica e de voz agradável aos ouvidos; qualidades que, somadas à beleza realçada pelos olhos azuis e pela pele de jasmim, desenham o retrato de um anjo. Analisando o emprego do adjetivo *douce*, constata-se que ele manifesta uma conotação axiológica, pois atribui uma qualidade positiva à voz da personagem, proporcionando a sensação de bem estar para quem a ouve. Nesse âmbito, pode-se perceber a existência de um julgamento de natureza valorizante que qualifica a voz de *Augustine*.

No excerto (...) les formes **pures** d’Augustine, à deux pas de laquelle se tenait une grosse fille joufflue (...), o adjetivo se encontra em posição que sucede o substantivo e demonstra um caráter axiológico, ou seja, ele pressupõe um julgamento de valor. Essa afirmação está fundamentada no fato de que os avaliativos axiológicos implicam, como já foi dito anteriormente, uma norma baseada em dois aspectos, um relativo ao referente e o outro ao sujeito. Quanto ao referente, nota-se que a categoria “das formas puras” não preexiste ao

ato de enunciação. Além disso, as modalidades do “puro” podem variar de acordo com o caráter do objeto a que se refere essa propriedade. Portanto esse enunciado é particular e deve ser apreendido dentro do contexto. Quanto ao sujeito, pode-se dizer que o funcionamento dos adjetivos de natureza axiológica é semelhante ao funcionamento dos outros avaliativos. A diferença entre eles está no fato de essa categoria apresentar um julgamento de valor positivo ou negativo por parte de quem enuncia. Assim, a avaliação positiva caracterizada pelo sintagma “*les formes pures d’Augustine*” pode estar chamando a atenção para as características físicas de *Augustine* ou para as características resultantes de suas ações. Todavia, comparando a figura de *Augustine* à figura da “*grosse fille joufflue*”, presente no enunciado (cuja representação demonstra o oposto da personagem, pois aquela é grande e gorda), acredita-se que, na realidade, o adjetivo busca acentuar a delicadeza física.

A combinação de dois epítetos coordenados é possível, desde que eles tenham uma mesma natureza (objetiva ou subjetiva, literal ou figurada, descritiva ou avaliativa). No caso dos adjetivos *jeune* e *touchante*, empregados na passagem “(...) il imposait tellement à cette **jeune et touchante** créature qu’en sa présence, ou en tête-à-tête, elle tremblait.”, verifica-se que ambos devem ser apreendidos como subjetivos. Neste caso, a subjetividade é carregada tanto por um julgamento de valor quanto por uma reação afetiva que deixa transparecer a emoção do enunciador. No primeiro caso, o adjetivo *jeune* exhibe contornos axiológicos, visto que revela um julgamento (de teor positivo) em relação ao referente. No segundo caso, o adjetivo *touchante* demonstra uma reação emocional do sujeito ante a aflição da jovem. Esses dois qualificadores ajudam a delinear o retrato da personagem *Augustine*, deixando perceber a imagem de uma jovem tão frágil que chega a ser digna de piedade.

No exemplo em questão, é possível perceber como era o relacionamento do casal. *Augustine* se sentia constrangida com a presença de *Théodore de Sommervieux*, seu esposo –ele, um jovem pintor que estava acostumado a frequentar a sociedade aristocrata da época, e ela uma jovem criada para as atividades domésticas e para o comércio, de acordo com a tradição que reinava na *maison du chat-qui-pelote*. O casamento dos dois jovens, aparentemente por amor, com o passar do tempo, acaba por se desgatar. São muitas as razões que causaram a ruína desse casamento, mas a principal delas foi o fato de *Augustine*

não pertencer à mesma esfera social de seu marido. Ela acreditava ter feito um casamento alicerçado verdadeiramente no amor. Mas os sentimentos de *Théodore* eram efêmeros, e quando ele se dá conta de que não conseguiria mudar os hábitos de sua esposa –a ponto de ela se tornar uma verdadeira conhecedora e admiradora das artes– ele começa a se desiludir, pois percebe que ela não tinha sensibilidade para compreender a alma de um artista. Na realidade, por mais que ela se esforçasse para mudar e assim agradar ao marido, isso não seria possível, uma vez que suas ideias e seus valores se opunham a uma completa emancipação de sua inteligência.

CAPÍTULO III - PERSPECTIVAS DIDÁTICAS

Este capítulo da pesquisa tem por objetivo discutir algumas questões relativas ao ensino da língua francesa, principalmente, no que tange ao papel do texto literário nesse contexto. Para tanto, recorreu-se às pesquisas desenvolvidas por Jean Peytard, Amor Séoud, Marie-Claude Albert e Marc Souchon, Annie Rouxel, entre outros pesquisadores que, de certa forma, convergem em uma perspectiva comum, a importância de uma didática voltada para o ensino da literatura. Nesse sentido, essas leituras permitiram um resgate histórico sobre a introdução da didática como disciplina e uma reflexão mais aprofundada sobre a importância do texto literário em aulas de língua. Além dessas leituras, outras ainda foram necessárias, visto que um dos objetivos dessa pesquisa visa à elaboração de sugestões de exercícios aplicáveis ao texto literário de natureza descritiva. Portanto, os trabalhos relativos à linguística textual apresentados por Jean-Michel Adam e as propostas para uma abordagem pragmática aplicada ao texto literário sugeridas por Dominique Maingueneau foram de grande valia.

1. A VALORIZAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO EM AULAS DE LÍNGUA

Ultimamente, se verifica que muitos profissionais da área de ensino-aprendizagem de língua estrangeira têm se preocupado com o retorno do texto literário no ensino de línguas, configurado, sobretudo, nos métodos cuja abordagem é comunicativa.

O resultado dessa constatação pode ser comprovado por meio do surgimento de publicações concernentes a respeito desse assunto. Na realidade, isso tudo revela a existência de um questionamento muito forte em torno dos reais benefícios que poderão advir da escolha e, por conseguinte, da utilização desse tipo de material em sala de aula.

Do ponto de vista de alguns estudiosos dessa área, o fato de esse tipo de material estar contemplado nos livros didáticos corrobora a ideia de que ele pode favorecer o

desenvolvimento, junto ao aprendiz, de competências naturais diversificadas, tais como: linguística, discursiva, pragmática, cultural e ainda comunicacional.

Ademais, a literatura deveria ocupar, no ensino de língua estrangeira, um espaço legitimado, ou seja, ela deveria ter o mesmo tratamento concedido a todos os discursos socialmente produzidos que servem de materiais com fins pedagógicos, sobretudo porque, ao contrário de outros documentos tidos como “autênticos”, o texto literário não está sujeito ao perecimento.

Para Besse, *apud* Adam (1989, p. 07), por exemplo, o texto literário é, dentre a maioria dos documentos ditos autênticos, o mais adequado para ser utilizado na aula de língua estrangeira, pois nele “la langue et la discursivité sont étroitement liées à leurs conditions primitives de production, de transmission et de reception”.

Esse fato, certamente, valoriza ainda mais o papel desse tipo de documento, podendo garantir-lhe, até mesmo, um espaço permanente nos livros didáticos, porque, além de veiculador de ideias, de aspirações, da arte em si, ele também constitui um instrumento de aprendizagem importantíssimo no aprendizado de uma língua estrangeira. Por meio dele, se tem acesso à cultura do outro. Portanto, o texto literário possui, além dessas especificidades, outras, como, por exemplo, o fato de ele constituir um documento passível a uma multiplicidade de interpretações tanto no campo literário quanto no campo linguístico.

A tarefa do professor, nesse caso, não é muito fácil, pois ele terá de estabelecer critérios para proceder à seleção do material a ser utilizado. Pensando nisso, cabe a ele buscar novas metodologias a serem adotadas para a elaboração de planos de trabalho que contemplem, especificamente, a utilização de textos literários. Isso ocorre pelo fato de o texto literário apresentar certas particularidades, fazendo que ele não seja tratado da mesma maneira que os outros tipos de textos. A possibilidade, por exemplo, de esse material poder tornar-se um recurso de difusão cultural –uma vez que, por meio dele, o aluno, sem dúvida, entra em contato com a cultura da língua-alvo– comprova que ele tem muito mais a oferecer.

Por intermédio dos vários estudos, já citados anteriormente, relativos ao ensino de línguas estrangeiras, se pode comprovar que a utilização de textos literários –tanto escritos como orais– no aprendizado de uma língua tem revelado a existência de uma tradição muito forte desse tipo de prática. Independentemente das diferentes possibilidades de exploração desse material que se pode encontrar, percebe-se que a relação existente entre língua e literatura tem sido cada vez mais estreitada e tem se cristalizado ao longo dos anos.

Durante muito tempo, viu-se que a literatura ocupou um lugar privilegiado na didática do ensino de línguas, apesar de sua abordagem estar praticamente restrita ao exercício da tradução. Seu papel sempre variou de acordo com as mudanças teóricas que resultaram das diferentes focalizações metodológicas.

No caso da abordagem gramatical, ela explorou amplamente os textos literários, pois eram vistos como exemplos da língua culta. Assim, a utilização desses textos servia tanto para o ensino da gramática como para atividades de tradução. Quando surgiu o audiolinguismo, a literatura foi deixada de lado, pois era tida como desnecessária para a aquisição do idioma.

Com isso, os textos literários retornaram para as salas de aula de língua estrangeira somente a partir da abordagem comunicativa, como forma de cultura da língua. A literatura, nesse caso, era vista como o espaço perfeito para desenvolver a consciência do uso da linguagem, uma vez que apresentava a língua em um contexto real.

Hoje em dia, no entanto, se observa que a utilização dos textos literários tem sido cada vez menor por parte dos profissionais ligados ao ensino-aprendizagem de língua estrangeira. Embora boa parte dos livros didáticos adotados em sala de aula pelos professores de língua traga alguns exemplos de trabalhos que fazem uso de textos literários, muitas vezes é esse profissional que, sentindo-se pouco preparado para essa tarefa, não consegue atingir os objetivos propostos pelo método ou ainda em alguns casos, evita utilizar esse tipo de exercícios.

Além dessa diminuição, constata-se também que, em muitos casos, os textos literários presentes nesses livros didáticos quase sempre tem seu caráter literário praticamente suprimido e terminam assumindo meramente o papel de documentos de língua. Dentro

desse contexto, eles acabam sendo utilizados simplesmente para evidenciar as diferentes formas de tipologias textuais. Consequentemente, nesses casos, o texto literário perde seu estatuto e sua função social –ou seja, como um gênero textual com marcas e formas específicas, próprias de sua estrutura e natureza– e fica relegado ao mesmo tipo de abordagem utilizada com outros tipos de textos, tais como: receitas culinárias, documentários, textos de publicidade, anúncios, entre outros.

2. O TEXTO LITERÁRIO E A SUA APLICAÇÃO EM AULAS DE FLE⁴⁴

No que concerne especificamente ao aprendizado de uma nova língua, inúmeras pesquisas que atestam o grande valor do texto literário em sala de aula tem sido vistas. Nelas, é possível observar como além de estimular a emoção e o imaginário, o texto literário também contribui, sobremaneira, para a assimilação de vocabulários e estruturas do idioma que está sendo aprendido. Por essa razão, sua utilização não deve ser limitada às aulas de literatura, como afirmam Albert e Souchon: “(...) Les textes littéraires peuvent jouer un rôle important, dans l’apprentissage d’une langue étrangère; ils ne se situent ni en marge, ni à la périphérie des différents processus mis en oeuvre” (ALBERT e SOUCHON, 2000, p. 10).

Ademais, o texto literário, em aula de FLE, além de revelar a amplitude da percepção que o aprendiz pode ter da realidade –por intermédio das obras e dos autores, situados em épocas diferentes e contextos diversificados– ele pode ainda explicar e exemplificar o funcionamento da língua, servindo de ligação entre os aspectos culturais e linguísticos.

Logo, a nossa tarefa não é tão simples. É necessária, primeiramente, uma conscientização de que uma mudança de atitude, no que diz respeito às propostas de trabalho com o texto literário, é imprescindível. Nela, deve-se buscar estratégias de modo que esse material deixe de ser apenas um simples pretexto para o ensino do léxico ou da sintaxe, ou ainda de outros objetivos completamente desprovidos de qualquer orientação mais voltada para uma leitura literária.

---

⁴⁴ FLE – Francês Língua Estrangeira.

Portanto, sugerir uma aplicação diferenciada de um material didático tão rico como o texto literário não é uma tarefa simples, na medida em que a trajetória da sua utilização como pivô no ensino-aprendizagem da língua francesa experimentou sortes variadas.

Resgatando um pouco da trajetória da utilização do texto literário no ensino-aprendizagem de FLE, é de conhecimento comum que, inicialmente, ele tornou-se objeto de sacralização, ou seja, ele era tido como o exemplo mais perfeito do emprego correto das normas gramaticais e, além disso, era estimado como sendo a forma de expressão mais privilegiada, na qual a cultura de um país poderia ser apreendida, o que garantia certo status social para quem dominava essa linguagem. Na realidade, pouquíssimas pessoas tinham acesso ao seu sentido.

Em seguida, por volta dos anos 1960, com a introdução da metodologia audiovisual –cujo enfoque recaía exclusivamente sobre a linguagem oral– o texto literário foi praticamente banido dos métodos de língua estrangeira, uma vez que, para muitos pesquisadores, ele não era uma representação viva da palavra em situação de comunicação.

Foi então, por ocasião da efetivação da abordagem comunicativa, já nos anos 1980, que uma reintrodução do texto literário, em meio a outros materiais didáticos utilizados para o ensino-aprendizagem, ratifica o interesse por esse material. Entretanto, essa retomada não é seguida de uma reflexão didática ou metodológica. Isso significa que os textos literários encontrados nos métodos não apresentavam nenhum novo enfoque, a não ser pelo simples fato de que esse material passou a ser acatado como um documento autêntico.

Contudo, embora tendo ficado por muito tempo à margem do ensino de língua estrangeira, o texto literário ganha um novo fôlego, quando pesquisadores em didática de línguas, na década de 1990, começaram a se interessar pela exploração desse material. A diferença é que, dessa vez, podemos perceber uma grande preocupação por parte desses estudiosos no que concerne à prática do texto literário em aulas de língua estrangeira.

Dentro dessa conjuntura, o texto literário abandona o legado imposto por uma tradição em que somente as pessoas tidas como “preparadas” tem acesso à compreensão do texto.

Assim, nossa proposta compartilha da ideia sugerida por Albert e Souchon, na qual os autores asseguram que a dessacralização da literatura está longe de negar o trabalho de escrita do autor; ao contrário, o papel dela é o de tentar, na medida do possível, fazer que essa escrita seja passível de ser percebida pelo leitor/aluno quando está diante de um texto literário. Para tanto, faz-se necessária uma postura de distanciamento desse leitor em relação à língua.

3. A DIDÁTICA NO ENSINO DE LÍNGUAS

Como já foi dito anteriormente, essa pesquisa visa trabalhar em favor da construção de uma sensibilização coletiva entre alunos e professores para a reincorporação do texto literário em aulas de língua francesa. Para alcançar esse objetivo, é necessária uma exposição, em linhas gerais, dos estudos voltados para a didática e para o ensino de línguas, pois acredita-se que essas pesquisas possibilitam uma visão mais ampla de todas as questões que estão ligadas diretamente à trajetória desse importante material pedagógico. Elas também mostram como o texto literário, que, em outras épocas, era tido como a principal ferramenta utilizada no ensino de línguas e que, infelizmente, hoje em dia, conhece uma realidade muito diferente, visto que ora disputa com outros gêneros de textos um espaço mínimo nos livros didáticos, ora é simplesmente relegado.

Em nossa opinião, essa realidade é muito empobrecedora, pois limita as possibilidades de aprendizado do aluno, sobretudo porque, com o texto literário, aluno e professor podem desenvolver competências que possibilitam inúmeras descobertas não apenas no que diz respeito ao aspecto funcional desse material, mas também de outros aspectos que aproximam esse gênero de texto do nosso cotidiano, o que o torna, consequentemente, um reflexo da língua em uso que, segundo nossa experiência, revela ainda traços que nos assemelha e ao mesmo tempo nos torna diferentes, identificando culturalmente a nós mesmos e ao outro.

Isso significa que a utilização do texto literário em aulas de língua permite, àqueles que lançam mão dele, um diferencial frente aos outros tipos de textos, uma vez que, além de

ser um material considerado autêntico e fértil, no que tange às possibilidades de empregos, é também, diferentemente de outros materiais didáticos, conforme afirmam Albert e Souchon (2000), o único que admite um trabalho de leitura e escrita em que uma reflexão sobre como funciona os modos discursivos e textuais –aspectos por meio dos quais o aluno poderá apreender a língua e a cultura estrangeira– faz-se presente.

Antes de mais nada, para se conhecer todo o processo pelo qual o texto literário passou ao longo desses últimos anos, é imprescindível o exame dos trabalhos que tratam sobre a origem da didática das línguas como disciplina, pois, para alguns pesquisadores, existem elementos que evidenciam um vínculo considerável entre a didática da língua e a didática da literatura no ensino do FLE. Todavia, inúmeros fatores interferiram de tal forma na trajetória, que as sortes dessas duas áreas acabaram se desviando.

O conceito de didática, segundo Séoud (1997), foi utilizado pela primeira vez, no início dos anos 1970, por órgãos que tinham como escopo a difusão da língua francesa como língua estrangeira. Inicialmente, esses pesquisadores interessaram-se apenas pela língua oral ou ainda por uma língua específica, como, por exemplo, o francês específico, conhecido atualmente por (FOS⁴⁵), e que corresponde a uma parte da didática do FLE, destinada a grupos particulares de pessoas que aprendem a língua francesa para atender a uma determinada área ou necessidade.

A situação da didática das línguas, dentro desse contexto, era emergencial. Esse fator fez que a disciplina acabasse desenvolvendo-se rapidamente, embora tivesse sido subsidiada por fatores exógenos que careciam de respostas imediatas às necessidades que se apresentavam.

No que diz respeito à literatura, essa realidade foi um pouco diferente, pois, ao contrário da linguística, que foi substituída pela didática no campo da língua, no campo da literatura não ocorrem mudanças significativas, apesar de a crise de 1968 ter provocado, de certa forma, uma aceleração em direção ao progresso de uma ciência aplicada ao ensino da literatura. Esse retardamento, segundo as observações de Séoud (1997), pode ser explicado, talvez, pelo fato de que aprender uma língua estrangeira é mais fácil do que

---

⁴⁵ FOS – Français sur objectif spécifique.

aprender literatura, ou ainda pelo fato de essa disciplina não gerar um entusiasmo tão significativo quanto aquele percebido no aprendizado da língua.

Algumas questões que estão ligadas a essa aparente predileção pelo ensino da língua em detrimento do ensino da literatura são, na realidade, de ordem política, visto que a língua, para muitos, nada mais é do que um meio de comunicação, enquanto a literatura está mais atrelada ao fenômeno da cultura, o que veicula, conseqüentemente, certa noção de valor social, podendo acarretar problemas ideológicos e de identidade. Dessa forma, muitos preferem prosseguir ensinando e aprendendo a língua em vez da literatura.

Felizmente, essa condição, um tanto desconfortável, na qual notamos certa rejeição pelo ensino da literatura, começa a modificar-se já no início dos anos 1970. Toda essa demora no andamento do processo da efetivação de uma didática voltada para a literatura é explicada, conforme alguns pesquisadores em didática e pedagogia do francês, por esse grande paradoxo.

A crise por que passou o ensino da literatura no final dos anos 1960, mencionada acima, é resultante do fracasso do pensamento humanista, cotejado pela tradição, cujos efeitos são sentidos até hoje, de acordo com Séoud. Ela justifica o fato de a didática da literatura no ensino da língua francesa não ter eclodido concomitantemente com a didática das línguas. Nas escolas, essa crise resulta em uma completa mudança de estratégias para o aprendizado da língua estrangeira, sobretudo no que tange às propostas de exercícios que ganham um novo perfil. Assim, os famosos exercícios de explicação de textos, que visavam tão somente a um aprimoramento moral e estético e que podiam ser encontrados, principalmente, nos livros didáticos, são praticamente abandonados por não estarem em concordância com as exigências previstas naquela ocasião.

Esse episódio, evidentemente, reflexo das mudanças político-sociais, configurava o momento mais oportuno para o surgimento de uma didática da literatura, mas isso não ocorreu. Apesar de a crise ter aberto novos caminhos, era necessária a efetivação de uma ciência que fizesse oposição a esse humanismo, que, apesar de mostrar vestígios de decadência, ainda estava fortemente enraizado. Tentando atender essas necessidades, vários pesquisadores em didática das línguas passaram a apresentar duras críticas à

ideologia que dominava o ensino da língua francesa e também começaram a propor a elaboração de uma ciência da língua, da literatura e de uma técnica mais científica de aquisição do saber.

Especialmente no caso de uma ciência da literatura, para alguns pesquisadores, ela seria fundamental e apresentaria duas vantagens, porque, de um lado evitaria a influência da ideologia, e de outro evitaria um sentimento de frustração que sempre tomou os professores de literatura, causando-lhes um profundo complexo de inferioridade diante de seus colegas tidos como científicos. Assim, uma ciência da literatura transformaria o professor dessa disciplina em professor de ciência literária – para muitos, o status da disciplina e, por conseguinte, do professor seria, sem dúvidas, outro. Foi em meio aos trabalhos apresentados por ocasião do Encontro de Cerisy que surgem essas novas propostas que, aos poucos, começam a ganhar corpo, como lembra Séoud.

Toda essa transformação por que passou o ensino da literatura foi vista com o passar do tempo com outros olhos, e aquilo que se acreditava ter sido um avanço para essa disciplina, na realidade, foi um grande equívoco, pois transformar o ensino da literatura em ciência da literatura acabou reduzindo a disciplina a apenas um campo de experimentação em que os novos métodos de abordagem eram examinados. Nesse âmbito, o ensino da literatura como ciência torna-se um mero pretexto para a elaboração e aplicação de teorias que queriam ser reconhecidas como ciência.

A crítica literária, por exemplo, imbuída desse sentimento de cientificismo, tornou-se um empecilho para a didática da literatura, porque, com a instauração da Nova Crítica – método de abordagem que representava o progresso e o único meio capaz de provocar uma reforma no ensino da literatura, resolvendo todos os seus problemas –, a ilusão de revolução do ensino baseado em seu caráter científico não poderia ser negada. A ordem, então, era tornar tudo o mais científico possível.

Outras questões ainda poderiam ser acrescentadas às origens dos problemas relacionados à tentativa de se estabelecer uma didática voltada para a literatura, como, por exemplo, o surgimento de métodos específicos para o ensino do francês. Embora esses métodos tivessem favorecido a aparição de uma didática das línguas, eles foram um dos

responsáveis pelo atraso da realização de uma didática da literatura, pois colocaram em discussão a utilização da literatura no ensino, inclusive em relação ao ensino da língua materna.

No ensino tradicional, por exemplo, diferentemente de outras metodologias, a literatura era vista como um alicerce para o aprendizado da língua e tinha presença efetiva nos livros didáticos desde as séries iniciais, pois, por meio dela, o aluno tinha acesso garantido à língua. Dessa maneira, o método tradicional colocava o aluno em contato com a literatura desde bem cedo; ao contrário disso, os novos métodos áudio-lingual e o áudio-visual não a utilizavam.

Com a conquista da linguística, no que concerne ao seu reconhecimento como disciplina, deu-se início, então, a um processo de dessacralização da literatura. Nesse processo, a linguística confere a apreensão da língua a uma realidade oral, ao passo que para ela a apreensão da literatura faz parte de uma realidade escrita. O resultado desses acontecimentos trouxe à tona outros problemas, uma vez que essas mudanças criaram a ideia de que a literatura fazia parte de um outro código da língua, diferente do que utilizamos para nos comunicar, ao qual só tem acesso apenas as pessoas que estão devidamente preparadas.

Assim, como afirma Coste (1982), os métodos áudio-lingual e áudio-visual não aceitavam a possibilidade de que a língua pudesse ser aprendida por meio da literatura, mas, ao contrário, que a literatura, ela sim, poderia ser adquirida por intermédio da língua. Com essas transformações significativas e sobretudo com a introdução dos métodos citados, que se baseavam em um aprendizado comunicativo –em que o aspecto oral tem enfoque principal–, o texto literário perdeu seu status e foi substituído, nas aulas de língua, por outros tipos de textos de diversas naturezas, tidos como documentos autênticos, mas de caráter não-literário, dentre eles: imagens, propagandas publicitárias, roteiros de filmes, entre outros. Essa nova metodologia descartou totalmente a utilização dos textos literários e foi recomendada pelas instruções oficiais.

Grande parte desses textos, tidos como autênticos, era produzida de acordo com as necessidades de que demandava o ensino da língua. Para alguns didáticos, o fato de esses

textos poderem ser ajustados facilitava, sobremaneira, o ensino da língua. Tendo em vista essa proposta, era possível uma dosagem perfeita dos elementos que se queria ensinar. Decisivamente, para esses estudiosos, tudo isso contribuiu para um maior controle da situação pedagógica.

Tais episódios culminaram no que talvez se possa chamar de um tipo de segregação ou de distanciamento imposto por essas novas propostas pedagógicas do ensino de línguas, nas quais o texto literário passou a desempenhar um papel muito diferente em relação àquele que outrora havia realizado. Como se viu, em seus dias de glória, o texto literário atuava como personagem principal, ou seja, todo aprendizado da língua o tinha como alicerce. Nessa nova conjuntura, porém, quando ele era aproveitado em sala de aula, sua utilização era muito limitada, visto que, geralmente, aparecia no final das lições como uma forma de descanso para professores e alunos, como observa Peytard (1988).

Sobre essa página que se encontra comumente no final de cada uma das unidades dos métodos de línguas, destinada aos textos literários, para os pesquisadores em didática de línguas, ela serve apenas para assegurar aos alunos os conteúdos apreendidos durante as lições, pois somente após a sistematização desses conteúdos é que eles serão capazes de compreender esses textos. Portanto, depois de resolvidos os exercícios propostos pelo método, o texto literário passa a ser linguisticamente transparente e não oferece mais nenhum tipo de dificuldade. Logo, o texto literário, dentro dessa circunstância, atesta simplesmente a efetivação de um aprendizado de que não pode e nem deve participar.

Para Séoud, o trabalho de exploração desses textos –inclusive, em alguns casos, o do texto literário– proposto pelos métodos de língua materna e de língua estrangeira visava simplesmente à apreensão das estruturas do texto. Assim, o fato de qualquer tipo de documento ser considerado como texto fez que nem mesmo os professores soubessem mais como tratá-los, uma vez que se perdeu completamente a noção de textualidade em função da literalidade. O resultado disso, de um lado, permitiu uma amplificação da escola para a vida, mas, de outro, impediu qualquer progresso em direção a uma preocupação mais profunda com a abordagem do texto literário.

Obviamente, toda essa conjuntura foi desfavorável para a literatura e para o seu ensino. Consequentemente, a instauração de uma didática da literatura também ficou comprometida, pois a didática só pode se constituir como tal se a disciplina estiver bem balizada. Como esse não era o caso da literatura, os progressos nessa direção foram adiados. Todavia, um fato importante de ser ressaltado é que muitos pesquisadores, no campo da didática, começaram a tomar consciência da importância de uma pedagogia apropriada para o ensino da literatura. Mesmo muito lentamente, essa tomada de consciência fez que as circunstâncias começassem a mudar um pouco esse panorama.

Por ocasião do II Colóquio Internacional de Didática e de Pedagogia do Francês, realizado em 1983, Séoud faz questão de lembrar que vários pesquisadores chegaram à conclusão de que não existia ainda um consenso sobre uma definição concreta do que seria a literatura. Constatou-se, então, que a intervenção da ciência na literatura não havia provocado nenhuma mudança significativa, talvez porque os métodos de línguas estivessem mais preocupados com o caráter científico da disciplina.

A crise do ensino da literatura fez muitos estudiosos se questionarem a respeito da própria natureza do objeto literário e sobre a necessidade de se aprender essa disciplina na escola. Seria mesmo importante aprender a literatura? Qual o objetivo de se aprender essa disciplina? Muitas questões como estas foram levantadas e percebeu-se que o problema da literatura estava relacionado a problemas conjunturais.

Alguns pesquisadores chegaram até mesmo a afirmar que, pelo fato de a literatura se encontrar no domínio do sentir, não constituindo, portanto, um saber, não existiam parâmetros concretos para poder ensiná-la. Diferentemente de outras disciplinas como a matemática, as ciências, entre outras, pelas quais, ao final das aulas, o aluno é capaz de solucionar problemas, o ensino da literatura não garantia ao aprendiz a capacidade de produzir um texto de natureza literária. Desse modo, de acordo com Séoud, é possível notar um grande paradoxo inerente ao ensino da literatura, pois, de acordo com as afirmações daqueles pesquisadores, a literatura, sem dúvidas, transmite um saber que permite explicá-la, mas esse saber não fornece subsídios para que se possa produzi-la.

A falta de um senso comum que atestasse a legitimidade da literatura como disciplina impediu que houvesse também uma concordância quanto aos objetivos atribuídos ao seu aprendizado. Isso acarretou uma reflexão a respeito das dificuldades de caráter pedagógico que estão atreladas ao ensino dessa disciplina.

Tentando responder as perguntas acima levantadas, Séoud aponta algumas direções que serviram para orientar o ensino da literatura. Uma delas, segundo ele, aproxima-se mais da tradição, pois apresenta em si os mesmos objetivos: inserção social (que subentende o compartilhamento do saber) e aprendizado da vida. Ensinar a literatura para ter acesso a outros tipos de textos também é uma das direções apontadas juntamente com a reafirmação do caráter formativo e cultural que o aprendiz adquire por meio do seu conteúdo. Nesse contexto, se percebe que a leitura ganha contornos específicos, podendo ser considerada como uma particularidade da disciplina. O prazer advindo da leitura também foi outra direção apontada.

Toda essa problemática que se instaurou em torno das reais finalidades do ensino da literatura, na realidade, como foi apontado anteriormente, está atrelada a questões de valores, cuja dimensão político-social retardou, durante muito tempo, como se viu, o avanço da disciplina. Essa falta de objetividade, devido à pluralidade de necessidades e de contextos, deu origem a muitas discussões em torno desse assunto. Tudo isso dificultou a estruturação da disciplina didática da literatura, já que não existia um consenso. No entanto, os espíritos mais preocupados em tentar resolver o problema, ou ao menos minimizá-lo, continuaram a lutar por uma renovação e não pararam de pensar em reformas.

Após o ano de 1984, de acordo com Séoud, com os trabalhos apresentados por Chevalard, foi que começamos a adquirir o hábito de estabelecer critérios para uma reflexão didática, levando em consideração, sobretudo, a composição que deu origem ao chamado triângulo didático, do qual fazem parte o professor, o aluno e o conteúdo a ser ensinado. Para alguns especialistas em didática, a relação entre esses três pólos interessa, sobremaneira, à didática, uma vez que a tão esperada mudança de atitude no ensino da literatura pode acontecer somente se as propostas considerarem essas três peças, observando como elas atuam juntas sem que uma se sobreponha à outra. Assim, didaticamente, qualquer tomada de posição que não considere os três pólos é inaceitável.

Nessa perspectiva, é importante lembrar que a comunicação didática não se realiza em um plano verticalizado. Sendo assim, se deve considerar que o aluno não é uma tábua rasa que não sabe nada, não questiona e que aceita tudo passivamente. Ao contrário, ele possui experiências vivenciadas e conhecimentos já adquiridos que atuam diretamente na construção de seu aprendizado. Logo, mesmo que paulatinamente, se percebe que o ensino tradicional deixa de fazer sentido tanto para os professores quanto para os alunos à medida que essa pedagogia de ensino entende que toda a bagagem e os conhecimentos do aluno acabam transformando-se em um obstáculo, atrapalhando o ensino-aprendizagem da língua ou da literatura. Em suma, uma didática voltada para a literatura deve considerar os alunos como agentes ativos transformadores do seu processo de aprendizado. De acordo com Séoud, uma forma de promover uma didática mais voltada para a literatura é tentar conduzir uma reflexão sobre o fenômeno da leitura e, particularmente, da interculturalidade.

Por essa razão, e pelo fato de estarmos preocupados com o crescimento de nossos alunos, é que decidimos nos debruçar sobre esses problemas que envolvem a didática do ensino da literatura, objetivando tentar mudar a nossa postura e a do nosso aluno no que concerne, especificamente, ao aprendizado dessa disciplina.

Nosso trabalho, no início deste capítulo, teve como intuito apresentar um panorama da didática das línguas e da literatura. Na sequência, gostaríamos de discutir mais especificamente a importância de uma didática da literatura.

4. A IMPORTÂNCIA DE UMA DIDÁTICA DA LITERATURA

O autor Amor Séoud, em sua obra *Pour une didactique de la littérature*, discute pontos essenciais sobre a importância de uma didática voltada para a literatura. Inicialmente, ele observa o fato de a didática ter por característica principal a capacidade de nos colocar em contato com a realidade. Além disso, sua natureza pluralizada põe em evidência uma complexidade existente no campo. Um exemplo disso é a distinção apresentada pelo autor

entre FLE e FLM,⁴⁶ que, no caso do ensino da literatura, é um elemento que revela uma das problemáticas advindas dessa pluralidade, porque a didática do FLE implica diretamente a do FLM. As pesquisas esboçadas nesse livro giram, particularmente, em torno da didática do FLE, mas isso não significa que a didática de FLM esteja descartada, pois, como ele e ainda outros pesquisadores afirmam, é impossível tratar de um desses campos sem mencionar o outro. Essa consideração vale, sobretudo, para a didática da literatura.

