UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

RENATA LOPES ARAUJO

Da Arcádia a Paris: leituras de estórias, estórias de leituras

Versão corrigida

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

Da Arcádia a Paris: leituras de estórias, estórias de leituras

Renata Lopes Araujo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Salgado Campos

São Paulo
2013

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo carinho e paciência incondicionais.

À minha orientadora, Profa. Dra. Regina Campos, pelos conselhos, atenção dispensada e amizade ao longo dos anos.

Aos amigos que acompanharam, de perto ou de longe, a produção da tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

RESUMO

No presente trabalho, estudamos as relações passíveis de ser estabelecidas entre três obras à primeira vista muito diferentes: as *Bucólicas* de Virgílio, *Paludes* de André Gide e *Manderre*, de Georges Perec. Nosso objetivo é mostrar uma espécie de percurso potencial de um personagem, Títiro, por meio dos textos e as transformações por ele sofridas. Por meio de uma análise que leva em consideração o ponto de vista intertextual, tentamos compreender a apropriação feita por cada um dos autores, e as implicações causadas pelos diferentes contextos literários nos quais o personagem se insere.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade, metatextualidade, Virgílio, André Gide, Georges Perec.

ABSTRACT

In this research, we study the relations that can be established between three works at first sight very different: Virgil's *Eclogues*, André Gide's *Paludes* and Georges Perec' *Manderre*. Our aim is to show some sort of potential path followed by a character, Tityrus, through the texts and the transformations undergone by him. Through an analysis that considers an intertextual point of view, we try to understand the appropriation made by each author, and the implications caused by different literary contexts in which the character is inserted.

KEY WORDS: Intertextuality, metatextuality, Virgil, André Gide, Georges Perec.

SUMÁRIO

Introdução **7**
1 O sorriso de Manderre **13**
1.1. Perec antes de Perec 13
1.2. O anti-pastiche 14
1.3. *Paludes* perecquiano 22
1.4. Intertexto e metatexto 31
1.5. Os meandros do intertexto 34
1.6. Um título indefinido 55
1.6.1 Ainda sobre o título 57
1.7. O personagem em cena 58
1.8. A questão do real 64
1.9. O “infra-ordinário” 66
1.10. A literatura como um acerto de contas? 69
2 *Paludes* ou a literatura no divã **73**
2.1. Contra o simbolismo? 73
2.2. O romance em pauta 78
2.3. O papel do leitor 90
2.4. O universo das *soties* 94
2.5. *Paludes* obra aberta 97
2.6. Os Antigos e os Modernos 101
2.6.1. Virgílio e Gide 104
2.6.2. As particularidades do intertexto gidiano 118
2.6.3 O texto e a vida 126
2.7. Gide e o pastiche 129
2.8. A ironia em *Paludes* 133
2.9. O homem normal 135

2.9.1. O caso Dostoievski 137
2.10. Paul Valéry e as *Bucólicas* 139
2.10.1. A ideia fixa 143
2.11. O diálogo socrático 149
2.12.Os pastores gidianos 152
3 Anima cortese mantovana 160
3.1. *Imitatio*, *aemulatio*, intertexto 160
3.1.1. As relações entre *imitatio* e intertextualidade 169
3.2. Teócrito e os *Idílios* 175
3.3. As *Bucólicas* e Títiro 184
3.3.1. Um personagem indefinível 191
3.3.2. Um novo poeta 197
3.3.3. O mito da poesia inspirada 199
3.4. O intertexto segundo Virgílio 202
3.5. “Theocritus Vergilianus”? 209
3.6. A ficção e o imaginário no gênero bucólico 210
Conclusão 214
Anexo A 225
Anexo B 229
Bibliografia 230

Introdução

> À Rome, tous s'entrecopiaient. L'art était compris comme une émulation entre les oeuvres et comme un concours entre les hommes. L'originalité de l'intrigue ni celle de la pensée n'étaient mises en avant. On ne disait pas "anciens", "modernes", "vieux", "jeunes" : on opposait aux "antiques" des "neufs" qui ne s'attachaient qu'à vieillir.[1]

Releituras de autores precedentes existem desde sempre na literatura, e para a antiguidade latina eram fundamentais. Como bem mostra o trecho acima, a originalidade tal como a compreendemos hoje existia em Roma. Ao público interessava encontrar nas obras novas imagens e temas já conhecidos, aos quais os escritores conferiam um contexto diferente. Não fazer uso da tradição significava deixar de lado a *auctoritas*, a autoridade conferia aos Antigos, considerados mais próximos aos deuses e pertencentes à época de homens "maiores e melhores". Não estabelecer ligações com alguns desses textos significava se excluir de verdades tidas por indiscutíveis, veiculadas pelos predecessores.

Ao longo do tempo, a relação entre obras ganhou conotações diferentes, passando por transformações que foram da valorização da originalidade defendida pela estética romântica à ideia do texto como um tecido composto apenas por citações de outras obras. Seja como for, os textos sempre mantiveram entre si um diálogo contínuo, com maior ou menor intensidade segundo o autor e a época. Outros fatores fazem parte da confecção de uma obra literária, mas a escritura é a extensão lógica da leitura, ainda que nem todos os leitores se tornem escritores. De fato, um dos grandes objetivos da leitura parece ser o de transformar o leitor em autor, e isso porque o contato com os livros permite ao leitor descobrir a si mesmo, inspira o desejo de transmitir, através da escritura, impressões e sentimentos despertados no contato com as palavras de outrem:

> En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-

[1] "Em Roma, todos se copiavam entre si. A arte era entendida como uma emulação entre as obras e como uma disputa entre os homens. A originalidade da intriga ou da ideia não eram valorizadas. Não se dizia 'antigos', 'modernos', 'velhos', 'jovens': aos 'antigos' opunham-se os 'novos' que só desejavam envelhecer." QUIGNARD, P. *Albucius.* Paris: Gallimard, 2004. p. 97.

> même. L'ouvrage d'un écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans le livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même.[2]

Talvez possamos dizer que a literatura, em sua potencialidade – oriunda da incompletude inerente a todo texto – convoca o leitor a continuar, reescrever ou contestar a obra lida. Alguns livros, no entanto, solicitam com maior "insistência" nossa participação na construção de seu(s) sentido(s), e este é o caso das obras sobre as quais nos debruçaremos ao longo desta tese.

Procuramos no presente trabalho aprofundar algumas questões abordadas em nossa dissertação e suscitar algumas outras com relação aos pontos de contato que podem ser encontrados entre as obras de André Gide e de Georges Perec. Em meio às novas direções apontadas, acrescentamos à pesquisa outro escritor, Públio Virgílio Maro, cuja distância temporal e de circunstâncias de produção permite uma visão diferente sobre o trabalho com outros textos e o modo de inseri-los nos seus. Como fio condutor, decidimos seguir o "percurso" de um personagem, o pastor Títiro, ao longo das três obras, e estudar as modificações por ele sofridas em cada um de seus novos contextos. Como referencial teórico, utilizamos a noção de intertextualidade – levando em conta as ressalvas passíveis de ser feitas a essa teoria – para tentar compreender os processos através dos quais as obras em questão não apenas surgem umas nas outras, mas tornaram-se parte integrante dos novos contextos.

Ao final de nosso mestrado, descobrimos que Georges Perec havia escrito, em sua juventude, um texto chamado *Manderre*, considerado como uma espécie de pastiche de um dos primeiros textos de André Gide, *Paludes*. Entramos em contato com alguns especialistas franceses para os quais – baseados em uma afirmação feita pelo próprio Perec – o datiloscrito havia desaparecido há muito tempo. Tendo encontrado a referência a esse texto em uma biografia de Perec, decidimos entrar em contato com seu autor, David Bellos, que confirmou a existência do texto e ainda indicou os lugares nos quais se encontram reproduções do mesmo. Decidimos contatar um deles, a

---

[2] PROUST, M. *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1989. p. 489-90. "Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo." Trad., p. 694-5.

Lilly Library, em Indiana, e obtivemos informações sobre *Manderre*, presente nos arquivos da biblioteca juntamente com outros escritos inéditos de Perec encontrados pelo biógrafo. Após obter a autorização da herdeira do escritor, sua prima Ela Bieneneld, tivemos acesso a uma cópia do texto.

Descrito como uma tentativa de imitação do estilo particular de *Paludes*, *Manderre* mantém com o livro de Gide uma relação bem mais complexa. Como pretendíamos mostrar que a designação de pastiche não podia ser empregada no caso do datiloscrito, decidimos analisar alguns textos escritos por Perec com vistas a imitar determinadas escrituras. Descobrimos que o escritor usava a palavra pastiche como uma maneira de definir sua relação com as obras de outros no início de sua carreira, e que o vocábulo não tinha a conotação a ele conferida habitualmente.

Em vista disso, analisamos o uso do intertexto gidiano em *Manderre* e em outros textos de juventude de Perec, através da qual é evidenciado um trabalho com as citações e as alusões que sofreria modificações importantes ao longo do tempo. Diferentemente do que acontece em livros como *La Disparition* ou *La Vie mode d'emploi*, nos textos inéditos do autor a presença do hipotexto é bastante explicitada: é o que acontece com as referências a Gide. Nesse momento, importava ao jovem Perec estabelecer uma espécie de filiação com certas obras, entre as quais figurava *Paludes*. A exibição do intertexto parece estar ligada à afirmação de sua capacidade de escrever e, ao mesmo tempo, a vontade de se inscrever em uma espécie de "linhagem", ou seja, em uma literatura para qual o questionamento de si mesma e o aspecto lúdico eram fundamentais.

Passamos em seguida à análise dos elementos presentes em *Manderre* que podem ser aproximados do livro de Gide. A relação entre as duas obras se estabelece através de um jogo de aproximação e afastamento, isto é, um duplo movimento que permite a identificação de alguns aspectos – como os personagens Manderre e Títiro em *Paludes* – e, ao mesmo tempo, opõe em aparência os dois textos de forma radical, através de elementos como o vocabulário e o estilo. Se o intertexto gidiano perderia aos poucos espaço na obra de Perec (sem, portanto, ser totalmente deixado de lado), os livros do autor de *"53 jours"* conservariam alguns traços que poderiam ter sido sugeridos pelas obras de Gide, como a importância do leitor ou o questionamento do

estatuto dos personagens e da narrativa. Embora possa ser considerado como um trabalho embrionário, *Manderre* é mais que um mero exercício de estilo: como os outros escritos de juventude, deixa entrever técnicas desenvolvidas posteriormente, além de apresentar questões identificáveis na obra de maturidade.

O segundo capítulo é dedicado ao estudo de *Paludes.* Classificado pelo autor como *sotie*, gênero da Idade Média o livro representaria em aparência o fim do ciclo de obras simbolistas de Gide. Após ter seguido os preceitos dessa escola em seus primeiros textos, como *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter* e *Le Voyage d'Urien* o escritor decide – depois de uma viagem iniciática à África – deixar um pouco de lado a ideia de arte pela arte e enxergar a escritura literária como um instrumento através do qual o escritor expõe seu modo de compreender o mundo. Para Gide, o simbolismo recusava sistematicamente todo contato com o mundo real, e por isso certos preceitos do movimento não mais lhe convinham.

Entretanto, *Paludes* não pode ser reduzido à contestação do artificialismo simbolista. O livro também antecipa aspectos importantes que seriam retomados pela literatura do século XX, como o papel do autor e o lugar do leitor no texto, além de questionar elementos sobre os quais se apoiava a estética do romance realista. *Paludes* pode ser entendido, entre outras coisas, como um “anti-romance” por refutar o gênero através da oposição a várias características de base, como a ausência de contornos precisos dos personagens, ou ação praticamente inexistente.

Quanto à presença de Títiro no texto, também aqui é possível constatar o distanciamento e a aproximação com relação ao hipotexto virgiliano. Gide alude às *Bucólicas* em várias passagens – modificando e manipulando o seu sentido – mas, ao mesmo tempo, se afasta das poesias atribuindo à referência indagações de seu interesse, como a liberdade do ser humano. O pastor de Virgílio é, por exemplo, um “pretexto” para as questões do ato gratuito, que nega a determinação das ações e o vínculo causal entre elas, e do homem normal, indivíduo sem particularidade e distante dos “seres de exceção” aos quais a literatura, em especial o romance, nos habituou. Gide amplia as possibilidades de leitura e de interpretação que podem ser atribuídas ao pastor, introduzindo-o em um contexto muito diverso do de seu hipotexto.

Em uma obra na qual nada é definitivo, as potencialidades adquiridas pelo personagem fazem parte da visão da literatura como colaboração entre o escritor e o leitor. A liberdade à qual aludimos acima se reflete na indefinição presente ao longo do texto e resulta na ampliação de interpretações. Abrindo o caminho para a "era da suspeita", *Paludes* convida o leitor a pensar a literatura de outra maneira, expondo os meandros da criação e as estratégias empregadas pelos escritores, sobretudo no romance realista e naturalista.

O último capítulo traz como tema a ligação entre as *Bucólicas* e um de seus principais hipotextos, os *Idílios* de Teócrito. Sendo a teoria da intertextualidade bastante recente, começamos o estudo colocando em questão a pertinência de sua aplicação a textos tão antigos. Para isso, analisamos dois conceitos da literatura antiga, a *imitatio* e a *aemulatio*. Tais conceitos sugerem aproximações com a intertextualidade, em especial quanto à ideia de criação a partir de uma tradição consagrada.

A análise dos *Idílios* revelou mais que a existência anterior de alguns personagens presentes nas *Bucólicas*, como o próprio Títiro. Pudemos perceber as inovações trazidas por Teócrito ao gênero pastoral: a introdução de cantos dos pastores da Sicília (sua terra natal), a mistura de dialetos e a presença de elementos extraídos do real. Tais aspectos contribuíram para a ideia, difundida por muitos críticos, dos *Idílios* serem um texto menos artístico que as *Bucólicas*. Os poemas de Virgílio apresentariam maior grau de elaboração artística, e os de Teócrito estariam ligados à representação da realidade, servindo-se dela como matéria literária. Entretanto, Teócrito dialoga com a tradição literária como o fará Virgílio, discutindo-a através de seus personagens, além de refletir sobre o fazer poético; quanto à introdução de elementos da vida comum, podemos dizer que são empregados a fim de criar um efeito de real, e não de reproduzi-lo fielmente.

Quando Virgílio retoma o texto de Teócrito, leva em consideração certas características da poesia bucólica – as disputas entre pastores, o predomínio da temática amorosa etc. – e, ao mesmo tempo, introduz mudanças drásticas com relação à representação do real. A impressão de realidade nos *Idílios* viria dos detalhes da vida comum; já em Virgílio, o real surgiria por meio de eventos e personagens históricos, mas sua presença seria mais estilizada, e menos preocupada com um efeito de realidade. Além disso, as *Bucólicas* teriam

acrescentado as impressões particulares de alguns personagens aos acontecimentos do real, conferindo uma dimensão inexistente nos *Idílios*. A imagem da poesia forjada nos poemas de Virgílio seria a de um terreno propício para a reflexão sentimental e para a tradução de algo íntimo.

Tanto nos *Idílios* como nas *Bucólicas*, Títiro aparece como um porta-voz dos poetas. Em Teócrito, o canto do personagem pode ser considerado uma espécie de arte poética em miniatura, e representaria o modo como o poeta entendia a criação literária. Virgílio, por sua vez, também se serve do pastor para mostrar seu modo de compreender a poesia, mas confere a ele uma dimensão diferente da que possui nos *Idílios*: Títiro personificaria a negação da figura do poeta inspirado, substituindo-a pelo princípio da *imitatio*. O pastor representaria, portanto, a consciência do poeta tanto de seu trabalho como de sua importância.

Tendo acompanhado a trajetória de Títiro ao longo dos textos, pudemos constatar que o personagem não é o único elo existente entre as três obras, ambas escritas durante a juventude de seus autores, e nas quais a literatura e sua relação com o real apresenta um lugar importante. Metatextuais por excelência, cada uma delas expõe seus bastidores e, como consequência, seu caráter de criação, convidando o leitor a reavaliar sua própria visão da literatura. Exibindo (e reivindicando) ligações com outros livros, obrigam-nos a reconsiderar algumas das ideias mais difundidas quando se trata do texto literário, como a questão do público. Além disso, anunciam grande número de temas que seriam retomados e desenvolvidos nos livros seguintes, permitindo ao leitor vislumbrar os textos futuros.

Talvez o leitor da tese se espante ao encontrar a análise do texto de Perec logo no primeiro capítulo, e o estudo das *Bucólicas* no último. Se a ordem dos capítulos pode parecer anárquica, essa era de fato a intenção desejada, pois acreditamos que os predecessores podem revelar potencialidades insuspeitadas através dos livros que os sucedem. Seguir o caminho aparentemente mais comum, de Virgílio a Perec, poderia sugerir uma perspectiva comparável à difundida pela crítica das fontes, para a qual os “originais” contam mais que a obra deles advinda. Diante disso, pensamos que um percurso inverso pudesse sugerir a releitura hipotextual passível de ser feita no caso das obras por nós estudadas.

I

O sorriso de Manderre

> 'Je l'ai relu, et j'ai été épaté.' C'est Gide lui-même qui le dit de *Paludes* en faisant cadeau d'un exemplaire à Julien Green, le 6 janvier 1932.(…) 'J'aurai dû continuer dans cette voie, a regretté Gide. Plus tard, j'ai accepté certaines conventions. Je me demande si je n'ai pas eu tort'.
>
> Bertrand Poirot-Delpech, *J'écris Paludes*[3]

1.1. Perec antes de Perec

Antes de começar a análise do texto, julgamos necessário apresentar rapidamente alguns elementos da "estória" do datiloscrito, escrito durante a juventude de Georges Perec. Dado como perdido durante muito tempo pela crítica perecquiana francesa, *Manderre* foi encontrado pelo biógrafo inglês do escritor, D. Bellos, em Belgrado. Bellos também foi responsável pelo achado de outros textos de juventude, como *La Procession. Phantasme* e *Le Condottière*, este último publicado há pouco na França. Além do original em Belgrado, três cópias do texto existem, e podem ser consultadas em Manchester, em Indiana e, mais recentemente, na Association Georges Perec em Paris.

Apesar das críticas que podem ser feitas à biografia escrita por Bellos – como o fato de atribuir interpretações duvidosas a determinados acontecimentos – é preciso reconhecer sua exatidão quanto à existência de *Manderre*, que teria sido jogado fora com outros textos, e sem que Perec percebesse. Segundo Bellos, o escritor distribuía seus textos aos amigos, e *Manderre* teria sido um presente para Žarko Vidović, intelectual iugoslavo e Milka Čanak, sua namorada na época (embora seja dedicado a outro amigo de Perec, Zoran Petrović): é o que se pode depreender da dedicatória na primeira página do datiloscrito. Mas o autor de *Je me souviens* parece ter se esquecido completamente desse seu hábito:

---

[3] "'Eu o reli, e fiquei impressionado.' Palavras do próprio Gide sobre *Paludes*, ao oferecer um exemplar do livro a Julien Green, em 6 de janeiro de 1932. (...) 'Deveria ter continuado nessa direção, diz Gide com arrependimento. Mais tarde, aceitei certas convenções. Pergunto-me se não cometi um erro.'" Salvo indicação, todas as traduções são nossas.

> Évoquant 'la destruction massive de [ses] premiers manuscrits', il se rappelle en 1969 qu'il les gardait 'dans une petite valise en carton bouilli', les classait, faisait même des fiches et les regardait périodiquement, et qu'il s'est aperçu un jour qu'il ne les avait plus. C'est que, pense-t-il, lors d'un déménagement en 1966, il aurait fait un tri de ses papiers et entassé ceux qu'il voulait jeter dans une autre valise ; par mégarde, c'est la bonne valise qu'il aurait jetée, celle qu'il voulait conserver. (...) Lui-même s'interroge, mais il ne croit pas avoir voulu détruire ces manuscrits sauf 'peut-être *Les Errants*, sans doute *J'avance masqué* ou *Gradus ad Parnassum*, mais sûrement pas *Les Barques*, *Manderre, La Procession* et surtout pas les diverses versions de *Gaspard pas mort – Le Condottière'.*[4]

Por se tratar de um texto inédito, um resumo se faz necessário. O texto conta, na forma de narrativas breves e numeradas (de 1 a 30), alguns eventos da vida de Manderre, do qual não se descobre muita coisa durante a leitura. Através dos julgamentos e opiniões do narrador, vemos o protagonista em várias situações corriqueiras: tomando café em bares, lendo livros, aprendendo a contar, chamando taxis no bulevar Saint-Germain etc. Narrado em primeira pessoa por um narrador que observa seu protagonista e se dirige ao leitor, Manderre não apresenta uma trama central, dividindo-se em quadros entre os quais o ponto em comum é a presença ou, por vezes, a menção ao protagonista.

1.2. O anti-pastiche

No resumo feito por Bellos de *Manderre*, o biógrafo se refere ao fato de se tratar de um "pastiche du premier ouvrage publié par André Gide, *Paludes*".[5] Apesar da inexatidão sobre o lugar da *sotie* na obra gidiana – publicado em 1895, *Paludes* é, de fato, a sexta obra do escritor – a informação chama a atenção, pois Gide não faz parte dos autores geralmente tidos como "fontes" perecquianas. A partir de então, faz-se necessário descobrir se tal julgamento

---

[4] "Evocando a 'destruição em massa de [seus] primeiros manuscritos', Perec se lembra em 1969 de que os guardava 'em uma pequena mala de papelão', classificava-os, fazia fichas para eles e relia-os periodicamente, e um dia percebeu que não mais os possuía. Segundo o autor, durante uma mudança em 1966, ele teria feito uma seleção e colocado os textos que queria jogar fora em outra mala; distraidamente, ele teria descartado a mala que pretendia conservar. (...) Ele mesmo tinha dúvidas, mas não acreditava ter querido destruir esses manuscritos, 'talvez com exceção dos *Errants*, sem dúvida *J'avance masqué* ou *Gradus ad Parnassum*, mas certamente não *Les Barques*, *Manderre*, *La Procession* e muito menos as várias versões de *Gaspard pas mort – Le Condottiere*.'" BELLOS, D. *Georges Perec. Une vie dans les mots*. Paris: Seuil, 1994. p. 180.

[5] "pastiche da primeira obra publicada por André Gide, *Paludes*."PEREC, P. "Chronique de la vie de Georges Perec". In ___. *Portrait(s) de Georges Perec*. Paris: BNF, 2001. p. 40.

fora feito por Bellos ou se havia sido emitido pelo próprio Perec. Em um livro organizado pela viúva do escritor, Paulette Perec, uma pista surge:

> À la fin de l'année 1956, [Perec] manifeste un regain d'activité : en novembre il décide d'entreprendre une deuxième version des "Errants" (...). Pendant cette année il a également écrit une sorte de nouvelle, un texte à la manière de *Paludes* de Gide : *Manderre* ; qu'il donne volontiers à lire à ses amis.[6]

Os dois extratos apresentam o datiloscrito como um texto escrito nos moldes de *Paludes*. Diante disso, parece-nos pertinente abrir um parêntese para algumas considerações sobre o pastiche a fim de compreender esse "gênero".

Definida por G. Genette e P. Aron, entre outros, como a transformação de um texto realizada através da imitação de um estilo de um autor ou de um conjunto de obras, a palavra pastiche foi primeiro empregada em pintura e designa, desde a Renascença "la copie des tableaux des maîtres, voire une composition originale dans laquelle se reconnaît la 'manière' d'un ou de plusieurs modeles".[7]

O pastiche se distinguiria da paródia pelas intenções sérias do escritor com relação ao modelo, pela vontade de proceder a um exercício de estilo. Em literatura e em arte, o pastiche teria por objetivo a imitação do estilo de um autor renomado, em um exercício ao mesmo tempo formador e crítico, revelando as características que compõem as técnicas de tal estilo. Embora seja geralmente motivado por uma grande admiração pelo escritor imitado, o pastiche pode se associar à ironia e, quando praticado por um autor como Proust, é um modo "de s'affirmer à côté d'un autre, en utilisant ses procédés sans en être dupe".[8]

A menos que o objetivo seja o de escrever um centão – isto é, uma obra

---

[6] "No final de 1956, [Perec] retoma suas atividades: em novembro decide começar uma segunda versão de "Errants" (...). Durante esse mesmo ano escreveu uma espécie de novela, um texto à maneira de *Paludes* de Gide, "Manderre", que submetia de bom grado à leitura de seus amigos." PEREC, P. op. cit., p. 42.

[7] "a cópia de quadros de mestres, ou mesmo uma composição original na qual se reconhece a 'maneira' de um ou vários modelos'". ARON, P. *Histoire du pastiche*. Paris: PUF, 2008. p. 7. Segundo Aron, a palavra pastiche designou inicialmente um tipo de patê italiano, feito a partir da mistura de vários alimentos.

[8] "afirmar-se diante de outro, usando seus procedimentos de forma consciente". JOUANNY, R. Article "Pastiche". In DIDIER, B (direction). *Dictionnnaire universel des littératures*. Paris : PUF, 1994. p. 2734.

composta inteiramente a partir de frases e trechos de outros textos – toda cópia supõe algumas diferenças ausentes do original. O caso dos pastiches de Proust é exemplar nesse sentido, já que apresentam verdadeiros estudos do estilo de cada um dos autores imitados. Além disso, a reprodução do estilo de certos escritores apresentava para Proust valor catártico, liberador da influência exercida pelo estilo de autores como Flaubert.

O autor de *Revenentes* escreveu alguns pastiches durante sua carreira, e estes diferem bastante do trabalho feito em *Manderre*. Dois dos mais curiosos são analisados por B. Magné em "La cantatrice et Le papillon"[9], artigo que retomaremos agora em linhas gerais.

Nos textos estudados por Magné, "Experimental demonstration of the tomatopic organization in the Soprano (*Cantatrix sopranica L.*)" e "Distribution spatio-temporelle de *Coscinoscera Victoria, Coscinoscera tigrata carpenteri, Coscinoscera punctata Barton* & *Coscinoscera nigrostriata* d'Iputupi"[10], Perec procede não à transformação de textos específicos, e sim à imitação de um código. Não há um hipotexto determinado por trás deles, e sim um "hipoestilo", características gerais presentes em certo tipo de textos científicos de modo geral. Magné identifica dois graus diferentes de imitação "hipoestilística" nos dois textos, mais visível no *Cantatrix* – afinal de contas, é difícil levar a sério a relação proposta pelo "artigo" entre o lançamento de tomates e a elevação dos decibéis produzidos por uma soprano... – e menos exposto no *Coscinoscera*. Os graus de imitação são, segundo o crítico, estabelecidos de acordo com dois tipos de marcadores: os que conotam o gênero imitado e mostram o código linguístico particular ao qual o gênero pertence (os "estilemas"), e os que permitem ao leitor reconhecer o caráter de pastiche dos textos (os "pastichemas"). Na categoria dos estilemas entram três elementos: a escolha do código – a língua inglesa para a *Cantatrix* e do latim para os nomes das espécies animais:

> Experiments were carried out on 107 female healthy Sopranoes (*Cantatrix sopranica L.*) furnished by the Conservatoire national de Musique, and weighing 94-124 kg (mean weight: 101 kg).[11]

---

[9] MAGNE, B. "La cantatrice et le papillon. Propos de deux pastiches d'article scientifique chez Georges Perec." In ___. *Perecollages (1981-1988).* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1989.

[10] Textos reunidos em PEREC, G. *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*. Paris: Seuil, 1991.

[11] "Experimentos foram realizados em 107 sopranos fêmea saudáveis (*Cantatrix sopranica L.*) fornecidas

a macroestrutura, isto é, o estilo típico de um artigo científico:

> L'étude sur le terrain, pratiquée selon les techniques récemment mises au point par STROPOVITCH (1967) et CHARRIÈRE (1971), confirma pour C_v et C_t les observations antérieures de MACKLIN et de VAN AARGH. Bien que classiquement regroupés dans une même famille, les deux variétés appartiennent à des écosystèmes différents.[12]

e a microestrutura, na qual o uso dos nomes em latim respeita a mesma ordem da terminologia usada em textos científicos reais (nome científico+substantivo+ adjetivo+(adjetivo)): *Cantatrix sopranica L., Coscinoscera tigrata carpenteri* etc.

Já os pastichemas são de três tipos: extralinguísticos (quando o referente do discurso não faz parte do universo científico, o que revela o caráter de pastiche dos textos), textuais (frases cujo interesse é mais poético que referencial[13]) e intertextuais (outros enunciados pertencentes ao universo não científico[14], e de outros textos do próprio Perec). Estilemas e pastichemas entram voluntariamente em conflito, e a ilusão científica se desfaz. Perec reproduz os aspectos mais artificiais dos textos científicos, e de modo tão evidente que o leitor vai aos poucos descobrindo a falsificação à qual está sendo submetido.

Com "Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique", escrito em colaboração com outro membro do Oulipo, Harry Mathews, Perec compõe um pastiche tão perfeito que alguns estudiosos da obra de Raymond Roussel decidiram publicá-lo como uma análise autêntica. O texto, apresentado como um artigo de crítica literária propõe, baseando-se no estudo de uma peça inédita, uma interpretação nova para a obra de Roussel, que teria sido escrita a

---

pelo Conservatório Nacional de Música, e pesando entre 94 e 124 kg (peso médio: 101 kg)." PEREC, G.. "Experimental demonstration of the tomatotopic organization in the Soprano (*Cantatrix sopranica L.*)", In op. cit., p. 16.

[12] "O estudo de campo, praticado de acordo com as técnicas recentemente desenvolvidas por STROPOVITCH (1967) e CHARRIÈRE (1971), confirmou para Cv e Ct as observações anteriores de MACKLIN et de VAN AARGH. Ainda que tenham sido incluídas na mesma família, as duas variedades pertencem a ecossistemas diferentes." Ibid. "Distribution spatio-temporelle de *Coscinoscera Victoria, Coscinoscera tigrata carpenteri, Coscinoscera punctata Barton* & *Coscinoscera nigrostriata* d'Iputupi". op. cit., p. 40.

[13] Um bom exemplo está na frase: "Since that time, numerous observations have been made that have tried to decipher the tangling puzzle as well as the puzzling tangle" ("Desde aquela época, muitas observações foram feitas para tentar decifrar o emaranhado confuso bem como o confuso emaranhado.") PEREC, G. "Experimental demonstration...", op. cit, p. 14.

[14] Como na referência "Timeo, W., Danaos. I. & Dona-Ferentes, H.E.W. Brain cutting and cooking. *Arch. Metaphys. Endogen. Gastrom. 56*, 98-105, 1971". Ibid., p. 32.

partir de um sistema geográfico secreto, vinculado a um episódio sentimental vivido pelo escritor em sua juventude. Repleto de notas e documentos anexos, "Roussel et Venise" mistura dados biográficos e bibliográficos reais a elementos falsos mas perfeitamente verossímeis, escritos em um estilo semelhante ao do autor de *Locus Solus*. Ao mesmo tempo, o artigo traz alguns elementos extraídos de textos perecquianos incorporados à estória de Roussel, como o nome da amiga italiana da mãe de Roussel, Paolina Grifalconi, ou o fato de a peça inédita ter sido encontrada no interior de um Quarli. Grifalconi é o sobrenome de um dos personagens de *La Vie mode d'emploi* e um Quarli é citado no mesmo texto.[15]

Além de tais detalhes, o artigo contém explicações que podem ser aplicadas ao próprio Perec, como a citação de um artigo sobre o conceito de incorporação na psicanálise:

> lorsque quelque choses est 'dur à avaler', il devient ce qui doit être physiologiquement avalé: *repas et nourritures deviennent des obsessions* (...). [Le but de l'incorporation] est d'éviter que certains mots insupportables soient prononcés. Ces mots sont *les mots liés à la perte de l'objet aimé dont l'existence était indispensable au bien-être* – à l'être narcissique tout court – du sujet.[16]

A lista detalhada dos alimentos ingeridos é o assunto de um dos textos de Perec, "Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze".[17] No caso do escritor, o "objeto amado" irremediavelmente perdido é constituído pelos pais, mortos durante a Segunda Guerra, e dos quais poucas lembranças restam. Através da figura de Roussel, Perec descreveria aqui um processo pelo qual ele mesmo passara. Esse breve extrato mostra a importância da

---

[15] Os Quarli eram uma família veneziana do século XIV, famosa por seus livros encadernados em madeira e perfeitamente fictícia, como grande parte das informações minuciosas e verossímeis presentes em *La Vie mode d'emploi*. A alusão ao Quarli evoca igualmente, para o leitor de Perec, a mistificação da qual fora vítima o avô de Bartlebooth, já que o esboço da suposta peça de Roussel e as páginas manuscritas contendo elementos que conduziriam ao Graal estão guardados nos volumes da mesma forma: em um bolso costurado no interior do livro.

[16] "quando algo é 'difícil de engolir', torna-se aquilo que deve ser psicologicamente engolido: *refeições e alimentos transformam-se em obsessões* (...). [O objetivo da incorporação] é de evitar que certas palavras insuportáveis sejam pronunciadas. Essas palavras estão ligadas à perda do objeto amado cuja existência era indispensável ao bem-estar – ao ser narcíseo – do sujeito." PEREC, G. & MATTHEWS, H. "Roussel et Venise. Esquisse d'une géographie mélancolique". In *Cantatrix sopranica L.*, op. cit., p. 85. Grifos nossos.

[17] Publicado em PEREC, G. *L'infra-ordinaire.* Paris: Seuil, 1989.

intertextualidade em sua vida: através dos textos de outros, o autor encontraria as palavras para descrever seu próprio sofrimento.

É difícil classificar "Roussel et Venise". Ainda que contenha elementos de pastiche – a pseudo peça inédita “Dans le palais” imita com perfeição o estilo rousseliano –, o texto se aproxima da falsificação, pois os indícios passíveis de suscitar a desconfiança no leitor, tais como os indicados acima ou certas referências à própria obra de Roussel, não são acessíveis a quem não conhece bem os dois escritores.

O autor de *La Disparition* praticaria também o autopastiche, como constata C. Burgelin na primeira parte do *Voyage d'hiver*:

> Il s'agit d''une sorte de récit écrit à la première personne' et situé 'dans une contrée semi-imaginaire' dont les caractéristiques rappelleraient avec une insistance insidieuse ‘des paysages des Flandres ou des Ardennes' (…). Dans ce *Voyage d'hiver* est donc retracé, 'en termes sybillins', un voyage (…) au terme duquel le héros anonyme (…) aboutit au bord d'un lac noyé dans une brume épaisse' (écho discret de l'épigraphe de *W* emprunté à Queneau: '*Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je éclaircir?').*[18]

De acordo com M. Bénabou, a prática do pastiche está no cerne da escritura perecquiana, e não apenas nos textos classificados como tal. O pastiche faria parte tanto do gosto de Perec pelas “ilusões de ótica” como pela vontade do escritor de jogar com o leitor, de fazê-lo participar do texto:

> Comment en est-il arrivé là, lui qui se voulait dans sa jeunesse durant toute la période de la *Ligne générale* un adepte du 'réalisme critique' inspiré du marxiste Georges Lukács? En se heurtant d'abord aux apories de ce réalisme critique: il avoue lui-même lors d'une conférence (…) que 'cette relation qui doit établir l'écriture avec le réel, eh bien, [il] ne savai[t] pas en quoi ça consistait’.[19]

---

[18] “Trata-se de uma ‘espécie de narrativa escrita na primeira pessoa’ situada ‘em um pais semi-imaginário’ cujas características lembram de modo insistente ‘as paisagens de Flandres ou das Ardennes’ (...). Em *A viagem de inverno,* uma viagem é retraçada em termos sibilinos, ao longo da qual o herói anônimo chega à beira de um lago perdido em uma bruma espessa (lembrança discreta da epígrafe de *W* emprestada de Queneau: ‘Esta bruma insensata onde se agitam sombras, como eu poderia torná-la menos densa?’).” BURGELIN, C. *Les parties de domino chez Monsieur Lefèvre: Perec avec Freud – Perec contre Freud*. Paris: Circé, 1996. p. 181. Grifos do autor.

[19] “Como Perec chegou a esse ponto, ele que acreditava na juventude e durante o período da *Ligne générale* ser um adepto do ‘realismo crítico’ inspirado pelo marxista Georges [sic] Lukács? Indo contra as aporias desse realismo crítico: ele mesmo confessa durante uma conferência que ‘essa relação que a escritura deve estabelecer com o real, bom, [ele] não sabia o que era”. BENABOU, M. “Réecritures oulipiennes: plagiat ou pastiche?” In ARON, P. (ed.) Du *pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*. Québec: Nota Bene, 2004. p. 79.

Perec concluiria que toda literatura faz parte do real e o constitui. Assim sendo, a reescritura de outros textos também estaria inserida nesse real e não haveria, portanto, uma grande distância entre o realismo reivindicado pelo escritor e a intertextualidade. Ainda que Perec tenha passado por um período de reivindicação artística em sintonia com o realismo crítico de Lukács, a presença de outras obras nas suas nunca foi contestada.

Uma afirmação feita por Perec mostra que, antes de sua entrada no OuLiPo, ele ainda não havia encontrado uma definição clara para a presença de outros textos em seus escritos. "Pastiche" era, então, uma denominação usada sem significar obrigatoriamente a imitação do estilo de um autor:

> Quand j'écrivais *Les Choses*, par exemple, j'étais déjà en train de mettre en oeuvre des techniques oulipiennes sans le savoir. Seulement, à ce moment-là, j'appelais ça d'autres noms, j'appelais ça le pastiche, par exemple, ou la citation.[20]

Segundo Paulette Perec[21], o escritor realmente chamava *Manderre* de pastiche, o que confirmaria a afirmação transcrita acima. Para a viúva, o termo tinha para Perec um sentido diferente do estabelecido pela crítica, mais próximo da filiação que da imitação: a fascinação exercida pelo texto de Gide sobre o escritor era tamanha que este repetia sempre a frase "Moi ça m'est égal; j'écris Paludes"[22] para seus amigos, como em uma tentativa de se afirmar como *homme de lettres:*

> 22
>
> Manderre lit Paludes.
> Tityre sourit.
> Manderre sourit.
> Je trouve cela de très mauvais gout. Je le lui fait remarquer. Il répond d'un air très inspiré qu'il ressent un tel bonheur à lire Gide qu'il adhère d'une façon remarquable au texte.
> Je ne réponds rien. Il se tait et reprend sa lecture.
> Je lève les yeux. Je le regarde. J'attends le Manderre

---

[20] "Quando escrevia *As Coisas*, por exemplo, eu já punha em prática técnicas oulipianas sem saber. Nessa época, eu chamava isso de outros nomes, pastiche, por exemplo, ou citação." PEREC, G. *Entretiens et conférences. Volume II (1979-1981).* Paris : Joseph K, 2003. p. 298.

[21] Informação fornecida por Paulette Perec no dia 7 de junho de 2012, na sede da Association Georges Perec.

[22] GIDE, A. *Paludes*. Paris: Gallimard, 2002. p. 34. "Para mim isso não tem importância, porque estou escrevendo *Paludes". Paludes*. Tradução de Marcella Mortara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 31.

> Semper Recubans.
> Je crois bien que l'adéquation ne vient pas.
> Je souris.[23]

O sorriso de Títiro corresponde ao sorriso de Manderre, e estabelece entre os dois textos uma associação que pouco tem a ver com a reprodução de uma escritura. A adesão do protagonista ao texto de Gide significaria que existem ideias em comum entre as duas obras, como o modo de entender a literatura de forma lúdica e a importância da relação entre os textos, reivindicada pelos dois autores como a base do fazer literário.

Mas como bem nota o narrador, a adequação não vem; não se trata de copiar um estilo e sim de uma espécie de continuação, de desenvolvimento das potencialidades do texto-base. O sorriso do narrador de *Manderre*, que aparece justamente quando seu personagem lê *Paludes*, pode ser também o sorriso de Perec, que conseguiu escrever um texto na linha da *sotie*, como uma espécie de continuação possível.

Acreditamos, portanto, que nem a análise dos pastiches escritos por Perec, nem as definições do "gênero" expostas acima sejam aplicáveis a *Manderre*, não apenas por se tratar de um texto de juventude, mas principalmente pelo fato de a relação entre o datiloscrito e a *sotie* de Gide não ser tão claramente discernível. Ela estaria mais voltada para a filiação, e para o estabelecimento de um vínculo talvez mais parecido com a teoria da *innutrition* de E. Faguet do que propriamente um pastiche.[24] Em *Manderre* não há a imitação de um estilo, tal como nos textos analisados acima; de fato, as relações com *Paludes* se baseiam em outros elementos, como a inversão de certos aspectos – como a linguagem rebuscada na *sotie*, substituída por um discurso quase infantil no datiloscrito – e a reutilização de outros em um

---

[23] "Manderre lê Paludes. Títiro sorri. Manderre sorri. Acho isso de extremo mau gosto. Digo o que penso a ele. Ele responde de modo muito inspirado sentir tamanha alegria ao ler Gide que adere de maneira notável ao texto. Não respondo nada. Ele se cala e continua sua leitura. Levanto os olhos. Olho para ele. Espero o Manderre Semper Recubans. Acho que a adequação não vem. Eu sorrio." PEREC, G. Manderre *suivi de quelques remarques*. Manuscript Department, The Lilly Library, Bloomington, Indiana University (inédito). p. 25.

[24] Segundo Faguet, "l'écrivain *ne doit pas imiter.* Il doit (...) s'être pénétré par ses lectures des grands pensées et des sentiments qui sont dans les auteurs, et puis quand il écrit, sans y songer et sans le vouloir, les laisser sortir de lui, tout imprégnés de lui-même et devenus siens par le long commerce." ("O escritor *não deve imitar.* Deve (...) ser penetrado pelas leituras de grandes pensamentos e de sentimentos que estão nos autores, e quando escreve, sem pensar e sem querer, deixá-los sair de si, impregnados de si mesmo e tornados seus por uma longa frequentação.") FAGUET, E. *Seizième siècle. Etudes littéraires*. Paris : Boivin et Cie., 1949. p. 167. Grifos do autor.).

contexto completamente diverso (os diálogos absurdos, as frases curtas etc.).

A presença de Gide nas obras perecquianas da maturidade, embora não possa ser comparada a de autores como Roussel, Stendhal, Flaubert ou Kafka, surge em filigrana, de modo esparso e discreto, quase sem querer. No início da carreira de Perec, as coisas eram bem diferentes. Gide representava um ideal, seus textos funcionavam como espécies de guia pelos caminhos da escritura e apareciam nos escritos de Perec de modo mais que declarado.

É o que veremos a seguir.

1.3. *Paludes* perecquiano

Segundo Bellos, Perec teria tido o primeiro contato com a obra de Gide no início dos anos 50, durante a adolescência. Sua leitura teria até mesmo resultado em um seminário sobre *Les Faux-monnayeurs*, realizado durante uma aula de literatura francesa do liceu Henry-IV. Um colega de Perec na época, Bernard Quillet, conta que o futuro escritor apresentara o romance gidiano como uma transposição do mundo literário contemporâneo à criação do livro:

> Traçant au tableau noir des lignes, des flèches, des cercles et des carrés, il démontra que le Strouvilhou du roman était le "vrai" André Breton (...), que Passavant n'était autre que Jean Cocteau et que les secrets d'Alfred Jarry, mystérieux fondateur de la pataphysique, étaient aussi cachés dans le roman.[25]

É notável o interesse do jovem Perec pelas informações "escondidas", a ser descobertas por meio de uma leitura atenta, algo que o escritor desenvolveria em seus livros. Essa vontade de implicar o leitor no texto era compartilhada pelos dois autores, como mostram o prefácio de *Paludes* ("Attendons de partout la révélation des choses; du public, la révélation de nos oeuvres"[26]) e um grande número de entrevistas de Perec ("On a encore peu d'éléments sur ce qui serait l'implication du lecteur dans l'oeuvre. Sa

[25] "Desenhando no quadro-negro linhas, flechas, círculos e quadrados, ele demonstrou que o Strouvilhou do romance era o 'verdadeiro' André Breton (...), que Passavant era Jean Cocteau e que os segredos de Alfred Jarry, o misterioso fundador da patafísica, também estavam escondidos no romance." BELLOS, op. cit., p. 164.

[26] GIDE, op. cit., p. 11. "Esperemos de todos os lados a revelação das coisas; do público, a revelação das nossas obras." Trad.,. p. 11.

participation active semble exclue (le lecteur consomme ce que l'écrivain produit ; ses chances d'intervention sont minces"[27])).

A correspondência de Perec é um lugar privilegiado para encontrar referências a Gide e descobrir a importância de sua obra para o jovem escritor. Um exemplo disso aparece em uma de suas cartas a Roger Kléman, na qual se lê a frase "Mettons que je n'aie rien dit et toi non plus"[28], apenas um pouco diferente da última linha da "estória de Títiro" na conferência de Prometeu.[29] As cartas mais reveladoras estão, no entanto, na correspondência com Jacques Lederer, um de seus amigos mais antigos. Sendo muitas as referências a Gide e sua obra, selecionamos as que nos parecem mais pertinentes para a análise[30]:

> Ai decide hier de me faire muter sur Paris. Possible, mais assez long. Préfère me faire chier à Paris qu'au Hameau. Au moins, n'aurai-je pas 4 km à faire pour boire un café.
>
> Aujourd'hui, Ste. Zoé. Demain, Ste. Angèle – De ma fenêtre, j'aperçois, etc.[31]

Perec menciona várias vezes os textos de Gide, com preferência visível por duas das *soties, Paludes* e *Le Prométhée mal enchaîné.* Por vezes, há também menções a textos sobre o autor:

> Si tu veux me faire un cadeau (et je suis sûr que tu y tiens beaucoup), achète dès demain *Paludes* de Monsieur André Gide et le fais relier en cuir vert – D'avance merci.[32]
>
> Il faudra décidément, avant que de laisser Gide une fois pour toutes,

---

[27] "Ainda temos poucos elementos sobre o que seria a implicação do leitor na obra. Sua participação ativa parece excluída (o leitor consome o que o escritor produz; suas oportunidades de intervenção são diminutas)". PEREC, G. "Ecriture et mass-media". In *En dialogue avec l'époque et autres entretiens*. Paris : Joseph K, 2011. p. 39.

[28] "Façamos de conta que eu não disse nada e você também não". PEREC, G. *56 lettres à um ami*. Paris: Le bleu du ciel, 2011. p. 61.

[29] "Mettons que je n'ai rien dit". In GIDE, A. *Le Prométhée mal enchaîné*. Paris: Gallimard, 1925. p. 114.

[30] Todas as menções, citações e alusões a Gide e seus textos presentes na correspondência entre Perec e Lederer se encontram em anexo no final da tese.

[31] "Decidi ontem pedir minha transferência para Paris. Possível, mas bastante demorado. Prefiro me entediar em Paris que na Aldeia. Pelo menos, não terei que percorrer 4 km para tomar um café. Hoje, Ste. Zoé. Amanhã, Ste. Angèle – Da minha janela, percebo, etc." PEREC, G. "Cher, très cher, admirable et charmant ami". *Correspondence Georges Perec-Jacques Lederer (1956-1961)*. Paris : Flammarion, 1997. Carta nº 103, p. 293. Todas as referências a trechos dos livros de Gide virão sublinhadas nas citações que se seguem.

[32] "Se você quiser me dar um presente (e tenho certeza que você faz questão disso) compre amanhã mesmo *Paludes* do Senhor André Gide e mande encaderná-lo em couro verde – Obrigado desde já." Ibid., carta n° 90, p. 256.

> ne consentir à relire que *Paludes* et le *Prométhée* – que je lise les deux volumes de Delay. De simples passages parcourus du 1er tome m'assurent déjà de l'excellence de l'ouvrage – Il paraît aussi que *Le Voyage d'Urien* est très bon.[33]

É possível ver a maneira como Perec se apropria do texto gidiano à sua própria escritura, fazendo suas as frases presentes no hipotexto. No contexto no qual aparecem, as referências a Gide são compartilhadas pelos dois interlocutores – as cartas de Lederer apresentam o mesmo uso do hipotexto gidiano. Já se nota, no entanto, que as frases "em torno" das citações apresentam o mesmo estilo dessas; não há grandes diferenças que permitam distinguir completamente os dois textos:

> Cher vieux
> tout est tellement autre
> tellement laid, sale, vieux
> Pluie
> Boue
> Attente morne (symbole)
> mais tout est si peu égotiste.[34]
>
> De ma fenêtre, j'aperçois, quand je rélève un peu la tête, une mare à moustiques, et des arbres verdoyants.[35]
>
> Les capitaines vainqueurs ont une odeur forte (je sais ce qui vous étonne, c'est la césure).[36]

---

[33] "Preciso, antes de deixar Gide uma vez por todas, reler apenas *Paludes* e o *Prométhée* – que eu leia os dois volumes do Delay. Alguns trechos percorridos no primeiro tomo me asseguram da excelência da obra – parece que *Le Voyage d'Urien* é muito bom." Ibid., carta n° 136, p. 376. Perec alude ao livro *La jeunesse d'André Gide*, escrito por um psiquiatra chamado Jean Delay. O texto é considerado até hoje um ensaio importante na bibliografia sobre o escritor.

[34] "Caro amigo
tudo é tão outro
tão feio, sujo, velho
Chuva
Lama
Espera sombria (símbolo)
Mas tudo é tão pouco egoísta." Ibid., carta n° 11, p. 56. "*Attentes mornes du poisson; insuffisance des amorces, multiplication des lignes (symbole)* ". In GIDE, op. cit., p. 21. Grifos do autor. "Esperas sombrias do peixe; insuficiência das iscas, multiplicação das linhas (símbolo)." Trad., p. 20.

[35] "Pelas vidraças da janela/Se eu levantar um pouco a testa (sic), percebo uma poça cheia de mosquitos, e arvores verdejantes." Ibid., carta n° 102, p. 291. "De ma fenêtre j'aperçois/ Quand je relève un peu la tête/ La lisiére d'un petit bois/ Qui ne s'est jamais mis en fête." In GIDE, op. cit., p. 24-5. "Pelas vidraças da janela/Se eu levantar um pouco a testa (sic)/Um bosquezinho se revela/Que não esteve nunca em festa." Trad., p. 23.

[36] "Os capitães vitoriosos têm um odor forte (sei o que o espanta, é a cesura)." Ibid., carta n° 153, p. 421, citada sem nenhuma alteração em GIDE, op. cit., p. 135. (Trad., p. 110). A frase é a citação integral de um verso truncado, pois Gide teria tirado o verso do poema "Tancrède", de Léon-Paul Fargue, "Que les capitaines vainqueurs ont une odeur forte!". Cf RYPKO SCHUB, L. *Léon-Paul Fargue*. Genève: Droz, 1973.

> P.S. (...) Pour respecter l'idiossyncrasie du lecteur, nous avons décidé de laisser ce P.S. en blanc :
>
> – [37]
> –

Mesmo os hífens, frequentes nas intervenções do narrador de *Paludes* no lugar do ponto final, são empregados por Perec em quase todas as cartas:

> c'est l'heure où l'hélium vont [sic] boire (t'en souvient-il?) - Les murs lézardés se chauffent au soleil... L'arago gravite à 40 (cette phrase est une héresie, mais c'est quand même suggestif) – Doberdan Tugo (Bonjour Tristesse) – La vie est pareille à ces coloquintes du désert qui sur le sable d'or ne sont pas sans beauté.[38]

Gide representava para Perec um modelo de escritor, não apenas com relação à escritura, mas também quanto a algumas atitudes. Lederer comenta no prefácio que, durante um longo período, ambos passavam muito tempo em cinemas: “d'où le soulagement de Georges quand, dans je ne sais plus dans quelle lettre, il me dit avoir appris que Gide en avait fait largement autant”[39], alusão direta ao trecho seguinte: "Sais-tu que Gide confesse dans son journal être allé un jour trois fois au Kinosse – c'était, paraît-il, une habitude chez lui – Allait voir n'importe quoi."[40]

A época de dúvidas sobre a capacidade de escrever de Perec corresponderia, segundo A. Khelil[41], ao que Gide chamava de “sinceridade

---

[37] “P.S. (...) A fim de respeitar a idiossincrasia do leitor, decidimos deixar este P.S. em branco.” Ibid., carta n° 8, p. 44. A frase é um pouco diferente em sua versão original : “Pour respecter l’idiosyncrasie de chacun, nous laissons à chaque lecteur le soin de remplir cette feuille”. (“A fim de respeitar a idiossincrasia de cada um, deixamos ao leitor a tarefa de completar essa folha.”) In GIDE, op. cit., p. 153.

[38] “é a hora na qual o hélio vão [sic] beber (você se lembra disso?) – os muros rachados esquentam ao sol... o arago gravita a 40 (essa frase é uma heresia, mas é sugestivo mesmo assim) – Doberdan Tugo (Bom dia, Tristeza) – A vida se assemelha às coloquíntidas do deserto que são belas sobre a areia de ouro.” Ibid., carta n° 8, p. 45. No prefácio da correspondência, Jacques Lederer também menciona essa planta como uma fruta que Perec adorava. A coloquíntida é citada por Gide em *L'Immoraliste*, e desse livro vem a última frase do trecho acima reproduzido. “Je donne ce livre pour ce qu’il vaut. C’est um fruit plein de cendre amère. Il est pareil à ces coloquintes du désert qui croissent dans les endroits calcinés et ne présentent à la soif qu’une plus attroce brûlure, mais sur le sable d’or ne sont pas sans beauté. ” GIDE, A. *L’Immoraliste*: Paris : Gallimard, 1994. p. 11. “Dou este livro pelo que ele vale. É um fruto cheio de cinza amarga; semelhante às coloquíntidas do deserto que crescem nos sítios calcinados e só oferecem à sede um ardor mais cruel, mas têm sua beleza sobre a areia dourada.” *O imoralista*. Tradução de Theodomiro Tostes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 9.

[39] “daí o alívio de Georges quando, em não sei mais qual carta, disse ter descoberto que Gide havia feito a mesma coisa muitas vezes.” PEREC, “Préface”, op. cit., p. 13.

[40] “Você sabia que Gide confessa em seu diário ter ido três vezes ao cinema no mesmo dia – parece que era um hábito dele – Ia ver qualquer coisa.” Ibid., carta n° 132, p. 367.

[41] Cf KHELIL, A. *Approche des petits textes périphériques aux grands textes de Georges Perec*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

artística", em uma página do *Journal* de 1891:

> La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique. Je trouve ceci, provisoirement: que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien: que le mot soit toujours nécessité par elle; il faut qu'il soit irrésistible, insupprimable; et de même pour la phrase, pour l'oeuvre tout entière. Et pour la vie entière de l'artiste, il faut que sa vocation soit irrésistible, qu'il ne puisse pas ne pas écrire (je voudrais qu'il résiste à lui-même d'abord, qu'il souffre). La crainte de ne pas être sincère me tourmente depuis plusieurs mois et m'empêche d'écrire. Être parfaitement sincère...[42]

Lidar com toda a tradição da literatura francesa, colocá-la a serviço de questões pessoais e ainda criar algo único, essas parecem dúvidas comuns aos dois escritores na juventude.[43] E como Perec conhecia o diário de Gide, não é impossível que se identificasse com os sentimentos descritos no excerto acima.

Com o tempo, Perec entra em contato com outros textos, e a presença de Gide dá espaço à de outros autores. As *soties* e seu caráter lúdico são deixados de lado para dar lugar aos textos de Thomas Mann, Brecht, Kafka, Flaubert e Stendhal, entre outros:

> Bientôt onze heures. J'attends une lettre. Plusieurs même. J'ai envie de relire le *Prométhée mal enchaîné: 'à ce propos, une anecdote... À cause de lui, je n'ai mis au monde qu'un veau'.* Curieux de constater que ce penchant vers le canular, la mystification, la mythologie souriante ne fut, au dire de Gide lui-même, cf son Journal, qu'une étape très passagère. C'est pourtant à elle que nous estimons devoir le meilleur de son oeuvre, et non pas comme il le pensait dans son journal, finalement fastidieux, trop souvent 'm'as-tu-vu', ou bien creux comme le songe du même nom.[44]

---

[42] "A coisa mais difícil quando começamos a escrever é ser sincero. Será necessário retrabalhar essa ideia e definir o que é a sinceridade artística. Encontrei isso, provisoriamente: que a palavra nunca preceda a ideia. Ou ainda: que a palavra seja sempre necessária através da ideia; é preciso que seja irresistível, insubstituível; que o mesmo se dê com a frase, com a obra inteira. E durante toda a vida do artista, é preciso que sua vocação seja irresistível, que ele não possa parar de escrever (gostaria que ele resistisse a si mesmo, que ele sofresse). O medo de não ser sincero me atormenta há muitos meses e me impede de escrever. Ser perfeitamente sincero..." GIDE, A. *Journal (1889-1939).* Paris: Gallimard, 1959. p. 27-8.

[43] Na época em que o trecho do diário acima reproduzido foi escrita, Gide tinha 22 anos.

[44] "Quase onze horas. Espero uma carta. Várias, aliás. Tenho vontade de reler o *Prométhée mal enchaîné*: *'sobre isso, uma estória... Por causa dele, trouxe ao mundo apenas um novilho'*. É curioso constatar que essa tendência para o logro, a mistificação, a mitologia sorridente foi, como diz o próprio Gide em seu diário, apenas uma etapa passageira. Entretanto, é a ela que atribuímos o melhor de sua obra, e não como ele pensava em seu diário, deveras fastidioso, em geral exibido, ou desinteressante." PEREC, op, cit., carta n° 148, p, 408.