Em todo o caso, a hipótese de Séoud é de que, tanto no ensino de literatura em FLE como em FLM, não é necessário adaptar a literatura às finalidades do seu ensino, mas sim o inverso, uma vez que, no primeiro caso, a literatura corre o risco de perder sua essência, enquanto que, no segundo, ela, ao contrário, pode provocar transformações, especialmente, no âmbito da escola. Partindo dessa hipótese, é preciso, primeiramente, segundo o autor, definir o objeto sobre o qual recai o ensino da literatura.

Essa perspectiva, longe de ser uma imposição, busca justamente um novo posicionamento diante do ensino da literatura por parte dos pesquisadores, visto que o caráter singular e próprio de uma didática da literatura é mostrar que não existe uma ordem estabelecida, ao contrário, “La classe, en FLE comme en FLM, est une réalité mouvante, mutante; par conséquent, à l’évidence, les solutions que l’on apporte compétent moins que les problèmes que l’on pose” (SEOUD, 1997, p.7).

Portanto esse novo redirecionamento do olhar, proposto pelo autor, cujo enfoque principal é o ensino da literatura, leva a questionamentos imprescindíveis e, por conseguinte, a constatações reais que envolvem o ensino-aprendizagem dessa disciplina. O fato de não se ensinar a literatura como se ensina uma outra disciplina qualquer, como a filosofia, por exemplo, é justamente uma dessas constatações. Tal comprovação faz que reconsideremos muito profundamente nosso posicionamento e notemos que cada disciplina comporta especificidades e, por isso, deve ser observada individualmente.

Outra questão abordada por esse autor é o fato de a literatura não ser ensinada da mesma maneira que se ensina a língua ou a cultura, apesar de o ensino da literatura vincular esses

---

⁴⁶ FLM - Francês Língua Materna.

dois domínios. As pesquisas relativas ao ensino da língua e da cultura já existem há alguns anos e apresentam resultados bastante positivos, segundo o autor. No entanto, as pesquisas na área da didática da literatura são ainda bem recentes.

No caso específico do ensino da literatura, constatou-se, anteriormente, que essa disciplina esteve sempre atrelada a uma postura tradicional, ficando à mercê de uma imposição em que a abordagem dos textos literários sempre esteve vinculada à crítica e à explicação dos textos. Hoje, no entanto, as pesquisas mostram que o ensino da literatura não equivale ao ensino de um saber sobre a literatura, da mesma forma que o ensino de línguas não se resume ao aprendizado da gramática.

O resultado dessa postura equivocada fez que o ensino da literatura, por muito tempo, estivesse submetido apenas à visão de críticos literários e de historiadores da literatura. Entretanto, essa realidade, felizmente, mudou e continua mudando com pesquisas cada vez mais preocupadas com uma didática voltada para a literatura, ou seja, com a maneira como se deve ensinar essa disciplina.

Na tentativa de mudar a situação em que se encontra o ensino da literatura, o autor esclarece também que o ponto de partida para uma nova tomada de posição é procurar estabelecer de forma clara os objetivos a serem alcançados. Neles, se deve considerar, sobretudo, que o aluno, ao aprender uma língua estrangeira, certamente irá dispor de sua cultura materna e ainda de mecanismos linguísticos já interiorizados, os quais ele integra a esse novo aprendizado de forma consciente ou inconsciente.

Assim, a proposta apresentada por Séoud –a qual também já foi discutida por outros estudiosos– passa então pelo viés da interculturalidade, que tem por princípio fundamental estabelecer contrapontos entre a cultura do aluno e a do outro, pois “(...) on ne voit le monde qu’à travers soi, qu’on ne perçoit l’Autre ou la culture de l’Autre qu’à travers la sienne propre” (Ibidem, 1997, p. 13).

Portanto, um aprendizado da literatura voltado para o aspecto intercultural é, sem dúvidas, um caminho muito profícuo, visto que a grande diversidade de línguas e de culturas tem intensificado, cada vez mais, a relação de interdependência e interação existente entre elas.

Sendo assim, um trabalho mais ambicioso, neste sentido, trará muitos benefícios para a sala de aula, porque é nesse espaço que as novas propostas e estratégias pedagógicas são verificadas.

Para alguns pesquisadores, a disciplina didática ainda continua sendo objeto de profundas discussões. Rouxel (1996), por exemplo, observa a complexidade que decorre da tentativa de se propor uma didática voltada à literatura. Por essa razão, a autora adverte quanto à necessidade que se impõe, primeiramente, de se ter em mente uma noção bem clara sobre o que significa a didática e quais são os seus preceitos. Contudo, ela destaca que essa complexidade pode vir a se tornar um fator positivo no ensino da literatura, pois o professor e o aluno podem, juntos, atuar sobre a construção do saber, mediante um conhecimento prévio das bases didático-pedagógicas que fundamentam a prática educativa. Para Rouxel,

(...) la didactique est un ferment qui empêche que les choses ne se figent. Elle permet, plus que par le passé, une adéquation entre la recherche, l'histoire des idées et l'évolution des pratiques. Elle est donc elle-même synonyme de processus de recherche, interrogation de cette interaction qui s'actualise de manière unique dans la classe (Ibidem, 1996, p.15).

A noção de didática apresentada pela autora leva a refletir sobre a efetiva importância dessa disciplina para o ensino. Sua finalidade principal baseia-se na observação das estratégias de ensino e de aprendizagem e ainda das questões práticas concernentes à metodologia. O caráter conciliador da didática é bastante significativo, uma vez que permite que a disciplina aja como uma forma de mecanismo que transforma posturas teóricas em práticas educativas. Além disso, outro fator importante de ser mencionado é que a didática atua diretamente em sala de aula, suscitando ações educativas e estimulando a troca de experiências de práticas pedagógicas inovadoras entre os profissionais que atuam no ensino.

O resultado de tudo isso é certamente muito positivo, pois o aluno e o professor podem refletir sobre o papel que cada um desempenha nesse cenário pedagógico, podendo, a partir dessa tomada de consciência e de uma ação mais planejada, (re)construir suas posturas.

No caso específico de uma didática voltada para a literatura, o intuito dessa disciplina será o de buscar a integração de outros saberes, procurando organizar os processos de ensino-aprendizagem, em que o triângulo didático (professor-aluno-saber) estará envolvido. Dentro dessa realidade que abre espaço para o nosso aluno participar efetivamente do seu aprendizado, uma renovação nas atitudes comprovará que passamos a compreender a realidade da sala de aula de uma outra forma. Isso tornará possível uma abertura dos horizontes de práticas que poderão emanar desse espaço.

Em síntese, professor e aluno ampliam seu referencial de mundo, o que gera uma percepção mais significativa da sua própria existência, estreitando ainda mais as relações de alteridade, sem as quais não se poderia evoluir, pois elas caracterizam a interdependência existente entre os indivíduos.

De acordo com o posicionamento de Albert e Souchon, Séoud e Rouxel, conclui-se que a importância de uma didática que se ocupe especificamente da literatura é, sem dúvida, fundamental para o aprendizado dessa disciplina, pois somente é possível alcançar resultados satisfatórios, nesse campo, mediante a consciëntização de que –assim como outras disciplinas que precisam ser tratadas dentro de suas especificidades para atingirem seus objetivos pedagógicos– é necessário considerar as características inerentes a essa disciplina.

5. A TRANSPOSIÇÃO DIDÁTICA DO TEXTO LITERÁRIO: QUAL A SUA FINALIDADE?

Este capítulo é dedicado à apresentação de algumas considerações sobre a importância da transposição didática sobretudo no que concerne ao aprendizado da literatura de uma língua estrangeira. Antes, porém, de apresentá-las, gostaríamos de, primeiramente, definir

o termo transposição didática e mostrar alguns pontos importantes a serem observados em relação a ele. Observamos que a discussão em torno desse tema surgiu durante os seminários de pós-graduação da nossa orientadora. Naquela ocasião, foi possível aprender a discutir e pensar na questão da passagem da teoria para a prática de forma organizada e reflexiva, e não em termos de “aplicação”.

O termo transposição didática foi utilizado pela primeira vez pelo sociólogo Michael Verret em 1975. Mas, posteriormente, foi retomado por Yves Chevallard, em 1985, em sua obra *La Transposition Didactique*. No trabalho apresentado por Chevallard, o pesquisador faz questão de mostrar as transposições sofridas por um determinado saber quando este passa do campo científico para o campo escolar. Além de tentar evidenciar esse trabalho dos “didáticos”, ele ainda chama a atenção dos profissionais ligados à área do ensino-aprendizagem para a importância de se compreender como se dá todo o processo que envolve essa tarefa.

Como se sabe, o ensino é o resultado de um tratamento didático que obedece a regras precisas, nas quais se pode distinguir, por um lado, o saber teórico (aquele que decorre da pesquisa realizada por estudiosos) e, por outro, o saber ensinado (aquele que encontramos efetivamente nas práticas de sala de aula).

Logo, os objetos do conhecimento (saber teórico) passam por transformações até estarem prontos para serem ensinados. A esse tipo de exercício ou passagem damos o nome de transposição didática. Dessa maneira, a transposição didática é composta por mecanismos gerais que permitem a passagem de um objeto de saber ao objeto de ensino.

Chevallard chega a essa teoria por meio de pesquisas realizadas em um contexto mais específico: o da Matemática. Como didático, ele analisa questões extremamente importantes no domínio da didática da matemática, nas quais verifica de que maneira o conceito de “distância” é empregado no âmbito das pesquisas relativas à matemática pura e como reaparece modificado no contexto do ensino dessa disciplina.

De acordo com a proposta da transposição didática, a conceituação de um conhecimento qualquer, no momento em que se dá a transferência de um contexto ao outro –ou seja, do

saber científico ao saber ensinado—, passa por profundas modificações que são, sem dúvidas, relevantes.

Portanto, todo conceito, ao ser ensinado, apesar das transformações sofridas, preserva ainda traços que se assemelham à ideia originalmente manifesta em seu contexto de pesquisa. Todavia, em decorrência dessas transformações, o conceito original ganha outras significações que são, por assim dizer, próprias do ambiente escolar.

Essa tarefa —a da transposição didática de um saber científico— não é tão simples de ser realizada. É necessário que os profissionais sejam preparados e também que se leve em consideração vários aspectos, dentre eles: os objetivos gerais e específicos a serem alcançados, a clientela a quem será destinado esse conhecimento, os recursos disponíveis para tanto, entre outros. Isso tudo para que os saberes teóricos possam ser transformados e não simplesmente resumidos ou simplificados no momento em que são utilizados em sala de aula.

Outro aspecto importante, levantado pelo pesquisador, a propósito da transposição didática diz respeito ao tempo da validade desses conhecimentos que são transformados. Para o autor, a cada época, faz-se necessária uma verificação dos saberes que estão sendo ensinados, com o objetivo de constatar se o conhecimento científico aplicado em sala de aula está fundamentado nos conhecimentos “novos” ou “(re)adaptados”, criados pelos pesquisadores. Neste caso, esses conhecimentos já deverão ter sido aceitos pela comunidade científica.

É comum, no meio educacional, a ideia de que a necessidade de uma adaptação dos conhecimentos teóricos é imprescindível. Em decorrência disso, parte dos pesquisadores em didática é unânime em afirmar que uma cultura só pode ser transmitida e assimilada se procedermos à transposição de um saber científico em saber escolar.

Neste sentido, a transposição didática se torna peça chave para o ensino-aprendizagem, pois é ela quem vai possibilitar que um determinado conteúdo a ser ensinado possa, a partir de transformações, adequar-se e compor o programa dos objetos de ensino a serem transmitidos aos alunos. Daí então, deve-se iniciar o trabalho consciente do professor como

profissional do ensino, pois sua tarefa tem como desafio transformar um saber científico em conteúdo pedagógico.

Essa tarefa não é fácil, uma vez que o professor deve absorver as teorias –que, na maioria das vezes, são razoavelmente difíceis de serem assimiladas, pois possuem regras específicas– e adaptá-las ao ensino sem que haja perdas significativas de suas propriedades e características, de forma que sua linguagem seja acessível aos alunos.

O fato de Chevallard ter realizado suas pesquisas no campo da matemática, isso não impediu que outras disciplinas também usufríssem de seus estudos como, por exemplo, os estudos da linguagem, a literatura, entre outras. Na realidade, essas disciplinas emprestam os fundamentos, ou seja, as ideias principais sobre as quais estão fundadas as reflexões sobre a transposição didática.

No caso específico das abordagens dos textos literários, independentemente do livro didático adotado pela instituição ou pelo professor, se percebe que, na maioria delas, a proposta de trabalho com os esses textos aparece apenas no momento em que o aprendizado da língua já está assegurado, ou seja, quando o aprendiz se encontra no nível considerado como “mais avançado”. Nesta situação, o texto literário é frequentemente utilizado para a aquisição de novos vocábulos ou ainda para praticar a sintaxe da língua a ser aprendida, fazendo que a questão das especificidades desse modo de discurso fique deixada de lado.

Sem nenhuma preocupação mais particularizada –sobretudo, com os conteúdos que caracterizam as especificidades encontradas nesses textos e que poderiam perfeitamente ser abordadas em aula–, os textos literários em boa parte dos métodos de língua se tornam, simplesmente, um documento a mais, no final de cada unidade, desvinculado completamente de suas reais potencialidades. Hoje essa é uma realidade ainda comum nos cursos de línguas estrangeiras, apesar de as pesquisas, nesse âmbito, terem avançado, resultando sobretudo em métodos específicos para o ensino de literatura.

Ao contrário do que vê, o texto literário deveria ser considerado, assim como sugere Albert e Souchon (2000), como uma forma de comunicação particular, para a qual se faz

necessário um levantamento meticuloso das suas possibilidades de abordagem, com o intuito de se estabelecerem os objetivos específicos a serem tratados neles. Por essa razão, uma proposta que reflita sobre a necessidade de uma didática voltada para a literatura, certamente, conferirá à comunicação literária um lugar legitimado, porque se estará apontando os aspectos particulares dos textos dessa natureza. É muito importante, também, lembrar que a noção de transposição didática deve se fazer sempre presente nesse processo, pois, como destaca Halté (1998), o sucesso do termo assinala a real afirmação dessa teoria e da sua experimentação nos diversos campos disciplinares.

A prova disso é que, hoje em dia, as pesquisas em didática, efetivamente, tratam da questão da transposição. Sendo assim, não seria possível propor um trabalho de abordagem do texto literário sem levar em consideração o referido assunto, pelo fato de se acreditar que uma transposição didática, por exemplo, da descrição –fenômeno que, devido a uma tradição, sempre esteve atrelado ao ensino da literatura– contribui sobremaneira para o aprendizado tanto da língua quanto da literatura.

Portanto, a transposição didática é necessária para qualquer prática pedagógica que tenha, atualmente, como objetivo primordial a aprendizagem dos alunos. Então, a proposta de trabalho que desejamos empenhar não poderia ser indiferente a esse fato, porque o ensino da literatura –mormente no contexto a que estamos atrelados– necessita de mudanças imediatas.

Sob esta visão, é importante que se possa construir uma concepção adequada de transposição didática que atenda às especificidades do ensino da língua e da literatura, considerando que esse, sem dúvidas, é o melhor caminho para que os alunos aprendam e possam, futuramente, proporcionar condições necessárias para o ensino, afinal, eles provavelmente serão professores.

6. PROPOSTA DIDÁTICA PARA APLICAÇÃO DO TEXTO DESCRITIVO LITERÁRIO EM AULA DE FLE

Algumas considerações, apresentadas ao longo desse trabalho, em relação à utilização do texto literário em sala de aula é certamente um objeto de consenso entre os professores. Uma delas, por exemplo, diz respeito à necessidade de se apresentar propostas de trabalhos, cuja abordagem considere as especificidades desse tipo de discurso. No caso, do texto descritivo literário, a perspectiva que será apresentada certamente procurará, em um primeiro momento, levar em consideração as dificuldades dos alunos em relação à apreensão dos mecanismos que interferem na construção desse tipo de sequência e, em um segundo, motivar o aluno a interagir com o texto literário, no sentido de que ele não mais se sinta atraído a suprimir as sequências em que as descrições se realizam, uma vez que a partir de um trabalho mais incisivo sobre os aspectos que possibilitam a construção desse tipo de sequência, eles serão capazes de dominar as estratégias que garantem a organização modo discursivo.

6.1 PROPOSTA DE EXERCÍCIOS

Em relação à proposta de exercícios que será apresentada, ela contempla apenas uma das turmas mencionadas no início desse trabalho, o terceiro ano do curso de Letras/Francês da nossa instituição. Os exercícios serão realizados em duas etapas. Na primeira, o aluno deverá reconhecer os mecanismos que são utilizados na construção da descrição do texto selecionado (um *portrait*) e, ainda, estudar o processo de adjetivação no texto. Na segunda etapa, o aluno terá que produzir um texto de natureza descritiva, no qual ele estará colocando em prática as estratégias adquiridas. Neste momento, será possível verificar se a hipótese de que um estudo mais fino das marcas linguísticas que organizam uma sequência descritiva possibilita que o aluno descreva de forma clara e ordenada, criando campos semânticos e construindo percursos de leitura com início, meio e fim. Os exercícios da primeira etapa versam para a análise da sequência descritiva enquanto que os da segunda etapa para a produção de uma sequência dessa natureza.

É importante destacar que a proposta de exercícios foi elaborada a partir de um plano de curso que visa à abordagem do tema em sala de aula.

PLANO DE CURSO

INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual de Maringá

DISCIPLINA: Língua Francesa Habilidades Comunicativas Integradas III

PROFESSOR(A): Carmen Rodrigues de Lima

SÉRIE: 3 ano

TURNO: Noturno

DATA: ____/____/____ HORÁRIO: _____ DURAÇÃO DA AULA: 50min

NÚMERO DE ENCONTROS: 8 (cada encontro equivale a duas aulas)

I - Tema:

O texto descritivo

II – Objetivo geral:

Proporcionar o estudo teórico-prático do modo de organização descritivo. Em especial, a construção de um “*portrait*”

III - Objetivos específicos:

Definir o modo descritivo e expor suas características;

Compreender o papel da descrição na narrativa;

Delimitar os modos de inserção da descrição;

Identificar os marcadores adverbiais de espaço e tempo;

Assinalar o(s) campo(s) lexical(ais) presente(s) na sequência descritiva;

Reconhecer o uso do adjetivo como forma de expansão do substantivo, considerando sua natureza sintática e semântica;

Distinguir a(s) perspectiva(s) de focalização;

Empregar os conhecimentos adquiridos na elaboração de um “*portrait*”

IV - Conteúdo:

I Parte:

Apresentação de uma descrição (*portrait*), tendo como suporte uma foto;

Distinção de uma sequência descritiva de outros tipos de sequências;

Identificação de uma sequência descritiva a partir da observação de suas características no texto literário (considerando as operações de base proposta por Adam);

II Parte:

Localização de objetos e pessoas em um determinado espaço/tempo;

Estudo das funções do adjetivo e análise do seu papel no texto descritivo;   III Parte: Observação do contraste entre objetividade/subjetividade que o adjetivo proporciona;   Exame da perspectiva de focalização;   IV Parte: Apresentação de um “<i>portrait</i>” físico e moral de uma pessoa (como forma de avaliação), com todos os detalhes possíveis, inclusive os sentimentos.
Referências: ADAM, J.-La description. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.   ADAM, J.-M; A. PETITJEAN. Le texte descriptif. Paris: Nathan, 1989.   BALZAC, H. La maison du Chat-qui-pelote et autres scènes de la vie privée. Paris: Gallimard, 1970.   CHARAUDEAU, P. Modo de organização descritivo. Trad. Aparecida Lino Pauliukonis; Norma C. G. Braga e Rosane S. M. Monnerat. In: Linguagem e discurso. São Paulo: Contexto, 2008, p. 107-150.   GERVAIS-ZANINGER, M.-A. La description. Paris: Hachette, 2001.   KERBRAT-ORECCHIONI, C. De la subjectivité dans le langage: quelques-uns de ses lieux d’inscription. In: L’énonciation de la subjectivité dans le langage. Paris: Armand Colin, 1980. p. 34-120.   MAINGUENEAU, D. Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris: Bordas, 1986.   NOAILLY, M. L’adjectif en français. Paris: Editions Ophrys, 1999.
Procedimentos de ensino
O conteúdo apresentado nesse planejamento será ministrado nas aulas de Língua Francesa Habilidades Comunicativas Integradas III, da turma de terceiro ano do curso de Letras/Francês da UEM. O planejamento prevê inicialmente oito encontros. Por meio do estudo do texto descritivo literário e, ainda, da observação do papel do adjetivo nesse contexto, espera-se que os alunos possam: desenvolver a prática de comunicação em língua francesa; apreender os procedimentos linguísticos e textuais que permitem aceder à leitura literária pela linguagem e aprimorar sua capacidade pedagógica -formulando, aplicando e avaliando atividades que procuram desenvolver a reflexão, a criatividade e a interação comunicativa-, entre outros.   O conteúdo será ministrado por meio de aula expositiva. Para tanto, o aluno deverá ter previamente procedido à leitura do texto integral da obra <i>La maison du chat qui pelote</i>, de Balzac.   No primeiro e segundo encontros, o modo descritivo será apresentado ao aluno a partir de um excerto da obra selecionada que servirá de apoio para a apreensão dos conteúdos. Antes, porém, de proceder à distribuição do material (o excerto do texto), a fim de sensibilizar o aluno para a temática e para o tipo de tarefa a ser realizada com o texto literário, estaremos propondo uma atividade inicial. A aproximação do aluno com tema a ser trabalhado se dará por meio da observação e da descrição de uma foto que representa o “<i>portrait</i>” de um casal. Tal atividade nos permitirá diagnosticar

previamente os conhecimentos que o aluno já possui sobre o assunto, assim como verificar o nível de proficiência na língua. Além disso, a atividade possibilitará introduzir a situação-problema. Realizada essa atividade, iremos distribuir aos alunos diferentes tipos de sequências descritivas (venda de imóvel, verbete de dicionário, receita, entre outras, para que ele observe os aspectos que evidenciam a organização do modo descritivo). Feito isso, já com o material –o excerto da obra de Balzac-, o aluno deverá observar as funções do texto descritivo (as características de organização, as características lexicais e as características gramaticais).

No terceiro encontro, após a recapitulação dos conteúdos apresentados anteriormente, o aluno estará observando de forma mais particular os vocabulários/mecanismos que permitem expor a localização espaço-temporal de um ser ou objeto no texto de Balzac. No quarto e quinto encontros, o aluno deverá perceber o uso do adjetivo qualificativo e a função que ele desempenha na sequência descritiva da obra que está sendo analisada. Nessa etapa, o aluno será instrumentalizado para proceder à caracterização de uma pessoa. A caracterização deverá abranger os aspectos físicos e morais. Para realizar esse trabalho, o aluno estará observando a questão da adjetivação na descrição através da resolução dos exercícios. De modo mais específico, ele irá se debruçar sobre o reconhecimento das funções dos adjetivos, bem como sobre a oposição objetividade/subjetividade.

No sexto encontro, assim como nos outros encontros, será realizada uma retomada dos conteúdos. Nesse momento, será introduzida a noção de perspectiva de focalização. O aluno terá que reconhecer no texto, com a ajuda do professor, sob qual perspectiva a descrição foi realizada.

No sétimo e oitavo encontros, após os esclarecimentos das possíveis dúvidas e dificuldades a respeito dos conteúdos abordados, o aluno será avaliado por meio de uma atividade, na qual ele deverá demonstrar capacidade de construir a descrição de um “*portrait*”, observando a aplicação dos conteúdos abordados.

Obs: A cada encontro, serão aplicados exercícios de acordo com o conteúdo abordado, os quais serão corrigidos, comentados e devolvidos aos alunos. Esses exercícios fazem parte da avaliação contínua, assim como a participação do aluno nos encontros.

Recursos

Serão utilizados para a realização dessas aulas tecnologias áudio-visuais disponíveis e outros recursos mais tradicionais que se façam necessários para ilustrar o assunto estudado. Ressalta-se que apesar de, inicialmente, esse planejamento visar uma clientela específica, isso não impede que ele possa ser adaptado para outros contextos.

Procedimentos de avaliação

A sistemática de avaliação dos conteúdos adotada nesta disciplina se pauta principalmente no regimento dessa instituição. Nesse sentido, as referências que nortearão essa avaliação são: a participação e desempenho do aluno nas atividades individuais/coletivas e sua participação nas discussões; a correção dos exercícios que os alunos deverão desenvolver e a avaliação escrita.

EXERCÍCIOS SOBRE O TEXTO DESCRITIVO

I- Observe a foto e descreva-a.

II- A partir da observação do excerto do texto *La maison du chat qui pelote*, de Balzac:

(...) De semblables curiosités enrichissaient plus vite leurs heureux possesseurs que les Providence, les Bonne-foi, les Grâce-de-Dieu et les Décollation de saint Jean-Baptiste qui se voient encore rue Saint-Denis. Cependant l'inconnu ne restait certes pas là pour admirer ce chat, qu'un moment d'attention suffisait à graver dans la mémoire. Ce jeune homme avait aussi ses singularités. Son manteau, plissé dans le goût des draperies antiques, laissait voir une élégante chaussure, d'autant plus remarquable au milieu de la boue parisienne, qu'il portait des bas de soie blancs dont les mouchetures attestaient son impatience. Il sortait sans doute d'une noce ou d'un bal ; car **à cette heure matinale** il tenait à la main des gants blancs ; et les boucles de ses cheveux noirs défrisés, éparpillées sur ses épaules, indiquaient une coiffure à la Caracalla, mise à la mode autant par l'école de David que par cet engouement pour les formes grecques et romaines qui marqua **les premières années de ce siècle**. Malgré le bruit que faisaient quelques maraîchers attardés passant au galop pour

se rendre à la grande halle, cette rue si agitée avait alors un calme dont la magie n'est connue que de ceux qui ont erré dans Paris désert, **à ces heures où son tapage, un moment apaisé, renaît et s'entend dans le lointain comme la grande voix de la mer.** Cet étrange jeune homme devait être aussi curieux pour les commerçants du Chat-qui-pelote, que le Chat-qui-pelote l'était pour lui. Une cravate éblouissante de blancheur rendait sa figure tourmentée encore plus pâle qu'elle ne l'était réellement. Le feu tour à tour sombre et pétillant que jetaient ses yeux noirs s'harmoniait avec les contours bizarres de son visage, avec sa bouche large et sinueuse qui se contractait en souriant. Son front, ridé par une contrariété violente, avait quelque chose de fatal. Le front n'est-il pas ce qui se trouve de plus prophétique en l'homme ? Quand celui de l'inconnu exprimait la passion, les plis qui s'y formaient causaient une sorte d'effroi par la vigueur avec laquelle ils se prononçaient ; mais lorsqu'il reprenait son calme, si facile à troubler, il y respirait une grâce lumineuse qui rendait attrayante cette physionomie où la joie, la douleur, l'amour, la colère, le dédain éclataient d'une manière si communicative que l'homme le plus froid en devait être impressionné.(BALZAC, 1970, p. 27-29).

(Exercícios para a análise da sequência descritiva)

1-Identificar os seres e objetos presentes na descrição.

- a) Qual o tema-título apresentado na descrição?
- b) Aponte os elementos que compõem o “*portrait*” da personagem e suas propriedades.
- c) Verifique se no texto há construções por meio de comparações, metáforas.

2-Delimitar no texto as passagens que indicam o modo narrativo e o modo descritivo.

- a) Qual(ais) elemento(s) caracteriza(m) o modo narrativo?
- b) Qual(ais) elemento(s) caracteriza(m) o modo descritivo?
- c) Qual expressão anuncia a descrição da personagem *Théodore*?

3- Observar as expressões negritadas no texto.

- a) Quais informações elas trazem?
- b) Elas são importantes na compreensão do texto? Justifique?

4- Encontrar no texto as expressões que indicam a localização do espaço da personagem ou de objetos presentes na história.

5- Analisar a utilização dos adjetivos qualificativos (lugar que ocupa na frase, efeito desejado e o papel na sequência descritiva) na descrição do retrato da personagem *Théodore*.

Elementos que compõem o “ <i>portrait</i> ”		Caracterização – uso de adjetivos	Função dos adjetivos
roupas	<i>manteau</i>	Son manteau, plissé dans le goût des draperies antiques	
	<i>chaussure</i>	une élégante chaussure	
	<i>bas</i>	des bas de soie blancs	
	<i>gants</i>	des gants blancs	
	<i>cravate</i>	Une cravate éblouissante de blancheur	
face/tronco	<i>cheveux</i>	les boucles de ses cheveux noirs défrisés , éparpillées sur ses épaules	
	<i>les boucles de ses cheveux</i>	les boucles de ses cheveux noirs défrisés, éparpillées sur ses épaules	
	<i>yeux</i>	ses yeux noirs	
	<i>visage</i>	les contours bizarres de son visage	
	<i>bouche</i>	sa bouche large et sinueuse qui se contractait en souriant	
	<i>front</i>	Son front, ridé par une contrariété violente, avait quelque chose de fatal	
	<i>main</i>	à la main des gants blancs	
O jovem	<i>homme</i>	Cet étrange jeune homme devait être aussi curieux	

6- As palavras abaixo relacionadas determinam diferentes campos lexicais presentes na sequência descritiva. Quais são esses campos?

a) *son manteau / une chaussure / des bas / des gants / une cravate*

b) *les boucles de ses cheveux / ses épaules / ses yeux / son visage / sa bouche / son front*

7- Classificar os adjetivos qualificativos utilizados na descrição de acordo com sua natureza objetiva/subjetiva.

adjetivos	objetivo	subjetivo
une élégante chaussure		
la boue parisienne		
des gants blancs		
la grande halle		
un moment apaisé		
la grande voix de la mer		
Une cravate éblouissante de blancheur		
sa figure tourmentée		
une grâce lumineuse		

8- Observar os adjetivos e especificar se o seu emprego revela um caráter positivo, negativo ou neutro.

adjetivos	positivo	negativo	neutro
leurs heureux possesseurs			
maraîchers attardés			
Cet étrange jeune homme			
sa figure tourmentée encore plus pâle			
ses yeux noirs			
Le feu tour à tour sombre et pétillant			
sa bouche large et sinueuse			
Son front, ridé par une contrariété violente, avait quelque chose de fatal			

(Exercícios para a produção de uma sequência descritiva)

1- Em uma história, o narrador pode adotar diferentes perspectivas e alterná-las como quiser. Estabeleça a perspectiva de focalização presente no texto de Balzac. Em seguida, imagine uma situação em que a personagem *Théodore* é vista sob o olhar de outra personagem. Como, por exemplo, *Augustine*, descreveria seu amado? (o aluno poderá escolher qualquer personagem para realizar essa atividade).

2- A partir dos elementos disponibilizados elabore um “*portrait*”.

CONCLUSÃO

O objetivo desta pesquisa foi apresentar um trabalho que tratasse da utilização do texto literário no ensino de língua estrangeira, em particular, de língua francesa. Nele procuramos sugerir uma abordagem diferenciada, em que o texto literário tivesse uma participação mais significativa. Para isso, buscamos considerá-lo dentro de suas especificidades, tomando cuidado para que ele não perdesse seu estatuto de espaço privilegiado e ideal para a construção de sentidos do texto e do diálogo entre escritor e leitor.

Tendo como ponto de partida o estudo do texto descritivo literário, o trabalho realizado tentou promover uma discussão mais ampla em torno do linguístico e do literário. As reflexões vindas dessa discussão tinham por ambição repensar a prática pedagógica nas aulas de língua estrangeira. Diante desse desafio, nossa perspectiva adotou a postura de refletir sobre o processo da escrita literária como uma forma de linguagem que explora os recursos da língua e não apenas estudar o discurso literário, empregando noções linguísticas como ferramentas de análise. Portanto, o que pode parecer um pouco estanque como tópicos linguísticos e discursivos, na realidade, tem por finalidade mostrar como a interpretação literária pode se realizar na (e pela) linguagem.

Dentre as possibilidades de análise passíveis de serem aplicadas, elegemos o estudo do modo descritivo e, mais particularmente, do emprego dos adjetivos, dentro desse contexto. Na expectativa de alcançar os objetivos que deram origem a esta pesquisa, procuramos recorrer a instrumentos que pudessem nos orientar no sentido de realizar tal tarefa. Assim, à luz de algumas teorias que esboçamos no primeiro capítulo desse trabalho, conseguimos compreender sobretudo a importância da descrição no texto. Como vimos, ela nunca é gratuita; ao contrário, ela tem uma função significativa, uma vez que integra um conjunto de estratégias que permite construir o sentido do texto. A tarefa do leitor é, então, descobrir quais funções e quais significações particulares ela comporta. Além disso, a descrição não se limita ao texto literário. Ela se coloca como objeto de redação dos mais variados tipos de texto, merecendo portanto uma atenção especial.

Deste modo, buscou-se nas origens da descrição verificar de que maneira ela evoluiu, ao longo dos tempos. Inicialmente, tentamos expor os traços que autorizam definir essa noção, por meio do exame da sua tradição histórica. A observação do papel da descrição na retórica e nas fases da história literária permitiu-nos constatar as transformações advindas da tradição estilística e poética. Esta, por sua vez, tentava desenvolver uma funcionalidade para descrição, o que resultou de certo modo na aceitação da descrição como um recurso importante na escrita literária. É preciso ressaltar que, apesar de serem decisivas as mudanças pelas quais a descrição passou em busca de um espaço legitimado, ainda assim, ela continuou sendo objeto de crítica de diversos escritores. Isso, porém, não impediu que ela continuasse a ser prestigiada por outros tantos.

Outro ponto importante abordado no primeiro capítulo diz respeito às fronteiras entre os modos descritivo e narrativo: um problema bastante discutido devido a sua complexidade, mas que encontrou orientações vindas de diversas áreas, sendo uma delas a linguística. Tais orientações possibilitaram a construção de um modelo que autoriza a formalização do funcionamento da descrição. Considerando a proposta de Adam, vimos que uma sequência descritiva pode ser determinada, por exemplo, por critérios semiológicos. O modelo teórico sugerido por ele baseia-se em uma perspectiva pragmática e propõe uma abordagem unificada da descrição. Partindo do objeto, foco da descrição, o modelo torna possível a identificação de dois eixos principais: o primeiro caracteriza-se pelo uso da sinédoque e revela as partes do objeto descrito e, o segundo, funciona por aproximação. Nesse caso, pode ser examinado o emprego de metonímias (que estabelecem uma relação entre o objeto e suas partes com as informações espaço-temporais) e analogias (que permitem comparar o objeto descrito com outros objetos). Há ainda a reformulação que possibilita outras leituras do objeto descrito, encerrando assim a descrição.

Além dos estudos apresentados por Adam, também recorreremos aos estudos de Charaudeau acerca do modo de organização do discurso. Este último considera o modo descritivo como um procedimento discursivo, cuja função é contribuir para a construção de um relato. Assim, como Adam, Charaudeau mostra que a construção descritiva obedece a uma ordenação, sujeita à presença de três elementos fundamentais: a nomeação, a localização e a qualificação. Estes, por sua vez, dependem de procedimentos linguísticos e discursivos para estabelecer o modo descritivo.

Outros conceitos intervieram também para a abordagem do texto descritivo, dentre os quais os de isotopia e de focalização. No caso da isotopia, vimos que ela é importante à medida que orienta o leitor a estabelecer um percurso de leitura, evitando que ele ingresse por corredores de sentido equivocados, construindo, dessa maneira, uma imagem diferente daquela apontada pelo texto. Não menos importante no texto descritivo, a focalização, por sua vez, tem como função possibilitar a apreensão da perspectiva adotada pelo narrador na construção da descrição, ou seja, ela deixa entrever sob qual olhar a descrição é construída (narrador, personagem ou ambos).

Enfim, o último assunto abordado no capítulo foi o emprego do adjetivo como ferramenta na arte de descrever. Em relação a esse tema, vimos que essa categoria gramatical é indispensável em uma sequência descritiva, pois contribui no sentido de classificar e qualificar os seres e os objetos que compõem a descrição. No que diz respeito à construção do sentido do texto, os adjetivos também servem como ponto de referência, podendo ajudar a identificar a direção para a qual as ideias do texto se movem.

Todo o embasamento teórico apresentado no primeiro capítulo foi extremamente importante para que pudéssemos efetuar análise dos textos que compõem o *corpus* deste trabalho, visto que permitiu, em um primeiro momento, a observação dos mecanismos que subjazem ao modo de organização descritivo e, posteriormente, a apreensão do papel do adjetivo como marca de subjetividade que resgata a presença do descritor diante do ser ou objeto que está sendo representado.

Assim, a análise dos exemplos retirados dos contos *Le curé de Cucugnan*, de Daudet, e *La montagne du dieu vivant*, de Le Clézio, e da novela *La maison du chat-qui-pelote*, de Balzac, permitiu-nos observar como se dá a construção do modo descritivo no discurso literário e como alguns fenômenos provenientes desse modo discursivo, tal como a adjetivação, enriquecem o texto, podendo revelar uma subjetividade intrínseca e também o estilo próprio do autor.

No que diz respeito à utilização de sequências descritivas e a sua função no *corpus*, notamos que, de um modo geral, os três textos recorrem a esse modo de organização do discurso. Nos textos, vimos que a descrição tem uma função capital, uma vez que tem um

papel importante tanto na caracterização das personagens e dos espaços quanto das ações, conforme pudemos observar, em particular, no conto de Le Clézio. Além disso, a descrição, entre outras estratégias, revela a proposta do escritor e o efeito que ele quer causar sobre o leitor.

Sabemos que cada descrição pode variar em função de diferentes parâmetros como, por exemplo, o gênero, a época, os valores ideológicos, entre outros. Nos textos analisados, vimos que as descrições definem-se, de certa forma, de acordo com o gênero a que pertencem. De acordo com a proposta realista, o texto de Balzac, por exemplo, apresenta descrições temáticas em que podemos observar a pintura da realidade social. O caso da família *Guillaume*, de *Théodore*, e de *Joseph Lebas* é um exemplo disso. Essas três instâncias representam no texto classes sociais e econômicas diferentes: os proprietários de comércio, os artistas e os funcionários. Para cada uma dessas instâncias, percebemos que Balzac utiliza descrições com a finalidade de dispor a personagem no seu ambiente. Nesse sentido, personagem e meio confundem-se, ou seja, a personagem é uma ampliação do seu meio. O universo representado pela casa em que habitavam os *Guillame* é, na realidade, uma descrição indireta das personagens que vivem naquele espaço. Essa relação metonímica entre personagem e ambiente é bastante particular nas obras de Balzac. Quanto ao texto de Le Clézio, observamos que as descrições são importantes, à medida que ajudam a desenvolver as ações na narrativa. Isso pode ser afirmado pelo fato de que as descrições que dizem respeito à personagem *Jon* são marcadas principalmente pela representação de suas ações. A cada ação da personagem, tem-se uma nova descrição de uma paisagem específica que ajuda na composição de uma paisagem mais ampla que reside na caracterização do espaço em que a montanha se encontra. As descrições operam, portanto, uma caracterização indireta das personagens, completando seu retrato e o relato de suas ações. A obra de Daudet também mostra uma postura descritiva voltada para o realismo, sobretudo pela objetividade apresentada. Uma característica importante de ser lembrada é o fato de que nesse conto as descrições estão condicionadas a uma economia própria do gênero. Esse acontecimento leva a uma redução das sequências descritivas, pois nas narrativas curtas o tempo de detalhar o espaço em que as personagens evoluem é muito limitado. Entretanto, as descrições apresentadas são suficientes para construir as imagens desejadas.

Quanto ao uso do adjetivo como recurso linguístico da escrita descritiva, vimos que, nos textos que compõem o *corpus*, ele tem um papel muito importante na construção do sentido do texto. Apesar de os textos apresentarem uma natureza que recorre mais à objetividade, ainda assim, a subjetividade é verificada. O fato de o adjetivo constituir um espaço privilegiado para a manifestação da subjetividade torna-o fundamental para a construção do sentido do texto.

Em relação ao terceiro capítulo, as leituras realizadas possibilitaram um recorte, sobretudo histórico, a respeito da introdução da didática como disciplina. Por meio das referências citadas, foi possível ter uma visão mais abrangente das pesquisas realizadas em torno do papel do texto literário em aulas de língua estrangeira, o que possibilitou situar melhor nosso objeto de pesquisa dentro da problemática à que pertence.

Apesar de as ideias dos pesquisadores ligados à prática da leitura literária divergirem em alguns pontos, principalmente no que concerne às propostas apresentadas para a abordagem do texto literário em aulas de língua, existe um denominador comum entre eles, ou seja, todos são unânimes em afirmar que as possibilidades de abordagem do texto literário são ilimitadas. Nesse sentido, eles consideram que as propostas que visam apenas ao estudo de alguns dos aspectos linguísticos do texto, sem uma maior preocupação com as questões de busca e apreensão de características que permitam ao aluno a construção do sentido do texto ou de aspectos estético-literários devem ser rejeitadas.

Após o exame da literatura a respeito do papel do texto literário no ensino de língua, uma sequência de exercícios foi proposta com o objetivo principal de estimular o uso do texto literário em sala de aula e ampliar os horizontes de práticas que podem ser exploradas a partir desse material didático tanto nas aulas de língua quanto nas de literatura estrangeiras. Essa sequência consistiu na leitura e na produção de textos descritivos, buscando alternativas de trabalho que resgatem o papel do leitor como co-autor na produção de significados do texto, pois é ele que, de acordo com suas experiências e seus conhecimentos prévios, dá forma e sentido ao texto.

Assim, os exercícios propostos para uma abordagem do texto descritivo tiveram um tratamento diferenciado, na medida em que permitem a aquisição de estratégias, cuja

finalidade é atingir uma meta: a leitura e a produção de textos de natureza descritiva. A prática dos exercícios leva à apreensão dos mecanismos que auxiliam na construção do texto descritivo, motivando ainda o emprego dos sentidos que permitem captar uma realidade e conduzi-la ao texto, ou seja, a sua realização. Isso significa que a possibilidade de apontar estratégias de como o texto literário pode ser explorado em sala de aula é importante, observando a conformidade existente entre o seu conjunto infraestrutural e contextual, pois tanto os alunos quanto os professores poderão desenvolver melhor a sua competência discursiva em língua estrangeira.

O resultado deste trabalho deixa entrever que é possível abordar o texto literário nas aulas de língua estrangeira sem que ele perca suas características. Ao contrário disso, o trabalho entre língua e literatura é muito enriquecedor tanto para nós, formadores, quanto para os alunos, pois isso possibilita um aprimoramento linguístico, sobretudo no que concerne à apreensão de recursos da língua, utilizados com frequência nos textos literários. Portanto, buscar desenvolver um trabalho cuja abordagem possa promover uma mediação entre esses dois campos de conhecimentos, em nossa opinião, é oportuno.

Na realidade, mais do que tentar resgatar a importância da presença do texto literário em aulas de língua, gostaríamos de fazer com que sua utilização venha acompanhada de uma reflexão sobre a prática desse importante material didático em sala de aula. Isso implica, conseqüentemente, repensar sua aplicação, pois, como professores, não nos importa apenas o fato de haver um aumento na utilização do texto literário nas aulas. Certamente isso é significativo, mas, ao contrário, nossa maior preocupação incide, principalmente, na qualidade do trabalho que será realizado, o qual, por sua vez, será positivo no momento em que conseguirmos desvincular a ideia –advinda de uma tradição– de que a literatura está atrelada simplesmente ao papel de exemplar ou ainda de objeto de veneração e passarmos a observá-la dentro do seu aspecto funcional, no qual é possível apreender a língua.

Finalmente, é importante ressaltar que, como forma de reforçar a importância do texto literário como material didático, nossa pesquisa objetiva a redescoberta e valorização desse texto em contextos de ensino-aprendizagem de língua estrangeira, promovendo o exercício de capacidade crítica do aluno, além de mostrar as variedades e a multiplicidade de diferentes usos da língua. Por essa razão, tentamos propor uma pesquisa, em que língua

e literatura caminhem em uma mesma direção, ou seja, de modo que o aprendizado de um desses campos possibilite o conhecimento do outro, como exemplifica Adam (1991, p.8):

La littérature n'est certes qu'une pratique discursive parmi d'autres, mais une pratique particulièrement intéressante. Entre l'analyse du discours dit "ordinaire" et celle du discours littéraire, il me paraît indispensable d'instaurer un mouvement de va-et-vient, l'étude de l'un donnant souvent à connaître quelque chose du fonctionnement de l'autre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, J.-M. **Langue et Littérature: analyses pragmatiques et textuelles**. Paris: Hachette, 1991.

_____. **Eléments de linguistique textuelle**. Liège: Mardaga, 1990.

_____. **La description**. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

_____. **Les textes: type et prototypes**. Paris: Nathan, 1992.

_____. Linguistique et littérature : qu'est-ce qu'un texte?. In: **Le Français dans le Monde**, n° spécial. Paris: Edicef, 1988, p. 70-80.

_____. **A análise da narrativa**. Trad. Maria Adelaide Coelho da Silva e Maria de Fátima Aguiar. Lisboa: Gradiva. 1997.

ADAM, J.-M; A. PETITJEAN. **Le texte descriptif**. Paris: Nathan, 1989.

ALBERT. M-C.; SOUCHON, M. **Les textes littéraires en classe de langue**. Paris: Hachette, 2000.

Apprentissage et usage des langues dans le cadre européen. **Le français dans le monde**, numéro spécial. Paris: Edicef, 1998, p. 256.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. 3. ed. Trad. Aurora Foroni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. 2. ed. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALZAC, H. **La maison du chat-qui-pelote et autres scènes de la vie privée**. Paris: Gallimard, 1970.

_____. **Le chef-d'oeuvre inconnu**. Paris: Gallimard, 1970.

BARAONA, G. **Littérature en dialogues**. Niveau intermédiaire. França: CLE International, 2005.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. 4. ed. Trad. Guinsburg, J. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

BEARZOTTI FILHO, P. **A descrição: teoria e prática**. São Paulo: Ática, 1991.

BENAMOU, M. **Pour une nouvelle pédagogie du texte littéraire**. Paris: Hachette/Larousse, 1971.

BENVENISTE, E. Da subjetividade da linguagem. In: **Problemas de linguística geral I**. 4. ed. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. São Paulo: Pontes, 1995, p. 284-293.

BERTRAND, D. Lecture et croyance: pour une sémiotique de la lecture littéraire. In: **Ela**. Paris, n.115, 1999, p. 275-289.

BESSE, H. Sur une pragmatique de la lecture littéraire. In: **Le français dans le monde**, numéro spécial. Paris: Edicef, 1988, p. 53-62.

_____. Eléments pour une didactique des documents littéraires. In: **Littérature et classe de langue-FLE**. Paris: Ed. Hatier, 1982, p. 13-34.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. 7 im. São Paulo: Geográfica, 2001. S. Mateus 7, vers. 13-14.

BLONDEAU, N. et al. **Littérature progressive du français**. Niveau intermédiaire. França: CLE International, 2003.

BORDINI, M.G.; AGUIAR, V.T. **A formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. 7 ed. São Paulo: 2004.

BOURDET, J-F. Texte littéraire: l'histoire d'une désacralisation. In: **Le français dans le monde**, nº spécial. Paris: Edicef, 1988, p. 145-148.

_____. Lire la littérature en français langue étrangère: lecture, apprentissage, référence. In: **Ela**. Paris, n.115, 1999, p.329-348.

BOURGAIN, D. Enseigner la littérature? Des enseignants face au texte littéraire. In: **Littérature et classe de langue-FLE**. Paris: Ed. Hatier, 1982, p. 77-93.

BOYER, C. O. Pour une didactique du français langue et littérature étrangères. In: **Le français dans le monde**, n° 237. Paris: Edicef, 1990, p. 56-63.

BRAIT, B. Língua e literatura: uma falsa dicotomia. In: **Anpoll**, n° 8. São Paulo: Humanitas, 2000, p. 187-206.

BREDELLA, L. **Introdução à didática da literatura**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

BRONCKART, J-P.; GIGER, I. La transposition didactique. Histoire et perspectives d'une problématique fondatrice. In: **Pratiques**, n° 97-98. Metz, 1998, p. 35-57.

CADRE EUROPEEN COMMUN DE REFERENCE POUR LES LANGUES- APPRENDRE, ENSEIGNER, EVALUER. Paris: Didier/Hatier, 2000.

CAILLAUD, J. L'utilisation de textes littéraires. In: **Le français dans le monde**, n° 65. Paris: Edicef, 1969, p.79-84.

CARDOSO-SILVA, E. **Prática de leitura: sentido e intertextualidade**. São Paulo: Humanitas, 2006.

CASTELLOTTI, V.; DE CARLO, M. **La formation des enseignants de langue**. França: CLE International, 1995.

CHARAUDEAU, P. e MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 2.ed. Trad. Fabiana Komesu (coord.). São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Grammaire du sens et de l'expression**. Paris: Hachette, 1992.

_____. Modo de organização descritivo. Trad. Aparecida Lino Pauliukonis; Norma C. G. Braga e Rosane S. M. Monnerat. In: **Linguagem e discurso**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 107-150.

_____. Princípios de organização do discurso. Trad. Ângela M. S. Correa. In: **Linguagem e discurso**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 67-79.

CHARTIER, R. **Práticas da leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

COLOMER, T. La enseñanza de la literatura como construcción del sentido. In: **Lectura y vida**. nº 4. 2001, p. 2-19.

COMBE, D. **Les genres littéraires**. Paris: Hachette, 1992.

COMBETTES, B. L'adjectif détaché. In: **Cahiers de Praxématique**, nº 30. 1998, p. 133-159

COSTE, D. Remarques sur les conditions linguistiques et méthodologiques de l'appréciation littéraire. In: **Le français dans le monde**, nº 65. Paris: Edicef, 1969, p. 63-78.

COSTE, D., LEHMAN D. Langues et curriculum. Contenus programmes et parcours. In: **Études de Linguistique Appliquée (ELA)**, n. 98, 1995, p. 23-45.

_____. Apprendre la langue par la littérature? In: **Littérature et classe de langue-FLE**. Paris: Hatier, 1982, p. 59-74.

CUNHA, J.C.C. Les relations entre la recherche, la formation et la salle de classe. In: **Dialogues et cultures**, nº 47. 2002, p. 167-188.

CUQ, J.P. e GRUCA, I. La littérature et les documents authentiques. In: **Cours de didactique du français langue étrangère et seconde**. Grenoble: PUG, 2003. p. 373-400.

DAUDET, A. **Les lettres de mon moulin**. Paris: Garnier-Flammarion, 1972.

DE CARLO, M. **L'interculturel**. França: CLE International, 1998.

DELESALLE, S. Autour de la notion de discours. In: **Les carnets du CEDISCOR 5**. Paris: Ed. Sorbonne Nouvelle, 1998. p. 31-38.

Dictionnaire d'aujourd'hui. REY, Alain (dir.), Le Robert, Paris, 1992.

DUBOIS, J. et al. **Dicionário de Linguística.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1991.

DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.** Paris: Seuil, 1972.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FÁVERO, L.L. **Coesão e Coerência textuais.** São Paulo: Ática, 2000.

FROMILHAGUE, C.; SANCIER-CHATEAU, A. **Introduction à l'analyse stylistique.** Paris: Dunod, 1996.

GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa.** 2 ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

GERVAIS-ZANINGER, M.-A. **La description.** Paris: Hachette, 2001.

GREVISSE, M. **Le bon usage.** Grammaire française. Paris – Louvain-la-Neuve: Duculot, 1993.

GRUCA, I. Didactique du texte littéraire. In: **Le français dans le monde**, n° 285. Paris: Edicef, 1996, p. 56-59.

HALTÉ, J-F. L'espace didactique et la transposition. In: **Pratiques** n° 97-98. Metz, 1998, p. 171-192.

HAWAD, H.F. **Estágio I para licenciaturas.** Rio de Janeiro: CECIERJ, 2005.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. De la subjectivité dans le langage: quelques-uns de ses lieux d'inscription. In: **L'énonciation de la subjectivité dans le langage.** Paris: Armand Colin, 1980. p. 34-120.

LANGLADE, G. L'approche didactique des textes littéraires. In: **La didactique aux CAPES de lettres. Parcours didactiques.** Paris: Bertrand-Lacoste, 1995, p. 169-172.

LECHERBONNIER, D.R.B. **Littérature – Textes et documents: XIX siècle**. Paris: Nathan, 1989 (Collection Henri Mitterand).

LE CLÉZIO, J.M.G. La montagne du dieu vivant. In: **Mondo et autres histoires**. Paris: Gallimard, 1982, p. 121-147.

_____. Celui qui n'avait jamais vu la mer. In: **Mondo et autres histoires**. Paris: Gallimard, 1982, 165-189.

_____. Textes littéraires et anthologies littéraire. In: **La didactique aux CAPES de lettres**. Parcours didactiques. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995, p. 173-189.

LEGROS, G. Quelle place pour la didactique de la littérature? In: **Didactique du français: fondements d'une discipline**. Savoirs en Pratique. Paris: De Boeck, 2005, p. 35-46

Littérature et enseignement: la perspective du lecteur. In: **Le français dans le monde**, numéro spécial. Paris: Edicef, 1988, p.192.

MAINGUENEAU, D. **L'énonciation en linguistique française**. Paris: Hachette, 1991.

_____. **Eléments de linguistique pour le texte littéraire**. Paris: Bordas, 1986.

_____. **Exercices de linguistique pour le texte littéraire**. Paris: Dunod, 1997.

_____. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Termos-chave da análise do discurso**. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília A. Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MEUNIER, A. Observations sur les adjectifs dits 'factifs'. In: **Cahiers de lexicologie**, n° 37, II. 1980, p.49-66.

MOROT-SIR, E. Littérature et action culturelle. In: **Le français dans le monde**, n° 77. Paris: Edicef, 1970, p.10-16.

NATAF, R. Commentaire littéraire et expérience esthétique de la lecture. In: **Le français dans le monde**, numéro spécial. Paris: Edicef, 1988, p. 63-69.

_____. L'écrit littéraire. In: **Le français dans le monde**, n° 109. Paris: Edicef, 1974, p. 45-48.

NOAILLY, M. **L'adjectif en français**. Paris: Editions Ophrys, 1999.

NOËL-GAUDREAU, M. Savoirs, savoir-faire et savoir-être dans la formation des maîtres de français. In: **Dialogues et Cultures**, n° 40. França: CLE International, 1996.

NONNON, E. Quelle transposition des théories du texte en formation des enseignants? In: **Pratiques**, n° 97-98. Metz, 1998, p. 153-170.

ORIOLE-BOYER, C. Pour une didactique du français langue et littérature étrangères. In: **Le français dans le monde**, n° 237. Paris: Edicef, 1990, p. 56-63.

PETITJEAN, A. Pratiques de textes littéraires. In: **Pratiques**, n° 67. Metz, 1990, p.3-4.

_____. La transposition didactique en français. In: **Pratiques**, n° 97-98. Metz, 1998.

PEYTARD, J. et al. **Littérature et classe de langue**. Paris: Hatier/Crédif, 1988.

_____. Des usages de la littérature en classe de langue. In: **Le français dans le monde**, numéro spécial. Paris: Edicef, 1988, p. 9-17.

_____. Sémiotique du texte littéraire et didactique du FLE. In: **Études de linguistique appliquée**, n° 45. Littératures à Enseigner. Paris: Didier Erudition, 1982, p. 91-103.

PUECH, C. Manuélisation et disciplinarisation des savoirs de la langue : l'énonciation. In: **Les carnets du CEDISCOR 5**. Paris: Ed. Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 15-28.

PUREN, C. **Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues**. Paris: CLE International, 1988.

REUTER, Y. Définir les biens littéraires? In: **Pratiques**, n° 67. Metz, 1990, p. 5-14.

_____. **Introduction à l'analyse du roman**. 2. ed. Paris: Nathan Université, 2000.

_____. Repenser la description? In: **Pratiques**, n° 99. Metz, 1998, p. 5-26.

RICARDOU, J. Deviens, lecteur, le scripteur que tu es. In: **Pratiques**, n° 67. Metz, 1990, p. 105-125.

ROUXEL, A. **Enseigner la lecture littéraire**. Collection Didact Français. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1996.

SCHNEUWLY, B. De l'utilité de la «transposition didactique». In: **Didactique du français: fondements d'une discipline**. Bruxelles: De Boeck, 2005, p. 47-59.

SEOUD, A. **Pour une didactique de la littérature**. Paris: Hatier/Didier, 1997.

_____. Document authentique ou textes littéraires en classe de français. In: **Ela**, n° 93. Paris, 1994, p. 8-24.

TISET, C. **Analyse linguistique de la narration**. Collection Campus linguistique. Paris: Sedes/HER, 2000.

VIGNER, G. Activité d'exercice et acquisitions langagières. In: **Le français dans le monde - Recherches et Applications**. Paris: Clé International, 1990, p. 134-146.

TODOROV, T. La notion de littérature. In: **La notion de littérature et autres essais**. Paris: Seuil, 1987, p. 1-65.

WEINRICH, H. La place de épithète en français. In: **Vox Romanica**, n° 25. 1966, p. 81-89.

ANEXOS

LE CURÉ DE CUCUGNAN - Alphonse Daudet

Tous les ans, à la Chandeleur, les poètes provençaux publient en Avignon un joyeux petit livre rempli jusqu'aux bords de beaux vers et de jolis contes. Celui de cette année m'arrive à l'instant, et j'y trouve un adorable fabliau que je vais essayer de vous traduire en l'abrégeant un peu... Parisiens, tendez vos mannes. C'est de la fine fleur de farine provençale qu'on va vous servir cette fois...

L'abbé Martin était curé... de Cucugnan.

Bon comme le pain, franc comme l'or, il aimait paternellement ses Cucugnanais ; pour lui, son Cucugnan aurait été le paradis sur terre, si les Cucugnanais lui avaient donné un peu plus de satisfaction. Mais, hélas ! les araignées filaient dans son confessionnal, et, le beau jour de Pâques, les hosties restaient au fond de son saint-ciboire. Le bon prêtre en avait le cœur meurtri, et toujours il demandait à Dieu la grâce de ne pas mourir avant d'avoir ramené au bercail son troupeau dispersé.

Or, vous allez voir que Dieu l'entendit.

Un dimanche, après l'Évangile, M. Martin monta en chaire.

— Mes frères, dit-il, vous me croirez si vous voulez : l'autre nuit, je me suis trouvé, moi misérable pécheur, à la porte du paradis.

« Je frappai : saint Pierre m'ouvrit !

« — Tiens ! c'est vous, mon brave monsieur Martin, me fit-il ; quel bon vent...? et qu'y a-t-il pour votre service ?

« — Beau saint Pierre, vous qui tenez le grand livre et la clef, pourriez-vous me dire, si je ne suis pas trop curieux, combien vous avez de Cucugnanais en paradis ?

« — Je n'ai rien à vous refuser, monsieur Martin ; asseyez-vous, nous allons voir la chose ensemble.

« Et saint Pierre prit son gros livre, l'ouvrit, mit ses besicles :

« — Voyons un peu : Cucugnan, disons-nous. Cu... Cu... Cucugnan. Nous y sommes. Cucugnan... Mon brave monsieur Martin, la page est toute blanche. Pas une âme... pas plus de Cucugnanaï que d'arêtes dans une dinde.

« — Comment ! Personne de Cucugnan ici ? Personne ? Ce n'est pas possible ! Regardez mieux...

« — Personne, saint homme. Regardez vous-même, si vous croyez que je plaisante.

« Moi, pécaïre ! je frappais des pieds, et, les mains jointes, je criais miséricorde. Alors, saint Pierre :

« — Croyez-moi, monsieur Martin, il ne faut pas ainsi vous mettre le cœur à l'envers, car vous pourriez en avoir quelque mauvais coup de sang. Ce n'est pas votre faute, après tout. Vos Cucugnanaï, voyez-vous, doivent faire à coup sûr leur petite quarantaine en purgatoire.

« — Ah ! par charité, grand saint Pierre ! faites que je puisse au moins les voir et les consoler.

« — Volontiers, mon ami... Tenez, chaussez vite ces sandales, car les chemins ne sont pas beaux de reste... Voilà qui est bien. Maintenant, cheminez droit devant vous. Voyez vous là-bas, au fond, en tournant ? Vous trouverez une porte d'argent toute constellée de croix noires... à main droite... Vous frapperez, on vous ouvrira... Adessias ! Tenez-vous sain et gaillardet.

« Et je cheminai... je cheminai ! Quelle battue ! j'ai la chair de poule, rien que d'y songer. Un petit sentier, plein de ronces, d'escarboucles qui luisaient et de serpents qui sifflaient, m'amena jusqu'à la porte d'argent.

« — Pan ! pan !

« — Qui frappe ! me fait une voix rauque et dolente.

« — Le curé de Cucugnan.

« — De... ?

« — De Cucugnan.

« — Ah !... Entrez.

« J'entrai. Un grand bel ange, avec des ailes sombres comme la nuit, avec une robe resplendissante comme le jour, avec une clef de diamant pendue à sa ceinture, écrivait, cra-cra, dans un grand livre plus gros que celui de saint Pierre...

« — Finalement, que voulez-vous et que demandez-vous ? dit l'ange.

« — Bel ange de Dieu, je veux savoir,— je suis bien curieux peut-être,— si vous avez ici les Cucugnanaïs.

« — Les ?...

« — Les Cucugnanaïs, les gens de Cucugnan... que c'est moi qui suis leur prier.

« — Ah ! l'abbé Martin, n'est-ce pas ?

« — Pour vous servir, monsieur l'ange.

« — Vous dites donc Cucugnan...

« Et l'ange ouvre et feuillette son grand livre, mouillant son doigt de salive pour que le feuillet glisse mieux...

« — Cucugnan, dit-il en poussant un long soupir... Monsieur Martin, nous n'avons en purgatoire personne de Cucugnan.

« — Jésus ! Marie ! Joseph ! personne de Cucugnan en purgatoire ! Ô grand Dieu ! où sont-ils donc ?

« — Eh ! saint homme, ils sont en paradis. Où diantre voulez-vous qu'ils soient ?

« — Mais j'en viens, du paradis...

« — Vous en venez !!... Eh bien ?

« — Eh bien ! ils n'y sont pas !..... Ah ! bonne mère des anges !...

« — Que voulez-vous, monsieur le curé ? s'ils ne sont ni en paradis ni en purgatoire, il n'y a pas de milieu, ils sont...

« — Sainte croix ! Jésus, fils de David ! Aï ! aï ! aï ! est-il possible ?... Serait-ce un mensonge du grand saint Pierre ?... Pourtant je n'ai pas entendu chanter le coq !... Aï ! pauvres nous ! comment irai-je en paradis si mes Cucugnanaïs n'y sont pas ?

« — Écoutez, mon pauvre monsieur Martin, puisque vous voulez, coûte que coûte, être sûr de tout ceci, et voir de vos yeux de quoi il retourne, prenez ce sentier, filez en courant, si vous savez courir... Vous trouverez, à gauche, un grand portail. Là, vous vous renseignerez sur tout. Dieu vous le donne !

« Et l'ange ferma la porte.

« C'était un long sentier tout pavé de braise rouge. Je chancelais comme si j'avais bu ; à chaque pas, je trébuchais ; j'étais tout en eau, chaque poil de mon corps avait sa goutte de sueur, et je haletais de soif... Mais, ma foi, grâce aux sandales que le bon saint Pierre m'avait prêtées, je ne me brûlai pas les pieds.

« Quand j'eus fait assez de faux pas clopin-clopant, je vis à ma main gauche une porte... non, un portail, un énorme portail, tout bâillant, comme la porte d'un grand four. Oh ! mes enfants, quel spectacle ! Là on ne demande pas mon nom ; là, point de registre. Par fournées et à pleine porte, on entre là, mes frères, comme le dimanche vous entrez au cabaret.

« Je suais à grosses gouttes, et pourtant j'étais transi, j'avais le frisson. Mes cheveux se dressaient. Je sentais le brûlé, la chair rôtie, quelque chose comme l'odeur qui se répand dans notre Cucugnan quand Éloy, le maréchal, brûle pour la ferrer la botte d'un vieil âne. Je perdais haleine dans cet air puant et embrasé ; j'entendais une clameur horrible, des gémissements, des hurlements et des jurements.

« — Eh bien ! entres-tu ou n'entres-tu pas, toi ? — me fait, en me piquant de sa fourche, un démon cornu.

« — Moi ? Je n'entre pas. Je suis un ami de Dieu.

« — Tu es un ami de Dieu... Eh ! b... de teigneux ! que viens-tu faire ici ?...

« — Je viens... Ah ! ne m'en parlez pas, ne puis plus me tenir sur mes jambes... Je viens... je viens de loin... humblement vous demander... si... si, par coup de hasard... vous n'auriez pas ici... quelqu'un... quelqu'un de Cucugnan...

« — Ah ! feu de Dieu ! tu fais la bête, toi, comme si tu ne savais pas que tout Cucugnan est ici. Tiens, laid corbeau, regarde, et tu verras comme nous les arrangeons ici, tes fameux Cucugnanaïes...

« Et je vis, au milieu d'un épouvantable tourbillon de flamme :

« Le long Coq-Galine,— vous l'avez tous connu, mes frères,— Coq-Galine, qui se grisait si souvent, et si souvent secouait les puces à sa pauvre Clairon.

« Je vis Catarinet... cette petite gueuse... avec son nez en l'air... qui couchait toute seule à la grange... Il vous en souvient, mes drôles !... Mais passons, j'en ai trop dit.

« Je vis Pascal Doigt-de-Poix, qui faisait son huile avec les olives de M. Julien.

« Je vis Babet la glaneuse, qui, en glanant, pour avoir plus vite noué sa gerbe, puisait à poignées aux gerbiers.

« Je vis maître Grapasi, qui huilait si bien la roue de sa brouette.

« Et Dauphine, qui vendait si cher l'eau de son puits.

« Et le Tortillard, qui, lorsqu'il me rencontrait portant le bon Dieu, filait son chemin, la barrette sur la tête et la pipe au bec... et fier comme Artaban... comme s'il avait rencontré un chien.

« Et Coulau avec sa Zette, et Jacques, et Pierre, et Toni...

Ému, blême de peur, l'auditoire gémit, en voyant, dans l'enfer tout ouvert, qui son père et qui sa mère, qui sa grand'mère et qui sa sœur...

— Vous sentez bien mes frères reprit le bon abbé Martin, vous sentez bien que ceci ne peut pas durer. J'ai charge d'âmes, et je veux, je veux vous sauver de l'abîme où vous êtes tous en train de rouler tête première. Demain je me mets à l'ouvrage, pas plus tard que demain. Et l'ouvrage ne manquera pas ! Voici comment je m'y prendrai. Pour que tout se fasse bien, il faut tout faire avec ordre. Nous irons rang par rang, comme à Jonquières quand on danse.

« Demain lundi, je confesserai les vieux et les vieilles. Ce n'est rien.

« Mardi, les enfants. J'aurai bientôt fait.

« Mercredi, les garçons et les filles. Cela pourra être long.

« Jeudi, les hommes. Nous couperons court.

« Vendredi, les femmes. Je dirai : Pas d'histoires !

« Samedi, le meunier !... Ce n'est pas trop d'un jour pour lui tout seul.

« Et, si dimanche nous avons fini, nous serons bien heureux.

« Voyez-vous, mes enfants, quand le blé est mûr, il faut le couper ; quand le vin est tiré, il faut le boire. Voilà assez de linge sale, il s'agit de le laver, et de le bien laver.

« C'est la grâce que je vous souhaite. *Amen !* »

Ce qui fut dit fut fait. On coula la lessive.

Depuis ce dimanche mémorable, le parfum des vertus de Cucugnan se respire à dix lieues à l'entour.