Gide aparece cada vez menos nas cartas até que, em 1959, o escritor constata:

> C'est avec joie, serge hac, que je mesure le chemin qu'ensemble nous parcourûmes de cerveau (^ ^) au cours de l'année 1959 (…). Bizarre, petit à petit nous avons brûlé pas mal d'idoles: Gide, for instance, ou Char (aux chiottes, la lucidité ouille ouille ouille). Accepté des évidences qui n'en étaient pas pour tout le monde. Ches bon cha, chest très bon.[45]

Apesar da afirmação acima, ao consultar o inventário da biblioteca de Perec[46], realizado após o falecimento do autor, é fácil verificar a grande quantidade de obras de Gide presentes entre seus livros. Embora o catálogo não possa ser usado como uma indicação segura das leituras do autor, a presença de tantas obras pode indicar o interesse de Perec pela obra gidiana. Gide é, de fato, uma espécie de fantasma nos textos perecquianos, um dos autores cuja presença é identificável, mas nunca verbalizada pelo escritor[47] apesar de vários "indícios". Em *Quel petit velo à guidon chromé au fond de la cour?*, por exemplo, Perec inverte o início e o final de *Paludes*:

> Il était six heures moins dix. Le temps fraîchit. Nous fermâmes nos fenêtres (…).
> A six heures notre grand ami Hubert entra qui apportait la lampe à souder qu'il nous avait
> empruntée onze mois auparavant. Il dit:
> – Tiens! C'est propre chez vous.[48]

A referência acima se explicaria, de acordo com J-. P. Vidal, tanto pelo fato de *Paludes* ser um "roman de la copinerie importune"[49] – no qual uma profusão de amigos e conhecidos vem e vão – como por se tratar de um

---

[45] "É com alegria, serge hac, que calculo o caminho cerebral por nós percorrido ao longo de 1959. Estranho, aos poucos queimamos muitos ídolos: Gide, por exemplo, ou Char (que vá para a privada, a lucidez ai ai ai). Aceitamos evidencias que não o eram para todo mundo. Bom isso, muito bom isso." Ibid., carta n° 189, p. 523.

[46] O inventário completo da biblioteca pode ser consultado no site da Association Georges Perec (http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/Catalogue_BGP-email.pdf).

[47] Cf. BERTELLI, D. "Hors programme" In *Formules. Revue des littératures à contraintes*, nº 6, 2002. Até onde sabemos a única referência direta a Gide nos textos publicados está no dossiê de "53 Jours".

[48] "Eram dez para as seis. O tempo esfriou. Fechamos as janelas (...). Às seis nosso grande amigo Hubert entrou, trazendo uma solda que tinha tomado emprestada há onze meses. Disse:
– Ah! Como a casa de vocês é limpa." PEREC, G. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* Paris: Gallimard, 2006. p. 55.

[49] "romance da camaradagem importuna". VIDAL, J-.P. "Quelle secrete référence au pied de la lettre?" In *Cahiers Georges Perec 8. Colloque de Montréal*. Paris : Le Castor Astral, 2004. p. 122.

grande jogo de variações, de pequenas mudanças:

> Qu'on en juge plutôt: à la dernière page: 'à six heures, entra mon grand ami Gaspard. Il revenait de l'escrime. Il dit : Tiens ! tu travailles? Je répondis: j'écris Polders'. Ou de Hubert à Gaspard, de *Paludes* en *Polders*, des amis qui se suivent à la lettre et des marais que la marée change.[50]

Le Voyage d'hiver também tem como um dos hipotextos *Paludes*, inscrito no texto de Perec de forma bastante elaborada, a tal ponto que o leitor pode não estabelecer nenhuma ligação entre os dois textos. As referências diretas dos primeiros textos dão lugar aqui a alusões veladas, escondidas no interior da obra. Esse repertório precisa estar presente na memória do leitor, no mínimo na forma de "vaga lembrança", a fim de que este experimente o mesmo mal estar sentido por Vincent Degrael diante do livro de Hugo Vernier: "c'était comme si les phrases qu'il avait devant les yeux lui devenaient soudain familières, se mettaient irrésistiblement à lui rappeler *quelque chose*."[51]

Despertar no leitor a sensação de *déjà lu*, suscitar a dúvida, torná-lo inquieto e curioso, esses parecem ser alguns dos objetivos da citação na obra de Perec. Nada mais natural, portanto, que seus textos evoquem autores cuja visão da literatura era similar à sua.

A essa lista de referências, podemos acrescentar a página de lembranças a ser completada pelo leitor em *Je me souviens* ou a alusão ao "senhor de Cuverville", para o qual "'l'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'historien'" em *La Vie mode d'emploi*.[52] No entanto, a referência ao autor de *Faux-monnayeurs* não aparece de maneira clara, mas surge modificada:

> Cuverville évoque Gide, bien entendu, mais où il y a leurre bien sûr puisque la citation entre parenthèses est de l'alter ego, Paul Valéry, et est comme il se doit, 'légèrement modifiée' : '[...] mais je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par un seul

---

[50] "Julguem por si mesmos: na última página, 'às seis, meu grande amigo Gaspard entrou. Voltava da esgrima. Disse: Ah! Você está trabalhando? Respondi: Estou escrevendo *Polders'*. De Hubert a Gaspard, de *Paludes* a *Polders*, amigos que se sucedem alfabeticamente e pântanos modificados pela maré." Ibid., p. 124.

[51] PEREC, G. *Le Voyage d'hiver*. Paris: Seuil, p. 13. "era como se as frases que tinha diante dos olhos se tornassem de chofre familiares, fazendo-o irresistivelmente lembrar alguma coisa." A coleção particular *seguido de* A viagem de inverno. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 77.

[52] Ibid., *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978. p. 475. "o entusiasmo não é um estado de espírito do historiador". *A vida modo de usar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 395.

> enthousiasme. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain.'[53]

Na referência a *Paludes* em *Quel petit vélo...* e na citação acima, Perec emprega um procedimento que, como veremos no próximo capítulo, era usado pelo próprio Gide: a inversão, a qual tem como uma das características obrigar o leitor a procurar a "fonte" e, dessa forma, conduzi-lo a outro texto. E Magné faz uma afirmação curiosa quanto à prática do que ele chama "impli-citação"[54] e que poderia ser comparada à inversão gidiana. Algumas das citações sem aspas, especialmente no caso de *La Vie mode d'emploi*, são atribuídas a um falso enunciador. E como exemplo dessa prática, Magné apresenta as citações provenientes de Rabelais e atribuídas pelo narrador a Cadignan (como a duquesa na obra de Balzac), Hippolyte Monpou (compositor e organista francês) e Garin de Garlande, personagem inventado pelo escritor.[55] A "impli-citação" atribuída a falsos autores evoca a prática de Stendhal, mas faz pensar também no contrato de leitura estabelecido no início de *Paludes*:

> Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l'accueil de Dieu sera grand.[56]

Em uma entrevista publicada na revista *Lettres Modernes*, Perec define a literatura contemporânea como essencialmente formada pelas citações, e explica também sua relação com certos textos dentro desse modo de ver o fazer literário:

> Bien sûr, mon ambition n'est pas de réécrire le *Quichotte* (...) mais je voulais par exemple refaire la nouvelle de Melville que je préfère, *Bartleby the Scrivener*. C'est une texte que j'avais envie d'écrire : mais comme il est impossible d'écrire un texte qui existe déjà, j'avais envie de le réécrire, pas de le pasticher, mais de faire un autre, enfin

---

[53] "Cuverville evoca Gide, é claro, mas há ai um engodo pois a citação entre parênteses é do alter ego, Paul Valéry e, como deve ser, aparece 'ligeiramente modificada' : '[...] eu achava indigno, e ainda acho, escrever apenas por entusiasmo. O entusiasmo não é um estado de espírito do escritor.'"BERTELLI, op cit., p. 47.

[54] As "impli-citações" são definidas pelo crítico como toda citação sem aspas nos textos de Perec. Elas seriam de dois tipos: simples (quando viriam sem nenhuma modificação) e complexas (assim chamadas pelo fato de serem modificadas pelo escritor a fim de que sua integração ao hipertexto seja perfeita). Cf MAGNE, B. « Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel : l'exemple de *La Vie mode d'emploi* ». In *Perecollages*, op cit.

[55] Cf MAGNÉ, B. "Quelques pièces pour un blason" In PEREC, P. op. cit.

[56] GIDE, op. cit., p. 11. "Um livro é sempre uma colaboração, e o livro vale tanto mais, quanto menor é a parte do escriba e maior a participação de Deus." Trad., p. 11.

> le même *Bartleby* mais un peu plus... comme si c'était moi qui l'avais fait.[57]

Quando um autor cita sem aspas, ele modifica a percepção dos leitores com relação não apenas ao trecho citado, mas também ao contexto anterior de modo geral. É como se o leitor fizesse uma leitura "de trás para frente" e visse o hipotexto de forma diferente depois de tê-lo encontrado em outra obra. Como exemplo da "mudança" de ponto de vista (ou, pelo menos, de possibilidade de leitura), M. Schneider cita uma frase de Mauriac utilizada por Gide nos *Faux-monnayeurs*:

> Déjà, la douce rive de son pays natal est en vue, mais, à travers la brume, il faut un oeil exercé pour la voir. Pas un nuage au ciel, où le regard de Dieu va sourire. *La paupière de l'horizon rougissant déjà se soulève.* Comme il va faire chaud dans Paris! Il est temps de retrouver Bernard. Voici que dans le lit d'Olivier il se réveille.[58]

A frase em itálico teria sido, segundo Schneider, retirada de um livro de François Mauriac[59]; no texto de Gide, ela ganha uma conotação irônica que estaria ausente no hipotexto. Se o leitor voltar ao contexto original, ele provavelmente se lembrará dessa outra interpretação, e verá o texto de Mauriac de modo diferente. Ao mesmo tempo, a frase "il faut un oeil exercé pour la voir", que se refere em um primeiro momento à margem, parece funcionar como um aviso ao leitor sobre a citação que virá logo a seguir.

Schneider afirma que o "empréstimo" identificado acima fora feito com o objetivo de desafiar o leitor, de fazê-lo participar da obra de alguma forma e, ao mesmo tempo, lembrar a ele que os textos não podem ser vistos como a transposição exata do real, e sim uma construção que, embora possa

---

[57] "Claro, minha ambição não é a de reescrever o Quixote (...) mas gostaria, por exemplo, de refazer a novela de Melville de que mais gosto, Bartleby the Scrivener. É um texto que gostaria de escrever: mas como é impossível escrever um texto que já existe, eu desejava reescrevê-lo, não fazer um pastiche, mas fazer outro, enfim, o mesmo Bartleby mais um pouco mais... como se eu o tivesse escrito." "Georges Perec s'explique: 'Le bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux'". In PEREC, G. *Entretiens et conférences. Volume I (1965-1978).* Paris : Joseph K, 2003. p. 49.

[58] GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1925. p. 60. Grifos nossos. "A margem serena de seu país natal já está à vista mas, através da bruma, é preciso um olho treinado para enxergá-la. Nenhuma nuvem no céu, onde o olhar de Deus vai sorrir. *A pálpebra do horizonte ruborizado já se ergue*. Como vai estar quente em Paris! É hora de reencontrar Bernard. Ei-lo que desperta na cama de Olivier." *Os moedeiros falsos.* Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 49.

[59] Não foi possível identificar o texto de François Mauriac do qual a frase teria sido extraída.

apresentar elementos do real, tem por base a própria literatura. Esse é o pressuposto inicial da teoria da intertextualidade, ou pelo menos de certa interpretação dessa teoria.

1.4. Intertexto e metatexto

Embora a teoria da intertextualidade seja por vezes entendida como uma simples atualização da crítica de fontes, os dois conceitos apresentam diferenças importantes. Ainda que os fenômenos estudados sejam praticamente os mesmos, a saber, a presença de outros textos em uma obra, a crítica das fontes busca a identificação das "influências" encontradas em um texto, estabelecendo uma relação de dependência deste com relação às obras anteriores nele identificadas. Já a intertextualidade tenta compreender o processo de produção do texto, que passa pela transformação de escritos anteriores. A relação entre os textos é vista de modo diferente do considerado pela crítica de fontes, isto é, do texto segundo ao texto base. Ao evocar determinado(s) texto(s), um escritor modifica a leitura dos mesmos, e amplia suas possibilidades de interpretação.

A intertextualidade pode ser vista como uma tentativa de incutir nos estudos literários a ideia de um sistema de relações. Nos anos 60, época na qual surge o conceito, o discurso literário passava por uma mudança significativa de seus instrumentos de análise. Estes visavam tornar o estudo dos textos uma ciência que considerasse seu objeto de modo imanente, ou seja, sem referência a determinações psicológicas ou biográficas tal como o fazia a crítica das fontes. O texto ganha o estatuto de objeto teórico, a ser analisado *per se.* A intertextualidade surge então como uma noção "linguística e abstrata, integrada à análise transformacional (redistribuição da ordem da língua e transformação dos códigos), a fim de levar em conta o social e o histórico".[60]

O conceito de intertextualidade, definido pela primeira vez por J. Kristeva[61] sofreu (e ainda sofre) muitas reformulações ao longo do tempo. Uma das mais importantes é a sugerida por G. Genette, que o interpreta como uma

---

[60] SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 15.
[61] Ver *Sēmeiotikē. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1978.

das categorias da *transtextualidade*, definida pelo crítico como toda relação existente entre textos. Para Genette, a palavra intertextualidade deve ser usada apenas quando dois ou mais textos apresentam relações evidentes entre si, como citações, alusões diretas ou plágio. O intertexto apenas incorporaria os textos-base sem nenhuma transformação.

Duas categorias da transtextualidade nos interessam particularmente, a *hipertextualidade* e a *metatextualidade.* A primeira é definida como a relação existente entre um texto A anterior, o chamado hipotexto, e um texto B derivado do primeiro, o hipertexto. Genette admite que todos os textos apresentam ligações hipertextuais com outros de alguma forma e que tal vínculo pode ser estabelecido por meio de uma transformação direta ou de uma transformação indireta, a qual Genette chama imitação. *Ulysses* de James Joyce seria um bom exemplo de transformação direta, e a *Eneida* de Virgílio de imitação de um hipotexto comum, a *Odisseia* de Homero.

Esse vínculo entre os textos não é, segundo o crítico, um comentário do hipertexto sobre o hipotexto; este tipo de relação seria reservado à metatextualidade, sem que haja obrigatoriamente citações diretas do texto analisado no texto que o analisa. A metatextualidade constituiria a relação crítica por excelência, existindo apenas entre um texto literário e uma análise do mesmo. Como exemplo de tal categoria, Genette cita a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, que comentaria *Le Neveu de Rameau*, de Diderot, mas sem citá-lo explicitamente.[62]

O próprio Genette admite que as categorizações por ele criadas não são fechadas: todo hipertexto apresenta certo valor metatextual, e o pastiche sempre contém uma crítica do estilo dos autores imitados. O estabelecimento de um vínculo entre a metatextualidade e a noção de hipertextualidade é, portanto, possível.

P. Martin Sanchez atribui à hipertextualidade uma definição que vale a pena analisar. Tendo por base uma formulação de T. Nelson, a hipertextualidade representaria a possibilidade de escolher entre alguns caminhos diferentes em um texto. Nelson pensava nas ligações entre textos em informática, mas podemos conservar a noção de texto sem sequência pré-

[62] Cf. GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

estabelecida, e que permite ao leitor seguir vários caminhos e muitas potencialidades de leitura. Em *Manderre* essa multiplicidade de sentidos é gerada não apenas por conta da forma fragmentária do texto, mas principalmente pela indefinição de cada uma das narrativas, nas quais o leitor não dispõe de nenhuma informação sobre o que as antecede ou as precede. A leitura linear é uma possibilidade, mas a formação de sentido não é garantida por tal percurso, e por nenhum outro. Cabe ao leitor interpretar o texto como lhe aprouver – e nisso está a maior dificuldade da leitura de *Manderre.* Já em um texto como *La Vie mode d'emploi*, que pode dar a impressão de ser um romance hipertextual, a leitura só pode ser linear:

> Chaque unité d'information doit être lue comme la suite naturelle d'une première et le début d'une troisième (...). C'est pour cela que l'image qui traverse le roman d'un bout à l'autre, celle du puzzle, fonctionne plutôt comme une métaphore et ne représente pas la structure réelle du texte. (…) Au bout du compte, donc, même si le lecteur de *La Vie mode d'emploi* est apparemment libre de poursuivre une lecture hypertextuelle, il ne fait que parcourir le seul chemin que l'auteur a conçu pour lui.[63]

Apesar do exposto, decidimos seguir a tendência identificada em boa parte dos estudos sobre a teoria e conservar a utilização dos termos "hipotexto" e "hipertexto" por nos parecerem neutros, isto é, sem qualquer relação hierárquica. Quanto à noção de intertextualidade, por ser empregada pela maioria da crítica, decidimos adotá-la por comodidade, e entendê-la como todo vínculo entre textos. Finalmente, para os textos cuja leitura é múltipla, embora estejamos de acordo com as formulações de Martin Sanchez, escolhemos não adotar sua terminologia, a fim de não causar confusão de conceitos.

Também a noção de metatextualidade não tem um significado unânime entre os críticos. Para U. Eco e B. Magné[64], este último pensando

---

[63] "Cada unidade de informação deve ser lida como a sequência natural de uma primeira [unidade] e o início de uma terceira (...). Por isso a imagem que perpassa o romance, a do quebra-cabeça, funciona de fato como uma metáfora e não representa a estrutura real do texto. (...) No fim das contas, portanto, mesmo que o leitor de *La Vie mode d'emploi* esteja aparentemente livre para seguir uma leitura hipertextual, ele apenas percorre o único caminho traçado pelo autor." MARTIN SANCHEZ, P. "Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'oeuvre de Perec". In *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*. p. 9-10. Disponível em http://www.associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/PMartin.pdf. Acesso em 22 de maio de 2012.

[64] Em especial em ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos.* Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004, e em MAGNE, B. "Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec". In ___, op. cit.

especialmente no caso da obra de Perec, um metatexto é uma obra que expõe suas próprias estratégias de produção, e a metatextualidade seria uma função existente apenas e tão somente no interior de um texto literário. Como exemplo de metatextualidade, poderíamos citar a aparição do "grand ami Hubert" em *Quel petit velo à guidon chromé au fond de la cour?* A presença do amigo do narrador de *Paludes* é suficiente para que se estabeleça uma relação entre os dois textos. Mas Hubert surge trazendo um maçarico, e o instrumento sugeriria o modo como Perec insere o personagem em seu texto, retirando-o do contexto da *sotie* e "soldando-o" à estória do pobre Kara-.[65] Esse tipo de alusão ao próprio trabalho também aparece em *Manderre*, em pelo menos um trecho: quando o narrador fala do *petit fétiche* levado por Manderre em todas as suas viagens[66]. O objeto pode ser comparado ao próprio personagem, transposto pelo narrador a várias situações diferentes e desconexas. Ele afirma conhecer o significado de tal objeto – afinal, ele é o narrador, e decide como quer o destino de sua criatura – mas não o revela ao leitor, para que este descubra sozinho. O episódio da leitura de *Paludes* feita pelo protagonista também pode ser interpretado como metatextual se pensamos na "adesão" à *sotie*, invocada por Manderre e à "ausência de adequação" constatada pelo narrador. Com relação à primeira, ela surge como resultado da alegria de Manderre à leitura de *Paludes*. Tal sentimento pode ser atribuído ao próprio Perec, de acordo com sua correspondência. A adesão ao livro de Gide é tal que este decide "continuá-lo"; no entanto, essa continuação não constitui uma simples "adequação" da *sotie* a outro contexto, e sim de uma reescritura de *Paludes*, com personagens diferentes, mas que conservam o *saugrenu*, o absurdo do texto gidiano.

1.5. Os meandros do intertexto

O uso dos hipotextos, já em *Manderre*, apresenta o mesmo "problema" verificado em certas referências nos textos do próprio Gide: quando ela é

---

[65] Essa hipótese é desenvolvida em ROCHE, A. "L'auto(bio)graphie". In: *Cahiers Georges Perec I. Le colloque de Cerisy.* Paris: P.O.L, 1984. p. 68. A "solda" também pode ser aplicada ao "resumo" feito por Perec para a estória de *Paludes*, unindo o início ao fim do texto em dois parágrafos, como vimos anteriormente.

[66] Cf PEREC, *Manderre*, op. cit., p. 23.

explícita, a citação tem um sentido difícil de identificar, e exige do leitor muita reflexão quanto ao porque de sua presença em determinado trecho. Quando mais visível a referência, menos evidente é seu significado ou o caminho através do qual ela passa antes de chegar ao hipertexto. Com o tempo, Perec tenderia a "esconder" cada vez mais seus hipotextos e a integrá-los mais intimamente a seus escritos. Nota-se a evolução do uso da citação e, consequentemente, do intertexto nas obras posteriores de Perec. O escritor se aplicaria principalmente às zonas de contato entre hipotexto e hipertexto, a fim de que as "suturas" se tornassem invisíveis e a identificação de citações e alusões, mais complexa. Um dos melhores exemplos está no extrato de *La Vie mode d'emploi* abaixo reproduzido:

> Au-delà, sur la partie droite de l'aquarelle, loin déjà à l'intérieur des terres, les ruines d'une cité antique apparaissent avec une précision surprenante (...) : c'est une entrecroisement de ruelles d'une étroitesse extrême, plan, à l'échelle, d'un labyrinthe exemplaire fait d'impasses, d'arrière-cours, de carrefours, de chemins de traverse (...) comme si, au coeur de ce dédale presque déjà fossile, cette esplanade insoupçonnable avait été dissimulée exprès, *à l'image de ces palais des contes orientaux ou l'on mène la nuit un personnage qui, reconduit chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve.*[67]

A frase em itálico tem como hipotexto um trecho de *Albertine disparue*, citado a seguir:

> Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et une Nuits*. (...) Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semblait que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. (...) C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, *comme ces palais des contes orientaux où l'on mène la nuit un personnage qui, ramené chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve.*[68]

---

[67] PEREC, G. *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 597. Grifos nossos. "Mais além, em toda a parte à direita da aquarela, já penetrando no interior das terras, as ruínas de uma antiga cidade aparecem com precisão surpreendente (...): é uma encruzilhada de ruelas de uma estreiteza extrema, o plano, em escala, de um labirinto exemplar feito de becos, de quintais, de cruzamentos, de vias transversais (...), como se, no coração desse dédalo já quase fóssil, essa esplanada insuspeitável tivesse sido dissimulada de propósito, *à semelhança desses palácios de contos de fadas orientais para onde se leva uma personagem que, reconduzida à sua casa antes do raiar do dia, não conseguirá mais encontrar a mansão miraculosa, aonde acabará pensando que só foi em sonhos.*" Trad., p. 498. Grifos nossos.

[68] PROUST, M. *Albertine disparue. A la recherche du temps perdu.* Tome IV. Paris: Gallimard, 1947. p.

Não se trata apenas de transpor o trecho extraído de Proust à sua obra, mas de adaptá-lo ao hipotexto de tal forma que os estilos e temas se aproximem a ponto de se confundirem. O hipertexto absorve a citação ou a alusão de modo a integrá-las perfeitamente. Como observa M. Ardelanu:

> Plutôt que d'isoler la citation dans le texte, Perec préfère l'encadrer, quitte à la modifier imperceptiblement au besoin, créant à son attention un contexte adéquat. D'ailleurs, ce ne sont pas des phrases 'mémorables' qui Perec sélectionne, d'où la difficulté de leur répérage dans le texte. Souvent les fragments prélevés contiennent eux-mêmes des citations ou des allusions intertextuelles par où le texte récursif implique nécessairement un grossissement du métatextuel, perceptible au niveau du texte. Si Perec détextualise le fragment (...) au moment de l'insertion, il renoue les fils, retextualise, retexture. Cette manière de citer implique la transformation du texte emprunté, l'ajout de prolongements en amont ou en aval, débouchant parfois sur des constructions intertextuelles articulant plusieurs emprunts.[69]

No caso de *Manderre*, citações e alusões aparecem no texto de modo mais explícito; no entanto, o processo intertextual que o liga a *Paludes* não é tão simples quanto possa dar a entender nossa afirmação.

Um bom exemplo da filiação da qual descende *Manderre* pode ser encontrado através de um personagem absolutamente secundário, Martin. Citado em cinco das narrativas do datiloscrito (a primeira, a segunda, a sétima, a décima quarta e a vigésima terceira), algo que chama a atenção em um texto de personagens cuja presença é efêmera, ele apresenta o mesmo nome do amigo com o qual o narrador de *Paludes* troca bilhetes na reunião em casa de

---

229-30. "À noite eu saía sozinho, no meio da cidade encantada, onde me achava entre quarteirões novos como uma personagem das *Mil e uma noites*. (...) De repente, na extremidade de uma dessas ruelas, parece que se produziu uma distensão (sic) dessa matéria cristalizada. Era um desses conjuntos arquitetônicos para os quais, em outra cidade, as ruas convergem, conduzem-nos e os designam. Aqui, parecia escondido de propósito num cruzamento de ruelas, *como esses palácios dos contos orientais aonde é conduzido, à noite, alguém que, transportado de volta para casa ao amanhecer, não deve poder reconhecer a morada mágica, na qual acaba por crer que esteve apenas em sonhos.*" *Em busca do tempo perdido III: A prisioneira, A fugitiva, O tempo redescoberto*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 492. Grifos nossos.

[69] "Ao invés de isolar a citação no texto, Perec prefere envolvê-la, modificando-a imperceptivelmente se for preciso, para criar um contexto adequado. Aliás, Perec não seleciona frases memoráveis, o que dificulta sua identificação no texto. Frequentemente, os fragmentos utilizados contêm citações ou alusões intertextuais através das quais o texto recursivo resulta em um aumento da metatextualidade. Se Perec descontextualiza o fragmento (...), ele junta os fios e recontextualiza no momento da inserção. Essa maneira de citar implica na transformação do texto utilizado, o acréscimo de prolongamentos que resultam por vezes em construções intertextuais articulando vários empréstimos." ARDELANU, M. "Notes sur l'esthétique romanesque de Georges Perec". In CONSTANTINESCU, M. et al. *Poétique de la tradition*. Clermont-Ferrant: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006. p. 112.

Angèle. Na *sotie*, Martin é responsável pela introdução de um princípio de contradição na obra:

> Sur ma feuille on lisait:
>
> *Être aveugle pour se croire heureux. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque :*
> *L'on ne peut se voir que malheureux.*
>
> Sur sa feuille on lisait :
>
> *Être heureux de sa cécité. Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque :*
> *L'on ne peut être que malheureux de se voir.*[70]

Para Martin, a cegueira é responsável pela felicidade, enquanto o narrador crê que a felicidade é resultado da cegueira. Um raciocínio inverte o outro, e um círculo vicioso é criado. E é preciso lembrar também que nos bilhetes trocados entre Martin e o narrador aparecem duas citações de Virgilio, traduzidas de modo absurdo. Voltaremos às citações no segundo capítulo; interessa aqui apenas observar a contestação do sentido preestabelecido, da determinação do discurso e da possibilidade de interpretações múltiplas. Talvez Martin surja em *Manderre* como uma referência a essas possibilidades, posto que o texto que se segue é uma "livre adaptação" da *sotie* gidiana. Nesse sentido, o fato de aparecer logo na primeira narrativa não seria anódino, e marcaria justamente uma introdução a uma reescritura que põe em prática o princípio de liberdade reivindicado em *Paludes*, apanágio e privilégio da literatura.

Elementos como o estilo são muito diferentes nos dois textos: o rebuscamento do vocabulário do narrador de *Paludes* se opõe totalmente ao tom simples e por vezes infantil dos diálogos de *Manderre*. A verborragia do narrador na *sotie* dá lugar a frases curtas no datiloscrito, e as questões "filosóficas" – e as discussões subsequentes – que angustiam o primeiro estão

---

[70] GIDE, *Paludes*, op. cit., p. 69. "Na folha dele lia-se:
Sermos cegos para nos crer felizes. Crermos que enxergamos bem para não procurarmos ver, pois:
Só podemos ver a nós mesmos infelizes.

Na folha dele lia-se:
Sermos felizes com a nossa cegueira. Crermos que enxergamos bem para não procurarmos ver, pois:
Só podemos ser infelizes em nos ver." Trad., p. 58. Grifos do autor.

ausentes de *Manderre*. O afastamento é tão grande que parece constituir uma espécie de princípio de oposição, algo que apareceria em outras obras de Perec. No extrato abaixo, igualmente tirado de *La Vie mode d'emploi*, ele surge em um episódio relacionado a Gaspard Winckler :

> Plusieurs fois Valène alla lui rendre visite dans l'après-midi. Il le trouvait assis à sa table en train de regarder les étiquettes d'hôtel que Smautf avait ajoutées pour lui à chacun de ses envois d'aquarelles (...). Il avait envie, expliquait-il, de classer ces étiquettes, mais c'était très difficile : évidemment, il y avait l'ordre chronologique, mais il le trouvait pauvre, plus pauvre encore que l'ordre alphabétique. (...) Ce qu'il aurait voulu, c'est que chaque étiquette soit reliée à la suivante, mais chaque fois pour une raison différente; par exemple, elles pourraient posséder un détail comum (...) ou bien *une relation fondée non sur une ressemblance, mais sur une opposition, ou sur une association fragile, presque arbitraire.*[71]

O trecho acima parece conter uma alusão metatextual ao trabalho de Perec em alguns de seus textos, como *Un homme qui dort*[72], e igualmente em *Manderre*. Todavia, tal afastamento não implica uma distancia total, pois os aspectos à primeira vista totalmente díspares também possuem pontos em comum. A linguagem rara aparece em *Paludes* com vistas a denunciar a falta de sentido da mesma, e mostrar um vocabulário que não possui nenhum significado em si. Em *Manderre*, os diálogos simples também não querem dizer muita coisa. Os dois extremos funcionariam como uma maneira de expor a separação que pode existir entre a linguagem e a significação.

A entrada de Perec no OuLiPo proporcionaria ao escritor uma orientação mais analítica, e talvez mais consciente, do trabalho com os textos de outros autores. Seus primeiros livros publicados mostram o princípio da reescritura e do reaproveitamento de modo menos sistematizado, mas já essencial. Quanto aos textos de juventude, o trabalho intertextual apresenta uma forma talvez mais explícita: o hipotexto é colocado em destaque, e não se incorpora totalmente ao texto de Perec a ponto de "desaparecer". As citações extraídas

---

[71] PEREC, op. cit., p. 54. Grifos nossos. "Com frequência, Valène ia visitá-lo depois do almoço. Encontrava-o sentado diante da mesa, a examinar as etiquetas de hotel que Smautf juntara para ele por ocasião de cada envio das aquarelas (...). Tinha vontade, explicava, de classificar essas etiquetas, mas a coisa era difícil: havia, é claro, a ordem cronológica, porém ele a considerava pobre, mais pobre ainda que a ordem alfabética. (...) O que pretendia era um encadeamento, de modo que cada etiqueta estivesse ligada à seguinte, mas sempre por um motivo diferente; por exemplo, poderiam possuir um detalhe em comum (...); ou, ainda, *uma relação baseada não na semelhança mas numa oposição, ou numa associação muito leve, quase arbitrária.*" Trad., p. 46-7.

[72] Como veremos posteriormente neste mesmo capítulo.

de *Feuillets d'Hypnos* ou as frases "históricas", pronunciadas por Manderre, dão mesmo a impressão de ser discursos advindos de outros lugares, e não apenas por conta das aspas que as acompanham. Sendo referências conhecidas pelos franceses, elas realmente não poderiam passar despercebidas[73]. A essas referências que se apresentem enquanto textos exteriores à obra que as recebe, daremos o nome de "expli-citação", por contrariarem o princípio da "impli-citação", visto anteriormente. Esse tipo de citação exibida como tal reivindica abertamente a presença de outros textos na construção literária, mas contesta o sentido normalmente atribuído a tais frases ou trechos no contexto anterior.

As "expli-citações" aparecem também em dois outros textos inéditos que apresentam alguns pontos de contato com *Manderre*, *L'Attentat de Sarajevo* e *La Procession. Phantasme*, ambos de 1957.

L'Attentat de Sarajevo conta, em primeira pessoa, a estória de um jovem francês que encontra em um bar de Paris um professor de literatura iugoslavo de nome Branko. Os dois se tornam amigos, e Branko mostra ao jovem uma foto de sua amante, Milka, por quem o rapaz se apaixona. Decidido a conquistar a moça, resolve ir a Belgrado e, depois de muitas tentativas mal sucedidas, ele finalmente consegue seduzi-la. No entanto, Branko não estava disposto a perder sua amante, e a jovem não consegue se decidir a abandoná-lo de vez. Ao perceber que o professor não os deixaria em paz, o rapaz resolve eliminar seu rival com a ajuda da esposa de Branko, Anna. Servindo-se até de citações literárias, o narrador convence Anna a matar seu marido. Os quatro se encontram, então, em um restaurante...

Com um final parecido com o de *Un homme qui dort* – no qual não se sabe exatamente o que acontece –, o desfecho do *Attentat de Sarajevo* é incerto, mas é fácil concluir que Branko morre. O narrador alega, nas últimas linhas do texto, ter agido a fim de liberar Milka do jugo de um tirano, e tenta associar isso às razões que conduziram ao atentado de Sarajevo, estopim da Primeira Guerra Mundial. A história real aparece intercalada na narrativa e se

[73] Assim acontece também no episódio descrito na página 22 do datiloscrito, na qual Manderre observa uma criança chorando e, ao invés de consolá-la, "fait une judicieuse remarque sur la psycologie amoureuse des Gaules" ("faz uma observação judiciosa sobre a psicologia amorosa dos gauleses"). O narrador alude a uma obra bem conhecida na França, *Histoire amoureuse des Gaules*, de Roger de Bussy-Rabutin.

mistura a ficção, em um processo muito parecido com o empregado em *W ou le souvenir d'enfance*. Entretanto, os trechos do livro usado por Perec (*Un drame historique, l'attentat de Sarajevo* de A. Mousset) não se inserem realmente na narrativa, embora estejam no texto a fim de estabelecer um paralelo entre as razões da morte do arquiduque Francisco Ferdinando e a de Branko. Os dois textos não se interpenetram como, mais tarde, aconteceria em uma obra como *Les Choses*, no qual a citação surge como uma exigência do hipertexto, como uma necessidade interna motivada pela narrativa. De maneira paradoxal, podemos dizer que, ao longo do tempo, Perec aumenta sua independência com relação a seus hipotextos, através da incorporação cada vez mais profunda dos mesmos.

O texto de Mousset é usado com vistas a justificar as ações do narrador do *Attentat*. Esse uso do discurso de outrem é, nos textos gidianos, uma marca registrada de personagens que usam a literatura para reforçar suas ideias, e acabam enganando a si mesmos. Em *Paludes*, esse uso "indevido" do texto literário é denunciado através das citações de Virgílio. Voltaremos a este ponto no próximo capítulo: por ora, destacaremos o fato de o narrador do *Attentat* confessar ter usado a literatura para levar Anna a assassinar seu marido. Durante toda a narrativa (escrita em *flashback*), o narrador colocará em pauta a confiabilidade de suas próprias palavras, e chega até a afirmar ter escondido certos fatos a fim de impedir uma interpretação diferente:

> je dois avouer que je n'ai pas toujours été honnête. J'ai caché certaines choses, des riens d'ailleurs, des rapprochements fortuits, des associations insolites, parce qu'elles auraient pu conduire à donner de cette aventure une interprétation que je jugeai fausse et quelque peu dangereuse. Mais, par la force des choses, plus j'approche du dénouement et plus j'éprouve de doutes.[74]

As dúvidas sobre a veracidade do discurso do narrador acabam se estendendo aos trechos da obra de Mousset e, se os dois discursos não se interpenetram, eles se questionam mutuamente. Esses questionamentos continuarão a existir nos textos perecquianos, mas estarão cada vez menos

[74] "Devo confessar que nem sempre fui honesto. Escondi certas coisas, sem grande importância na realidade, aproximações fortuitas, associações insólitas, pois elas poderiam ter dado a essa aventura uma interpretação que eu julgava falsa e um tanto perigosa. Mas, pela força dos acontecimentos, quanto mais me aproximo do desenlace mais dúvidas tenho." PEREC, G.. *L'Attentat de Sarajevo*. Fonds Perec, Res 195 1-1368, 1957. Inédito. p. 85.

evidentes, e solicitarão cada vez mais a atenção do leitor.

La Procession. Phantasme é um texto completamente diferente do *Attentat* e de *Manderre*. Dedicado a Jacques Lederer, trata-se da descrição de uma estranha procissão em Paris cuja introdução é feita por um coroinha chamado Gaspar, e durante a qual muitos personagens vêm e vão sem uma ordem aparente, em uma espécie de lista parecida com as que Perec usaria exaustivamente em sua obra futura:

> une ouvreuse
> un assureur contre la grèle sorti d'un roman de droite[75]
> un figurant bénévole fumant une courte pipe
> un poinçonneur de métro et ses aides.[76]

Os dois primeiros personagens apresentados pelo coroinha são Damoclès e Coclès, diretamente saídos do *Prométhée mal enchaîné*, embora o narrador afirme no início do texto que a águia do titã não estaria presente na procissão:

> attendez
> ne bougez pas
> le premier qui va passer c'est Coclès le second c'est Damoclès mais ils ne diront rien l'épée de Damoclès est forni [sic] par la maison desiderarata l'oeil de Coclès a été payé par A.G. qui a suffisament fait parler de lui pour n'avoir droit qu'à des simples initiales.[77]

A referência a Damoclès e a Coclès é dupla, isto é, ela convoca ao mesmo tempo dois hipotextos distintos. No caso de Damoclès, a menção da espada alude à *sotie* e ao contexto da lenda grega sobre o cortesão de Denis de Siracusa. Quanto à Coclès, seu nome significaria "cego" em latim, e foi atribuído a um herói, cuja estória é menos conhecida. Na *sotie*, ele também

---

[75] Referência a Hubert, o amigo do narrador de *Paludes*, que "dirige avec son beau-frère une autre compagnie d'assurances contre la grêle". GIDE, op cit., p. 18. "dirige com o cunhado outra companhia de seguros contra o granizo." Trad., p. 17.)

[76] "Uma lanterninha
um segurador contra o granizo saído de um romance de direita
um figurante caridoso fumando um cachimbo curto
um controlador do metrô e seus ajudantes." PEREC, G. *La Procession. Phantasme*. Fonds Perec, 48, 9, 3, 1, 9.

[77] "esperem
não se mexam
o primeiro que passará é Coclès o segundo é Damoclès mas não dirão nada a espada de Damoclès é fornecida pela casa desiderarata o olho de Coclès foi pago por A.G. que deu muito o que falar de si e só tem direito a simples iniciais." Ibid., 48, 9, 3, 1, 5. Os erros de datilografia do texto original foram mantidos nas citações.

perde seu olho, de forma bem menos gloriosa.[78]

E sua presença não se limitaria ao trecho acima. Na página seguinte eles também darão o ar da graça:

> Passe Coclès et Damoclès. Damoclès marche sur la pointe des pieds, en prenant bien garde à ne pas remuer la tête. L'épée le suit à quelques centimètres. Il sort. Coclès qui marche à quelques mettres de lui s'arrête et joue quelques instants aux billes. Lorsqu'il a fini il met les billes dans sa poche sauf une qu'il visse dans son orbite. Il sort.[79]

O estilo de alguns trechos da *Procession* se aproxima bastante de algumas passagens do *Prométhée*:

> Jacques Prévert
> trouvant insuffisant le cachet qu'il a reçu pour la procession
> a décidé de ne pas y participer
> il rappelle que ses oeuvres sont en vente chez les meilleurs
> libraires de Paris et de Province.[80]

O extrato acima é muito parecido com o trecho abaixo reproduzido quanto ao tom. Neste caso, talvez se possa realmente falar de pastiche, pois o estilo inesperado, que surpreende o leitor, se repete nos dois trechos:

> <u>Ce soir à huit heures</u>
>
> dans la
> Salle des nouvelles lunes
>
> PROMÉTHÉE DÉLIVRÉ
> parlera de
> SON AIGLE
>
> _____

[78] De acordo com a lenda grega, Damoclès era um cortesão orgulhoso de sua fortuna. Um dia, o rei Denis o convida a um banquete, durante o qual uma espada ficou suspensa acima de sua cabeça, presa apenas por um fio da crina de um cavalo. O rei queria mostrar a Damoclès que sua felicidade era precária. Quanto à Coclès, que teria perdido um olho durante uma batalha, ele defendera sozinho, contra um grande exército etrusco, uma ponte que dava acesso direto a Roma. Sua bravura teria dissuadido o rei dos etruscos de invadir a cidade, e contribuíra para a paz entre os dois povos. Disponível em http://fr.wiktionary.org/wiki/%C3%A9p%C3%A9e_de_Damocl%C3%A8s e http://fr.wikipedia.org/ wiki/Horatius_Cocl%C3%A8s. Acesso em 12 de outubro de 2012.

[79] "Passam Coclès e Damoclès. Damoclès anda na ponta dos pés, tomando cuidado para não mexer a cabeça. A espada o segue de perto. Ele sai. Coclès, distante dele por alguns metros, pára e brinca por alguns instantes com bolinhas de gude. Quando termina, coloca as bolinhas em seu bolso com exceção de uma, que atarraxa na órbita de seu olho. Sai." PEREC, op. cit., 48, 9, 3, 1, 6.

[80] "Jacques Prévert
julgando insuficiente o cachê recebido para a procissão
decidiu não participar
ele lembra a todos que suas obras estão à venda nas melhores
livrarias de Paris e do interior." Idem, ibidem.

À huit heures et demie
L'Aigle, présenté, fera quelques tours

À neuf heures
Une quête sera faite par le garçon, en faveur
de l'asile de Coclès.[81]

Em outro texto inédito, intitulado *Le Condottière ou le dernier des gestes*[82], também figuram algumas referências aos textos de Gide. Igualmente dedicado a Lederer, o texto é bastante complexo, formado por esboços endereçados a um editor virtual. Conversas telefônicas imaginárias, advertências ao leitor, relatos sobre a obstinação do suposto editor em mutilar o texto são alguns dos "temas" do texto dificilmente classificável. E a primeira alusão à Gide aparece quando o narrador explica que o *Condottière* não teria qualquer ligação com o *Prométhée*, e que sua narrativa pode ser considerada como um mero símbolo. Ao final do texto (ou melhor, da introdução ao texto, que se desenvolve por muitas páginas), o primeiro anexo é "une antologie des citations plus ou moins présentes dans le Condottière"[83]; já o anexo 2 é um "florilège des phrases les plus belles du monde"[84], alusões claras à "table des phrases le plus remarcables de *Paludes*".[85]

A explicitação das "fontes" nos primeiros escritos de Perec convida o leitor a uma tarefa aparentemente paradoxal: convocar certos textos de seu repertório e, ao mesmo tempo, deixar de lado os pressupostos de leitura, abrindo-se para novos sentidos. Ao mesmo tempo, Perec se inscreve em uma espécie de linhagem ao estabelecer uma filiação com as *soties*, continuando seu caráter absurdo e irônico. Sob a égide de uma escritura lúdica, o escritor lança as bases de sua poética futura quanto ao uso irreverente dos hipotextos e ao papel ativo do leitor em seus livros.

---

[81] "Esta noite às oito horas
na Sala das luas novas
Prometeu libertado falará de sua águia
às oito e meia a águia, apresentada, dará algumas voltas
às nove uma coleta será feita pelo garçom, em favor
do asilo de Coclès." GIDE, A. *Le Prométhée mal enchaîné*, op. cit., p. 60.

[82] Este texto é um dos vários estados anteriores do *Condottière*, que foi escrito de 1957 a 1960.

[83] "antologia das citações mais ou menos presentes no Condottière." PEREC, G. *Le Condottière ou le dernier des gestes*. Fonds Perec, 42, 9, 3, 5, 24.

[84] "florilégio das frases mais belas do mundo." Ibid., 42, 9, 3, 5, 25.

[85] GIDE, *Paludes*, op. cit., p. 153.

O uso dos escritos de outros autores se tornaria mais complexo ao longo do tempo, e já à partir de *Choses* as mudanças são notáveis. De acordo com J. Petersen, neste livro cujo hipotexto principal é *L'Education sentimentale*, Perec estabelece um diálogo com Flaubert, pois nos dois livros os escritores:

> se sont astreints à construire une fiction qui mette en scène des personnages qui traversent l'histoire en spectateurs. Tout se passe en effet comme si cette histoire n'était, pour eux, qu'une fiction. En présentant ainsi sa fiction au lecteur, Perec a réussi le double coup d'écrire un roman qui non seulement 'reflète sont époque' (…), mais qui, en la renouvelant radicalement, s'inscrit dans la tradition romanesque la plus exigente.[86]

Em outras palavras, a presença do intertexto se dá por uma necessidade interna da obra a ser escrita. As estórias são completamente diferentes se pensarmos na narrativa em si, e muito parecidas com relação a aspectos mais profundos. Nesse sentido, *Les Choses* é, como *Manderre*, um texto "herdeiro", que convoca a tradição e a renova ao mesmo tempo. O processo através do qual tal herança se desvela é, no entanto, muito diferente.

Khelil identifica duas posturas do escritor com relação à prática intertextual ao longo de suas obras.[87] Segundo a autora, existiriam "dois" Perec, um inspirado pelas obras do passado, e com as quais manteria uma relação diacrônica, e outro forjando sua própria estética a partir de uma maneira sincrônica de enxergar a tradição. Em outras palavras, o texto perecquiano seria regido pela oscilação entre a utilização da herança literária e sua recusa.

A análise acima pode ser aplicada também à relação entre Perec e o hipotexto gidiano. A "rejeição" de 1959 não significaria a exclusão total das referências à obra de Gide e, posteriormente, nota-se um amadurecimento no uso do hipotexto. O explícito se torna cada vez mais implícito, cada vez menos visível.

A exibição do hipotexto aparece igualmente em *Paludes,* e isso pode ter

---

[86] "limitaram-se a construir uma ficção apresentando personagens que atravessam a história em espectadores. Tudo se passa, de fato, como se essa história fosse apenas uma ficção para eles. Ao apresentar dessa forma sua ficção ao leitor, Perec conseguiu, ao mesmo tempo, escrever um romance que não apenas reflete sua época e que, renovando-a radicalmente, se inscreve na tradição romanesca mais exigente." PETERSEN, J. *Georges Perec ou les textes croisés*. Revue Romaine, n° 29, 1985. p. 40.

[87] KHELIL, op. cit.

incitado Perec a proceder de forma parecida em seus primeiros textos. Na *sotie*, as alusões e referências são geralmente dadas pelo narrador, e não necessitam de muitos esforços para ser descobertos:

> *Nous partirons! je sens que des oiseaux sont ivres!*
>
> Angèle! c'est un vers de Monsieur Mallarmé! – je le cite assez mal! – il est au singulier.[88]

Quanto à forma de *Manderre*, é possível compará-la às anotações do narrador sobre seu amigo Richard – e o fato de Richard ser o modelo de Títiro que, por sua vez, pode ser visto como o "molde" de Manderre ajuda a estabelecer outras aproximações. Essas anotações apresentam uma estrutura muito parecida com a do datiloscrito: não sendo análises propriamente ditas, apresentam as impressões do narrador sobre seu amigo e a família do mesmo, baseada apenas em sua observação:

> *Feuille I.*
> Excellent homme; mérite toute mon estime.
>
> *Feuille II.*
> Par une application perpétuelle, est parvenu à sortir de la grande misère où la mort de ses parents le laissait. La mère de ses parents vit encore; il l'entoure de ces soins pieux et tendres qu'on a souvent pour la vieillesse; depuis bien des années pourtant elle est retombée en enfance. Il a épousé une femme plus pauvre que lui, par vertu, et lui fait un bonheur de sa fidélité. – Quatre enfants. Je suis parrain d'une petite fille qui boite.
>
> *Feuille III.*
> Richard avait pour mon père une vénération très grande; c'est le plus sûr de mes amis. Il prétend parfaitement me connaître, bien qu'il ne lise jamais rien de ce que j'écris; c'est ce qui me permet d'écrire *Paludes*; je songe à lui quand je songe à Tityre; je voudrais ne l'avoir jamais connu. – Angèle et lui ne se connaissent pas; ils ne sauraient pas se comprendre.[89]

---

[88] GIDE, op. cit., p. 118-9. Grifos do autor. "*Partiremos! Eu sinto: pássaros estão ébrios!*
Angèle! É um termo de *monsieur* Mallarmé! Estou citando mal. Está no singular." Trad., p. 94.

[89] Ibid., p. 31-2. Grifos do autor.
"*Folha I*
Homem excelente; merece toda a minha estima.

Folha II
Graças a uma aplicação constante, conseguiu sair da grande miséria onde o deixara a morte de seus pais. Uma de suas avós ainda vive; ele a cerca daqueles cuidados piedosos e ternos que temos frequentemente para com a velhice; e no entanto há muitos anos que ela voltou à infância. Casou-se com uma mulher mais pobre que ele, por virtude, e a faz feliz com sua fidelidade. Quatro filhos. Sou padrinho de uma menina que manca.

Cada uma dessas anotações poderia ser desenvolvida e se tornar um romance realista ou psicológico. Ao narrador não interessam esses desenvolvimentos, mas o leitor é livre para continuar os esboços de estória como quiser. Em *Manderre*, as pequenas narrativas também se prestam a continuações, as mais diferentes possíveis, pois seu nível de indeterminação é mais elevado que na *sotie* gidiana. Talvez possamos dizer que *Manderre* é uma obra muito mais aberta que *Paludes,* pois permite um maior número de leituras por conta da ausência quase total de referências a qualquer gênero literário:

> 20
>
> Quand Manderre part en voyage, il emmene toujours avec
> lui un petit fétiche qu'il a gagné, voilà quelques années,
> dans une fête foraine.
> Je le connais assez pour savoir qu'il n'est pas supersticieux. Mais j'ai eu beau lui demander quelle était la signification de ce fétiche, il n'a jamais voulu me la dévoiler
> Je la soupçonne.
> Mais je ne vous le dirai pas.[90]

As narrativas breves de *Manderre* também evocam outros textos, dentre os quais está *Feuillets d'Hypnos,* cuja presença pode ser atestada por conta de algumas citações. Dedicado a Albert Camus, o livro é uma coletânea de poemas escritos entre 1943 e 1944, época durante a qual Char fez parte da Resistência francesa. Dos 237 poemas que compõem a obra, a maior parte se apresenta sob a forma de aforismos; os outros são pequenos textos, e aludem às ações e à rotina dos resistentes. A brevidade da forma se justifica pela situação de Char, obrigado a se deslocar continuamente e modificar suas bases de operações.

Duas citações de *Feuillets d'Hypnos* aparecem em *Manderre*, e a

---

Folha III

Richard tinha por meu pai uma grande veneração; é o mais fiel de meus amigos. Imagina conhecer-me perfeitamente, embora não leia nunca nada do que escrevo; é isso que me permite escrever Paludes; penso nele quando penso em Títiro; gostaria de nunca tê-lo conhecido. Angèle e ele não se conhecem; não se poderiam compreender." Trad., p. 29.

[90] "Quando Manderre viaja, sempre leva consigo um pequeno amuleto que ganhou, há alguns anos, em um parque de diversões. Conheço-o suficientemente para saber que ele não é supersticioso. Mas embora já tenha perguntado, ele nunca me disse o significado do amuleto. Tenho minhas hipóteses. Mas não as direi a vocês." PEREC, *Manderre*, op. cit., p. 23. Reproduzimos o texto de Perec com os erros de datilografia, ortografia e de pontuação cometidos pelo autor. Os sinais diacríticos omitidos também não foram acrescentados.

referência ao autor é dada pelo protagonista:

> 10
>
> Manderre lit René Char. Il est tres concentré. De temps en temps, il glousse.
> – " Ecoutes-ça : Agir en primitif, prévoir en stratège.
> Je ne dis rien.[91]
>
> 28
>
> (...)
> Laisser venir Manderre
> Et qu'il dise
> -"La lucidité est la blessure la plus rapprochéé du soleil".
> Je ne plaisante pas.[92]

A primeira citação aparece "ligeiramente modificada"[93], como seria costume na obra posterior de Perec: ele mesmo o admite no post-scriptum de *La Vie mode d'emploi*. Embora não sejam numerosas – talvez por conta da extensão do texto – as citações em *Manderre* provém de contextos por vezes curiosos:

> 17
>
> Manderre est révolté.
> (...)
> Il harangue la foule.
> –"Peuple, on t'assassine !
> Il plane, transfiguré, penseur.
> –"O, Liberté, que de crimes...
> Puís, soudain abattu :
> – "Nous sommes de pauvres alchimistes.[94]

A primeira frase de *Manderre* no trecho acima não foi extraída de um poema ou de algum romance. Ela teria sido proferida por um representante do povo na Convenção Nacional chamado Gaston, durante o período da

---

[91] "Manderre lê René Char. Está muito concentrado. De tempos em tempos, ele glosa: - Ouça isso: Agir como primitivo, prever como estratego. Não digo nada." Ibid., p. 13. A frase por nós destacada constitui o fragmento 72 no livro de Char.

[92] "Deixar vir Manderre. Que ele diga: - A lucidez é a ferida mais próxima do sol. Não estou brincando." Ibid., p. 31, fragmento 167. Grifos nossos.

[93] No texto de Char, as duas frases são ligadas pela presença da conjunção "et": "Agir en primitif et prévoir en stratège". CHAR, R. *Feuillets d'Hypnos*. Paris: Gallimard, 2007. p. 27.

[94] "Manderre está revoltado. (...) Ele incita a multidão. '– Povo, assassinam-te!' Ele sai de si, transfigurado, pensativo. '– Ó Liberdade, quantos crimes...' Em seguida, abatido de repente: – Somos pobres alquimistas." PEREC, op. cit., p. 20.

Revolução Francesa. A citação completa é:

> Peuple, on t'assassine dans la personne de tes défenseurs; mais je jure, par les douze cent mille défenseurs de la patrie et par quatre millions de patriotes qui sont liés sur tous les points de la république, que la contre-révolution ne se fera pas.[95]

A segunda frase também pertence a um contexto revolucionário, e teria sido pronunciada por Manon Roland, musa dos girondinos, minutos antes de morrer guilhotinada em 1793. Mais uma vez a citação aparece um pouco reduzida, pois o original seria: "O Liberté, que des crimes on commet en ton nom !"[96] Já a última citação do trecho acima ("Nous sommes de pauvres alchimistes") foi tirada de uma peça, *A morte de Danton*, escrita pelo dramaturgo alemão Georg Büchner em 1835.

A correspondência entre Perec e Lederer traz, além das referências a Gide e a seus textos, um grande número de frases, alusões a outras obras e expressões usadas pelos interlocutores presentes em *Manderre*:

> À ce propos, j'imagine que la queue te taquine (ne m'as-tu pas dit que tu vivais quasiment seul) – Fais comme Stendhal (un autre névrosé de choix!) Donne-toi huit jours pour emballer une âme soeur.[97]
>
> Agir en primitif, prévoir en stratège – cette phrase prend pour moi un sens tout particulier – je songe à prévoir, en stratège ce que, plus tard, je ferai peut-être en primitif – En l'occurrence, j'hésite à aller jusqu'au bout de mes phantasmes – Il serait trop facile de me reprocher d'être un maniaque au lyrisme délirant.[98]
>
> Je baye aux corneilles. Il est 13h30 – Bientôt ce sera la fin du travail, puis il sera samedi 5 et ce sera la même chose – jusqu'au 31 mars 1960.[99]

---

[95] "Povo, assassinam-te através de teus defensores; mas juro, pelos duzentos mil defensores da pátria e por quatro milhões de patriotas unidos em todos os pontos pela república, que a contra revolução não acontecerá." ANQUETIL, L-.P. *Histoire de France continuée, depuis la Révolution de 1789 jusqu'à celle de 1850, par Léonard Gallois*. Paris : Bureau central de l'histoire de France, 1859. p. 445.

[96] CHAUDON, L.M. & DELANDINE, F. A. *Nouveau dictionnaire historique*. Volume 12. Lyon : Bruyset ainé et Buynand, 1805. p. 369. "Ô Liberdade, quantos crimes cometidos em teu nome!"

[97] "Falando nisso, imagino que você esteja carente (você me disse que vivia quase sozinho) – Faça como Stendhal (outro neurótico contumaz!). Arranje uma alma gêmea em oito dias." PEREC, G. "Cher, très cher...", op cit., carta n° 76, p. 226. (As frases sublinhadas nesta e nas próximas citações estão em *Manderre*). A frase sobre Stendhal pode significar aqui uma alusão às várias conquistas amorosas de Henry Beyle. Já em *Manderre*, ela aparece durante o episódio da viagem de trem, e talvez seja interpretada como uma referência ao dandysmo do autor de *Le Rouge et le Noir.*

[98] "Agir como primitivo, prever como estratego – essa frase tem para mim um sentido todo particular – penso em prever como estratego aquilo que, mais tarde, farei talvez como primitivo – no caso, hesito em ir até o fim de minhas fantasias – seria muito fácil me acusar de ser um maníaco cujo lirismo é delirante." Ibid., carta n° 90, p. 264-5.