Et le bon pasteur M. Martin, heureux et plein d'allégresse, a rêvé l'autre nuit que, suivi de tout son troupeau, il gravissait, en resplendissante procession, au milieu des

cierges allumés, d'un nuage d'encens qui embaumait et des enfants de chœur qui chantaient *Te Deum*, le chemin éclairé de la cité de Dieu.

Et voilà l'histoire du curé de Cucugnan, telle que m'a ordonné de vous le dire ce grand gueusard de Roumanille, qui la tenait lui-même d'un autre bon compagnon.

LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE - Honoré de Balzac

DÉDIÉ À MADEMOISELLE MARIE DE MONTHEAU.

Au milieu de la rue Saint-Denis, presque au coin de la rue du Petit-Lion, existait naguère une de ces maisons précieuses qui donnent aux historiens la facilité de reconstruire par analogie l'ancien Paris. Les murs menaçants de cette bicoque semblaient avoir été bariolés d'hiéroglyphes. Quel autre nom le flâneur pouvait-il donner au X et aux V que traçaient sur la façade les pièces de bois transversales ou diagonales dessinées dans le badigeon par de petites lézardes parallèles ? Évidemment, au passage de toutes les voitures, chacune de ces solives s'agitait dans sa mortaise. Ce vénérable édifice était surmonté d'un toit triangulaire dont aucun modèle ne se verra bientôt plus à Paris. Cette couverture, tordue par les intempéries du climat parisien, s'avancait de trois pieds sur la rue, autant pour garantir des eaux pluviales le seuil de la porte, que pour abriter le mur d'un grenier et sa lucarne sans appui. Ce dernier étage était construit en planches clouées l'une sur l'autre comme des ardoises, afin sans doute de ne pas charger cette frêle maison.

Par une matinée pluvieuse, au mois de mars, un jeune homme, soigneusement enveloppé dans son manteau, se tenait sous l'auvent de la boutique qui se trouvait en face de ce vieux logis, et paraissait l'examiner avec un enthousiasme d'archéologue. À la vérité, ce débris de la bourgeoisie du seizième siècle pouvait offrir à l'observateur plus d'un problème à résoudre. Chaque étage avait sa singularité. Au premier, quatre fenêtres longues, étroites, rapprochées l'une de l'autre, avaient des carreaux de bois dans leur partie inférieure, afin de produire ce jour douteux, à la faveur duquel un habile marchand prête aux étoffes la couleur souhaitée par ses chalands. Le jeune homme semblait plein de dédain pour cette partie essentielle de la maison, ses yeux ne s'y étaient pas encore arrêtés. Les fenêtres du second étage, dont les jalousies relevées laissaient voir, au travers de grands carreaux en verre de Bohême, de petits rideaux de mousseline rousse, ne l'intéressaient pas davantage. Son attention se portait particulièrement au troisième, sur d'humbles croisées dont le bois travaillé grossièrement aurait mérité d'être placé au Conservatoire des arts et métiers pour y indiquer les premiers efforts de la menuiserie française. Ces croisées avaient de petites vitres d'une couleur si verte, que, sans son excellente vue, le jeune homme n'aurait pu apercevoir les rideaux de toile à carreaux bleus qui cachaient les mystères de cet appartement aux yeux des profanes. Parfois, cet observateur, ennuyé de sa contemplation sans résultat, ou du silence dans lequel la maison était ensevelie, ainsi que tout le quartier, abaissait ses regards vers les régions inférieures. Un sourire involontaire se dessinait alors sur ses lèvres, quand il revoyait la boutique où se rencontraient en effet des choses assez risibles. Une formidable pièce de bois, horizontalement appuyée sur quatre piliers qui paraissaient courbés par le poids de cette maison décrépite, avait été rechampie d'autant de couches de diverses peintures que la joue d'une vieille duchesse en a reçu de rouge. Au milieu de cette large poutre mignardement sculptée se trouvait un antique tableau représentant un chat qui pelotait. Cette toile causait la gaieté du jeune homme. Mais il faut dire que le plus spirituel des peintres modernes n'inventerait pas de charge si comique. L'animal tenait dans une de ses pattes de devant une raquette aussi grande que lui, et se dressait sur ses pattes de derrière pour mirer une

énorme balle que lui renvoyait un gentilhomme en habit brodé. Dessin, couleurs, accessoires, tout était traité de manière à faire croire que l'artiste avait voulu se moquer du marchand et des passants. En altérant cette peinture naïve, le temps l'avait rendue encore plus grotesque par quelques incertitudes qui devaient inquiéter de consciencieux flâneurs. Ainsi la queue mouchetée du chat était découpée de telle sorte qu'on pouvait la prendre pour un spectateur, tant la queue des chats de nos ancêtres était grosse, haute et fournie. À droite du tableau, sur un champ d'azur qui déguisait imparfaitement la pourriture du bois, les passants lisaient GUILLAUME ; et à gauche, SUCESSEUR DU SIEUR CHEVREL. Le soleil et la pluie avaient rongé la plus grande partie de l'or moulu parcimonieusement appliqué sur les lettres de cette inscription, dans laquelle les U remplaçaient les V, et réciproquement, selon les lois de notre ancienne orthographe. Afin de rabattre l'orgueil de ceux qui croient que le monde devient de jour en jour plus spirituel, et que le moderne charlatanisme surpasse tout, il convient de faire observer ici que ces enseignes, dont l'étymologie semble bizarre à plus d'un négociant parisien, sont les tableaux morts de vivants tableaux à l'aide desquels nos espiègles ancêtres avaient réussi à amener les chalands dans leurs maisons. Ainsi la Truie-qui-file, le Singe-vert, etc., furent des animaux en cage dont l'adresse émerveillait les passants, et dont l'éducation prouvait la patience de l'industriel au quinzième siècle. De semblables curiosités enrichissaient plus vite leurs heureux possesseurs que les Providence, les Bonne-foi, les Grâce-de-Dieu et les Décollation de saint Jean-Baptiste qui se voient encore rue Saint-Denis. Cependant l'inconnu ne restait certes pas là pour admirer ce chat, qu'un moment d'attention suffisait à graver dans la mémoire. Ce jeune homme avait aussi ses singularités. Son manteau, plissé dans le goût des draperies antiques, laissait voir une élégante chaussure, d'autant plus remarquable au milieu de la boue parisienne, qu'il portait des bas de soie blancs dont les mouchetures attestaient son impatience. Il sortait sans doute d'une noce ou d'un bal ; car à cette heure matinale il tenait à la main des gants blancs ; et les boucles de ses cheveux noirs défrisés, éparpillées sur ses épaules, indiquaient une coiffure à la Caracalla, mise à la mode autant par l'école de David que par cet engouement pour les formes grecques et romaines qui marqua les premières années de ce siècle. Malgré le bruit que faisaient quelques maraîchers attardés passant au galop pour se rendre à la grande halle, cette rue si agitée avait alors un calme dont la magie n'est connue que de ceux qui ont erré dans Paris désert, à ces heures où son tapage, un moment apaisé, renaît et s'entend dans le lointain comme la grande voix de la mer. Cet étrange jeune homme devait être aussi curieux pour les commerçants du Chat-qui-pelote, que le Chat-qui-pelote l'était pour lui. Une cravate éblouissante de blancheur rendait sa figure tourmentée encore plus pâle qu'elle ne l'était réellement. Le feu tour à tour sombre et pétillant que jetaient ses yeux noirs s'harmoniait avec les contours bizarres de son visage, avec sa bouche large et sinueuse qui se contractait en souriant. Son front, ridé par une contrariété violente, avait quelque chose de fatal. Le front n'est-il pas ce qui se trouve de plus prophétique en l'homme ? Quand celui de l'inconnu exprimait la passion, les plis qui s'y formaient causaient une sorte d'effroi par la vigueur avec laquelle ils se prononçaient ; mais lorsqu'il reprenait son calme, si facile à troubler, il y respirait une grâce lumineuse qui rendait attrayante cette physionomie où la joie, la douleur, l'amour, la colère, le dédain éclataient d'une manière si communicative que l'homme le plus froid en devait être impressionné. Cet inconnu se dépitait si bien au moment où l'on ouvrit précipitamment la lucarne du grenier, qu'il n'y vit pas apparaître trois joyeuses figures rondelettes, blanches, roses, mais aussi communes que le sont les figures du Commerce sculptées sur certains monuments. Ces trois faces, encadrées par la lucarne, rappelaient les têtes d'anges bouffis semés dans les nuages qui accompagnent le Père éternel. Les apprentis respirèrent les émanations de la rue avec une avidité qui

démontrait combien l'atmosphère de leur grenier était chaude et méphitique. Après avoir indiqué ce singulier factionnaire, le commis qui paraissait être le plus jovial disparut et revint en tenant à la main un instrument dont le métal inflexible a été récemment remplacé par un cuir souple ; puis tous prirent une expression malicieuse en regardant le badaud qu'ils aspergèrent d'une pluie fine et blanchâtre dont le parfum prouvait que les trois mentons venaient d'être rasés. Élevés sur la pointe de leurs pieds et réfugiés au fond de leur grenier pour jouir de la colère de leur victime, les commis cessèrent de rire en voyant l'insouciant dédain avec lequel le jeune homme secoua son manteau, et le profond mépris que peignit sa figure quand il leva les yeux sur la lucarne vide. En ce moment, une main blanche et délicate fit remonter vers l'imposte la partie inférieure d'une des grossières croisées du troisième étage, au moyen de ces coulisses dont le tourniquet laisse souvent tomber à l'improviste le lourd vitrage qu'il doit retenir. Le passant fut alors récompensé de sa longue attente. La figure d'une jeune fille, fraîche comme un de ces blancs calices qui fleurissent au sein des eaux, se montra couronnée d'une ruche en mousseline froissée qui donnait à sa tête un air d'innocence admirable. Quoique couverts d'une étoffe brune, son cou, ses épaules s'apercevaient, grâce à de légers interstices ménagés par les mouvements du sommeil. Aucune expression de contrainte n'altérait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales. Il existait un charmant contraste produit par la jeunesse des joues de cette figure, sur laquelle le sommeil avait comme mis en relief une surabondance de vie, et par la vieillesse de cette fenêtre massive aux contours grossiers, dont l'appui était noir. Semblable à ces fleurs de jour qui n'ont pas encore au matin déplié leur tunique roulée par le froid des nuits, la jeune fille, à peine éveillée, laissa errer ses yeux bleus sur les toits voisins et regarda le ciel ; puis, par une sorte d'habitude, elle les baissa sur les sombres régions de la rue, où ils rencontrèrent aussitôt ceux de son adorateur. La coquetterie la fit sans doute souffrir d'être vue en déshabillé, elle se retira vivement en arrière, le tourniquet tout usé tourna, la croisée redescendit avec cette rapidité qui, de nos jours, a valu un nom odieux à cette naïve invention de nos ancêtres, et la vision disparut. Il semblait à ce jeune homme que la plus brillante des étoiles du matin avait été soudain cachée par un nuage.

Pendant ces petits événements, les lourds volets intérieurs qui défendaient le léger vitrage de la boutique du Chat-qui-pelote avaient été enlevés comme par magie. La vieille porte à heurtoir fut repliée sur le mur intérieur de la maison par un serviteur vraisemblablement contemporain de l'enseigne, qui d'une main tremblante y attacha le morceau de drap carré sur lequel était brodé en soie jaune le nom de *Guillaume, successeur de Chevrel*. Il eût été difficile à plus d'un passant de deviner le genre de commerce de monsieur Guillaume. À travers les gros barreaux de fer qui protégeaient extérieurement sa boutique, à peine y apercevait-on des paquets enveloppés de toile brune aussi nombreux que des harengs quand ils traversent l'Océan. Malgré l'apparente simplicité de cette gothique façade, monsieur Guillaume était, de tous les marchands drapiers de Paris, celui dont les magasins se trouvaient toujours le mieux fournis, dont les relations avaient le plus d'étendue, et dont la probité commerciale était la plus exacte. Si quelques-uns de ses confrères avaient conclu des marchés avec le gouvernement, sans avoir la quantité de drap voulue, il était toujours prêt à la leur livrer, quelque considérable que fût le nombre de pièces soumissionnées. Le rusé négociant connaissait mille manières de s'attribuer le plus fort bénéfice sans se trouver obligé, comme eux, de courir chez des protecteurs, y faire des bassesses ou de riches présents. Si les confrères ne pouvaient le payer qu'en excellentes traites un peu longues, il indiquait son notaire comme un homme accommodant, et savait

encore tirer une seconde mouture du sac, grâce à cet expédient qui faisait dire proverbialement aux négociants de la rue Saint-Denis : — Dieu vous garde du notaire de monsieur Guillaume ! pour désigner un escompte onéreux. Le vieux négociant se trouva debout comme par miracle, sur le seuil de sa boutique, au moment où le domestique se retira. Monsieur Guillaume regarda la rue Saint-Denis, les boutiques voisines et le temps, comme un homme qui débarque au Havre et revoit la France après un long voyage. Bien convaincu que rien n'avait changé pendant son sommeil, il aperçut alors le passant en faction, qui, de son côté, contemplait le patriarche de la draperie, comme Humboldt dut examiner le premier gymnote électrique qu'il vit en Amérique. Monsieur Guillaume portait de larges culottes de velours noir, des bas chinés et des souliers carrés à boucles d'argent. Son habit à pans carrés, à basques carrées, à collet carré, enveloppait son corps, légèrement voûté, d'un drap verdâtre garni de grands boutons en métal blanc mais rougis par l'usage. Ses cheveux gris étaient si exactement aplatis et peignés sur son crâne jaune, qu'ils le faisaient ressembler à un champ sillonné. Ses petits yeux verts, percés comme avec une vrille, flamboyaient sous deux arcs marqués d'une faible rougeur à défaut de sourcils. Les inquiétudes avaient tracé sur son front des rides horizontales aussi nombreuses que les plis de son habit. Cette figure blême annonçait la patience, la sagesse commerciale, et l'espèce de cupidité rusée que réclament les affaires. À cette époque on voyait moins rarement qu'aujourd'hui de ces vieilles familles où se conservaient, comme de précieuses traditions, les mœurs, les costumes caractéristiques de leurs professions, et restées au milieu de la civilisation nouvelle comme ces débris antédiluviens retrouvés par Cuvier dans les carrières. Le chef de la famille Guillaume était un de ces notables gardiens des anciens usages : on le surprenait à regretter le Prévôt des Marchands, et jamais il ne parlait d'un jugement du tribunal de commerce sans le nommer la *sentence des consuls*. C'était sans doute en vertu de ces coutumes que, levé le premier de sa maison, il attendait de pied ferme l'arrivée de ses trois commis, pour les gourmander en cas de retard. Ces jeunes disciples de Mercure ne connaissaient rien de plus redoutable que l'activité silencieuse avec laquelle le patron scrutait leurs visages et leurs mouvements, le lundi matin, en y recherchant les preuves ou les traces de leurs escapades. Mais, en ce moment, le vieux drapier ne fit aucune attention à ses apprentis. Il était occupé à chercher le motif de la sollicitude avec laquelle le jeune homme en bas de soie et en manteau portait alternativement les yeux sur son enseigne et sur les profondeurs de son magasin. Le jour, devenu plus éclatant, permettait d'y apercevoir le bureau grillagé, entouré de rideaux en vieille soie verte, où se tenaient les livres immenses, oracles muets de la maison. Le trop curieux étranger semblait convoiter ce petit local, y prendre le plan d'une salle à manger latérale, éclairée par un vitrage pratiqué dans le plafond, et d'où la famille réunie devait facilement voir, pendant ses repas, les plus légers accidents qui pouvaient arriver sur le seuil de la boutique. Un si grand amour pour son logis paraissait suspect à un négociant qui avait subi le régime de la Terreur. Monsieur Guillaume pensait donc assez naturellement que cette figure sinistre en voulait à la caisse du Chat-qui-pelote. Après avoir discrètement joui du duel muet qui avait lieu entre son patron et l'inconnu, le plus âgé des commis hasarda de se placer sur la dalle où était monsieur Guillaume, en voyant le jeune homme contempler à la dérobée les croisées du troisième. Il fit deux pas dans la rue, leva la tête, et crut avoir aperçu mademoiselle Augustine Guillaume qui se retirait avec précipitation. Mécontent de la perspicacité de son premier commis, le drapier lui lança un regard de travers ; mais tout à coup les craintes mutuelles que la présence de ce passant excitait dans l'âme du marchand et de l'amoureux commis se calmèrent. L'inconnu hêla un fiacre qui se rendait à une place voisine, et y monta rapidement en affectant une trompeuse indifférence.

Ce départ mit un certain baume dans le cœur des autres commis, assez inquiets de retrouver la victime de leur plaisanterie.

— Hé bien, messieurs, qu'avez-vous donc à rester là, les bras croisés ? dit monsieur Guillaume à ses trois néophytes. Mais autrefois, sarpejeu ! quand j'étais chez le sieur Chevrel, j'avais déjà visité plus de deux pièces de drap.

— Il faisait donc jour de meilleure heure, dit le second commis que cette tâche concernait.

Le vieux négociant ne put s'empêcher de sourire. Quoique deux de ces trois jeunes gens, confiés à ses soins par leurs pères, riches manufacturiers de Louviers et de Sedan, n'eussent qu'à demander cent mille francs pour les avoir, le jour où ils seraient en âge de s'établir, Guillaume croyait de son devoir de les tenir sous la férule d'un antique despotisme inconnu de nos jours dans les brillants magasins modernes dont les commis veulent être riches à trente ans : il les faisait travailler comme des nègres. À eux trois, ces commis suffisaient à une besogne qui aurait mis sur les dents dix de ces employés dont le sybaritisme enfle aujourd'hui les colonnes du budget. Aucun bruit ne troublait la paix de cette maison solennelle, où les gonds semblaient toujours huilés, et dont le moindre meuble avait cette propreté respectable qui annonce un ordre et une économie sévères. Souvent, le plus espiègle des commis s'était amusé à écrire sur le fromage de Gruyère qu'on leur abandonnait au déjeuner, et qu'ils se plaisaient à respecter, la date de sa réception primitive. Cette malice et quelques autres semblables faisaient parfois sourire la plus jeune des deux filles de Guillaume, la jolie vierge qui venait d'apparaître au passant enchanté. Quoique chacun des apprentis, et même le plus ancien, payât une forte pension, aucun d'eux n'eût été assez hardi pour rester à la table du patron au moment où le dessert y était servi. Lorsque madame Guillaume parlait d'accommoder la salade, ces pauvres jeunes gens tremblaient en songeant avec quelle parcimonie sa prudente main savait y épancher l'huile. Il ne fallait pas qu'ils s'avisassent de passer une nuit dehors, sans avoir donné longtemps à l'avance un motif plausible à cette irrégularité. Chaque dimanche, et à tour de rôle, deux commis accompagnaient la famille Guillaume à la messe de Saint-Leu et aux vêpres. Mesdemoiselles Virginie et Augustine, modestement vêtues d'indienne, prenaient chacune le bras d'un commis et marchaient en avant, sous les yeux perçants de leur mère, qui fermait ce petit cortège domestique avec son mari accoutumé par elle à porter deux gros paroissiens reliés en maroquin noir. Le second commis n'avait pas d'appointements. Quant à celui que douze ans de persévérance et de discrétion initiaient aux secrets de la maison, il recevait huit cents francs en récompense de ses labeurs. À certaines fêtes de famille, il était gratifié de quelques cadeaux auxquels la main sèche et ridée de madame Guillaume donnait seule du prix : des bourses en filet, qu'elle avait soin d'emplir de coton pour faire valoir leurs dessins à jour ; des bretelles fortement conditionnées, ou des paires de bas de soie bien lourdes. Quelquefois, mais rarement, ce premier ministre était admis à partager les plaisirs de la famille soit quand elle allait à la campagne, soit quand après des mois d'attente elle se décidait à user de son droit à demander, en louant une loge, une pièce à laquelle Paris ne pensait plus. Quant aux deux autres commis, la barrière de respect qui séparait jadis un maître drapier de ses apprentis était placée si fortement entre eux et le vieux négociant, qu'il leur eût été plus facile de voler une pièce de drap que de déranger cette auguste étiquette. Cette réserve peut paraître ridicule aujourd'hui. Néanmoins, ces vieilles maisons étaient des écoles de mœurs et de probité. Les maîtres adoptaient leurs apprentis. Le linge d'un jeune homme était soigné, réparé, quelquefois renouvelé par la

maîtresse de la maison. Un commis tombait-il malade, il devenait l'objet de soins vraiment maternels. En cas de danger, le patron prodiguait son argent pour appeler les plus célèbres docteurs ; car il ne répondait pas seulement des mœurs et du savoir de ces jeunes gens à leurs parents. Si l'un d'eux, honorable par le caractère, éprouvait quelque désastre, ces vieux négociants savaient apprécier l'intelligence qu'ils avaient développée, et n'hésitaient pas à confier le bonheur de leurs filles à celui auquel ils avaient pendant longtemps confié leurs fortunes. Guillaume était un de ces hommes antiques ; et s'il en avait les ridicules, il en avait toutes les qualités. Aussi Joseph Lebas, son premier commis, orphelin et sans fortune, était-il, dans son idée, le futur époux de Virginie sa fille aînée. Mais Joseph ne partageait point les pensées symétriques de son patron, qui, pour un empire, n'aurait pas marié sa seconde fille avant la première. L'infortuné commis se sentait le cœur entièrement pris pour mademoiselle Augustine la cadette. Afin de justifier cette passion, qui avait grandi secrètement, il est nécessaire de pénétrer plus avant dans les ressorts du gouvernement absolu qui régissait la maison du vieux marchand drapier.

Guillaume avait deux filles. L'aînée, mademoiselle Virginie, était tout le portrait de sa mère. Madame Guillaume, fille du sieur Chevreil, se tenait si droite sur la banquette de son comptoir, que plus d'une fois elle avait entendu des plaisants parier qu'elle y était empalée. Sa figure maigre et longue trahissait une dévotion outrée. Sans grâces et sans manières aimables, madame Guillaume ornait habituellement sa tête presque sexagénaire d'un bonnet dont la forme était invariable et garni de barbes comme celui d'une veuve. Tout le voisinage l'appelait la sœur tourière. Sa parole était brève, et ses gestes avaient quelque chose des mouvements saccadés d'un télégraphe. Son œil, clair comme celui d'un chat, semblait en vouloir à tout le monde de ce qu'elle était laide. Mademoiselle Virginie, élevée comme sa jeune sœur sous les lois despotiques de leur mère, avait atteint l'âge de vingt-huit ans. La jeunesse atténuait l'air disgracieux que sa ressemblance avec sa mère donnait parfois à sa figure ; mais la rigueur maternelle l'avait dotée de deux grandes qualités qui pouvaient tout contre-balancer : elle était douce et patiente. Mademoiselle Augustine, à peine âgée de dix-huit ans, ne ressemblait ni à son père ni à sa mère. Elle était de ces filles qui, par l'absence de tout lien physique avec leurs parents, font croire à ce dicton de prude : Dieu donne les enfants. Augustine était petite, ou, pour la mieux peindre, mignonne. Gracieuse et pleine de candeur, un homme du monde n'aurait pu reprocher à cette charmante créature que des gestes mesquins ou certaines attitudes communes, et parfois de la gêne. Sa figure silencieuse et immobile respirait cette mélancolie passagère qui s'empare de toutes les jeunes filles trop faibles pour oser résister aux volontés d'une mère. Toujours modestement vêtues, les deux sœurs ne pouvaient satisfaire la coquetterie innée chez la femme que par un luxe de propreté qui leur allait à merveille et les mettait en harmonie avec ces comptoirs luisants, avec ces rayons sur lesquels le vieux domestique ne souffrait pas un grain de poussière, avec la simplicité antique de tout ce qui se voyait autour d'elles. Obligées par leur genre de vie à chercher des éléments de bonheur dans des travaux obstinés, Augustine et Virginie n'avaient donné jusqu'alors que du contentement à leur mère, qui s'applaudissait secrètement de la perfection du caractère de ses deux filles. Il est facile d'imaginer les résultats de l'éducation qu'elles avaient reçue. Élevées pour le commerce, habituées à n'entendre que des raisonnements et des calculs tristement mercantiles, n'ayant étudié que la grammaire, la tenue des livres, un peu d'histoire juive, l'histoire de France dans *Le Ragois*, et ne lisant que les auteurs dont la lecture leur était permise par leur mère, leurs idées n'avaient pas pris beaucoup d'étendue : elles savaient parfaitement tenir un ménage, elles connaissaient le prix des choses, elles appréciaient les difficultés que l'on éprouve à amasser l'argent, elles étaient économes et portaient un

grand respect aux qualités du négociant. Malgré la fortune de leur père, elles étaient aussi habiles à faire des reprises qu'à festonner ; souvent leur mère parlait de leur apprendre la cuisine afin qu'elles sussent bien ordonner un dîner, et pussent gronder une cuisinière en connaissance de cause. Ignorant les plaisirs du monde et voyant comment s'écoulait la vie exemplaire de leurs parents, elles ne jetaient que bien rarement leurs regards au delà de l'enceinte de cette vieille maison patrimoniale qui, pour leur mère, était l'univers. Les réunions occasionnées par les solennités de famille formaient tout l'avenir de leurs joies terrestres. Quand le grand salon situé au second étage devait recevoir madame Roguin, une demoiselle Chevrel, de quinze ans moins âgée que sa cousine et qui portait des diamants ; le jeune Rabourdin, sous-chef aux Finances ; monsieur César Birotteau, riche parfumeur, et sa femme appelée madame César ; monsieur Camusot, le plus riche négociant en soieries de la rue des Bourdonnais ; deux ou trois vieux banquiers, et des femmes irréprochables ; les apprêts nécessités par la manière dont l'argenterie, les porcelaines de Saxe, les bougies, les cristaux étaient emballés faisaient une diversion à la vie monotone de ces trois femmes qui allaient et venaient, en se donnant autant de mouvement que des religieuses pour la réception d'un évêque. Puis quand, le soir, fatiguées toutes trois d'avoir essuyé, frotté, déballé, mis en place les ornements de la fête, les deux jeunes filles aidaient leur mère à se coucher, madame Guillaume leur disait : — Nous n'avons rien fait aujourd'hui, mes enfants ! Lorsque, dans ces assemblées solennelles, la sœur tourière permettait de danser en confinant les parties de boston, de whist et de trictrac dans sa chambre à coucher, cette concession était comptée parmi les félicités les plus inespérées, et causait un bonheur égal à celui d'aller à deux ou trois grands bals où Guillaume menait ses filles à l'époque du carnaval. Enfin, une fois par an, l'honnête drapier donnait une fête pour laquelle rien n'était épargné. Quelque riches et élégantes que fussent les personnes invitées, elles se gardaient bien d'y manquer ; car les maisons les plus considérables de la place avaient recours à l'immense crédit, à la fortune ou à la vieille expérience de monsieur Guillaume. Mais les deux filles de ce digne négociant ne profitaient pas autant qu'on pourrait le supposer des enseignements que le monde offre à de jeunes âmes. Elles apportaient dans ces réunions, inscrites d'ailleurs sur le carnet d'échéances de la maison, des parures dont la mesquinerie les faisait rougir. Leur manière de danser n'avait rien de remarquable, et la surveillance maternelle ne leur permettait pas de soutenir la conversation autrement que par Oui et Non avec leurs cavaliers. Puis la loi de la vieille enseigne du Chat-qui-pelote leur ordonnait d'être rentrées à onze heures, moment où les bals et les fêtes commencent à s'animer. Ainsi leurs plaisirs, en apparence assez conformes à la fortune de leur père, devenaient souvent insipides par des circonstances qui tenaient aux habitudes et aux principes de cette famille. Quant à leur vie habituelle, une seule observation achèvera de la peindre. Madame Guillaume exigeait que ses deux filles fussent habillées de grand matin, qu'elles descendissent tous les jours à la même heure, et soumettait leurs occupations à une régularité monastique. Cependant Augustine avait reçu du hasard une âme assez élevée pour sentir le vide de cette existence. Parfois ses yeux bleus se relevaient comme pour interroger les profondeurs de cet escalier sombre et de ces magasins humides. Après avoir sondé ce silence de cloître, elle semblait écouter de loin de confuses révélations de cette vie passionnée qui met les sentiments à un plus haut prix que les choses. En ces moments son visage se colorait, ses mains inactives laissaient tomber la blanche mousseline sur le chêne poli du comptoir, et bientôt sa mère lui disait d'une voix qui restait toujours aigre même dans les tons les plus doux : — Augustine ! à quoi pensez-vous donc, mon bijou ? Peut-être *Hippolyte comte de Douglas* et le *Comte de Comminges*, deux romans trouvés par Augustine dans l'armoire d'une cuisinière récemment renvoyée par madame Guillaume, contribuèrent-ils à développer les idées de cette jeune fille qui les avait furtivement

dévorés pendant les longues nuits de l'hiver précédent. Les expressions de désir vague, la voix douce, la peau de jasmin et les yeux bleus d'Augustine avaient donc allumé dans l'âme du pauvre Lebas un amour aussi violent que respectueux. Par un caprice facile à comprendre, Augustine ne se sentait aucun goût pour l'orphelin : peut-être était-ce parce qu'elle ne se savait pas aimée. En revanche, les longues jambes, les cheveux châains, les grosses mains et l'encolure vigoureuse du premier commis avaient trouvé une secrète admiratrice dans mademoiselle Virginie, qui, malgré ses cinquante mille écus de dot, n'était demandée en mariage par personne. Rien de plus naturel que ces deux passions inverses nées dans le silence de ces comptoirs obscurs comme fleurissent des violettes dans la profondeur d'un bois. La muette et constante contemplation qui réunissait les yeux de ces jeunes gens par un besoin violent de distraction au milieu de travaux obstinés et d'une paix religieuse, devait tôt ou tard exciter des sentiments d'amour. L'habitude de voir une figure y fait découvrir insensiblement les qualités de l'âme, et finit par en effacer les défauts.

— Au train dont y va cet homme, nos filles ne tarderont pas à se mettre à genoux devant un prétendu ! se dit monsieur Guillaume en lisant le premier décret par lequel Napoléon anticipa sur les classes de conscrits.

Dès ce jour, désespéré de voir sa fille aînée se faner, le vieux marchand se souvint d'avoir épousé mademoiselle Chevrel à peu près dans la situation où se trouvaient Joseph Lebas et Virginie. Quelle belle affaire que de marier sa fille et d'acquitter une dette sacrée, en rendant à un orphelin le bienfait qu'il avait reçu jadis de son prédécesseur dans les mêmes circonstances ! Âgé de trente-trois ans, Joseph Lebas pensait aux obstacles que quinze ans de différence mettaient entre Augustine et lui. Trop perspicace d'ailleurs pour ne pas deviner les desseins de monsieur Guillaume, il en connaissait assez les principes inexorables pour savoir que jamais la cadette ne se marierait avant l'aînée. Le pauvre commis, dont le cœur était aussi excellent que ses jambes étaient longues et son buste épais, souffrait donc en silence.

Tel était l'état des choses dans cette petite république, qui, au milieu de la rue Saint-Denis, ressemblait assez à une succursale de la Trappe. Mais pour rendre un compte exact des événements extérieurs comme des sentiments, il est nécessaire de remonter à quelques mois avant la scène par laquelle commence cette histoire. À la nuit tombante, un jeune homme passant devant l'obscur boutique du Chat-qui-pelote y était resté un moment en contemplation à l'aspect d'un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde. Le magasin, n'étant pas encore éclairé, formait un plan noir au fond duquel se voyait la salle à manger du marchand. Une lampe astrale y répandait ce jour jaune qui donne tant de grâce aux tableaux de l'école hollandaise. Le linge blanc, l'argenterie, les cristaux formaient de brillants accessoires qu'embellissaient encore de vives oppositions entre l'ombre et la lumière. La figure du père de famille et celle de sa femme, les visages des commis et les formes pures d'Augustine, à deux pas de laquelle se tenait une grosse fille joufflue, composaient un groupe si curieux ; ces têtes étaient si originales, et chaque caractère avait une expression si franche ; on devinait si bien la paix, le silence et la modeste vie de cette famille, que, pour un artiste accoutumé à exprimer la nature, il y avait quelque chose de désespérant à vouloir rendre cette scène fortuite. Ce passant était un jeune peintre, qui, sept ans auparavant, avait remporté le grand prix de peinture. Il revenait de Rome. Son âme nourrie de poésie, ses yeux rassasiés de Raphaël et de Michel-Ange, avaient soif de la nature vraie, après une longue habitation du pays pompeux où l'art a jeté partout son

grandiose. Faux ou juste, tel était son sentiment personnel. Abandonné longtemps à la fougue des passions italiennes, son cœur demandait une de ces vierges modestes et recueillies que, malheureusement, il n'avait su trouver qu'en peinture à Rome. De l'enthousiasme imprimé à son âme exaltée par le tableau naturel qu'il contemplait, il passa naturellement à une profonde admiration pour la figure principale : Augustine paraissait pensive et ne mangeait point ; par une disposition de la lampe dont la lumière tombait entièrement sur son visage, son buste semblait se mouvoir dans un cercle de feu qui détachait plus vivement les contours de sa tête et l'illuminait d'une manière quasi surnaturelle. L'artiste la compara involontairement à un ange exilé qui se souvient du ciel. Une sensation presque inconnue, un amour limpide et bouillonnant inonda son cœur. Après être demeuré pendant un moment comme écrasé sous le poids de ses idées, il s'arracha à son bonheur, rentra chez lui, ne mangea pas, ne dormit point. Le lendemain, il entra dans son atelier pour n'en sortir qu'après avoir déposé sur une toile la magie de cette scène dont le souvenir l'avait en quelque sorte fanatisé. Sa félicité fut incomplète tant qu'il ne posséda pas un fidèle portrait de son idole. Il passa plusieurs fois devant la maison du Chat-qui-pelote ; il osa même y entrer une ou deux fois sous le masque d'un déguisement, afin de voir de plus près la ravissante créature que madame Guillaume couvrait de son aile. Pendant huit mois entiers, adonné à son amour, à ses pinceaux, il resta invisible pour ses amis les plus intimes, oubliant le monde, la poésie, le théâtre, la musique, et ses plus chères habitudes. Un matin, Girodet força toutes ces consignes que les artistes connaissent et savent éluder, parvint à lui et le réveilla par cette demande : — Que mettras-tu au Salon ? L'artiste saisit la main de son ami, l'entraîne à son atelier, découvre un petit tableau de chevalet et un portrait. Après une lente et avide contemplation des deux chefs-d'œuvre, Girodet saute au cou de son camarade et l'embrasse, sans trouver de paroles. Ses émotions ne pouvaient se rendre que comme il les sentait, d'âme à âme.