[99] "Estou com a cabeça nas nuvens. São 13h30 – O fim do trabalho se aproxima, depois será sábado dia 5

> À tous ceux que je rencontre, j'enseigne que la lucidité est la blessure la plus rappochée du soleil – Il faudra à mon retour que j'envoie en FNJR au moins cinq exemplaires des Feuillets d'Hypnos (FNJR = Fédération des républiques populaires d'Yougoslavie).[100]

As citações ligadas à Revolução Francesa, junto com as de Char e o contexto da Resistência suscitam questões quanto a sua presença no datiloscrito. Em conversa informal com Jacques Lederer, ficamos sabendo que os versos de Char representavam para os dois jovens aspirantes a escritor a postura ideal de um autor diante de seus textos: a plena consciência de sua própria escritura. O poeta era admirado também por ter se engajado em uma luta armada, e por utilizar a realidade por ele vivida como matéria literária. Em 1956, Perec ainda não iniciara o projeto da revista *Ligne générale*, mas certas reivindicações que estariam na sua base já aparecem na correspondência antes de 1959. Os versos de Char presentes em *Manderre* e nas cartas significam para Perec e Lederer uma literatura atuante sobre o mundo, que o incorpora e o transforma.

Ao mesmo tempo, Perec dava mostras do aspecto lúdico pelo qual seria conhecido posteriormente, submetendo o verso "La lucidité est la blessure la plus rapproché du soleil" a algumas variações, como faria mais tarde com a primeira frase da *Recherche du temps perdu*, "Longtemps je me suis couché de bonne heure".[101] O verso de Char se transformaria em sentenças estranhas como "Le machintruc est la lum'chose le plus rapproché du bidule"[102] Por mais que o verso materialize uma visão da literatura e do papel do escritor com a qual Perec se sentia em sintonia, é possível modificá-lo, fazer dele algo diferente, com o sentido – ou a falta de sentido – que se quiser dar a ele. Em *Manderre*, as citações extraídas de *Feuillets d'Hypnos* e de outros textos representam justamente essa apropriação, que brinca com o hipotexto e faz dele algo novo e inesperado.

O jogo com o leitor não está na identificação da "fonte" e sim na

---

e será a mesma coisa – até 31 de março de 1960." Ibid., carta n° 101, p. 289. Essa frase aparece um pouco diferente na p. 12 do datiloscrito.

[100] "A todas as pessoas que encontro, ensino que a lucidez é a ferida mais próxima do sol – quando voltar, será preciso enviar à FNJR ao menos cinco exemplares dos *Feuillets d'Hypnos* (FNJR = Federação das repúblicas populares da Iugoslávia)." Ibid., carta n° 9, p. 50.

[101] "Durante muito tempo, deitei-me cedo." Cf PEREC, G.. "35 variations sur um thème de Proust". In ___. et al. *Variations, variations, variationen*. Numéro 91. Paris : Bibliothèque Oulipienne, 1997.

[102] Idem. *56 lettres à un ami*. op cit., p. 36.

manipulação operada no hipotexto: importa observar como estes podem ser inseridos em qualquer contexto, e significar qualquer coisa. O texto deixa de ser visto como um objeto fechado e de sentido único, e passa a ter muitas possibilidades. E essa busca do potencial presente na *sotie* gidiana parece estar na base do uso das citações em *Manderre*, e se aproxima muito da metáfora do *puzzle*, empregada por Perec para definir sua visão da literatura. Para E. Pawlikowska:

> Les premières tentatives d'écriture de Perec dans leur forme inaboutie, fragmentaire, se prêtent en elles-mêmes à la pratique de l'auto-citation. A lire les premiers écrits de Georges Perec, on constate qu'ils n'atteignent pas encore le stade de l'achevé. Une quête imaginaire est pourtant perceptible, un début de voeu rhétorique, une recherche dans le domaine de l'onomastique, enfin un empressement dans le désir d'écrire un livre.[103]

Segundo M. van Montfrans, em textos como *Les Choses* e *Un homme qui dort,* a presença de outros textos é bastante discreta.[104] Somente nos livros posteriores o intertexto se sobreporá, por vezes, à transparência referencial. Entretanto, nos primeiros textos ficcionais os hipotextos são colocados em evidência: ainda que as "fontes" não sejam imediatamente identificáveis para todas as citações e alusões, elas se revelam enquanto discurso alheio por conta do estranhamento por elas causado. É o caso, no *Attentat de Sarajevo*, do trecho abaixo:

> J'étais de plus en plus gai. C'était l'heure des poèmes, des grandes déclarations d'amitié.
> - Qu'il est dur d'être faible.
> Qu'il est dur d'être seul
> Et d'être vieux en sa jeunesse", recita Streten.
> C'était du Tin Ujevic.
> Du temps passa.
> (...)
> - Il est tard, fit Streten.
> Nous sortimes. Il me raccompagna chez moi. Nous passâmes près de Toplicin Venac. Je montrais du doigt la maison de Mila.
> - Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages vers un destin lointain emportés sans retour ne pourrons nous jamais sur l'océan des âges jeter

[103] "Em sua forma inconclusa e fragmentária, os primeiros escritos de Perec se prestam à prática da autocitação. Lendo-os, constatamos que não atingem ainda o estado de texto concluído. Uma busca imaginária é, no entanto, perceptível, o início da vontade retórica, a pesquisa no campo da onomástica, enfim, o ímpeto de escrever um livro." PAWLIKOWSKA, E. "Premières tentatives d'écriture: l'inachevé, le fragmentaire". In RIBIÈRE, M (org.). *Parcours Perec*. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 1990. p. 16.

[104] VAN MONTFRANS, M. *Georges Perec. La contrainte du réel*. Amsterdan ; Atlanta. Rodopi, 1999.

> l'ancre un seul jour oh lac l'année à peine a fini sa carrière et près des flots chéris qu'elle devait revoir regarde je viens seul m'asseoir sur cette pierre où tu las vis s'asseoir.
> - Meuh! conclut Streten.[105]

Por ser bem diferente do resto da linguagem utilizada pelos dois interlocutores durante o diálogo, a penúltima réplica suscitará, no mínimo, desconfiança por parte do leitor. Trata-se, de fato, de um texto bem conhecido na literatura francesa: as duas primeiras estrofes do poema "Le Lac", de Alphonse de Lamartine.

Um exemplo da mudança no trabalho com o intertexto está na análise feita por M. van Montfrans para *Un homme qui dort*. Neste livro, as citações e alusões teriam sido escolhidas por representarem a indiferença, "estado" no qual se encontra o protagonista. Entretanto, os hipotextos não são empregados para descrever certa visão da indiferença, e sim para serem refutados. Por um lado, o leitor é convidado a identificar os hipotextos e, por outro, a perceber que servem como contraexemplos, evocados e depois abandonados. Ao mesmo tempo, referências a obras como *O processo* de Kafka, *La Nausée* de Sartre ou *L'Etranger* de Camus, entre outras, mantém o leitor em "estado de alerta": as citações criariam uma distância entre o livro e o leitor, e que corresponderia, de certa forma, ao afastamento sentido pelo protagonista do texto com relação ao mundo.

Para van Montfrans, quando o protagonista de *Un homme qui dort* abandona suas ocupações cotidianas, ele rompe toda ligação com o mundo e tenta retirar de seu cérebro todos os conhecimentos acumulados. A partir desse momento, ele se distinguiria de uma referência que surge no texto em filigrana,

---

[105] "Estava cada vez mais alegre. Era a hora dos poemas, das grandes declarações de amizade.
– Como é duro ser fraco
Como é duro estar sozinho
E ser velho em sua juventude', recitou Streten.
Era uma poesia de Tin Ujevic.
O tempo passou.
(...)
– Está tarde, disse Streten.
Saímos. Ele me levou em casa. Passamos perto de Toplicin Venac. Apontei para a casa de Mila.
– Assim sempre impelidos a outro litoral arrastados na noite eterna e sem voltar não podemos jamais no oceano ancestral um dia só ancorar lago mal findou o ano seu curso diário junto às ondas armadas a que ia rever mira sento-me aqui na pedra solitário onde viste-a deter-se.
– Muu! Concluiu Streten." PEREC, *L'Attentat de Sarajevo*, op. cit., p. 53-4. Para os versos de Lamartine: VARIOS. *Poetas franceses do século XIX*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p 13.

as *Méditations métaphysiques* de René Descartes. O personagem de Perec:

> plus proche d'un Bartleby, d'un Roquentin ou d'un Meursault que du philosophe rationaliste, ne se replie pas sur lui-même par curiosité intellectuelle, mais par un mouvement inexplicable de dégoût, de lassitude.[106]

Também com relação a Descartes, o modelo seria usado para ser descartado em seguida. Nos textos de juventude, porém, referencias às *Méditations métaphysiques* também aparecem de modo mais "clássico", a fim de estabelecer um paralelo entre o que diz o filósofo e os textos. Segundo Bellos, Perec escrevera vários textos em 1956, entre eles *Le Fou*[107], baseado na terapia feita pelo escritor nessa época. Uma das epígrafes do texto fora extraída da *Méditation Troisième*, intitulada "L'existence de Dieu". Perec teria provavelmente estudado esse texto em suas aulas de filosofia no liceu Henry-IV:

> Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai les oreilles, je détournerai tous mes sens, j'éffacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les réputerai comme vaines et comme fausses, et ainsi, m'entretenant seulement moi-même, et considérant mon intérieur, je tâcherai de me rendre peu à peu plus connu, et plus familier à moi-même.[108]

Sem tentar uma interpretação psicanalítica, a biografia de Perec nos permite pensar que a introspecção evocada por Descartes poderia ter sido associada pelo escritor à sua própria análise.

Bellos não indica suas fontes com exatidão, mas a referência nos interessa porque há em Manderre um episódio que pode ser aproximado da obra de Descartes, mais exatamente um trecho da *Méditation Seconde*, uma passagem sobre chapéus.[109] No datiloscrito, o protagonista aparece diante de

---

[106] "Mais próximo de um Bartleby, de um Roquentin ou de um Meursault que do filósofo racionalista, não se volta para si mesmo por curiosidade intelectual, e sim por um movimento inexplicável de desgosto, de cansaço." VAN MONTFRANS, op cit., p. 82.

[107] Texto até hoje não encontrado.

[108] DESCARTES, R. *Discours de la méthode. Méditations métaphysiques*. Paris: Flammarion, 1992. p. 366. "Agora fecharei os olhos, taparei os ouvidos, distrairei todos os meus sentidos, até apagarei de meu pensamento todas as imagens das coisas corporais, ou, pelo menos, porque é difícil fazer isso, eu as reputarei como vãs e falsas; e assim, entretendo-me somente comigo mesmo, e considerando meu interior, tratarei de tornar-me pouco a pouco mais conhecido e familiar a mim mesmo." *Meditações metafísicas*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 57.

[109] Informação fornecida pelo professor Alain Goulet no dia 13 de agosto de 2012.

uma loja, e o narrador pergunta a ele o que faz ali:

> 9
>
> (...)
> – “ Tu regardes les chapeaux?
> – “ Les chapeaux? Ah oui... non.
> – “ Tu attends quelqu’un?
> – “ Non.
> – “ Alors, qu’est-ce que tu fais ici?
> Il se trouble.
> – “ Je... Je voulais acheter une cravate.[110]

Esse diálogo aparentemente anódino pode aludir a um trecho quase ao final da segunda meditação:

> si par hasard je ne regardais d’une fenêtre des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes (...); et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont de vrais hommes, et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux.[111]

Resumindo a reflexão do filósofo de forma extremamente simplista, Descartes rejeita aquilo que é percebido pelos sentidos. Apenas o pensamento pode chegar à verdade de modo seguro, e a existência das coisas exteriores ao intelecto é duvidosa.

E qual seria a relação entre a citação de Descartes e *Manderre*? Talvez seja possível sugerir uma advertência ao leitor para que não se deixe levar por seus “sentidos”, ou melhor, pelas impressões que lhe são sugeridas por certos elementos do texto. Manderre e os outros personagens são “homens fictícios que só se mexem mediante molas”, marionetes do narrador, ele próprio uma criação.

---

[110] “– Está olhando os chapéus ?
– Os chapéus? Ah sim... não.
– Está esperando alguém ?
– Não.
– Então, o que está fazendo aqui ?
Ele se atrapalha.
– Eu... eu queria comprar uma gravata.” PEREC, *Manderre*, op. cit., p. 12.

[111] DESCARTES, op. cit., p. 164. “se por acaso eu não olhasse de uma janela homens que passam na rua, à vista dos quais não deixo de dizer que vejo homens (...); e, no entanto, o que vejo desta janela senão chapéus e capotes, que podem cobrir espectros ou homens fictícios que só se mexem mediante molas? Mas julgo que são homens verdadeiros e, assim, compreendo, pela só potência de julgar que reside em meu espírito, o que acreditava ver com meus olhos.” Trad., p. 52.

A retomada do hipotexto cartesiano poderia ser incluída na prática da intertextualidade restrita[112] com os textos de juventude. Alguns elementos seriam reaproveitados por Perec em suas obras ulteriores, como o trecho abaixo, muito parecido com as “reuniões” em *Quel petit velo...*, sempre regadas a muito álcool:

> 16
>
> Manderre va partir pour la guerre. Il décide d’arroser ça.
> On sort tous se saouler. Manderre joue à la perfection le
> rôle de futur soldat inconnu. On le plaint. On le congratule.
> On le pleure.
> Le lendemain il nous apprend que c'était une blague et qu'il
> avait tout simplement envie de se saouler.
> La vache![113]

Em *Manderre* existe um diálogo com referências conhecidas, facilmente identificadas por um leitor francês, como nos trechos abaixo:

> 25
>
> Je pose quatre et je retiens deux.
> Manderre est en face de moi.
> Il ne sait pas compter.
> Alors je vais l'aider.
> – " Tu poses quatre et tu retiens deux
> Il ne sait toujours pas.
> – " Regardes !
> Je lui fais l’addition.
>
> Nous pourrions appeler cela des amis d'enfance.[114]

> 15
>
> Pincemi et Pincemoi sont dans une barque. Pincemi tombe
> à l’eau. Qu'est-ce qui reste?
> Manderre
> Et tout le monde de rire.

---

[112] Essa noção é usada por L. Dällenbach para designar as relações intertextuais entre obras do mesmo autor. Cf. DALLENBACH, L. “Intertexte et autotexte” In *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraire*, nº 27, 1976.

[113] “Manderre vai para a guerra. Ele decide comemorar o fato. Vamos todos beber. Manderre está perfeito no papel do futuro soldado desconhecido. As pessoas sentem pena, felicitam-no, choram por ele. No dia seguinte ele nos diz que era uma piada e que tinha apenas vontade de encher a cara. Caramba!” PEREC, op. cit., p. 19.

[114] Idem, p. 28. “Coloco quatro e fico com dois. Manderre está na minha frente. Ele não sabe contar. Então vou ajudá-lo.’– Você coloca quatro e fica com dois.’ Ele ainda não sabe. ‘– Olhe!’ Faço a soma para ele. Poderíamos chamar isso de amigos de infância.” De acordo com o professor Goulet, o trecho alude ao modo como as crianças francesas aprendem a contar. Informação fornecida no dia 13 de agosto de 2012.

> Mais voilà Manderre qui rougit. Pour un peu, il éclaterait
> en sanglots.
> Tout le monde est un peu gêné.
> La scene vaut d'être vu.
> A se tordre...[115]

E mesmo as frases de Madame Roland e Gaston fazem parte do imaginário coletivo francês de uma determinada época.

Algumas dessas lembranças comuns seriam reunidas posteriormente em *Je me souviens*, cuja forma lembra a das narrativas de *Manderre* (parágrafos curtos e numerados):

> 179
> Je me souviens que le lendemain de la mort de Gide, Mauriac reçut ce télégramme: 'Enfer n'existe pas. Peux te dissiper. Stop. Gide".
>
> 222
> Je me souviens qu'André Gide a été maire d'un petit village de Normandie et qu'il se flattait d'être pomologue.[116]

Ainda no caso de *Je me souviens*, de 1978, a forma é parecida com a de *Manderre*, mas está mais próxima a dos *Feuillets d'Hypnos*. Talvez possamos dizer que, no datiloscrito, Perec experimenta a forma usada por René Char, e a retoma nas suas lembranças coletivas. Os textos de juventude de Perec podem ser vistos como "laboratórios" nos quais o autor exercita o trabalho com as fontes, que seria desenvolvido mais tarde. Estamos longe da complexidade intertextual das obras de maturidade, mas a técnica e a reflexão sobre o real anunciam textos como *La Vie mode d'emploi, Le Voyage d'hiver* e *Un cabinet d'amateur*.

1.6. Um título indefinido

---

[115] Idem, p. 18. "Belisqueme e Beliscovocê estão em um barco. Belisqueme cai na água. O que sobra? Manderre. E todo mundo ri. Mas Manderre enrubesce. Mais um pouco, e ele começaria a chorar. Todo mundo fica um pouco constrangido. Vale a pena ver a cena. É de morrer de rir..." O trecho é uma referência a uma poesia infantil francesa. Informação fornecida pelo professor Goulet no dia 13 de agosto de 2012.

[116] 179
"Lembro-me de que, no dia seguinte à morte de Gide, Mauriac recebeu o seguinte telegrama: 'Inferno não existe. Pode cair na esbórnia. Stop. Gide.'"
222
"Lembro-me de que André Gide foi prefeito de uma cidadezinha na Normandia e que ele se orgulhava de ser pomólogo." PEREC, G. *Je me souviens*. Paris : Hachette, 1978. p. 51 e 61 respectivamente.

Tal como no caso de *Paludes*[117], as perguntas começam antes mesmo da leitura. Bellos aventa, em um primeiro momento, a hipótese de uma alusão a *Der Mann* ("o homem"), e isso nos levou a pensar no *Homem sem qualidades* de Robert Musil (cujo título original é *Der Mann ohne Eigenschaften*). Como Perec tinha conhecimentos de alemão, a pista parecia interessante. Mas no mesmo texto o biógrafo afirma que Perec teria sido "apresentado" ao livro de Musil apenas em 1959, por intermédio de Roger Kléman.[118]

Outra teoria para a razão de um título tão enigmático pode ser formulada a partir de um comentário de P. Lachasse sobre as relações entre a obra de Gide e de um dos autores mais importantes para a formação do escritor Perec, Raymond Queneau:

> l'onomastique quenienne, fondée sur le jeu de mots, est un auxiliaire majeur de la disqualification du personnage dont l'identité renvoie au langage et ne connote aucun statut socio-psychologique précis.[119]

Talvez *Manderre* deva seu nome à mesma lógica, que denota sua existência meramente literária, manifestada também através de outros aspectos. Assim sendo, o nome do personagem e o título do livro não teriam um significado específico além de chamar a atenção do leitor quanto ao que o espera durante a leitura. A falta de clareza leva o leitor a se questionar sobre o texto e as perguntas, tal como em *Paludes*, começam já no título, e perseguirão o leitor durante toda a obra.

O estranhamento causado pelo nome do protagonista, em comparação com os dos outros personagens (Martin, Nicole, Geneviève etc.) aumenta seu caráter de pura criação. Por não ter nenhuma fonte absolutamente segura para sua origem, *Manderre* impede que o associemos a qualquer contexto de modo absoluto. Tal como sua personalidade, sua origem é indefinida e potencial.

---

[117] Um bom exemplo desses questionamentos está no texto de F. CANOVAS, ("En déclinant *Paludes:* sur les traces de Virgile et de Dante". In *Essays in French literature*, nº 29, November 1992) que sugere algumas hipóteses sobre o título da *sotie.*

[118] Essa informação é confirmada por Perec em uma carta a Jacques Lederer, datada de 16 de novembro de 1959: "P.S. Musil a une intelligence et un esprit stupéfiants – Un peu longuet parfois, non?" ("Musil tem uma inteligência e um espírito impressionantes – Um pouco comprido por vezes, não?") PEREC, *Cher, très cher...* op. cit., p. 544.

[119] "A onomástica de Queneau, baseada no jogo de palavras, é um auxiliar importante na desqualificação do personagem cuja identidade remete à linguagem e não conota nenhum estatuto sócio-psicológico preciso." LACHASSE, P. "Une histoire modele: Queneau lecteur de Gide" In CABIOC'H, S. & MASSON, P. (orgs.) *Gide aux miroirs : le roman du XXe siècle*. Caen: Université de Caen Basse-Normandie, 2002. p. 137.

O verbo latino *mandere*[120], origem do verbo "mander" em francês (que significa "dar uma ordem", "chamar") serviu como base para a palavra "mandataire", pessoa encarregada de agir no lugar de alguém e defender seus interesses.[121] Esses significados reforçam a ideia de Manderre "obedecer às ordens" do narrador, ou melhor, ser uma marionete, cujas palavras e ações são pura construção.

1.6.1. Ainda sobre o título

Em *Paludes*, os gestos cotidianos e ações contingentes cujo desenrolar não diz muito sobre o caráter dos personagens são dominantes. E, de acordo com W. W. Holdheim, essa presença do comum teria uma ligação direta com a análise feita por Heidegger sobre a existência humana, o *Dasein*, que se definiria como "ser-no-mundo", "ser-aí" ou "ser-no-tempo": "Au lieu de se saisir à travers un monde qu'il s'est approprié, il s'est aliéné dans l'être public et neutre de l' 'on dit', de l' 'on fait', du *Man."* [122]

De modo muito superficial podemos dizer que, de acordo com Heidegger o Eu é, de fato, o Outro. Isso porque a ideia de Eu é uma construção feita pelo homem já que todo ente inserido em uma esfera social não consegue ser verdadeiramente autêntico, sendo obrigado a certos comportamentos e ações. A noção de individualidade deve então ser deixada de lado para dar lugar à de existência impessoal, que Heidegger chama *das Man,* expressão derivada de *der Mann*. Assim sendo, é possível dizer que o filósofo via todo ser humano como terceira pessoa, cujas distinções com relação às outras são de ordem puramente imaginária:

> O aspecto normativo presente implica uma dimensão coercitiva na padronização, ou seja, as habilidades sustentadas são reguladas de um modo prescritivo delimitado. O ponto decisivo é que em princípio as habilidades podem ser exercitadas por qualquer um. Ou seja, os papéis recebem uma estabilização impessoal e interpessoal. Assim

[120] O verbo *mandere* tem em latim vários sentidos como "confiar a tarefa a alguém", "gravar na memória" e "conservar algo por escrito". Cf *Dictionnaire Latin Français Gaffiot*. Paris: Hachette, 2000.

[121] *Le Petit Robert 2012*. Paris : Dictionnaires Le Robert-Sejer, 2012.

[122] "Ao invés de tomar posse de si mesmo através de um mundo que lhe é apropriado, [o homem] se aliena no ser público e neutro do 'diz-se' ou 'faz-se' do *Man.*" HOLDHEIM, W.W. "Re-évaluation de *Paludes*". In *André Gide 6 : perspectives contemporaines*. Textes réunis par J. Cotnam, A. Oliver et C.D.E. Tolton. Paris : Lettres Modernes Minard, 1979. p. 132.

> sendo, dominar normas significa guiar-se por regras de caráter público, significa pertencer a um contexto no qual outros também seguem ou são capazes de acatar a norma. Trata-se de regras públicas partilhadas praticamente em um mundo comum, de modo que o existente que nelas está lançado é uma unidade de responsabilização em termos ativos e passivos.[123]

Todos são, portanto, seres inautênticos por conta das normas às quais somos obrigados a nos submeter vivendo em sociedade. A fim de se tornar individual, o *Dasein* precisa mudar sua relação com a norma, criando novas regras possíveis. Ser autêntico não significa se isolar da sociedade e sim estabelecer uma atitude diferente em face da mesma, "capaz de reconhecer a autoridade da regra impessoalmente padronizada, ou propor novas formações regulares, capazes de explicitação autorizadora".[124]

Tal como enfatiza Holdheim, tanto a questão da inautenticidade como a forma de superá-la parecem bastante próximas às ideias desenvolvidas em *Paludes*. E essa terceira pessoa seria perfeitamente representada pela figura de Títiro. Deixando de lado a falsa agitação, sua estória revela o marasmo da existência cotidiana em geral servindo-se da tradição poética das bucólicas para denunciar a falta absoluta de poesia dos eventos da vida comum.

Parece-nos difícil não relacionar a noção de *das Man* ao título do datiloscrito de Perec. Entre tantas possibilidades de interpretação do título, essa parece ser aceitável se pensarmos no questionamento da representação e da noção de realismo presentes no texto. A inautenticidade é exposta através justamente do fato de o protagonista construir grande parte de seu discurso a partir de frases de outros discursos. Além disso, Manderre é a terceira pessoa por excelência, por nós observada e que é "agida" pelo narrador, adaptável às circunstâncias que bem aprouverem a quem conta a estória.[125]

1.7. O personagem em cena

---

[123] REIS, R. R. O *ens realissimum* e a existência: notas sobre o conceito de impessoalidade em *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger. Kriterion, Belo Horizonte, v. 42, n. 104, dez. 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100512X2001000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 18 de setembro de 2012.

[124] Idem.

[125] Embora não tenhamos encontrado evidências concretas de que Perec tenha lido Heidegger, sabemos que as ideias do filósofo alemão não eram estranhas aos membros da revista *Arguments*, publicação que o escritor lia.

Os narradores nos dois textos também se aproximam e se afastam ao mesmo tempo. Em *Paludes*, o narrador é desde o início apresentado como um escritor às voltas com seu texto. Esse escritor, que narra a estória da criação do livro enquanto o escreve, também mostra ao leitor as reações de seus amigos quanto a seu texto, as anotações referentes a este e trechos do seu "Paludes". Além disso, o estatuto de personagem literário de Títiro é exposto já nas primeiras páginas pelo narrador: não há, portanto, nenhuma intenção de ilusão realista na obra. Quanto aos outros personagens, embora se singularizem por seus nomes (como Abel, Urbain, Claudius, Roland, Clément, Prosper etc.) não apresentam nada que os distinga uns dos outros. Com exceção de Hubert, Angèle e Richard, os outros podem ser substituídos sem que a narrativa mude de modo significativo.[126] Em suma, *Paludes* mostra ao leitor a literatura como uma construção, expondo o trabalho com elementos essenciais desta, como o personagem.

No datiloscrito, o narrador também é um escritor, mas o leitor só o descobre depois de algum tempo, através de alguns indícios dados por ele, todos ligados ao caráter de personagem de Manderre. Temos também um texto em construção, mas que não se dá a conhecer como tal à primeira leitura. Certos elementos, como a coincidência entre o nome do personagem e o título do livro e a presença de elementos espaciais concretos (nomes de ruas, de restaurantes e de cidades) parecem conduzir o leitor a um "efeito de real", mesmo que efêmero. Nenhum dos personagens de *Manderre* apresenta sobrenome, ou características físicas e psicológicas, e podem ser trocados sem nenhum problema. Fora o narrador e o protagonista, nenhum deles tem voz: todos podem ser considerados como "terceira pessoa" (tal como Títiro é definido em *Paludes*) e todos apresentam nomes corriqueiros. O aspecto fragmentário do texto também não permite ao leitor estabelecer relações de causa e consequência para as idas e vindas do protagonista. Ao longo da leitura, o "efeito de real" se dissipa, e o leitor não consegue inserir o texto em nenhuma categoria conhecida.

[126] Alexandre, Barnabé e Valentin Knox surgem no texto para suscitar a discussão – um pouco como os interlocutores de Sócrates nos diálogos – e representar a oposição às ideias do narrador. No entanto, não se deixam convencer pelo que diz o narrador, e nem conseguem mostrar a este o absurdo de suas ideias. As interações entre eles e o narrador não chegam a lugar algum, não produzem um sentido único, mostrando o quanto o discurso é plural.

O ponto de vista do narrador também é digno de nota. A focalização externa sugere a observação do personagem por parte do narrador e tudo é reduzido às aparências exteriores. Em geral, tal recurso é usado em literatura a fim de dar a impressão de objetividade e imparcialidade da narração, características que aumentam a sensação de real do leitor, pois a realidade descrita se limitaria à aparência exterior. No datiloscrito, essa focalização é ironizada pelo narrador:

> 28
>
> Représentez vous un immense étendue d'espace vide.
> Faites surgir une scène au fond de cet espace.
> Laisser tomber des nues quelque énorme rideau de moire.
>
> Non pas une toile de fond, mais le ciel.
>
> Braquer un projecteur jaune citron.
>
> Laisser venir Manderre.[127]

Colocar Manderre literalmente "em cena" adverte o leitor quanto ao caráter de composição do personagem e do texto, manifesto também pela citação e pela "eloquência" da situação, pois uma peça dentro de uma narrativa pode evidenciar o caráter ficcional da literatura, como afirma V. Labeille:

> Le théâtre évolue dans le monde réel et concret, cependant il met en œuvre un dispositif constitué de mensonges et de mystères. Par son artificialité assumée et revendiquée, la représentation théâtrale est de l'ordre du paraître. Or, pour "faire vrai", pour "faire comme si", c'est par le truchement des accessoires, des décors, des costumes et du maquillage que la magie du théâtre opère.[128]

A primeira frase do texto, "Manderre aujourd'hui triomphe"[129], poderia

---

[127] "Imaginem um imenso espaço vazio.
Façam aparecer um palco no fundo desse espaço.
Deixar cair das nuvens uma enorme cortina de percal.
Não uma tela de fundo, mas o céu.
Posicionar um projetor verde-limão.
Deixar vir Manderre." PEREC, op. cit. p. 31.

[128] "O teatro evolui no mundo real e concreto; entretanto, ele põe em prática um dispositivo formado por mentiras e mistérios. Por sua artificialidade assumida e reivindicada, a representação teatral está na esfera do parecer. Ora, para 'dar a impressão de real', para 'fazer de conta', a magia do teatro opera através dos acessórios, cenários, vestimentas, e maquiagem." LABEILLE, V. « Le théâtre dans le roman: les éléments de mise en place d'un mystère ». In *Post-scriptum.org. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, nº 8, 2008. Disponível no site http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2008_8_labeille.pdf. Acesso em 05 de outubro de 2012. p.1.

[129] "Manderre triunfa hoje". PEREC, op. cit., p. 4.

sugerir justamente a “teatralização” do papel do personagem, ou seja, seria como a *mise en scène* na qual o veremos, e negaria qualquer tentativa de integrá-lo a uma noção de real. Em outras palavras, o triunfo de Manderre significaria sua exibição enquanto pura criação literária. E essa aproximação poderia ser reforçada por outra possível referência à obra de Gide, presente também na primeira narrativa do datiloscrito, logo depois da frase citada acima: “Il m’invite à déjeuner. Je n’ai jamais refusé ses invitations. Il m’emmène aux Grands Boulevards”[130], lugar que pode evocar, para o leitor do *Prométhée mal enchaîné*, o início da ação, “le boulevard qui mène de la Madeleine à l’Opéra”[131] já que tais bulevares estão bastante próximos geograficamente. Os Grands Boulevards são um lugar no qual até hoje se encontram muitos teatros populares, reforçando a questão da encenação presente durante a leitura do texto.

Outra referência potencial ao *Prométhée* e ao caráter de marionete de Manderre aparece quando o narrador menciona uma viagem do protagonista ao deserto de Perth, na Austrália:

> 26
>
> Il m’envoya des photos. On le voyait avec un casque
> colonial, avec un fusil à éléphants, avec un coutelas
> à défricher la jungle.
> Dans un immaculé smoking, il assistait aux réceptions
> du gouverneur.
> Tandis qu'il buvait son whisky sous sa tente, de belles
> indigènes aux seins nus l’éventaient.
> Il faillit donner une conférence à son retour.[132]

Essa conferência lembra a de Prometeu, na qual este conta justamente uma estória sobre Títiro. Essa narrativa é considerada pela crítica gidiana como uma espécie de *mise en abyme* sobre a relação de Prometeu e sua águia, e na qual Títiro seria um duplo invertido do titã, pois este conseguiu se libertar daquilo que o devorava (a ideia fixa, a qual voltaremos no segundo capítulo).

---

[130] “Convidou-me para almoçar. Nunca recuso seus convites. Levou-me aos Grands Boulevards.” Idem, ibidem.

[131] “o bulevar que vai da Madeleine à Opéra.” GIDE, *Le Prométhée mal enchaîné*, op cit., p. 9.

[132] “Mandou-me fotos. Nelas aparecia com um chapéu colonial, com uma espingarda para elefantes, com um facão para desmatar a selva.
Em um smoking imaculado, participava das recepções do governador.
Enquanto bebia seu uísque sob sua tenda, era abanado por lindas indígenas com os seios nus.
Quase fez uma conferência quando retornou.” PEREC, op. cit., p. 29.

Títiro volta para seu pântano, mas o fato de ter sido retirado de seu contexto anterior e inserido em uma estória nova, conservando ao mesmo tempo algumas características daquele, ilustra seu estatuto de personagem, de "terceira pessoa", aquela da qual se fala e que pode até ter voz, mas sempre concedida pelo escritor. Tal como acontece com Manderre, Títiro surge em um contexto novo, mas conserva alguns traços do hipotexto.

Em *Poétique du récit*, Ph. Hamon distingue vários procedimentos através dos quais se identifica o herói em uma narrativa, entre os quais nos interessam o comentário explícito, um "appareil *évaluatif* à fonction métalinguistique"[133], em algumas paráfrases que são "le lieu privilégié de manifestations d'une *compétence culturelle*".[134] No caso de Manderre, tais procedimentos não o caracterizam exatamente como herói (embora o fato de seu nome coincidir com o título o faça em um primeiro momento), e sim como uma *persona*. O narrador fala sobre Manderre com outros personagens e com o leitor, além de apresentar julgamentos constantes sobre sua conduta. Há também a evocação constante das atividades de Manderre, tais como viagens e leituras, sem contar as alusões à sua "relation sociale quotidienne"[135] (seus vários amigos, conhecidos e seus encontros). O leitor observa as idas e vindas de Manderre, mas sem aderir a ele. O lugar do leitor se situa então em uma esfera crítica, e não na identificação com o personagem. E o mesmo se dá em *Paludes* com relação a Títiro. O olhar é mantido à distância do texto – através da falta de descrição dos personagens e da própria dinâmica do texto, por exemplo – e a observação é mediada pela ironia, pois Manderre é apresentado de modo não muito favorável:

> 14
>
> Martin et Jérôme sont à Paris. Manderre les reçoit.
> - Vous aimeriez diner aux Champs-Elysées ?
> Martin et Jérôme acquièscent. Bruyamment. Manderre les emmene à la Bastille. Martin et Jérôme s'étonnent.
> Manderre dit que c'est moi qui ai parlé des Champs-Elysées.
> Je vous assure que c'est faux.
> Serait-il avare?[136]

---

[133] "aparelho de *avaliação* com função metalinguística." HAMON, Ph. "Pour un statut sémiologique du personnage", In BARTHES, R et al. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977. p.158-9. Grifo do autor

[134] "o lugar privilegiado de manifestações de uma *competência cultural*." Ibid., p. 159. Grifos do autor.

[135] "relação social cotidiana" Ibid., p. 160. Grifos do autor.

[136] "Martin e Jérôme estão em Paris. Manderre os recebe.

P. Martin Sanchez argumenta que, nas obras de maturidade de Perec, o escritor se serve de personagens ligados à literatura e/ou à arte, leitores e espectadores com o intuito de colocar o leitor na pista da metarrepresentação presente em seus livros.[137] Através de tais personagens e de suas indagações, o leitor é levado a se questionar sobre o estatuto do texto que tem diante dos olhos. Manderre também possui uma forte ligação com o mundo literário, pois em vários momentos ele nos é mostrado lendo algum texto, aludindo a autores e obras e emitindo alguns julgamentos sobre os mesmos. O narrador chega até a dizer que o personagem possuía aspirações literárias.[138] Além disso, sua conduta por vezes parece ser baseada em suas leituras, como mostra a última narrativa do texto:

> 30
>
> Manderre regarde par la fenêtre. Il pleut. Il joue
> au Monsieur qui est triste parce que dehors il pleut.
> "Je suis infiniment et incommensurablement triste.
> Je le vois venir. Pendant trois heures, histoire de montrer
> qu'il a des lettres, il va réciter le repertoire
> des grands désespérés.[139]

Sendo constituído por livros, Manderre só pode basear sua conduta neles. Seu sorriso, que coincide com o de Títiro, mostra a ligação entre ambos, através da filiação com a *sotie* gidiana por conta do questionamento da ficção e de seu estatuto com relação ao real.

Segundo Burgelin, de modo geral, nenhum dos personagens de Perec apresenta características psicológicas e todos eles são simples marionetes:

– Vocês gostariam de jantar na Champs-Elysées?
Martin e Jérôme aceitam. Com entusiasmo. Manderre os leva à Bastilha. Martin e Jérôme se surpreendem.
Manderre diz que eu falei da Champs-Elysées.
Garanto a vocês que não é verdade.
Seria ele avaro?" PEREC, op. cit., p. 17.

[137] MARTIN SANCHEZ, op. cit., p. 3.

[138] "Je crois qu'il va se mettre à réciter des poèmes de son cru." ("Acho que vai recitar poemas de sua autoria.") PEREC, op cit., p. 30.

[139] "Manderre olha pela janela. Chove. Ele se faz de triste porque está chovendo lá fora.
– Estou infinita e incomensuravelmente triste.
Já entendi. Durante três horas, para mostrar que é culto, vai recitar o repertório dos grandes desesperados." Ibid., p. 33.

> Il ne cherche pas à leur donner interiorité psychologique, intimité sensorielle ou présence corporelle. Grosso modo, ils n'ont ni corps ni âme: personnages qui restent tels et ne deviennent jamais des personnes. Leur existence comme artefact littéraire est surmarquée par l'importance du nom qui, bien plus qu'une marque d'identité, devient leur constituant essentiel. Sinon, ce sont des ectoplasmes actifs qui ne se définissent que par leurs quêtes et par leurs obsessions (...). Aux échecs, pions et figurines ne sont que des positions et des rôles sur l'échiquier; de même, les personnages de Perec n'ont aucune autonomie par rapport à la structure qui les fait exister.[140]

Segundo H.R. Jauss, cada obra prepara o "horizonte de expectativa" do leitor a partir de alguns sinais, predispondo-o a um determinado tipo de recepção. Tal como *Paludes, Manderre* faz o contrário disso: o texto não fornece nenhum ponto de referência – a começar pelo título, exatamente como na *sotie*[141] – e por isso o leitor não sabe o que o aguarda. Ao final da leitura, a sensação inicial não é dissipada, pois o leitor pode ter a impressão de não ter aprendido grande coisa. O texto não tem a intenção de transmitir nenhum ensinamento ou verdade através de exemplos, não expõe a psicologia dos personagens e não permite ao leitor a identificação com estes últimos, desprovidos até mesmo de sobrenome.[142] O leitor termina *Manderre* procurando alguma coisa, algum sentido. Talvez seja possível aproximar essa sensação da afirmação feita por T. Todorov sobre os contos de Henry James, nos quais a busca é mais importante que a descoberta de uma verdade.[143]

1.8. A questão do real

Um dos pontos de aproximação mais intrigantes entre *Manderre* e *Paludes* talvez esteja na reflexão sobre o trabalho com o real. Na *sotie*, o narrador se serve de Richard como modelo de Títiro, adaptando a vida de seu

---

[140] "Ele não tenta dar a eles interioridade psicológica, intimidade sensorial ou presença corporal. Eles não têm corpo nem alma: personagens que permanecem personagens e nunca se tornam pessoas. Sua existência como artefato literário é marcada pela importância do nome que, mais que uma marca de identidade, é seu constituinte essencial. Sem isso, são ectoplasmas ativos definidos apenas por suas buscas e suas obsessões (...). No xadrez, peões e outras peças são apenas posições e papéis no tabuleiro; da mesma forma, os personagens de Perec não tem nenhuma autonomia com relação à estrutura que permite sua existência." BURGELIN, C. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1988. p. 22.

[141] Embora no caso de *Paludes*, a designação do gênero forneça uma pista, mesmo vaga, como veremos no próximo capítulo.

[142] Manderre apresenta algumas características do *Nouveau Roman*, como as frases curtas e a indefinição dos personagens. Mas como tais elementos também estão em *Paludes*, e esse texto é importante para os *nouveaux romanciers*, é difícil saber a quem aludir a "influência" direta.

[143] Cf. TODOROV, T. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1980.

amigo à sua economia literária e combinando-a com a referência virgiliana, obedecendo assim às exigências internas de sua obra. Em *Manderre*, algo parecido acontece quando o protagonista se serve de um discurso real, retirado dos livros de história. Enunciado por um personagem, deslocado de seu contexto original, o discurso passa a ser visto de outra forma. Perec brinca tanto com textos tidos como documentos fieis de fatos históricos quanto com a ficção sobre eventos reais, e mostra como o discurso é maleável e se presta a muitos sentidos, até mesmo à falta de sentido...

Se o questionamento do estatuto do discurso sobre o real está presente nos dois textos, outro aspecto que os une é a exposição do caráter ficcional, revelado através de artifícios diversos. Em *Paludes*, desde as primeiras frases sabemos que o narrador está escrevendo um livro cujo título é "Paludes", vemos seu trabalho e temos acesso a alguns trechos de seu texto. No datiloscrito, o leitor precisa de certo tempo antes de descobrir que o protagonista é, de fato, um personagem cujas ações são descritas pelo narrador. Se na *sotie* o processo de criação literário – ou, em todo caso, de uma obra literária – é explicitado, *Manderre* mantém essa temática implícita, e dessa forma exige mais do leitor quanto à descoberta de seu aspecto autorreflexivo.

E como descobrir a exposição dos "bastidores" do texto implícita em Manderre? Através do protagonista, que pode ser entendido como um personagem *à part entière*, isto é, como uma construção mostrada como tal, ainda que alguns elementos sugiram certa pretensão a um efeito de real, tal como o define R. Barthes. Dentre esses elementos, podemos considerar a coincidência entre o título da obra e o nome do protagonista – que pode evocar textos como *La princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, *Vanina Vanini* e *Lamiel*, ambos de Stendhal, nos quais o leitor acompanha os eventos na vida do herói ou heroína epônimos.[144] Embora descreva algumas ações do personagem, o narrador não fornece ao leitor elementos suficientes para que este construa o perfil psicológico de Manderre, tal como geralmente acontece em textos como os citados acima. Assim sendo, também é impossível

[144] Emma Bovary ou Nadja poderiam ser citadas como exemplo de personagens epônimos. No entanto, como nosso propósito é justamente mostrar que tal recurso foi geralmente usado em literatura a fim de criar um "efeito de real", preferimos deixar tais obras de lado, por mostrarem a inversão de tal norma.

estabelecer qualquer identificação com o personagem, e ao final da leitura o leitor não consegue colocar Manderre em nenhuma categoria específica. E, quanto às situações descritas pelo narrador, todas elas se equivalem e não dizem muita coisa sobre o protagonista.

A relação do escritor com o mundo e, consequentemente, com o realismo sempre foi importante para Perec. Prova disso são as resenhas publicadas muito antes de seu primeiro livro, *Les Choses*.[145] Nesses textos relativamente curtos, a questão do real está presente de forma significativa:

> (…) que ce soit chez Stendhal ou chez Flaubert, chez les Goncourt ou chez Fromentin, il y a, entre l'homme et le monde, un certain décollement, et les sensations qui leur font connaître ce monde ne peuvent, tant par leur pauvreté que par leur trop grande richesse, que leur donner une image falsifiée et inauthentique. Il y a donc, au départ, un échec du vécu, et par conséquent, dans l'effort que ces écrivain entreprendront pour parer à cet échec ils vont s'attacher à poser entre le monde et eux un rapport plus valable, plus satisfaisant.[146]

Nas resenhas de Perec já é possível identificar algumas das ideias que constituiriam a base das reflexões propostas no projeto da revista *Ligne générale*, idealizada por Perec e alguns de seus amigos. A *L.G*. tinha o objetivo nada modesto de criar uma nova literatura, em oposição ao engajamento sartriano e baseada em valores como "lucidité, sens, prise de conscience, maîtrise, totalité".[147] O projeto da revista começa a ser formado em 1959, ao mesmo tempo em que o escritor constata o declínio de seu interesse pelos textos de Gide.

1.9. O "infra-ordinário"

São várias as estratégias empregadas a fim de chamar a atenção do

---

[145] Entre 1955 e 1956, Perec publicaria algumas resenhas na *Nouvelle Nouvelle Revue Française* e, durante o ano de 1957, escreveria para a revista *Lettres Modernes*.

[146] "(...) seja em Stendhal ou em Flaubert, nos Goncourt ou em Fromentin, existe entre o homem e o mundo certo descolamento, e as sensações que o permitem conhecer esse mundo – tanto por sua pobreza como por sua demasiada riqueza – só podem refletir uma imagem falsificada e inautêntica. Existe então um fracasso do vivido e, em consequência disso, esses escritores farão um esforço para evitar esse fracasso; para isso, tentarão estabelecer entre eles e mundo uma relação mais válida, mais satisfatória." PEREC, G. "Jean-Pierre Richard. *Littérature et sensation* (Éditions de Minuit)." In *La Nouvelle Nrf*, 1er avril 1955, 3e année, n° 28, p. 715.

[147] "lucidez, senso, tomada de consciência, controle, totalidade." BURGELIN, C. "Préface". In *L.G. Une aventure des années soixante*. Paris: Seuil, 1992. p. 7

leitor para o caráter ficcional do texto, como um narrador que se dirige aos leitores ou o uso de um estilo. Segundo L Lepaludier:

> recherché ou inattendu, le baroque ou le kitsch par exemple, le recours à des figures de style qui défient la compréhension ou étonnement (notamment le paradoxe, l'oxymore ou le jeu de mots) peuvent être considérés comme des procédés métatextuels.[148]

Tanto em *Manderre* quanto em *Paludes*, certos estilos e expressões surgem sem que o leitor as preveja, e isso pode causar uma sensação de estranhamento, de dúvida quanto ao estatuto do texto e, consequentemente, do que nele é dito.

Quanto à linguagem infantil que aparece por vezes nos diálogos entre o narrador e Manderre, uma pista para compreender seu sentido pode estar em outro texto de Perec, *Espèces d'espaces*. Neste livro, o escritor faz um inventário do espaço que o cerca, e trata na seguinte ordem da página em branco, da mesa de trabalho, do quarto, do apartamento, do prédio, da rua, do bairro, da cidade, do país, do planeta e do universo. Perec convida o leitor a observar o "infra-ordinário", isto é, todas as pequenas ações e objetos do cotidiano aos quais não prestamos atenção. Para isso, é necessário encontrar uma nova maneira de observar o mundo, e essa maneira pode passar pela escritura. Perec sugere ao leitor interessado a criação de listas, escritas do modo menos elaborado possível, em uma linguagem próxima da utilizada pelas crianças – afinal, tudo para elas é novidade, e seu olhar é cheio de curiosidade diante de um mundo desconhecido. A linguagem infantil também aparece em *Manderre* ligada a ações comuns e simples, e já sugere o interesse de Perec pelo cotidiano. Já as ações que poderiam ter interesse romanesco de acordo com a concepção realista tradicional – como as viagens – são mostradas de modo apequenado e irônico, e nada acrescentam ao "perfil" do personagem. Surge aqui uma espécie de inversão, e o cotidiano passa a ser mais rico que o extra-ordinário, a matéria literária por excelência.

De certa maneira, a observação do "infra-ordinário" também está presente em *Paludes*. Tudo o que acontece com o narrador é integrado a seu

---

[148] "rebuscado ou inesperado, barroco ou kitsch, por exemplo, o recurso a figuras de estilo que desafiam a compreensão ou surpreendem (como o paradoxo, o oximoro ou o jogo de palavras) podem ser considerado como procedimentos metatextuais." LEPALUDIER, L. "Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs". In COLLECTIF, op. cit., p. 34.

texto, não importando o quão banal seja o fato. O cotidiano também toma no texto a forma de uma lista, um inventário perecquiano por antecipação:

> Or, de cet instant que dirais-je ? – Pour quoi n'en parler pas autant que de l'instant qui suivit : savons-nous quelles sont les choses importantes ? Quelle arrogance dans le choix ! – Regardons tout avec une égale insistance, et, qu'avant le départ excité, j'aie encore une calme méditation. Regardons ! Regardons ! – que vois-je ?
> – Trois marchands de légumes passent.
> – Un omnibus déjà.
> – Un portier balaie devant sa porte.
> – Les boutiquiers rafraîchissent leur devanture.
> – La cuisinière part pour le marché.
> – Des collégiens vont à l'école.
> – Les kiosques reçoivent les journaux ; des messieurs pressés les achètent.
> – On pose les tables d'un café…[149]

É difícil não pensar em um texto como *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* diante de uma lista como a descrita acima:

> Esquisse d'un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles:
> (…)
> – Une nuée de pigeons qui s'abat soudain sur le terre-plein central, entre l'église et la fontaine
> – Des véhicules (leur inventaire reste à faire)
> – Des êtres humains
> – Une espèce de basset
> – Un pain (baguette)
> – Une salade (frisée?) débordant partiellement d'un cabas[150]

---

[149] GIDE, op. cit., p. 119-20. "Ora, o que direi desse instante? Por que não falar dele tanto quanto do instante que se seguiu; acaso sabemos quais são as coisas importantes? Que arrogância na escolha! Olhemos para tudo
com igual insistência e que, antes da partida excitada, eu ainda tenha uma calma meditação. Olhemos! Olhemos! O que é que estou vendo?
Três quitandeiros passam.
Um ônibus já.
Um porteiro varre diante de sua porta.
Os comerciantes renovam suas vitrines.
A cozinheira sai para ir à feira.
Colegiais vão para a escola.
Os jornaleiros recebem os jornais; homens apressados os compram.
Alguém arruma as mesas de um café..." (Trad., p. 95)

[150] "Esboço de inventário de algumas das coisas visíveis:
(...)
– Uma revoada de pombos que pousam repentinamente no átrio central, entre a igreja e a fonte
– Veículos (é preciso fazer o inventário dos mesmos)
– Seres humanos
– Uma espécie de bassê
– Um pão (baguete)
– Um pé de alface (crespa?) saindo parcialmente de uma sacola." PEREC, G. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois, 2002. p. 10-2.

ou, ainda, na exortação contida em uma das epígrafes de *La Vie mode d'emploi*: "Regarde de tous tes yeux, regarde!"[151], frase extraída de *Michel Strogoff*, mas que poderia muito bem ter sido dita pelo narrador de *Paludes*.

A partir do momento em que o trivial se torna ficção, ele é alçado à categoria de extraordinário, de fato digno de nota. E a transformação ficcional de elementos opostos ao romanesco nos obriga a questionar o estatuto do realismo em literatura, posto que a rotina trivial é, de fato, mais real que os grandes eventos do romance realista tradicional. Em *Manderre,* nos textos posteriores de Perec e em *Paludes*, a mimese apresenta um caráter subversivo. Como nos diz Ardelanu:

> elle continue d'être rapport simulateur à la réalité, mais la perfection de sa mise en place, son fonctionnement sans 'bruit', sans 'jeu', laissent voir ce qu'elle a de factice, elle en devient 'figure' au sens genettien du mot, espace qui se creuse entre la forme et le sens. Au lieu d'être l'assise de la représentation littéraire, elle en constitue l'arrière-plan qui rend perceptible le caractère médiatisé de la signification.[152]

1.10. A literatura como um acerto de contas?

Manderre representaria, segundo Lederer, uma espécie de adeus às referências literárias de Perec no início dos anos 50, entre as quais figuravam autores como Char, Camus, Sartre e, é claro, Gide. Essa "ruptura" teria sido causada pelo encontro de Perec com Žarko Vidović, através do qual os dois amigos descobririam autores como Tolstoi, Balzac e Lowry. Para Lederer, esse encontro foi decisivo para Perec, e o projeto da *Ligne générale* teria sido iniciado já nessa época, motivado por uma nova visão da literatura introduzida pelo intelectual iugoslavo:

> Perec avait déjà beaucoup lu et lui parla de James Joyce, André Gide et John dos Passos. Mais il n'avait encore rien lu de Tolstoï. Comment, s'indigna Žarko, pas un Tolstoï? Alors que *Guerre et Paix* est le chef-d'oeuvre absolu de la littérature moderne! Et l'initiateur

[151] PEREC, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 13.

[152] "ela continua sendo uma relação simuladora com a realidade, mas a perfeição de seu estabelecimento, seu funcionamento discreto, sem 'encenação', revelam o que a mimese tem de factício; ela se torna figura no sentido conferido à palavra por G. Genette, a saber espaço criado entre a forma e o sentido. Ao invés de ser a base da representação literária, ela constitui o segundo plano desta, e expõe o caráter mediado da significação." ARDELANU, op. cit., p. 104-5.

> serbe de Perec d'expliquer comment Tolstoï réunissait les qualités épiques d'un Homère et le réalisme d'un Balzac, comment le vaste panorama qu'il brossait de la vie sociale, intellectuelle et affective de la Russie du XIXe siècle était le modèle sur lequel il faudrait édifier une littérature nouvelle. Parce que l'art du monde ne sera ni socialiste ni moderniste, martelait Žarko, mais à la fois critique, réaliste, épique et spirituel. Perec écouta avec une sorte de gourmandise et deux des mots clés de Vidović devinrent bientôt ses mots d'ordre à lui, pour de nombreuses années. Jusqu'à la publication des *Choses* (...), Perec allait centrer sa définition de la littérature sur les notions de *réel* et d'*épique.* A Jacques Lederer, il confia qu'il savait à présent quelle serait sa véritable tâche: écrire *Guerre et Paix*.[153]

Apesar da influência intelectual, o relacionamento entre Perec e Žarko não era, no entanto, dos mais tranquilos. Aparentemente, Perec nutria pelo amigo um misto de admiração e inveja, reforçado pelo interesse do jovem por Milka Čanak. Se o modo como Žarko entendia a literatura – ele a comparava aos bisões das pinturas parietais encontradas na gruta de Lascaux, isto é, como um ataque perpétuo[154] – tinha sido recebido com entusiasmo por Perec, o intelectual o exasperava, talvez por conta dos sentimentos que nutria pela namorada de Žarko. Lederer vê em Manderre um retrato "negativo" de Žarko, ou seja, em completa oposição ao homem real. O dandismo, o comportamento por vezes inadequado ("par moments, il éclate d'un rire bref, extrèmement indiscret. Les gens le regardent. (…) Je ne sais plus où me mettre"[155]) e o uso da erudição como meio de se valorizar do protagonista comporiam um retrato de Žarko "ao contrário" e nada favorável. Diante de tal contexto, talvez o nome do protagonista tenha de fato uma ligação com o título do romance de Musil já que, ao invertermos o adjetivo e o substantivo em "Der Mann", temos uma expressão parecida com Manderre, "Mann Der", e poderia ser interpretado como o homem ao contrário. Além disso, a ideia de um homem sem qualidades

---

[153] "Perec já havia lido muito e falou de James Joyce, André Gide e John dos Passos. Mas não tinha lido nada de Tolstoi. Como, indignou-se Žarko, não lera Tolstoi? *Guerra e Paz* é a obra-prima absoluta da literatura moderna! E o iniciador sérvio de Perec explicou a este como Tolstoi reunia as qualidades épicas de um Homero e o realismo de um Balzac, como o vasto panorama da vida social, intelectual e afetivo da Rússia do século XIX era o modelo sob o qual uma nova literatura deveria ser construída. Porque a arte do mundo não será nem socialista nem modernista, insistia Žarko, e sim crítica, realista, épica e espiritual ao mesmo tempo. Perec ouvia as palavras do amigo com uma espécie de gula, e duas palavras-chaves para Vidović se tornaram capitais para o escritor, e por muitos anos. Até a publicação das *Coisas* (...), Perec centraria sua definição de literatura nas noções de *real* e *épico.* A Jacques Lederer, ele afirmaria saber qual era sua verdadeira tarefa: escrever *Guerra e Paz."* BELLOS, op. cit., p. 180.

[154] Classificadas como patrimônio mundial pela Unesco, as grutas de Lascaux, na França, são conhecidas por abrigar importantes exemplos de pinturas rupestres.

[155] "em alguns momentos, ele dá uma risada breve, extremamente indiscreta. As pessoas olham para ele (...) Fico envergonhado." PEREC, *Manderre*, op. cit., p. 21.

descreve bem o protagonista da obra.

As opiniões de Perec sobre seus textos e as dúvidas quanto ao desenvolvimento dos mesmos também fazem parte dos assuntos de suas cartas. Quanto à *Manderre*, o julgamento de Perec é sempre negativo:

> Je recommence pour de bon *Les amis parfaits*, pièce satirique cette fois-ci – j'abandonne *La suie* définitivement, *La paix* aussi – Et *Manderre* est mort de sa belle mort quelque part entre Belgrade et Sarajevo.[156]
>
> Je ne ressens pas cette implacable passée, ce 'fini sans espoir' des nouvelles, de *l'Attentat,* des *Errants* de jadis – Chaque page écrite est un matériau accumulé, une ébauche pleine de promesses, une pierre à dégrossir. Non pas ces édifices branlants qui tenaient par miracle, qui naissaient par ma seule volonté d'écrire, mais une oeuvre qui se fait petit à petit, sans que jamais elle ne devienne une 'création-panique' (j'appelle ainsi des textes tels que *Manderre*, *Les deux grenadiers*, *l'Abominable homme des neiges)*.[157]

A leitura dos trechos acima sugere que, para Perec, *Manderre* fora escrito somente como uma afirmação de sua capacidade de escrever e, portanto, não fosse considerado pelo escritor como um verdadeiro texto. De fato, o datiloscrito é um exercício de estilo mas, como vimos, é possível entrever nele alguns elementos que seriam desenvolvidos na escritura perecquiana. Outro fator pode, ainda, ter influído em tal julgamento negativo do texto. Segundo Lederer[158], *Manderre* seria principalmente uma "válvula de escape", escrita com o objetivo de ridicularizar o intelectual iugoslavo. O *Attentat de Sarajevo* teria sido escrito no mesmo espírito, como mostram certos trechos:

> Branko était laid. (…) Il n'était pas sortable: il parlait dans la rue em faisant de grands grands gestes, s'asseyait dans les cafés em appelant le garçon 'monsieur', faisait de grands sourires à ses voisines. Son français était fort passable, mais cependant émaillé de fautes minuscules, absolument insupportables au bout d'un quart d'heure. Il était très intelligent certes.