— Tu es amoureux ? dit Girodet.

Tous deux savaient que les plus beaux portraits de Titien, de Raphaël et de Léonard de Vinci sont dus à des sentiments exaltés, qui, sous diverses conditions, engendrent d'ailleurs tous les chefs-d'œuvre. Pour toute réponse, le jeune artiste inclina la tête.

— Es-tu heureux de pouvoir être amoureux ici, en revenant d'Italie ! Je ne te conseille pas de mettre de telles œuvres au Salon, ajouta le grand peintre. Vois-tu, ces deux tableaux n'y seraient pas sentis. Ces couleurs vraies, ce travail prodigieux ne peuvent pas encore être appréciés, le public n'est plus accoutumé à tant de profondeur. Les tableaux que nous peignons, mon bon ami, sont des écrans, des paravents. Tiens, faisons plutôt des vers, et traduisons les Anciens ! il y a plus de gloire à en attendre, que de nos malheureuses toiles.

Malgré cet avis charitable, les deux toiles furent exposées. La scène d'intérieur fit une révolution dans la peinture. Elle donna naissance à ces tableaux de genre dont la prodigieuse quantité importée à toutes nos expositions, pourrait faire croire qu'ils s'obtiennent par des procédés purement mécaniques. Quant au portrait, il est peu d'artistes qui ne gardent le souvenir de cette toile vivante à laquelle le public, quelquefois juste en masse, laissa la couronne que Girodet y plaça lui-même. Les deux tableaux furent entourés d'une foule immense. On s'y tua, comme disent les femmes. Des spéculateurs, des grands seigneurs couvrirent ces deux toiles de doubles napoléons, l'artiste refusa obstinément de les vendre, et refusa d'en faire des copies. On lui offrit une somme énorme pour les laisser graver, les marchands ne furent pas plus heureux que ne l'avaient été les amateurs.

Quoique cette aventure fût du bruit dans le monde, elle n'était pas de nature à parvenir au fond de la petite Thébairde de la rue Saint-Denis. Néanmoins, en venant faire une visite à madame Guillaume, la femme du notaire parla de l'exposition devant Augustine, qu'elle aimait beaucoup, et lui en expliqua le but. Le babil de madame Roguin inspira naturellement à Augustine le désir de voir les tableaux, et la hardiesse de demander secrètement à sa cousine de l'accompagner au Louvre. La cousine réussit dans la négociation qu'elle entama auprès de madame Guillaume, pour obtenir la permission d'arracher sa petite cousine à ses tristes travaux pendant environ deux heures. La jeune fille pénétra donc, à travers la foule, jusqu'au tableau couronné. Un frisson la fit trembler comme une feuille de bouleau, quand elle se reconnut. Elle eut peur et regarda autour d'elle pour rejoindre madame Roguin, de qui elle avait été séparée par un flot de monde. En ce moment ses yeux effrayés rencontrèrent la figure enflammée du jeune peintre. Elle se rappela tout à coup la physionomie d'un promeneur que, curieuse, elle avait souvent remarqué, en croyant que c'était un nouveau voisin.

— Vous voyez ce que l'amour m'a fait faire, dit l'artiste à l'oreille de la timide créature qui resta tout épouvantée de ces paroles.

Elle trouva un courage surnaturel pour fendre la presse, et pour rejoindre sa cousine encore occupée à percer la masse du monde qui l'empêchait d'arriver jusqu'au tableau.

— Vous seriez étouffée, s'écria Augustine, partons !

Mais il se rencontre, au Salon, certains moments pendant lesquels deux femmes ne sont pas toujours libres de diriger leurs pas dans les galeries. Mademoiselle Guillaume et sa cousine furent poussées à quelques pas du second tableau, par suite des mouvements irréguliers que la foule leur imprima. Le hasard voulut qu'elles eussent la facilité d'approcher ensemble de la toile illustrée par la mode, d'accord cette fois avec le talent. La femme du notaire fit une exclamation de surprise perdue dans le brouhaha et les bourdonnements de la foule ; mais Augustine pleura involontairement à l'aspect de cette merveilleuse scène. Puis, par un sentiment presque inexplicable, elle mit un doigt sur ses lèvres en apercevant à deux pas d'elle la figure extatique du jeune artiste. L'inconnu répondit par un signe de tête et désigna madame Roguin, comme un trouble-fête, afin de montrer à Augustine qu'elle était comprise. Cette pantomime jeta comme un brasier dans le corps de la pauvre fille qui se trouva criminelle, en se figurant qu'il venait de se conclure un pacte entre elle et l'artiste. Une chaleur étouffante, le continuel aspect des plus brillantes toilettes, et l'étourdissement que produisait sur Augustine la vérité des couleurs, la multitude des figures vivantes ou peintes, la profusion des cadres d'or, lui firent éprouver une espèce d'enivrement qui redoubla ses craintes. Elle se serait peut-être évanouie, si, malgré ce chaos de sensations, il ne s'était élevé au fond de son cœur une jouissance inconnue qui vivifia tout son être. Néanmoins, elle se crut sous l'empire de ce démon dont les terribles pièges lui étaient prédits par la voix tonnante des prédicateurs. Ce moment fut pour elle comme un moment de folie. Elle se vit accompagnée jusqu'à la voiture de sa cousine par ce jeune homme resplendissant de bonheur et d'amour. En proie à une irritation toute nouvelle, à une ivresse qui la livrait en quelque sorte à la nature, Augustine écouta la voix éloquente de son cœur, et regarda plusieurs fois le jeune peintre en laissant paraître le trouble dont elle était saisie. Jamais l'incarnat de ses joues n'avait formé de plus vigoureux contrastes avec la blancheur de sa peau. L'artiste aperçut alors cette beauté dans toute sa fleur, cette pudeur dans toute sa gloire. Augustine éprouva une

sorte de joie mêlée de terreur, en pensant que sa présence causait la félicité de celui dont le nom était sur toutes les lèvres, dont le talent donnait l'immortalité à de passagères images. Elle était aimée ! il lui était impossible d'en douter. Quand elle ne vit plus l'artiste, elle entendit encore retentir dans son cœur ces paroles simples : — « Vous voyez ce que l'amour m'a fait faire. » Et les palpitations devenues plus profondes lui semblèrent une douleur, tant son sang plus ardent réveilla dans son corps de puissances inconnues. Elle feignit d'avoir un grand mal de tête pour éviter de répondre aux questions de sa cousine relativement aux tableaux ; mais, au retour, madame Roguin ne put s'empêcher de parler à madame Guillaume de la célébrité obtenue par le Chat-qui-pelote, et Augustine trembla de tous ses membres en entendant dire à sa mère qu'elle irait au Salon pour y voir sa maison. La jeune fille insista de nouveau sur sa souffrance, et obtint la permission d'aller se coucher.

— Voilà ce qu'on gagne à tous ces spectacles, s'écria monsieur Guillaume, des maux de tête. Est-ce donc bien amusant de voir en peinture ce qu'on rencontre tous les jours dans notre rue ! Ne me parlez pas de ces artistes qui sont, comme vos auteurs, des meurt-de-faim. Que diable ont-ils besoin de prendre ma maison pour la vilipender dans leurs tableaux ?

— Cela pourra nous faire vendre quelques aunes de drap de plus, dit Joseph Lebas.

Cette observation n'empêcha pas que les arts et la pensée ne fussent condamnés encore une fois au tribunal du Négocio. Comme on doit bien le penser, ces discours ne donnèrent pas grand espoir à Augustine. Elle eut toute la nuit pour se livrer à la première méditation de l'amour. Les événements de cette journée furent comme un songe qu'elle se plut à reproduire dans sa pensée. Elle s'initia aux craintes, aux espérances, aux remords, à toutes ces ondulations de sentiment qui devaient bercer un cœur simple et timide comme le sien. Quel vide elle reconnut dans cette noire maison, et quel trésor elle trouva dans son âme ! Être la femme d'un homme de talent, partager sa gloire ! Quels ravages cette idée ne devait-elle pas faire au cœur d'une enfant élevée au sein de cette famille ! Quelle espérance ne devait-elle pas éveiller chez une jeune personne qui, nourrie jusqu'alors de principes vulgaires, avait désiré une vie élégante ! Un rayon de soleil était tombé dans cette prison. Augustine aima tout à coup. En elle tant de sentiments étaient flattés à la fois, qu'elle succomba sans rien calculer. À dix-huit ans, l'amour ne jette-t-il pas son prisme entre le monde et les yeux d'une jeune fille ! Incapable de deviner les rudes chocs qui résultent de l'alliance d'une femme aimante avec un homme d'imagination, elle crut être appelée à faire le bonheur de celui-ci, sans apercevoir aucune disparate entre elle et lui. Pour elle le présent fut tout l'avenir. Quand le lendemain son père et sa mère revinrent du Salon, leurs figures attristées annoncèrent quelque désappointement. D'abord, les deux tableaux avaient été retirés par le peintre ; puis, madame Guillaume avait perdu son châle de cachemire. Apprendre que les tableaux venaient de disparaître après sa visite au Salon fut pour Augustine la révélation d'une délicatesse de sentiment que les femmes savent toujours apprécier, même instinctivement.

Le matin où, rentrant d'un bal, Théodore de Sommervieux, tel était le nom que la renommée avait apporté dans le cœur d'Augustine, fut aspergé par les commis du Chat-qui-pelote pendant qu'il attendait l'apparition de sa naïve amie, qui ne le savait certes pas là, les deux amants se voyaient pour la quatrième fois seulement depuis la scène du Salon. Les obstacles que le régime de la maison Guillaume opposait au caractère fougueux de

l'artiste, donnaient à sa passion pour Augustine une violence facile à concevoir. Comment aborder une jeune fille assise dans un comptoir entre deux femmes telles que mademoiselle Virginie et madame Guillaume ? Comment correspondre avec elle, quand sa mère ne la quittait jamais ? Habile, comme tous les amants, à se forger des malheurs, Théodore se créait un rival dans l'un des commis, et mettait les autres dans les intérêts de son rival. S'il échappait à tant d'Argus, il se voyait échouant sous les yeux sévères du vieux négociant ou de madame Guillaume. Partout des barrières, partout le désespoir ! La violence même de sa passion empêchait le jeune peintre de trouver ces expédients ingénieux qui, chez les prisonniers comme chez les amants, semblent être le dernier effort de la raison échauffée par un sauvage besoin de liberté ou par le feu de l'amour. Théodore tournait alors dans le quartier avec l'activité d'un fou, comme si le mouvement pouvait lui suggérer des ruses. Après s'être bien tourmenté l'imagination, il inventa de gagner à prix d'or la servante joufflue. Quelques lettres furent donc échangées de loin en loin pendant la quinzaine qui suivit la malencontreuse matinée où monsieur Guillaume et Théodore s'étaient si bien examinés.

En ce moment, les deux jeunes gens étaient convenus de se voir à une certaine heure du jour et le dimanche, à Saint-Leu, pendant la messe et les vêpres. Augustine avait envoyé à son cher Théodore la liste des parents et des amis de la famille, chez lesquels le jeune peintre tâcha d'avoir accès afin d'intéresser à ses amoureuses pensées, s'il était possible, une de ces âmes occupées d'argent, de commerce, et auxquelles une passion véritable devait sembler la spéculation la plus monstrueuse, une spéculation inouïe. D'ailleurs, rien ne changea dans les habitudes du Chat-qui-pelote. Si Augustine fut distraite, si, contre toute espèce d'obéissance aux lois de la charte domestique, elle monta à sa chambre pour y aller, grâce à un pot de fleurs, établir des signaux ; si elle soupira, si elle pensa enfin, personne, pas même sa mère, ne s'en aperçut. Cette circonstance causera quelque surprise à ceux qui auront compris l'esprit de cette maison, où une pensée entachée de poésie devait produire un contraste avec les êtres et les choses, où personne ne pouvait se permettre ni un geste, ni un regard qui ne fussent vus et analysés. Cependant rien de plus naturel : le vaisseau si tranquille qui naviguait sur la mer orageuse de la place de Paris, sous le pavillon du Chat-qui-pelote, était la proie d'une de ces tempêtes qu'on pourrait nommer équinoxiales à cause de leur retour périodique. Depuis quinze jours, les quatre hommes de l'équipage, madame Guillaume et mademoiselle Virginie s'adonnaient à ce travail excessif désigné sous le nom d'*inventaire*. On remuait tous les ballots et l'on vérifiait l'aunage des pièces pour s'assurer de la valeur exacte du coupon. On examinait soigneusement la carte appendue au paquet pour reconnaître en quel temps les draps avaient été achetés. On fixait le prix actuel. Toujours debout, son aune à la main, la plume derrière l'oreille, monsieur Guillaume ressemblait à un capitaine commandant la manœuvre. Sa voix aiguë, passant par un judas pour interroger la profondeur des écoutilles du magasin d'en bas, faisait entendre ces barbares locutions du commerce, qui ne s'exprime que par énigmes : — Combien d'H-N-Z ? — Enlevé. — Que reste-t-il de Q-X ? — Deux aunes. — Quel prix ? — Cinq-cinq-trois. — Portez à trois A tout J-J, tout M-P, et le reste de V-D-O. Mille autres phrases tout aussi intelligibles ronflaient à travers les comptoirs comme des vers de la poésie moderne que des romantiques se seraient cités afin d'entretenir leur enthousiasme pour un de leurs poètes. Le soir, Guillaume, enfermé avec son commis et sa femme, soldait les comptes, portait à nouveau, écrivait aux retardataires, et dressait des factures. Tous trois préparaient ce travail immense dont le résultat tenait sur un carré de papier tellière, et prouvait à la maison Guillaume qu'il existait tant en argent, tant en marchandises, tant en traites et billets ; qu'elle ne devait pas un sou, qu'il lui était dû cent ou deux cent mille francs ; que

le capital avait augmenté ; que les fermes, les maisons, les rentes allaient être ou arrondies, ou réparées, ou doublées. De là résultait la nécessité de recommencer avec plus d'ardeur que jamais à ramasser de nouveaux écus, sans qu'il vînt en tête à ces courageuses fourmis de se demander : À quoi bon ?

À la faveur de ce tumulte annuel, l'heureuse Augustine échappait à l'investigation de ses Argus. Enfin, un samedi soir, la clôture de l'inventaire eut lieu. Les chiffres du total actif offrirent assez de zéros pour qu'en cette circonstance Guillaume levât la consigne sévère qui régnait toute l'année au dessert. Le sournois drapier se frotta les mains, et permit à ses commis de rester à sa table. À peine chacun des hommes de l'équipage achevait-il son petit verre d'une liqueur de ménage, on entendit le roulement d'une voiture. La famille alla voir Cendrillon aux Variétés, tandis que les deux derniers commis reçurent chacun un écu de six francs et la permission d'aller où bon leur semblerait, pourvu qu'ils fussent rentrés à minuit. Malgré cette débauche, le dimanche matin, le vieux marchand drapier fit sa barbe dès six heures, endossa son habit marron dont les superbes reflets lui causaient toujours le même contentement, il attacha les boucles d'or aux oreilles de son ample culotte de soie ; puis, vers sept heures, au moment où tout dormait encore dans la maison, il se dirigea vers le petit cabinet attenant à son magasin du premier étage. Le jour y venait d'une croisée armée de gros barreaux de fer, et qui donnait sur une petite cour carrée formée de murs si noirs qu'elle ressemblait assez à un puits. Le vieux négociant ouvrit lui-même ces volets garnis de tôle qu'il connaissait si bien, et releva une moitié du vitrage en le faisant glisser dans sa coulisse. L'air glacé de la cour vint rafraîchir la chaude atmosphère de ce cabinet, qui exhalait l'odeur particulière aux bureaux. Le marchand resta debout, la main posée sur le bras crasseux d'un fauteuil de canne doublé de maroquin dont la couleur primitive était effacée, il semblait hésiter à s'y asseoir. Il regarda d'un air attendri le bureau à double pupitre, où la place de sa femme se trouvait ménagée, dans le côté opposé à la sienne, par une petite arcade pratiquée dans le mur. Il contempla les cartons numérotés, les ficelles, les ustensiles, les fers à marquer le drap, la caisse, objets d'une origine immémoriale, et crut se revoir devant l'ombre évoquée du sieur Chevrel. Il avança le même tabouret sur lequel il s'était jadis assis en présence de son défunt patron. Ce tabouret garni de cuir noir, et dont le crin s'échappait depuis longtemps par les coins, mais sans se perdre, il le plaça d'une main tremblante au même endroit où son prédécesseur l'avait mis ; puis, dans une agitation difficile à décrire, il tira la sonnette qui correspondait au chevet du lit de Joseph Lebas. Quand ce coup décisif eut été frappé, le vieillard, pour qui ces souvenirs furent sans doute trop lourds, prit trois ou quatre lettres de change qui lui avaient été présentées, et les regarda sans les voir, quand Joseph Lebas se montra soudain.

— Asseyez-vous là, lui dit Guillaume en lui désignant le tabouret.

Comme jamais le vieux maître-drapier n'avait fait asseoir son commis devant lui, Joseph Lebas tressaillit.

— Que pensez-vous de ces traites ? demanda Guillaume.

— Elles ne seront pas payées.

— Comment ?

— Mais j'ai su qu'avant-hier Étienne et compagnie ont fait leurs paiements en or.

— Oh ! oh ! s'écria le drapier, il faut être bien malade pour laisser voir sa bile. Parlons d'autre chose. Joseph, l'inventaire est fini.

— Oui, monsieur, et le dividende est un des plus beaux que vous ayez eus.

— Ne vous servez donc pas de ces nouveaux mots ! Dites le produit, Joseph. Savez-vous, mon garçon, que c'est un peu à vous que nous devons ces résultats ? aussi, ne voulez plus que vous ayez d'appointements. Madame Guillaume m'a donné l'idée de vous offrir un intérêt. Hein, Joseph ! Guillaume et Lebas, ces mots ne feraient-ils pas une belle raison sociale ? On pourrait mettre *et compagnie* pour arrondir la signature.

Les larmes vinrent aux yeux de Joseph Lebas, qui s'efforça de les cacher. — Ah, monsieur Guillaume ! comment ai-je pu mériter tant de bontés ? Je n'ai fait que mon devoir. C'était déjà tant que de vous intéresser à un pauvre orph...

Il brossait le parement de sa manche gauche avec la manche droite, et n'osait regarder le vieillard qui souriait en pensant que ce modeste jeune homme avait sans doute besoin, comme lui autrefois, d'être encouragé pour rendre l'explication complète.

— Cependant, reprit le père de Virginie, vous ne méritez pas beaucoup cette faveur, Joseph ! Vous ne mettez pas en moi autant de confiance que j'en mets en vous. (Le commis releva brusquement la tête.) — Vous avez le secret de la caisse. Depuis deux ans je vous ai dit presque toutes mes affaires. Je vous ai fait voyager en fabrique. Enfin, pour vous, je n'ai rien sur le cœur. Mais vous ?... vous avez une inclination, et ne m'en avez pas touché un seul mot. (Joseph Lebas rougit.) — Ah ! ah ! s'écria Guillaume, vous pensiez donc tromper un vieux renard comme moi ? Moi ! à qui vous avez vu deviner la faillite Lecoq !

— Comment, monsieur ? répondit Joseph Lebas en examinant son patron avec autant d'attention que son patron l'examinait, comment, vous sauriez qui j'aime ?

— Je sais tout, vaurien, lui dit le respectable et rusé marchand en lui tordant le bout de l'oreille. Et je pardonne, j'ai fait de même.

— Et vous me l'accorderiez ?

— Oui, avec cinquante mille écus, et je t'en laisserai autant, et nous marcherons sur nouveaux frais avec une nouvelle raison sociale. Nous brasserons encore des affaires, garçon, s'écria le vieux marchand en s'exaltant, se levant et agitant ses bras. Vois-tu, mon gendre, il n'y a que le commerce ! Ceux qui se demandent quels plaisirs on y trouve sont des imbéciles. Être à la piste des affaires, savoir gouverner sur la place, attendre avec anxiété, comme au jeu, si les Étienne et compagnie font faillite, voir passer un régiment de la garde impériale habillé de notre drapeau, donner un croc en jambe au voisin, loyalement s'entend ! fabriquer à meilleur marché que les autres ; suivre une affaire qu'on ébauche, qui commence, grandit, chancelle et réussit, connaître comme un ministre de la police tous les ressorts des maisons de commerce pour ne pas faire fausse route ; se tenir debout devant les naufrages ; avoir des amis, par correspondance, dans toutes les villes

manufacturières, n'est-ce pas un jeu perpétuel, Joseph ? Mais c'est vivre, ça ! Je mourrai dans ce tracas-là, comme le vieux Chevrel, n'en prenant cependant plus qu'à mon aise. Dans la chaleur de sa plus forte improvisation, le père Guillaume n'avait presque pas regardé son commis qui pleurait à chaudes larmes. — Eh bien ! Joseph, mon pauvre garçon, qu'as-tu donc ?

— Ah ! je l'aime tant, tant, monsieur Guillaume, que le cœur me manque, je crois...

— Eh bien ! garçon, dit le marchand attendri, tu es plus heureux que tu ne crois, sarpejeu, car elle t'aime. Je le sais, moi !

Et il cligna ses deux petits yeux verts en regardant son commis.

— Mademoiselle Augustine, mademoiselle Augustine ! s'écria Joseph Lebas dans son enthousiasme.

Il allait s'élancer hors du cabinet, quand il se sentit arrêté par un bras de fer, et son patron stupéfait le ramena vigoureusement devant lui.

— Qu'est-ce que fait donc Augustine dans cette affaire-là ? demanda Guillaume dont la voix glaça sur-le-champ le malheureux Joseph Lebas.

— N'est-ce pas elle... que... j'aime ? dit le commis en balbutiant.

Déconcerté de son défaut de perspicacité, Guillaume se rassit et mit sa tête pointue dans ses deux mains pour réfléchir à la bizarre position dans laquelle il se trouvait. Joseph Lebas honteux et au désespoir resta debout.

— Joseph, reprit le négociant avec une dignité froide, je vous parlais de Virginie. L'amour ne se commande pas, je le sais. Je connais votre discrétion, nous oublierons cela. Je ne marierai jamais Augustine avant Virginie. Votre intérêt sera de dix pour cent.

Le commis, auquel l'amour donna je ne sais quel degré de courage et d'éloquence, joignit les mains, prit la parole, parla pendant un quart d'heure à Guillaume avec tant de chaleur et de sensibilité, que la situation changea. S'il s'était agi d'une affaire commerciale, le vieux négociant aurait eu des règles fixes pour prendre une résolution ; mais, jeté à mille lieues du commerce, sur la mer des sentiments, et sans boussole, il flotta irrésolu devant un événement si original, se disait-il. Entraîné par sa bonté naturelle, il battit un peu la campagne.

— Et, diantre, Joseph, tu n'es pas sans savoir que j'ai eu mes deux enfants à dix ans de distance ! Mademoiselle Chevrel n'était pas belle, elle n'a cependant pas à se plaindre de moi. Fais donc comme moi. Enfin, ne pleure pas, es-tu bête ? Que veux-tu ? cela s'arrangera peut-être, nous verrons. Il y a toujours moyen de se tirer d'affaire. Nous autres hommes nous ne sommes pas toujours comme des Céladons pour nos femmes. Tu m'entends ? Madame Guillaume est dévote, et... Allons, sarpejeu, mon enfant, donne ce matin le bras à Augustine pour aller à la messe.

Telles furent les phrases jetées à l'aventure par Guillaume. La conclusion qui les terminait ravit l'amoureux commis : il songeait déjà pour mademoiselle Virginie à l'un de ses amis, quand il sortit du cabinet enfumé en serrant la main de son futur beau-père, après lui avoir dit, d'un petit air entendu, que tout s'arrangerait au mieux.

— Que va penser madame Guillaume ? Cette idée tourmenta prodigieusement le brave négociant quand il fut seul.

Au déjeuner, madame Guillaume et Virginie, auxquelles le marchand-drapier avait laissé provisoirement ignorer son désappointement, regardèrent assez malicieusement Joseph Lebas qui resta grandement embarrassé. La pudeur du commis lui concilia l'amitié de sa belle-mère. La matrone redevint si gaie qu'elle regarda monsieur Guillaume en souriant, et se permit quelques petites plaisanteries d'un usage immémorial dans ces innocentes familles. Elle mit en question la conformité de la taille de Virginie et de celle de Joseph, pour leur demander de se mesurer. Ces niaiseries préparatoires attirèrent quelques nuages sur le front du chef de famille, et il afficha même un tel amour pour le décorum, qu'il ordonna à Augustine de prendre le bras du premier commis en allant à Saint-Leu. Madame Guillaume, étonnée de cette délicatesse masculine, honora son mari d'un signe de tête d'approbation. Le cortège partit donc de la maison dans un ordre qui ne pouvait suggérer aucune interprétation malicieuse aux voisins.

— Ne trouvez-vous pas, mademoiselle Augustine, disait le commis en tremblant, que la femme d'un négociant qui a un bon crédit, comme monsieur Guillaume, par exemple, pourrait s'amuser un peu plus que ne s'amuse madame votre mère, pourrait porter des diamants, aller en voiture ? Oh ! moi, d'abord, si je me mariais, je voudrais avoir toute la peine, et voir ma femme heureuse. Je ne la mettrais pas dans mon comptoir. Voyez-vous, dans la draperie, les femmes n'y sont plus aussi nécessaires qu'elles l'étaient autrefois. Monsieur Guillaume a eu raison d'agir comme il a fait, et d'ailleurs c'était le goût de son épouse. Mais qu'une femme sache donner un coup de main à la comptabilité, à la correspondance, au détail, aux commandes, à son ménage, afin de ne pas rester oisive, c'est tout. À sept heures, quand la boutique serait fermée, moi je m'amuserais, j'irais au spectacle et dans le monde. Mais vous ne m'écoutez pas.

— Si fait, monsieur Joseph. Que dites-vous de la peinture ? C'est là un bel état.

— Oui, je connais un maître peintre en bâtiment, monsieur Lourdois, qui a des écus.

En devisant ainsi, la famille atteignit l'église de Saint-Leu. Là, madame Guillaume retrouva ses droits, et fit mettre, pour la première fois, Augustine à côté d'elle. Virginie prit place sur la quatrième chaise à côté de Lebas. Pendant le prône, tout alla bien entre Augustine et Théodore qui, debout derrière un pilier, priait sa madone avec ferveur ; mais au lever-Dieu, madame Guillaume s'aperçut, un peu tard, que sa fille Augustine tenait son livre de messe au rebours. Elle se disposait à la gourmander vigoureusement, quand, rabaisant son voile, elle interrompit sa lecture et se mit à regarder dans la direction qu'affectionnaient les yeux de sa fille. À l'aide de ses bésicles, elle vit le jeune artiste dont l'élégance mondaine annonçait plutôt quelque capitaine de cavalerie en congé, qu'un négociant du quartier. Il est difficile d'imaginer l'état violent dans lequel se trouva madame Guillaume, qui se flattait d'avoir parfaitement élevé ses filles, en reconnaissant

dans le cœur d'Augustine un amour clandestin dont le danger lui fut exagéré par sa prudence et par son ignorance. Elle crut sa fille gangrenée jusqu'au cœur.

— Tenez d'abord votre livre à l'endroit, mademoiselle, dit-elle à voix basse mais en tremblant de colère. Elle arracha vivement le Paroissien accusateur, et le remit de manière à ce que les lettres fussent dans leur sens naturel. — N'ayez pas le malheur de lever les yeux autre part que sur vos prières, ajouta-t-elle, autrement, vous auriez affaire à moi. Après la messe, votre père et moi nous aurons à vous parler.

Ces paroles furent comme un coup de foudre pour la pauvre Augustine. Elle se sentit défaillir ; mais combattue entre la douleur qu'elle éprouvait et la crainte de faire un esclandre dans l'église, elle eut le courage de cacher ses angoisses. Cependant, il était facile de deviner l'état violent de son âme en voyant son Paroissien trembler et des larmes tomber sur chacune des pages qu'elle tournait. Au regard enflammé que lui lança madame Guillaume, l'artiste vit le péril où tombaient ses amours, et sortit, la rage dans le cœur, décidé à tout oser.

— Allez dans votre chambre, mademoiselle ! dit madame Guillaume à sa fille en rentrant au logis ; nous vous ferons appeler ; et surtout, ne vous avisez pas d'en sortir.

La conférence que les deux époux eurent ensemble fut si secrète, que rien n'en transpira d'abord. Cependant, Virginie, qui avait encouragé sa sœur par mille douces représentations, poussa la complaisance jusqu'à se glisser auprès de la porte de la chambre à coucher de sa mère, chez laquelle la discussion avait lieu, pour y recueillir quelques phrases. Au premier voyage qu'elle fit du troisième au second étage, elle entendit son père qui s'écriait : — Madame, vous voulez donc tuer votre fille ?

— Ma pauvre enfant, dit Virginie à sa sœur éplorée, papa prend ta défense !

— Et que veulent-ils faire à Théodore ? demanda l'innocente créature.

La curieuse Virginie redescendit alors ; mais cette fois elle resta plus longtemps : elle apprit que Lebas aimait Augustine. Il était écrit que, dans cette mémorable journée, une maison ordinairement si calme serait un enfer. Monsieur Guillaume désespéra Joseph Lebas en lui confiant l'amour d'Augustine pour un étranger. Lebas, qui avait averti son ami de demander mademoiselle Virginie en mariage, vit ses espérances renversées. Mademoiselle Virginie, accablée de savoir que Joseph l'avait en quelque sorte refusée, fut prise d'une migraine. La zizanie semée entre les deux époux par l'explication que monsieur et madame Guillaume avaient eue ensemble, et où, pour la troisième fois de leur vie, ils se trouvèrent d'opinions différentes, se manifesta d'une manière terrible. Enfin, à quatre heures après midi, Augustine, pâle, tremblante et les yeux rouges, comparut devant son père et sa mère. La pauvre enfant raconta naïvement la trop courte histoire de ses amours. Rassurée par l'allocution de son père, qui lui avait promis de l'écouter en silence, elle prit un certain courage en prononçant devant ses parents le nom de son cher Théodore de Sommervieux, et en fit malicieusement sonner la particule aristocratique. En se livrant au charme inconnu de parler de ses sentiments, elle trouva assez de hardiesse pour déclarer avec une innocente fermeté qu'elle aimait monsieur de Sommervieux, qu'elle le lui avait écrit, et ajouta, les larmes aux yeux : — Ce serait faire mon malheur que de me sacrifier à un autre.

— Mais, Augustine, vous ne savez donc pas ce que c'est qu'un peintre ? s'écria sa mère avec horreur.

— Madame Guillaume ! dit le vieux père en imposant silence à sa femme. — Augustine, dit-il, les artistes sont en général des meurt-de-faim. Ils sont trop dépensiers pour ne pas être toujours de mauvais sujets. J'ai fourni feu M. Joseph Vernet, feu M. Lekain et feu M. Noverre. Ah ! si tu savais combien ce M. Noverre, M. le chevalier de Saint-Georges, et surtout M. Philidor, ont joué de tours à ce pauvre père Chevrel ! Ce sont de drôles de corps, je le sais bien. Ça vous a tous un babil, des manières... Ah ! jamais ton monsieur Sumer... Somm...

— De Sommervieux, mon père !

— Eh bien ! de Sommervieux, soit ! jamais il n'aura été aussi agréable avec toi que M. le chevalier de Saint-Georges le fut avec moi, le jour où j'obtins une sentence des consuls contre lui. Aussi était-ce des gens de qualité d'autrefois.

— Mais, mon père, monsieur Théodore est noble, et m'a écrit qu'il était riche. Son père s'appelait le chevalier de Sommervieux avant la révolution.

À ces paroles, monsieur Guillaume regarda sa terrible moitié, qui, en femme contrariée frappait le plancher du bout du pied et gardait un morne silence. Elle évitait même de jeter ses yeux courroucés sur Augustine, et semblait laisser à monsieur Guillaume toute la responsabilité d'une affaire si grave, puisque ses avis n'étaient pas écoutés. Cependant, malgré son flegme apparent, quand elle vit son mari prenant si doucement son parti sur une catastrophe qui n'avait rien de commercial, elle s'écria : — En vérité, monsieur, vous êtes d'une faiblesse avec vos filles... mais...

Le bruit d'une voiture qui s'arrêtait à la porte interrompit tout à coup la mercuriale que le vieux négociant redoutait déjà. En un moment, madame Roguin se trouva au milieu de la chambre, et, regardant les trois acteurs de cette scène domestique : — Je sais tout, ma cousine, dit-elle d'un air de protection.

Madame Roguin avait un défaut, celui de croire que la femme d'un notaire de Paris pouvait jouer le rôle d'une petite maîtresse.

— Je sais tout, répéta-t-elle, et je viens dans l'arche de Noé, comme la colombe, avec la branche d'olivier. J'ai lu cette allégorie dans le *Génie du Christianisme*, dit-elle en se retournant vers madame Guillaume, la comparaison doit vous plaire, ma cousine. Savez-vous, ajouta-t-elle en souriant à Augustine, que ce monsieur de Sommervieux est un homme charmant ? Il m'a donné ce matin mon portrait fait de main de maître. Cela vaut au moins six mille francs.