---

[156] "Recomeço de fato *Les amis parfaits*, peça satírica dessa vez – abandono *La suie* definitivamente, *La paix* também – E *Manderre* está morto e enterrado em algum lugar entre Belgrado e Sarajevo." Idem. "Cher, très cher...". op. cit., carta n° 8, p. 41.

[157] "Não sinto mais esse impulso implacável, esse "terminado sem esperança" das novelas, do *Attentat*, dos *Errants* de outrora – Cada página escrita é um material acumulado, um esboço cheio de promessas, uma pedra a ser lapidada. Obras feitas aos poucos, e não esses edifícios oscilantes que ficavam em pé por milagre, nascidos apenas da minha vontade de escrever, e que nunca se tornam "criações do pânico" (chamo assim textos como *Manderre*, *Les deux grenadiers*, *l'Abominable homme des neiges)*." Ibid., carta n° 126, p. 349.

[158] Informação fornecida por Jacques Lederer no dia 05 de novembro de 2012.

L'inconvénient est qu'il se croyait génial.[159]

Posteriormente, Perec concluiria que a literatura não tem por função o acerto de contas, e dai viria o julgamento severo posterior sobre *Manderre*. Se o *Attentat* não é visto de forma negativa pelo escritor, isso se dá provavelmente por representar para Perec um verdadeiro texto, e não uma criação feita para, de um lado, provar sua capacidade de escrever e, de outro, atingir um rival.

Servindo-se de elementos contrários aos do livro de Gide, Perec chega às mesmas conclusões. O datiloscrito mostra como é possível dizer as mesmas coisas de modo completamente diferente, e suscitar as mesmas questões: a inexistência de um vínculo imanente entre a linguagem e a significação (tudo é discurso, mas nem todo discurso tem sentido), a ausência de um sentido fechado no texto literário e o problema do estatuto do real na literatura. O sorriso de Manderre diante da *sotie* representaria, também, a alegria diante das possibilidades apresentadas por *Paludes*. Texto escriptível e potencial, *Paludes* permite uma releitura completa, que o transforma totalmente, e não se limita à superfície de um estilo. Único na obra de Gide, o texto é um modelo perfeito para um escritor como Perec, cujo interesse pelo reaproveitamento e pelo lúdico constituiria marca registrada. E, no caso de *Paludes*, tal como ocorre em *Manderre*, o caráter multifacetado da obra foi desenvolvido através do contato íntimo e da releitura de um hipotexto em especial, as *Bucólicas* de Virgílio, texto cuja potencialidade tem sido evidenciada ao longo do tempo. No próximo capítulo, veremos como um poema da era de Augusto pôde, por mais insólito que isso pareça, dar origem a uma sátira do fazer literário francês no final do século XIX.

[159] "Branko era feio (...). Impossível sair com ele: gesticulava muito enquanto falava na rua, sentava-se nos cafés e chamava o garçom de "senhor", sorria muito para as mulheres nas mesas próximas à sua. Seu francês era muito bom, mas cheio de erros minúsculos, absolutamente insuportáveis após quinze minutos. Era certamente muito inteligente: o problema é que se achava genial." Idem, *L'Attentat de Sarajevo*, op. cit., p. 9.

II

Paludes ou a literatura no divã

2.1. Contra o simbolismo?

> 'Un jeune homme plein de passion' – comme disait René brûlant et chaste – après un an de voyage, durant lequel de parti pris, mais non sans luttes difficiles, il a pu – tant l'adoration émerveillée de la nature lui semblait préférable, tant l'occupait sa joie volontaire de vivre et son souci de voir *telle quelle* chaque chose – bannir pour un long temps les livres, soulever les rideaux, ouvrir, briser les vitres dépolies, tout ce qui s'épaissit entre nous et l'Autre (…). Durant près d'un an, malade, aimant désolément, désespérément la lumière, il goûta ce faisant plus de joies, pensa-t-il, qu'il n'en goûta jamais avant – fût-ce dans l'étude – à tout simplement adorer.[160]

O trecho acima constitui o início do posfácio escrito por André Gide para a segunda edição de *Paludes.* O escritor dá a entender nesse texto que o livro é uma obra "fronteiriça", situada entre duas estéticas bastante diversas. De um lado, o simbolismo ao qual se vinculam seus escritos de juventude (como os *Cahiers d'André Walter* e *Le Traité du Narcisse*) e, de outro, uma literatura voltada para as sensações. *Paludes* teria nascido, segundo o próprio Gide, a partir de uma frase ("Chemin bordé d'aristoloches"[161]) e de um fragmento de diálogo, escritos em um jardim de Milão em 1894. Ambos aparecem no livro, mais precisamente no capítulo "Angèle ou le petit voyage":

> – Pourquoi par un temps incertain n'avoir emporté qu'une ombrelle?
> – C'est un en-tout-cas, me dit-elle.[162]

---

[160] "'Um jovem cheio de paixão' – ardente e casto, como dizia René pode – após um ano de viagem durante o qual, de caso pensado mas não sem conflitos difíceis pois a adoração maravilhada da natureza parecia-lhe preferível, ocupado que estava com sua alegria voluntária de viver e sua preocupação de ver cada coisa *como era de fato* – banir os livros por longo tempo, levantar as cortinas, abrir, quebrar as vidraças translúcidas e tudo o que nos separa do Outro (...). Durante quase um ano, doente, amando desesperadamente a luz, ele experimentou mais alegrias que havia jamais sentido – mesmo nos estudos - apenas adorando." GIDE, A ."Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures* terrestres". In BERTRAND, J-.P. Paludes *d'André Gide*. Paris: Gallimard, 2001. p. 171.

[161] GIDE, A. *Si le grain ne meurt.* Paris: Gallimard, 2003. p. 319. "Caminho margeado de aristolóquias." *Se o grão não morre.* Tradução de Hamilcar de Garcia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 242.

[162] Idem, ibidem. "– Por que, com um tempo sempre tão incerto, ter trazido só um guarda-chuva?
– É para o que der e vier, disse-me ela..." (Trad., ibidem)

Além desses trechos, Gide também atribui a ideia de escrever o texto a um quadro de Goya, parte da série *Los disparates* ou *Los proverbios*:

> il y a une de ces planches qui représente, à mon avis, absolument le héros de *Paludes*. C'est, au milieu de la planche, un... pauvre intellectuel avec un front énorme, qui se prend la tête entre les mains, ferme les yeux, et qui est exaspéré par une quantité de personnes qui, à l'entour, viennent le tirer par la manche.[163]

Se não é possível, a partir desses extratos, saber com exatidão qual será a matéria do texto, alguns dos pontos abordados na obra, tais como a ironia, a presença de intelectuais e uma certa exasperação angustiada já são perceptíveis. Além desses pontos, transparece também o rebuscamento da linguagem (nas "aristolóquias" acima citadas), elemento importante para a estética simbolista. Desde os primeiros fragmentos *Paludes* se posiciona contra o movimento literário cujas premissas eram, entre outros aspectos, a sugestão, o devaneio e as correspondências entre várias instâncias, tais como cores e sons, em detrimento da exposição e da racionalidade. Reação ao materialismo científico reinante no século XIX, e do qual o naturalismo – acusado de promover uma visão mecanicista e determinista da existência humana – era o principal arauto, o simbolismo reivindicava uma forma mais subjetiva de expressão, baseada no hermetismo da linguagem e na sugestão de imagens ao leitor. Segundo J.-N. Illouz:

> la suggestion met en avant deux caractéristiques majeures de ce que l'on peut appeler une textualité "moderne" : d'une part la polysémie, d'autre part la dimension proprement créatrice de la réception.
>
> A l'opposé des arts poétiques classiques, le Symbolisme promeut en valeurs artistiques l'imprécision et l'indétermination, l'indéfini ou l'inachèvement. Il s'agit, par le poème, de délier les mots du sens univoque et conventionnel qu'ils revêtent dans le langage ordinaire de la communication. Il s'agit d'éveiller dans chaque terme une pluralité sémantique insoupçonnée.[164]

---

[163] "um desses desenhos representa totalmente, na minha opinião, o herói de *Paludes*. No meio do desenho há um... um pobre intelectual com uma testa enorme, que segura a cabeça com as mãos, fecha os olhos e é incomodado por várias pessoas que, em volta dele, puxam-no pela manga." Ibid. *Entretiens avec Jean Amrouche*. Apud MARTIN, C. *La Maturité d'André Gide: de* Paludes *à* L'Immoraliste *(1895-1902)*. Paris: Klincksieck, 1977. p. 61.

[164] "a sugestão evidencia duas grandes características do que se pode chamar textualidade 'moderna': de um lado a polissemia, de outro a dimensão propriamente criadora da recepção.
Em oposição às artes poéticas clássicas, o Simbolismo transforma a imprecisão e a indeterminação, o indefinido e o inacabado em valores artísticos. Trata-se, através do poema, de desvincular as palavras do sentido unívoco e convencional que possuem na linguagem ordinária da comunicação. Trata-se de despertar em cada termo uma pluralidade semântica insuspeitada." ILLOUZ, J-. N. *Le Symbolisme*.

Embora seus primeiros textos sejam altamente influenciados pela escola, Gide achava que o simbolismo tinha fechado a literatura para o mundo. O escritor não entendia o fazer poético meramente como um fim em si mesmo e se posicionava contra a "arte pela arte". Uma de suas principais críticas ao simbolismo residia na falta de curiosidade da escola diante da vida, e cujos adeptos recusavam categoricamente todo contato com o real. Gide acreditava que, para os simbolistas, a poesia "devint (...) un refuge; la seule échappatoire aux hideuses réalités; on s'y précipitait avec une fureur désespérée".[165]

Nos *Cahiers et Poésies d'André Walter*, em seus primeiros *Traités* e igualmente em *Le Voyage d'Urien*, Gide se mantinha em uma atmosfera de "irréalité musicale en se détournant délibérement de la vie".[166] Mas já nessas obras é possível identificar certo distanciamento do escritor, manifestado através da entrada inopinada do mundo real no universo estático dos devaneios simbolistas. E a contrapartida a esse ambiente onírico está justamente em *Paludes*, ocupando toda a obra. De acordo com A. Diet:

> (...) en 1895, pour Gide comme pour d'autres, le symbolisme est dépassé. *Paludes* se lit alors – par la reflexivité qui en rélève le mode de fonctionnement – comme une critique en règle du mouvement, de son esthétique et de ses poncifs, mais aussi paradoxalement comme un ultime summun du symbolisme, et ce, plus spécialement pour certains passages, comme l'évocation fascinée et fascinante des paysages marécageux. Le nouvel opus recycle cette matière littéraire surannée: le narrateur de *Paludes* cite Mallarmé ou les derniers symbolistes d'alors, il lit des vers de sa composition, nettement parodiques du même mouvement, et autoparodiques des *Poésies d'André Walter*. Le récit enchâssé sur lequel travaille le narrateur trahit la même inspiration: tout y est symbole, représentation d'une réalité autre, une réalité sensible, imprégnée des clichés de l'époque.[167]

Paris : Le Livre de Poche, 2004. p. 173.

[165] "tornara-se um refúgio (...); a única maneira de escapar das horríveis realidades; precipitavam-se nela com furor desesperado." GIDE, A . *Journal des Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 2001. p. 60.

[166] "irrealidade musical, afastando-se deliberadamente da vida." LANG, R. *André Gide et la pensée allemande*. Paris: Luff/Egloff, 1949. p. 58.

[167] "em 1895, para Gide como para outros, o simbolismo estava ultrapassado. *Paludes* era então lido – pela refração de seu modo de funcionamento – como uma crítica do movimento, de sua estética e de seus clichês, e também como o ápice do simbolismo, em especial em algumas passagens, como a evocação fascinada e fascinante das paisagens pantanosas. O novo opus recicla uma matéria literária fora de moda: o narrador de *Paludes* cita Mallarmé ou os últimos simbolistas da época, lê versos escritos por ele mesmo, parodiando claramente o movimento, e que parodiam as *Poesias de André Walter*. A narrativa inserida na obra na qual trabalha o narrador revela a mesma inspiração: tudo no texto é símbolo, representação de uma realidade diferente, sensível, impregnada pelos clichês da época." DIET, A. "Esthétique de l'en-tout-cas. *Paludes* d'André Gide". In HUGOTTE, V. et al. *Modernités du suranné. Raturer le vieillir.* Clermond-Ferrand: Presses Unversitaires Blaise Pascal,

A constatação das incompletudes e do ensimesmamento surge claramente para o escritor durante uma viagem na Argélia, mais precisamente em consequência de uma tuberculose curada com dificuldade. Essa experiência propiciou a Gide a descoberta de um novo modo de viver, preocupado em valorizar os "alimentos da terra" em detrimento da vida intelectual. A apologia a essa nova visão de mundo deu origem às *Nourritures terrestres* cujo "prefácio" é, segundo o próprio escritor, *Paludes*.

Após a viagem, Gide começa a revestir suas ideias e impressões de uma forma intermediária entre as parábolas cristãs e os mitos pagãos antigos. Enquanto o simbolismo tinha por base uma concepção metafísica da vida como símbolo, o escritor queria dar vida a pensamentos abstratos por meio de exemplos concretos e promover a discussão de ideias. Segundo Schildt:

> *Paludes* est le récit parodique d'un homme qui veut donner à ses semblables, parfaitement heureux, la conscience qu'ils sont malhereux, et qui prêche l'évangile de la force, des plaisirs et de la libération – bref de l'immoralisme – tout en étant l'être le plus faible, le plus impotent, le plus encombré de complexes moraux. C'est l'homme des marais, qui sombre dans la vase (…). Il est évident que Gide a voulu flageller ce qu'il y avait de trop conscient et de faux dans sa propre personnalité.[168]

Embora o simbolismo tenha nascido do questionamento dos dogmas positivistas que dominavam a literatura ao final do século XIX, a escola se encontrava estagnada em uma série de lugares-comuns. Mesmo mantendo um importante diálogo com a escola, de acordo com Bertrand os primeiros escritos do autor:

> portent davantage la griffe d'un symbolisme teint de vitalisme empêché: s'y esquisse et s'y annule tout ensemble une reformulation largement autobiographique d'un apprentissage, celui de Gide lui-même, selon une rhétorique et des thématiques d'époque. Ce n'est pas un hasard si les deux livres anonymement "signés" André Walter sont publiés avec la mention "oeuvre postume": c'est, de la part de Gide, une prudente manière d'avancer un premier essai en le frappant

---

2006. p. 66.

[168] "*Paludes* é a narrativa paródica de um homem que quer incutir em seus semelhantes, totalmente satisfeitos, a consciência de que são infelizes, e que prega o evangelho da força, dos prazeres e de sua liberação – em suma do imoralismo – sendo ele mesmo o ser mais fraco, mais impotente, mais cheio de complexos morais. É o homem do pântano, que se afunda nas águas paradas (...). É evidente que Gide quis punir o que havia de excessivamente consciente e falso em sua própria personalidade." SCHILDT, G. *Gide et l'homme.* Paris: Mercure de France, 1949. p. 62.

de désaveu.[169]

Um sentimento classificado pelo próprio escritor como *estrangement* ("estranhamento") tomara conta de sua escritura e faria de *Paludes* uma forma de catarse irônica, de dessacralização do mito simbolista e de denúncia da artificialidade e esterilidade nas quais o movimento caíra com o tempo. Era preciso, conforme J. Delay, "ridiculiser la tentation de la Tour qu'il avait connue après André Walter, et pour s'encourager à 'passer outre' il la tournerait en dérision dans un personnage comique".[170] O livro materializa o mal-estar sentido por Gide com relação à sua vida e, consequentemente, ao meio literário parisiense do qual participava ativamente. O fato de escrever *Paludes* é o modo encontrado para tomar distância da estética simbolista, tanto em sua obra quanto em seu modo de viver.

Mas ver *Paludes* como a negação total da estética simbolista pode, no entanto, ser um pouco redutor, pois a obra também discute pelo menos um ponto sobre o qual os discípulos de Mallarmé estavam de acordo, a saber, os problemas do gênero romanesco. Embora essa crítica seja anterior ao movimento – ela já havia sido feita por escritores como Poe e Baudelaire, por exemplo – os simbolistas a levaram às últimas consequências, afastando-se completamente de qualquer vontade de representar o real. Também Paul Valéry, com quem Gide compartilhava muitas ideias sobre a literatura, via o romance como uma manifestação literária de pouco valor e que não exigia nenhum esforço intelectual de seus leitores. A obra literária só teria interesse se fosse responsável por alguma transformação em seu público, e por suscitar em seu espírito algo inesperado. E como o autor de *La Jeune parque*, Gide também recusava o romance tal como este se apresentava no final do século XIX. Tendo recebido uma formação literária clássica e para a qual o romance tinha um lugar secundário, muito distante da poesia e do teatro, o escritor desejava dar a seu leitor instrumentos para que este construísse uma visão

---

[169] "apresentam a marca de um simbolismo tingido de vitalidade impedida: neles se esboça e se anula uma reformulação amplamente autobiográfica de um aprendizado, o do próprio Gide, de acordo com a retórica e as temáticas da época. Não por acaso, os dois livros anonimamente 'assinados' por André Walter são publicados com a menção 'obra póstuma': prudente maneira de Gide de publicar um primeiro ensaio e de negá-lo ao mesmo tempo." BERTRAND, op. cit., p. 14-5.

[170] "ridicularizar a tentação da Torre experimentada após *André Walter*, e dar a coragem de seguir em frente, tratando-a com escárnio em um personagem cômico." DELAY, J. *La jeunesse d'André Gide: d'André Walter à André Gide (1890-1895)*. Volume II. Paris: Gallimard, 1957. p. 317-8.

crítica da literatura. Seu objetivo não era, tal como no romance, impor um ponto de vista e sim levar o público a reconsiderar o seu próprio, em uma perspectiva parecida com a do diálogo socrático.

2.2. O romance em pauta

É perceptível em *Paludes* a reivindicação da liberdade para o escritor, e isso diante de sua própria obra. Se o autor não tem mais como intenção transmitir ensinamentos a seus leitores, também não precisa mais assumir todas as ideias expostas em seu texto, usando-as para suscitar discussões e apresentar argumentos tanto favoráveis quanto contrários a elas. Diferentemente do romancista, o escritor decidido a se libertar das restrições do gênero abre mão da responsabilidade diante de seus textos. Ele deixa de ser o porta-voz de sua obra, o detentor de verdades absolutas e estabelece com o leitor uma relação mais próxima.

Mas o livro não contesta apenas o lugar do escritor; ele também questiona a tradição do romance. Não havia muitas opções para os escritores no final do século XIX: seguir o naturalismo no estilo de Zola ou se aproximar do psicologismo. E, como era de se esperar, alguns decidiram introduzir um terceiro elemento à dicotomia romanesca. Surge então, anterior ao simbolismo, o decadentismo, uma corrente decidida a modificar profundamente a estética do romance e contestar principalmente a necessidade narrativa de cunho determinista, ou seja, o encadeamento causal das ações conduzindo a determinadas consequências. Os escritores ligados ao decadentismo desejavam restituir a literariedade ao romance e, para tal, usavam a poesia como modelo, enfatizando o aspecto de autorreflexão desta através da supervalorização dos procedimentos estilísticos e do emprego de vocabulário rebuscado. Ficções sem ação, escritas em linguagem próxima da poética e nas quais os acontecimentos não apresentam sequências lógicas pré-determinadas, independentes entre si, esses textos põem em pauta a representação operada pela literatura, discutindo o modo como é feita essa representação e questionando seus postulados de base. Resultado direto de tais indagações, em *Paludes* essa autorreflexão chega à presença de três obras em uma, o “Journal de Tityre ou Paludes”, redigido pelo narrador, sua

agenda peculiar, e o texto que registra as vicissitudes do mesmo personagem.

Textos como *À rebours* de J-. K. Huysmans, *Le livre de Monelle*, de Marcel Schwob, *Sixtine*, de Rémy de Gourmont podem ser vistos como contrapontos negativos de romances do tipo naturalista, apresentando protagonistas cujo modo de vida ocioso está totalmente afastado do sistema capitalista presente em livros como os de Zola[171]. Celibatários, os personagens de tais obras estão sempre disponíveis para as estórias mais imprevisíveis, completamente destituídas de relações de causa e consequência. Seres improdutivos, não possuem ascendência e não deixam descendentes. De acordo com V. M. Jacquod :

> Le Grand Texte de la décadence tend à déconstruire le modèle naturaliste plutôt qu'à élaborer un nouveau système romanesque. 'L'histoire d'un célibataire dans une tour entouré de marais', c'est l'histoire détournée de ses fins naturalistes, la réplique inversée de 'l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire'.[172]

A visão global da realidade socioeconômica proposta pelo romance naturalista é transformada no decadentismo em uma perspectiva bastante estreita. A narrativa não corresponde a um espelho da sociedade, e o protagonista é mostrado como um ser excepcional. O romance decadentista é feito de extremos, oposto às características do realismo e do naturalismo. Destituído de relações causais, o texto se torna um *puzzle*, composto por quadros breves desconectados uns dos outros, independentes, fotografias de alguns momentos que juntos não constituem um todo ao qual se possa atribuir relações causais.

A incompatibilidade entre herói e mundo, tema apontado por Lukács como a pedra angular do romance burguês, também aparece de forma apequenada em *Paludes*, pois tanto o mundo quanto o herói se tornaram contingentes. As aventuras e reviravoltas foram reduzidas a quase nada. No entanto, bastaria que o narrador tomasse certas decisões e assumisse algumas

---

[171] Embora as temáticas das referidas obras sejam bastante diferentes, algumas características em comum são identificáveis em todas elas: protagonistas celibatários, em geral sem sobrenome, ociosos e excluídos do sistema capitalista.

[172] "O Grande Texto da decadência tende mais a desconstruir o modelo naturalista que a elaborar um novo sistema romântico. A 'estória de um celibatário em uma torre cercada por pântanos', é a narrativa desviada dos objetivos naturalistas, a réplica invertida da 'estória natural e social de uma família sob o Segundo Império." JACQUOD, V. M. *Le Roman symboliste : un art d'extrême conscience*. Genève: Droz, 2008. p. 43.

posições para que as ações se concretizassem. Mas ele não o faz: cabe então ao leitor a tarefa de imaginar o que poderia ter sido, de continuar por conta própria os romances que o autor poderia continuar, mas não o faz.

De acordo com a ordem de exposição no texto, *Paludes* é:

> 1. "l'histoire de qui ne peut pas voyager";
> 2. "l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente";
> 3. "l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais";
> 4. "l'histoire du terrain neutre [...]";
> 5. "l'histoire de l'homme normal, celui sur qui commence chacun";
> 6. "l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun de nous, et qui ne meurt pas avec nous";
> 7. "l'histoire de l'homme couché";
> 8. "l'histoire du salon d'Angèle";
> 9. "l'histoire des animaux vivant dans les cavernes ténébreuses, et qui perdent la vue à force de ne pas s'en servir".[173]

Nenhuma dessas definições consegue dar conta do que é o livro de modo absoluto, mas todas poderiam constituir textos potenciais a serem desenvolvidos se o leitor assumisse um papel ativo, ou seja, o de escritor.

Paludes encarna também a mudança do estatuto do escritor diante de seu texto. O narrador da *sotie* não parece estar pronto para ceder o controle de sua obra – ou melhor, de seus sentidos – ao leitor, o que contradiz a colaboração reivindicada no prefácio. Várias figuras de leitor surgem no texto, e todas tentam influenciar o narrador, que tenta desesperadamente manter a autoridade sobre seu livro, e protegê-lo das intromissões exteriores.

---

[173] "1.'a história de quem não pode viajar' ;
2. 'a história de um homem que possui o campo de Títiro e, ao invés de sair dele, contenta-se em tê-lo';
3. 'a história de um celibatário em uma torre cercada por pântanos';
4. 'a história do terreno neutro';
5. 'a história do homem normal, aquele a partir do qual todos começam';
6. 'a história da terceira pessoa, aquela da qual se fala – que vive em cada um de nós, e que não morre conosco';
7. 'a história do homem deitado';
8. 'a história do salão de Angèle';
9. 'a história dos animais que vivem nas cavernas escuras, e que perdem a vista por falta de uso'." Ibid., p. 77. Essa lista poderia ter servido de modelo para o "Índice remissivo de algumas histórias contadas neste livro", presente ao final de *A vida modo de usar*, da qual reproduzimos abaixo um trecho:
"História do acrobata que não queria descer mais do seu trapézio, (...)
História do admirador de Lomonóssov, (...)
História do advogado neurastênico que se estabeleceu na Indonésia, (...)
História do alto funcionário desconfiado e de sua esposa vingativa, (...)
História da americana excêntrica, (...)
História das antigas porteiras, (...)" PEREC, *A vida modo de usar*, op. cit., trad., p. 565.

Contrapondo a participação do leitor apresentada como parte integrante da literatura no prefácio a um narrador ainda ligado à ideia de domínio dos sentidos, Gide antecipa, de certa forma, a importância dada pela crítica à recepção no século XX.

Na *sotie*, a literatura é substituída pelo que T. Cazentre chama de discurso periférico, pois o texto em si é deixado de lado em favor de rascunhos, anotações, projetos, comentários e impressões de quem apenas ouviu falar do livro, e das muitas explicações do narrador. A proliferação dos discursos sobre o texto ganha importância em detrimento do próprio texto. E nossa leitura também é obrigatoriamente feita através de um aparato paratextual importante: título, subtítulo, dedicatória, epígrafe e prefácio precisam ser "atravessados" antes de chegarmos ao texto em si. A literatura parece ter sido transformada em um jogo com o leitor, no qual importa menos o sentido que sua busca.

Quando contesta a escritura romanesca, Gide põe em pauta igualmente uma discussão retomada mais tarde pelo estruturalismo, a figura do Autor. Antes do início do texto, já no *Avertissement,* a escritura literária é definida como uma colaboração cujo sentido não é controlado pelo escritor. A parte do escritor é reduzida em proveito de uma participação ativa do leitor; o texto – e, consequentemente, o Autor – deixa de ser o detentor de uma verdade. As tentativas de definição apresentadas pelo narrador ao longo da narrativa são todas sumárias, parciais e incompletas, questionando justamente o controle absoluto sugerido pela ideia de Autor. Em *Paludes*, o narrador é o centro das atenções, mas unicamente pelo fato de escrever "Paludes".[174] Além disso, o leitor adquire uma importância particular, pois o texto o convida a continuar as estórias potenciais esboçadas pelo narrador.

Em outras palavras, o leitor é instado a substituir à narração tradicional uma construção particular e a se tornar uma espécie de detetive um pouco diferente, pois ao invés de chegar à revelação de uma verdade, o texto não termina de fato, mas continua aberto e ambíguo. A literatura é apresentada como um jogo, um "fazer de conta" muito distante, por exemplo, da ideia de reprodução do real sugerida pela metáfora do espelho stendhaliano. Ao romance tradicional cheio de reviravoltas, *Paludes* opõe uma literatura sem

[174] O título da obra virá entre parênteses quando se referir ao texto *en abyme* e em itálico quando designar o livro assinado por Gide.

nenhuma ação, tão imóvel quanto o pântano de Títiro, e que apesar disso não impede a narração, pois os menores acontecimentos ganham relevância. Ao mesmo tempo, tanto a noção de tema (a cada personagem são apresentadas diferentes definições para o assunto do livro e todas se complementam sem se repetir) como a de ação são postas à prova. Acrescente-se a isso a falta de contornos precisos dos personagens, a incerteza quanto ao tempo dentro do qual transcorre a narrativa e teremos a negação do gênero romanesco como um todo.

Sem os eventos importantes que pontuam o romance tradicional, as ações mais banais ganham relevo: a escolha do chá ao invés do copo de leite, a preparação de uma fatia de pão, cada uma dessas atividades anódinas é apresentada no lugar de grandes ações, que em geral definem para o leitor o caráter dos personagens. Também a vida de Títiro é feita de pequenos eventos como a pesca, a observação dos trabalhadores nas salinas ou a aquisição de um aquário. Essas pequenas ações conduzem o leitor, como vimos no primeiro capítulo, a questionar o estatuto do realismo tradicional e a considerar novas formas de narrativa.

O encadeamento das ações presente nos romances realista e naturalista dá lugar à contingência e à ausência de determinismo. J-.P. Bertrand estabelece uma comparação curiosa entre *Paludes* e *La Nausée*, enfatizando entretanto o caráter fenomenológico da "náusea" de Roquentin frente ao mundo e do aspecto autorreflexivo no texto de Gide, além de frisar o estado de disponibilidade e portanto de liberdade na contingência idealizada em *Paludes,* "alors que chez Sartre elle génère une vision du monde marquée par l'abject":[175]

> – Pourquoi écrivez-vous? Reprit-elle après un silence.
> – Moi? – je ne sais pas, – probablement que c'est pour agir.[176]

Nesse trecho, o narrador nos revela, de certa forma, uma das chaves de seu texto, pois a única ação possível para ele é a escritura. Dentro de um livro que estabelece um contraponto crítico ao romance realista e a seu determinismo, não há outro modo de agir. Por suas indagações a respeito da

---

[175] "quando em Sartre ela gera uma visão de mundo marcada pelo abjeto". BERTRAND, op. cit., 49.
[176] GIDE, op. cit., p. 19. "– Por que é que você escreve? – recomeçou ela depois de um silêncio.
– Eu? Não sei. Provavelmente é para fazer algo." Trad., p. 18.

escritura romanesca podemos dizer que, juntamente com outras obras, *Paludes* representa o início da era da suspeita, e da crise pela qual a literatura passou no século XX. Para começar, trata-se de um texto sobre os "bastidores" de uma obra em preparação, obra essa da qual temos apenas alguns fragmentos. Além disso, *Paludes* é um texto contestatório por excelência, recusando toda contingência e todas as regras do romance. Seu protagonista inominado não faz nada exceto escrever *Paludes* e, ao final de sua semana, há poucas diferenças com relação ao início, simbolizadas pelo nome do amigo recebido em sua casa e o título do texto a ser escrito, embora *paludes* e *polders* sejam praticamente sinônimos. Ele começa e termina o livro com o mesmo sentimento de angústia mal resolvida, o que provavelmente será o assunto de seu próximo livro.

Entretanto, *Paludes* é um texto complexo, no qual nenhum aspecto é definitivo e sobre o qual afirmações peremptórias são arriscadas. Embora o final da obra seja muito semelhante ao início, é curioso observar que ambos possuem certas diferenças, e isso talvez signifique alguma mudança na ideia inicial. O que está em jogo nesse trecho é algo parecido com um fenômeno óptico chamado anamorfose, no qual graças a um jogo de lentes ou espelhos convexos, a imagem de um objeto tem suas dimensões alteradas.[177] A diferença sutil do princípio para o fim ironizaria a relação entre intenção e realização do texto e o suposto controle do autor sobre seu livro. A escritura se afirma como um jogo contínuo, no qual para Bertrand:

> le sens ou la signification désertent l'énoncé pour se loger dans l'acte même de l'énonciation. (…) Au terme de son récit, qui traditionnellement est le lieu d'un achèvement du savoir et de la narration, [Gide] en abolit la teneur au profit d'un autre qui probablement est le même.[178]

O ponto de partida para a liberdade sem restrições externas e/ou internas está na escolha feita pelo indivíduo. Entretanto, o desejo de continuar no mesmo estado de "inércia" é mais forte, pois o indivíduo "s'habitue si bien à

[177] Cf *Grande Enciclopédia Larousse cultural*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

[178] "Cujo sentido ou o significado fogem do enunciado para se refugiarem no próprio ato da enunciação. (...) Ao final de sua narrativa – que é tradicionalmente o lugar para o ponto alto do saber e da narração [Gide] abole o conteúdo em proveito de outro que é provavelmente o mesmo." BERTRAND, op. cit., p. 74-5.

sa lâcheté qu'il finit même par y trouver: presque tous les bonheurs bourgeois reposent sur un renoncement à soi".[179] Essas forças atraem o homem incessantemente a um ponto fixo, do qual é difícil sair. Embora pretenda se servir da escritura para denunciar a resignação e torpor gerais, o narrador não é capaz de sair do marasmo por ele descrito. A arte não o salva, mesmo repetindo a frase "Moi, ça m'est égal, j'écris Paludes"[180]. É como se o fato de escrever um "tratado sobre a contingência" (subtítulo da primeira edição) devesse torná-lo diferente dos demais e anunciasse alguma mudança em sua vida. No entanto, isso não acontece. Segundo M. Raimond:

> Comment arriverait-il quelque chose au protagoniste? Il est convaincu que rien n'arrive jamais, et il ne cesse de s'affliger de la monotonie de son existence. On est sensible au contraste paradoxal entre le tran tran qu'il enregistre dans son agenda et la volonté de bousculer les habitudes et de vivre enfin hors de cet étroit manège. L'enlisement de la quotidienneté était l'un des thèmes du roman réaliste.[181]

Por isso Raimond, entre outros, chama o texto de "antirromance", por refutar o gênero através de vários elementos, como a falta de contornos precisos dos personagens e a ausência de ação.[182]

Outra discussão recorrente em *Paludes*, e ligada à questão do autor, é a dificuldade do narrador em fazer seus amigos entenderem seu trabalho e o fato de não haver uma razão aparente para sua escritura. A imagem do narrador é a de alguém sem nenhuma certeza quanto aos objetivos e sentido de seu trabalho, algo bastante diferente da visão de escritor como detentor de ensinamentos a serem transmitidos. E as opiniões de seus amigos mais próximos, Angèle e Hubert, são emblemáticas quanto a esse novo ponto de vista. A primeira afirma que não há verdade nos escritos do narrador já que, no lugar de uma mera transcrição dos fatos, ele os organiza como melhor lhe parecem: para Angèle, a literatura funcionaria como mero espelho do real. Já

---

[179] "Está tão habituado à sua covardia que acaba gostando dela: quase todas as alegrias burguesas estão baseadas na renúncia de si mesmo." PIERRE-QUINT, L. *André Gide.* Paris: Stock, 1952. p. 128.

[180] GIDE, op. cit. ,p. 34. "Para mim isso não tem importância, porque estou escrevendo *Paludes*." Trad., p. 31.

[181] "Como algo aconteceria ao protagonista? Ele está convencido que nada acontece nunca, e não pára de se afligir com a monotonia de sua existência. É sensível o contraste paradoxal entre o dia-a-dia registrado em sua agenda e a vontade de mudar os hábitos e de viver enfim fora do círculo vicioso. A estagnação do cotidiano era um dos temas do romance realista." RAIMOND, M. *Le signe des temps: Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon.* Vol. 1. Paris: SEDEX, 1976. p. 111.

[182] Ibid. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti, 1966.

Hubert diz não entender como alguém pode escrever se não for para divertir ou informar, como se o escritor tivesse por obrigação guiar as opiniões de seu público. Quando perde suas certezas e duvida de sua legitimidade, o escritor questiona seu próprio trabalho e, ao invés de tentar passar ao leitor uma determinada visão do real, transmite suas próprias dúvidas quanto a essa visão. Segundo M. C. P. Randolfo:

> "(…) o texto-que-se-escreve não o faz por indigência de recursos próprios (…) mas o faz por *jogo* e para manifestar um comportamento transgressivo em relação ao já-escrito, portanto institucionalizado. Neste fazer, abala a noção de propriedade: a obra pertence tradicionalmente a seu autor; o texto abala este axioma e propõe uma combinatória que apaga a inscrição do Pai".[183]

O narrador e os literatos de forma geral são vistos de modo negativo, excluídos que estão de uma sociedade cujo objetivo é a produção. Até mesmo Richard, o "modelo" de Títiro é mostrado no texto como o epítome da aceitação resignada, está sempre trabalhando; já o narrador é visto como ocioso, justamente por sua atividade como escritor.

Embora o narrador de *Paludes* se sirva de seu texto como uma espécie de antídoto contra o marasmo geral, só consegue criar um personagem perfeitamente adaptado a tal estado. Para ele, a única maneira de escapar à imobilidade, a única forma de ação é a escritura, e apenas o fato de escrever *Paludes* o impede de sucumbir ao desespero completo. Mas o efeito esperado, isto é, a consciência da inação, não é suscitada através da leitura de "Paludes", pois Títiro vive muito bem em seu pântano:

> Ne croyez pas à cela que je sois triste; je ne suis même pas mélancolique; je suis Tityre et solitaire et j'aime un paysage ainsi qu'un livre qui ne me distrait pas de ma pensée. Car elle est triste, ma pensée; elle est sérieuse, et, même près des autres, morose ; je l'aime plus que tout, et c'est parce que je l'y promène que je cherche surtout les plaines, les étangs sans sourires, les landes. Je l'y promène doucement.[184]

A tese sugerida pelo narrador através de seu personagem é a de que a

---

[183] RANDOLFO, M.C.P. *Os subterrâneos do texto.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. p. 158-9. Grifo da autora.

[184] GIDE, op. cit., p. 44-5. "Não pensem com isso que eu seja triste; não sou nem mesmo melancólico; sou Títiro e solitário e amo uma paisagem assim como um livro que não me distrai de meu pensamento. Pois o meu pensamento, ele é triste; é sério e, mesmo estando perto dos outros, sombrio; amo-o mais que tudo, e é para passeá-lo que procuro sobretudo as planícies, as lagoas sem sorrisos, as charnecas. Eu o passeio suavemente por essas terras." Trad., p. 39.

ignorância causa tranquilidade, pois se ele não tivesse consciência da estagnação na qual ele e seus amigos se encontram, seria tão feliz quanto Títiro. Mas como ninguém é afetado pela mesma angústia, o leitor é levado a se perguntar sobre a pertinência da visão do narrador, com a qual é difícil se identificar. Estabelecendo uma distância entre o narrador e o leitor, Gide conduz este último a olhar o primeiro de forma crítica, e a não aceitar seu ponto de vista sem questionar sua validade.

É possível ver igualmente em *Paludes* a denúncia de uma literatura cujo objetivo era conduzir o leitor à ação, uma espécie de literatura engajada *avant la lettre*. A questão principal para Gide era fazer com que o leitor pensasse sozinho, e não induzi-lo a comportamentos determinados. A liberdade reivindicada para o leitor implicava justamente a possibilidade de interpretar o texto de forma aberta. Durante um dos capítulos mais importantes do texto, o do banquete, um dos convidados acusa o narrador de forçar seu leitor à ação:

> Vous voulez forcer les gens à agir parce que vous avez horreur du stagnant – les forcer à agir sans considérer que plus vous intervenez, avant leurs actes, moins ces actes dépendent d'eux. Votre responsabilité s'en augmente; la leur en est d'autant diminuée.[185]

Paradoxalmente, o narrador tenta induzir o leitor ao que acredita ser a liberdade, isto é, obrigá-lo a sair do estado de inação. Sua noção de liberdade é, portanto, relativa, inculcada por um agente exterior, e gerada não de modo natural, mas sugerida. A pretensa liberdade reivindicada pelo narrador não passaria, portanto, de uma falsa impressão: ele tentaria conduzir à ação, dirigindo o leitor e tolhendo qualquer liberdade real. Seu texto é, dessa forma, uma paródia da liberdade, e a contradição é, dessa forma, total. O narrador crê que os textos literários possam dirigir as ações – seu uso das *Bucólicas* tem como base justamente a autoridade atribuída aos textos latinos, e sugeriria a "verdade" contida em seu próprio escrito. A "recepção" do livro pelos outros personagens demonstra o quanto Gide estava em desacordo com essa visão da literatura como justificativa para certos comportamentos e ideias.

O narrador procura incitar o leitor à ação, de preferência destituída de motivações exteriores, a fim de chegar à liberdade absoluta. Gide, por sua vez,

[185] Ibid., p. 79-80. "O senhor quer forçar as pessoas a agir porque tem horror à estagnação, forçá-las a agir sem considerar que, quanto mais o senhor intervém, antes dos atos dela, tanto menos esses atos dependem delas. Sua responsabilidade aumenta; a delas diminui na mesma proporção." Trad., p. 66.

sabe perfeitamente que um ato imotivado é possível apenas no universo literário. Como, então, conciliar os dois aspectos? Como vimos, o escritor não endossa a visão de seu narrador, fazendo dela motivo de troça pelos convidados durante o capítulo do banquete – é, de fato, através deles que o narrador apresenta sua noção de ato livre, pois ele mesmo não a formula por si só. Para Gide, não se trata de impelir o leitor a algo determinado, e sim de expor uma espécie de moral do inconformismo, de liberdade de pensamento e de busca de novas maneiras de se apropriar do mundo.

Paludes discute o perigo de se considerar a literatura como um fim em si mesma, e o risco que ela corre de dar voltas sem sair do lugar, tal como o ventilador de Angèle. É o que diz T. Cazentre:

> Pour [le narrateur], la littérature n'est pas gratuite, elle ne peut se réduire à un divertissement esthétique (...); elle a quelque chose d'essentiel à dire, mais sans pour autant tomber dans le renseignement. Or, 'informer et distraire' étant exclus, on est effectivement incapable de définir aucun but de la littérature.[186]

O crítico conclui que a questão da "verdade literária", tida como a justificativa da literatura transmissora de ensinamentos, deve em *Paludes* ser substituída pelo estabelecimento de símbolos, de significação abstrata e indefinida. Assim sendo, as interpretações da *sotie* podem ser as mais variadas: é dessa forma que as frases de *Paludes* aparecem na correspondência entre Perec e Jacques Lederer nos contextos mais variados, como tivemos a oportunidade de constatar no capítulo anterior. É como se o texto pudesse ser preenchido da forma como o leitor quiser, e com os sentidos que este desejar lhe atribuir. *Paludes* oferece ao leitor um jogo infinito e uma cooperação constante entre o autor e o leitor.

Gide antecipa a reivindicação da presença do leitor no texto, cavalo de batalha da literatura no século XX. Sua primeira *sotie* é uma das obras a partir das quais o texto literário não intenta descrever apenas o real, mas se assume enquanto jogo. A participação do leitor se manifesta não apenas através das interpretações que cada um pode dar à obra, mas principalmente por sua

[186] "Para [o narrador] a literatura não é gratuita, não pode se reduzir a um divertimento estético (...); ela tem algo de essencial a dizer, mas sem por isso se reduzir à informação. Com 'informar e distrair' estando excluídos, não se pode de fato definir nenhum objetivo para a literatura." CAZENTRE, T. *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture.* Paris : Kimé, 2003. p. 345.

capacidade de ser continuada. A frase que Edouard gostaria de ver atribuída a seu livro nos *Faux-monnayeurs*, "pourrait être continué"[187], pode ser empregada no caso de *Paludes* e a cada uma das definições apresentadas pelo narrador.

A identificação do narrador com o protagonista, feita por muitos estudiosos, pode ter origem em algo apontado por C. Angelet, o contentamento daquele ao escrever seu texto. Tal como Títiro, ele se compraz em sua existência monótona, pois *Paludes* é para ele uma verdadeira tábua de salvação. Embora afirme constantemente sua angústia, o fato de escrever lhe parece uma ação suficiente para salvá-lo do marasmo que o cerca.

Ainda que o narrador pareça buscar uma mudança – como o atesta a tentativa de viagem com Angèle –, na realidade ele está tão satisfeito quanto seu personagem. Falar é mais fácil que fazer, e ele continua sua vida maçante ao mesmo tempo em que a denuncia. O fato de escrever não apenas o protege da busca real de mudança, mas também constitui o modo pelo qual o narrador pensa agir e, portanto, se diferenciar dos outros. Seu texto é uma espécie de escudo, que aparentemente o afasta do conformismo geral, mas não o impele de fato a agir – ao contrário do que afirma o narrador no banquete:

> Vous voulez donc, Monsieur, que l'on se désintéresse des autres puisque vous niez que l'on puisse s'occuper d'eux.
> – Au moins, s'en occuper est-il très difficile, et notre rôle à nous qui nous en occupons n'est pas d'engendrer plus ou moins médiatement de grands actes, mais bien de faire la responsabilité des petits actes de plus en plus grande.[188]

Mesmo o estilo empregado no texto do narrador e no "Journal de Tityre" é muito parecido, contribuindo para a aproximação entre ambos. Além disso, o livro do narrador é escrito em forma de diário, dividido em seis dias, exatamente como o texto de Títiro, igualmente narrado em primeira pessoa. No entanto, a primeira pessoa é empregada pelo narrador para mostrar o quanto seu personagem se engana, o quanto ele é cego ao vazio de sua existência.

---

[187] GIDE, A. *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 322. "Poderia continuar... " Trad. , p. 291.

[188] Idem, *Paludes*, op. cit., p. 80. "– Então o senhor quer que nos desinteressemos dos outros, já que nega que possamos nos ocupar com eles.
– Pelo menos, ocupar-se com eles é muito difícil, e o nosso papel, ao nos ocuparmos com eles, não é de engendrar mais ou menos mediatamente grandes atos, mas sim de tornar a responsabilidade dos pequenos atos cada vez maior." Trad., p. 67.

Mas, tal como o narrador se serve de seu personagem para demonstrar através deste a atitude a não ser adotada, também isso ocorre com relação a Gide e o próprio narrador. Personagens de escritores, tanto este último como Títiro exemplificam a manipulação existente em um texto escrito em primeira pessoa, focalização empregada em geral quando o escritor deseja conferir a sua narrativa um caráter de sinceridade e, por conta disso, de veracidade.

Nessa contestação geral dos elementos constitutivos da literatura tradicional, também a figura do personagem é colocada à prova. Aos protagonistas cujas ações definem o caráter, opõe-se a imobilidade de Títiro. Seu sorriso representaria a renúncia contemplativa a qualquer tipo de ação e, dessa forma, ao estatuto de herói. Sem nenhuma vontade de sair de seu pântano, ele se contenta com a gratuidade de sua existência. Para Jacquod: "Là s'origine la fascination du narrateur pour cette entière disponibilité qu'il voudrait être celle de l'écrivain".[189] Sua única ação é esse sorriso, e a única marca do personagem dentro do texto. Ao mesmo tempo, o sorriso mostra Títiro como uma *persona*, já que é impossível agir; a inação é prova da disponibilidade que só um personagem fictício pode apresentar. Em *Manderre*, como vimos, a adesão ao texto de Gide se estabelece justamente a partir do sorriso e da identificação com a escritura que se revela enquanto criação, não como cópia do real. O protagonista sem contornos definidos está, como Títiro, disponível para todas as estórias imaginadas pelo narrador, e pelo leitor. Ao mesmo tempo, juntamente com a referência a sua origem literária logo no começo do texto, uma distância se estabelece entre o leitor e o personagem, e impede que este se identifique totalmente àquele. Embora possa representar o real, a literatura não o reproduz: essa parece ser a mensagem transmitida através de Títiro, cujo estatuto ficcional é evidente.

Além de sugerir o fato de ser um personagem exibido como tal, a imobilidade de Títiro representaria igualmente a personificação da crítica feita por Gide ao simbolismo. Para M. Yaari:

> Tityre, qui habite (ou végète) dans une tour (...), qui ne fait rien de réel mais simplement contemple et compose, Tityre qui vit dans les marais et chante leurs charmes (...) c'est le symboliste par excellence dans son isolement du réel, dépourvu d'aventure, pour qui le paysage est

[189] "Dai provém o fascínio do narrador por essa disponibilidade total que ele gostaria de ver no escritor." JACQUOD, op. cit., p. 103.

simplement un état d'âme.[190]

Por isso Títiro está feliz: ele não se dá conta da impossibilidade de viver de tal forma, justamente por ser um personagem e, portanto, desvinculado do real. Questionando o simbolismo e sua distância com relação ao mundo, Gide também põe em pauta a literatura que se diz realista, posto que *Paludes* multiplica indicações como as de tempo e espaço, elementos do romance tradicional, mas que em nada contribuem na criação de um efeito de real.

A escolha do pastor Títiro parece ter sido condicionada também por sua postura nas *Bucólicas*. O fato de estar deitado representaria a estagnação resignada que o narrador pretendia denunciar, e constituiria o primeiro dos símbolos na obra. Instrumento de sugestão e condição essencial da arte para escritores como Henri de Régnier e Mallarmé, o símbolo era considerado pelos adeptos da "outra escola" como o modo ideal de fazer com que o leitor abandonasse a ilusão referencial difundida pelo realismo e o naturalismo, e chegasse ao significado profundo do texto através de sugestões, de imagens. Embora Gide denuncie em *Paludes* os pontos que julgava negativos no simbolismo, a implicação do leitor no texto exigida pela escola é reivindicada na *sotie* e nos textos ficcionais do escritor de modo geral. No entanto, o emprego dos símbolos também apresenta risco de incompreensão: usados à exaustão pelo narrador não são capazes de sugerir a seus amigos a consciência de sua estagnação.

2.3. O papel do leitor

Entre os questionamentos suscitados pela *sotie*, o papel do leitor também não sai incólume. O insucesso literário do narrador – cuja justificativa poderia ser, tal como o fará Edouard nos *Faux-monnayeurs*, atribuída ao interesse nos bastidores do texto e não na sua escritura[191] – se deve em grande parte ao fato de ser um mau leitor, em especial de Virgílio. Através de

[190] "Títiro que mora (ou vegeta) em uma torre, que não faz nada real e simplesmente contempla e faz concessões, Títiro que vive no pântano e louva sua graça (...) é o simbolista por excelência em seu isolamento do real, desprovido de aventura, para o qual a paisagem é apenas um estado de espírito." YAARI, M. *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans* Paludes. Alabama: Summa Publications, 1988. p. 186.

[191] "l'histoire de l'oeuvre, de sa gestation! Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'oeuvre elle-même... " GIDE, *Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 186.

sua leitura o narrador tenta encontrar, segundo Cazentre:

> à la fois un encouragement à l'émancipation (…) et une inspiration créatrice, et il échoue sur ces deux plans. (…) C'est en se fondant sur un héritage littéraire reconnu et assimilé (même et surtout quand il fait l'objet d'une ré-création intégrale) que l'écrivain peut prétendre, d'un même mouvement, s'affirmer lui-même et accéder à une création authentique, un héritage qui, pour Gide, est singulièrement incarné par Virgile.[192]

Quando o narrador leva o personagem virgiliano a seu próprio texto e faz dele o símbolo da inação, desconsidera totalmente o contexto anterior. Além de apresentar uma tradução duvidosa dos versos de Virgílio, o narrador se "esquece" da situação do pastor, cuja felicidade é causada pela conservação das terras por ele cultivadas durante um período conturbado. A relação intertextual é falha, e o diálogo entre os textos é inexistente para o narrador. Sua leitura é, portanto, incompleta. Pode-se dizer que o narrador deixa deliberadamente de lado o hipotexto virgiliano, a fim de utilizá-lo para justificar suas ideias. Ignorando o hipotexto, o narrador não percebe que o imobilismo também pode ter um lado positivo dependendo da situação na qual seja identificado. Ele enxerga apenas uma faceta, e considera as *Bucólicas* apenas como um apoio para seu pensamento.[193]

Em outras palavras, é como se o narrador apagasse o hipotexto e não o levasse em conta, fazendo dele uma tábua rasa na qual pudesse inscrever qualquer coisa. Essa leitura "defeituosa" leva o narrador a voltar continuamente às mesmas coisas. *Paludes* se tornará *Polders*, Gaspard tomará o lugar de Hubert: a mudança é bastante sutil... mas ela existe. A participação à qual se refere Gide no prefácio implica também na mobilização do repertório do leitor. Sem um público cujo referencial seja, no mínimo, próximo ao do escritor e, portanto, apto a perceber as pequenas transformações, o jogo formado a partir da reescritura deixa de fazer sentido. E o narrador encarna exatamente o tipo

---

[192] "ao mesmo tempo um encorajamento para a emancipação (...) e uma inspiração criadora, e ele fracassa nos dois planos. (...). Baseando-se em uma herança artística reconhecida e assimilada (sobretudo quando se torna o objeto de uma recriação integral) o escritor pode tencionar, em um só movimento, afirmar-se e chegar a uma criação autêntica, um legado que, para Gide, é singularmente personificado por Virgílio." CAZENTRE, op. cit., p. 330-1.

[193] Outros personagens gidianos representariam o mau uso que se pode fazer da literatura. Entre eles, destacamos Michel, protagonista de *L'Immoraliste*. Segundo T. Cazentre, Michel ignora o intertexto virgiliano presente em seu percurso, e é incapaz de compreender o exemplo positivo que este apresenta. Cf CAZENTRE, T. "La légende cachée. Lecture et intertextualité virgilienne dans *L'Immoraliste*." In *Bulletin de Amis d'André Gide* nº 138, avril 2003.

de leitor contrário às aspirações de Gide, um leitor que não estabelece ligações entre os textos e incapaz de perceber suas potencialidades escondidas.

A partir de uma pagina dos *Chants de Maldoror*, M. Charles destaca a comparação feita por Lautréamont entre a leitura e a travessia de um pântano escuro e envenenado. O autor ainda pede aos céus que o leitor, "enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit"[194], consiga encontrar seu caminho apesar dos obstáculos. E a esse leitor serão necessários retidão lógica, um espírito em constante estado de alerta e desconfiança a fim de não ser engolido pelas "emanações nefastas" advindas do texto.

A comparação do texto com um pântano e da leitura com uma jornada através dele destaca uma visão que pode ser aproximada da exposta em *Paludes* com relação ao papel do leitor, que é advertido desde o início dos "perigos" aos quais eventualmente será exposto. O terreno no qual se move Títiro pode ser interpretado como uma metáfora para as dificuldades do narrador às voltas com uma estória praticamente sem ações, mas podemos também ver aí os problemas da leitura. Acompanhar uma narrativa sem grandes acontecimentos, cuja cronologia é quase tão vaga quanto os personagens e na qual o espaço, ainda que indicado, não revela grande coisa, não é tarefa fácil para um leitor acostumado às referências dadas pela literatura realista. O texto, dessa forma, propõe já no começo a instauração de um novo protocolo de leitura, através da atribuição ao leitor da "revelação" do(s) sentido(s):

> Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA. – Et ce qui surtout m'y intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part de l'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu.[195]

É preciso enfatizar o caráter "sagrado" que a leitura toma no trecho acima – pois a palavra revelação faz pensar nos Mistérios religiosos, sem falar

---

[194] "ousado e momentaneamente convertido em algo tão feroz como aquilo que lê." LAUTREAMONT. *Les Chants de Maldoror.* Apud CHARLES, M. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Seuil, 1977. p, 13.

[195] GIDE, op. cit., p. 11. "Antes de explicar meu livro aos outros, espero que outros mo expliquem. Querer explicá-lo primeiro é limitar-lhe desde já o sentido; pois se sabemos o que queríamos dizer, não sabemos se estávamos dizendo apenas isso. Sempre dizemos mais que ISSO. E o que me interessa acima de tudo é o que eu coloquei nele sem saber, essa parte de inconsciente, que gostaria de chamar a parte de Deus." Trad., p. 11.

na “part de Dieu”, as inserções feitas inconscientemente pelo escritor – e, por conseguinte, a importância atribuída ao leitor. Ao mesmo tempo, maliciosamente, o escritor se isenta de qualquer responsabilidade com relação às possíveis interpretações e as confere ao leitor. Cabe a este último interpretar a obra, e nenhum sentido por ele encontrado pode ser imputado ao escritor.

O uso da língua em *Paludes* também convoca a atenção do leitor. Além de empregar um vocabulário cheio de preciosismos, o livro mistura estilos completamente diferentes, do mais rebuscado ao mais comum:

> Alors si vous voulez, Angèle, nous allons faire en cette barque un petit voyage d’agrément. Je vous faisais observer simplement, chère amie, qu’il n’y a là rien que des carex et des lycopodes – des petits potamogétons – et moi je n’ai rien dans les poches – un tout petit peu de mie de pain pour les poissons…[196]

> Voici donc le portrait d’Hubert. Il est en fleur… Ouvrons la porte; il fait trop chaud. Cette autre salle m’a l’air d’être encore un peu plus pareille à ce que je m’attendais à la trouver; – seulement le portrait d’Hubert y est mal fait; j’aimais mieux l’autre; il a l’air d’un ventilateur; – ma parole ! d’un ventilateur tout craché.[197]

A aparição inesperada de palavras e expressões diferentes do estilo do parágrafo causa estranhamento, e o contraste entre palavras rebuscadas e expressões coloquiais desconcerta totalmente o leitor. Obrigado a uma leitura cautelosa, este fica sempre à espreita das armadilhas espalhadas ao longo do livro, e não consegue nunca se instalar em uma zona de conforto, em um terreno conhecido.

Os nomes dos personagens da *sotie* também merecem destaque, pois contribuem para a instalação do absurdo no texto. Borace, Tullius, Madruce, Tancrède, Ponce e tantos outros acabam com qualquer pretensão do leitor de encontrar algum realismo na obra. Nomes que surgem e desaparecem sem deixar rastros, não apresentam significações particulares, a não ser denotar justamente o caráter de marionetes de seus proprietários. De acordo com B. Fillaudeau:

---

[196] Ibid., p. 96. “Então, se você quiser, Angèle, vamos fazer neste barco uma pequena viagem de recreio. Eu a fazia observar simplesmente, cara amiga, que só existem aqui espadanas e licopódios – pequenas potamogetonáceas – e eu não tenho nada nos bolsos – um pouquinho de miolo de pão para os peixes...” Trad., p. 78.