À ces mots, elle frappa doucement sur les bras de monsieur Guillaume. Le vieux négociant ne put s'empêcher de faire avec ses lèvres une grosse moue qui lui était particulière.

— Je connais beaucoup monsieur de Sommervieux, reprit la colombe. Depuis une quinzaine de jours il vient à mes soirées, il en fait le charme. Il m'a conté toutes ses peines

et m'a prise pour avocat. Je sais de ce matin qu'il adore Augustine, et il l'aura. Ah ! cousine, n'agitez pas ainsi la tête en signe de refus. Apprenez qu'il sera créé baron, et qu'il vient d'être nommé chevalier de la Légion-d'Honneur par l'empereur lui-même, au Salon. Roguin est devenu son notaire et connaît ses affaires. Eh bien ! monsieur de Sommervieux possède en bons biens au soleil douze mille livres de rente. Savez-vous que le beau-père d'un homme comme lui peut devenir quelque chose, maire de son arrondissement, par exemple ! N'avez-vous pas vu monsieur Dupont être fait comte de l'empire et sénateur pour être venu, en sa qualité de maire, complimenter l'empereur sur son entrée à Vienne. Oh ! ce mariage-là se fera. Je l'adore, moi, ce bon jeune homme. Sa conduite envers Augustine ne se voit que dans les romans. Va, ma petite, tu seras heureuse, et tout le monde voudrait être à ta place. J'ai chez moi, à mes soirées, madame la duchesse de Carigliano qui raffole de monsieur de Sommervieux. Quelques méchantes langues disent qu'elle ne vient chez moi que pour lui, comme si une duchesse d'hier était déplacée chez une Chevrel dont la famille a cent ans de bonne bourgeoisie.

— Augustine, reprit madame Roguin après une petite pause, j'ai vu le portrait. Dieu ! qu'il est beau ! Sais-tu que l'empereur a voulu le voir ? Il a dit en riant au Vice-Connétable que s'il y avait beaucoup de femmes comme celle-là à sa cour pendant qu'il y venait tant de rois, il se faisait fort de maintenir toujours la paix en Europe. Est-ce flatteur ?

Les orages par lesquels cette journée avait commencé devaient ressembler à ceux de la nature, en ramenant un temps calme et serein. Madame Roguin déploya tant de séductions dans ses discours, elle sut attaquer tant de cordes à la fois dans les cœurs secs de monsieur et de madame Guillaume, qu'elle finit par en trouver une dont elle tira parti. À cette singulière époque, le commerce et la finance avaient plus que jamais la folle manie de s'allier aux grands seigneurs, et les généraux de l'empire profitèrent assez bien de ces dispositions. Monsieur Guillaume s'élevait singulièrement contre cette déplorable passion. Ses axiomes favoris étaient que, pour trouver le bonheur, une femme devait épouser un homme de sa classe ; on était toujours tôt ou tard puni d'avoir voulu monter trop haut ; l'amour résistait si peu aux tracasseries du ménage, qu'il fallait trouver l'un chez l'autre des qualités bien solides pour être heureux ; il ne fallait pas que l'un des deux époux en sût plus que l'autre, parce qu'on devait avant tout se comprendre ; un mari qui parlait grec et la femme latin, risquaient de mourir de faim. Il avait inventé cette espèce de proverbe. Il comparait les mariages ainsi faits à ces anciennes étoffes de soie et de laine, dont la soie finissait toujours par couper la laine. Cependant, il se trouve tant de vanité au fond du cœur de l'homme, que la prudence du pilote qui gouvernait si bien le Chat-qui-pelote succomba sous l'agressive volubilité de madame Roguin. La sévère madame Guillaume, la première, trouva dans l'inclination de sa fille des motifs pour déroger à ces principes, et pour consentir à recevoir au logis monsieur de Sommervieux, qu'elle se promit de soumettre à un rigoureux examen.

Le vieux négociant alla trouver Joseph Lebas, et l'instruisit de l'état des choses. À six heures et demie, la salle à manger, illustrée par le peintre, réunit sous son toit de verre madame et monsieur Roguin, le jeune peintre et sa charmante Augustine, Joseph Lebas qui prenait son bonheur en patience, et mademoiselle Virginie dont la migraine avait cessé. Monsieur et Madame Guillaume virent en perspective leurs enfants établis et les destinées du Chat-qui-pelote remises en des mains habiles. Leur contentement fut au comble, quand, au dessert, Théodore leur fit présent de l'étonnant tableau qu'ils n'avaient pu voir, et qui représentait l'intérieur de cette vieille boutique, à laquelle était dû tant de bonheur.

— C'est-y gentil ! s'écria Guillaume. Dire qu'on voulait donner trente mille francs de cela.

— Mais c'est qu'on y trouve mes barbes, reprit madame Guillaume.

— Et ces étoffes dépliées, ajouta Lebas, on les prendrait avec la main.

— Les draperies font toujours très-bien, répondit le peintre. Nous serions trop heureux, nous autres artistes modernes, d'atteindre à la perfection de la draperie antique.

— Vous aimez donc la draperie, s'écria le père Guillaume. Eh bien, sarpejeu ! touchez là, mon jeune ami. Puisque vous estimez le commerce, nous nous entendrons. Eh ! pourquoi le mépriserait-on ? Le monde a commencé par là, puisque Adam a vendu le paradis pour une pomme. Ça n'a pas été une fameuse spéculation, par exemple !

Et le vieux négociant se mit à éclater d'un gros rire franc excité par le vin de Champagne qu'il faisait circuler généreusement. Le bandeau qui couvrait les yeux du jeune artiste fut si épais qu'il trouva ses futurs parents aimables. Il ne dédaigna pas de les égayer par quelques charges de bon goût. Aussi plut-il généralement. Le soir, quand le salon meublé de choses très-cossues, pour se servir de l'expression de Guillaume, fut désert : pendant que madame Guillaume s'en allait de table en cheminée, de candélabre en flambeau, soufflant avec précipitation les bougies, le brave négociant, qui savait toujours voir clair aussitôt qu'il s'agissait d'affaires ou d'argent, attira sa fille Augustine auprès de lui ; puis, après l'avoir prise sur ses genoux, il lui tint ce discours :

— Ma chère enfant, tu épouseras ton Sommervieux, puisque tu le veux ; permis à toi de risquer ton capital de bonheur. Mais je ne me laisse pas prendre à ces trente mille francs que l'on gagne à gâter de bonnes toiles. L'argent qui vient si vite s'en va de même. N'ai-je pas entendu dire ce soir à ce jeune écervelé que si l'argent était rond, c'était pour rouler ! S'il est rond pour les gens prodigues, il est plat pour les gens économes qui l'empilent et l'amassent. Or, mon enfant, ce beau garçon-là parle de te donner des voitures, des diamants ? Il a de l'argent, qu'il le dépense pour toi ! *bene sit* ! Je n'ai rien à y voir. Mais quant à ce que je te donne, je ne veux pas que des écus si péniblement ensachés s'en aillent en carrosses ou en colifichets. Qui dépense trop n'est jamais riche. Avec les cent mille écus de sa dot on n'achète pas encore tout Paris. Tu as beau avoir à recueillir un jour quelques centaines de mille francs, je te les ferai attendre, sarpejeu ! le plus longtemps possible. J'ai donc attiré ton prétendu dans un coin, et un homme qui a mené la faillite Lecoq n'a pas eu grande peine à faire consentir un artiste à se marier séparé de biens avec sa femme. J'aurai l'œil au contrat pour bien faire stipuler les donations qu'il se propose de te constituer. Allons, mon enfant, j'espère être grand-père, sarpejeu ! je veux m'occuper déjà de mes petits-enfants : jure-moi donc ici de ne jamais rien signer en fait d'argent que par mon conseil ; et si j'allais trouver trop tôt le père Chevrel, jure-moi de consulter le jeune Lebas, ton beau-frère. Promets-le-moi.

— Oui, mon père, je vous le jure.

À ces mots prononcés d'une voix douce, le vieillard baisa sa fille sur les deux joues. Ce soir-là, tous les amants dormirent presque aussi paisiblement que monsieur et madame Guillaume.

Quelques mois après ce mémorable dimanche, le maître-autel de Saint-Leu fut témoin de deux mariages bien différents. Augustine et Théodore s'y présentèrent dans tout l'éclat du bonheur, les yeux pleins d'amour, parés de toilettes élégantes, attendus par un brillant équipage. Venue dans un bon remise avec sa famille, Virginie, donnant le bras à son père, suivait sa jeune sœur humblement et dans de plus simples atours, comme une ombre nécessaire aux harmonies de ce tableau. Monsieur Guillaume s'était donné toutes les peines imaginables pour obtenir à l'église que Virginie fût mariée avant Augustine ; mais il eut la douleur de voir le haut et le bas clergé s'adresser en toute circonstance à la plus élégante des mariées. Il entendit quelques-uns de ses voisins approuver singulièrement le bon sens de mademoiselle Virginie, qui faisait, disaient-ils, le mariage le plus solide, et restait fidèle au quartier ; tandis qu'ils lancèrent quelques brocards suggérés par l'envie sur Augustine qui épousait un artiste, un noble ; ils ajoutèrent avec une sorte d'effroi que, si les Guillaume avaient de l'ambition, la draperie était perdue. Un vieux marchand d'éventails ayant dit que ce mange-tout-là l'aurait bientôt mise sur la paille, le père Guillaume s'applaudit *in petto* de la prudence qu'il avait mise dans la rédaction des conventions matrimoniales. Le soir, la famille se sépara après un bal somptueux, suivi d'un de ces soupers plantureux dont le souvenir commence à se perdre dans la génération présente. Monsieur et madame Guillaume restèrent dans leur hôtel de la rue du Colombier où la noce avait eu lieu. Monsieur et madame Lebas retournèrent dans leur remise à la vieille maison de la rue Saint-Denis, pour y diriger la nauf du Chat-qui-pelote. L'artiste, ivre de bonheur, prit entre ses bras sa chère Augustine, l'enleva vivement quand leur coupé arriva rue des Trois-Frères, et la porta dans son élégant appartement.

La fougue de passion qui possédait Théodore fit dévorer au jeune ménage près d'une année entière sans que le moindre nuage vînt altérer l'azur du ciel sous lequel ils vivaient. Pour eux, l'existence n'eut rien de pesant. Théodore répandait sur chaque journée d'incroyables *fioriture* de plaisirs. Il se plaisait à varier les emportements de la passion, par la molle langueur de ces repos où les âmes sont lancées si haut dans l'extase qu'elles semblent y oublier l'union corporelle. Incapable de réfléchir, l'heureuse Augustine se prêtait à l'allure onduleuse de son bonheur. Elle ne croyait pas faire encore assez en se livrant toute à l'amour permis et saint du mariage. Simple et naïve, elle ne connaissait ni la coquetterie des refus, ni l'empire qu'une jeune demoiselle du grand monde se crée sur un mari par d'adroits caprices. Elle aimait trop pour calculer l'avenir, et n'imaginait pas qu'une vie si délicieuse pût jamais cesser. Heureuse d'être alors tous les plaisirs de son mari, elle crut que cet inextinguible amour serait toujours pour elle la plus belle de toutes les parures, comme son dévouement et son obéissance seraient un éternel attrait. Enfin, la félicité de l'amour l'avait rendue si brillante, que sa beauté lui inspira de l'orgueil et lui donna la conscience de pouvoir toujours régner sur un homme aussi facile à enflammer que monsieur de Sommervieux. Ainsi son état de femme ne lui apporta d'autres enseignements que ceux de l'amour. Au sein de ce bonheur, elle resta l'ignorante petite fille qui vivait obscurément rue Saint-Denis, et ne pensa point à prendre les manières, l'instruction, le ton du monde dans lequel elle devait vivre. Ses paroles étant des paroles d'amour, elle y déployait bien une sorte de souplesse d'esprit et une certaine délicatesse d'expression ; mais elle se servait du langage commun à toutes les femmes quand elles se trouvent plongées dans une passion qui semble être leur élément. Si, par hasard, une idée discordante avec celles de Théodore était exprimée par Augustine, le jeune artiste en riait comme on rit des premières fautes que fait un étranger, mais qui finissent par fatiguer s'il ne se corrige pas.

Cependant, à l'expiration de cette année aussi charmante que rapide, Sommervieux sentit un matin la nécessité de reprendre ses travaux et ses habitudes. Sa femme était enceinte. Il revit ses amis. Pendant les longues souffrances de l'année où, pour la première fois, une jeune femme nourrit un enfant, il travailla sans doute avec ardeur ; mais parfois il retourna chercher quelques distractions dans le grand monde. La maison où il allait le plus volontiers était celle de la duchesse de Carigliano qui avait fini par attirer chez elle le célèbre artiste. Quand Augustine fut rétablie, quand son fils ne réclama plus ces soins assidus qui interdisent à une mère les plaisirs du monde, Théodore en était arrivé à vouloir éprouver cette jouissance d'amour-propre que nous donne la société quand nous y apparaissions avec une belle femme, objet d'envie et d'admiration. Parcourir les salons en s'y montrant avec l'éclat emprunté de la gloire de son mari, se voir jalosée par toutes les femmes, fut pour Augustine une nouvelle moisson de plaisirs ; mais ce fut le dernier reflet que devait jeter son bonheur conjugal. Elle commença par offenser la vanité de son mari, quand, malgré de vains efforts, elle laissa percer son ignorance, l'impropriété de son langage et l'étroitesse de ses idées. Le caractère de Sommervieux, dompté pendant près de deux ans et demi par les premiers emportements de l'amour, reprit, avec la tranquillité d'une possession moins jeune, sa pente et ses habitudes un moment détournées de leur cours. La poésie, la peinture et les exquises jouissances de l'imagination possèdent sur les esprits élevés des droits imprescriptibles. Ces besoins d'une âme forte n'avaient pas été trompés chez Théodore pendant ces deux années, ils avaient trouvé seulement une pâture nouvelle. Quand les champs de l'amour furent parcourus, quand l'artiste eut, comme les enfants, cueilli des roses et des bluets avec une telle avidité qu'il ne s'apercevait pas que ses mains ne pouvaient plus les tenir, la scène changea. Si le peintre montrait à sa femme les croquis de ses plus belles compositions, il l'entendait s'écrier comme eût fait le père Guillaume : — C'est bien joli ! son admiration sans chaleur ne provenait pas d'un sentiment consciencieux, mais de la croyance sur parole de l'amour. Augustine préférait un regard au plus beau tableau. Le seul sublime qu'elle connût était celui du cœur. Enfin, Théodore ne put se refuser à l'évidence d'une vérité cruelle : sa femme n'était pas sensible à la poésie, elle n'habitait pas sa sphère, elle ne le suivait pas dans tous ses caprices, dans ses improvisations, dans ses joies, dans ses douleurs ; elle marchait terre à terre dans le monde réel, tandis qu'il avait la tête dans les cieux. Les esprits ordinaires ne peuvent pas apprécier les souffrances renaissantes de l'être qui, uni à un autre par le plus intime de tous les sentiments, est obligé de refouler sans cesse les plus chères expansions de sa pensée, et de faire rentrer dans le néant les images qu'une puissance magique le force à créer. Pour lui, ce supplice est d'autant plus cruel, que le sentiment qu'il porte à son compagnon ordonne, par sa première loi, de ne jamais rien se dérober l'un à l'autre, et de confondre les effusions de la pensée aussi bien que les épanchements de l'âme. On ne trompe pas impunément les volontés de la nature : elle est inexorable comme la Nécessité, qui, certes, est une sorte de nature sociale. Sommervieux se réfugia dans le calme et le silence de son atelier, en espérant que l'habitude de vivre avec des artistes pourrait former sa femme, et développerait en elle les germes de haute intelligence engourdis que quelques esprits supérieurs croient préexistants chez tous les êtres ; mais Augustine était trop sincèrement religieuse pour ne pas être effrayée du ton des artistes. Au premier dîner que donna Théodore, elle entendit un jeune peintre disant avec cette enfantine légèreté qu'elle ne sut pas reconnaître et qui absout une plaisanterie de toute irréligion : — Mais, madame, votre paradis n'est pas plus beau que la Transfiguration de Raphaël ? Eh ! bien, je me suis lassé de la regarder. Augustine apporta donc dans cette société spirituelle un esprit de défiance qui n'échappait à personne. Elle gêna. Les artistes gênés sont impitoyables : ils fuient ou se moquent. Madame Guillaume avait, entre autres ridicules, celui d'outrer la dignité qui lui

semblait l'apanage d'une femme mariée ; et quoiqu'elle s'en fût souvent moquée, Augustine ne sut pas se défendre d'une légère imitation de la prudence maternelle. Cette exagération de pudeur, que n'évitent pas toujours les femmes vertueuses, suggéra quelques épigrammes à coups de crayon dont l'innocent badinage était de trop bon goût pour que Sommervieux pût s'en fâcher. Ces plaisanteries eussent été même plus cruelles, elles n'étaient après tout que des représailles exercées sur lui par ses amis. Mais rien ne pouvait être léger pour une âme qui recevait aussi facilement que celle de Théodore des impressions étrangères. Aussi éprouva-t-il insensiblement une froideur qui ne pouvait aller qu'en croissant. Pour arriver au bonheur conjugal, il faut gravir une montagne dont l'étroit plateau est bien près d'un revers aussi rapide que glissant, et l'amour du peintre le descendait. Il jugea sa femme incapable d'apprécier les considérations morales qui justifiaient, à ses propres yeux, la singularité de ses manières envers elle, et se crut fort innocent en lui cachant des pensées qu'elle ne comprenait pas et des écarts peu justifiables au tribunal d'une conscience bourgeoise. Augustine se renferma dans une douleur morne et silencieuse. Ces sentiments secrets mirent entre les deux époux un voile qui devait s'épaissir de jour en jour. Sans que son mari manquât d'égards envers elle, Augustine ne pouvait s'empêcher de trembler en le voyant réserver pour le monde les trésors d'esprit et de grâce qu'il venait jadis mettre à ses pieds. Bientôt, elle interpréta fatalement les discours spirituels qui se tiennent dans le monde sur l'inconstance des hommes. Elle ne se plaignit pas, mais son attitude équivalait à des reproches. Trois ans après son mariage, cette femme jeune et jolie qui passait si brillante dans son brillant équipage, qui vivait dans une sphère de gloire et de richesse enviée de tant de gens insoucians et incapables d'apprécier justement les situations de la vie, fut en proie à de violents chagrins. Ses couleurs pâlirent. Elle réfléchit, elle compara ; puis, le malheur lui déroula les premiers textes de l'expérience. Elle résolut de rester courageusement dans le cercle de ses devoirs, en espérant que cette conduite généreuse lui ferait recouvrer tôt ou tard l'amour de son mari ; mais il n'en fut pas ainsi. Quand Sommervieux, fatigué de travail, sortait de son atelier, Augustine ne cachait pas si promptement son ouvrage, que le peintre ne pût apercevoir sa femme raccommodeant avec toute la minutie d'une bonne ménagère le linge de la maison et le sien. Elle fournissait, avec générosité, sans murmure, l'argent nécessaire aux prodigalités de son mari ; mais, dans le désir de conserver la fortune de son cher Théodore, elle se montrait économe soit pour elle, soit dans certains détails de l'administration domestique. Cette conduite est incompatible avec le laisser-aller des artistes qui, sur la fin de leur carrière, ont tant joui de la vie, qu'ils ne se demandent jamais la raison de leur ruine. Il est inutile de marquer chacune des dégradations de couleur par lesquelles la teinte brillante de leur lune de miel atteignit à une profonde obscurité. Un soir, la triste Augustine, qui depuis longtemps entendait son mari parler avec enthousiasme de madame la duchesse de Carigliano, reçut d'une amie quelques avis méchamment charitables sur la nature de l'attachement qu'avait conçu Sommervieux pour cette célèbre coquette qui donnait le ton à la cour impériale. À vingt et un ans, dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, Augustine se vit trahie pour une femme de trente-six ans. En se sentant malheureuse au milieu du monde et de ses fêtes désertes pour elle, la pauvre petite ne comprit plus rien à l'admiration qu'elle y excitait, ni à l'envie qu'elle inspirait. Sa figure prit une nouvelle expression. La mélancolie versa dans ses traits la douceur de la résignation et la pâleur d'un amour dédaigné. Elle ne tarda pas à être courtisée par les hommes les plus séduisants ; mais elle resta solitaire et vertueuse. Quelques paroles de dédain, échappées à son mari, lui donnèrent un incroyable désespoir. Une lueur fatale lui fit entrevoir les défauts de contact qui, par suite des mesquineries de son éducation, empêchaient l'union complète de son âme avec celle de Théodore : elle eut assez d'amour

pour l'absoudre et pour se condamner. Elle pleura des larmes de sang, et reconnut trop tard qu'il est des mésalliances d'esprits aussi bien que des mésalliances de mœurs et de rang. En songeant aux délices printanières de son union, elle comprit l'étendue du bonheur passé, et convint en elle-même qu'une si riche moisson d'amour était une vie entière qui ne pouvait se payer que par du malheur. Cependant elle aimait trop sincèrement pour perdre toute espérance. Aussi osa-t-elle entreprendre à vingt et un ans de s'instruire et de rendre son imagination au moins digne de celle qu'elle admirait.

— Si je ne suis pas poète, se disait-elle, au moins je comprendrai la poésie.

Et déployant alors cette force de volonté, cette énergie que les femmes possèdent toutes quand elles aiment, madame de Sommervieux tenta de changer son caractère, ses mœurs et ses habitudes ; mais en dévorant des volumes, en apprenant avec courage, elle ne réussit qu'à devenir moins ignorante. La légèreté de l'esprit et les grâces de la conversation sont un don de la nature ou le fruit d'une éducation commencée au berceau. Elle pouvait apprécier la musique, en jouir, mais non chanter avec goût. Elle comprit la littérature et les beautés de la poésie, mais il était trop tard pour en orner sa rebelle mémoire. Elle entendait avec plaisir les entretiens du monde, mais elle n'y fournissait rien de brillant. Ses idées religieuses et ses préjugés d'enfance s'opposèrent à la complète émancipation de son intelligence. Enfin, il s'était glissé contre elle, dans l'âme de Théodore, une prévention qu'elle ne put vaincre. L'artiste se moquait de ceux qui lui vantaient sa femme, et ses plaisanteries étaient assez fondées : il imposait tellement à cette jeune et touchante créature, qu'en sa présence, ou en tête-à-tête, elle tremblait. Embarrassée par son trop grand désir de plaire, elle sentait son esprit et ses connaissances s'évanouir dans un seul sentiment. La fidélité d'Augustine déplut même à cet infidèle mari, qui semblait l'engager à commettre des fautes en taxant sa vertu d'insensibilité. Augustine s'efforça en vain d'abdiquer sa raison, de se plier aux caprices, aux fantaisies de son mari, et de se vouer à l'égoïsme de sa vanité ; elle ne recueillit point le fruit de ses sacrifices. Peut-être avaient-ils tous deux laissé passer le moment où les âmes peuvent se comprendre. Un jour le cœur trop sensible de la jeune épouse reçut un de ces coups qui font si fortement plier les liens du sentiment, qu'on peut les croire rompus. Elle s'isola. Mais bientôt une fatale pensée lui suggéra d'aller chercher des consolations et des conseils au sein de sa famille.

Un matin donc, elle se dirigea vers la grotesque façade de l'humble et silencieuse maison où s'était écoulée son enfance. Elle soupira en revoyant cette croisée d'où, un jour, elle avait envoyé un premier baiser à celui qui répandait aujourd'hui sur sa vie autant de gloire que de malheur. Rien n'était changé dans l'antre où se rajeunissait cependant le commerce de la draperie. La sœur d'Augustine occupait au comptoir antique la place de sa mère. La jeune affligée rencontra son beau-frère la plume derrière l'oreille. Elle fut à peine écoutée, tant il avait l'air affairé. Les redoutables signaux d'un inventaire général se faisaient autour de lui. Aussi la quitta-t-il en la priant d'excuser. Elle fut reçue assez froidement par sa sœur, qui lui manifesta quelque rancune. En effet, Augustine, brillante et descendant d'un joli équipage, n'était jamais venue voir sa sœur qu'en passant. La femme du prudent Lebas s'imagina que l'argent était la cause première de cette visite matinale, elle essaya de se maintenir sur un ton de réserve qui fit sourire plus d'une fois Augustine. La femme du peintre vit que, sauf les barbes au bonnet, sa mère avait trouvé dans Virginie un successeur qui conservait l'antique honneur du Chat-qui-pelote. Au déjeuner, elle aperçut, dans le régime de la maison, certains changements qui faisaient honneur au bon sens de Joseph Lebas : les commis ne se levèrent pas au dessert, on leur laissait la faculté

de parler, et l'abondance de la table annonçait une aisance sans luxe. La jeune élégante trouva les coupons d'une loge aux Français où elle se souvint d'avoir vu sa sœur de loin en loin. Madame Lebas avait sur les épaules un cachemire dont la magnificence attestait la générosité avec laquelle son mari s'occupait d'elle. Enfin, les deux époux marchaient avec leur siècle. Augustine fut bientôt pénétrée d'attendrissement, en reconnaissant, pendant les deux tiers de cette journée, le bonheur égal, sans exaltation, il est vrai, mais aussi sans orages, que goûtait ce couple convenablement assorti. Ils avaient accepté la vie comme une entreprise commerciale où il s'agissait de faire, avant tout, honneur à ses affaires. La femme, n'ayant pas rencontré dans son mari un amour excessif, s'était appliquée à le faire naître. Insensiblement amené à estimer, à chérir Virginie, le temps que le bonheur mit à éclore, fut, pour Joseph Lebas, et pour sa femme, un gage de durée. Aussi, lorsque la plaintive Augustine exposa sa situation douloureuse, eut-elle à essuyer le déluge de lieux communs que la morale de la rue Saint-Denis fournissait à sa sœur.

— Le mal est fait, ma femme, dit Joseph Lebas, il faut chercher à donner de bons conseils à notre sœur. Puis, l'habile négociant analysa lourdement les ressources que les lois et les mœurs pouvaient offrir à Augustine pour sortir de cette crise ; il en numérotait pour ainsi dire les considérations, les rangea par leur force dans des espèces de catégories, comme s'il se fût agi de marchandises de diverses qualités ; puis il les mit en balance, les pesa, et conclut en développant la nécessité où était sa belle-sœur de prendre un parti violent qui ne satisfait point l'amour qu'elle ressentait encore pour son mari. Aussi ce sentiment se réveilla-t-il dans toute sa force quand elle entendit Joseph Lebas parlant de voies judiciaires. Elle remercia ses deux amis, et revint chez elle encore plus indécise qu'elle ne l'était avant de les avoir consultés. Elle hasarda de se rendre alors à l'antique hôtel de la rue du Colombier, dans le dessein de confier ses malheurs à son père et à sa mère. La pauvre petite femme ressemblait à ces malades qui, arrivés à un état désespéré, essayent de toutes les recettes et se confient même aux remèdes de bonne femme. Les deux vieillards la reçurent avec une effusion de sentiment qui l'attendrit. Cette visite leur apportait une distraction qui, pour eux, valait un trésor. Depuis quatre ans, ils marchaient dans la vie comme des navigateurs sans but et sans boussole. Assis au coin de leur feu, ils se racontaient l'un à l'autre tous les désastres du Maximum, leurs anciennes acquisitions de draps, la manière dont ils avaient évité les banqueroutes, et surtout cette célèbre faillite Lecocq, la bataille de Marengo du père Guillaume. Puis, quand ils avaient épuisé les vieux procès, ils récapitulaient les additions de leurs inventaires les plus productifs, et se narraient encore les vieilles histoires du quartier Saint-Denis. À deux heures, le père Guillaume allait donner un coup d'œil à l'établissement du Chat-qui-pelote. En revenant il s'arrêtait à toutes les boutiques, autrefois ses rivales, et dont les jeunes propriétaires espéraient entraîner le vieux négociant dans quelque escompte aventureux, que, selon sa coutume, il ne refusait jamais positivement. Deux bons chevaux normands mouraient de gras-fondu dans l'écurie de l'hôtel ; madame Guillaume ne s'en servait que pour se faire traîner tous les dimanches à la grand'messe de sa paroisse. Trois fois par semaine ce respectable couple tenait table ouverte. Grâce à l'influence de son gendre Sommervieux, le père Guillaume avait été nommé membre du comité consultatif pour l'habillement des troupes. Depuis que son mari s'était ainsi trouvé placé haut dans l'administration, madame Guillaume avait pris la détermination de représenter. Leurs appartements étaient encombrés de tant d'ornements d'or et d'argent, et de meubles sans goût mais de valeur certaine, que la pièce la plus simple y ressemblait à une chapelle. L'économie et la prodigalité semblaient se disputer dans chacun des accessoires de cet hôtel. L'on eût dit que monsieur Guillaume avait eu en vue de faire un placement d'argent jusque dans

l'acquisition d'un flambeau. Au milieu de ce bazar, dont la richesse accusait le désœuvrement des deux époux, le célèbre tableau de Sommervieux avait obtenu la place d'honneur. Il faisait la consolation de monsieur et de madame Guillaume qui tournaient vingt fois par jour leurs yeux harnachés de bécicules vers cette image de leur ancienne existence, pour eux si active et si amusante. L'aspect de cet hôtel et de ces appartements où tout avait une senteur de vieillesse et de médiocrité, le spectacle donné par ces deux êtres qui semblaient échoués sur un rocher d'or loin du monde et des idées qui font vivre, surprirent Augustine. Elle contemplait en ce moment la seconde partie du tableau dont le commencement l'avait frappée chez Joseph Lebas, celui d'une vie agitée quoique sans mouvement, espèce d'existence mécanique et instinctive semblable à celle des castors. Elle eut alors je ne sais quel orgueil de ses chagrins, en pensant qu'ils prenaient leur source dans un bonheur de dix-huit mois qui valait à ses yeux mille existences comme celle dont le vide lui semblait horrible. Cependant elle cacha ce sentiment peu charitable, et déploya pour ses vieux parents, les grâces nouvelles de son esprit, les coquetteries de tendresse que l'amour lui avait révélées, et les disposa favorablement à écouter ses doléances matrimoniales. Les vieilles gens ont un faible pour ces sortes de confidences. Madame Guillaume voulut être instruite des plus légers détails de cette vie étrange qui, pour elle, avait quelque chose de fabuleux. Les voyages du baron de La Houtan, qu'elle commençait toujours sans jamais les achever, ne lui apprirent rien de plus inouï sur les sauvages du Canada.

— Comment, mon enfant, ton mari s'enferme avec des femmes nues, et tu as la simplicité de croire qu'il les dessine ?

À cette exclamation, la grand'mère posa ses lunettes sur une petite travailleuse, secoua ses jupons et plaça ses mains jointes sur ses genoux élevés par une chauffelette, son piédestal favori.

— Mais, ma mère, tous les peintres sont obligés d'avoir des modèles.

— Il s'est bien gardé de nous dire tout cela quand il t'a demandée en mariage. Si je l'avais su, je n'aurais pas donné ma fille à un homme qui fait un pareil métier. La religion défend ces horreurs-là, ça n'est pas moral. À quelle heure nous disais-tu donc qu'il rentre chez lui ?

— Mais à une heure, deux heures...

Les deux époux se regardèrent dans un profond étonnement.

— Il joue donc ? dit monsieur Guillaume. Il n'y avait que les joueurs qui, de mon temps, rentrassent si tard.

Augustine fit une petite moue qui repoussait cette accusation.

— Il doit te faire passer de cruelles nuits à l'attendre, reprit madame Guillaume. Mais, non, tu te couches, n'est-ce pas ? Et quand il a perdu, le monstre te réveille.

— Non, ma mère, il est au contraire quelquefois très-gai. Assez souvent même, quand il fait beau, il me propose de me lever pour aller dans les bois.

— Dans les bois, à ces heures-là ? Tu as donc un bien petit appartement qu'il n'a pas assez de sa chambre, de ses salons, et qu'il lui faille ainsi courir pour... Mais c'est pour t'enrhumer, que le scélérat te propose ces parties-là. Il veut se débarrasser de toi. A-t-on jamais vu un homme établi, qui a un commerce tranquille, galoper comme un loup-garou ?

— Mais, ma mère, vous ne comprenez donc pas que, pour développer son talent, il a besoin d'exaltation. Il aime beaucoup les scènes qui...

— Ah ! je lui en ferais de belles, des scènes, moi, s'écria madame Guillaume en interrompant sa fille. Comment peux-tu garder des ménagements avec un homme pareil ? D'abord, je n'aime pas qu'il ne boive que de l'eau. Ça n'est pas sain. Pourquoi montre-t-il de la répugnance à voir les femmes quand elles mangent ? Quel singulier genre ! Mais c'est un fou. Tout ce que tu nous en as dit n'est pas possible, Un homme ne peut pas partir de sa maison sans souffler mot et ne revenir que dix jours après. Il te dit qu'il a été à Dieppe pour peindre la mer. Est-ce qu'on peint la mer ? Il te fait des contes à dormir debout.

Augustine ouvrit la bouche pour défendre son mari ; mais madame Guillaume lui imposa silence par un geste de main auquel un reste d'habitude la fit obéir, et sa mère s'écria d'un ton sec : — Tiens, ne me parle pas de cet homme-là ! il n'a jamais mis le pied dans une église que pour te voir et t'épouser. Les gens sans religion sont capables de tout. Est-ce que Guillaume s'est jamais avisé de me cacher quelque chose, de rester des trois jours sans me dire ouf, et de babiller ensuite comme une pie borgne ?

— Ma chère mère, vous jugez trop sévèrement les gens supérieurs. S'ils avaient des idées semblables à celles des autres, ce ne seraient plus des gens à talent.

— Eh bien ! que les gens à talent restent chez eux et ne se marient pas. Comment ! un homme à talent rendra sa femme malheureuse ! et parce qu'il a du talent ce sera bien ? Talent, talent ! Il n'y a pas tant de talent à dire comme lui blanc et noir à toute minute, à couper la parole aux gens, à battre du tambour chez soi, à ne jamais vous laisser savoir sur quel pied danser, à forcer une femme de ne pas s'amuser avant que les idées de monsieur ne soient gaies ; d'être triste, dès qu'il est triste.

— Mais, ma mère, le propre de ces imaginations-là...

— Qu'est-ce que c'est que ces imaginations-là ? reprit madame Guillaume en interrompant encore sa fille. Il en a de belles, ma foi ! Qu'est-ce qu'un homme auquel il prend tout à coup, sans consulter de médecin, la fantaisie de ne manger que des légumes ? Encore, si c'était par religion, sa diète lui servirait à quelque chose ; mais il n'en a pas plus qu'un huguenot. A-t-on jamais vu un homme aimer, comme lui, les chevaux plus qu'il n'aime son prochain, se faire friser les cheveux comme un païen, coucher des statues sous de la mousseline, faire fermer ses fenêtres le jour pour travailler à la lampe ? Tiens, laisse-moi, s'il n'était pas si grossièrement immoral, il serait bon à mettre aux Petites-Maisons. Consulte monsieur Loraux, le vicaire de Saint-Sulpice, demande-lui son avis sur tout cela, il te dira que ton mari ne se conduit pas comme un chrétien...

— Oh ! ma mère ! pouvez-vous croire...

— Oui, je le crois ! Tu l'as aimé, tu n'aperçois rien de ces choses-là. Mais, moi, vers les premiers temps de son mariage, je me souviens de l'avoir rencontré dans les Champs-Élysées. Il était à cheval. Eh bien ! il galopait par moment ventre à terre, et puis il s'arrêtait pour aller pas à pas. Je me suis dit alors : — Voilà un homme qui n'a pas de jugement.

— Ah ! s'écria monsieur Guillaume en se frottant les mains, comme j'ai bien fait de t'avoir mariée séparée de biens avec cet original-là !

Quand Augustine eut l'imprudence de raconter les griefs véritables qu'elle avait à exposer contre son mari, les deux vieillards restèrent muets d'indignation. Le mot de divorce fut bientôt prononcé par madame Guillaume. Au mot de divorce, l'inactif négociant fut comme réveillé. Stimulé par l'amour qu'il avait pour sa fille, et aussi par l'agitation qu'un procès allait donner à sa vie sans événements, le père Guillaume prit la parole. Il se mit à la tête de la demande en divorce, la dirigea, plaida presque, il offrit à sa fille de se charger de tous les frais, de voir les juges, les avoués, les avocats, de remuer ciel et terre. Madame de Sommervieux, effrayée, refusa les services de son père, dit qu'elle ne voulait pas se séparer de son mari, dût-elle être dix fois plus malheureuse encore, et ne parla plus de ses chagrins. Après avoir été accablée par ses parents de tous ces petits soins muets et consolateurs par lesquels les deux vieillards essayèrent de la dédommager, mais en vain, de ses peines de cœur, Augustine se retira en sentant l'impossibilité de parvenir à faire bien juger les hommes supérieurs par des esprits faibles. Elle apprit qu'une femme devait cacher à tout le monde, même à ses parents, des malheurs pour lesquels on rencontre si difficilement des sympathies. Les orages et les souffrances des sphères élevées ne peuvent être appréciés que par les nobles esprits qui les habitent. En toute chose, nous ne pouvons être jugés que par nos pairs.

La pauvre Augustine se retrouva donc dans la froide atmosphère de son ménage, livrée à l'horreur de ses méditations. L'étude n'était plus rien pour elle, puisque l'étude ne lui avait pas rendu le cœur de son mari. Initiée aux secrets de ces âmes de feu mais privée de leurs ressources, elle participait avec force à leurs peines sans partager leurs plaisirs. Elle s'était dégoûtée du monde, qui lui semblait mesquin et petit devant les événements des passions. Enfin, sa vie était manquée. Un soir, elle fut frappée d'une pensée qui vint illuminer ses ténébreux chagrins comme un rayon céleste. Cette idée ne pouvait sourire qu'à un cœur aussi pur, aussi vertueux que l'était le sien. Elle résolut d'aller chez la duchesse de Carigliano, non pas pour lui redemander le cœur de son mari, mais pour s'y instruire des artifices qui le lui avaient enlevé ; mais pour intéresser à la mère des enfants de son ami cette orgueilleuse femme du monde ; mais pour la fléchir et la rendre complice de son bonheur à venir comme elle était l'instrument de son malheur présent.

Un jour donc, la timide Augustine, armée d'un courage surnaturel, monta en voiture, à deux heures après midi, pour essayer de pénétrer jusqu'au boudoir de la célèbre coquette, qui n'était jamais visible avant cette heure-là. Madame de Sommervieux ne connaissait pas encore les antiques et somptueux hôtels du faubourg Saint-Germain. Quand elle parcourut ces vestibules majestueux, ces escaliers grandioses, ces salons immenses ornés de fleurs malgré les rigueurs de l'hiver, et décorés avec ce goût particulier aux femmes qui sont nées dans l'opulence ou avec les habitudes distinguées de l'aristocratie, Augustine eut un affreux serrement de cœur. Elle envia les secrets de cette élégance de laquelle elle n'avait jamais eu l'idée. Elle respira un air de grandeur qui lui expliqua l'attrait de cette maison pour son mari. Quand elle parvint aux petits appartements de la duchesse, elle éprouva de

la jalousie et une sorte de désespoir, en y admirant la voluptueuse disposition des meubles, des draperies et des étoffes tendues. Là le désordre était une grâce, là le luxe affectait une espèce de dédain pour la richesse. Les parfums répandus dans cette douce atmosphère flattaient l'odorat sans l'offenser. Les accessoires de l'appartement s'harmoniaient avec une vue ménagée par des glaces sans tain sur les pelouses d'un jardin planté d'arbres verts. Tout était séduction, et le calcul ne s'y sentait point. Le génie de la maîtresse de ces appartements respirait tout entier dans le salon où attendait Augustine. Elle tâcha d'y deviner le caractère de sa rivale par l'aspect des objets épars ; mais il y avait là quelque chose d'impénétrable dans le désordre comme dans la symétrie, et pour la simple Augustine ce fut lettres closes. Tout ce qu'elle put y voir, c'est que la duchesse était une femme supérieure en tant que femme. Elle eut alors une pensée douloureuse.

— Hélas ! serait-il vrai, se dit-elle, qu'un cœur aimant et simple ne suffit pas à un artiste ; et pour balancer le poids de ces âmes fortes, faut-il les unir à des âmes féminines dont la puissance soit pareille à la leur ? Si j'avais été élevée comme cette sirène, au moins nos armes eussent été égales au moment de la lutte.

— Mais je n'y suis pas ! Ces mots secs et brefs, quoique prononcés à voix basse dans le boudoir voisin, furent entendus par Augustine, dont le cœur palpita.

— Cette dame est là, répliqua la femme de chambre.

— Vous êtes folle, faites donc entrer ! répondit la duchesse dont la voix devenue douce avait pris l'accent affectueux de la politesse. Évidemment, elle désirait alors être entendue.

Augustine s'avança timidement. Au fond de ce frais boudoir elle vit la duchesse voluptueusement couchée sur une ottomane en velours vert placée au centre d'une espèce de demi-cercle dessiné par les plis moelleux d'une mousseline tendue sur un fond jaune. Des ornements de bronze doré, disposés avec un goût exquis, rehaussaient encore cette espèce de dais sous lequel la duchesse était posée comme une statue antique. La couleur foncée du velours ne lui laissait perdre aucun moyen de séduction. Un demi-jour, ami de sa beauté, semblait être plutôt un reflet qu'une lumière. Quelques fleurs rares élevaient leurs têtes embaumées au-dessus des vases de Sèvres les plus riches. Au moment où ce tableau s'offrit aux yeux d'Augustine étonnée, elle avait marché si doucement, qu'elle put surprendre un regard de l'enchanteresse. Ce regard semblait dire à une personne que la femme du peintre n'aperçut pas d'abord : — Restez, vous allez voir une jolie femme, et vous me rendrez sa visite moins ennuyeuse.

À l'aspect d'Augustine, la duchesse se leva et la fit asseoir auprès d'elle.

— À quoi dois-je le bonheur de cette visite, madame ? dit-elle avec un sourire plein de grâces.

— Pourquoi tant de fausseté ? pensa Augustine, qui ne répondit que par une inclination de tête.

Ce silence était commandé. La jeune femme voyait devant elle un témoin de trop à cette scène. Ce personnage était, de tous les colonels de l'armée, le plus jeune, le plus

élégant et le mieux fait. Son costume demi-bourgeois faisait ressortir les grâces de sa personne. Sa figure pleine de vie, de jeunesse, et déjà fort expressive, était encore animée par de petites moustaches relevées en pointe et noires comme du jais, par une impériale bien fournie, par des favoris soigneusement peignés et par une forêt de cheveux noirs assez en désordre. Il badinait avec une cravache, en manifestant une aisance et une liberté qui séyaient à l'air satisfait de sa physionomie ainsi qu'à la recherche de sa toilette. Les rubans attachés à sa boutonnière étaient noués avec dédain, et il paraissait bien plus vain de sa jolie tournure que de son courage. Augustine regarda la duchesse de Carigliano en lui montrant le colonel par un coup d'œil dont toutes les prières furent comprises.

— Eh bien, adieu, monsieur d'Aiglemont, nous nous retrouverons au bois de Boulogne.

Ces mots furent prononcés par la sirène comme s'ils étaient le résultat d'une stipulation antérieure à l'arrivée d'Augustine ; elle les accompagna d'un regard menaçant que l'officier méritait peut-être pour l'admiration qu'il témoignait en contemplant la modeste fleur qui contrastait si bien avec l'orgueilleuse duchesse. Le jeune fat s'inclina en silence, tourna sur les talons de ses bottes, et s'élança gracieusement hors du boudoir. En ce moment, Augustine, épiant sa rivale qui semblait suivre des yeux le brillant officier, surprit dans ce regard un sentiment dont les fugitives expressions sont connues de toutes les femmes. Elle songea avec la douleur la plus profonde que sa visite allait être inutile : cette artificieuse duchesse était trop avide d'hommages pour ne pas avoir le cœur sans pitié.

— Madame, dit Augustine d'une voix entrecoupée, la démarche que je fais en ce moment auprès de vous va vous sembler bien singulière ; mais le désespoir a sa folie, et doit faire tout excuser. Je m'explique trop bien pourquoi Théodore préfère votre maison à toute autre, et pourquoi votre esprit exerce tant d'empire sur lui. Hélas ! je n'ai qu'à rentrer en moi-même pour en trouver des raisons plus que suffisantes. Mais j'adore mon mari, madame. Deux ans de larmes n'ont point effacé son image de mon cœur, quoique j'aie perdu le sien. Dans ma folie, j'ai osé concevoir l'idée de lutter avec vous ; et je viens à vous, vous demander par quels moyens je puis triompher de vous-même. Oh, madame ! s'écria la jeune femme en saisissant avec ardeur la main de sa rivale, qui la lui laissa prendre, je ne prierai jamais Dieu pour mon propre bonheur avec autant de ferveur que je l'implorerais pour le vôtre, si vous m'aidiez à reconquérir, je ne dirai pas l'amour, mais la tendresse de Sommervieux. Je n'ai plus d'espoir qu'en vous. Ah ! dites-moi comment vous avez pu lui plaire et lui faire oublier les premiers jours de...

À ces mots, Augustine, suffoquée par des sanglots mal contenus, fut obligée de s'arrêter. Honteuse de sa faiblesse, elle cacha son visage dans un mouchoir qu'elle inonda de ses larmes.

— Êtes-vous donc enfant, ma chère petite belle ! dit la duchesse, qui, séduite par la nouveauté de cette scène et attendrie malgré elle en recevant l'hommage que lui rendait la plus parfaite vertu qui fût peut-être à Paris, prit le mouchoir de la jeune femme et se mit à lui essuyer elle-même les yeux en la flattant par quelques monosyllabes murmurés avec une gracieuse pitié.

Après un moment de silence, la coquette, emprisonnant les jolies mains de la pauvre Augustine entre les siennes qui avaient un rare caractère de beauté noble et de puissance, lui dit d'une voix douce et affectueuse : — Pour premier avis, je vous conseillerai de ne pas pleurer ainsi, les larmes enlaidissent. Il faut savoir prendre son parti sur les chagrins ; ils rendent malade, et l'amour ne reste pas longtemps sur un lit de douleur. La mélancolie donne bien d'abord une certaine grâce qui plaît, mais elle finit par allonger les traits et flétrir la plus ravissante de toutes les figures. Ensuite, nos tyrans ont l'amour-propre de vouloir que leurs esclaves soient toujours gaies.

— Ah, madame ! il ne dépend pas de moi de ne pas sentir ! Comment peut-on, sans éprouver mille morts, voir terne, décolorée, indifférente, une figure qui jadis rayonnait d'amour et de joie ? Ah ! je ne sais pas commander à mon cœur.

— Tant pis, chère belle ; mais je crois déjà savoir toute votre histoire. D'abord, imaginez-vous bien que si votre mari vous a été infidèle, je ne suis pas sa complice. Si j'ai tenu à l'avoir dans mon salon, c'est, je l'avouerai, par amour-propre : il était célèbre et n'allait nulle part. Je vous aime déjà trop pour vous dire toutes les folies qu'il a faites pour moi. Je ne vous en révélerai qu'une seule, parce qu'elle nous servira peut-être à vous le ramener et à le punir de l'audace qu'il met dans ses procédés avec moi. Il finirait par me compromettre. Je connais trop le monde, ma chère, pour vouloir me mettre à la discrétion d'un homme trop supérieur. Sachez qu'il faut se laisser faire la cour par eux, mais les épouser ! c'est une faute. Nous autres femmes, nous devons admirer les hommes de génie, en jouir comme d'un spectacle, mais vivre avec eux ! jamais. Fi donc ! c'est vouloir prendre plaisir à regarder les machines de l'Opéra, au lieu de rester dans une loge, à y savourer ses brillantes illusions. Mais chez vous, ma pauvre enfant, le mal est arrivé, n'est-ce pas ? Eh bien ! il faut essayer de vous armer contre la tyrannie.

— Ah, madame ! avant d'entrer ici, en vous y voyant, j'ai déjà reconnu quelques artifices que je ne soupçonnais pas.

— Eh bien, venez me voir quelquefois, et vous ne serez pas long-temps sans posséder la science de ces bagatelles, d'ailleurs assez importantes. Les choses extérieures sont, pour les sots, la moitié de la vie ; et pour cela, plus d'un homme de talent se trouve un sot malgré tout son esprit. Mais je gage que vous n'avez jamais rien su refuser à Théodore ?

— Le moyen, madame, de refuser quelque chose à celui qu'on aime !

— Pauvre innocente, je vous adorerais pour votre niaiserie. Sachez donc que plus nous aimons, moins nous devons laisser apercevoir à un homme, surtout à un mari, l'étendue de notre passion. C'est celui qui aime le plus qui est tyrannisé, et, qui pis est, délaissé tôt ou tard. Celui qui veut régner, doit...

— Comment, madame ! faudra-t-il donc dissimuler, calculer, devenir fausse, se faire un caractère artificiel et pour toujours ? Oh ! comment peut-on vivre ainsi ? Est-ce que vous pouvez...

Elle hésita, la duchesse sourit.

— Ma chère, reprit la grande dame d'une voix grave, le bonheur conjugal a été de tout temps une spéculation, une affaire qui demande une attention particulière. Si vous continuez à parler passion quand je vous parle mariage, nous ne nous entendrons bientôt plus. Écoutez-moi, continua-t-elle en prenant le ton d'une confidence. J'ai été à même de voir quelques-uns des hommes supérieurs de notre époque. Ceux qui se sont mariés ont, à quelques exceptions près, épousé des femmes nulles. Eh bien ! ces femmes-là les gouvernaient, comme l'empereur nous gouverne, et étaient, sinon aimées, du moins respectées par eux. J'aime assez les secrets, surtout ceux qui nous concernent, pour m'être amusée à chercher le mot de cette énigme. Eh bien, mon ange ! ces bonnes femmes avaient le talent d'analyser le caractère de leurs maris. Sans s'épouvanter comme vous de leurs supériorités, elles avaient adroitement remarqué les qualités qui leur manquaient. Soit qu'elles possédassent ces qualités, ou qu'elles feignissent de les avoir, elles trouvaient moyen d'en faire un si grand étalage aux yeux de leurs maris qu'elles finissaient par leur imposer. Enfin, apprenez encore que ces âmes qui paraissent si grandes ont toutes un petit grain de folie que nous devons savoir exploiter. En prenant la ferme volonté de les dominer, en ne s'écartant jamais de ce but, en y rapportant toutes nos actions, nos idées, nos coquetteries, nous maîtrisons ces esprits éminemment capricieux qui, par la mobilité même de leurs pensées, nous donnent les moyens de les influencer.

— Oh ciel ! s'écria la jeune femme épouvantée, voilà donc la vie. C'est un combat...

— Où il faut toujours menacer, reprit la duchesse en riant. Notre pouvoir est tout factice. Aussi ne faut-il jamais se laisser mépriser par un homme ; on ne se relève d'une pareille chute que par des manœuvres odieuses. Venez, ajouta-t-elle, je vais vous donner un moyen de mettre votre mari à la chaîne.

Elle se leva, pour guider en souriant la jeune et innocente apprentie des ruses conjugales à travers le dédale de son petit palais. Elles arrivèrent toutes deux à un escalier dérobé qui communiquait aux appartements de réception. Quand la duchesse tourna le secret de la porte, elle s'arrêta, regarda Augustine avec un air inimitable de finesse et de grâce : — Tenez, le duc de Carigliano m'adore ! eh bien, il n'ose pas entrer par cette porte sans ma permission. Et c'est un homme qui a l'habitude de commander à des milliers de soldats. Il sait affronter les batteries, mais devant moi ! il a peur.

Augustine soupira. Elles parvinrent à une somptueuse galerie où la femme du peintre fut amenée par la duchesse devant le portrait que Théodore avait fait de mademoiselle Guillaume. À cet aspect, Augustine jeta un cri.

— Je savais bien qu'il n'était plus chez moi, dit-elle, mais... ici !

— Ma chère, je ne l'ai exigé que pour voir jusqu'à quel degré de bêtise un homme de génie peut atteindre. Tôt ou tard, il vous aurait été rendu par moi ; mais je ne m'attendais pas au plaisir de voir ici l'original devant la copie. Pendant que nous allons achever notre conversation, je le ferai porter dans votre voiture. Si, armée de ce talisman, vous n'êtes pas maîtresse de votre mari pendant cent ans, vous n'êtes pas une femme, et vous méritez votre sort !

Augustine baisa la main de la duchesse, qui la pressa sur son cœur et l'embrassa avec une tendresse d'autant plus vive qu'elle devait être oubliée le lendemain. Cette scène aurait

peut-être à jamais ruiné la candeur et la pureté d'une femme moins vertueuse qu'Augustine, à qui les secrets révélés par la duchesse pouvaient être également salutaires et funestes. La politique astucieuse des hautes sphères sociales ne convenait pas plus à Augustine que l'étroite raison de Joseph Lebas, ou que la naïve morale de madame Guillaume. Étrange effet des fausses positions où nous jettent les moindres contresens commis dans la vie ! Augustine ressemblait alors à un pâtre des Alpes surpris par une avalanche : s'il hésite, ou s'il veut écouter les cris de ses compagnons, le plus souvent il périt. Dans ces grandes crises, le cœur se brise ou se bronze.

Madame de Sommervieux revint chez elle en proie à une agitation qu'il serait difficile de décrire. Sa conversation avec la duchesse de Carigliano éveillait une foule d'idées contradictoires dans son esprit. Elle était comme les moutons de la fable, pleine de courage en l'absence du loup. Elle se haranguait elle-même et se traçait d'admirables plans de conduite ; elle concevait mille stratagèmes de coquetterie ; elle parlait même à son mari, retrouvant, loin de lui, toutes les ressources de cette éloquence vraie qui n'abandonne jamais les femmes ; puis, en songeant au regard fixe et clair de Théodore, elle tremblait déjà. Quand elle demanda si monsieur était chez lui, la voix lui manqua. En apprenant qu'il ne reviendrait pas dîner, elle éprouva un mouvement de joie inexplicable. Semblable au criminel qui se pourvoit en cassation contre son arrêt de mort, un délai, quelque court qu'il pût être, lui semblait une vie entière. Elle plaça le portrait dans sa chambre, et attendit son mari en se livrant à toutes les angoisses de l'espérance. Elle pressentait trop bien que cette tentative allait décider de tout son avenir, pour ne pas frissonner à toute espèce de bruit, même au murmure de sa pendule qui semblait appesantir ses terreurs en les lui mesurant. Elle tâcha de tromper le temps par mille artifices. Elle eut l'idée de faire une toilette qui la rendit semblable en tout point au portrait. Puis, connaissant le caractère inquiet de son mari, elle fit éclairer son appartement d'une manière inusitée, certaine qu'en rentrant la curiosité l'amènerait chez elle. Minuit sonna, quand, au cri du jockey, la porte de l'hôtel s'ouvrit. La voiture du peintre roula sur le pavé de la cour silencieuse.

— Que signifie cette illumination ? demanda Théodore d'une voix joyeuse en entrant dans la chambre de sa femme.

Augustine saisit avec adresse un moment si favorable, elle s'élança au cou de son mari et lui montra le portrait. L'artiste resta immobile comme un rocher. Ses yeux se dirigèrent alternativement sur Augustine et sur la toile accusatrice. La timide épouse, demi-morte, épiait le front changeant, le front terrible de son mari. Elle en vit par degrés les rides expressives s'amonceler comme des nuages ; puis, elle crut sentir son sang se figer dans ses veines, quand, par un regard flamboyant et d'une voix profondément sourde, elle fut interrogée.

— Où avez-vous trouvé ce tableau ?

— La duchesse de Carigliano me l'a rendu.

— Vous le lui avez demandé ?

— Je ne savais pas qu'il fût chez elle.

La douceur ou plutôt la mélodie enchanteresse de la voix de cet ange eût attendri des Cannibales, mais non un artiste en proie aux tortures de la vanité blessée.

— Cela est digne d'elle, s'écria l'artiste d'une voix tonnante. Je me vengerai ! dit-il en se promenant à grands pas. Elle en mourra de honte : je la peindrai ! oui, je la représenterai sous les traits de Messaline sortant à la nuit du palais de Claude.

— Théodore ! dit une voix mourante.

— Je la tuerai.

— Mon ami !

— Elle aime ce petit colonel de cavalerie, parce qu'il monte bien à cheval...

— Théodore !

— Eh ! laissez-moi, dit le peintre à sa femme avec un son de voix qui ressemblait presque à un rugissement.

Il serait odieux de peindre toute cette scène à la fin de laquelle l'ivresse de la colère suggéra à l'artiste des paroles et des actes qu'une femme, moins jeune qu'Augustine, aurait attribués à la démence.

Sur les huit heures du matin, le lendemain, madame Guillaume surprit sa fille pâle, les yeux rouges, la coiffure en désordre, tenant à la main un mouchoir trempé de pleurs, contemplant sur le parquet les fragments épars d'une toilette déchirée et les morceaux d'un grand cadre doré mis en pièce. Augustine, que la douleur rendait presque insensible, montra ces débris par un geste empreint de désespoir.

— Et voilà peut-être une grande perte, s'écria la vieille régente du Chat-qui-pelote. Il était ressemblant, c'est vrai ; mais j'ai appris qu'il y a sur le boulevard un homme qui fait des portraits charmants pour cinquante écus.

— Ah, ma mère !

— Pauvre petite, tu as bien raison ! répondit madame Guillaume qui méconnut l'expression du regard que lui jeta sa fille. Va, mon enfant, l'on n'est jamais si tendrement aimé que par sa mère. Ma mignonne, je devine tout ; mais viens me confier tes chagrins, je te consolerai. Ne t'ai-je pas déjà dit que cet homme-là était un fou ! Ta femme de chambre m'a conté de belles choses... Mais c'est donc un véritable monstre !

Augustine mit un doigt sur ses lèvres pâlies, comme pour implorer de sa mère un moment de silence. Pendant cette terrible nuit, le malheur lui avait fait trouver cette patiente résignation qui, chez les mères et chez les femmes aimantes, surpasse, dans ses effets, l'énergie humaine et révèle peut-être dans le cœur des femmes l'existence de certaines cordes que Dieu a refusées à l'homme.

Une inscription gravée sur un cippe du cimetière Montmartre indiquait que madame de Sommervieux était morte à vingt-sept ans. Un poète, ami de cette timide créature, voyait, dans les simples lignes de son épitaphe, la dernière scène d'un drame. Chaque année, au jour solennel du 2 novembre, il ne passait jamais devant ce jeune marbre sans se demander s'il ne fallait pas des femmes plus fortes que ne l'était Augustine pour les puissantes étreintes du génie.

— Les humbles et modestes fleurs, écloses dans les vallées, meurent peut-être, se disait-il, quand elles sont transplantées trop près des cieux, aux régions où se forment les orages, où le soleil est brûlant.

LA MONTAGNE DU DIEU VIVANT – J.-M.G. LE CLÉZIO

Le mont Reydarbarmur était à droite du chemin de terre. Dans la lumière du 21 juin il était très haut et large, dominant le pays de steppes et le grand lac froid, et Jon ne voyait que lui. Pourtant, ce n'était pas la seule montagne. Un peu plus loin, il y avait le massif du Kalfstindar, les grandes vallées creusées jusqu'à la mer, et au nord, la masse sombre des gardiens des glaciers. Mais Reydarbarmur était plus beau que tous les autres, il semblait plus grand, plus pur, à cause de la ligne douce qui allait sans s'interrompre de sa base à son sommet. Il touchait le ciel, et les volutes des nuages passaient sur lui comme une fumée de volcan.

Jon marchait vers Reydarbarmur maintenant. Il avait laissé sa bicyclette neuve contre un talus, au bord du chemin, et il marchait à travers le champ de bruyères et de lichen. Il ne savait pas bien pourquoi il marchait vers Reydarbarmur. Il connaissait cette montagne depuis toujours, il la voyait chaque matin depuis son enfance, et pourtant, aujourd'hui, c'était comme si Reydarbarmur lui était apparu pour la première fois. Il la voyait aussi quand il partait à pied pour l'école, le long de la route goudronnée. Il n'y avait pas un endroit de la vallée d'où on ne pût la voir. C'était comme un

La montagne du dieu vivant

château sombre qui culminait au-dessus des étendues de mousse et de lichen, au-dessus des pâtures des moutons et des villages, et qui regardait tout le pays.

Jon avait posé sa bicyclette contre le talus mouillé. Aujourd'hui, c'était le premier jour qu'il sortait sur sa bicyclette, et d'avoir lutté contre le vent, tout le long de la pente qui conduisait au pied de la montagne, l'avait essoufflé, et ses joues et ses oreilles étaient brûlantes.

C'était peut-être la lumière qui lui avait donné envie d'aller jusqu'à Reydarbarmur. Pendant les mois d'hiver, quand les nuages glissent au ras du sol en jetant le grésil, la montagne semblait très loin, inaccessible. Quelquefois elle était entourée d'éclairs, toute bleue dans le ciel noir, et les gens des vallées avaient peur. Mais Jon, lui, n'avait pas peur d'elle. Il la regardait, et c'était un peu comme si elle le regardait elle aussi, du fond des nuages, par-dessus la grande steppe grise.

Aujourd'hui, c'était peut-être cette lumière du mois de juin qui l'avait conduit jusqu'à la montagne. La lumière était belle et douce, malgré le froid du vent. Tandis qu'il marchait sur la mousse humide, Jon voyait les insectes qui bougeaient dans la lumière, les jeunes moustiques et les moucheron qui volaient au-dessus des plantes. Les abeilles sauvages circulaient entre les fleurs blanches, et dans le ciel, les oiseaux effilés battaient très vite des ailes, suspendus au-dessus des flaques d'eau, puis disparaissaient d'un seul coup dans le vent. C'étaient les seuls êtres vivants.

Jon s'arrêta pour écouter le bruit du vent. Ça faisait une musique étrange et belle dans les creux de la terre et dans les branches des buissons. Il y avait aussi les cris des oiseaux cachés dans la mousse ; leurs piailllements suraigus grandissaient dans le vent, puis s'étouffaient.

La belle lumière du mois de juin éclairait bien la

La montagne du dieu vivant

montagne. A mesure que Jon s'approchait, il s'apercevait qu'elle était moins régulière qu'elle ne paraissait, de loin ; elle sortait tout d'un bloc de la plaine de basalte, comme une grande maison ruinée. Il y avait des pans très hauts, d'autres brisés à mi-hauteur, et des failles noires qui divisaient ses murs comme des traces de coups. Au pied de la montagne coulait un ruisseau.

Jon n'en avait jamais vu de semblable. C'était un ruisseau limpide, couleur de ciel, qui glissait lentement en sinuant à travers la mousse verte. Jon s'approcha doucement, en tâtant le sol du bout du pied, pour ne pas s'enliser dans une mare. Il s'agenouilla au bord du ruisseau.

L'eau bleue coulait en chantonant, très lisse et pure comme du verre. Le fond du ruisseau était recouvert de petits cailloux, et Jon plongea son bras pour en ramasser un. L'eau était glacée, et plus profonde qu'il pensait, et il dut avancer son bras jusqu'à l'aisselle. Ses doigts saisirent un seul caillou blanc et un peu transparent, en forme de cœur.

Soudain, encore une fois, Jon eut l'impression que quelqu'un le regardait. Il se redressa en frissonnant, la manche de sa veste trempée d'eau glacée. Il se retourna, regarda autour de lui. Mais aussi loin qu'il pût voir, il n'y avait que la vallée qui descendait en pente douce, la grande plaine de mousse et de lichen, où passait le vent. Maintenant, il n'y avait même plus d'oiseaux.

Tout à fait au bas de la pente, Jon aperçut la tache rouge de sa bicyclette neuve posée contre la mousse du talus, et cela le rassura.

Ce n'était pas exactement un regard qui était venu, quand il était penché sur l'eau du ruisseau. C'était aussi un peu comme une voix qui aurait prononcé son nom, très doucement, à l'intérieur de son oreille, une

La montagne du dieu vivant

voix légère et douce qui ne ressemblait à rien de connu. Ou bien une onde, qui l'avait enveloppé comme la lumière, et qui l'avait fait tressaillir, à la manière d'un nuage qui s'écarte et montre le soleil.

Jon longea un instant le ruisseau, à la recherche d'un gué. Il le trouva plus haut, à la sortie d'un méandre, et il traversa. L'eau cascadaït sur les cailloux plats du gué, et des touffes de mousse verte détachées des berges glissaient sans bruit, descendaient. Avant de continuer sa marche, Jon s'agenouilla à nouveau au bord du ruisseau et il but plusieurs gorgées de la belle eau glacée.

Les nuages s'écartaient, se refermaient, la lumière changeait sans cesse. C'était une lumière étrange, parce qu'elle semblait ne rien devoir au soleil; elle flottait dans l'air, autour des murs de la montagne. C'était une lumière très lente, et Jon comprit qu'elle allait durer des mois encore, sans faiblir, jour après jour, sans laisser place à la nuit. Elle était née maintenant, sortie de la terre, allumée dans le ciel parmi les nuages, comme si elle devait vivre toujours. Jon sentit qu'elle entraînait en lui par toute la peau de son corps et de son visage. Elle brûlait et pénétrait les pores comme un liquide chaud, elle imprégnait ses habits et ses cheveux. Soudain il eut envie de se mettre nu. Il choisit un endroit où le champ de mousse formait une cuvette abritée du vent, et il ôta rapidement tous ses habits. Puis il se roula sur le sol humide, en frottant ses jambes et ses bras dans la mousse. Les touffes élastiques crissaient sous le poids de son corps, le couvraient de gouttes froides. Jon restait immobile, couché sur le dos, les bras écartés, regardant le ciel et écoutant le vent. A ce moment-là, au-dessus de Reydarbarmur, les nuages s'ouvrirent et le soleil brûla le visage, la poitrine et le ventre de Jon.

La montagne du dieu vivant

Jon se rhabilla et recommença à marcher vers le mur de la montagne. Son visage était chaud et ses oreilles bruissaient, comme s'il avait bu de la bière. La mousse souple faisait rebondir ses pieds, et c'était un peu difficile de marcher droit. Quand le champ de mousse s'arrêta, Jon commença à escalader les contreforts de la montagne. Le terrain devenait chaotique, fait de blocs de basalte sombre et de chemins de pierre ponce qui crissait et s'effritait sous ses semelles.

Devant lui, la paroi de la montagne s'élevait, si haut qu'on n'en voyait pas le sommet. Il n'y avait pas moyen d'escalader à cet endroit. Jon contourna la muraille, remonta vers le nord, à la recherche d'un passage. Il le trouva soudain. Le souffle du vent dont la muraille l'avait abrité jusque-là, d'un seul coup le frappa, le fit tituber en arrière. Devant lui, une large faille séparait le rocher noir, formant comme une porte géante. Jon entra.

Entre les parois de la faille, de larges blocs de basalte s'étaient écroulés pêle-mêle, et il fallait monter lentement, en s'aidant de chaque entaille, de chaque fissure. Jon escaladait les blocs l'un après l'autre, sans reprendre haleine. Une sorte de hâte était en lui, il voulait arriver en haut de la faille le plus vite possible. Plusieurs fois il manqua tomber à la renverse, parce que les blocs de pierre étaient couverts d'humidité et de lichen. Jon s'agrippait des deux mains, et à un moment, il cassa l'ongle de son index sans rien sentir. La chaleur continuait de circuler dans son sang, malgré le froid de l'ombre.