[197] Ibid., p. 97. “Aqui está o retrato de Hubert. Está em flor... Vamos abrir a porta; faz calor demais. Esta outra sala parece ser ainda mais semelhante ao que esperava encontrar; apenas o retrato de Hubert está malfeito; eu preferia o outro; parece um ventilador; palavra de honra! Um perfeito ventilador.” Trad., p. 79.

> C'est dans *Paludes* que nous trouvons le plus grand nombre de noms n'ayant pas de résonance immédiate. Cette 'inexpressivité' fait bien ressortir le côté anonyme et sans relief de certains personnages des *soties*; dans *Paludes*, la plupart des littérateurs – ne sont-ils pas d'ailleurs interchangeables, comme le pense le narrateur? – mais aussi les membres de la famille de Richard, suffisamment marqués par leurs infirmités.[198]

Diferentemente do que acontece no *Prométhée mal enchaîné* e em *Les Caves du Vatican*, apenas três personagens possuem nomes "simbólicos": Angèle, Hubert e Richard. A amiga do narrador tem as ações ditadas por seu "angelismo" (a visão de Gide com relação à sua esposa Madeleine, considerada por ele pura e sem desejos sensuais), o que explica os "simulacros anódinos" entre ela e o narrador.[199] Já Hubert é um caçador, como o santo do qual seu nome provém. Quanto a Richard, cujo nome faz pensar na palavra *riche*, ("rico"), sua pobreza resignada é fonte de inspiração para o narrador.

Por ser menos "estranhos" que outros nomes presentes no texto e por apresentarem maior participação, os três amigos do narrador se mantém em uma fronteira entre o real e o ficcional. Se o leitor perceber esses sentidos, vai achar que são obra de pura ficção, tal como os outros personagens. Mas também podem suscitar a duvida: seriam eles máscaras para pessoas reais?[200]

2.4. O universo das *soties*

Para Fillaudeau o autor de *Prométhée mal enchaîné* é um dos responsáveis pela atitude lúdica assumida pelos textos diante do leitor, segundo a qual este se torna uma espécie de parceiro do escritor no processo de desvendamento do texto. A "dessacralização" da literatura ocorrida no

---

[198] "Em *Paludes* encontramos a maior quantidade de nomes sem ressonância imediata. Essa 'inexpressividade' põe em evidência o lado anônimo e sem profundidade de alguns personagens das *soties*; em *Paludes*, a maioria dos literatos – de fato, não são todos substituíveis, como pensa o narrador? – e também os membros da família de Richard, suficientemente identificados por suas enfermidades." FILLAUDEAU, B. *L'univers ludique d'André Gide*. Paris : José Corti, 1985. p. 145.

[199] GIDE, op. cit., p. 46.

[200] Embora essa hipótese possa parecer estranha em um texto que afirma o tempo todo seu caráter ficcional, esse tipo de questionamento pode ser suscitado se pensarmos que tal pergunta foi feita, por muitos estudiosos, com relação às *Bucólicas*, em especial no livro de L. Herrmann, *Les Masques et les visages dans les* Bucoliques *de Virgile*. Como a relação entre *Paludes* e os poemas de Virgílio está longe de ser evidente, a duvida é possível.

século XX, a desconfiança com que começa a ser vista sua pretensão de apreender o real e transmitir ensinamentos também se devem a Gide que, por meio de suas *soties*, seria um dos anunciadores da era do lúdico. É claro o desejo do autor de *Caves du Vatican* de desafiar seu leitor, e isso já a partir da escolha do gênero. Ao dar preferência a um tipo de texto deixado de lado há muito tempo, o escritor obtêm uma grande vantagem: seu leitor não sabe exatamente o que esperar do texto. As expectativas de leitura são, desse modo, desativadas e o leitor é forçado a entrar no jogo da leitura desarmado:

> Il semble ainsi évident qu'il y a chez Gide une sorte de défi dans lequel entre une part de jeu, de volonté de surprendre son lecteur par ce choix qui d'emblée l'interroge. Curieusement, il y a en même temps le choix d'une contrainte, accepter et revendiquer un genre, et le refus de se laisser enfermer.[201]

O gênero de uma obra determina em geral um protocolo de leitura bastante definido. Sem a segurança de uma categoria literária com características definidas, o leitor não sabe o que o aguarda. É como se o leitor, como afirma M. Picard[202], assinasse um "contrato de desconhecimento", condição *sine qua non* para o estabelecimento da ilusão literária. Em outras palavras, toda leitura é um jogo, e em *Paludes* isso é mostrado de modo explícito.

A *sotie* surge no final da Idade Média, entre o final do século XV e o início do XVI, como um gênero cujo objetivo era mostrar todos os aspectos de sua tolice a uma sociedade "contemplant sa propre folie et qui en vient à douter de ses propres valeurs".[203] Muitas são suas definições, que não apresentam codificação rígida: sátira alegórica na qual os personagens pertenceriam ao povo dos *sots*, ou "loucos" e representariam dignitários do mundo real, ou um gênero dramático no qual a humanidade seria caracterizada pela demência e

---

[201] "Parece evidente que existe na obra de Gide uma espécie de desafio no qual aparece o jogo, a vontade de surpreender o leitor pela escolha que já no início suscita a dúvida. Curiosamente, ao mesmo tempo em que existe a escolha de uma restrição, há também a aceitação e a reivindicação de um gênero e a recusa de submeter-se a ele." FILLAUDEAU, op. cit., p. 18.

[202] PICARD, M. *La lecture comme jeu.* Paris: Les Editions de Minuit, 1986 p. 97.

[203] "contemplando sua própria loucura e que duvida de seus próprios valores." FILLAUDEAU, op. cit., p. 29. O problema de saber se a *mimesis* constituía uma imitação ou uma representação da realidade não existia na Idade Média, para a qual "l'imitation artistique n'est pas une répétition pure et simple du réel mais une représentation qui comme représentation s'en distingue consciemment." ("a imitação artística não é uma repetição pura e simples do real, e sim uma representação que, como tal, se distingue conscientemente daquele.") DE BRUYNE, E. *Études d'esthétique médiévale*. Vol. 1. Paris: Albin Michel, 1998. p. 402.

representada por personagens caricaturais, e que incorporariam uma visão pessimista do mundo, entre outras possibilidades. De qualquer modo, a falta de uma definição precisa atesta a maleabilidade das *soties,* que continham elementos oriundos de outros gêneros mais sérios. Por conta dessa capacidade de "absorção", a *sotie* pode ser aproximada do romance que não era visto por Gide com bons olhos. Para combater um gênero conhecido por sua mobilidade, nada melhor que uma resposta com armas iguais.

Uma das prováveis origens da *sotie* está na festa dos loucos, da qual teria conservado o aspecto festivo, lúdico e a subversão de valores. A sociedade medieval via essa festa como uma "válvula de escape" para as classes desfavorecidas, para as quais constituía uma espécie de revanche na qual mesmo as práticas religiosas eram satirizadas. Era um meio de canalizar, durante um período determinado, as frustrações dos mais pobres, e os nobres a permitiam e encorajavam, a fim de controlar uma contestação que poderia se tornar potencialmente perigosa.

A escolha do gênero por Gide teria sido determinada também por constituir uma espécie de reação ao realismo, já que na literatura medieval não se procurava imitar o real, algo que começa a acontecer apenas com o advento do Renascimento. À literatura que expõe teorias e cerceia a liberdade crítica, a *sotie* propõe um fazer literário feito por meio de ideias, cujo objetivo não é o de instruir o leitor e sim de fazê-lo construir seu conhecimento por meio da reflexão.

O nome *sotie* surge, de acordo com Ph. Hamon, à partir da figura do *sot*, através da qual a ironia é veiculada de forma explícita. Não possuindo os códigos sociais necessários à sua inclusão na sociedade, o *sot* é uma espécie de pária por não compreender o mundo à sua volta. Sua falta de competência para entender os contextos gerais apresenta, no entanto, a vantagem de estabelecer uma distância com relação a tais contextos. Sua ingenuidade desmascara as intenções escondidas, e suas perguntas desestabilizam as normas, e o olhar que se tem sobre elas. Segundo Hamon:

> Candide, le Huron, (...), le Gaspard Hauser 'pas malin', sans racine ni état civil, qui fascine le milieu du XIXe siècle et auquel va s'assimiler un Verlaine (...), tous ces tenants du 'regard éloigné' (...) ou du regard ingénu de l'enfant, déstabilisent, par leurs questions, par leurs périphrases descriptives, par leurs comparaisons sagrenues, par leur

> prise au pied de la lettre du discours d'autrui le système des routines, des réglementations, des étiquettes diverses et des hypocrisies institutionnalisées qui régissent le monde bien 'cadré' dans lequel ils pénétrent.[204]

Em *Paludes*, todos os personagens podem ser vistos como *sots*, mas o narrador e Títiro encarnam o "papel" com maior força. No entanto, a *sottise* de ambos merece atenção, pois no caso de Títiro ela é uma tentativa construída pelo narrador a fim de torná-lo um exemplo da estagnação reinante. Como vimos, o narrador compartilha com seu personagem certas características, e tem plena consciência disso, mas o fato de se angustiar com sua condição é, para ele, a prova de sua diferença essencial com relação à sua criação. E a cegueira do narrador quanto à própria falta de adaptação faz dele uma figura comparável aos "ingênuos" descritos por Hamon no trecho acima.

2.5. *Paludes* obra aberta

A quantidade de textos potenciais no livro é mais um exemplo do desafio lançado ao leitor. Como vimos, há o primeiro *Paludes*, no qual o narrador se exprime fazendo uso do pronome "eu" e escreve um segundo "Paludes" que se incorpora ao primeiro. Esse "Paludes" é, por sua vez, o diário de Títiro, que nele também diz "eu". Mas há também outras narrativas integradas ao texto, como a estória contada por Richard ao narrador ou a caçada de Hubert – sem falar das explicações do narrador sobre seu texto, das quais é possível gerar muitas outras estórias.

A estrutura *en abyme* é o principal elemento da autorreflexão presente no texto. Teorizada pelo próprio Gide em 1893 em seu *Journal*, a *mise en abyme* em *Paludes* reflete o trabalho do escritor e também o do leitor, que é exposto à "gênese" do "Journal de Tityre", ele próprio escrito em primeira pessoa com algumas interferências em terceira pessoa. Essa profusão de textos que se refletem produz, voluntariamente, o questionamento da obra que temos diante dos olhos.

---

[204] "Candide, o Hurão, (...) o Gaspard Hauser 'pouco esperto', sem raiz ou estado civil, que fascinou o século XIX e ao qual se associaria Verlaine (...), todos esses representantes do 'olhar distanciado' (...) ou do olhar ingênuo da criança desestabilizam, através de suas questões, da interpretação ao pé da letra do discurso alheio, o sistema de costumes, as várias regras de conduta e as hipocrisias institucionalizadas que regem o mundo bem 'organizado' no qual penetram." HAMON, Ph. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes d'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996. p. 117-8.

Um parágrafo do *Journal* revela o modo como Gide compreendia a presença de outros textos em seus escritos.[205] Para ele os trechos mais perfeitos em um texto não geram descendência, e a obra-prima é "lisse comme un oeuf. On n'y saurait faire rien entrer".[206] O escritor é atraído pelas falhas, pois somente a partir delas pode inscrever sua marca. Sua imagem do trabalho intertextual é de continuação e, ao mesmo tempo, de postura crítica diante do texto anterior. E a imperfeição poderia estar na forma, mas também no conteúdo, posto que Gide julgava as *Bucólicas* incompreensíveis na harmonia de seus versos, algo exterior à memória e muito ligada a uma realidade distante.[207]

Após atravessar o paratexto no início do livro (dedicatória, epígrafe e prefácio), o leitor descobre que "Paludes" é também o nome do texto escrito pelo narrador. Ao mesmo tempo, esse livro – do qual temos acesso a alguns trechos e notas – também é "escrito" por Títiro, o personagem que mantém um *Journal de Tityre ou Paludes*. Todos esses *Paludes* têm em comum o fato de ser *works in progress*, nos quais vemos escritores às voltas com várias questões ligadas à escritura. Através da *mise en abyme*, Gide exibe não apenas os bastidores da criação literária, mas coloca em pauta alguns dos pilares da literatura, como seu sentido (ou ausência de sentido) e sua relação com o real. Uma das formas a partir das quais o vínculo entre a realidade e a ficção é discutido é a narração em primeira pessoa.

Além do narrador, seu personagem Títiro também conta suas "aventuras" em seu próprio nome, e o faz controlando totalmente sua estória:

> De ma fenêtre j'aperçois, quand je relève un peu la tête, un jardin que je n'ai pas encore bien regardé; à droite, un bois qui perd ses feuilles ; au delà du jardin, la plaine ; à gauche un étang dont je reparlerai.[208]

Na última frase Títiro indica claramente que escolhe os detalhes a serem transmitidos a seu leitor, e a ordem na qual eles serão expostos. Afirmando voltar posteriormente à descrição da lagoa, o personagem acentua o ato de

---

[205] Cf. GIDE, A. *Journal 1887-1925*. Paris: Gallimard, 1954.
[206] Idem, *Paludes*, op. cit., p. 65. "liso como um ovo. Não se poderia fazer entrar nele nada". Trad., p. 55.
[207] Cf. DELAY, op. cit.
[208] GIDE, op. cit., p. 20. "Ao levantar um pouco a cabeça, vejo da minha janela um jardim que ainda não observei bem; à direita, um bosque que vai perdendo as folhas; para lá do jardim, a planície; à esquerda, uma lagoa da qual voltarei a falar." Trad., p. 19.

criação e insiste sobre a escritura sujeita à lógica do pensamento do autor, e não a uma realidade transposta sem alterações.

Entretanto, o "reinado" de Títiro dura pouco, e caso o leitor se esqueça de sua origem virgiliana – que, portanto, deveria nos impedir de atribuir a ele qualquer realidade – ele é relegado por vezes à categoria de terceira pessoa:

> *Tityre achète un aquarium; il le place au milieu de sa chambre la plus verte et se réjouit à l'idée que tout le paysage du dehors s'y retrouve. Il n'y met que de la vase et de l'eau; en la vase est un peuple inconnu qui se débrouille et qui l'amuse; dans cette eau toujours trouble, où l'on ne voit que ce qui vient près de la vitre, il aime qu'une alternance de soleil et d'ombre y paraisse plus jaune et plus grise – lumières qui, venues par les fentes du volet clos, la traversent ; – Eaux toujours plus vivantes qu'il ne croyait…*[209]

Durante todo o texto Gide joga com os elementos constitutivos do efeito de real, desmascarando seu aspecto de construção cada vez que o leitor corre o risco de aceitar a "suspensão voluntária da descrença". Através de *Paludes*, o escritor convida seus leitores a refletir sobre o modo como tal ilusão é criada, e desenvolver um olhar crítico sobre a literatura e, através dela, sobre o mundo.

Tantas narrativas encaixadas umas nas outras rompem a linearidade textual e levam o leitor a duvidar do que lê. O terreno sobre o qual este se encontra é tão incerto quanto os pântanos de Títiro. Se assim for, embora o gênero desarme as expectativas do leitor, temos então uma espécie de advertência para o tipo de texto que o aguarda. A leitura é uma atividade de decifração e que requer do leitor maior atenção e sutileza, pois este será confrontado a um quebra-cabeça cujas peças obedecem a motivações desconhecidas e/ou inexistentes. A passividade diante da mera descrição de ações cede espaço a uma postura diferente do leitor, que para Fillaudeau é confrontado a "des pantins visiblement manipulés par le Narrateur, à une absence, un ressassement ou à l'éclatement de l'histoire; il ne lui reste dès lors d'autre choix que de participer à ce jeu auquel le convie l'écrivain".[210]

---

[209] Ibid., p. 59. Grifos do autor. "Títiro compra um aquário, coloca-o no meio de seu quarto mais verde e se alegra com a ideia de que roda a paisagem de fora lá se encontra. Só põe nele lodo e água; no logo está um povo desconhecido que se agita e o diverte; nessa água sempre turva, onde só se vê aquilo que chega perto do vidro, ele gosta que uma alternância de sol e de sombra pareça mais amarela e mais cinzenta – luzes que, vindas das fendas da veneziana fechada, a atravessam; águas sempre mais vivas do que ele pensava..." Trad., p. 50-1.

[210] "fantoches visivelmente manipulados pelo Narrador, à ausência, à repetição, ou à fragmentação da estória; não resta outra alternativa a não ser participar ao jogo proposto pelo escritor." FILLAUDEAU, op. cit., p. 285.

Paludes é um texto ao qual podemos chamar "aberto", se pensarmos nas definições formuladas por U. Eco. A existência de interpretações possíveis para um livro é uma característica inerente a toda obra, em qualquer época, mas nem todos os escritos consideram esse aspecto. A chamada "obra aberta" é um texto na qual a abertura é problematizada de modo claro, e a interação com o leitor é mais explicitada. Se toda obra é uma colaboração, a obra aberta tem plena consciência disso, e é estruturalmente concebida para que o leitor perceba sua importância dentro dela. O intérprete, suas emoções e experiências passam a ser vistos como o fator determinante para o sentido da obra, que não é mais controlado pelo autor:

> A obra fechada e unívoca do artista medieval refletiu uma concepção do cosmo como hierarquia de ordens claras e predeterminadas. A obra como mensagem pedagógica, como estruturação monocêntrica e necessária (…) reflete uma ciência silogística, uma lógica da necessidade, uma consciência dedutiva pela qual o real pode manifestar-se aos poucos, sem imprevistos e em uma única direção (…). A abertura e o dinamismo barrocos assinalam, justamente, o advento de uma nova consciência científica; a substituição do *tátil* pelo *visual*, isto é, o prevalecer do aspecto subjetivo (…).[211]

Essas obras também são autoconscientes, isto é, "metáforas epistemológicas" que não difundem uma teoria específica, mas representam a indeterminação inerente aos fatos naturais. No caso da literatura, as obras abertas são também metatextuais, pois expõem e questionam os mecanismos formais de sua criação. Toda grande obra se volta para seu processo de criação em qualquer época, mas a obra aberta faz dessa reflexão um de seus destaques, quando não o tema principal. Se a arte é um instrumento de representação do mundo, a autorreflexão pensa justamente o modo como o mundo é interpretado e os mecanismos através dos quais essa interpretação é feita.

A abertura textual se dá em todas as instâncias, e talvez uma das mais evidentes seja a dissolução do enredo "entendido como estabelecimento de nexos unívocos entre aqueles eventos que resultam essenciais ao desenlace final"[212], que cede espaço a fatos sem nenhuma determinação aparente. Esses eventos, sem importância, demonstram a impossibilidade de se construir um

---

[211] ECO, U. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 55. Grifos do autor.
[212] Ibid., p. 192.

discurso coerente e linear diante de um mundo no qual os acontecimentos estão longe de ser perfeitamente ordenados e determinados de modo positivista. O desaparecimento do enredo encadeado por uma relação de causa e consequência denuncia a mentira da representação que confere às ações significados de interpretação unívoca. Para Bertrand:

> (...) ce texte que l'on voit s'écrire, dont il nous est donné quelques pages même, lesquelles se confondent bien souvent avec celles du roman encadrant, refuse de fédérer tout contenu romanesque. Mais, en même temps, *Paludes* est habité par une pluralité de romans possibles qui ne démarreront jamais. Aussi pourrait-on voir dans chacune de ces propositions le prototype renversé et exténué du héros romanesque de tout le siècle: un héros immobile, inactif, célibataire, sans psychologie, inadapté, reclus dans un monde qui lui est totalement étranger. Un héros sans histoire qui n'aurait qu'un modèle, singulier par son asémie narrative, le bien nommé Tityre – rien de plus qu'un *nom* et qu'un *non.*[213]

A ausência em *Paludes* de um mundo no qual as aventuras se sucedem de maneira encadeada é a condição para a potencialidade do texto. Ao cotidiano banal do leitor, o narrador não opõe um universo exótico, fantástico ou rico de acontecimentos, mas apresenta a mesmice de sua própria vida e de seus personagens. O desafio do narrador de transformar "l'émotion que [lui] donna [sa] vie (...): ennui, vanité, monotonie"[214] em matéria literária termina por aproximar o texto do leitor. Se for possível existir uma identificação entre o leitor e o texto, ela poderá feita através do marasmo.

2.6. Os Antigos e os Modernos

Sendo *Paludes* um texto para o qual a literatura é uma questão central, não poderia faltar a presença de alguns escritores, embora a relação

---

[213] "(...) esse texto que se escreve diante de nossos olhos, do qual temos acesso a algumas páginas, que se confundem em geral com as do romance principal, se recusa a agrupar todo e qualquer conteúdo romanesco. Ao mesmo tempo, *Paludes* é habitado por uma pluralidade de romances possíveis que não sairão do papel. Dessa forma, é possível ver em cada uma dessas propostas o protótipo invertido e exaurido do herói romântico de todo o século XIX: um herói imóvel, ocioso, celibatário, sem características psicológicas, inadaptado, recluso em um mundo que lhe é totalmente estranho. Um herói sem estória que teria apenas um modelo, singular por sua falta de sentido fora da narrativa, Títiro – apenas e tão somente um *nome* e um *não*." BERTRAND, J-.P. "*Paludes*: traité de la contingence" In *Etudes françaises*. Volume 32, n° 3, 1996. p. 136. Disponível no site http://id.erudit.org/iderudit/036041ar. Acesso em 21 de setembro de 2012.

[214] GIDE, op. cit., p. 23. "A emoção que a [sua] vida [lhe] deu, é essa que [quer] transmitir: tédio, vaidade, monotonia". Trad., p. 22.

estabelecida com eles não seja das mais evidentes. Escritores como Huysmans, Barrès, Mallarmé ou Wilde, mencionados no texto, conferem contemporaneidade ao texto, mas não criam exatamente uma filiação estética. Não há comentários sobre eles ou seus livros, e o único que recebe certo destaque é Mallarmé, através do estampido da pistola alugada pelo narrador, que faz pensar na palavra "Palmes!"[215] extraída de "Don du poème"; de uma citação truncada de outro de seus versos, desta vez retirado de "Brise marine" ("Nous partirons! je sens que des oiseaux sont ivres"[216]), ou alusões às terças-feiras, dia em que Hubert fazia seus saraus literários – tal como o autor da *Prose pour Des Esseintes* – ou as traduções em língua inglesa feitas por Richard. Essas referências marcam o distanciamento com relação aos autores mencionados e, no caso de Mallarmé, trata-se especialmente de ultrapassar a estética da qual este era o maior representante. Modificar as palavras do antigo mestre e colocá-las em contextos irônicos permite a Gide superar sua força de atração e seguir adiante sem, contudo, desrespeitar o precursor.

No caso das citações latinas, elas poderiam ser interpretadas como uma lembrança das origens, uma reconciliação entre o antigo e o moderno e uma filiação ao ideal clássico e harmônico, adaptada à moral de disponibilidade que constitui o Títiro gidiano. Essas citações conferem ao texto, à primeira vista, um aspecto de seriedade e confiabilidade, já que o latim é uma língua de autoridade e referência indiscutível. Para Cazentre: "une formule latine sonne toujours plus vraie que son équivalent en langue vivante. Quoique morte, la langue de Virgile renvoie aux origines (…) et à une mythologie fondatrice".[217]

A retomada de textos não apresenta para Gide mero caráter de continuação ou de homenagem. E a citação possui em geral uma função subversiva, que questiona não apenas certos aspectos do hipotexto, mas também o próprio hipertexto. Através da deformação da forma e/ou do sentido da citação, como é o caso dos versos virgilianos em *Paludes*, Gide discute o mau uso que se pode fazer da literatura. Segundo Savage-Labrut, muitos personagens gidianos:

---

[215] Ibid., p. 116.
[216] Ibid., p. 118. "Partiremos! Eu sinto: pássaros estão ébrios!" Trad., p. 94.
[217] "uma fórmula latina soa sempre mais verdadeira que seu equivalente em língua viva. Embora morta, a língua de Virgílio remete às origens (...) e à uma mitologia fundadora." CAZENTRE, op. cit., p. 130-1.

> transforment le texte littéraire en fausse monnaie pour pouvoir l'utiliser à leur profit; une bonne citation rendre légitime un acte malhônnete. (…)
>
> La référence culturelle constitue donc une caution indiscutable, elle n'ouvre pas sur un commentaire possible, mais signifie au contraire la clôture du débat.[218]

O texto literário é tido como garantia absoluta de verdade, e é usado para autorizar certas condutas ou pensamentos. Tanto é assim que o narrador de *Paludes* não vê nenhum problema em estropiar a tradução de alguns versos das *Bucólicas*. O fato de virem de um texto latino e, portanto, de autoridade, deve ser suficiente para justificar as ideias do narrador, qualquer que seja seu significado original. Ele retira os versos de seu contexto de base e o ignora, fazendo deles fórmulas vazias, que podem ser usadas de qualquer forma.

Esse uso da citação tem, ainda, outra função, a de incutir a desconfiança no leitor. Se os textos de autoridade como a Bíblia e os escritos da Antiguidade Clássica podem ser usados para dizer qualquer coisa, o leitor tem todo o direito de questionar toda a literatura e sua relação com o real. Se a literatura pode ser objeto de manipulação, não é mais possível considerá-la como um espelho da realidade.

Além de reivindicar o estabelecimento de uma distância crítica com relação aos modelos, a união dos Antigos e dos Modernos, Virgílio e Mallarmé, representa, para Bertrand, "une nécessaire refonte de la littérature, au-délà des querelles de chapelles qui ont comme dénaturé son sens et sa fonction dans le monde moderne".[219] O intertexto não serve apenas como um gerador de outros textos, mas é também a maneira pela qual o escritor se separa dos modelos e constrói sua própria identidade literária. Apropriando-se de textos contemporâneos e inserindo-os em um discurso contra eles mesmos, Gide não questiona somente a escola simbolista ou a tradição do romance e sim toda a literatura e a postura de subserviência assumida diante de certas obras. Usar

---

[218] "transformam o texto literário em falsa moeda para poder utilizá-lo em proveito próprio; uma boa citação torna legítimo um ato desonesto (...).

A referência cultural constitui, dessa forma, uma garantia indiscutível. Ela não se abre para a possibilidade de um comentário mas, ao contrário, encerra o debate." SAVAGE-LAVRUT, S. "Représentations de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les soties et *Les Faux-monnayeurs*". In *André Gide 11: l'écriture d'André Gide 2 – méthodes et discours*. Colloque de Cerisy-la-Salle, 24-31 août 1996. Paris: Lettres Modernes Minard, 1998. p. 88.

[219] "uma revisão necessária da literatura, para além das querelas de grupos que lhe desnaturaram o sentido e a função no mundo moderno."BERTRAND, op. cit., p. 109.

os textos apenas como forma de prestar homenagem a seus autores não estabelece um diálogo produtivo e não faz a literatura se reavaliar nem evoluir.

2.6.1. Virgílio e Gide

A primeira alusão às *Bucólicas* está logo no início do texto, em uma conversa do narrador com seu amigo Hubert:

> J'ai lu dans Virgile deux vers: *Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus*
> *Limosoque palus obducat pascua iunco.*[220]

Não há outra referência mais precisa para os versos, e o leitor só obterá uma pista um pouco mais tarde, quando o nome Títiro for mencionado. Em seguida, o narrador apresenta uma tradução para os versos acima citados:

> (…) c'est un berger qui parle à un autre; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marecages sans doute, mais assez bon pour lui; et qu'il est très heureux de s'en satisfaire.[221]

De quem é o campo, do pastor que fala ou de seu interlocutor? O uso dos pronomes causa certa ambiguidade, pois na primeira bucólica é Melibeu quem se regozija com a sorte de Títiro – em um verso imediatamente anterior aos reproduzidos pelo narrador. Mas a impressão dada pela tradução do narrador é a do contentamento de Títiro com a modéstia de sua terra, quando o original nos mostra o contrário: o pouco do pastor é muito para quem, como Melibeu, perdeu tudo. E a partir dessa tradução surge a primeira definição apresentada pelo narrador para o protagonista de seu livro, o homem imóvel "qui possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente".[222] O personagem do "Paludes" *en abyme* também se chamará

---

[220] GIDE, op. cit., p. 16. "– Li em Virgílio dois versos: Et tibi magna satis quamvis lápis omnia nudus / Limosoque palus obducat pascua junco." Trad., p. 16. "E são de bom tamanho, embora pedra e pântano / de junco e limo toda a pastagem obstruam." (I, v. 47-48). In VIRGILIO. *Bucólicas*. Tradução de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida / Tessitura, 2005. Todas as citações das *Bucólicas* presentes na tese foram extraídas dessa edição.

[221] Idem, ibidem. "É um pastor que fala com outro ; diz que seu campo está cheio de pedras e pântanos, não há dúvida, mas é suficientemente bom para ele; e que está muito feliz em se contentar com isso." Trad., ibidem.

[222] Idem, ibidem. "que, possuindo o campo de Títiro, não se esforça por sair e sim ,ao contrário, se contenta com isso." Trad., ibidem.

Títiro e será portanto uma espécie de alegoria da imobilidade voluntária.

Quando Gide atribui a frase de Melibeu a Títiro, ele opera uma transformação das características normalmente atribuídas aos dois amigos. Enquanto Títiro representa a imobilidade voluntária (tanto em *Paludes* como no *Prométhée mal enchaîné*), o pastor virgiliano vai a Roma justamente para conseguir sua liberdade. Quanto a Melibeu, que deveria representar a resignação, e preferia um campo pantanoso a se lançar em uma viagem de rumo desconhecido, no *Prométhée* Gide o manda a Roma de forma gloriosa, e coroada pelo símbolo do poeta bucólico, a flauta, a ele negado em Virgílio. E as palavras de Títiro passam então a ser de Melibeu, completando o que chamaremos de princípio de inversão, isto é, a atribuição de características de um personagem a outro:

> – Où allez-vous?" questionna Tityre.
> Mœlibée répondit : *Eo Romam*.
> – Qu'est-ce qu'il dit ? reprit Angèle.
> Tityre : Vous ne comprendrez pas, chère amie.
> – Mais vous m'expliquerez, dit Angèle.
> – *Romam*, insista Mœlibée, — *urbem quam dicunt Romam.*"[223]

Gide opera uma verdadeira entorse no texto de Virgílio. Isso acarreta duas consequências. Por um lado, o escritor afirma sua independência com relação ao texto-base e apresenta seu uso do mesmo, cujas transformações são baseadas em sua economia narrativa. Ao mesmo tempo, a presença dos personagens e dos versos deixa clara sua admiração pelas *Bucólicas* e, principalmente, seu profundo conhecimento das mesmas.

Todavia, a relação intertextual declarada na obra de Gide não pode ser reduzida ao mero princípio de inversão; desde que o hipotexto é razoavelmente claro para o leitor, suas implicações não são em geral facilmente discerníveis, e demandam uma prática de leitura quase tão profunda quanto a do escritor. Um exemplo disso está justamente na figura de Melibeu, desta vez nas *Nourritures terrestres*, obra na qual canta a "Balada dos mais célebres amantes", na qual

---

[223] "– Aonde você vai?
Melibeu responde: *Eo Roman.*
– O que ele disse ? perguntou Angèle.
Títiro: Você não vai entender cara amiga.
– Então você explicará para mim, disse Angèle.
– *Romam*, insistiu Melibeu – *urbem quam dicunt Romam*." GIDE, *Le Prométhée mal enchaîné*. Paris : Gallimard, 1925. p.113. "À cidade de Roma" (I, v. 19). Trad.

retoma o mito de Teseu revisitado por Menalcas um pouco antes, e de modo muito parecido com o que será usado por Gide em seu *Thésée*:

> *(...)*
> *Ariane, je suis le passager Thésée*
> *Qui vous abandonne à Bacchus*
> *Pour pouvoir continuer ma route.*
>
> *Eurydice, ma belle, je suis pour vous Orphée*
> *Qui, d'un regard, dans les enfers, vous répudie,*
> *Importuné d'être suivi.*[224]

A referência também reconvoca o texto virgiliano, tanto com relação ao mito de Orfeu, presente nas *Bucólicas*, como quanto ao próprio Títiro[225]: na sexta bucólica o canto de Sileno – o personagem através do qual Títiro canta nesse poema – é uma cosmogonia na qual aparecem paixões mitológicas, infelizes como as da balada de Melibeu.

Quando os versos de Virgílio surgem traduzidos de forma errônea, de forma a corroborar as ideias do narrador, a verdade atribuída aos textos passa a ser contestável. A desconfiança se instala com relação a toda literatura, pois mesmo o discurso mais canônico constitui matéria manipulável. Aplicado a um texto antidogmático como o é *Paludes*, o caráter de autoridade das citações latinas é exposto à dúvida. E o fato de ser possível contestar seu sentido contribui para a instalação da desconfiança. Afinal, como pode transmitir uma única verdade algo cuja interpretação é variável e subjetiva? Segundo Cazentre:

> La langue virgilienne, ce latin scandé à la syntaxe fluide, elliptique, devient ainsi pour Gide une mine inépuisable de significations, dont le moindre fragment (...) quel qu'en soient le découpage et le sens originel, est perçu comme porteur d'une infinie richesse intellectuelle et morale, d'un discours de vérité aplicable à n'importe quel contexte, disproportionné par rapport à sa réalité verbale, repose presque integralement sur l'investissement massif

---

[224] Idem. *Les Nourritures terrestres*. Paris: Gallimard, 1918. p. 90. Em itálico no original.
"*Ariana, sou o passageiro Teseu*
Que vos entrega a Baco
Para poder seguir meu caminho

Eurídice, minha bela, sou Orfeu para vós,
Orfeu que, com um olhar aos infernos, vos repudia,
Importunado por ser seguido" . Os frutos da terra *seguido de* Os novos frutos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 66.

[225] Veremos com mais detalhes no próximo capítulo a relação entre Orfeu e Títiro.

qu'y apporte la croyance du lecteur.[226]

O fato de Gide nunca ter escrito nenhuma crítica sobre os textos de Virgílio – como fizera com muitos outros escritores por ele igualmente admirados – é digno de nota.[227] A releitura constante das *Bucólicas* não engendra análises por parte do escritor, apenas comentários sobre o prazer da leitura dos versos:

> Je reprends les *Eglogues* de Virgile. Je croyais les savoir par coeur; il me semble que je ne les ai jamais lues; merveilleux don de nouveauté du poète. Tout le reste, pensées et nombre peuvent se prendre, s'apprendre, se retenir, mais cette harmonie même des vers, des couleurs, des lignes, des musiques demeure quelque chose d'incompréhénsible. La mémoire n'y peut rien; cela reste extérieur, et se place devant nous, et nous éprouvons à chaque contemplation, une stupefaction nouvelle. Entre tous Virgile m'a ravi, pas même dans Chenier je ne trouvai de pareilles délices.[228]

É como se essa experiência de leitura pertencesse ao inefável, e nenhum conteúdo determinado fosse atribuído por Gide à obra de Virgilio. Por isso o escritor francês dava aos versos o significado que bem lhe aprouvesse. Podemos dizer que o texto virgiliano é para Gide completamente disponível, livre de sentidos preestabelecidos, tal como será a figura de Títiro em *Paludes*.

Embora o latim presente no texto não apresentasse grandes dificuldades para seus leitores contemporâneos[229], quem não conhece a língua e, portanto, não teve contato com os textos na versão original, vai provavelmente ter a sensação de ler um discurso totalmente confiável, e não terá motivos para desconfiar das traduções feitas pelo narrador. Mas não é esse o leitor desejado

---

[226] "A língua virgiliana, esse latim escandido com a sintaxe fluida, elíptica, torna-se para Gide uma mina inesgotável de sentidos, da qual o menor fragmento (...) qualquer que seja o recorte e o sentido original, é percebido como portador de uma riqueza intelectual e moral infinita, de um discurso de verdade aplicável a qualquer contexto. Distanciado da realidade verbal, a língua repousa quase integralmente no investimento maciço feito pela credulidade do leitor." CAZENTRE, op. cit., p. 229.

[227] P. Pollard identifica nada menos de 238 referências às obras de Virgílio, entre textos de ficção e diário íntimo (POLLARD, P. *Répertoire des lectures d'André Gide*. Paris: ATAG, 2000), com o predomínio evidente de alusões e citações extraídas das *Bucólicas*.

[228] "Retomo as *Églogas* de Virgílio. Acreditava conhecê-las de cor; tenho a impressão de não as ter jamais lido; maravilhoso dom de novidade do poeta. Todo o resto, pensamentos e ritmo podem ser aprendidos, aproveitados, mas essa harmonia dos versos, das cores, das linhas, das músicas é sempre algo incompreensível. A memória não tem nada a ver com isso; é algo exterior, que surge diante de nós, e sentimos a cada contemplação uma estupefação nova. Entre todos Virgílio me encantou, nem em Chenier encontrei delícias semelhantes." GIDE, A. *Journal (1887-1925).* Paris: Gallimard, 1996. p. 189-90.

[229] "C'est du latin que tout élève de la Troisième République a dû rencontrer". ("Frases em latim que todo estudante durante a Terceira República deve ter encontrado.") BERNARD, op. cit., p. 131.

por Gide que, em uma conferência intitulada “De l'importance du public”, deixa claro que escritor e leitores devem ter as mesmas referências para a plena compreensão da obra. O público precisava pertencer a uma elite intelectual para ter acesso às sutilezas e subentendidos dos textos. E servir-se do latim é um modo de se afastar da literatura de massa – tal como o era o romance de então – e deixar clara a necessidade de recuperar o contato com uma linguagem literária clássica e autônoma. Portanto não é estranho que os versos apareçam sem grandes explicações.[230]

Virgílio pode ser considerado uma leitura de referência[231], um dos textos com os quais Gide estabeleceu um contato contínuo e aprofundado, e cuja consequência foi a assimilação da matéria literária, a tal ponto que é talvez lícito falar em uma fusão das *Bucólicas* com os textos gidianos. Nesse sentido, podemos dizer que Gide faz, através da retomada dos personagens virgilianos, uma reescritura das poesias do autor da *Eneida*. Não se trata de retomar literalmente os personagens de Virgílio, mas sim de imbricá-lo em sua obra de tal forma que estes esclareçam os textos de Gide.

A questão da fidelidade normalmente esperada de uma tradução também deve ser considerada aqui, e para isso é interessante o fato de Paul Valéry ter traduzido as *Bucólicas* em 1942, no final de sua vida. O autor de *Monsieur Teste* propunha uma teoria de leitura, escritura e tradução na qual as três atividades se completam. Esse modo de encarar um texto-base como uma espécie de laboratório potencial de novos textos, mesmo em se tratando de uma tradução, parece estar bastante próximo da aparente inversão operada pelo narrador de *Paludes* aos discursos de Títiro e Melibeu – e, sabendo que Gide e Valéry eram grandes amigos, não é difícil imaginar os pontos de contato entre as ideias de ambos. Diante do texto de Virgílio, Valéry afirma ter se

---

[230] “*Paludes* (...) crée une complicité avec qui a lu et surtout a aimé cette oeuvre singulière et déroutante. Et le roman joue constamment de cette complicité avec son lecteur: un lecteur capable de saisir les références, le saugrenu, le discours réflexif et de comprendre en quoi le propos détourne de manière systématique les codes et les attentes. Et de fait, il y a aussi une position de supériorité dans le goût du suranné qui dénote une certaine culture, une certaine sensibilité, un élitisme qui est celui du lecteur idéal de *Paludes*.” (“*Paludes* cria uma cumplicidade com quem leu e sobretudo com quem amou essa obra singular e desconcertante. O romance joga constantemente com essa cumplicidade: um leitor capaz de entender as referências, o absurdo, o discurso reflexivo e de compreender como o assunto desvia de maneira sistemática os códigos e as expectativas. E, de fato, há também uma posição de superioridade no gosto pelo ultrapassado que indica certa cultura, certa sensibilidade, o elitismo do leitor de *Paludes*.”) DIET, op. cit., p. 73.

[231] Cf. CAZENTRE, op. cit.

sentido em comunhão com o poeta de Mântua no momento da criação poética, e ter estabelecido com a obra um diálogo tão próximo como o que teria com um poema seu:

> Je me trouvai, par moments, tout en tripotant ma traduction, des envies de changer quelque chose dans le texte vénérable. C'était un état de confusion naïve et inconsciente avec la vie intérieure imaginaire d'un écrivain du siècle d'Auguste.[232]

Um exemplo da manipulação operada em *Paludes* com relação ao texto virgiliano (manipulação essa que pode ser considerada como metatextual, pois expõe as estratégias e técnicas de criação usadas em sua própria criação) está no banquete, no qual o narrador e seu amigo Alexandre trocam bilhetes antes de entrarem no salão de Angèle:

> *Tu me rappelles ceux qui traduisent* Numero Deus impare gaudet *par 'Le numéro Deux se rejouit d'être impair' et qui trouvent qu'il a bien raison. – Or s'il était vrai que l'imparité porte en elle quelque promesse de bonheur – je dis de liberté, on devrait dire au nombre Deux: "Mais, pauvre ami, vous ne l'êtes pas, impair; pour vous satisfaire de l'être tâchez au moins de le devenir".*[233]

Em sua tradução das *Bucólicas*, R. Carvalho apresenta o verso citado acima (VIII, v. 76) como "ao deus apraz o ímpar"[234]. O narrador não apenas troca o sentido do verso, procedendo a uma tradução equivocada, como também não explica o significado real em francês. Tal como acontecera no início de *Paludes*, ele nos dá outra interpretação para o texto virgiliano. Quando o narrador e seu amigo estropiam o sentido dos versos, em uma tentativa de adaptá-los a suas ideias, fica evidente o contrassenso do qual é vítima todo aquele que tenta transmitir uma falsa erudição através do discurso de outrem. O latim surge como um elemento de validação em discursos cujo sentido é praticamente vazio e pode, portanto, ser considerado como passível de

---

[232] "Tive, enquanto mexia em minha tradução, vontade de mudar alguma coisa no venerável texto. Era um estado de confusão ingênua e inconsciente com a vida interior imaginária de um autor do século de Augusto." VALERY, P. "Variations sur les *Bucoliques*". In VIRGILE. *Bucoliques, Géorgiques*. Traductions de Paul Valéry et de l'abbé Dellile. Paris: Gallimard, 1997. p. 306.

[233] GIDE, *Paludes,* op. cit., p. 70. Grifos do autor. "*Você me lembra aqueles que traduzem* Numero Deus impare gaudet *por: 'O número Dois se alegra de ser ímpar' e que acham que ele tem toda a razão. Ora, se fosse verdade que a imparidade traz consigo alguma promessa de felicidade – digo de liberdade –, dever-se-ia dizer ao número Dois; 'Mas, meu pobre amigo, você não é ímpar; procure ao menos tornar-se ímpar para estar satisfeito de sê-lo.'"* Trad., p. 59.

[234] In VIRGILIO, op. cit.

manipulação.

Na segunda definição de “Paludes” apresentada pelo narrador a Angèle, a estória continua a girar em torno de Títiro, um celibatário vivendo em uma torre rodeada por pântanos. À crítica feita pela moça ao nome dado ao protagonista (“Un vilain nom”[235]), o narrador responde dizendo ser um nome virgiliano. Assim sendo, haveria uma obrigação de aceitá-lo, por mais inusitado que seja. Parece haver aqui certa crítica ao culto das origens, o que continuaria a discussão suscitada pela tradução dos versos feita pelo narrador.

Mas *Paludes* não rompe totalmente com as *Bucólicas*, e conserva algumas das características atribuídas ao pastor no poema de Virgílio. Um exemplo surge no trecho abaixo reproduzido:

> *Paludes* – commençai-je – c'est l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde... – mieux: de l'homme normal, celui sur qui commence chacun; – l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous. – Dans Virgile, il s'appelle Tityre – et il nous est dit expressément qu'il est *couché* – “*Tityre recubans”. – Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché.[236]

A terceira pessoa, aquela da qual se fala: é assim também que Títiro aparece em todas as bucólicas nas quais seu nome é citado, com exceção da primeira e da sexta. Os outros personagens falam dele e por vezes com ele, mas Títiro não tem voz. Ele é o homem comum, aparentemente sem talentos poéticos, que cuida dos animais enquanto outros cantam suas alegrias e tormentos amorosos. O texto aqui se aproxima das *Bucólicas* e com elas estabelece uma ligação mais direta. E essa definição de homem comum parece ser o ponto de partida dos assuntos desenvolvidos ao longo do texto, como o ato livre ou gratuito.

O “Paludes” do narrador poderia ser definido como a estória do homem privado da palavra. Em nenhum momento dos trechos nos quais aparece Títiro é mostrado dialogando; ele só se manifesta através de gestos repetidos que são descritos pelo narrador. É através deste último que um “eu” atribuído à

---

[235] GIDE, op. cit., p. 19. “Que nome feio!” Trad., p. 18.

[236] Ibid, p. 75. Grifos do autor. “Paludes – comecei – é a história do terreno neutro, aquele que é de todo mundo... ou melhor: do homem normal, aquele sobre o qual começa cada um; a estória da terceira pessoa, aquela de quem se fala... que vive em cada um, e que não morre conosco. Em Virgílio ele se chama Títiro... e nos é dito expressamente que ele está *deitado: ‘Tityre recubans’. Paludes* é a história do homem deitado.” Trad., p. 63.

Títiro exprime suas impressões, mas nunca de modo direto. Nas conversas com o padre e com o médico apenas as palavras destes são reportadas:

> Eh bien, commençais-je – voilà : Tu te souviens des macreuses ; – Tityre en tuait quatre, disais-je. Du tout ! – il ne peut pas : la chasse est défendue. Aussitôt de venir un prêtre : l'Église, dit-il à Tityre, eût avec bien de la tristesse vu Tityre manger des sarcelles ; c'est un gibier peccamineux ; on ne sait trop se mettre en garde ; le péché nous attend partout ; dans le doute autant l'abstinence ; – préférons la macération ; – l'Eglise en connaît d'excellentes et dont l'efficace est certaine. – Oserai-je conseiller un frère : – mangez, mangez des vers de vase.
> Sitôt le prêtre parti, c'est un médecin qui s'amène : Vous alliez manger des sarcelles ! mais ne saviez-vous pas que c'est très dangereux ! Dans ces marais la fièvre maligne est à craindre ; il faut adapter votre sang ; *similia similibus*, Tityre ! Mangez des vers de vase (*lumbricoli limosi*) – l'essence des marais s'y concentre et c'est de plus un aliment fort nourrissant.[237]

Nas *Nourritures terrestres* o personagem faz parte dos ouvintes de Menalcas mas nada diz; e se no *Prométhée* Títiro finalmente fala, suas palavras são ou espécie de eco do que diz Angèle ou tiradas de algum outro contexto, e sempre de forma truncada:

> Tityre disait à Angèle : "Tant d'occupations me tueront ; je n'en puis plus ; je sens l'usure ; ces solidarités activent mes scrupules ; s'ils augmentent, je diminue.[238] Que faire ?
> – Si nous partions ? lui dit Angèle.
> – Je ne peux pas, moi : j'ai mon chêne.
> – Si vous le laissiez, dit Angèle.
> – Laisser mon chêne ! y pensez-vous?
> – N'est-il pas assez grand bientôt pour pousser seul ?
> – Mais c'est que j'y suis attaché.
> – Détachez-vous", reprit Angèle.[239]

---

[237] Ibid., p. 40-1. "Pois bem – comecei – aí vai: você se lembra dos frangos d'água; Títiro matava quatro, dizia eu. Nada disso! Não pode: a caça é proibida. Logo surge um padre; a Igreja, diz ele a Títiro, teria visto com muita tristeza Títiro comer marrecos; é uma caça pecaminosa; o cuidado nunca é demais; o pecado nos espreita por toda parte; na dúvida, o melhor é a abstinência; demos a preferência à maceração; a Igreja conhece algumas excelentes e cuja eficácia é certa. Ousarei aconselhar a um irmão: coma, coma minhocas.
– Assim que o padre sai, aparece um médico e pergunta: Você ia comer marrecos? Não sabia que é muito perigoso? Nestes pântanos há o perigo da febre maligna; é preciso adaptar seu sangue; *similia similibus*, Títiro! Coma minhocas (*lumbriculi limosi*) – a essência dos pântanos se concentra nelas, e além disso é um alimento muito nutritivo." Trad., p. 36.

[238] Uma frase muito semelhante a essa está no evangelho de São João, capítulo 3, versículo 30: "É preciso que ele cresça e eu diminua". Disponível em http://www.bibliaevangelica.com.br/livro/joao/capitulo/3/versiculo/30. Acesso em 20 de novembro de 2012.

[239] "Títiro dizia a Angèle: 'Tantas ocupações acabarão por me matar; não aguento mais; sinto a fadiga; essas solidariedades acionam meus escrúpulos; se eles aumentam, eu diminuo. Que devo fazer?
– E se nós partíssemos ? disse-lhe Angèle.
– Não quero : tenho meu carvalho.
– Você pode deixá-lo para trás, disse Angèle.

As palavras de Títiro são, aqui, ditadas pelo que diz Angèle. Da mesma forma, quando encontram Melibeu, o personagem apenas traduz para sua amiga as frases latinas do pastor nu. É como se a palavra fosse negada a Títiro, característica que é apresentada em uma das definições dadas pelo narrador, mas também no próprio texto virgiliano, pois com exceção da primeira bucólica, o pastor não diz nada; nem mesmo o canto a ele atribuído na sexta bucólica é por ele emitido diretamente, e sim por um "mediador", Sileno.[240]

A palavra é considerada pelo narrador de *Paludes* como um modo de ação. E como Títiro é desde o início do texto caracterizado como a imagem da imobilidade, é coerente o fato de a fala lhe ser negada. Ele se define por seus gestos, mas estes negam a si mesmos, pois não conduzem a nada, e devem ser recomeçados eternamente:

> Le second jour, un voilier passant, il tue au matin quatre macreuses ou sarcelles et vers le soir en mange deux qu'il a fait cuire sur un maigre feu de broussailles. Le troisième jour, il se distrait à construire une hutte de grands roseaux. Le quatrième jour, il mange les deux dernières macreuses. Le cinquième jour, il défait sa hutte et s'ingénie pour une maison plus savante. Le sixième jour...[241]

Em geral, cada vez que Títiro decide agir, ele o faz visando o bem de outrem: é assim no episódio das plantas em *Paludes* e na fundação de uma cidade no *Promethée*. Entretanto, também essas ações não têm nenhum sucesso, e o personagem volta a seu estado inicial de inércia:

> *Tityre au bord des étangs va cueillir les plantes utiles. Il trouve des bourraches, des guimauves efficaces et des centaurées très amères. Il revient avec une gerbe de simples. À cause de la vertu des plantes, il cherche des gens à soigner. Autour des étangs, personne. Il pense : c'est dommage. — Alors il va vers les salines où sont fièvres et ouvriers. Il va vers eux, leur parle, les exhorte et leur prouve leur maladie ; — mais un dit qu'il n'est pas malade ; un autre, à qui Tityre donne une fleur médicinale, la plante dans un vase et va la regarder pousser ; un autre enfin sait bien qu'il a la fièvre, mais croit qu'elle est utile à sa santé.*

– Deixar meu carvalho ! você não fala sério!
– Ele não é grande o suficiente para crescer sozinho ?
– Sou apegado a ele.
– Desapegue-se, respondeu Angèle." GIDE, *Le Prométhée mal enchaîné*, op. cit., p. 110.

[240] Voltaremos a esse assunto no próximo capítulo.

[241] Idem, *Paludes*, op. cit., p. 16-7. "No segundo dia, vendo passar aves, mata de manhã quatro frangos d'água ou marrecos, e à noite come dois assados num parco fogo de gravetos. No terceiro dia se distrai construindo uma cabana de caniços. No quarto dia come os dois últimos frangos d'água. No quinto dia, desmancha a cabana e tenta uma casa mais elaborada. No sexto dia..." Trad., p. 16.

> *Et comme aucun enfin ne souhaitait guérir et que les fleurs s'en fussent fanées, Tityre prend lui-même la fièvre pour pouvoir se soigner…*[242]

A discussão sobre o caráter de representação da literatura permeia a obra, e alguns trechos merecem ser destacados. Um deles é a já referida afirmação feita por Angèle sobre o uso feito pelo narrador dos fatos da "vida real", ao que este responde:

> J'arrange les faits de façon à les rendre plus conformes à la vérité que dans la réalité; c'est trop compliqué pour vous expliquer cela maintenant, mais il faut être persuadé que les événements sont appropriés aux caractères; c'est ce qui fait les bons romans; rien de ce qui nous arrive n'est fait pour autrui.[243]

Para garantir a veracidade dentro de sua obra, o narrador impede Títiro até mesmo de pescar. É difícil, a essa altura da análise, não fazer uma aproximação entre o nome do protagonista de "Paludes" e a palavra "títere", marionete sem vontade comandada por outrem. O personagem não possui nenhuma autonomia, obedecendo apenas às injunções de seu criador, o que contraria o princípio dialógico identificado por Bakhtin, segundo o qual haveria um diálogo entre as consciências do autor e dos personagens em determinadas obras, como nas de Dostoiévski. Gide parece querer mostrar o que os escritores fazem em geral com seus personagens: manipulam a estória como bem entendem e, ao mesmo tempo, tentam dar ao leitor a falsa impressão de ter diante dos olhos algo estritamente real. Para Bertrand:

> Tityre n'agit pas chez Virgile, encore moins chez Gide. Il n'écrit pas davantage. C'est là que réside toute la philosophie et toute la morale de Tityre, dans cette absence d'action qui est une exigence plus soutenue que l'action dans le temps, presque une expérience

---

[242] Ibid., p. 104-5. Em itálico no original. "Títiro à beira das lagoas vai colher as plantas úteis. Encontra borragem, malvavisco eficaz e centáurea muito amarga. Volta com um feixe de ervas medicinais. Por causa da virtude das plantas, procura pessoas para curar. Em volta das lagoas, ninguém. Pensa: é uma pena. Então vai para as salinas, onde há febres e operários. Vai para junto deles, fala com eles, aconselha-os e lhes prova sua doença; mas um diz que não está doente; outro, a quem Títiro dá uma flor medicinal, planta-a em um vaso e vai olhá-la crescer; outro enfim sabe que está com febre, mas acredita que ela é útil à sua saúde.
E como enfim ninguém desejava curar-se e as flores murchariam, Títiro fica ele próprio com febre para poder pelo menos curar a si mesmo." Trad., p. 84.

[243] Ibid., p. 22. "Eu arrumo os fatos de maneira que se tornem mais conformes à verdade do que na realidade; é muito complicado para lhe explicar isso agora, mas é preciso admitir que os acontecimentos estão apropriados aos caracteres; é isso que faz os bons romances; nada do que ocorre conosco é feito para outros." Trad., p. 20.

> d'ascèse. (…) Par le traitement intertextuel qu'il propose du personnage latin, Gide invite le lecteur à le suivre et à se perdre avec lui dans une approche nouvelle, fondamentalement paradoxale, de l'oeuvre d'art mais aussi de la vie. Il invite à comprendre, autrement qu'en déchiffrant le sens, que Tityre est l'incarnation de l'art parce qu'il est liberté absolue, parce qu'il est tout entier poésie, à savoir harmonie cosmique, à l'image d'Orphée dont le chant unit l'homme à l'univers. (…) C'est dans ce sens qu'il faut accueillir l'attitude qui résume à elle seule Tityre tout entier: «Tityre sourit». Il est satisfait. (…) Ce dont Tityre se contente, c'est du marais qui l'entoure en prolongement de son être, un espace de négation et de liberté à la fois. Son sourire prend aussi valeur autoréflexive. Il instaure une condescendante complicité entre l'auteur et le lecteur et signe le régime de l'oeuvre, sa sourde ironie.[244]

O narrador de *Paludes* expõe suas ideias sobre a estória do livro a vários personagens e o faz a cada vez de modo diferente, mantendo sempre a figura de Títiro e seu contentamento diante do marasmo de sua vida. Mas seu personagem não é apenas baseado no pastor virgiliano. Como vimos, ele também é inspirado em um dos amigos do narrador, Richard ("je songe à lui quand je songe à Tityre"[245]), cuja vida é adaptada a seus propósitos literários. Do amigo, o narrador aproveita a aceitação e o conformismo com a vida tal como ela se apresenta, mas faz de seu personagem um homem solitário – diferentemente de Richard, casado e pai de quatro filhos – para, segundo ele, "concentrer cette monotonie; c'est un procédé littéraire".[246] Surge aqui um ponto que será mais desenvolvido posteriormente nos *Faux-monnayeurs*, a questão da verossimilhança e da adaptação dos fatos à economia textual do escritor. O assunto do romance não seria mais imaginado como uma "crônica da vida real", e sim um problema da estética da criação literária, isto é, o conflito entre a vida e sua estilização, evidenciando o fato de a matéria romanesca não poder ser confundida com a reprodução do real. Nesse sentido, a composição *en abyme* presente em *Paludes* permite à obra refletir sobre si mesma e, ao

---

[244] "Títiro não age na obra de Virgílio, e ainda menos nos textos de Gide. Ele também não escreve. E nisso está toda a filosofia e toda a moral de Títiro, nessa ausência de ação que é uma exigência mais premente que a ação no tempo, quase uma experiência de ascese. (...) Através do tratamento intertextual proposto para o personagem latino, Gide convida o leitor a segui-lo e a se perder com ele em uma nova abordagem, e fundamentalmente paradoxal, da obra que de arte e também da vida. Ele nos convida a compreender, sem recorrer à decifração pelo sentido, o fato de Títiro ser a encarnação da arte por ser liberdade absoluta, por ser feito de poesia, de harmonia cósmica, como Orfeu cujo canto une o homem ao universo. (...) Nesse sentido se deve entender a atitude que o resume tão bem: 'Títiro sorri'. Está satisfeito. (...) Títiro está contente com o pântano que o cerca e é uma extensão de seu ser, espaço de negação e de liberdade ao mesmo tempo. Seu sorriso tem também valor autorreflexivo, pois instaura uma cumplicidade condescendente entre o autor e o leitor, e assinala o regime da obra, sua surda ironia." BERTRAND, "*Paludes*: traité de la contingence", op. cit., p. 136-7.

[245] GIDE, op. cit., p. 32. "penso nele quando penso em Títiro". Trad., p. 29.

[246] Ibid., p. 48. "concentrar essa monotonia; é um processo artístico". Trad., p. 41.

escritor, pensar a respeito do fazer literário. Cabe a ele a tarefa de moldar a matéria bruta do real e torná-la literatura.

"Peu de choses me sont accordées, mais j'ai fait mon bonheur de peu de choses".[247] A frase de Richard indica o que, para o narrador, é a essência de Títiro. E contra esse conformismo se posiciona o narrador, embora também não seja capaz de vencer o marasmo de sua vida. Por estar feliz mesmo vivendo com pouco, Richard é para o narrador o exemplo da cegueira geral diante da estagnação da vida quotidiana, da qual o pântano de Títiro é a imagem ideal. Para o narrador não é possível viver feliz em meio ao conformismo e existe, portanto, uma barreira entre ele e os outros personagens, uma incompreensão mútua, exemplificada tanto pela exasperação do narrador quanto pelos comentários dos demais com relação às suas inquietações. A aceitação é considerada a virtude dos que não percebem a própria mediocridade, e Títiro é o representante de quem não se revolta contra sua existência. E o narrador é o único que se inquieta e tem consciência da imobilidade de sua rotina, pois nenhum de seus conhecidos se preocupa com a monotonia do cotidiano. Temos a impressão de estar diante de um diálogo de surdos:

> *On ne sort pas – c'est un tort. D'ailleurs, on ne peut pas sortir; – mais c'est parce que l'on ne sort pas. – On ne sort pas parce que l'on se croit déjà dehors. Si l'on se savait enfermé, on aurait du moins l'envie de sortir.*[248]

Esse trecho é digno de nota por dois motivos. Primeiro, ele resume a angústia do narrador diante da imobilidade e, ao mesmo tempo, expõe algo que perpassará toda a obra até o final, a impossibilidade de sair desse estado apesar de sua constatação. Além disso, a referência às *Bucólicas* também volta aqui, pois faz pensar no comentário feito pelo Títiro virgiliano a respeito do tempo passado com Galatéia, durante o qual ele não pudera juntar dinheiro para comprar sua liberdade e sabia estar preso tanto a seu senhor quanto à tirania de sua companheira.

Uma forma que pode ser aproximada da estrutura de *Paludes* é a das

---

[247] Ibid., p. 39. "Poucas coisas me foram concedidas, mas eu fiz uma felicidade com poucas coisas". Trad., p. 34.

[248] Ibid., p. 68. Em itálico no original. "A gente não sai; é um erro. Aliás, não se pode sair; mas é porque não se sai. A gente não sai porque já crê estar lá fora. Se soubesse que está encerrada, teria pelo menos vontade de sair." Trad., p. 57.

próprias bucólicas, isto é, as disputas verbais entre os pastores. Assim também acontece nos "diálogos" no texto: não há uma real interação entre os personagens, e muitos menos espaços vazios presentes em toda conversação, a ser completados a partir das suposições dos interlocutores.[249]

Outro ponto de contato entre a *sotie* e as *Bucólicas* é a identificação entre autor e personagem. O Títiro virgiliano é considerado por muitos um *alter ego* do autor das *Geórgicas*, uma forma de agradecer à intervenção de Otávio durante o período de instabilidade após a guerra civil em Roma. E muitos estudiosos de *Paludes* acreditam ser possível ver no texto dois Títiros, o personagem e o narrador, pois ambos se encontram em situações similares e são, da mesma forma, manipulados por seus criadores. Além disso, o próprio narrador – cujo nome não é citado em nenhum momento – estabelece uma identificação, ainda que confusa, com Títiro:

> Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi; – Tityre, c'est l'imbécile; c'est toi – c'est nous tous (…) je prends imbécile dans le sens d'impotent; il ne se souvient pas toujours de sa misère.[250]

Alguns críticos, como G. Watson, chegam até a atribuir também ao narrador o prenome Títiro.[251] Essa identificação aproxima o personagem de Gide de seu modelo virgiliano, também considerado um representante *in fabula* de seu autor. "Títiro I" (o narrador) sofre com a rotina da qual não consegue escapar; já o "Títiro II" (que também escreve, sendo o autor do *Journal de Tityre*) aceita muito bem sua vida monótona – simbolizada especialmente pelo pântano e pelo aquário – e se compraz na calma tranquilidade de suas terras. Os dois Títiros são igualmente narradores de livros cujo título é "*Paludes*", ambos aparentemente inconclusos.

Embora aproximar narrador e personagem seja possível, preferimos manter entre ambos certa distância porque, mesmo escrevendo obras de títulos iguais, apenas o narrador nos apresenta o processo criativo da sua. No trecho acima citado, o narrador deixa claro que, contrariamente a Títiro, ele

---

[249] Cf ISER, W. *L'acte de lecture*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1976.

[250] GIDE, op. cit., p. 72. "Títiro sou eu e não sou eu ; Títiro é o imbecil; sou eu, é você... somos nós todos... (...) eu tomo imbecil no sentido de impotente; ele não se lembra sempre de sua miséria." Trad., p. 61.

[251] Cf WATSON, G. "Le voyage de Tityre". In *Cahiers André Gide I: les débuts littéraires, d'André Walter*. Paris: Gallimard, 1969.

está consciente de sua triste condição imóvel, distanciando-se de sua "criatura". Além disso, a confusão entre realidade e ficção é uma questão importante no texto e se reflete até nas considerações de outros personagens, mas é rechaçada pelo narrador. Mesmo a amiga do narrador, como vimos, confunde:

> la vérité comme adéquation au réel avec la vérité littéraire qui, à ce point de vue-là, est précisement fausseté. Le narrateur lui explique comment la vérité du symbole, par exemple, n'est point celle de la représentation réputée exacte, conforme à la réalité.[252]

A ausência de ação de Títiro é a marca de sua disponibilidade total, pois toda ação implica em compromissos. Do mesmo modo, a liberdade do narrador está condicionada justamente à sua capacidade de reflexão e não às ações inconclusas como a viagem frustrada com Angèle e nem mesmo a seu livro, que não sabemos se foi efetivamente escrito ou não. A inação de Títiro anula a própria noção de personagem. Assim sendo, ele não faz parte de nenhuma lógica determinista, não se insere em qualquer tipologia e não se presta a análises psicológicas tal como os personagens romanescos em geral. Por isso ele encarna a liberdade também para o escritor que dele pode fazer qualquer coisa e também para o leitor, e é o ideal de uma moral de contemplação e disponibilidade. De acordo com Bertand:

> Point de départ et visée du roman, Tityre annule la notion même de personnage. Tout d'abord, parce qu'il ne parle pas. Ensuite, parce que, enfermé dans son champ, il «ne s'efforce pas d'en sortir» et se contente de la gratuité de son existence qui est aussi plénitude. Là est la source de la fascination du narrateur pour cette entière disponibilité, qu'il voudrait être celle de l'écrivain. Tityre aime pêcher, mais «par nécessité il ne peut rien prendre» (...). En Tityre, le narrateur — ce sont ses propres mots — entend «concentrer» la «monotonie» du monde et de l'existence. Ainsi se dévoile le «procédé» de ce roman que l'auteur qualifie justement dans son *Journal* d'«oeuvre volontairement rétrécie ».Tityre mène une vie en dehors de toute nécessité : il n'a pas d'histoire et l'espace qu'il habite —le marais— est à l'image de ce qui est dissous en lui : il n'a ni origine, ni fin, ni limite. À peine un corps, juste une attitude — son sourire — et une posture — *recubans.*[253]

---

[252] "a verdade como adequação ao real com a verdade literária que, desse ponto de vista, é precisamente falsidade. O narrador explica à sua amiga como a verdade do símbolo, por exemplo, não é de modo algum a da representação tido por exata e conforme à realidade." ALBOUY, P. "*Paludes* et le mythe de l'écrivain". In *Cahiers André Gide III: le centenaire.* Paris: Gallimard, 1972, p. 246.

[253] "Ponto de partida e objetivo do romance, Títiro anula a própria noção de personagem. Primeiro, por não falar. Em seguida porque, fechado em seu campo, ele 'não tenta sair dele' e se contenta com a gratuidade de sua existência que também é plenitude. Ai está a fonte da fascinação do narrador por

Essa inação seria outro ponto em comum entre os Títiros das *Bucólicas* e de *Paludes.* E nisso residiria a moral do personagem, nessa ausência de ação "qui est une exigence plus soutenue que l'action dans le temps, presque une expérience d'ascèse".[254] O fato de ser celibatário e não ter nenhuma necessidade – traço este compartilhado pelo escravo virgiliano – constitui algo desenvolvido nas *Nourritures terrestres*, a liberdade absoluta e o desapego de tudo. Ao recusar a ação, o Títiro gidiano renuncia à alienação de si mesmo e se torna objeto de algo exterior a si. Sua imobilidade é, nesse sentido, reivindicação de liberdade e de autenticidade, pois a alienação implica em entrega a um poder estranho e a se tornar outro. Agindo, o homem é transformado em um objeto, na ação realizada. Ele se aliena no mundo das coisas e "das relações sociais; e aliena-se pelo fato de que, construindo coisas e relações, o faz obedecendo a leis de subsistência e desenvolvimento que ele próprio deve respeitar, amoldando-se a elas"[255], como afirma Eco. Através da releitura proposta, Gide convida o leitor a ver Títiro como a encarnação da própria arte por estar livre de tudo e isso, segundo Bertrand: "parce qu'il est tout entier poésie, à savoir harmonie cosmique, à l'image d'Orphée dont le chant unit l'homme et l'univers".[256]

2.6.2. As particularidades do intertexto gidiano

De acordo com P. Masson, a presença de outros textos escritos de Gide pode se dividida em duas fases. A primeira é ligada à Bíblia, várias vezes citada nos *Cahiers d'André Walter*, primeiro texto publicado pelo escritor. Nessa fase, a citação é usada pelo escritor como modo de legitimar suas ideias; no

---

essa disponibilidade total, que o escritor gostaria que fosse a sua. Títiro gosta de pescar, mas 'por necessidade ele não pode pegar nada'. (...) Em Títiro, o narrador – em suas próprias palavras – pretende 'concentrar' a 'monotonia' do mundo e de sua existência. Dessa forma o modo de fabricação desse romance que o autor qualifica justamente em seu Diário de 'obra voluntariamente encurtada'. Títiro leva uma vida alheia a qualquer necessidade: não tem estória e o espaço no qual mora – o pântano – é como o que nele se dissolve: não tem origem, fim ou limites. Menos que um corpo, apenas uma atitude – seu sorriso – e uma postura – *deitado*." BERTRAND, "*Paludes*: traité de la contingence", op. cit., p. 139.

[254] "que é uma exigência mais forte que a ação no tempo, quase uma experiência de ascese." Ibid., p. 52.

[255] ECO, op cit., p. 229.

[256] "pois ele é inteiro composto de poesia, isto é, harmonia cósmica, semelhante à imagem de Orfeu cujo canto une o homem e o universo." BERTRAND, op. cit., p. 53.

caso dos *Cahiers*, o discurso bíblico tinha por objetivo convencer sua prima, Madeleine Rondeaux, a se casar com Gide. É notável observar que, nesse livro, o escritor se serve da literatura de um modo que seria mais tarde amplamente denunciado por ele mesmo como falso.

Aos poucos, o texto bíblico cede espaço a outras obras, com as quais Gide desenvolverá um relacionamento diferente. A citação se torna, sobretudo, a maneira irônica de exibir o modo através da qual um personagem espera enganar aos outros e a si mesmo. O uso das palavras de outrem intenta, como o fez Gide em seu primeiro texto, justificar certas ideias ou determinada visão de mundo. Entretanto, a citação termina por mostrar o engodo ao qual o personagem se submete e tenta submeter os outros. Para Masson:

> Cette relativisation du référent textuel traduit donc une crise profonde, la remise en cause de certitudes morales et religieuses sur lesquelles Gide avait un moment pensé fonder son œuvre, et qu'il est amené à considérer comme des repoussoirs. A partir de 1893, c'est-à-dire de la découverte des nourritures terrestres, l'intertextualité gidienne change de cap (…), la recherche d'un contre-pouvoir va lentement s'affirmer; aux vérités reçues se substituent les vérités innées, Gide se met à l'écoute de son moi et c'est lui-même, texte méconnu, qu'il va s'efforcer de faire apparaître dans ses œuvres.[257]

A segunda fase da intertextualidade gidiana é constituída principalmente pela autocitação. Feita em geral por meio de alusões, essa recuperação teria por objetivo mostrar que uma determinada ideia fixa, desenvolvida ou apenas esboçada em um texto anterior, foi superada. É o caso da estória de Títiro no *Prométhée mal enchaîné*, que retoma e ultrapassa os temas expostos na *sotie* de 1895. Em *Paludes*, a intertextualidade interna se manifesta com relação tanto a textos anteriores como a textos que ainda seriam escritos. Gide antecipa alguns elementos a ser revisitados em suas obras posteriores, e recupera discussões e ideias de seus livros mais antigos. Conforme Diet:

> Les références de *Paludes* sont d'ailleurs également prises dans cet

[257] "Essa relativização do referente textual reflete uma crise profunda, o questionamento de certezas morais e religiosas sobre as quais Gide pensara por algum tempo basear sua obra, e que ele passa a considerar como moldes descartáveis. A partir de 1893, isto é da descoberta dos 'alimentos da terra', a intertextualidade gidiana muda de direção (...), a busca de uma força contrária se afirma lentamente; as verdades inatas se substituem às verdades estabelecidas, e Gide passa a ouvir seu eu e é ele próprio, texto desconhecido, que o autor se esforçará de inserir em suas obras." MASSON, P. "Production-Réproduction: l'intertextualité comme príncipe créateur dans l'oeuvre d'André Gide". In THEIS, R. & SIEPE, H. *Le Plaisir de l'intertexte*. Frankfurt am Main : Verlag Peter Lang, 1988. p. 214.

> entre-deux fondamental. Une séquence du roman, mettant em scène une réunion de littérateurs, est ainsi intitulé “Le banquet”, renvoie évidemment à Platon, mais présage aussi du futur banquet des *Faux-monnayeurs*, autre réunion d'écrivaillons qui égratigne les symbolistes d'alors, les surréalistes. Le narrateur de *Paludes* rencontre aussi un certain Walter – qu'il ne peut sentir, s'amuse le texte – certainement l'ancien double fictif de Gide, André Walter. Il rêve aussi de Biskra qui peuplera l'oeuvre future, pendant que l'Idumée d'un ancien poème de Gide passe dans *Paludes*. De même, l'idée du court récit “El Hadj ou Le Traité du faux prophète” est déjà contenue dans quelques vers de *Paludes*; les réflexions sur l'acte libre donneront naissance à la théorie de l'acte gratuit du *Prométhée mal enchaîné* et des *Caves du Vatican*; et le thème de l'aveuglement tel qu'il est développé annonce de manière troublante la rencontre avec Œdipe dans l'ultime roman de Gide, *Thésée*.[258]

Um dos textos de Gide no qual a relação intertextual surge desde o título é justamente *Le Promethée mal enchaîné*, no qual o hipotexto é triplo: o mito de Prometeu, a tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado,* e o poema de Goethe, *Prometheus*. O intertexto é anunciado como um apequenamento irônico das referências, por conta do advérbio de modo “mal”. Também nesse livro Títiro aparece e, tal como em *Paludes*, é a pessoa da qual se fala pois, durante o enterro de um dos personagens, Prometeu conta sua estória em uma espécie de subcapítulo. Títiro continua sozinho em seu pântano, mas agora ele está deveras entediado. Um certo Menalcas surge e coloca “une idée dans le cerveau de Tityre, une graine dans le marais devant lui. Et cette idée était la graine et cette graine était l'Idée”.[259] A ideia de Titiro não é fruto de reflexão pessoal e sim mera sugestão exterior, aceita sem maiores considerações. Com o tempo, a ideia cresce e se transforma em uma árvore, em função da qual Títiro passa a viver. No entanto, embora se dedique exclusivamente a ela, seus cuidados não são suficientes e Títiro contrata então uma infinidade de especialistas. A ideia/árvore, que já não lhe pertencia desde o início, passou a

---

[258] “As referências de *Paludes* estão igualmente nesse intermédio fundamental. Uma sequência do romance, que põe em cena uma reunião de literatos, é intitulada “O banquete”, remetendo evidentemente a Platão, e pressagia também o banquete futuro dos Moedeiros falsos, outra reunião de escritorezinhos criticada pelos simbolistas da época, os surrealistas. O narrador de *Paludes* encontra também certo Walter – que, ironiza o texto, não consegue sentir – com certeza o antigo duplo fictício de Gide, Andre Walter. O narrador também sonha com Biskra que povoará a obra futura, enquanto a Iduméia de um poema antigo de Gide aparece em *Paludes*. Da mesma forma, a ideia da narrativa breve ‘El Hadj ou o tratado do falso profeta’ já está em alguns versos de *Paludes*; as reflexões sobre o ato livre gerarão a teoria do ato gratuito do *Prometeu mal encadeado* e dos *Subterrâneos do Vaticano*; e o tema da cegueira desenvolvido no texto anuncia de modo perturbador o encontro com Édipo no ultimo romance de Gide, *Teseu*.” DIET, op. cit., p. 69.

[259] “uma ideia no cérebro de Títiro, uma semente no pântano diante dele. E essa ideia era a semente e essa semente era a ideia.” GIDE, *Le Promethée mal enchaîné*, op. cit., p. 104.

ser cada vez menos sua. Tendo sido "dispensado", Títiro resolve encontrar outras atividades nas quais empregar sua energia, pois:

> son ingéniosité naturelle lui proposait d'autres emplois (…) il inventa même, pour accrocher ses éponges au mur, une petite patère accrostiche, qu'au bout de quatre jours il ne trouva plus commode du tout.[260]

Seus afazeres não lhe dão nenhuma satisfação e, diante disso, sua amiga Angèle sugere – como em *Paludes* – uma viagem, dessa vez a Paris.

O pastor Melibeu aparece no mesmo lugar onde surge Prometeu, e tocando suas "flautas", alusão provável à siringe, o instrumento musical dos pastores por excelência. Quando o vemos na primeira bucólica, ele deixava para trás o mundo pastoril; aqui, ele recupera seu lugar neste mesmo universo. É ele agora quem deseja ir a Roma, e está mais próximo da atmosfera bucólica enquanto Títiro, abandonado por Angèle, "se retrouva seul et complètement entouré de marais".[261] Como acontece nas *Geórgicas*, a última frase da estória de Títiro remete a outro texto, o início de *Paludes*. Onde normalmente se encontraria um ponto final surge a referência a outro texto e a narração não acaba, mas conduz a outra leitura.

Embora Gide se sirva da inversão como um princípio intertextual, o escritor conserva com os hipotextos uma forte ligação, inclusive quanto à estrutura. Em *Paludes*, os capítulos I-IV ("Hubert" e "Hubert ou la chasse ao canard") e II-VI "Angèle" e "Angèle ou le petit voyage") apresentam certa correspondência; da mesma forma, a obra potencial anunciada ao final do livro, *Polders*, continuará a *sotie* com algumas modificações. As correspondências internas podem ser atribuídas à "poética do imobilismo" presente no texto, do qual o ventilador de Angèle, o aquário de Títiro ou o picadeiro frequentado por Hubert são símbolos evidentes. O hipotexto virgiliano também apresenta ligações internas com relação aos poemas entre si. Segundo muitos estudiosos, as bucólicas respondem umas às outras tematicamente: é o caso da primeira e da nona, como veremos no próximo capítulo. Tal como na *sotie*, essas correspondências não são perfeitas, mas introduzem visões

[260] "sua engenhosidade natural lhe sugeria outros trabalhos (...). Chegou até a fabricar um pequeno gancho acróstico para pendurar suas esponjas na parede, gancho esse que não mais lhe pareceu nada cômodo após quatro dias." Ibid., p. 108.

[261] "Voltou a estar sozinho e completamente cercado pelo pântano". Ibid., p. 114.

semelhantes do mesmo tema.

Um exemplo da intertextualidade sob o princípio da inversão em Gide está na retomada do mito no *Prométhée mal enchaîné*. O poder de Zeus, a rebeldia do titã, toda a simbologia do fogo – reduzido a um reles palito de fósforo... – o castigo representado pela águia, cada um dos elementos do mito é apresentado "ao contrário". A oposição de Prometeu à vontade divina passa da ação desafiadora à palavra. De acordo com P. Genoveva:

> Dans le mythe classique, la puissance de Prométhée se manifeste dans sa capacité de défi. Il s'oppose au dieu suprême de l'Olympe pour protéger et faire progresser l'espèce humaine. Cet antagonisme entre le Titan et les dieux constitue le noyau central et permanent du mythe. Le Prométhée gidien, quant à lui, n'intervient qu'une fois auprès de Zeus, pour le bénéfice d'un seul homme.[262]

A inversão já se encontra, no caso do *Prométhée*, no hipotexto utilizado por Gide. Ao invés de buscar diretamente o mito ou a tragédia de Esquilo, *Prometeu acorrentado*, o escritor teria utilizado principalmente o poema de Goethe intitulado *Prometheus*.[263] Lido durante o verão de 1892 a revolta do titã, o distanciamento com relação ao criador e a afirmação de sua liberdade presentes no poema teriam chamado a atenção de Gide, que levaria em conta em sua releitura a mudança de ponto de vista introduzida pelo poeta alemão. Referir-se a um texto que questiona a significação canônica do mito mostra a vontade de Gide de inverter os valores, e de propor novas leituras. E é exatamente o que faz o apequenamento generalizado na *sotie*.

Quanto ao Títiro do *Prométhée* ele, segundo Genoveva, é o oposto do titã:

> dans la mesure où la situation de ce dernier se présente comme une image inversée de celle de Prométhée (…). Tityre, comme Prométhée, est prisonnier, mais au lieu d'être attaché au sommet d'une montagne, il se trouve enlisé dans un marécage.[264]

---

[262] "No mito clássico, o poder de Prometeu se manifesta através de sua capacidade de desafiar. Ele se opõe ao deus supremo do Olimpo para proteger e promover a raça humana. Este antagonismo entre os deuses e o Titã constitui o núcleo permanente do mito. Já o Prometeu gidiano intervém uma única vez junto a Zeus, e em benefício de um só homem." GENOVEVA, P. *André Gide et le labyrinthe de la mythotextualité*. Indiana: Purdue University Press, 1995. p. 74.

[263] Cf REID, V. *André Gide and curiosity*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. p. 153-4.

[264] "na medida em que a situação desse último se apresenta como uma imagem invertida da de Prometeu (...). Títiro é prisioneiro como Prometeu, mas ao invés de estar amarrado no alto de uma montanha, está afundado em um pântano." GENOVEVA, op. cit., p. 81.

Enquanto Prometeu acaba por se libertar daquilo que o devorava, Títiro volta para seu pântano, tendo sido abandonado por Angèle. Mais ativa que sua homônima de *Paludes*, a moça introduz a mudança e parte em busca do desconhecido com Melibeu. Mas o Títiro do *Prométhée* também se opõe ao da *sotie* de 1895, pois este se contenta em sua imobilidade, diferentemente do que acontece com o personagem apresentado na conferência de Prometeu.

Para C. Debard, a presença de Virgílo na obra de Gide em geral parece funcionar sob os moldes de um conceito visto no capítulo anterior, e utilizado para definir as relações entre *Manderre* e *Paludes*, a *innutrition.* Assimilação profunda de modelos e temas, cujo resultado é a transformação dos mesmos em algo novo, a *innutrition* constitui o equilíbrio entre o plágio e a criação, é como se o escritor se alimentasse das obras de outros, das quais extrairia algumas substâncias para seus próprios textos: "Si Gide emprunte des thèmes aux *Bucoliques* de Virgile, c'est donc pour les réorienter savamment dans l'optique qui lui est chère et leur donner un tour éminemment personnel."[265]

Pode parecer contraditório introduzir um novo conceito quando nosso objetivo é estudar a prática intertextual de Gide. Se o fazemos, temos por objetivo mostrar que, embora os nomes possam ser diferentes, tais práticas se referem às várias maneiras de interpenetração dos textos uns nos outros. Além disso, a *innutrition* poderia ser definida como uma das facetas da intertextualidade, especialmente ao analisarmos o texto de onde E. Faguet forjou o conceito, a "Seconde préface de L'Olive", escrito por Joachim du Bellay:

> Si, par la lecture de bons livres, je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie, qui après, venant à exposer mes petites conceptions selon les occasions qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ils ne me reviennent en la mémoire, doit-on pour cette raison les appeler pièces rapportées?[266]

Na conferência intitulada "De l'influence en littérature", Gide alude a uma

---

[265] "Se Gide toma emprestado temas das *Bucólicas* de Virgílio, ele o faz para reorientá-los de modo inteligente em uma ótica que lhe é cara e para dar a elas uma conotação totalmente pessoal." DEBARD, C. "Les sources antiques dans *Les Nourritures terrestres*". In WALKER, D.H. & BROSMAN, C.S. *Retour aux* Nouritures terrestres. Amsterdam : Rodopi, 1997. p. 4.

[266] "Se, através da leitura de bons livros, alguns traços ficaram gravados em minha imaginação quem, expondo minhas pequenas criações de acordo com as ocasiões que se oferecem e que *circulam mais facilmente através de minha pluma que em minha memória*, deve por esse motivo chamá-los de empréstimos?" DU BELLAY, J. "Seconde Préface de *L'Olive*". Apud FAGUET, op. cit., p. 167.

forma de incorporação de outros textos muito próxima do que é dito no trecho acima, e também da definição cunhada por Faguet:

> J'ai lu tel livre, et après l'avoir lu je l'ai remis sur ce rayon de ma bibliothèque – mais dans ce livre il y avait telle parole que je ne peux pas oublier. Elle est descendue en moi si avant, que je ne la distingue plus de moi-même.[267]

As palavras de outros se tornam suas à medida que o escritor as lê. Ele se esquece de onde vieram, mudam-no e se tornam parte integrante de sua vida e de sua obra. E, para Gide, seu alcance é profundo apenas se despertar ideias latentes, se houver uma confluência de pensamentos entre autores e leitores. Ao traduzir os versos como quer, o narrador da *sotie* exibe justamente a apropriação profunda feita pelo escritor e a transformação decorrente. E o princípio de inversão identificado no uso das citações virgilianas expõe exatamente o modo como o escritor trabalha com os versos das *Bucólicas*, isto é, como um movimento duplo: o trabalho com as citações constituem um metatexto da intertextualidade gidiana, que torce o hipotexto a fim de adaptá-lo a suas ideias e economia textual.

O jogo ao qual o leitor é convidado em *Paludes* pode ser verificado igualmente no modo como Gide trabalha com seus hipotextos. Se o texto-base é facilmente identificável, sua significação dentro do hipertexto é geralmente problemática, ou melhor, não se dá a conhecer somente com o achado da "fonte". Este é o caso da epígrafe de *Paludes*, "*Dic cur hic* (L'autre école)".[268] Interessa-nos aqui a frase em latim, cujo sentido é ambíguo, podendo ser traduzida como "Diga-me por que neste lugar" ou "Diga-me por que este aqui". Essa frase pode ser comparada à epígrafe de *Voyage d'Urien*, "Dic quibus in terris" ("Dize onde"), parte de um verso repetido duas vezes na terceira bucólica de Virgílio, na qual os pastores Menalcas e Damoetas cantam sob a apreciação de Palemon, que declara a disputa empatada por conta do talento dos competidores. Segundo Fillaudeau, essa referência constitui uma alusão ao aspecto lúdico do canto bucólico, por conta do conteúdo dos versos citados

---

[267] "Li certo livro, e após tê-lo lido eu o recoloquei na prateleira de minha biblioteca – mas neste livro havia certa palavra que não posso esquecer. Ela penetrou tão fundo em mim que já não a diferencio de mim mesmo." GIDE, A. "De l'influence en littérature". In ____. Prétextes *suivi de* Nouveaux Prétextes. Paris: Mercure de France, 1990. p. 12.

[268] GIDE, *Paludes*, op. cit., p. 9.

abaixo:

DAMOETAS

Dize onde, e para mim serás o grande Apolo
o céu não se abre mais além do que três braças?

MENALCAS

Dize onde nasce flor que tem nome de reis
em pétalas grafado, e Fílis será tua. (III, v. 104-106)

Como os versos apresentam um conteúdo deveras enigmático, Fillaudeau conclui que seu caráter de "adivinhação" pode ser comparado às potencialidades presentes na estória de Títiro em *Paludes*, que por sua vez está presente nessa mesma bucólica, sendo citado duas vezes. Em outras palavras, a obscuridade dos versos acima, que conduziria o leitor a se indagar sobre seu sentido, teria sido transposta, através de outros elementos, à *sotie*, e se manifestaria na pluralidade de definições.

A terceira bucólica constitui um ótimo exemplo de poesia pastoral, transpondo quase literalmente o idílio 8 de Teócrito, o principal hipotexto das *Bucólicas*. Além disso, nessa bucólica a marca da reescritura realizada por Virgílio é bastante evidente, através de elementos como a introdução do real pela menção de um dos amigos do poeta, Asinio Polião. Ou seja, a terceira bucólica seria um metatexto, na qual é apresentado o modo a partir do qual o poema foi composto, levando em conta e ultrapassando o texto-base ao mesmo tempo. Esse duplo movimento aparece, por exemplo, em um verso como o citado a seguir:

Lança-me uma maça, Galatéia lasciva,
e, querendo ser vista, até os salgueiros vai. (III, v. 64-65)

É fácil pensar na Galatéia da primeira bucólica, mas é importante também se lembrar da ninfa de mesmo nome, a amada do gigante Polifemo, personagens do idílio 6 de Teócrito, por conta da referência a maçãs, presente nesse poema.[269]

Se nossa hipótese for plausível, pode-se pensar que Gide tenha feito, na epígrafe de *Paludes*, uma alusão à terceira bucólica que pode ser lida em

[269] Esse idílio será estudado com maiores detalhes no próximo capítulo.

vários níveis. Antes mesmo do início do texto o leitor é confrontado ao caráter metatextual e intertextual do livro, que exibe seu processo de criação, reivindica seus hipotextos e a releitura dos mesmos. Esse poderia ser o sentido da citação extraída da primeira bucólica, presente na segunda página de *Paludes*.

Entretanto, a frase *dic cur hic* também pode aludir a um contexto bem diverso. Ela aparece nos *Ensaios de Teodiceia* de Leibniz, e pode ser interpretada como uma exortação à dúvida, a não confiar em nenhuma norma convencional. Através dessa frase, segundo Stengers:

> Leibniz demande que, si nous avons à "prendre position", nous n'obéissons pas à des raisons générales, à une conformité indifférente aux circonstances, à une norme aveugle. Nous devons mettre ces généralités à l'épreuve du "hic", du "ceci", et situer notre acte dans ce moment du monde. Leibniz demande que nous envisagions la situation par rapport à laquelle nous nous apprétons à prendre position comme un 'cas', c'est-à-dire sur un mode aussi concret, aussi explicitement situé dans le ici et maintenant que nous le pouvons.[270]

Ao iniciar seu texto com tal frase, Gide convidaria o leitor a por em dúvida o livro que virá a seguir, e a literatura de modo geral. Ou seja, sua própria palavra deve ser analisada a partir de um ponto de vista crítico, e não simplesmente aceita como uma verdade absoluta. Essa é mais uma das facetas da cooperação à qual o texto nos convida: a leitura é, em *Paludes,* uma decifração e que, para Fillaudeau : "requiert la subtilité du lecteur confronté non plus à une oeuvre fermée mais à une oeuvre 'ouverte', à un *puzzle* dont les pièces semblent obéir à des motivations inconnues et aléatoires."[271]

2.6.3. O texto e a vida

[270] "Leibniz pede que, se devemos 'tomar posição', não obedeçamos a razões gerais, à conformidade indiferente às circunstâncias, a uma norma cega. Devemos pôr essas generalidades à prova do 'hic', do 'isso' e situar nosso ato no momento presente do mundo. Leibniz pede que encaremos a situação sobre a qual tomaremos posição como um 'caso', isto é, um modo tão concreto e explicitamente situado no aqui e no agora quanto pudermos." STENGERS, I. "Risquer une ville qui apprend". In *Les Annales de la recherche urbaine*, nº 95, juin 2009. Disponível em www.annalesdelarechercheurbaine.fr/IMG/pdf/Stengers_ARU_95.pdf. Acesso em 5 de setembro de 2012.

[271] "que solicita a sutileza do leitor confrontado não mais a uma obra fechada, mas a uma obra 'aberta', um quebra-cabeças cujas peças parecem obedecer a motivações desconhecidas e aleatórias." FILLAUDEAU, op. cit., p. 297. Grifo do autor.

A relação de Gide com as *Bucólicas* ia além do interesse literário. Os poemas de Virgílio funcionaram também como autorização para a sexualidade do autor de *Nourritures terrestres*, uma espécie de permissão para suas tendências homossexuais. Gide transporia o ideal mítico da Arcádia virgiliana à África do Norte, lugar das primeiras experiências sexuais do escritor. Segundo E. Marty, através de um verso da décima bucólica (*quê ! Amintas é preto ?* X, v. 38), Gide estabelece:

> un lien génétique entre les bergers antiques et les bergers arabes (…), justificant qu'il n'y ait point d'incompatibilité entre la race maure et la race hellène; ce vers de Virgile, il l'a répété à satiété, s'émerveillement du miracle de la coincidence entre le vers ancien et son désir présent.[272]

A influência agiria, como diz o escritor na conferencia sobre o assunto, por semelhanças, isto é, pela descoberta de uma visão de mundo em comum. A leitura de Nietzsche, por exemplo, teria revelado em Gide aspectos de seu pensamento dos quais ele ainda não tinha conhecimento. Da mesma forma, através dos pastores virgilianos, Gide entraria em contato com a personificação de seu desejo. Para J O'Brien:

> On imagine sans peine le joyeux étonnement avec lequel ce jeune refoulé calviniste, élevé de la façon la plus puritaine, découvrit un jour les *Bucoliques*, l'emploi qu'il ne tarda pas à en faire nous laisse penser qu'il dut trouver en ces poèmes l'écho de ses plus secrètes émotions, et même sa propre justification aux yeux d'une société qui semblait n'accepter point ses pareils.[273]

Em sua análise de alguns sonhos descritos pelo escritor, R. Bastide identifica no primeiro deles o medo do escritor de ser pego em flagrante delito de falta de originalidade, resultado da "angústia da influência", tal como a definiria H. Bloom.[274] A reação de Gide diante do perigo de ser descoberto o

---

[272] "Uma ligação genética entre os pastores antigos e os pastores árabes (...), justificando a compatibilidade entre a raça moura e a raça helênica; esse verso de Virgílio foi repetido à exaustão por Gide, que se extasiou diante do milagre da coincidência entre o verso antigo e seu desejo presente." MARTY, E. *André Gide: qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1987. p. 56.

[273] "Pode-se facilmente imaginar a alegre surpresa com a qual este jovem calvinista reprimido, educado da maneira mais puritana possível, descobriu certo dia as *Bucólicas*; o proveito delas tirado nos leva a pensar que encontrou nesses poemas o eco de suas emoções mais íntimas, e até mesmo a sua própria justificação aos olhos de uma sociedade que parecia não aceitar quem a ele se assemelhava." O'BRIEN, J. Les Nourritures terrestres *d'André Gide et* les Bucoliques *de Virgile*. Traduction Elisabeth Van Rysselberghe. Boulogne-sur-Seine: Les Editions de la Revue Prétexte, 1955. p. 21.

[274] O estudo dos sonhos de Gide realizado por Bastide é feito com mais detalhes em nossa dissertação de

levaria a tentar despistar o leitor:

> D'abord, est-il bien sûr que l'on trouve chez un Goethe, un Nietzsche, exactement les mêmes idées que l'on trouve chez lui? Cette impression que l'on a n'est-elle pas un rêve? On croît se souvenir d'idées identiques, mais c'est une illusion de la mémoire.[275]

Para dissipar qualquer desconfiança com relação à origem das ideias, o escritor as atribuiria a falsas fontes. Se o leitor procurar os textos sugeridos pelo escritor, encontrará mais diferenças do que semelhanças entre os supostos hipotextos e os livros de Gide. A partir de tal constatação, o leitor concluirá que as ideias expressas nos textos gidianos podem ter, de fato, sido formadas a partir das obras de outros, mas seu desenvolvimento e expressão são perfeitamente originais.

Acreditamos que, se Gide não revela claramente as referências de outros escritores em suas obras, ele o faça sobretudo para desafiar o leitor e obrigá-lo a olhar a literatura de uma maneira diferente da habitual. Segundo G. Defaux:

> L'art gidien est un art de la dissimulation, voire du secret: un 'jeu subtil' auquel le lecteur est invité à participer et dont il retire les plaisirs et les satisfactions intellectuelles que sa perspicacité lui mérite (…). Paradoxalement, chez cet être voué à la description de soi et hanté par la sincerité et le besoin de justification, l'écriture est très rarement le lieu de la transparence. Elle a pour fonction essentielle (…) non pas de résoudre, mais de poser des problèmes, et elle se propose moins de révéler une pensée que de la dissimuler.[276]

Para Gide, a obra que se dá a conhecer de imediato e revela suas interpretações possíveis à primeira leitura não possui valor durável. O livro realmente importante é de difícil acesso, e suas riquezas só se mostram

---

mestrado. ARAUJO, R. L. André Gide e Georges Perec: os diálogos potenciais. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa). 2009. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

[275] "Para começar, estamos certos de encontrar em Goethe ou em Nietzsche exatamente as mesmas ideias presentes na obra de Gide? Essa impressão não é apenas um sonho? Pensamos nos lembrar de ideias idênticas, mas é uma ilusão da memória." BASTIDE, R. *Anatomie d'André Gide*. Paris: L'Harmattan, 2006. p. 54.

[276] "A arte de Gide é a da dissimulação, do segredo: um 'jogo sutil' ao qual o leitor é convidado a participar e do qual extrai prazeres e satisfações intelectuais através de sua perspicácia (...). Paradoxalmente, neste ser voltado à descrição de si e assombrado pela sinceridade e necessidade de justificação, a escritura é raramente o lugar da transparência. Sua função essencial não é a de resolver, e sim de apresentar problemas, e ela se propõe menos a revelar um pensamento que a dissimulá-lo." DEFAUX, G. "Sur des vers de Virgile: Alissa et le mythe gidien du bonheur". In *André Gide 3. Gide et la fonction de la littérature*. Paris: Lettres Modernes Minard, 1972. p. 98.

através de uma longa convivência, de uma reflexão contínua por parte do leitor. Inverter as referências aos hipotextos é uma forma de dificultar o acesso do público, e de fazê-lo pensar.

As citações extraídas dos textos de Virgílio são numerosas mesmo no *Journal* de Gide, e indicam a importância da literatura para sua própria vida. Seu uso é muito parecido com o exposto pelo autor nos textos ficcionais, a saber, totalmente pessoal e adaptado a seus pensamentos e vontades. Todavia, antes de acusar Gide de usar a literatura como o fazem seus personagens, é preciso lembrar que, como dissemos anteriormente, para o escritor os versos do poeta latino possuíam grande riqueza intelectual e moral, constituíam um discurso válido para muitos contextos, e interpretáveis de muitas formas. A intertextualidade gidiana é um encontro, uma confluência de ideias: por isso Gide não acreditava que autores como Nietzsche e Goethe o houvessem influenciado, e sim que as ideias de certos escritores encontravam eco, ou despertavam, as suas.

2.7. Gide e o pastiche

Exercício importante para a formação do escritor, como vimos no capítulo anterior, o pastiche também foi praticado por Gide, e não apenas durante sua juventude: o autor de *La Symphonie pastorale* imitaria o estilo de escritores como Rimbaud, Heredia, Mallarmé e outros.[277] E, como Perec o faria mais tarde, ele também escrevera pastiches de seus próprios textos. J-. M. Wittmann identificou um trecho de *Voyage d'Urien* reescrito em *Paludes*[278]. Reproduzimos abaixo o trecho em questão na *sotie*:

> La lampe baissait faute d'huile, le feu se mourait tristement, et la vitre se lavait d'aube. Un peu d'espoir enfin des réserves du ciel semblait en grelottant descendre… Ah! que vienne enfin jusqu'à nous un peu de céleste rosée et, dans cette chambre si close où si longtemps nous sommeillâmes, fût-ce à travers la vitre et pluviale, qu'une aube enfin paraisse, et qu'elle apporte jusqu'à nous, à travers l'ombre accumulée, un peu de blancheur naturelle…[279]

[277] Cf. ARON, P. & ESPAGNON, J. *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.

[278] Cf. WITTMANN, J-. M. *Symboliste et déserteur. Les oeuvres "fin de siécle" d'André Gide*. Paris: Honoré Champion, 1997.

[279] GIDE, op. cit., p. 117-8. "A lâmpada baixava por falta de óleo; o fogo ia morrendo tristemente, e a vidraça lavava-se de alvorada. Um pouco de esperança enfim das reservas do céu parecia descer

Esse extrato se parece muito com o início de *Voyage d'Urien*:

> Quand l'amère nuit de pensée, d'étude et de théologique extase fut finie, mon âme qui depuis le soir brûlait solitaire et fidèle, sentant enfin venir l'aurore, s'éveilla distraite et lassée. Sans que je m'en fusse aperçu, ma lampe s'était éteinte; devant l'aube s'était ouverte ma croisée. Je mouillai mon front à la rosée des vitres, et repoussant dans le passé ma rêverie consumée, les yeux dirigés vers l'aurore, je m'aventurai dans le val étroit des métempsycoses.[280]

O tom declamatório do texto de 1893 é retomado em *Paludes* de modo irônico: a noite "estudiosa", de "êxtase teológico" de Urien se torna "insignificante" na *sotie*, indicando que uma determinada visão da literatura havia sido deixada de lado em favor de outra. Gide revisita seus textos a fim de discutir certos aspectos e ideias, e de exibir a evolução de seu pensamento e as mudanças ocasionadas por meio da escritura. A retroação evocada pelo escritor na conhecida página do *Journal* não implica apenas no aspecto literário, mas causa uma reação no próprio Gide, e indica a transformação que seus livros causavam em si mesmo:

> J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion, lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. Nos actes ont sur nous une rétroaction. "Nos actions agissent sur nous autant que nous agissons sur elles", dit George Eliot.
>
> Donc j'étais triste parce qu'un rêve d'irréalisable joie me tourmente. Je le raconte, et cette joie, l'enlevant au rêve, je la fais mienne, mon rêve en est désenchanté, j'en suis joyeux.
>
> Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est une réciprocité que j'ai voulu indiquer; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là; et c'est tout simplement un conte.[281]

---

tiritando... Ah! Que venha enfim até nós um pouco de orvalho celeste e, neste quarto tão fechado onde tão longe cochilamos, que uma aurora enfim apareça, nem que seja através da vidraça e chuvosa, e que traga até nós, através da sombra acumulada, um pouco de brancura natural..." Trad., p. 94.

[280] "Quando a amarga noite de reflexão, de estudo e de êxtase teológico terminou, minha alma que desde a noite queimava sozinha e fiel, sentindo enfim chegar a aurora, despertou distraída e cansada. Sem que percebesse, minha lâmpada extinguiu-se; diante da alvorada abriu-se minha janela. Molhei minha fronte com o orvalho das vidraças e, compelindo para o passado meu devaneio, olhos em direção da aurora, aventurei-me no vale estreito das metempsicoses." Idem, *Le Voyage d'Urien*. Paris: Gallimard, 2009. p. 9.

[281] "Quis indicar, nessa *Tentativa amorosa*, a influência do livro sobre quem o escreve, e isso durante sua escritura. Pois saindo de nós, ele nos modifica, muda o sentido de nossa vida; como vemos em física

Como não poderia deixar de ser, o estilo de Gide também foi imitado por alguns escritores. No *Répértoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles* figuram muitos títulos de pastiches de textos gidianos, com uma predileção marcada pelo *Journal* e *Les Nourritures terrestres*. Apenas três pastiches de *Paludes* foram encontrados pelos autores do repertório, todos muito diferentes do trabalho feito por Perec em *Manderre*, o que corrobora a tese da filiação, discutida no capítulo anterior. O primeiro pastiche é de 1923, e fora publicado em um jornal satírico chamado *Le Crapouillot*:

> Rentré chez moi, j'inscrivis dans mon calepin 'comprendre Adèle'. Et j'attendis. Que te dirais-je Ménalque, sur tout ceci? Je comptais sur Mardochée pour m'éclairer, mais se sont écoulés six mois et jamais il n'est revenu. Qu'en penseraient Philologue, Titagide ou Nathanaël?[282]

O segundo é de 1979, e tem como título *Paludes 80*:

> Je brisai un comprimé d'aspirine tamponnée, que j'avalai sans même la faire fondre. Mon mal gagnait. Un poète, au fond, avait réussi son pari, le jour où, rongé par la gangrène, il avait commencé de délirer, invoquant Dieu, le Diable, sa Mère, sa Soeur, etc. en un long, immense et raisonné dérèglement. Nous faudrait-il, à notre tour, user des derniers artifices, poisons, trichloréthylènes foudroyants, éthers factices, ibogas corrosifs, chanvres d'Afrique, morphines définitives et autres trompettes-des-morts, pour en finir avec le Bon-Sens ? Et produire un sens décalé ? Depuis une éternité...[283]

---

esses vasos móveis suspensos, cheios de líquido que, quando se esvaziam, recebem um impulso no sentido contrário ao escoamento do líquido que contém. Nossos atos tem sobre nós uma retroação. 'Nossas ações agem sobre nós tanto quanto agimos sobre elas', disse George Eliot.

Eu estava triste, pois um sonho de irrealizável alegria me atormenta. Conto-o e torno minha essa alegria, tiro-a do sonho, meu devaneio perde o encanto, e assim alegro-me.

Não há nenhuma ação sem retroação da coisa sobre o sujeito que a realiza. Essa reciprocidade, eu quis indicar, não nas relações com os outros, mas consigo mesmo. O sujeito que age, sou eu; a coisa que retroage, é um sujeito imaginado. O que apresento aqui é, portanto, um método indireto de ação sobre si mesmo, e que é apenas um conto." Idem. *Journal (1887-1925)*, op.cit., p. 170-1.

[282] "Entrando em casa, escrevi em meu caderninho 'entender Adèle'. E esperei. O que diria eu a você, Menalcas, sobre tudo isso? Contava com Mardoceu para esclarecer tudo, mas seis meses se passaram e ele não retornou. Que pensariam disso Filólogo, Titagide ou Natanael?" GAVOTY, A. & DUBEAUX, A. "Les pastiches du *Crapouillot*: André Gide". In *Le Crapouillot*, 15 novembre 1923, p. 8-9.

[283] "Parti um comprimido de aspirina efervescente, que engoli sem mesmo dissolvê-lo. Meu mal crescia. Um poeta havia, no fundo, ganho sua aposta no dia em que havia começado a delirar, corroído pela gangrena, e invocar a Deus, o Diabo, sua Mãe, sua Irmã etc., em um desregramento longo, imenso e racional. Era preciso que usássemos os artifícios mais recentes, veneno, tricloroetilenos fulminantes, éteres factícios, ibogas corrosivos, cânhamos da África, morfinas definitivas e outras trombetas da morte, para terminar com o Bom Senso? E produzir um sentido fora da realidade? Após uma eternidade..." VXZ375. "Paludes 80". In ____. *En attendant. Récit convertible et lascif*. Paris: Editions des Autres, 1979. p. 11.

O terceiro pastiche, *Pintades*, foi publicado em 2000. O autor não se limita a reproduzir o estilo da *sotie*, mas interroga todos os seus amigos e conhecidos em busca de leitores de *Paludes*, livro essencial em sua formação de escritor:

> – Tu as lu Paludes?
> – Oui, bien sûr.
> – Et... qu'est-ce que tu en penses?
> – De *Paludes*? Mais c'est la seule chose de Gide que j'aime vraiment.
> – Et tu crois que ça vit encore?
> – Drôle de question... Ne fais pas semblant de croire que la littérature vit, ou ne vit pas... Je ne sais pas si *Paludes* "vit".
> – On le lit encore?
> – On l'a tiré en livre de poche il n'y a pas très longtemps. Je l'ai reçu avec les compliments de Monsieur André Gide. (...) A mon avis, c'est un des seuls qui soit resté assez moderne. Pourquoi tu me demandes ça?
> – Je fais une enquête.
> – Sur *Paludes*?
> – Oui.
> – Tiens... : *Paludes* c'est une des livres qui m'a touché lorsque j'étais adolescent. C'était son caractère tout à fait farfelu et extraordinairement moderne de mille neuf cent... je ne sais pas combien... deux... ou trois... c'est quelle année *Paludes* ? Même avant le siècle... non je ne crois pas que ce soit avant le siècle... attends, je vais te le dire tout de suite, moi je suis une personne organisée, j'ai ici le tableau des oeuvres de tous les temps et de tous les pays : c'est comme la que ça s'appelle. Gide. *Paludes*. 1895. Hm! Tu vois, c'est encore plus ancien.[284]

Livro considerado fundamental para autores como Nathalie Sarraute[285]

---

[284] "– Você leu *Paludes* ?
– Sim, claro.
– E... o que você acha ?
– De *Paludes* ? É a única coisa de Gide da qual realmente gosto.
– E você acha que ainda vive?
– Pergunta estranha... Não finja acreditar que a literatura vive, ou não... Não sei se *Paludes* 'vive'.
– Ainda é lido?
– Saiu em edição de bolso há pouco tempo. Eu o recebi com os cumprimentos do Senhor André Gide. (...) Em minha opinião, é um dos únicos que continua moderno. Porque você está me perguntando isso?
– Estou fazendo uma investigação.
– Sobre *Paludes* ?
– Sim.
– Puxa... : *Paludes* é um dos livros que me marcaram quando era adolescente. Era seu caráter excêntrico e extraordinariamente moderno de mil novecentos... nem sei mais quanto... dois... ou três... *Paludes* é de qual ano? Anterior ao século... não, não acho que seja anterior ao século... espere, vou te dizer agora, sou uma pessoa organizada, tenho aqui a tabela das obras de todos os tempos e de todos os países: esse é o nome do texto. Gide. *Paludes*. 1895. Hum! Veja você, é ainda mais antigo." EHNI, R. N. *Pintades*. Paris: Christian Bourgois, 2000. p. 69. p. 72-3.

[285] "Et l'on pouvait se rassurer en songeant que ce procédé est l'effet d'un égocentrisme propre à l'adolescence, d'une timidité ou d'une inexpérience de débutant, si cette maladie juvénile n'avait frappé précisément les oeuvres les plus importantes de notre temps (depuis *A la Recherche du Temps perdu* e *Paludes* jusqu'au *Miracle de la Rose*, en passant par *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *Le Voyage*

(seu *Fruits d'or* é visivelmente inspirado pela *sotie*) e por outros representantes do Nouveau Roman, *Paludes* é um texto cuja leitura convida à escritura, seja incitando à retomada, à continuação ou, como é o caso de *Manderre*, a uma filiação.

2.8. A ironia em *Paludes*

Reutilizar procedimentos estilísticos característicos de um escritor ou de um movimento literário pode resulta em um olhar irônico – e crítico – sobre os mesmos. A representação do funcionamento de um estilo o coloca em perspectiva, e oferece ao leitor a possibilidade de considerá-lo do modo distanciado.

Embora generalizações sejam sempre arriscadas, talvez seja possível considerar toda a literatura como irônica. Afinal, todos os textos literários aludem, com maior ou menor consciência, a outros textos. E cada vez que isso acontece, o hipotexto convocado passa por uma análise quando identificado, seja para confirmar ou negar seu sentido com relação ao hipertexto. Para Hamon, esse olhar distanciado é a base da ironia que, portanto, estaria no cerne do fazer literário.

Outros aspectos, ainda, contribuem para tal aproximação, tais como o:

> dédoublement de l'écrivain qui est, au moment de l'écriture, en même temps, son premier lecteur (...) partagé entre la croyance à ce que dit le texte (...) et la volonté de ne pas être dupe de ses fictions, entre le désir d'y reconnaître des choses qu'il connaît déjà et le désir d'être surpris par l'inédit et le nouveau.[286]

A intertextualidade é mencionada como instrumento essencial para o texto irônico, pois retirar uma frase, um verso, uma expressão ou um trecho de

---

au bout de la nuit et *La Nausée*), celles où leurs auteurs ont montré d'emblée tant de maîtrise et une si grande puissance d'attaque." ("E poderíamos nos tranquilizar pensando que esse procedimento é resultado do egocentrismo da adolescência, da timidez ou da inexperiência de um iniciante, se essa doença juvenil não tivesse atingido precisamente as obras mais importantes de nosso tempo (de *Em Busca do Tempo Perdido* e *Paludes* até o *Milagre da Rosa*, passando pelos *Cadernos de Malte Laurids Brigge, Viagem ao Fim da Noite* e *A Náusea*), aquelas nas quais seus autores mostraram já de início tanta maestria e tanto poder de fogo.") SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956. p. 62.

[286] "desdobramento do escritor que é, no momento da escritura e simultaneamente a ela, seu primeiro leitor (...) dividido entre a crença no que diz o texto (...) e a vontade de não ser enganado por suas ficções, entre o desejo de nelas reconhecer coisas que já conhece e o desejo de ser surpreendido pelo novo e pelo inédito." HAMON, op. cit., p. 41.

um contexto e colocá-los em outro lugar engendra questionamentos, sugere sentidos novos e incita um olhar crítico por parte do leitor. Irreverente, *Paludes* vai mais longe e distorce as citações, a fim de denunciar o engodo propagado pelo discurso "sério" e instaurar a suspeita.

Mas como reconhecer um discurso irônico? Uma boa forma de fazê-lo é a oposição de suas características com relação ao discurso "sério". Esse tipo de discurso se apresenta sempre como verificável, possui – ou acredita possuir – um sentido único e inequívoco e é proferido por alguém que fala em seu próprio nome e se identifica como a única origem do mesmo. Além disso, sempre encadeado de modo considerado lógico, o discurso sério se serve da citação de textos considerados canônicos para apoiar e conferir veracidade às ideias nele discutidas. A citação também é empregada para demonstrar a extensão dos conhecimentos do autor, reforçando sua confiabilidade.

Quanto ao discurso irônico, Hamon o define como um:

> discours d'une part dont l'adéquation au réel n'est jamais nette, qui souhaite être plutôt compris que cru ou vérifié, qui attaque volontiers tous les systèmes de croyances, qui peut (...) laisser flotter les significations sans en imposer une (...) et qui d'autre part brouille volontiers l'identité et l'origine de sa propre parole en s'en désolidarisant et en multipliant les citations et les échos des discours d'autrui. L'intertextualité d'une part, le style indirect libre de l'autre part, sont les deux moyens privilégiés de brouiller cette origine de la parole dans le texte littéraire.[287]

M-. J. Schneider-Ballouhey identifica nas obras de Gide um tipo de ironia próxima à romântica, na qual o autor se identifica com o mundo ficcional por ele criado e, ao mesmo tempo, mantém uma distância crítica com relação a este mesmo universo. E o narrador de *Paludes* poderia ser aproximado da descrição do personagem romântico feita por G. Lukács na *Teoria do romance*. Ainda segundo Schneider-Ballouhey, o narrador da *sotie*:

> est totalment dépourvu d'esprit critique par rapport à lui-même; il occupe parfaitement dans la fiction le rôle de poète qui 's'efforce d'imprégner un monde étranger des contenus mêmes de sa propre

[287] "um discurso que, por um lado, não apresenta adequação clara ao real, e deseja ser compreendido mais que confiável ou verificado, que ataca todos os sistemas de crenças, que pode (...) deixar pairar os sentidos sem impor algum (...) e que, por outro lado, mistura a identidade e a origem de sua própria palavra, dissociando-se e multiplicando as citações e ecos dos discursos de outrem. A intertextualidade de um lado, o estilo indireto de outro, são os dois modos privilegiados de misturar a origem da palavra no texto literário." Ibid., p. 62.

nostalgie'.[288]

Essa distância obriga o leitor a se posicionar do mesmo modo diante dos problemas do narrador, e se manter continuamente em estado de alerta. Gide expõe, através da incerteza criada pelo olhar irônico, as possibilidades da literatura e, ao mesmo tempo, seus limites.