Au sommet de la faille, il se retourna. La grande vallée de lave et de mousse s'étendait à perte de vue, et le ciel était immense, roulant des nuages gris. Jon n'avait jamais rien vu de plus beau. C'était comme si la terre était devenue lointaine et vide, sans hommes,

La montagne du dieu vivant

sans bêtes, sans arbres, aussi grande et solitaire que l'océan. Par endroits, au-dessus de la vallée, un nuage crevait et Jon voyait les rayons obliques de la pluie, et les halos de la lumière.

Jon regarda sans bouger la plaine, le dos appuyé contre le mur de pierre. Il chercha des yeux la tache rouge de sa bicyclette, et la forme de la maison de son père, à l'autre bout de la vallée. Mais il ne put les voir. Tout ce qu'il connaissait avait disparu, comme si la mousse verte avait monté et avait tout recouvert. Seul, au bas de la montagne, le ruisseau brillait, pareil à un long serpent d'azur. Mais il disparaissait lui aussi, au loin, comme s'il coulait à l'intérieur d'une grotte.

Tout à coup, Jon regarda fixement la faille sombre, au-dessous de lui, et il frissonna; il ne s'en était pas rendu compte tandis qu'il escaladait les blocs, mais chaque morceau de basalte formait la marche d'un escalier géant.

Alors, encore une fois, Jon sentit l'étrange regard qui l'entourait. La présence inconnue pesait sur sa tête, sur ses épaules, sur tout son corps, un regard sombre et puissant qui couvrait toute la terre. Jon releva la tête. Au-dessus de lui, le ciel était plein d'une lumière intense qui brillait d'un horizon à l'autre d'un seul éclat. Jon ferma les yeux, comme devant la foudre. Puis les larges nuages bas pareils à de la fumée s'unirent de nouveau, couvrant la terre d'ombre. Jon resta longtemps les yeux fermés, pour ne pas sentir le vertige. Il écouta le bruit du vent qui glissait sur les roches lisses, mais la voix étrange et douce ne prononça pas son nom. Elle chuchotait seulement, incompréhensible, dans la musique du vent.

Était-ce le vent ? Jon entendait des sons inconnus, des voix de femmes marmonnantes, des bruits d'ailes, des bruits de vagues. Parfois, du fond de la vallée

La montagne du dieu vivant

montaient de drôles de vrombissements d'abeille, des bourdonnements de moteur. Les bruits s'emmêlaient, résonnaient en écho sur les flancs de la montagne, glissaient comme l'eau des sources, s'enfonçaient dans le lichen et dans le sable.

Jon ouvrit les yeux. Ses mains s'accrochèrent à la paroi de rocher. Un peu de sueur mouillait son visage, malgré le froid. Maintenant, il était comme sur un vaisseau de lave, qui virait lentement en frôlant les nuages. Avec légèreté, la grande montagne glissait sur la terre, et Jon sentit le mouvement de balancier du tangage. Dans le ciel, les nuages se déroulaient, fuyaient comme des vagues immenses, en faisant clignoter la lumière.

Cela dura longtemps, aussi longtemps qu'un voyage vers une île. Puis Jon sentit le regard qui s'éloignait de lui. Il détacha ses doigts de la paroi du rocher. Au-dessus de lui, le sommet de la montagne apparaissait avec netteté. C'était un grand dôme de pierre noire, gonflé comme un ballon, lisse et brillant dans la lumière du ciel.

Les coulées de lave et de basalte faisaient une pente douce sur les côtés du dôme, et c'est par là que Jon choisit de continuer son ascension. Il montait à petits pas, zigzaguant comme une chèvre, le buste penché en avant. Maintenant le vent était libre, il le frappait avec violence, il faisait claquer ses habits. Jon serrait les lèvres, et ses yeux étaient brouillés par les larmes. Mais il n'avait pas peur, il ne sentait plus le vertige. Le regard inconnu ne pesait plus, à présent. Au contraire, il soutenait le corps, il poussait Jon vers le haut, avec toute sa lumière.

Jon n'avait jamais ressenti une telle impression de force. Quelqu'un qui l'aimait marchait à côté de lui, au même pas, soufflant au même rythme. Le regard

La montagne du dieu vivant

inconnu le tirait vers le haut des roches, l'aidait à grimper. Quelqu'un venu du plus profond d'un rêve, et son pouvoir grandissait sans cesse, se gonflait comme un nuage. Jon posait ses pieds sur les plaques de lave, exactement là où il fallait, parce qu'il suivait peut-être des traces invisibles. Le vent froid le faisait haleter et brouillait sa vue, mais il n'avait pas besoin de voir. Son corps se dirigeait seul, s'orientait et mètre par mètre il s'élevait le long de la courbe de la montagne.

Il était seul au milieu du ciel. Autour de lui, maintenant, il n'y avait plus de terre, plus d'horizon, mais seulement l'air, la lumière, les nuages gris. Jon avançait avec ivresse vers le haut de la montagne, et ses gestes devenaient lents comme ceux d'un nageur. Parfois ses mains touchaient la dalle lisse et froide, son ventre frottait sur elle, et il sentait les bords coupants des fissures et les traces des veines de lave. La lumière gonflait la roche, gonflait le ciel, elle grandissait aussi dans son corps, elle vibrait dans son sang. La musique de la voix du vent emplissait ses oreilles, résonnait dans sa bouche. Jon ne pensait à rien, ne regardait rien. Il montait d'un seul effort, tout son corps montait, sans s'arrêter, vers le sommet de la montagne.

Il arriva peu à peu. La pente de basalte devint plus douce, plus longue. Jon était à présent comme dans la vallée, au pied de la montagne, mais une vallée de pierre, belle et vaste, étendue en une longue courbe jusqu'au commencement des nuages.

Le vent et la pluie avaient usé la pierre, l'avaient polie comme une meule. Par endroits, étincelaient des cristaux rouge sang, des stries vertes et bleues, des taches jaunes qui semblaient ondoyer dans la lumière. Plus haut, la vallée de pierre disparaissait dans les nuages ; ils glissaient sur elle en laissant traîner der-

La montagne du dieu vivant

rière eux des filaments, des mèches, et quand ils fondaient Jon voyait à nouveau la ligne pure de la courbe de pierre.

Ensuite, Jon fut tout à fait au sommet de la montagne. Il ne s'en aperçut pas tout de suite, parce que cela s'était fait progressivement. Mais quand il regarda autour de lui, il vit ce grand cercle noir dont il était le centre, et il comprit qu'il était arrivé. Le sommet de la montagne était ce plateau de lave qui touchait le ciel. Là, le vent soufflait, non plus par rafales, mais continu et puissant, tendu sur la pierre comme une lame. Jon fit quelques pas, en titubant. Son cœur battait très fort dans sa poitrine, poussait son sang dans ses tempes et dans son cou. Pendant un instant, il suffoqua, parce que le vent appuyait sur ses narines et sur ses lèvres.

Jon chercha un abri. Le sommet de la montagne était nu, sans une herbe, sans un creux. La lave luisait durement, comme de l'asphalte, fêlée par endroits, là où la pluie creusait ses gouttières. Le vent arrachait un peu de poussière grise qui s'échappait de la carapace, en fumées brèves.

C'était ici que la lumière régnait. Elle l'avait appelé, quand il marchait au pied de la montagne, et c'est pour cela qu'il avait laissé sa bicyclette renversée sur le talus de mousse, au bord du chemin. La lumière du ciel tourbillonnait ici, complètement libre. Sans cesse elle jaillissait de l'espace et frappait la pierre, puis rebondissait jusqu'aux nuages. La lave noire était pénétrée de cette lumière, lourde, profonde comme la mer en été. C'était une lumière sans chaleur, venue du plus loin de l'espace, la lumière de tous les soleils et de tous les astres invisibles, et elle rallumait les anciennes braises, elle faisait renaître les feux qui avaient brûlé sur la terre des millions d'années auparavant. La flamme brillait dans la lave, à l'intérieur de la monta-

La montagne du dieu vivant

gne, elle miroitait sous le souffle du vent froid. Jon voyait maintenant devant lui, sous la pierre dure, tous les courants mystérieux qui bougeaient. Les veines rouges rampaient, tels des serpents de feu ; les bulles lentes figées au cœur de la matière luisaient comme les photogènes des animaux marins.

Le vent cessa soudain, comme un souffle qu'on retient. Alors Jon put marcher vers le centre de la plaine de lave. Il s'arrêta devant trois marques étranges. C'étaient trois cuvettes creusées dans la pierre. L'une des cuvettes était remplie d'eau de pluie, et les deux autres abritaient de la mousse et un arbuste maigre. Autour des cuvettes, il y avait des pierres noires éparées, et de la poudre de lave rouge qui roulait dans les rainures.

C'était le seul abri. Jon s'assit au bord de la cuvette qui contenait l'arbuste. Ici, le vent semblait ne jamais souffler très fort. La lave était douce et lisse, tiédie par la lumière du ciel. Jon s'appuya en arrière sur ses coudes, et il regarda les nuages.

Il n'avait jamais vu les nuages d'aussi près. Jon aimait bien les nuages. En bas, dans la vallée, il les avait regardés souvent, couché sur le dos derrière le mur de la ferme. Ou bien caché dans une crique du lac, il était resté longtemps la tête renversée en arrière jusqu'à ce qu'il sente les tendons de son cou durcis comme des cordes. Mais ici, au sommet de la montagne, ce n'était pas pareil. Les nuages arrivaient vite, au ras de la plaine de lave, ouvrant leurs ailes immenses. Ils avalaient l'air et la pierre, sans bruit, sans effort, ils écartaient leurs membranes démesurément. Quand ils passaient sur le sommet de la montagne, tout devenait blanc et phosphorescent, et la pierre noire se couvrait de perles. Les nuages passaient sans ombre. Au contraire, la lumière brillait avec plus de force, elle

La montagne du dieu vivant

rendait tout couleur de neige et d'écume. Jon regardait ses mains blanches, ses ongles pareils à des pièces de métal. Il renversait la tête et il ouvrait sa bouche pour boire les fines gouttes mêlées à la lumière éblouissante. Ses yeux grands ouverts regardaient la lueur d'argent qui emplissait l'espace. Alors il n'y avait plus de montagne, plus de vallées de mousse, ni de villages, plus rien ; plus rien, mais le corps du nuage qui fuyait vers le sud, qui comblait chaque trou, chaque rainure. La vapeur fraîche tournait longtemps sur le sommet de la montagne, aveuglait le monde. Puis, très vite, comme elle était venue, la nuée s'en allait, roulait vers l'autre bout du ciel.

Jon était heureux d'être arrivé ici, près des nuages. Il aimait leur pays, si haut, si loin des vallées et des routes des hommes. Le ciel se faisait et se défaisait sans cesse, autour du cercle de lave, la lumière du soleil intermittent bougeait comme les faisceaux des phares. Peut-être qu'il n'y avait rien d'autre, réellement. Peut-être que maintenant, tout bougerait sans cesse, en fumant, larges tourbillons, nœuds coulants, voiles, ailes, fleuves pâles. La lave noire glissait aussi, elle s'épandait et coulait vers le bas, la lave froide très lente qui débordait des lèvres du volcan.

Quand les nuages s'en allaient, Jon regardait leurs dos ronds qui couraient dans le ciel. Alors l'atmosphère reparaissait, très bleue, vibrante de la lumière du soleil et les blocs de lave durcissaient de nouveau.

Jon se mit à plat ventre et toucha la lave. Tout à coup, il vit un caillou bizarre, posé au bord de la cuvette remplie d'eau de pluie. Il s'approcha à quatre pattes pour l'examiner. C'était un bloc de lave noire, sans doute détaché de la masse par l'érosion. Jon voulut le retourner, mais sans y parvenir. Il était soudé

La montagne du dieu vivant

au sol par un poids énorme qui ne correspondait pas à sa taille.

Alors Jon sentit le même frisson que tout à l'heure, quand il escaladait les blocs du ravin. Le caillou avait exactement la forme de la montagne. Il n'y avait pas de doute possible : c'était la même base large, anguleuse, et le même sommet hémisphérique. Jon se pencha plus près, et il distingua clairement la faille par où il était monté. Sur le caillou, cela formait juste une fissure, mais dentelée comme les marches de l'escalier géant qu'il avait escaladé.

Jon approcha son visage de la pierre noire, jusqu'à ce que sa vue devienne trouble. Le bloc de lave grandissait, emplissait tout son regard, s'étendait autour de lui. Jon sentait peu à peu qu'il perdait son corps, et son poids. Maintenant il flottait, couché sur le dos gris des nuages, et la lumière le traversait de part en part. Il voyait au-dessous de lui les grandes plaques de lave brillantes d'eau et de soleil, les taches rouillées du lichen, les ronds bleus des lacs. Lentement, il glissait au-dessus de la terre, car il était devenu semblable à un nuage, léger et qui changeait de forme. Il était une fumée grise, une vapeur, qui s'accrochait aux rochers et déposait ses gouttes fines.

Jon ne quittait plus la pierre du regard. Il était heureux comme cela, il caressait longuement la surface lisse avec ses mains ouvertes. La pierre vibrait sous ses doigts comme une peau. Il sentait chaque bosse, chaque fissure, chaque marque polie par le temps, et la douce chaleur de la lumière faisait un tapis léger, pareil à la poussière.

Son regard s'arrêta au sommet du caillou. Là, sur la surface arrondie et brillante, il vit trois trous minuscules. C'était une ivresse étrange de voir l'endroit même où il se trouvait. Jon regarda avec une attention

La montagne du dieu vivant

presque douloureuse les marques des cuvettes, mais il ne put voir le drôle d'insecte noir qui se tenait immobile au sommet de la pierre.

Il resta longtemps à regarder le bloc de lave. Par son regard, il sentit qu'il s'échappait peu à peu de lui-même. Il ne perdait pas connaissance, mais son corps s'engourdissait lentement. Ses mains devenaient froides, posées à plat de chaque côté de la montagne. Sa tête s'appuya, le menton contre la pierre, et ses yeux devinrent fixes.

Pendant ce temps, le ciel autour de la montagne se défaisait et se reformait. Les nuages glissaient sur la plaine de lave, les gouttelettes coulaient sur le visage de Jon, s'accrochaient à ses cheveux. Le soleil luisait parfois, avec de grands éclats brûlants. Le souffle du vent circulait autour de la montagne, longuement, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre.

Puis Jon entendit les coups de son cœur, mais loin à l'intérieur de la terre, loin, jusqu'au fond de la lave, jusqu'aux artères du feu, jusqu'aux socles des glaciers. Les coups ébranlaient la montagne, vibraient dans les veines de lave, dans le gypse, sur les cylindres de basalte. Ils résonnaient au fond des cavernes, dans les failles, et le bruit régulier devait parcourir les vallées de mousse, jusqu'aux maisons des hommes.

« Dom-dom, dom-dom, dom-dom, dom-dom, dom-dom, dom-dom »

C'était le bruit lourd qui entraînait vers un autre monde, comme au jour de la naissance, et Jon voyait devant lui la grande pierre noire qui palpitait dans la lumière. A chaque pulsation, toute la clarté du ciel oscillait, accrue par une décharge fulgurante. Les nuages se dilataient, gonflés d'électricité, phosphorescents comme ceux qui glissent autour de la pleine lune.

Jon perçut un autre bruit, un bruit de mer profonde,

La montagne du dieu vivant

qui raclait lourdement, un bruit de vapeur qui fuse, et cela aussi l'entraînait plus loin. C'était difficile de résister au sommeil. D'autres bruits surgissaient sans cesse, des bruits nouveaux, vibrations de moteurs, cris d'oiseaux, grincements de treuils, trépidations de liquides bouillant.

Tous les bruits naissaient, venaient, s'éloignaient, revenaient encore, et cela faisait une musique qui emportait au loin. Jon ne faisait plus d'effort pour revenir, à présent. Complètement inerte, il sentit qu'il descendait quelque part, vers le sommet du caillou noir peut-être, au bord des trous minuscules.

Quand il ouvrit les yeux à nouveau, il vit tout de suite l'enfant au visage clair qui était debout sur la dalle de lave, devant le réservoir d'eau. Autour de l'enfant, la lumière était intense, car il n'y avait plus de nuages dans le ciel.

« Jon! » dit l'enfant. Sa voix était douce et fragile, mais son visage clair souriait.

« Comment sais-tu mon nom ? » demanda Jon.

L'enfant ne répondait pas. Il restait immobile au bord de la cuvette d'eau, un peu tourné de côté comme s'il était prêt à s'enfuir.

« Et toi, comment t'appelles-tu ? » demanda Jon. « Je ne te connais pas. » Il ne bougeait pas, pour ne pas effrayer l'enfant.

« Pourquoi es-tu venu ? Jamais personne ne vient sur la montagne. »

« Je voulais voir la vue qu'on a d'ici », dit Jon. « Je pensais qu'on voyait tout de très haut, comme les oiseaux. »

Il hésita un peu, puis il dit :

« Tu habites ici ? »

L'enfant continuait à sourire. La lumière qui l'entourait semblait sortir de ses yeux et de ses cheveux.

La montagne du dieu vivant

« Es-tu berger ? Tu es habillé comme les bergers. »

« Je vis ici », dit l'enfant. « Tout ce que tu vois ici est à moi. »

Jon regarda l'étendue de lave et le ciel.

« Tu te trompes », dit-il. « Ça n'appartient à personne. »

Jon fit un geste pour se mettre debout. Mais l'enfant fit un bond de côté, comme s'il allait partir.

« Je ne bouge pas », dit Jon pour le rassurer. « Reste, je ne vais pas me lever. »

« Tu ne dois pas te lever maintenant », dit l'enfant.

« Alors viens t'asseoir à côté de moi. »

L'enfant hésita. Il regardait Jon comme s'il cherchait à deviner ses pensées. Puis il s'approcha et s'assit en tailleur à côté de Jon.

« Tu ne m'as pas répondu. Quel est ton nom ? » demanda Jon.

« Ça n'a pas d'importance, puisque tu ne me connais pas », dit l'enfant. « Moi, je ne t'ai pas demandé ton nom. »

« C'est vrai », dit Jon. Mais il sentit qu'il aurait dû être étonné.

« Dis-moi, alors, que fais-tu ici ? Où habites-tu ? Je n'ai pas vu de maison en montant. »

« C'est toute ma maison », dit l'enfant. Ses mains bougeaient lentement, avec des gestes gracieux que Jon n'avait jamais vus.

« Tu vis réellement ici ? » demanda Jon. « Et ton père, ta mère ? Où sont-ils ? »

« Je n'en ai pas. »

« Tes frères ? »

« Je vis tout seul, je viens de te le dire. »

« Tu n'as pas peur ? Tu es bien jeune pour vivre seul. »

L'enfant sourit encore.

La montagne du dieu vivant

« Pourquoi aurais-je peur? Est-ce que tu as peur, dans ta maison ? »

« Non », dit Jon. Il pensait que ce n'était pas la même chose, mais il n'osa pas le dire.

Ils restèrent en silence pendant un moment, puis l'enfant dit :

« Il y a très longtemps que je vis ici. Je connais chaque pierre de cette montagne mieux que tu ne connais ta chambre. Sais-tu pourquoi je vis ici ? »

« Non », dit Jon.

« C'est une longue histoire », dit l'enfant. « Il y a longtemps, très longtemps, beaucoup d'hommes sont arrivés, ils ont installé leurs maisons sur les rivages, dans les vallées, et les maisons sont devenues des villages, et les villages sont devenus des villes. Même les oiseaux ont fui. Même les poissons avaient peur. Alors moi aussi j'ai quitté les rivages, les vallées, et je suis venu sur cette montagne. Maintenant toi aussi tu es venu sur cette montagne, et les autres viendront après toi. »

« Tu parles comme si tu étais très vieux », dit Jon. « Pourtant tu n'es qu'un enfant ! »

« Oui, je suis un enfant », dit l'enfant. Il regardait Jon fixement, et son regard bleu était plein d'une telle lumière que Jon dut baisser les yeux.

La lumière du mois de juin était plus belle encore. Jon pensa qu'elle sortait peut-être des yeux de l'étrange berger, et qu'elle se répandait jusqu'au ciel, jusqu'à la mer. Au-dessus de la montagne, le ciel s'était vidé de ses nuages, et la pierre noire était douce et tiède. Jon n'avait plus sommeil, à présent. Il regardait de toutes ses forces l'enfant assis à côté de lui. Mais l'enfant regardait ailleurs. Il y avait un silence intense, sans un souffle de vent.

L'enfant se tourna de nouveau vers Jon.

La montagne du dieu vivant

« Sais-tu jouer de la musique? » demanda-t-il. « J'aime beaucoup la musique. »

Jon secoua la tête, puis il se souvint qu'il portait dans sa poche une petite guimbarde. Il sortit l'objet et le montra à l'enfant.

« Tu peux jouer de la musique avec cela ? » demanda l'enfant. Jon lui tendit la guimbarde et l'enfant l'examina un instant.

« Que veux-tu que je te joue ? » demanda Jon.

« Ce que tu sais jouer, n'importe! J'aime toutes les musiques. »

Jon mit la guimbarde dans sa bouche, et il fit vibrer avec son index la petite lame de métal. Il joua un air qu'il aimait bien, *Draumkvaedi*, un vieil air que son père lui avait appris autrefois.

Les sons nasillards de la guimbarde résonnaient loin dans la plaine de lave, et l'enfant écouta en penchant un peu la tête de côté.

« C'est joli », dit l'enfant quand Jon eut terminé. « Joue encore pour moi, s'il te plaît. »

Sans bien comprendre pourquoi, Jon se sentit heureux que sa musique plaise au jeune berger.

« Je sais aussi jouer *Manstu ekki vina* », dit Jon. « C'est une chanson étrangère. »

En même temps qu'il jouait, il marquait la mesure du pied sur la dalle de lave.

L'enfant écoutait, et ses yeux brillaient de contentement.

« J'aime ta musique », dit-il enfin. « Sais-tu jouer d'autres musiques ? »

Jon réfléchit.

« Mon frère me prête quelquefois sa flûte. Il a une belle flûte, toute en argent, et il me la prête quelquefois pour jouer. »

« J'aimerais bien entendre cette musique-là aussi. »

La montagne du dieu vivant

« J'essaierai de lui emprunter sa flûte, la prochaine fois », dit Jon. « Peut-être qu'il voudra venir lui aussi, pour te jouer de la musique. »

« J'aimerais bien », dit l'enfant.

Puis Jon recommença à jouer de la guimbarde. La lame de métal vibrait fort dans le silence de la montagne, et Jon pensait qu'on l'entendait peut-être jusqu'au bout de la vallée, jusqu'à la ferme. L'enfant s'approcha de lui. Il bougeait ses mains en cadence, sa tête s'inclinait un peu. Ses yeux clairs brillaient, et il se mettait à rire, quand la musique devenait vraiment trop nasillarde. Alors Jon ralentissait le rythme, faisait chanter des notes longues qui tremblaient dans l'air, et le visage de l'enfant redevenait grave, ses yeux reprenaient la couleur de la mer profonde.

A la fin, il s'arrêta, à bout de souffle. Ses dents et ses lèvres lui faisaient mal.

L'enfant battit des mains et dit :

« C'est beau ! Tu sais jouer de la belle musique ! »

« Je sais parler aussi avec la guimbarde », dit Jon. L'enfant avait l'air étonné.

« Parler ? Comment peux-tu parler avec cet objet ? »

Jon remit la guimbarde dans sa bouche, et très lentement, il prononça quelques paroles en faisant vibrer la lame de métal.

« As-tu compris ? »

« Non », dit l'enfant.

« Ecoute mieux. »

Jon recommença, encore plus lentement. Le visage de l'enfant s'éclaira.

« Tu as dit : bonjour mon ami ! »

« C'est cela. »

Jon expliqua :

« Chez nous, en bas, dans la vallée, tous les garçons savent faire cela. Quand l'été vient, on va dans les

La montagne du dieu vivant

champs, derrière les fermes, et on parle comme ça aux filles, avec nos guimbardes. Quand on a trouvé une fille qui nous plaît, on va derrière chez elle, le soir, et on lui parle comme ça, pour que ses parents ne comprennent pas. Les filles aiment bien cela. Elles mettent la tête à leur fenêtre et elles écoutent ce qu'on leur dit, avec la musique. »

Jon montra à l'enfant comment on disait : « Je t'aime, je t'aime, je t'aime », rien qu'en grattant la lame de fer de la guimbarde et en bougeant la langue dans sa bouche.

« C'est facile », dit Jon. Il donna l'instrument à l'enfant, qui essaya à son tour de parler en grattant la lame de métal. Mais ça ne ressemblait pas du tout à un langage et ensemble ils éclatèrent de rire.

L'enfant n'avait plus du tout de méfiance, maintenant. Jon lui montra aussi comment jouer les airs de musique, et les sons nasillards résonnèrent longtemps dans la montagne.

Puis la lumière déclina un peu. Le soleil descendit tout près de l'horizon, dans une brume rouge. Le ciel s'alluma bizarrement, comme s'il y avait un incendie. Jon regarda le visage de son compagnon, et il lui sembla qu'il avait changé de couleur. Sa peau et ses cheveux devenaient gris comme la cendre, et ses yeux avaient la teinte du ciel. La douce chaleur diminuait peu à peu. Le froid arriva comme un frisson. A un moment, Jon voulut se lever pour partir, mais l'enfant posa sa main sur son bras.

« Ne pars pas, je t'en prie », dit-il simplement.

« Il faut que je redescende maintenant, il doit être tard déjà. »

« Ne pars pas. La nuit va être claire, tu peux rester ici jusqu'à demain matin. »

Jon hésita.

La montagne du dieu vivant

« Ma mère et mon père m'attendent chez nous », dit-il.

L'enfant réfléchit. Ses yeux gris brillaient avec force.

« Ton père et ta mère se sont endormis », dit-il ; « ils ne se réveilleront pas avant demain matin. Tu peux rester ici. »

« Comment sais-tu qu'ils dorment ? » demanda Jon. Mais il comprit que l'enfant disait la vérité. L'enfant sourit.

« Tu sais jouer de la musique et parler avec la musique. Moi je sais d'autres choses. »

Jon prit la main de l'enfant et la serra. Il ne savait pourquoi, mais il n'avait jamais ressenti un tel bonheur auparavant.

« Apprends-moi d'autres choses », dit-il ; « tu sais tellement de choses ! »

Au lieu de lui répondre, l'enfant se leva d'un bond et courut vers le réservoir. Il prit un peu d'eau dans ses mains en coupe, et il l'apporta à Jon. Il approcha ses mains de la bouche de Jon.

« Bois ! » dit-il.

Jon obéit. L'enfant versa doucement l'eau entre ses lèvres. Jon n'avait jamais bu une eau comme celle-là. Elle était douce et fraîche, mais dense et lourde aussi, et elle semblait parcourir tout son corps comme une source. C'était une eau qui rassasiait la soif et la faim, qui bougeait dans les veines comme une lumière.

« C'est bon », dit Jon. « Quelle est cette eau ? »

« Elle vient des nuages », dit l'enfant. « Jamais personne ne l'a regardée. »

L'enfant était debout devant lui sur la dalle de lave.

« Viens, je vais te montrer le ciel maintenant. »

Jon mit sa main dans la main de l'enfant et ils marchèrent ensemble sur le sommet de la montagne. L'enfant allait légèrement, un peu au-devant, ses pieds

La montagne du dieu vivant

nus glissant à peine sur le sol. Ils marchèrent ainsi jusqu'au bout du plateau de lave, là où la montagne dominait la terre comme un promontoire.

Jon regarda le ciel ouvert devant eux. Le soleil avait complètement disparu derrière l'horizon, mais la lumière continuait d'illuminer les nuages. En bas, très loin, sur la vallée, il y avait une ombre légère qui voilait le relief. On ne voyait plus le lac, ni les collines, et Jon ne pouvait pas reconnaître le pays. Mais le ciel immense était plein de lumière, et Jon vit tous les nuages, longs, couleur de fumée, étendus dans l'air jaune et rose. Plus haut, le bleu commençait, un bleu profond et sombre qui vibrait de lumière aussi, et Jon aperçut le point blanc de Vénus, qui brillait seul comme un phare.

Ensemble ils s'assirent sur le rebord de la montagne et ils regardèrent le ciel. Il n'y avait pas un souffle de vent, pas un bruit, pas un mouvement. Jon sentit l'espace entrer en lui et gonfler son corps, comme s'il retenait sa respiration. L'enfant ne parlait pas. Il était immobile, le buste droit, la tête un peu en arrière, et il regardait le centre du ciel.

Une à une, les étoiles s'allumèrent, écartant leurs huit rayons aigus. Jon sentit à nouveau la pulsation régulière dans sa poitrine et dans les artères de son cou, car cela venait du centre du ciel à travers lui et résonnait dans toute la montagne. La lumière du jour battait aussi, tout près de l'horizon, répondant aux palpitations du ciel nocturne. Les deux couleurs, l'une sombre et profonde, l'autre claire et chaude, étaient unies au zénith, et bougeaient d'un même mouvement de balancier.

Jon recula sur la pierre, et il se coucha sur le dos, les yeux ouverts. Maintenant il entendait avec netteté le bruit, le grand bruit qui venait de tous les coins de

La montagne du dieu vivant

l'espace et se réunissait au-dessus de lui. Ce n'étaient pas des paroles, ni même de la musique, et pourtant il lui semblait qu'il comprenait ce que cela voulait dire, comme des mots, comme des phrases de chanson. Il entendait la mer, le ciel, le soleil, la vallée qui criaient comme des animaux. Il entendait les sons lourds prisonniers des gouffres, les murmures cachés au fond des puits, au fond des failles. Quelque part venu du nord, le bruit continu et lisse des glaciers, le froissement qui avance et grince sur le socle des pierres. La vapeur fusait des solfatares, en jetant des cris aigus, et les hautes flammes du soleil ronflaient comme des forges. Partout, l'eau glissait, la boue faisait éclater des nuages de bulles, les graines dures se fendaient et germaient sous la terre. Il y avait les vibrations des racines, le goutte-à-goutte de la sève dans les troncs des arbres, le chant éolien des herbes coupantes. Puis venaient d'autres bruits encore, que Jon connaissait mieux, les moteurs des camionnettes et des pompes, les cliquetis des chaînes de métal, les scies électriques, les martèlements des pistons, les sirènes des navires. Un avion déchirait l'air avec ses quatre turboréacteurs, loin au-dessus de l'Océan. Une voix d'homme parlait, quelque part dans une salle d'école, mais était-ce bien un homme ? C'était un chant d'insecte, plutôt, qui se transformait en chuintement grave, en borborygme, ou bien qui se divisait en sifflements stridents. Les ailes des oiseaux de mer ronronnaient au-dessus des falaises, les mouettes et les goélands piaulaient. Tous les bruits emportaient Jon, son corps flottait au-dessus de la dalle de lave, glissait comme sur un radeau de mousse, tournait dans d'invisibles remous, tandis que dans le ciel, à la limite du jour et de la nuit, les étoiles brillaient de leur éclat fixe.

Jon resta longtemps, comme cela, à la renverse,

La montagne du dieu vivant

regardant et écoutant. Puis les bruits s'éloignèrent, s'affaiblirent, l'un après l'autre. Les coups de son cœur devinrent plus doux, plus réguliers, et la lumière se voila d'une taie grise.

Jon se tourna sur le côté et regarda son compagnon. Sur la dalle noire, l'enfant était couché en chien de fusil, la tête appuyée sur son bras. Sa poitrine se soulevait lentement, et Jon comprit qu'il s'était endormi. Alors il ferma les yeux lui aussi, et il attendit son sommeil.

Jon se réveilla quand le soleil apparut au-dessus de l'horizon. Il s'assit et regarda autour de lui, sans comprendre. L'enfant n'était plus là. Il n'y avait que l'étendue de lave noire, et, à perte de vue, la vallée où les premières ombres commençaient à se dessiner. Le vent soufflait de nouveau, balayait l'espace. Jon se mit debout, et il chercha son compagnon. Il suivit la pente de lave jusqu'aux cuvettes. Dans le réservoir, l'eau était couleur de métal, ridée par les rafales du vent. Dans son trou couvert de mousse et de lichen, le vieil arbuste desséché vibrait et tremblotait. Sur la dalle, le caillou en forme de montagne était toujours à la même place. Alors Jon resta debout un instant au sommet de la montagne, et il appela plusieurs fois, mais pas même un écho ne répondait :

« Ohé ! »

« Ohé ! »

Quand il comprit qu'il ne retrouverait pas son ami, Jon ressentit une telle solitude qu'il eut mal au centre de son corps, à la manière d'un point de côté. Il commença à descendre la montagne, le plus vite qu'il put, en sautant par-dessus les roches. Avec hâte, il chercha la faille où se trouvait l'escalier géant. Il glissa sur les grandes pierres mouillées, il descendit vers la

La montagne du dieu vivant

vallée, sans se retourner. La belle lumière grandissait dans le ciel, et il faisait tout à fait jour quand il arriva en bas.

Puis il se mit à courir sur la mousse, et ses pieds rebondissaient et le poussaient en avant encore plus vite. Il franchit d'un bond le ruisseau couleur de ciel, sans regarder les radeaux de mousse qui descendaient en tournant dans les remous. Pas très loin, il vit un troupeau de moutons qui détalait en bêlant, et il comprit qu'il était à nouveau dans le territoire des hommes. Près du chemin de terre, sa belle bicyclette neuve l'attendait, son guidon chromé couvert de gouttes d'eau. Jon enfourcha la bicyclette, et il commença à rouler sur le chemin de terre, toujours plus bas. Il ne pensait pas, il ne sentait que le vide, la solitude sans limites, tandis qu'il pédalait le long du chemin de terre. Quand il arriva à la ferme, Jon posa la bicyclette contre le mur, et il entra sans faire de bruit, pour ne pas réveiller son père et sa mère qui dormaient encore.