2.9. O homem normal

Outra discussão suscitada pela presença de Títiro em *Paludes* diz respeito ao que o narrador chama de "homem normal", do qual o personagem seria um paradigma. Para entrar nessa questão vale a pena examinar, a partir de um estudo feito por G. Cangulhem[289], a origem da palavra normal, que pode ser identificada no vocábulo latino *norma*, termo que designa o esquadro; a palavra *normalis,* por sua vez, teria o sentido de "perpendicular". Em vista disso, é lícito dizer que a norma sugere uma regularidade e/ou um padrão, e se propõe como um modo possível de unificação "d'un divers, de résorption d'une différence, de réglement d'un différend".[290] Entretanto, propor não significa impor. A norma sugere um parâmetro, uma referência, uma possibilidade diante de muitas outras, sendo instituída como tal diante de determinados estados, situações e comportamentos considerados aberrantes ou "anormais", apenas com relação à regra designada como tal:

> Une norme (…) n'est la possibilité d'une référence que lorsqu'elle a été instituée ou choisie comme expression d'une préférence et comme instrument d'une volonté de substitution d'un état de choses satisfaisant à un état de choses décevant.[291]

Em outras palavras, a norma (e o normal, por conseguinte) é apenas uma convenção. Ao ser instituída, curiosamente, a norma cria sua infração, isto

---

[288] "é totalmente desprovido de espírito crítico com relação a si mesmo; ocupa perfeitamente na ficção o papel do poeta que se esforça para impregnar um mundo exterior com os conteúdos de sua própria nostalgia." SCHNEIDER-BALLOUHEY, M-. J. *L'Ironie dans les oeuvres romantiques d'André Gide*. Frankfurt: Peter Lang, 1977. p. 55.

[289] O autor faz suas considerações pensando no domínio da medicina, mas parece-nos perfeitamente possível estender suas observações à literatura.

[290] "de uma variedade, da absorção de uma diferença, da resolução de uma disputa." CANGUILHEM, G. *Le normal et le pathologique.* Paris: PUF, 1966. p. 177.

[291] "Uma norma (...) só e a possibilidade de uma referência quando instituída ou escolhida como expressão de uma preferência e como instrumento de uma vontade de substituição de um estado de coisas satisfatório a um estado de coisas insatisfatório." Idem, p. 118.

é, tudo o que é contrário a ela. De fato, a infração é essencial para a implantação da norma, pois o desvio dá à norma a oportunidade de se afirmar enquanto regra. Se a exceção confirma a regra, a infração a legitima.

Em *Paludes*, no capítulo do banquete, o homem normal é definido pelo narrador como "celui sur qui commence chacun (…) la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous".[292] Ou seja, o homem comum não age, e se deixa levar pelos acontecimentos sem ter neles participação realmente ativa, sendo incapaz de realizar ações imprevistas. Para o narrador, essa passividade é uma doença cuja existência o homem normal ignora, ao que o "grande" Valentin Knox responde:

> Nous ne valons que par ce qui nous distingue des autres; l'idiosyncrasie est notre maladie de valeur; – ou em d'autres termes: ce qui importe en nous, c'est ce que nous seuls possédons. Ce qu'on ne peut trouver en aucun autre, ce qui n'a pas votre *homme normal,* – donc ce que vous appelez maladie.[293]

Knox defende um determinado tipo de particularidade em cada um. Ele é provavelmente um médico alienista, pois afirma se interessar apenas pelos loucos. Quando o narrador se regozija por ter encontrado alguém que parece compartilhar suas ideias, Knox rechaça suas expressões de efusão ("Littérateur, tais-toi"[294]) e continua sua defesa do a-normal evocando o Títiro virgiliano nos mesmos termos usados por seu interlocutor ("Dans Virgile, [la troisième personne] s'appelle Tityre; c'est celle qui ne meurt pas avec nous, et vit à l'aide de chacun"[295]). Knox recupera as palavras do narrador e parece seguir seu raciocínio, afirmando o interesse nos elementos fora do normal. Mas para ele a doença é uma distinção positiva, enquanto para o narrador a norma e a estagnação por ela provocada são o problema. Se a norma só pode ser instaurada diante da transgressão, "[le] narrateur s'impose une morale et des

---

[292] GIDE, *Paludes*, op. cit., p. 75. "aquele sobre o qual começa cada um (...) a terceira pessoa, aquela de quem se fala... que vive em cada um, e que não morre conosco." Trad., p. 63.

[293] Ibid., p. 82. "Nós valemos apenas pelo que nos distingue dos outros; a idiossincrasia é nossa doença de valor; ou, em outros termos: o que importa em nós é aquilo que só nós possuímos, o que não se pode encontrar em nenhum outro, o que não possui o seu *homem normal*... portanto, o que vocês chamam de doença." Trad., p. 68.

[294] Ibid, p. 83. "Literato, cale-se." Trad., p. 69.

[295] Ibid., p. 84. "Em Virgílio, ela se chama Títiro; é aquela que não morre conosco, e vive com a ajuda de cada um." Trad., p. 70.

actes qui vont à rebours de la convention, moralement normée par l'univers"[296], afirma Bertrand.

2.9.1. O caso Dostoievski

Um exemplo da comunhão de pensamento, definida por Gide como a chave de sua relação com outros escritores, pode ser encontrado quando estabelecemos uma aproximação entre algumas das ideias presentes em *Paludes*, como a noção de homem normal, e as *Memórias do subterrâneo*, de Fiódor Dostoievski. Publicado em 1864, o livro é considerado por Gide "la clé de voûte de son oeuvre entière"[297] e a admiração do autor de *Isabelle* por Dostoievski é evidente tanto no diário de Gide como em uma coletânea de conferências que leva o nome do escritor russo, publicada pela primeira vez em 1923. Nas *Memórias*, traduzidas em francês em 1886, Gide identifica vários pontos dignos de nota, e comparáveis ao que desenvolve em sua *sotie*:

> Nous vivons sur des données admises, et prénons vite cette habitude de voir le monde, non point tant comme il est vraiment, mais comme on nous a dit, comme on nous a persuadés qu'il était. Combien de maladies semblaient n'exister point tant qu'on ne les avait pas dénoncées! Combien d'états bizarres, pathologiques, anormaux ne reconnaîtrons-nous pas, autour de nous ou en nous-mêmes, avertis par la lecture des oeuvres de Dostoïevski? Oui, vraiment, je crois que Dostoïevski nous ouvre les yeux sur certains phénomènes, qui peut-être ne sont même pas très rares – mais que simplement nous n'avions pas su remarquer.[298]
>
> Dans *l'Esprit souterrain*, ce petit livre qu'il écrivait peu avant *l'Eternel mari*, (...) nous verrons toutes les faces de cette idée: 'Celui qui pense n'agit point...' et de là à prétendre que l'action présuppose certaine médiocrité intellectuelle, il n'y a qu'un pas.[299]

No texto de Dostoievski, temos de um lado o homem normal, homem de

---

[296] "[o] narrador impõe a si mesmo uma moral e atos que contrariam a convenção moralmente aceitas pelo universo." BERTRAND, op. cit., p. 87.

[297] A pedra angular de toda a sua obra." GIDE, A. *Dostoïevski.* Paris: Gallimard, 1981. p. 133 e 157.

[298] "Vivemos a partir de informações aceitas, e adquirimos rápido esse hábito de ver o mundo não como é de fato, mas como nos disseram, como nos persuadiram, que era. Quantas enfermidades parecem existir apenas porque alguém as detectou! Quantos estados estranhos, patológicos, anormais reconheceremos advertidos pela leitura de Dostoievski, a nossa volta ou em nós mesmos? Sim, de fato, acho que Dostoievsky abre nossos olhos para certos fenômenos, talvez bastante raros – mas que não soubemos notar." Ibid., p. 124-5.

[299] "Nas *Memórias do subterrâneo*, esse pequeno livro escrito antes do *Eterno marido*, (...) veremos todas as facetas da seguinte ideia: 'Aquele que pensa não age...' e daí a reivindicar que a ação pressupõe certa mediocridade intelectual, o caminho é curto." Ibid., p. 157.

ação sem consciência do que faz; do outro, aparece o homem consciente, que imagina a ação antes de concretizá-la e, por isso mesmo, não a realiza.

Para Zverkov, o narrador das *Memórias*, o homem normal é naturalmente estúpido, pois agir o impede de pensar. Ele "tem a obrigação moral de ser uma nulidade; pois o homem de têmpera, o homem de ação, de maneira geral é de vistas curtas."[300] Esse homem nada tem a ver com a norma, e é admirado pelos outros justamente por se destacar do comum. Já o "homem do subterrâneo", definição conferida pelo narrador a si mesmo, é altamente consciente e, por conta de sua inteligência acima da média, é inerte, e vive rodeado por um "infecto lodaçal, um charco funesto composto pelas suas dúvidas e sobressaltos."[301]

Todavia, como no caso das referencias virgilianas, Dostoievski passa por uma releitura que termina por modificar certas noções presentes no hipotexto. O homem do subterrâneo é muito mais trágico que o narrador de *Paludes*. A raiva surda do homem "de consciência exacerbada"[302] se transforma, no narrador da *sotie*, em hipersensibilidade risível, à beira da histeria. Além disso, enquanto no texto de Gide o narrador se angustia com a imobilidade que identifica em si e em seus amigos, o homem do subterrâneo se compraz em sua inação:

> É precisamente nesse estado miserável, frio, mesclado de desespero e incredulidade, nesse enterro de si próprio na tristeza (...), nesse *in pace* inevitável e equívoco, nessa febre de vacilação (...), é em tudo isso que reside a origem dessa estranha voluptuosidade (...). É tão sutil e difícil de compreender esse deleite, que os homens de vistas curtas, ou, simplesmente de nervos sólidos, não podem entendê-lo.[303]

O que é uma doença para o narrador de *Paludes* é, para o homem do subterrâneo, um sinal distintivo, a marca de uma inteligência superior. A norma é a ação irracional, e a reflexão é uma qualidade que implica introspecção e exclusão da sociedade em geral.

Mas gostar de sofrer não é, à primeira vista, algo racional. Surge então no texto o tema da razão, que para o homem do subterrâneo constitui uma

---

[300] DOSTOIEVSKI, F. "Memórias do subterrâneo". In ___. *Obra completa*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. II. p. 666.
[301] Ibid., p. 670
[302] Ibid., p. 677.
[303] Ibid., p. 671.

pequena parcela do ser humano, formado essencialmente pelo desejo, totalmente irracional. Assim sendo, viver apenas sob a influência da razão é visto pelo narrador como algo impossível. Mesmo as ações que parecem obedecer a princípios determinados pela razão são realizadas sem o objetivo de chegar a um resultado qualquer; nem todas as ações humanas podem ser explicadas pela razão, ideia muito próxima à do ato gratuito (ou livre), esboçada em *Paludes*. Como no caso das *Bucólicas*, o texto de Gide apresenta um movimento duplo com relação à obra de Dostoievski. Aceitando a questão da indeterminação de certos atos, o escritor inverte a noção de homem normal apresentada nas *Memórias do subterrâneo*, e retira do homem de consciência aguçada seu aspecto trágico, fazendo dele objeto de ironia.

2.10. Paul Valéry e as *Bucólicas*

Vimos no começo deste capítulo que o escritor Paul Valéry, amigo íntimo de Gide, compartilhava com este várias opiniões sobre a literatura, como a implicação do leitor no texto. E como o autor do *Cimetière Marin* também se interessou pelas *Bucólicas*, vale a pena fazer uma breve pausa a fim de analisar a relação de Valéry com o poema de Virgílio.

A tradução feita para as *Bucólicas*, uma encomenda aceita pelo escritor com várias reticências, não corresponde apenas à transposição em francês dos versos latinos e sim a um exercício de criação literária. Valéry se posiciona diante do texto latino como um criador, pois para ele o ato de escrever, mesmo em se tratando de uma tradução, exige reflexão constante. O poeta é um tipo de tradutor que transforma o discurso comum em “linguagem divina” e seu trabalho “consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants”[304].

Valéry também escreveu outro texto, o “Dialogue de l’arbre”, inspirado por seu trabalho com as bucólicas virgilianas. O diálogo se inicia, tal como acontece na primeira bucólica, com dois personagens que, aparentemente, se encontram em posições opostas. De um lado, o pastor Títiro, espécie de arauto da natureza e das sensações (talvez um primo distante do Menalcas das

[304] “consiste menos em buscar palavras para suas ideias que procurar ideias através de suas palavras e rimos predominantes”. VALERY, P. “Variations sur les *Bucoliques*”. In VIRGILE, op. cit., p. 308.

Nourritures...), recusa os conhecimentos racionais. Ele é um ser disponível, feliz e que vive na superfície das coisas, sem questionamentos racionais; representa a subjetividade acima de tudo, "l'émerveillement devant le monde extérieur, l'imagination visionnaire, la mémoire fabuleuse"[305]. De outro lado, Lucrécio defende o pensamento em detrimento dos sentidos e pretende compreender a natureza por meio da inteligência. O filósofo representa a objetividade, a ordem e o positivismo.

Parece adequado refletir sobre a presença de Lucrécio no diálogo, pois para a doutrina por ele difundida, o epicurismo, o maior bem do homem é a prudência: uma conduta moderada e sóbria e a busca incessante das causas legítimas das escolhas são os objetivos preconizados. Os deuses só existem porque os homens têm deles uma noção preestabelecida, e estes não se preocupam com os humanos e tampouco interferem em suas vidas. De acordo com P. Laurette:

> Lucrèce (...) s'oppose par plus d'un trait au caractère de Tityre. Ce dernier attend et vit ; Lucrèce, par contre, pense et veut, il 'fait profession de comprendre les choses', il 'dicte à la nature', 'donne des lois à l'onde et des formes aux fleurs'. Au mimetisme de Tityre, il oppose son égotisme et sa conscience vive. Lucrèce critique la parole 'une fois qu'elle chante', car elle perd le pouvoir de poursuivre le vrai. Il y a là le germe d'une véritable critique du langage et de la littérature. Paul Valéry a souligné combien la connaissance rigoureuse était incompatible avec l'emploi du langage poétique, car la parole signifie rarement ce qu'elle veux signifier. Les fonctions de la parole poétique et de la parole savante sont divergentes.[306]

As grandes diferenças entre os interlocutores são, todavia, apenas iniciais e, ao longo do diálogo, os discursos se interpenetram. Títiro, que proclama sua falta de conhecimento do mundo da razão e sua simplicidade se mostra extremamente hábil com as palavras, a tal ponto que Lucrécio o elogia efusivamente por sua grande capacidade elocutória ("Ô virtuosité! Tu frémis à

---

[305] "o êxtase diante do mundo exterior, a imaginação visionária, a memória fantástica." JOUANNY, R. "Valéry traducteur et commentateur des *Bucoliques* de Virgile". In *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, n°53, 2001. p. 133.

[306] "Lucrécio (...) se opõe ao caráter de Títiro em vários aspectos. Este último espera e vive. Lucrécio, ao contrário, pensa e quer, ele 'faz da compreensão das coisas uma profissão', ele 'dita coisas à natureza', 'dita leis à onda e formas às flores'. Ao mimetismo de Títiro, opõe seu egotismo e sua consciência viva. Lucrécio critica a palavra 'cada vez que ela canta', pois ela perde o poder de perseguir o real. Existe aqui o germe de uma verdadeira crítica da linguagem e da literatura. Paul Valéry enfatizou o quanto o conhecimento rigoroso era incompatível com o emprego da linguagem poética, pois a palavra poética e a palavra científica são diferentes." LAURETTE, P. *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry.* Paris : Klincksieck, 1967. p. 61.

merveille. Je t'écoute et t'admire..."[307]). O filósofo, por sua vez, se deixa penetrar pela subjetividade do pastor e acaba por incorporar a poeticidade deste em seu discurso, deixando de lado os conceitos puramente racionais. É como se as duas figuras um tanto caricaturais do início se misturassem para formar uma imagem única, dotada de equilíbrio entre o objetivo e o subjetivo.

Mas qual seria a "mensagem" do poeta ao construir dois personagens que se afastam tanto de seus hipotextos? A resposta talvez esteja no fato de ser possível encarar o *Diálogo da Árvore* como uma espécie de arte poética. O texto é para Valéry um instrumento destinado a despertar no leitor um estado poético, isto é, a sensação "de que as coisas (...) estão de certo modo ligadas umas às outras, não se esgotam na pura percepção nem se circunscrevem ao mero conceito, à pura palavra que as denota".[308] Quando Lucrécio elogia a poeticidade do discurso de Títiro fica evidente a importância que a expressão poética, a palavra deslocada de sua significação usual, tinha para o autor de *La Jeune Parque*. A palavra poética desperta o leitor para um significado além do signo. A palavra comum é insuficiente para produzir o estado poético: por isso ela precisa ser tirada de seu contexto habitual e transformada em algo diverso, capaz de produzir um efeito diferente em quem a ouve ou lê: "(...) nos larmes, à mon avis, sont l'expression de notre impuissance à *exprimer*, c'est-à-dire à nous défaire par la parole de l'oppression de ce que nous sommes."[309]

No entanto, a palavra poética não é resultado da inspiração das Musas, e sim fruto do contato com a palavra do Outro. Um bom exemplo disse é a "acusação" feita por Lucrécio, segundo a qual Títiro se serviria da Árvore como um pretexto para sua expressão poética:

> Ce grand Arbre pour toi n'est que ta fantaisie. Tu crois l'aimer, Tityre, et ne fais que d'y voir ton caprice charmant que tu revêts de feuilles. Tu n'aimes que ton hymne et tu me plais ainsi. Au Hêtre solennel, tu prends de quoi chanter, les remous de sa forme et ses oiseaux sonores, son ombre qui t'accueille au coeur brûlant du jour, et tout

---

[307] VALERY, P. "Dialogue de l'arbre". In ____. *Oeuvres*. Volume II. Paris : Gallimard, 1960. p. 179. "Ó virtuosismo! Murmuras lindamente. Eu te ouço e te admiro..." In *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 74.

[308] COELHO, M. "Introdução". Ibid., p. 11.

[309] VALERY, "Dialogue de l'arbre", op. cit., p. 185. Grifo do autor. "Pois nosso pranto, a meu ver, é a expressão de nossa incapacidade de exprimir, ou seja, de nos livrar pela palavra da opressão daquilo que somos..." Trad., p. 83.

> favorisé des Muses, tu célèbres sur ton frêle roseau, les charmes du géant.[310]

Além da presença do pastor Títiro, que por si só já evocaria o intertexto virgiliano (sem contar o próprio formato do texto), a primeira frase do texto estabelece uma ponte entre o hipotexto e a obra presente ("Que fais-tu là, Tityre, amant de l'ombre à l'aise sous ce hêtre, à perdre tes regards dans l'or de l'air tissu de feuilles?"[311]). No entanto, Valéry se distancia da obra de Virgílio já na primeira resposta do personagem, e seu Títiro apresenta um vínculo com a natureza bem mais forte que seu homônimo:

> Je vis. J'attends. Ma flûte est prête entre mes doigts, et je me rends pareil à cette heure admirable. Je veux être instrument de la faveur générale des choses. J'abandonne à la terre tout le poids de mon corps: mes yeux vivent là-haut, dans la masse palpitante de la lumière. (...) O Lucrèce, est-ce point un miracle, qu'un pâtre, un homme oubliant un troupeau, puisse verser aux cieux la forme fugitive et comme l'idée nue de l'Arbre et de l'instant ?[312]

O lugar da figura do autor também é discutido no diálogo ("Il n'y a donc point d'auteur. Tu le vois bien, Tityre; une oeuvre sans auteur n'est donc point impossible")[313]. A figura de autoridade não existe, pois o trabalho da escritura está justamente na criação de imagens no espírito do leitor, e o autor existe apenas como instância textual. Este escreve tendo em vista um leitor – outra figura criada pelo texto – que serve não de parâmetro, mas como uma espécie de destinatário com o qual o autor estabelece um diálogo. É como se os dois trocassem correspondências já que, nesse tipo de comunicação, é indispensável aos interlocutores se colocarem no lugar do outro e assumirem um ponto de vista diverso, ainda que por pouco tempo.

---

[310] Ibid., p. 179-80. "Essa grande Árvore para ti é só tua fantasia. Crês amá-la, Títiro, e nada fazes senão ver nela teu capricho encantador a cobrir-se de folhas. Amas teu hino apenas, e tu me agradas assim. Da solene Faia, tomas o que cantar, o mover-se de suas formas e suas aves sonoras, sua sombra que te acolhe ao âmago ardente do dia, e, cercado do favor das Musas, em teu cálamo frágil celebras os charmes da gigante." Trad., p. 75.

[311] Ibid., p. 177. "Que fazes aqui, Titiro, das sombras amante recostado a esta faia, o olhar perdido no dourado ar que de ramos e folhas se tece ?" Trad., p. 71.

[312] Idem, ibidem. "Eu vivo. Eu espero. Tenho a flauta pronta entre meus dedos, e me faço igual a esta hora admirável. Quero ser instrumento do favor universal das coisas. À terra abandono o peso todo de meu corpo: meus olhos vivem lá no alto, na massa palpitante da luz. (...) Ó Lucrécio, será milagre que um pastor, um homem esquecendo um rebanho, possa entregar aos céus a forma fugitiva e como que a ideia nua da Árvore e do instante?" Trad., ibidem.

[313] Ibid., p. 187. "Não existe autor, portanto. Vês bem, Títiro: uma obra sem autor não é portanto impossível." Trad., p. 89.

Mas esse diálogo entre autor e leitor ideal não exclui o leitor real: à noção de *consumo* proveniente da mera leitura passiva Valéry prefere à de *produção*, isto é, do leitor alçado à situação de ator, e cabe a ele dar sentido ao texto.

A presença de Títiro no diálogo pode ser justificada por sua disponibilidade, isto é, na potencialidade de interpretações que lhe podem ser atribuídas. Essa característica faz parte do personagem desde as *Bucólicas*, mas é amplificada em *Paludes*. Além disso, como as questões do papel do leitor e do autor são igualmente desenvolvidas em *Paludes*, talvez seja possível sugerir que o hipotexto principal do "Diálogo da árvore" não esteja nos versos de Virgílio, e sim na *sotie* de Gide.

2.10.1 A ideia fixa

Outro tema gidiano desenvolvido *a posteriori* por Valéry é a questão da ideia que se sobrepõe a todas as outras. Em 1931, o poeta publica mais um diálogo, no qual um homem do qual não se sabe a profissão e um médico discutem sobre a existência de ideias às quais não se consegue abandonar. Intitulado "L'Idée fixe ou deux hommes à la mer", o diálogo é descosturado e pouco coeso, os assuntos vêm e vão sem ordem, mas convergem todos para as ideias obsessivas. De maneira geral, a temática do diálogo seria o fato de o homem ser assaltado por ideias inúteis, que o levariam a agir sem objetivo. Esses pensamentos continuariam sempre, sem descanso para o homem que, ao invés de se distrair, formaria projetos sem qualquer sentido até o fim de sua vida.

O tom do diálogo é parecido com o de *Paludes*, e certos trechos lembram muito algumas conversas presentes na *sotie*:

> – Tiens! dit-il. Eh! Bonjour!
> – C'est moi-même... Vous peignez, vous pêchez ? Vous peignez et pêchez ?
> – Rien du tout... J'ai là de quoi peindre. Et de quoi pêcher. Mais le poisson ni le paysage n'ont pas grand chose à craindre. Ils me sont des prétextes... Je simule, mon cher ![314]

[314] VALERY, P. *L'Idée fixe.* Paris: Gallimard, 1934. p. 21. " – Ah! Disse. Eh! Bom dia!
– Sou eu mesmo... O senhor está pintando? Pescando? Pintando e pescando?
– Nada disso... Tenho aqui o necessário para pintar. E para pescar. Mas nem o peixe nem a paisagem

A definição apresentada pelo narrador do texto poderia muito bem ser enunciada pelo narrador de *Paludes*, se este pudesse ver com mais clareza seu próprio estado – mas, se assim fosse, grande parte da ironia do texto seria perdida... O tratamento dado por Valéry à ideia fixa é, no entanto, menos irônico e, embora não seja objeto de uma real discussão, ela é exposta de modo claro, como para incitar uma análise intelectual:

> J'étais en proie à des grands tourments, quelques pensées très actives et très aigües me gâtaient tout le reste de l'esprit et du monde. Rien ne pouvait me distraire de mon mal que je n'y revinssse plus éperdument. Il s'y ajoutait l'amertume et l'humiliation de me sentir vaincu par des choses mentales, c'est-à-dire, faites pour l'oubli. L'espèce de douleur qui a une pensée pour une cause apparente entretient cette pensée même; et par là, s'engendre, s'éternise, se renforce elle-même. Davantage : elle se *perfectionne* en quelque manière ; se fait toujours plus subtile, plus habile, plus puissante, plus inventive, plus inattaquable. Une pensée qui torture un homme échappe aux conditions de la pensée ; devient *un autre*, un parasite.[315]

A presença de um médico no diálogo de Valéry é notável porque um pensamento obsessivo pode ser considerado uma enfermidade da mente. Essa é a teoria desenvolvida no livro de A. Kleefeld, *L'idée fixe chez les aliénés*. O autor explica que uma ideia fixa é um problema quando o excesso de atenção a um pensamento surge ligado à perda da vontade do indivíduo. A associação de ideias é feita segundo a vontade de cada um e, por conta dessa reunião de determinados temas, o cérebro passa por uma verdadeira orientação cujo resultado é o retorno sistemático e constante de alguns pensamentos: esse seria o mecanismo da ideia fixa em doentes mentais. Todos têm ideias mais ou menos dominantes, condicionadas pelas tendências pessoais de cada um, e basta nossa vontade para romper essa associação:

> Il nous est déjà arrivé à tous de mettre la main en poche, puis de tirer

---

nada têm a temer. São para mim pretextos... Estou simulando, meu caro!"

[315] Ibid., p. 13. Grifos do autor. "Estava às voltas com grandes tormentos, alguns pensamentos muito ativos e agudos estragavam-me o resto da mente e do mundo. Se algo me distraia de minha dor eu retornava a ela com maior força. A isso se juntaram a amargura e humilhação de me sentir derrotado por coisas mentais, ou seja, feitas para ser esquecidas. O tipo de dor causado por um pensamento mantém esse mesmo pensamento que, dessa forma, renasce, se eterniza, se fortifica. Mais: ele se aperfeiçoa de alguma forma, torna-se mais sutil, mais hábil, mais poderoso, mais inventivo, mais inatacável. Um pensamento que tortura um homem deixa de ser um pensamento; torna-se *outro*, um parasita."

> notre montre et de regarder l'heure, alors que nous n'en avions pas la moindre envie ; en arrivant devant la porte de notre maison nous tirons inconsciemment la clef de notre poche et nous l'introduisons sans hésiter dans le trou de la serrure.[316]

Curiosamente, o narrador de *Paludes* diz algo muito parecido durante a *soirée* na casa de Angèle:

> "Si, Messieurs, si! Tityre a sa maladie!!! Tous ! tous, nous sommes, et durant toute notre vie, comme durant ces périodes détériorées où nous prend la manie du doute : – a-t-on fermé sa porte à clef, cette nuit ? on va revoir ; a-t-on mis sa cravate ce matin ? on tâte ; boutonné sa culotte, ce soir ? on s'assure. Tenez ! regardez donc Madruce qui n'était pas encore rassuré ! Et Borace ! – Vous voyez bien. Et remarquez que nous savions la chose parfaitement faite; - on la refait par maladie – la maladie de la rétrospection."[317]

Nesse trecho, Títiro é apresentado como símbolo de uma enfermidade geral, definida pelo narrador como a doença da retrospecção, isto é, da repetição contínua e mecânica de gestos e ações. O problema é que ele está perfeitamente feliz nesse circulo vicioso e não pretende sair dele...

Certos atos, realizados sem que saibamos seu sentido, são para Kleefeld comandados justamente pela orientação do pensamento. Como poderíamos realizar movimentos por vezes complexos – e sem a intervenção de nossa vontade – se não existisse uma orientação anterior de nossas ideias? Esses atos poderiam, de certa forma, ser considerados "livres", pois não atendem a nenhuma motivação por parte de quem os realiza. Assim sendo, o "ato livre" esboçado na *sotie* seria, considerando-se as hipóteses de Kleefeld, toda ação imotivada, realizada por todo ser humano.

A ideia fixa se torna problemática quando o indivíduo não tem uma vontade suficientemente forte para abandonar a associação obsessiva de ideias por conta própria. Quando isso acontece, ele ainda não pode ser considerado alienado, pois sabe que se trata de um produto de sua

---

[316] "Já aconteceu com todos nós colocar a mão no bolso, de retirar nosso relógio e ver a hora quando não tínhamos a menor vontade de fazê-lo; chegando à porta de nossa casa retiramos inconscientemente a chave de nosso bolso e a introduzimos sem hesitar na fechadura." KLEEFELD, A. *Essai de psychologie physiologique. L'idée fixe chez les aliénés.* Bruxelles: Imprimerie de T. Rein, 1899. p. 5.

[317] GIDE, *Paludes*, op. cit., p. 84-5. "Sim, meus senhores, sim! Títiro tem sua doença! Todos! Somos todos, e durante toda a nossa vida, como durante esses períodos doentios em que se apodera de nós a mania da dúvida: será que fechamos a porta à chave, esta noite? Voltamos para ver; pusemos a gravata hoje de manhã? Apalpamos; abotoamos a calça esta tarde? Verificamos. Olhem! Vejam aí Madruce que ainda não tinha certeza! E Borace! Vocês estão vendo. E notem que sabíamos perfeitamente que a coisa havia sido feita; nós a refazemos por doença, a doença da retrospecção." Trad., p. 70.

imaginação, mas não consegue reagir. É possível pensar em outras coisas, mas se algum objeto exterior ou outra ideia se aproximar do pensamento obsessivo, a orientação não pode mais ser alterada.

De acordo com Kleefeld, o sono é um momento propício para a ideia fixa. Ela se manifesta com força durante os sonhos, sem que nenhum mecanismo de inibição possa ser acionado. E assim acontece com o narrador após a noite agitada na casa de Angèle:

> ... Mon dieu, mon Dieu! Avant de m'endormir, il y a un petit point que je voudrais scruter encore. On tient une petite idée – on aurait aussi bien pu la laisser tranquille (...)... Ah, j'allais m'endormir... – non, je voulais encore penser á cette petite idée qui grandit ; – je ne saisis pas bien la progression ; – maintenant elle est énorme – et qui m'a pris – pour en vivre ; oui, je suis son moyen d'existence ; – elle est lourde – il faut que je la présente, que je la représente dans le monde. – Elle m'a pris pour la trimbaler dans le monde ; – Elle est pesante comme Dieu...[318]

O psicólogo sugere alguns elementos que, para ele, levariam uma pessoa a conceber uma ideia fixa: hereditariedade, precariedade das condições de vida ou doenças físicas – relacionadas, sobretudo, a "fièvres intermittentes ou paludéennes".[319] O segundo fator faz pensar na situação de Richard e sua família, para quem a resignação seria, segundo o narrador, obsessiva ("Moi, cela m'est égal; je suis vieux; j'ai pris mon parti de ces choses").[320] Já as febres levariam a crer que o conformismo de Títiro é resultado do contato com os miasmas do pântano, uma metáfora para o ambiente estagnado no qual o narrador se encontra. Entretanto, a felicidade de Títiro e a tranquilidade de Richard, entre outros elementos, conduzem o leitor a duvidar da pertinência do que diz o narrador. A noção de ideia fixa se volta ironicamente contra aquele que a reivindica. E o leitor de *Paludes* termina por

---

[318] Ibid., p. 94. "Meu Deus, meu Deus! Antes de adormecer, há ainda um pequeno ponto que gostaria de escrutar... A gente pega uma pequena ideia – também poderia tê-la deixado em paz... hein!... O quê?... Nada, sou eu que estou falando; eu dizia que também poderia tê-la deixado em paz... hein?... O quê?... Ah! Ia adormecer... não, ainda queria pensar nessa pequena ideia que cresce; não percebo bem a progressão; agora a ideia está enorme – e me pegou – para viver; sim, eu sou seu meio de existência; ela está pesada – é preciso que eu a apresente, a represente no mundo. Pegou-me para eu a carrega no mundo. Está pesada como Deus..." Trad., p. 77.

[319] "febres intermitentes ou palúdicas". KLEENFELD, op. cit., p. 20.

[320] GIDE, op. cit., p. 39. "Para mim tanto faz; estou velho; já me conformei com essas coisas". Trad., p. 34-5. É curioso o fato de o início da frase de Richard ser igual a "máxima" repetida incessantemente pelo narrador. Isso poderia sugerir que ambos possuem em comum a aceitação, e a única diferença entre ambos seria a agitação do narrador, agitação essa sem grandes resultados.

concluir que o “doente” em toda a estória é, de fato, o pobre narrador...

Pode-se ter a impressão de que Gide tenta expor as falhas de determinadas ideias para apresentar outras ao leitor. Entretanto, seu objetivo é o de conduzir à reflexão constante e, mais do que isso, à flexibilidade do pensamento, à capacidade de mudar de opinião e de abandonar alguns conceitos. Para isso, o escritor mostra os perigos da ideia fixa. No capítulo do banquete, vemos o quanto o narrador está em um estado quase neurastênico por conta de sua angústia:

> – Alors de quoi vous plaignez-vous ? s’exclamèrent Tancrède et Gaspard.
> – Mais précisément de ce que personne ne se plaigne ! l’acceptation du mal l’aggrave, – cela devient du vice, Messieurs, puisque l’on finit par s’y plaire. Ce dont je me plains, Monsieur – c’est qu’on ne regimbe pas ; c’est qu’on ait l’air de bien dîner quand on mange des ratatouilles et qu’on ait belle mine après un repas de quarante sous. C’est qu’on ne se révolte pas contre…[321]

Incapaz de definir claramente a razão de seu mal-estar, o narrador não mantém nem mesmo a coerência de seu discurso. Embora esteja plenamente consciente de sua “doença”, continua repetindo as mesmas coisas e não consegue romper o círculo vicioso criado por suas próprias ideias. Ele está preso às palavras (e à escritura) que deveriam, em princípio, salvá-lo de sua obsessão:

> Tout est à recommencer, encore. Ah ! je suis éreinté ! Et dire que c’est justement ça que je voudrais leur faire comprendre, qu’il faut recommencer – toujours – à faire comprendre; on s’y perd; je n’en peux plus; ah ! je l’ai déjà dit…[322]

Se o narrador não chega a uma definição sobre seu próprio estado, o "Posface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures terrestres*", de 1897 o faz, mostrando claramente o princípio de retroação reivindicado por Gide em seus textos:

---

[321] Ibid., p. 87. “– Então de que está se queixando? – exclamaram Tancrède e Gaspard.
– Precisamente de que ninguém se queixe! A aceitação do mal o agrava... isso se torna vício, meus senhores, já que acabamos nos comprazendo. Aquilo de que me queixo é que ninguém se insurja; que as pessoas pareçam ter jantado bem quando ingeriram péssima comida, e que tenham uma fisionomia satisfeita depois de uma refeição barata. É que ninguém se revolte contra...” Trad., p. 72.

[322] Ibid., p. 89. “Tudo está por recomeçar, de novo. Ah! Estou extenuado! Quando penso que é justamente isso que eu gostaria de fazê-los compreender, que é preciso recomeçar – sempre – a fazer compreender; a gente se perde; não aguento mais. Ah! Já disse...” Trad. ,p. 73.

> Et voilà le sujet de mon livre. C'est l'histoire d'une idée plus que l'histoire de quoi que ce soit d'autre ; c'est l'histoire de la maladie qu'elle cause dans tel esprit. Elément de vie, une *idée*? Non, de fiévre – d'apparence de vie ; elle est dévoratrice et se nourrit de nous ; nous ne sommes ici que pour la permettre de vivre.[323]

A ideia é vista por Gide como uma espécie de parasita que devora o homem. Ainda assim, é preciso desenvolvê-la, a fim de superá-la. Tal como "le petit grain dont nous parlait l'Evangile"[324], quando desenvolvida, a ideia se transforma em uma grande árvore, e se enraíza no cérebro do homem. É preciso deixar a ideia crescer para poder para poder abandoná-la, por mais dolorosa que ela seja. Afinal, a ideia fornece os elementos para a criação literária, e através da literatura podem ser realizadas – como é o caso do ato livre ou gratuito, apresentado em *Paludes* e representado no *Prométhée mal enchaîné* e no *Caves du Vatican*:

> J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation et ne s'associe pas sur l'idée, de peur qu'on n'en voie l'autre face. J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même.[325]

Em outras palavras, Gide apresenta, ao mesmo tempo, a aflição do narrador às voltas com sua ideia fixa e, ao mesmo tempo, exibe o absurdo de tal desespero. O autor nos mostra a impossibilidade de escapar totalmente à mesmice. A única saída possível é a consciência de tal estado de coisas, a qual se chega através da reflexão. Suscitá-la através da literatura, este é um dos objetivos mais importantes dos textos gidianos.

A ideia de ato gratuito também é refutada através da agenda do narrador, na qual o imprevisto é classificado como negativo:

> Dans mon agenda je puise le sentiment du devoir ; j'écris huit jours à l'avance, pour avoir le temps d'oublier et pour me créer des surprises, indispensables dans ma manière de vivre; chaque soir ainsi je m'endors devant un lendemain inconnu et pourtant déjà décidé par

---

[323] "E aqui está o assunto de meu livro. É mais a estória de uma ideia que de qualquer outra coisa; é a estória da enfermidade que ela causa em determinado cérebro. Elemento de vida, uma *ideia*? Não, de febre – de aparência de vida; ela é devoradora e se alimenta de nós; estamos aqui apenas para propiciar sua existência." GIDE, A. "Postface pour la deuxième édition de *Paludes*...". In BERTRAND, op. cit., p. 175.

[324] "a pequena semente da qual fala o Evangelho". Idem, ibidem.

[325] "Também me agrada que cada livro traga em si, mas escondida, sua própria refutação e que não se associe à ideia que transmite, a fim de não revelar sua outra face. Gosto que traga algo para negar a si mesmo, suprimir-se." Ibid., p. 176.

moi-même.[326]

O ato totalmente indeterminado é visto por Gide como algo possível apenas em literatura, um “ato livro”. Sua sugestão em *Paludes* – e sua encenação nas duas outras *soties* – é mostrada pelo escritor como uma das possibilidades e dos privilégios da literatura. Através de sua obra, Gide põe em prática ideias e vontades de difícil realização na vida real, como se vivesse por meio de seus personagens:

> Il est tellement impossible d'imaginer un homme complètement échappé de toutes les influences naturelles et humaines que, lorsqu'il s'est présenté des héros qui paraissent ne rien devoir à l'extérieur, dont on ne pouvait expliquer la demarche, dont les actions, subites et incompréhénsibles aux profanes, étaient telles qu'aucun mobile humain ne les semblait déterminer – on préférait (…) croire à l'influence des *astres*, tant il est impossible d'imaginer quelque chose d'humain qui soit complètement, profondement, foncièrement spontané.[327]

A liberdade reivindicada por uma ação completamente imotivada se realiza apenas na literatura. Através dela, Gide abandona ideias que o perseguem, obtendo um efeito catártico a partir de seus escritos. Tal como para o narrador de *Paludes*, escrever equivale a agir, a deixar de lado certas obsessões pessoais. Se há uma verdade no texto para Gide, ela reside na realização de experiências, em uma vida “por procuração”, e que permite ao escritor abandonar interdições autoimpostas e ideias obsessivas.

2.11. O diálogo socrático

Em todo o texto e mais especificamente no capítulo do banquete, a forma do diálogo socrático se faz presente. Mas essa forma é mais uma referência apequenada, pois no texto o diálogo não leva o interlocutor a refletir

---

[326] Idem, *Paludes*, op. cit., p. 29. “Da minha agenda eu tiro o sentimento do dever; escrevo com oito dias de antecedência, a fim de ter tempo para esquecer e de me criar surpresas, indispensáveis em minha maneira de viver; assim toda noite adormeço frente a um amanhã desconhecido, e no entanto já decidido por mim mesmo.” Trad., p. 27.

[327] “É tão impossível imaginar um homem completamente alheio às influências naturais e humanas que, quando surgem heróis que parecem nada dever a agentes exteriores e cuja atitude não pode ser explicada, cujas ações súbitas e incompreensíveis aos profanos, não poderiam ser determinadas por nenhum motivo humano – preferia-se (...) acreditar na influência dos *astros*, tamanha é a impossibilidade de imaginar algo humano que seja completamente, profundamente, fundamentalmente espontâneo.” Idem, “De l'influence en littérature”, op. cit., p. 10. Grifo do autor.

sobre seus pontos de vista. O narrador, seus amigos e conhecidos continuam pensando da mesma forma ao final de cada interação e não atingem o objetivo comunicativo mais básico, isto é, o de transmitir mensagens. Segundo Bertrand os diálogos são, de fato, monólogos, pois não provocam nenhuma mudança:

> [si] le chapitre emprunte sa facture à une référence platonicienne explicite, il détourne l'argument philosophique, normalement destiné chez Platon à faire apparaître les lignes de force d'un véritable débat par la discussion contradictoire, au profit d'une ratiocination aussi péremptoire que ridicule.[328]

Mas é preciso dizer também que os interlocutores não estão muito dispostos a mudar de ponto de vista. Os intelectuais presentes no salão de Angèle são exemplares nesse sentido porque defendem posições de modo doutrinário e acreditam possuir verdades diante das quais os argumentos do narrador são praticamente nulos. E, tal como o narrador, servem-se de "Paludes" somente como pretexto para a exposição de suas próprias ideias.

Como tivemos a oportunidade de constatar, também Valéry adota a forma dialogada para seu texto no qual Títiro é o grande protagonista. Por esses motivos, vale a pena observar como se constitui o diálogo socrático, e quais são suas implicações.

A origem dos diálogos socráticos é bastante controversa. Há quem os aproxime da literatura satírica, ressaltando especialmente as imitações feitas por Sócrates com relação ao estilo de alguns personagens, como Fedro, Pausânias ou Aristófanes. Em todo caso, os diálogos socráticos constituem um "gênero" aberto, formado não apenas pela improvisação, mas permitindo igualmente a inclusão de outros gêneros.

Os objetivos pedagógicos mais aparentes dos diálogos são bem conhecidos: levar o interlocutor à consciência das falhas de suas ideias para determinados assuntos, e fazê-lo construir um conhecimento mais concreto a partir da reflexão. Mas muitos comentadores acreditam que a forma do diálogo era, na verdade, um modo de tornar a filosofia mais palatável ou, ainda, para garantir que o essencial do pensamento socrático-platônico se revelasse

---

[328] "[se] o capítulo toma sua forma emprestada de uma referência explicitamente platônica, ele desvia o argumento filosófico, destinado em Platão a ressaltar as linhas de forças de um verdadeiro debate pela discussão contraditória, em proveito de um raciocino tão peremptório quanto ridículo." BERTRAND, op. cit., p. 83-4.

apenas aos iniciados. Há quem acredite que a forma dialogada dos textos foi responsável pela introdução de um elemento diverso, através do qual uma contradição interna teria penetrado em uma obra de cunho filosófico e a transformaria de modo radical, a ponto "de transformá-la em "une pensée poétique et original. La mise en scène que Platon soigne tout particulièrement constitue pour l'auteur une preuve de l'emprise de la forme sur le fond".[329] Em outras palavras, o conteúdo não poderia prescindir da forma dialogada, e o conhecimento veiculado através dela não poderia ser dissociado do modo como é apresentado. É possível que, para Platão, o diálogo fosse a forma mais indicada de se apresentar o conteúdo filosófico sem o autoritarismo dos sofistas, que veiculavam seus conhecimentos como verdades indiscutíveis as quais os interlocutores deveriam aceitar sem pestanejar, ainda que os próprios sofistas não conhecessem com clareza a base de seus próprios argumentos.

Laborderie destaca outra característica importante dos diálogos, o fato de os interlocutores de Sócrates proporcionarem a interação e cooperarem ativamente para seu desenvolvimento. Não há divagações e tudo parece feito para envolver o ouvinte (e também o leitor) na argumentação desenvolvida; a dialética é apresentada como um método cujo objetivo principal é afastar os obstáculos à verdade. Perguntando de modo objetivo, Sócrates conduz seus interlocutores – escolhidos de acordo com a demonstração a ser realizada – ao conhecimento ou, pelo menos, à revelação da vacuidade de suas ideias, enredando-os em uma teia argumentativa da qual não conseguem se desvencilhar mesmo quando o diálogo termina em uma aporia. Além da variedade de interlocutores, escolhidos entre os "esprits les plus savants et les plus divers"[330] da sociedade ateniense de então, os diálogos socráticos também apresentam um panorama das principais correntes filosóficas dos séculos V e IV.

Algo semelhante ocorre em *Paludes*, mais especificamente no episódio do banquete. Mas aqui o debate destinado em Sócrates a evidenciar os enganos da argumentação sofística graças à discussão põe em pauta apenas raciocínios peremptórios e vazios. Os intelectuais que participam das

---

[329] "um pensamento poético e original. A encenação cuidadosamente orquestrada por Platão constitui para o autor uma prova do poder da forma sobre o conteúdo." LABORDERIE, J. *Le dialogue platonicien de la maturité*. Paris: Les Belles Lettres, 1978. p. 64.

[330] "espíritos mais sábios e mais diversos". Ibid., p. 266.

discussões em nada alteram suas opiniões e não se deixam abalar pelos argumentos do narrador, cuja palavra apresenta pouco ou nenhum crédito.[331]

Para o Sócrates exposto nos diálogos platônicos, o maior problema dos ensinamentos transmitidos pelos sofistas residia no desinteresse demonstrado por estes para com a verdade em qualquer plano, fixando sua argumentação em opiniões gerais mas de forma superficial. O essencial era convencer, não importando quão fracos fossem os fundamentos do discurso. Nesse sentido, parece válido o estabelecimento de uma aproximação entre os objetivos do diálogo socrático e a reivindicação de verdade defendida em toda a obra gidiana. No entanto, a própria noção de verdade difere entre os diálogos e as narrativas do escritor francês. Para os primeiros, a verdade consistia especialmente no reconhecimento das falhas em questões chave para a filosofia; na obra de Gide, o conceito de verdade é mais flexível, e se vincula à descoberta de si mesmo apesar das imposições da sociedade.

2.11. Os pastores gidianos

Após analisar o intertexto virgiliano em *Paludes* parece-nos útil concluir este capítulo com um breve estudo da presença de outros personagens das *Bucólicas* nos textos de Gide. Começaremos por *Corydon* (1911), nome de outro pastor, presente na segunda bucólica e do protagonista do texto gidiano. Nesse texto, escrito em forma de diálogos, estes obedecem a um princípio duplo: as perguntas do narrador servem como pretexto à apresentação dos "dados científicos", e para a exposição de exemplos concretos e comprobatórios por parte do protagonista. De conteúdo fraco, baseadas geralmente em opiniões comuns, as questões do narrador servem apenas para serem refutadas com propriedade e embasamento por Córidon. Assim sendo, não nos parece apropriado aproximar esses diálogos dos socráticos, muito embora sua estrutura possa evocá-los. Tal como acontece em *Paludes*, também aqui não há mudança de ponto de vista dos interlocutores, que passam todo o tempo presos a suas convicções.

Na segunda bucólica, Córidon é um pastor apaixonado por um jovem

[331] Mas também o narrador acredita estar em posse de uma verdade a qual as outras pessoas ignoram e de tentar esclarecer esse engano através de sua obra – ele também é um pouco sofista nesse sentido.

desdenhoso, Alexis. Ao longo da poesia, o pastor acaba encontrando a "cura" para seu amor infeliz, pois seu canto o faz compreender a inutilidade de seu sofrimento. Tal como ocorre no idílio do gigante Polifemo, a poesia é apresentada como um consolo para os males da natureza humana, em especial os do coração. No texto gidiano, é Alexis quem sofre por conta de seus sentimentos não correspondidos por Córidon. Além disso, este último se serve da literatura não com o propósito de "purgar" sua homossexualidade, mas de expô-la como algo natural, e da qual não é possível se liberar nem mesmo pela intervenção da arte. O uso da literatura feito por Córidon faz pensar em outros personagens de Gide que a manipulam e dela se servem em proveito próprio.

No terceiro diálogo, o protagonista acusa a poesia bucólica de ter deixado de ser verdadeira "du jour où le poète a cessé d'être amoureux du berger"[332], isto é, deixou de celebrar os amores homossexuais para cantar a relação entre homem e mulher, imposta culturalmente. E, a fim de corroborar sua afirmação, Córidon recorre às *Bucólicas*:

> Et voilà pourquoi nous voyons, dans Virgile, Damoetas pleurer encore la fuite de Galathée sous les saules, cependant que déjà Menalcas, près d'Amyntas, goûte un plaisir sans réticences.
> *At mihi offert ultro, meus ignis, Amyntas.*[333]

O verso citado está na terceira bucólica e significa, na tradução de Carvalho:

> Amintas, fogo meu, já se oferece a mim. (III, v. 66)

Mas Córidon "se esquece" de reproduz um dos versos de Damoetas que contraria seus argumentos sobre os problemas das relações heterossexuais:

> Oh quanto me falou Galatéia e que coisas!
> Levai, ventos, um pouco ao ouvido dos deuses. (III, v. 72-73)

Esse emprego da literatura como modo de confirmar pontos de vista não passa despercebido, e o narrador o diz sem rodeios: "– Je sais que vous avez

---

[332] No dia em que o poeta deixou de amar o pastor." GIDE, A. *Corydon.* Paris: Gallimard, 1911. p. 141.

[333] "É por isso vemos, em Virgílio, Dametas chorar pela fuga de Galatéia sob os salgueiros, enquanto Menalcas, perto de Amintas, experimenta um prazer sem reticências. *At mihi offert ultro, meus ignis, Amyntas*" Ibid., p. 144.

de la lecture. On trouve ce qu'on veut, dans une bibliothèque bien faite, en cherchant bien".[334] As muitas citações feitas por Córidon, retiradas de livros científicos, filosóficos e literários, têm como objetivo validar seu ponto de vista e a ele conferir autoridade, mas não garantem a verdade dos mesmos. Criam, no entanto, uma ilusão de real bastante forte e, no caso de *Corydon*, não se pode negar a solidez de seus argumentos, solidez essa procedente do lastro cultural de seu enunciador.

O pastor Menalcas é outro personagem importante nos textos de Gide, e na nona bucólica apresenta uma situação comparável a de Melibeu virgiliano: é alguém que sofreu ameaças. Entretanto, consegue permanecer em suas terras e, nesse sentido, poderia ser visto como o equilíbrio entre as duas tendências opostas na primeira bucólica, pois é proprietário e poeta ao mesmo tempo. Seu vínculo com as Musas é, aliás, exaltado por outros pastores, como se vê nos versos abaixo:

> Tudo se esvai no tempo, até a mente; dias
> longos, cantando, lembro, em criança, passei:
> (…)
> Mas sempre cantará estes versos Menalcas. (IX, v. 51-52, 55)

Os dons poéticos de Menalcas já haviam sido mostrados em outras bucólicas – na terceira, em um desafio contra Damoetas e na quinta, cantando a glória do pastor mítico Dáfnis. Nesta última, Menalcas alude à segunda bucólica recuperando o primeiro verso desta e, ao mesmo tempo, revelando ser ele o cantor dos amores de Córidon por Alexis.

Na quinta bucólica, Menalcas homenageia o pastor Dáfnis e promete reverenciá-lo como a Apolo, deus da música e da poesia:

> Aos céus sobem a voz, com alegria, os montes
> intocados, até as grutas e os arbustos
> entoam: "Ele é deus, o nosso deus, Menalcas!"
> Oh, sê propício aos teus! Eis quatro altares: são,
> Dáfnis, dois para ti; dois mais altos, de Febo.
> A cada ano, dois copos de leite fresco
> e dois vasos de azeite a ti eu verterei (V, v..62-68)

Como Títiro, ele também promete oferendas a um humano "deificado", mas por razões diferentes. Enquanto Menalcas canta a glória de um poeta que

[334] "Sei que você é culto. Procurando bem em uma boa biblioteca, é possível encontrar qualquer coisa". Ibid., p.47.

acedeu à condição divina graças à sua arte, Títiro agradece algo mais concreto. Tal como ocorre na nona bucólica, aqui se expõe a ideia da perenidade da poesia. Vale observar que, por serem pastores, o elemento lírico se manifesta através da natureza, reivindicação retomada em *Les Nourritures terrestres* como contraponto à artificialidade do símbolo. Neste livro Menalcas também representa a Arte voltada para o natural, mas de modo mais indireto. No prefácio da edição de 1927, Gide afirma ter escrito o texto em um momento no qual a literatura "sentait le factice et le renfermé"[335] e para a qual urgia retornar à simplicidade.

Ao longo de *Nourritures*, a literatura é constantemente acusada de ser uma prisão para os instintos humanos, um modo falso de transmitir sensações e representar a vida. Para Menalcas, os livros são o instrumento através dos quais se propaga a servidão a comportamentos socialmente impostos, e não refletem o que o ser humano tem de mais verdadeiro. Por isso é importante se livrar de seus ensinamentos perniciosos e doutrinários ("Des livres m'avaient montré chaque liberté provisoire et qu'elle n'est jamais que de choisir son esclavage"[336]) sem no entanto abrir mão da escritura, pois o encontro de Menalcas com a natureza, e a transmissão das experiências são mediados pela poesia. Parece haver nesse personagem uma espécie de metáfora do trabalho literário, no sentido de que este reaproveita e reformula a matéria fornecida pelo real.

O Menalcas das *Nourritures terrestres* conserva de seu homônimo bucólico a autoridade, e a influência sobre os outros personagens. Ele possui grande habilidade com relação ao canto, e suas palavras são ouvidas com atenção, pois ele representa igualmente a experiência adquirida ao longo da vida.[337] E quando aparece no *Prométhée mal enchaîné* é, como vimos, responsável por levar Títiro à ação.

Como a nona bucólica é geralmente comparada à primeira por conta do tema da espoliação, parece lícito aproximar as figuras de Títiro e Menalcas em certos aspectos. A écloga "parece escrita logo depois da primeira: em uma

---

[335] GIDE, *Les Nourritures terrestres,* op cit., p. 11. "cheirava furiosamente a convenção e mofo." Trad., p. 7.

[336] Ibid., p. 67. "Livros tinham-me mostrado que toda liberdade é provisória e que consiste apenas em escolher uma escravidão." Trad., p. 52-3.

[337] Ver Ibid, p. 65-77.

[Virgílio] agradece a restituição; na outra como que pede a Octavio, sem nomeal-o, que torne a graça effetiva".[338] Sob essa ótica Menalcas seria outro *alter ego* do próprio Virgílio.

Em *L'Immoraliste* o protagonista, Michel, havia descoberto o universo de sensações independentes do intelecto durante suas viagens, mas o encontro com Menalcas fornece a ele um modelo de conduta para sua nova maneira de ver o mundo e, em consequência disso, de encarar a literatura:

> Savez-vous ce qui fait de la poésie aujourd'hui et de la philosophie surtout, lettres mortes? C'est qu'elles se sont séparés de la vie. La Grèce, elle idéalisait à même la vie; de sorte que la vie de l'artiste était elle-même déjà une réalisation poétique.[339]

A reivindicação do egotismo sensual e de uma filosofia de vida baseada na exaltação do Eu só apresenta toda sua dimensão quando confrontada à tradição da profundidade psicológica e da observação social, características intrinsecamente relacionadas ao gênero romanesco. O protagonista e Menalcas rejeitam os conhecimentos adquiridos de forma racional diante das experiências sensoriais. A busca da felicidade individual é o mais importante em detrimento até mesmo dos sentimentos de outrem.

No caso de Menalcas, o escritor parece estabelecer uma ligação mais clara com os poemas de Virgílio. Entretanto, nos textos de Gide Menalcas é um personagem perigoso: suas palavras podem levar a resultados desastrosos, como acontece em *L'Immoraliste*.[340] O inofensivo pastor se torna nos livros gidianos um sedutor cujo discurso pode conduzir a ações extremas.

Em *Amyntas* (nome de outro pastor bucólico, um dos amados de Menalcas), temos algumas impressões sobre as viagens de Gide pela África,

---

[338] MENDES, O. "Notas às *Bucólicas*". In VIRGILIO, op. cit., p. 242.

[339] GIDE, *L'Immoraliste,* op. cit., p. 123. "Sabe o que faz da poesia moderna, e sobretudo da filosofia, letras mortas? É que elas se distanciaram da vida. A Grécia tomava diretamente a vida como matéria de sua idealização; de modo que a vida do artista já era por si mesma uma realização poética." Trad., p. 107.

[340] Ao interpretar as palavras de Menalcas "ao pé da letra", Michel conduz sua esposa Marceline à morte: "− Oh! que vous me comprenez mal, cher Michel; pour un coup que je fais la sottise d'essayer de professer ma foi!... Si je me soucie peu, Michel, de l'approbation ou de la désapprobation des hommes, ce n'est pas pour venir approuver ou désapprouver à mon tour; ces mots n'ont pour moi pas grand sens. (...) Je voulais simplement vous dire que pour quelqu'un qui n'a pas le sens de la propriété, vous semblez posséder beaucoup; c'est grave." Ibid., p. 155. " – Oh, como me compreende mal, caro Michel; por pouco cometo a tolice de fazer uma profissão de fé! Se pouco me importa, Michel, a aprovação ou a desaprovação dos homens, não viria eu mesmo aprovar ou desaprovar; essas palavras não têm para mim nenhum sentido. (...) Queria apenas dizer-lhe que, para um homem que não tem o senso da propriedade, você parece ter muito; e é grave." Trad., p. 98.

origem das ideias expostas em *Nourritures.* A escolha do nome Amintas para o título da coletânea não teria sido anódino; segundo M. Lipka, ela representaria a relação estabelecida pelo escritor entre os poemas de Virgílio e sua inclinação homossexual, posto que:

> Amyntas is the homosexual lover *par excellence* in the *Eclogues*. In 6 of 11 occurrences (…) the name denotes a homosexual partner (…). The source of this homosexual notion could be an ambiguous passage in Theocritus [7, v.132] but the extent and consistency of the homosexual aspect throughout the *Eclogues* let us think of a well established and traditional literary connotation in Virgil's days.[341]

O primeiro dos textos, *Mopsus*, data de 1899 e traz na epígrafe um verso da quinta bucólica (*Incipe, Mopse, prior...* V, v. 10), o início de uma estrofe na qual Menalcas incita o pastor Mopso a cantar:

> Começa, Mopso, quer pelo fogo de Fílis
> ou louvor de Alcon, quer pela censura a Codro,
> começa; guiará o gado ao pasto, Títiro. (V, v. 10-12)

Essa bucólica exalta a glória do poeta Dáfnis e, ao mesmo tempo continua a temática da quarta écloga, as "esperanças messiânicas de uma nova era regida pela paz propiciada pelo advento ou morte de uma alta personagem humana investida de caracteres divinos".[342] A morte de Dáfnis, poeta mítico considerado o inventor da poesia bucólica, encontra eco também na natureza que se ressente da perda do pastor:

> Dáfnis, até leões de Cartago choraram
> a tua morte, assim dizem montes e selvas.
> Dáfnis, atar ao carro os tigres lá da Armênia,
> nos ensinou, dançar os tíasos de Baco,
> moles tirsos tecer com frágeis folhas, Dáfnis (V.27-32)

O contato íntimo entre homem e natureza e o equilíbrio gerado a partir dessa comunhão faziam parte das aspirações do escritor, e são por ele encontrados nas areias de El Kantara:

---

[341] "Amintas é por excelência o amante homossexual nas *Éclogas*. Em 6 de 11 ocorrências (...) seu nome indica um parceiro homossexual (...). A origem desta noção homossexual poderia ser uma passagem ambígua em Teócrito [7, v.132] mas a extensão e a consistência do aspecto homossexual ao longo das *Éclogas* nos leva a pensar em uma conotação literária tradicional e bem estabelecida na época de Virgílio." LIPKA, M. *Languages in Vergil's* Eclogues. Berlin: Walter de Gruyter, 2001. p. 178.

[342] CARVALHO, R. "*Bucólicas* de Virgílio: uma constelação de traduções". In VIRGÍLIO, op. cit., p. 131.

> *Je veux m'étendre nu sur la grève; le sable est chaud, souple, léger. – Ah! Le soleil me cuit, me penètre; j'éclate, je fonds, je m'évapore, me subtilise dans l'azur. Ah! Délicieuse brûlure! – Ah! Ah! Tant de lumière absorbée puisse-t-elle donner un aliment neuf à ma fièvre, plus de richesse à ma ferveur, plus de chaleur à mon baiser.*[343]

Gide descobre, por conta da experiência africana, uma nova postura diante da vida, e que será aplicada também à literatura. O escritor a desejará depurada da exaltação artificial do simbolismo, proposta que se inscreve perfeitamente na busca da sinceridade, tão importante em sua obra.

Mais uma vez, o hipotexto virgiliano é trazido à tona e também aqui ele obedece ao princípio de inversão gidiana, isto é, a atribuição de características e versos a personagens diferentes do texto-base. Esse deslocamento abre novas possibilidades de leitura para as *Bucólicas*, sem falar no questionamento à autoridade conferida pela língua latina aos textos:

> Si Damon pleure encore Daphnis, si Gallus Lycoris – qu'ils viennent; je guiderai leurs pas vers l'oubli. – Ici nul aliment à leur peine; un grand calme sur leur pensée. – Ici, plus voluptueuse et plus inutile est la vie, et moins difficile la mort.[344]

A primeira inversão está na referência a Dámon, um dos pastores da oitava bucólica que consiste em um duelo musical contra Alfesibeu. O tema dos versos de Dámon é um amor não correspondido por uma pastora de nome Nisa – e não por Dáfnis, como diz o trecho acima. Também Galo ama Licóris sem esperanças, mas a poesia lhe fornece consolo; o poema de Dámon tem como hipotexto o idílio 11 de Teócrito, no qual o ciclope Polifemo se cura de seu amor através da arte.

O convite feito pelo narrador do trecho aos personagens possui um sentido diferente. A arte não seria a cura para os males do homem, e sim o contato com a natureza sem o intermédio de artifícios que a falseiem. Não se trata, entretanto, de uma reivindicação ao abandono da poesia e sim a uma

---

[343] "Quero me estender nu na praia; a areia é quente, mole, leve. – Ah! O sol me queima, me penetra; estilhaço-me, desfaço-me, evaporo, desapareço no firmamento. Ah! Queimadura deliciosa! – Ah! Ah! Que tamanha luz absorvida possa dar novo alimento à minha febre, mais riqueza a meu fervor, mais calor a meu beijo." GIDE, A. *Amyntas.* Paris: Gallimard, 1925. p. 17. Em itálico no original.

[344] "Se Damon ainda chora por Dáfnis, e Galo por Licóris – que venham; guiarei seus passos na direção do esquecimento. – Aqui não há nenhum alimento para sua dor; apenas grande tranquilidade para seu pensamento. – Aqui, quanto mais voluptuosa e inútil é a vida, menos difícil é a morte." Ibid., p. 23.

expressão literária mais sincera e para a qual os modelos deveriam corresponder a um ideal de liberdade e de autenticidade.

Para Gide, o texto e a vida se encontram e, ainda que não se confundam, se interpenetram e se explicam. O diálogo estabelecido entre seus textos e as *Bucólicas* permitiu ao escritor francês aceitar seus desejos e, ao mesmo tempo, afirmar sua própria escritura. Texto multifacetado, de significado plural, as *Bucólicas* acompanharam Gide até sua morte, e nunca deixaram de encantá-lo por conta de seu mistério e indeterminação, apontadas mesmo pelos contemporâneos de Virgílio. A primeira obra do autor da *Eneida*, tal como os dois textos estudados até aqui, faz de seus hipotextos (e em especial com o principal deles, os *Idílios* de Teócrito) matéria adaptável a seus propósitos. Entretanto, diferentemente das obras modernas, a releitura por ela proposta mantém com os *Idílios* uma ligação mais estreita por conta de vários fatores, mas que nem por disso deixa de ser questionadora.

III

Anima Cortese Mantovana

3.1. *Imitatio*, *aemulatio*, intertexto

> *(…) je crois raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle (…) – de cette relation causale particulière qui unit, plus largement, le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même*[345]

Como um dos exemplos desse efeito de inclusão do escritor em sua obra, Genette cita o quarto canto da *Eneida* no qual Virgílio teria "causado" a morte de Dido, ou melhor, poderia ser visto como tendo realizado um ato que apenas narra. E uma das modalidades da metalepse também é explicada por meio de um texto do poeta, as *Bucólicas*, em que Virgílio concederia a alguns de seus personagens a capacidade de tornar vívidas suas descrições.

Por outro lado, também os textos virgilianos criaram a imagem que hoje temos de seu autor, que teria recheado seus textos de traços passíveis de fornecer aos futuros comentadores material para forjar o retrato do poeta diante do público. Mais recentemente, os filólogos concluíram que todos os testemunhos antigos sobre Virgílio deveriam ser considerados infundados e inverossímeis. Mesmo o conteúdo de uma obra como as *Vitae* de Donato teria sido todo extraído das poesias, não podendo assim ser visto como uma fonte segura de informações.[346]

Seja como for, tendo praticado uma espécie de autoficcionalidade ou querido formar uma imagem diferente de sua vida, para quem deseja conhecer Virgílio a passagem pela literatura é obrigatória, e não somente pela obra do poeta de Mântua. Como veremos, o contato com outros textos era essencial já na literatura greco-latina, embora não tivesse o nome que hoje se utiliza, intertextualidade. Essa é, aliás, a discussão desenvolvida por C. Calame, em

---

[345] "(...) acredito ser razoável reservar o termo de metalepse à manipulação – ao menos figurada, mas por vezes ficcional (...) – dessa relação causal particular que une, de modo mais amplo, o produtor de uma representação à própria representação." GENETTE. G. *Métalepse*. Paris: Seuil, 2004.

[346] Cf. GRIMAL, P. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

um texto sobre as “máscaras de autoridade” na poesia grega antiga.[347] Com essa expressão, o autor identifica e analisa as diferentes instâncias enunciativas presentes nos poemas – as diferenças entre o “Eu” que assina os textos e o “Eu” intradiegético e as supostas marcas biográficas ou auto-ficcionais.

Calame discute igualmente a questão da pertinência parcial do conceito de intertextualidade para os textos antigos. Segundo ele, três aspectos devem ser levados em consideração antes de se aplicar a eles essa teoria. Em primeiro lugar, trata-se de uma noção um tanto vaga, que exigiu – e continua exigindo – a elaboração de várias categorias de conceitos subordinados, tais como a transtextualidade, a paratextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. Além disso, impor um conceito formulado sob a égide da imanência textual e do estruturalismo a uma literatura fortemente ancorada a circunstâncias e instituições sociais totalmente diferentes pode nem sempre ser a melhor abordagem.

Não é essa a opinião de outros estudiosos, para os quais a noção de intertexto é a chave para uma compreensão aprofundada dos textos antigos. Segundo essa corrente, uma obra como a *Eneida* permite diferentes níveis de leitura de acordo com os conhecimentos prévios do leitor. Permanecer em uma leitura que leva em conta apenas o texto virgiliano é algo perfeitamente possível, e o leitor se verá recompensado com um grande prazer estético. No entanto, esse leitor não terá acesso a muitas riquezas de significado, e nem à identificação das releituras feitas a partir de outros textos. Segundo P. S. Vasconcellos, sem esses elementos não se conseguiria atingir “o cerne da *ars* virgiliana: criação de sentido pelo confronto do(s) subtexto(s) integrado(s) à estrutura da obra”.[348]

A teoria da intertextualidade parece ser um instrumento bastante eficaz para compreender não apenas o reaproveitamento da obra de outros em Virgílio, mas também as relações internas em seus textos. No caso do livro que estudaremos agora, as *Bucólicas*, é inegável a correspondência existente entre os poemas, escritos entre 42 e 39 a.C. e compostos em hexâmetros datílicos. A

---

[347] CALAME, C. *Les masques d'autorité: fiction et pragmatisme dans la poétique grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

[348] VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na* Eneida *de Virgílio.* São Paulo: Humanitas, 2001. p. 126.

hipótese da presença de um princípio lógico composicional é bastante pertinente, pois os poemas formam pares que apresentam muitas semelhanças temáticas. A primeira e a nona bucólicas contam as tristezas dos camponeses expropriados por conta das guerras civis; a segunda e a oitava evocam os tormentos do amor; a terceira e a sétima constituem diálogos alternados entre pastores; a sexta apresenta uma cosmogonia e uma espécie de pré-história mítica e a quarta anuncia a chegada da era de ouro; finalmente, a quinta e a décima bucólicas seriam, respectivamente, a exaltação da vida pastoril e um diálogo entre a poesia bucólica e a elegíaca.

Outras equivalências mais específicas podem, ainda, ser encontradas nas *Bucólicas*. De acordo com J. Perret, mesmo o número de versos das partes pode fornecer algumas informações sobre as relações internas:

> I+II+III+IV (330 vers) = VI+VII+VIII+IX (333 vers), ce qui paraît confirmer la symetrie d'ensemble autour de la Ve *Bucolique*;
> I+IX+II+VIII (333 vers) = III+VII+IV+VI (333 vers), ce qui paraît confirmer l'existence de quatre paliers groupés deux à deux.[349]

É sabido que as *Bucólicas* foram compostas tendo como uma das bases os *Idílios* do poeta grego Teócrito. Sabe-se também que a referência a obras anteriores era obrigatória na literatura latina, e o intuito das releituras era em geral o de mostrar a capacidade do poeta "novo" de se igualar a seus antecessores. Para Vasconcellos, a retomada de modelos gregos e mesmo latinos – pois acontecia de um autor voltar a um poeta grego pelo intermédio de um texto latino e até mesmo a "autoimitação", isto é, a reelaboração de versos próprios em textos diferentes – tinha uma razão histórica:

> (...) Roma estreita seu contato com [a literatura grega] no período helenístico, em que se praticava a atividade literária com amplo recurso às alusões intertextuais; de fato, sobretudo na poesia, desenvolve-se então a arte da intertextualidade, que se torna parte integrante do fazer literário.[350]

Resultado de uma cultura eminentemente escrita, admirativa com

---

[349] "I+II+III+IV (330 versos) = VI+VII+VIII+IX (333 versos), o que parece confirmar a simetria do conjunto em torno da quinta bucólica;
I+IX+II+VIII (333 versos) = III+VII+IV+VI (333 versos), o que parece confirmar a existência de quatro níveis agrupados dois a dois." PERRET, J. *Virgile*. Paris: Seuil, 1959. p. 30-1.

[350] VASCONCELLOS, op. cit., p. 23.

relação a seus modelos e que os reaproveita de todas as formas, surge uma poesia ligada à filologia e a exegese dos textos gregos. Um poeta latino não partiria do nada, mas sempre teria como base textos tidos por modelares.

A questão da *imitatio* em Roma é essencial para a compreensão da literatura latina. Para o poeta era um grande honra ser, por um lado, o primeiro a introduzir um poeta grego na literatura latina e adaptá-lo em latim e, por outro, ser considerado seu discípulo e sucessor. A originalidade tal como entendemos hoje não existia para a literatura latina, pois o gosto literário era baseado no prazer do reconhecimento, prazer esse de ordem puramente intelectual: aos homens cultos, interessava encontrar imagens, expressões e versos já conhecidos, inseridos em novos contextos. Retomando um antecessor, o poeta latino intentava levar seu público à comparação, e mostrar a este o quanto também ele era *doctus:*

> Les genres littéraires ne sont pas seulement des armatures et des moules, mais encore des guides et des inspirateurs. Dans l'observance des règles que le poète s'impose, il faut voir un conformisme qui facilite ses relations avec le public, un contrat qu'il a signé volontairement. L'originalité ne consiste pas uniquement dans la hardiesse de l'invention, et souvent les plus grands ont tiré parti des règles, des formes consacrées, pour donner à leur message propre sa forme définitive.[351]

A *imitatio* latina não consistia, entretanto, em simples cópia de um ou vários modelos, e sim no estabelecimento de uma espécie de filiação, de descendência entre um poeta e seus antecessores gregos. Um poeta que se apropriava de versos e imagens de outro, e com eles dizia algo diferente, era considerado um verdadeiro Autor. A presença de versos de outrem tinha por objetivo incitar o público à comparação e ao julgamento do talento do poeta latino, e levá-lo ao prazer do reconhecimento. O poeta latino era considerado bom ou não com base na *syncresis*, a capacidade de se aproximar de um antecessor. E essa capacidade determinava o julgamento do público.

A imitação literária em Roma é inseparável da helenização, pois os

[351] "Os gêneros literários não são apenas bases e moldes, mas também guias e inspiradores. Na observação das regras autoimpostas pelo poeta, devemos ver um conformismo que facilita as relações com o público, e um contrato assinado voluntariamente com este. A originalidade não consiste unicamente na ousadia da invenção, e geralmente os maiores poetas se aproveitaram das regras, das formas consagradas, para dar a sua mensagem uma forma definitiva." THILL, A. *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*. Paris: Les Belles Lettres, 1979. p. 7.

romanos tinham por hábito incorporar determinados aspectos das culturas dos povos por eles subjulgados. Fenômeno unilateral, a incorporação da literatura grega à romana se deu pela consciência que os romanos tinham da superioridade da Grécia com relação à cultura. Os gregos possuíam uma tradição literária importante e, além disso, teorias estéticas para cada gênero literário:

> Chaque poète (et chaque artiste romain) est jugé non en lui-même, mais par rapport à un Grec, parce que l'écrivain antique est lié aux lois d'un genre, défini par le sujet et le mètre, et que l'archégète de chaque genre a valeur canonique.[352]

Embora a relação estabelecida entre modelo e imitador esteja na base do fazer literário latino, a *imitatio* não implicava em dependência total com relação ao poeta anterior, mas constituía um modo seguro para atingir a *aemulatio*, isto é, a superação do modelo. Para tal, ao invés de seguir fielmente o autor escolhido, o poeta latino deveria empregar estratégias diferentes das de seu antecessor, ainda que se baseasse nele. A subjetividade do poeta se manifestava através de uma série de motivos tradicionais, escolhidos entre um número provavelmente muito maior do que os textos latinos deixam entrever. Mas os poetas latinos escolheram alguns temas específicos, talvez porque acreditassem que, em tais motivos, os gregos haviam atingido a perfeição, ou seja, que fossem considerados clássicos:

> La littérature grecque avait pratiquement produit tous ses chefs-d'oeuvre avant que ne s'éveille une littérature latine. Elle fait donc à la fois fonction de source, de modèle esthétique et méthodologique et constitue, par sa fréquentation, l'indispensable instrument d'aquisition culturelle qui procure au créateur latin sa *doctrina*, c'est-à-dire sa connaissance des genres, des techniques, des idées et des formes.[353]

É possível estabelecer, para J. Gaillard, um paralelo entre a *imitatio/aemulatio* e a *pietas*, o respeito aos deuses e ancestrais. Retomar a

---

[352] "Cada poeta (e cada artista romano) é julgado não por si mesmo, mas com relação a um grego, pois o escritor antigo está ligado às leis de um gênero, definido pelo assunto e pelo metro, e o fundador de cada gênero possui valor canônico." Ibid., p. 93.

[353] "A literatura grega havia produzido praticamente todas as suas obras-primas antes da existência da literatura latina. Ela funciona ao mesmo tempo como fonte e modelo estético e metodológico, e constitui, através de sua frequentação, o instrumento indispensável de aquisição cultural que permite ao criador latino sua *doctrina*, isto é, seu conhecimento dos gêneros, das técnicas, das ideias e das formas." GAILLARD, J. *Approches de la littérature latine*. Paris: Armand Colin, 2005. p. 12.

obra de escritores gregos admirados equivaleria a prestar uma homenagem a eles, atualizá-los e a incluí-los em uma nova literatura. O culto à tradição estaria intrinsecamente relacionado à própria cultura romana que venerava os *penates*, as efígies dos antepassados. Trata-se de uma literatura feita por e para alguns eleitos que compartilhavam a mesma concepção estética e poética, de reconhecimento e retomada com vistas a igualar o modelo ou, no mínimo, trazer algo diferente ao já conhecido, além de mostrar o talento do poeta para inovar dentro da tradição.

A importância da retórica em Roma deve ser considerada quando o assunto é *imitatio*. Obrigatória na formação de todo poeta latino, a retórica era também o lugar privilegiado da reflexão sobre a língua, a argumentação, a organização das ideias e a harmonia do discurso. Ela propunha, através da análise minuciosa das obras dos grandes escritores gregos, um exame das técnicas através das quais é possível construir um discurso persuasivo. Exercícios como a prática da *suasoria* (discurso com vistas a convencer um interlocutor, em geral um personagem histórico ou mitológico), a *ekphrasis* (descrição de uma obra de arte e da natureza) ou a *etopéia* (discurso fictício de um personagem mitológico ou histórico) eram práticas comuns no estudo da retórica, sempre feitas a partir de textos considerados exemplares. A *imitatio* era, por conseguinte, o resultado natural da leitura contínua de autores considerados como modelos.

A literatura latina estava totalmente voltada para a imitação[354], e isso justamente por conta da orientação do ensino. Os exercícios de memória e a leitura tinham lugar de destaque nos estudos dos jovens romanos destinados à vida pública. Além disso, a retórica recomendava o uso dos lugares comuns, esquemas argumentativos empregados nos três gêneros retóricos (judiciário, deliberativo e epidíctico). Esses lugares comuns se opõem aos lugares próprios, específicos para cada gênero, e não possuem uma significação particular:

[354] Os escritores latinos não restringiam a prática da imitação aos gregos, mas incluíam também alguns predecessores latinos. Na época de Nero, Calpurnius Sículus afirma ser o herdeiro da flauta de Títiro: "'Esta flauta amansa os touros bravos e soa dulcíssima ao nosso Fauno. Ela já foi de Títiro, ele que foi o primeiro a entoar nestes montes versos melodiosos com a flauta do Hibla.'" (IV, v. 61-63) CALPÚRNIO SÍCULO. *Bucólicas*. Tradução de João Beato. Lisboa: Editorial Verbo, 1996.

> Les *lieux communs* (*topoi koinoi, loci comunissimi*) ont pour Aristote un sens tout différent de celui que nous attribuons à l'expression (...). Les lieux communs ne sont pas de stéréotypes pleins mais au contraire des lieux formels : étant généraux (le général est propre au vraissemblable), ils sont communs à tous les sujets.[355]

Esses lugares comuns deveriam ser usados em combinações inéditas, e que demonstrassem o domínio de sua arte por cada poeta. Caso contrário, eram considerados meros empréstimos sem inovação. A apropriação de um autor por outro só se dava quando este último conseguia igualar (ou se sobrepor) ao primeiro, mas a simples cópia era malvista. Tanto os *loci comunissimi* quanto as imagens e versos extraídos de outras obras deveriam ser incorporados ao texto novo a ponto de se adequarem perfeitamente a seu novo contexto, e evocarem ao mesmo tempo o texto-base. Para A-. M. Guillemin:

> Si l'imitation reste terne et quelconque, si l'auteur est *unus de multis*, s'il ne frappe pas de son coin à lui la matière empruntée, s'il y laisse reconnaissable la marque d'un autre, il n'est qu'un plagiaire. Et il en va de même s'il n'a pas l'envergure nécessaire pour échapper à l'obsession du modèle, si en copiant il ne sait pas être original.[356]

O autor recebia certa quantia por sua obra uma única vez, antes de sua publicação. A partir de então, ela deixava de lhe pertencer e caía no domínio público. Compreende-se, então, porque a noção de plágio apresentava um significado diferente do que conhecemos hoje. A citação, reconhecida como tal, era vista como uma homenagem, e a imitação que valorizava a obra anterior e, ao mesmo tempo, exibia o talento do imitador em inseri-la em um novo contexto eram louvados. Apenas quanto o empréstimo tinha por objetivo enganar o público ele era considerado um *furtum*, isto é, o roubo das ideias de outro poeta. "L'usage veut que l'on indique le nom d'un auteur seulement si

---

[355] BARTHES, R. "L'ancienne rhétorique". In ___. *Oeuvres complètes. Tome III (1968-1971).* Paris: Seuil, 2002. p. 580. Grifos do autor. "Os *lugares comuns (topoi koinoi, loci comunissimi)* têm para Aristóteles um sentido bem diferente do que atribuímos a essa expressão (...). Os lugares comuns não são estereótipos plenos, mas, ao contrário, lugares formais: sendo gerais (o geral é próprio ao verossimilhante), são comuns a todos os assuntos." *A aventura semiótica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 73.

[356] "Se a imitação é banal e sem expressividade, se o autor é um entre tantos outros, se não imprime sua marca pessoal à matéria tomada de empréstimo, se deixa reconhecer nela as características de outro, ele é apenas um plagiador. E é julgado da mesma forma se não tem a envergadura necessária para escapar à obsessão do modelo, e se não sabe se original copiando." GUILLEMIN, A-. M. *L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine.* Paris: Librairie Ancienne Edouard Champion, 1924. p. 7-8.

l'ouvrage qui le cite est une compilation et non une oeuvre littéraire."[357]

Embora grande parte dos comentadores afirme a equivalência entre a *imitatio* latina e a mimese grega, os dois conceitos não abrangem exatamente os mesmos fenômenos. De maneira bastante simplista, pode-se dizer que a mimese entrou para a história literária como a relação da literatura (ou de outras representações artísticas) com a imitação do mundo:

> The basic sense of *mimesthai* is apparently 'to mimic', as when one mimics bird-song (…); and it was easy enough for Plato (…) to represent poetry, because it is a 'mimetic art', as the purveyor of psychologically dangerous illusions.[358]

A crítica de Platão aos poetas na *República* tem por base o engano propagado pela imitação, pela tentativa de reprodução sem nenhum interesse intelectual. A imitação proposta pelos poetas não ensinaria nada sobre a essência dos seres, e nos afastaria do caminho dialético, da descoberta da verdade através da reflexão.

Aristóteles via a imitação como um fenômeno inerente à natureza humana. E como os escritores do passado foram responsáveis pela criação de um ideal de ações, de caracteres e de natureza, fazia sentido imitá-los. Segundo J. Bompaire:

> (…) cette imitation a aussi pour objet le passé: ce dernier point est important, car l'écrivain connaît le passé indirectement, le plus souvent par la tradition littéraire, en sorte que la Mimesis au sens philosophique coincide avec la Mimesis au sens rhétorique.[359]

A retomada de autores do passado seria, portanto, uma forma particular de imitação do mundo. No entanto, a chave da imitação não está na reprodução de ideias e de frases de textos precedentes, e sim na redescoberta

---

[357] "Segundo o costume, o nome do autor é indicado apenas se a obra por ele citada é uma compilação, e não uma obra literária." THILL, op. cit., p. 7-8.

[358] "O sentido básico da palavra *mimesthai* é, aparentemente, 'imitar', como quando um pássaro imita uma canção (...); assim sendo, era bastante fácil para Platão (...) empregá-la para representar poesia, pois esta é uma "arte mimética", provedora de ilusões psicologicamente perigosas." RUSSEL, D. A. "De imitatione". In WOODMAN, T. & WEST, D. *Creative imitation and Latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. p. 3-4.

[359] "(...) essa imitação também tem como objetivo o passado: este ponto é importante, pois o escritor conhece o passado indiretamente, em geral através da tradição literária, de modo que a Mimese no sentido filosófico coincide com a Mimese no sentido retórico." BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: E. de Boccard, 1958. p. 24.

da arte dos Antigos. Em *Do sublime*, Longino chega a comparar o contato íntimo com a obra de outros escritores à inspiração, pois o objetivo é que o poeta se deixe penetrar pela arte de seus predecessores, a ponto de assimilá-la profundamente e transformá-la em parte integrante e integrada de sua obra. A imitação é equivalente ao sopro divino recebido pela Pítia no oráculo de Delfos, uma espécie de entusiasmo que invade o escritor, advindo do contato com outros, um estímulo que desperta a imaginação do poeta:

> [Platão] mostra-nos (…) que existe (…) ainda um outro caminho que leva ao sublime. Qual é sua qualidade e sua natureza? É a imitação dos grandes escritores e poetas do passado e com eles o espírito de emulação. (...) Pois muitos são transportados por um sopro estranho, da mesma forma que segundo se conta, a Pítia, quando se apropria do tripé; há ali uma fenda na terra que exala, diz-se, um sopro divino; desde então, feita prenhe da potência divina, ela imediatamente passa a profetizar por inspiração. Assim, da grandeza da natureza dos antigos para as almas de seus êmulos, como de aberturas sagradas, sobem os eflúvios; penetrados por seu sopro, mesmo os menos capazes de profetizar se entusiasmam ao mesmo tempo sob o efeito da grandeza dos outros.[360]

De acordo com M. Potolsky[361], a identificação entre mimese e *imitatio* teria sido criada a partir de obras como a *Institutio Oratoria*, um tratado de retórica escrito por Quintiliano, no qual o autor trata os dois conceitos como sinônimos. Como os gregos praticavam, além da representação da natureza, a retomada de textos e autores anteriores, quando gêneros como a epopeia, os poemas pastorais e as tragédias chegaram a Roma, já eram objeto de imitação para os poetas gregos. Por esse motivo, Quintiliano e outros consideraram que mimese e *imitatio* descreviam os mesmos fenômenos.

Embora Teócrito fosse conhecido em Roma antes que Virgilio retomasse alguns de seus idílios, o poeta mantuano foi o primeiro a fazê-lo sendo, portanto, considerado o *princeps*, o introdutor do gênero bucólico na poesia latina. Segundo A. Thill:

> Virgile ne s'inscrit pas dans la tradition bucolique de la même manière que ses prédecesseurs. On peut trouver chez eux des thèmes bucoliques, mais Virgile a été sans doute le premier à transposer en latin le grand modèle, l'*inuentor* de la poésie pastorale. Aussi les contemporains de Virgile semblent-ils l'avoir considéré comme le Théocrite romain.[362]

---

[360] LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 65.
[361] Cf POTOLSKY, M. *Mimesis*. New York: Routledge, 2006.
[362] "Virgílio não se inscreve na tradição bucólica da mesma forma que seus predecessores. Podemos

A *imitatio* apresentava também um caráter de apropriação e conquista da cultura grega, cuja superioridade os romanos admitiam sem complexos. Virgílio era considerado o Teócrito latino por ter, antes de qualquer outro, escrito bucólicas a partir da observação das regras e convenções de um gênero literário do qual o poeta de Siracusa era visto como arquétipo.

Tanto a *imitatio* como a *aemulatio* implicavam também em certa rivalidade, no bom sentido, com relação ao predecessor, e no desejo de superá-lo. Dessa forma, de acordo com A. Thill, a escolha do canto amebeu seria uma forma privilegiada de encenar o diálogo de Virgílio com seu modelo, e a competição entre pastores representaria a tentativa do mantuano de igualar, ou mesmo de superar, Teócrito. Alguns críticos chegam mesmo a afirmar que alguns dos pastores poderiam ser identificados ao siracusano:

> Il s'agit d'um jeu de Virgile, qui se dédouble, tel un auteur de théâtre, en plusieurs personnages dont les uns lui ressemblent peut-être plus que d'autres (ce qui est vrai aussi du romancier).[363]

Servindo-se do modelo grego, Virgílio introduz no gênero bucólico conceitos filosóficos que lhe são próprios, além da realidade histórica de Roma. Além disso, ele também estabelece um diálogo com o próprio gênero, exibindo sua alta codificação e os pontos de contato entre a concepção de poesia na época de Teócrito e a sua. "Les malheurs de la guerre civile en Italie sont venus s'opposer au rêve d'une vie bucolique et préservée dont le poète alexandrin a fixé le prototype."[364]

3.1.1. As relações entre *imitatio* e intertextualidade

Por conta do trabalho de transformação exigida dos autores latinos com relação aos textos anteriores, alguns estudiosos preferem utilizar a noção de

---

encontrar em suas obras temas bucólicos, mas Virgílio foi sem dúvida o primeiro a transpor em latim o grande modelo, o *inuentor* da poesia pastoral. Também os contemporâneos de Virgílio parecem tê-lo considerado como o Teócrito romano." THILL, op. cit., p. 41.

[363] "Trata-se de um jogo de Virgílio, que se desdobra como um dramaturgo em vários personagens, dentre os quais alguns se assemelham mais a ele que outros (algo válido também para o romancista)." Ibid., p. 46.

[364] "As desgraças da guerra civil na Itália se opõem ao sonho de uma vida bucólica e protegida da qual o poeta alexandrino definiu o protótipo." Ibid., p. 113.

intertextualidade às de *imitatio* e de *aemulatio*. É o caso de M. Eigeldinger, para quem a "integração" e a "metamorfose" pressupostas pela intertextualidade correspondem melhor ao que faz um autor como Virgílio.[365] Também G. B. Conte e A. Barchiesi utilizam o conceito, em um artigo intitulado "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità". Os autores acreditam que a relação intertextual é mais ampla e mais adaptada, pois engloba o fenômeno de copresença de um texto em outro:

> Il vantaggio è che raggionando in termini di intertestualità non si esclude ciò que *imitatio* o "arte allusiva" sanno cogliere e ci si adatta a comprendere molto di più. Per esempio, l'attività cooperativa del lettore che il texto prevede vi è compresa allo stesso titolo che la trasformazione dei modelli operata dall'autore.[366]

Para os autores do artigo, a noção de *imitatio* não abrange a importância do papel do leitor na cultura latina. A própria formação escolar praticada na Roma antiga estava próxima da prática intertextual, através da leitura e da reescritura dos textos gregos. Embora se trate de um conceito recente, a intertextualidade parece compreender melhor os fenômenos de releitura apresentados nos textos latinos: tal como acontece nos textos modernos e contemporâneos, os textos se absorvem e se transformam, mas seu sentido se constrói apenas a partir da intervenção do leitor. De acordo com M. Potolsky:

> Imitatio takes many different forms in Roman (…) literatury, from verbal echoes and allusions to full-scale rewritings of prior works, translations, imaginary dialogues with ancient authorities, even parodic overturnings of classical ideas.[367]

Eigeldinger define a intertextualidade como um movimento de integração e de metamorfose. O texto anterior é absorvido pelo texto novo, e passa a fazer parte de outro contexto. Quando um poeta latino se apropria de um ou vários textos gregos, ele retoma um enunciado para inseri-lo em um sistema diferente

---

[365] EIGELDINGER, M. *Mythologie et intertextualité*. Genève: Slatkine, 1987. p. 16.

[366] "A vantagem é que pensar em termos de intertextualidade não exclui as características que *imitatio* ou "arte alusiva" possuem, e o termo moderno se adapta muito mais à compreensão. Por exemplo, a atividade de cooperação do leitor previstas pelo texto é entendida da mesma maneira que a transformação dos modelos feita pelo autor." CONTE, G. B. & BARCHIESI, A. "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestalità". In CAVALLO, G. et al. *Lo spazio letterario di Roma antica*. Volume 1. Roma: Salerno Editrice, 1989. p. 88.

[367] "A *imitatio* assume muitas formas diferentes na literatura (...) romana, desde ecos verbais e alusões a reescrituras completas de obras anteriores, traduções, diálogos imaginários com os cânones antigos, até mesmo transformações paródicas de ideias clássicas." POTOLSKY, op. cit., p. 53.

e estabelece, dessa forma, uma espécie de troca entre os textos:

> La citation ou allusion n'est pas introduite au hasard dans le texte; elle occupe une place déterminée par le narrateur et s'inscrit dans l'espace intertextuel où se compose la *signifiance*. Mais la principale fonction de l'intertextualité est *transformatrice* e *sémantique*. Il ne s'agit pas de réproduire à l'état brut le matériau d'emprunt, mais de le métamorphoser et de le transposer.[368]

A identificação com a teoria do intertexto apresentada por Eigeldinger, Conte, Barchiesi, entre outros, se deve principalmente a um artigo de 1942, escrito pelo filólogo G. Pasquali. Em "Arte allusiva", Pasquali distingue as reminiscências involuntárias das alusões e citações. Estas últimas não funcionam sem um leitor que se recorde dos textos dos quais as referências provém. A consciência da relação entre um texto e outras obras é o que o filólogo chama de arte alusiva. Pasquali também enfatiza o papel do leitor, que precisa estar preparado para identificar as referências e, portanto, compartilhar o repertório literário do autor.

A importância de tal artigo residiria justamente no fato de ter aberto uma via diferente para os estudos das relações entre os textos antigos antecipando, de certa forma, a teoria da intertextualidade. Os textos nos quais a *imitatio* é descrita, como os tratados de Quintiliano e de Cícero, reforçam o fato de se tratar de uma atividade crítica, na qual o escritor precisa desenvolver a capacidade de julgar os textos anteriores.

Esse aspecto é colocado em evidência também em textos como a *Arte Poética* de Horácio e *Da imitação* de Dionísio de Halicarnasso. Segundo Dionísio, existiam duas formas de imitação, uma dependente do contato prolongado com um modelo e a outra, resultante das normas da retórica. Esse segundo modo apresentaria o inconveniente de não assimilar a essência do modelo imitado, restringindo-se a uma reprodução mecânica e artificial:

> Il faut fréquenter les écrits des anciens, afin d'y puiser non seulement de la matière pour le sujet mais aussi de l'émulation pour les particularités d'expression (…). L'âme du lecteur, par une constante

[368] "A citação ou alusão não está inserida aleatoriamente no texto; ela ocupa um lugar determinado pelo narrador e faz parte do espaço intertextual no qual se forma a *significação*. Mas a principal função da intertextualidade é *transformadora e semântica*. Não se trata de reproduzir em estado bruto a matéria-prima tomada de empréstimo, mas de metamorfoseá-la e de transpô-la." EIGELDINGER, op. cit., p. 16. Grifos do autor.

application, finit par assimiler le caractère de style.[369]

Nota-se aqui a importância conferida à recepção do texto e, ao mesmo tempo, do autor como leitor. A leitura é vista como o estabelecimento de uma interação na qual o leitor tem parte ativa. Nesse sentido, a *imitatio* se aproxima muito da intertextualidade, para a qual o leitor tem um papel central.

Embora a aproximação entre a *imitatio* e a intertextualidade apresente vantagens consideráveis, há quem faça ressalvas a tal comparação. É o caso de F. Goyet, que no texto "*Imitatio* ou intertextualité?" contesta a teoria de M. Rifaterre segundo a qual todo e qualquer texto derivaria invariavelmente de outro. Sem a identificação dos hipotextos é possível compreender o sentido de um texto, mas não seu significado.[370]

Segundo Goyet, a intertextualidade depende completamente da cultura do leitor, pois cabe a ele determinar os textos presentes em outro, sendo principalmente uma teoria da leitura. O crítico distingue o intertexto da citação, pois esta última convoca nominalmente outro texto e, portanto, revela sua relação com este. Já o intertexto pressuporia referências implícitas, cuja identificação dependeria totalmente dos conhecimentos do leitor. Apenas a alusão, palavra cujo sentido teria mudado radicalmente ao longo do tempo, constituiria um fenômeno intertextual. Até o século XVII, era considerada alusão tudo o que se convencionou chamar jogo de palavras, pois o vocábulo latino *allusio* proviria de *ludus*:

> Jeu sur les mots, et en particulier sur les noms propres, comme dans les *Allusiones* de Du Bellay. Le pape Caraffa fait penser à une carafe (...). En revanche, l'allusion au sens moderne, qui apparaît avec les classiques, est une sorte de clin d'oeil, de sous-entendu.[371]

Tanto o sentido antigo quanto o moderno fariam da alusão algo dirigido exclusivamente ao leitor, e cujo sentido existiria apenas na compreensão deste.

---

[369] "é preciso conhecer a fundo os escritos dos autores antigos, a fim de buscar neles não apenas material para os assuntos mas também a emulação de expressões particulares (...). A alma do leitor, através de uma aplicação constante, termina por assimilar o caráter do estilo." DENYS D'HALICARNASSE. *L'Imitation. Première lettre à Ammée. Lettre à Pompée. Géminos. Dinarque.* Paris: Les Belles Lettres, 1992. p. 31. O texto francês traduz "Dioniso" por "Denis", por isso utilizamos as duas formas.

[370] Cf. RIFATERRE, M. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

[371] "Jogo com as palavras, em particular com os nomes próprios, como nas *Alusões* de Du Bellay. O papa Caraffa lembra uma garrafa (...). Por outro lado, a alusão no sentido moderno, que surge com os clássicos, é como uma piscadela, um tipo de subentendido." Ibid., p. 314.

A intertextualidade seria, para Goyet, ligada apenas à leitura; já a *imitatio* seria uma teoria restrita à escritura. Instrumento de trabalho exclusivo do escritor, a identificação ou não das "fontes" pelo leitor não teria grande importância, e não comprometeria o significado do texto. Em outras palavras, a *imitatio* seria apenas a reprodução de ideias e/ou expressões de outros autores, mas seria dispensável para o leitor:

> Je citerai donc un (...) grand praticien de l'*imitatio*, Philippe de Béthune. Dans un carnet manuscrit daté de 1618 (...), Béthune explique en détail comment on peut produire quantité de phrases en les décalcant d'une phrase source. On est en plein dans l'*imitatio,* dans la source comme ressource. Mais on est aux antipodes de l'intertextualité, car Béthune veut que sa source ne soit pas reconnue, qu'elle ne devienne pas allusion. Il intitule en effet sa méthode "Forme de tirer des phrases d'un auteur *sans qu'il y paroisse*" et il conseille : "Desrober si finement et subtilement qu'on n'apperçoive pas le lieu d'où les phrases ont été prises".[372]

Para o crítico, a *imitatio* – que ele não restringe aos textos latinos – é uma simples cópia, e não implica em mudanças com relação ao texto anterior. O reaproveitamento feito pelo escritor não pressuporia nenhum tipo de diálogo entre os textos, apenas a transposição de determinados elementos de uma obra para outra. A *imitatio* pode até ser vista como uma teoria para escritores, mas é importante lembrar que todos passaram por leituras atentas de seus modelos antes de poder chegar ao "decalque". Além disso, Goyet parece negligenciar o contexto no qual nasce o conceito, isto é, uma literatura – e uma cultura – baseada na leitura dos textos gregos e mesmo latinos precedentes, e na qual a identificação da "fonte" era essencial, e constituía a prova da capacidade do escritor de adaptar a(s) obra(s) de outro(s) a seus próprios textos.

Outro crítico, S. Hinds, acredita que o uso da intertextualidade para textos antigos apresenta alguns problemas, dentre os quais o mais importante é a despersonalização atribuída pela teoria à escritura. A reutilização de imagens, frases e expressões de outros autores seria, segundo a

[372] "Citarei um (...) grande praticante da *imitatio*, Philippe de Béthune. Em um manuscrito de 1618 (...) Béthune explica com detalhes como é possível produzir muitas frases a partir de uma frase-fonte. Isso se insere totalmente na *imitatio*, na fonte como recurso, mas é o oposto da intertextualidade, pois Béthune não quer que sua fonte seja reconhecida. Ele chama seu método de 'Forma de aproveitar frases de um autor sem dar na vista' e aconselha: 'apropriar-se de modo tão sutil que ninguém identifique o lugar de onde as frases foram retiradas." GOYET, F. "Imitatio ou intertextualité?". In *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraire*, nº 71, 1987. p. 317-8.

intertextualidade, uma prática puramente associável ao uso dos *topoi*. Hinds admite que a visada de estudiosos como U. Eco e G. B. Conte, que levam em consideração a subjetividade autoral é interessante, mas não substitui certos pressupostos de base do intertexto, como o “mosaico de citações” de J. Kristeva. A teoria não levaria em conta as escolhas de cada autor, e as alusões presentes nos textos privilegiariam a intenção de convocar certos textos: aplicar o conceito de intertextualidade às literaturas grega e latina excluiria destas a figura do autor. Dessa forma, contrariamente ao que afirma Goyet, a alusão é para Hinds a noção mais adequada a ser aplicada à literatura latina:

> One of the most persistent ways in which both Roman and modern readers construct the meaning of a poetic text is by attempting to construct from (and for) it an intention-bearing authorial voice, a construction which they generally hope or believe (in a belief which must always be partly misguided) to be a reconstruction; and the author thus (re) constructed is one who writes towards as implied reader who will attempt such a (re) construction.[373]

Contra a aplicação da intertextualidade para a análise de textos latinos, é possível dizer ainda que o papel do leitor não é exatamente o mesmo que no conceito de *imitatio*. Para um leitor contemporâneo de Virgílio, importava reconhecer os trechos e temas retirados de autores anteriores e apreciar a renovação trazida pelo poeta novo: o texto antigo, porém, não passava por outra leitura e nem por qualquer tipo de questionamento, resultado geralmente atingido quando se fala de relação intertextual. Entretanto, quando o leitor apreciava a mudança de contexto, ele considerava o texto anterior de acordo com uma nova perspectiva e, de certa forma, o lia de maneira diferente. Ainda que não questionasse o "hipotexto", o leitor percebia sua potencialidade e, ao mesmo tempo, admirava a capacidade do poeta novo de torná-lo parte de sua obra e, de certa forma, a interação entre o antigo e o novo.

Com todas as reservas que possam existir quanto ao uso da intertextualidade para o estudo de textos antigos, essa teoria nos parece um instrumento apropriado por colocar em pauta a importância do papel do leitor –

[373] “Uma das formas mais empregadas por leitores romanos e modernos para a formação do significado de um texto poético é a tentativa de construir uma intenção autoral, uma elaboração que os leitores esperam ou acreditam (crença essa sempre parcialmente errada) ser uma reconstrução; e o autor assim (re) construído escreve apenas para o leitor implícito que tentará tal (re)construção.” HINDS, S. *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 49.

ao contrário do que afirma Hinds. E o fato de se tratar de uma teoria extremamente ampla é igualmente importante, pois permite englobar as relações estabelecidas entre escritores de várias épocas e estilos.

3.2. Teócrito e os *Idílios*

Teócrito é considerado o pai do gênero bucólico, não por tê-lo criado e sim por ter dado forma a um tipo particular de composição a partir do qual se criou um modelo, o idílio. A palavra *eidyllion* é um diminutivo cujo sentido pode ser "pequeno quadro" ou "pequeno poema", e é atribuído a uma concepção de poesia à qual era adepto igualmente Calímaco, o *oligostichia*, a obra breve. A palavra "idílio" indica, portanto, a elocução e não a matéria do poema que pode ser bastante variada, indo de pequenos hinos e mimos curtos a um fragmento épico, ou uma cena da vida comum.

Era bastante evidente todo o convencionalismo desse gênero poético já na época de Teócrito, mas a poesia bucólica servia como pretexto para a reflexão sobre a criação poética. O campo é apenas "un cadre qui assure l'*oitium* des protagonistes; le vrai sujet, c'est l'atmosphère poétique, le poète et l'oeuvre en train de naître".[374] Virgílio teria então aclimatado a poesia de Teócrito ao latim e ao gosto romano.

O ambiente na corte dos Ptolomeus era, de acordo com G. B. Onelley, pouco propício para o livre desenvolvimento cultural. Os intelectuais se viam na obrigação de louvar as qualidades de seus soberanos e de compor obras que os agradassem. Apesar disso, foi uma época de avanços em ciências como a matemática, a medicina e a astronomia. Segundo Onelley:

> O predomínio da técnica em detrimento da especulação tornou-se extensivo à literatura. Foram elaborados vários dicionários e gramáticas, bem como houve a preocupação pelo estabelecimento crítico de textos clássicos. A criatividade dava lugar à erudição. A profundidade do conteúdo, ao virtuosismo da forma. Muitas vezes, os textos são mais do que ornados. São trabalhados ao extremo, chegando às raias de um obscurecimento barroco. Todavia, deve ser observado que Teócrito, com raras exceções, não incorpora a prática de burilar os versos, pois não tem a preocupação em mostrar sageza (...).

[374] "um cenário que assegura o *oitium* dos protagonistas; o verdadeiro assunto é a atmosfera poética, o poeta e a obra a ser escrita." ZEHNACKER, H. & FREDOUILLE, J-.C. *Littérature latine.* Paris: PUF, 1993. p. 139.

> Na poesia bucólica, o virtuosismo assume novas roupagens. O cientificismo da cultura alexandrina criou a necessidade de analisar-se a realidade exterior com precisão. Daí ter a literatura bucólica assumido o caráter de inventário. Há uma listagem e uma enumeração detalhada dos mais diversos itens atinentes ao universo pastoril, uma verdadeira pesquisa de minudências.[375]

Muitos comentadores consideram Teócrito um experimentador. O poeta siracusano compôs poemas sobre temas bastante variados fazendo uso de estilos diferentes, algo que não acontecia na poesia grega do século V a.C. Como ele, também o fez Calímaco, cujo poema mais conhecido, *Aitia* (*Origens*) constitui uma espécie de coletânea de estórias divinas e heroicas. Essa mudança estilística era parte de uma nova concepção de poesia, que não desejava imitar Homero. A intenção dos adeptos dessa "nova poesia" era a de inovar através da transposição do *epos* a um modo de expressão diferente na qual a tradição é vista "de fora", de modo crítico, e integrada a visão particular do poeta. Continuam sendo mitos, mas sob uma ótica diferente, mais pessoal e voltada aos eventos menores e prosaicos.

Embora apresentem vários temas, os *Idílios* são mais conhecidos pelas composições pastorais, nas quais predominaria a temática do amor infeliz. Basicamente, dois pastores realizam cantos amebeus, isto é, alternados. O primeiro pastor define o assunto e apresenta uma variação deste; o segundo aceita o desafio e reinterpreta o tema proposto. Eventualmente um terceiro pastor serve de árbitro e o vencedor ganha um prêmio rústico, ou ninguém vence a disputa e os dois competidores trocam presentes.

Também em Teócrito, como era costume na poesia grega, as releituras existem, inclusive nos nomes de alguns pastores. Esses personagens faziam parte de um universo cujas dimensões já se encontravam mais ou menos estabelecidas, isto é, eles tinham algumas características definidas. Inserindo em seus poemas um grupo de figuras conhecidas e a ele atribuindo elementos do mundo real, Teócrito conseguiu criar uma atmosfera semimítica, muito distante da corte de Ptolomeu Filadelfo, público ao qual seus escritos se destinavam.

Para B. Snell, a descrição ficcional dos pastores de sua terra feita por Teócrito apresenta, além de aspectos da realidade, um toque de ironia. Embora

---

[375] ONELLEY, G. B. "Teócrito e Virgílio: um diálogo bucólico". In *Fénix. Revista de História e Estudos Culturais*. Volume 4, ano IV, nº 2, 2007. p. 5.

sua vida e seus hábitos sejam descritos com realismo, os pastores dos *Idílios* seriam máscaras para alguns poetas do círculo de Teócrito, e a ironia estaria justamente na dissonância entre a rusticidade bucólica e o refinamento literário dos poetas urbanos "travestidos".

O grande mérito atribuído a Teócrito está na reprodução mimética do mundo no qual está inserido, não como mero retratista e sim como parte integrante. Entretanto, é preciso dizer que o mundo real dos *Idílios* nada tem a ver com o que será representado nas *Bucólicas*, pois aqueles não se preocupam de fato com o contexto social e político do momento em que foram escritos, algo bastante diferente do que veremos em Virgílio, embora tratem de temas universais e discutam o papel da poesia.[376] E o melhor exemplo dessa preocupação artística aparece no sétimo idílio, no qual a crítica em geral vê uma espécie de poética do gênero bucólico e, ao mesmo tempo, uma metapoesia.

Nesse idílio, cujo cenário é a ilha de Cós, um poeta de nome Simíquidas se dirige à casa de conhecidos para celebrar as Talísias, acompanhado por dois amigos. No caminho encontram um pastor, Lícidas, com quem o poeta troca elogios, algumas provocações amigáveis, e demonstrações de seus talentos poéticos. Mais tarde, tendo chegado a seu destino, Simíquidas se regozija pelo dia agradável e deseja que essa sensação se repita no futuro.

Para Teócrito, como também para Calímaco e outros poetas do mesmo período, o poema não precisava ter milhares de versos nem seguir um único modelo. E as referencias à poesia (anterior e contemporânea ao poeta) sugerem que o poeta possa ter escrito uma breve história literária em poesia. Para provar essa hipótese R. Hunter organizou cronologicamente uma lista dos poetas citados no sétimo idílio: Homero, Hesíodo, Arquíloco, Hiponate, Simônides e Fílidas.[377]

Segundo os críticos, Teócrito utilizaria vários gêneros literários para compor seus *Idílios*, utilizando experiências poéticas contemporâneas e obras tradicionais do mesmo modo. Mas o gênero bucólico parece ser seu favorito –

---

[376] As *Bucólicas* já foram lidas como documento histórico, algo que os comentadores não pensam em fazer com os *Idílios*. É sabido que Teócrito escreveu poemas a fim de angariar as boas graças de Hierão de Siracusa e de Ptolomeu Filadelfo mas não é possível, através apenas de sua leitura, saber como era a situação social da época.

[377] Cf SERRAO, G. "Teocrito: poetica e poesia". In *Seminari Romani di Cultura Greca I: la letteratura ellenistica.* Roma: Quasur, 2007.

dos 32 idílios, 10 são bucólicos, embora não se saiba se todos foram realmente escritos por ele –, talvez por apresentar menor grau de codificação se comparado aos outros e, por isso mesmo, permitir mais inserções de outros tipos de poesia. Quando um poeta escolhia um gênero deveria se submeter às suas leis, o que limitava sua liberdade e impunha um modo particular de tratar o assunto; pensemos na tragédia e nas regras codificadas por Aristóteles (tom elevado, personagens nobres etc). Assim sendo, o gênero criava expectativas no público, que esperava poder julgar o talento do poeta a partir de reelaboração por ele realizada.

Além de misturar elementos dos outros gêneros, como a elegia e mesmo a épica, Teócrito integra temas populares a sua poesia, tal como os cantos dos pastores sicilianos, e introduz igualmente aspectos da realidade desses pastores, sem falar na mistura de dialetos. Teócrito insere o real ao código e representa o campo, segundo S. D'Elia, como "una squisita 'arte della realtà, che non è realismo (…) ricreato com simpatia e fantasia, filtrato da uma stilizzazione elegante".[378] Podemos dizer que o poeta reinterpreta a realidade e a insere em um gênero codificado, transformando-o em algo mais abrangente.

A presença do real nos *Idílios* se dá de muitas formas: pela introdução do canto alternado (que é praticado até hoje na ilha de Malta, segundo W. G. Arnott[379]), a quantidade de detalhes geográficos e naturais, além dos nomes dos personagens e da maneira como são introduzidos nos poemas – alguns de modo bastante breve, outros por um algo particular e que lhes confere interesse momentâneo. Também as descrições dos personagens, bem como as de suas vestimentas, contribuem para a criação de um "real" ilusório.

Voltemos ao sétimo idílio e aos "efeitos de realidade" nele presentes, como sua localização em uma paisagem real e conhecida por Teócrito, além da presença de dois amigos reais do poeta, Frasidamos e Antígenes. A presença desses elementos faz com que muitos comentadores vejam esse idílio como uma autobiografia; mas se Simíquidas é uma referência ao real, Lícidas remete totalmente à ficção, pois descreve uma espécie de teoria sobre as técnicas poéticas e canta sobre os poetas do passado. Misturando detalhes da biografia

---

[378] "uma delicada arte da realidade, que não é o realismo (...) recriado com simpatia e fantasia, filtrado por uma estilização elegante." D'ELIA, S. *Da Plauto a Virgilio*. Napoli: Loffredo Editore, 1993. p. 126.

[379] ARNOTT, W.G. "The preoccupations of Theocritus: structure, illusive realism, allusive learning". In *Hellenistica Groningnana: Theocritus*. Groningen: Egbert Forsten, 1996.

do autor – como as referências a Cós e a presença de poetas reais – e a menção a alguns dos poetas mais importantes do mundo grego, esse idílio pode ser visto como o resumo de uma experiência de leitura que, para os antigos comentadores, seria a do próprio Teócrito. Ele teria, então, descrito seu próprio envolvimento com a poesia, e mais especificamente com a bucólica, por meio de um encontro com um personagem do mundo bucólico e que o encarna de modo particular. Em outros idílios, o mundo bucólico é um universo fechado em si mesmo, embora apresente aspectos do mundo real, mas no sétimo idílio o pastor Lícidas inspira Simíquidas a trazer o universo pastoril para sua própria vida.

Uma boa introdução para esse idílio seria o *Leontion*, um poema de Hermesíanax, que consiste em biografias resumidas de poetas gregos. Esse texto seria, para M. Payne, a aplicação de um princípio defendido por Longino de que os poemas eram descrições ficcionais da experiência de cada poeta. O canto de Lícidas poderia, para o crítico, ser colocado nessa categoria:

> E o aulo soarão para mim dois pastores, um deles de Acarnas,
> licópita o outro, e Títiro logo ao meu pé, cantará
> como outrora gamou em Xenea Dáfnis vaqueiro,
> e como o monte penou, e os carvalhos como o choraram
> – aqueles que crescem juntinho de ambas as margens do Himeras –
> quando, qual neve, ele então derretia no alto do Hemo,
> ou no Atos, o Ródope, ou o longinquíssimo Cáucaso até;
> e como a larga urna outrora acolheu o pastor
> ainda com vida – malvada maldade daquele seu amo – ,
> e como nutriram o mesmo pastor as aduncas abelhas
> do prado com tenras florinhas voltando ao cedro oloroso
> pois lhe vertera a Musa na boca dulcíssimo néctar. (VII, v. 71-82)[380]

Payne sugere que o conceito de heteronímia seja aplicado à interação entre Simíquidas e Lícidas porque com ele é possível compreender o poema como o encontro de uma versão ficcional do poeta e sua criação "pura". Vale a pena retomar brevemente o princípio desenvolvido e empregado por Fernando Pessoa. Segundo ele, os poetas exprimem a si mesmos em suas obras, mas é possível que tenham sentimentos muito diversos uns dos outros. Assim sendo precisarão, para externá-los, de vários personagens com estilos e emoções

[380] TEÓCRITO. "Idílio 7". In NOGUEIRA, E. Verdade contenda e poesia nos *Idílios*. 2012. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Todas as traduções dos *Idílios* foram retiradas desse trabalho.

diferentes, e que não necessariamente correspondem aos sentimentos e ideias do poeta empírico. "Cada grupo de estados de alma (…) se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua poesia."[381] O uso da heteronímia para compreender a relação entre Lícidas e Símíquidas propõe uma certa ambiguidade. Por um lado, a presença de elementos do mundo real convida o leitor a procurar o lado autobiográfico da poesia – o fato de os críticos antigos e modernos identificarem Simíquidas a Teócrito ou, como veremos, Títiro a Virgílio na primeira bucólica é prova disso. A partir daí, podemos encarar os pastores como projeções dos poetas; é como se esses vivessem em um mundo ideal "por procuração", através de seus personagens. Entretanto, embora se dediquem ao exercício poético, esses personagens são pastores, o que seus autores não são, e isso nos obriga a vê-los como projeções ficcionais. Para M. Payne:

> by staging his characters desire to belong to the bucolic world that, from the reader's point of view, they already inhabit, he demonstrates the recursive effect of literary fiction, the desire that is creates in its readership to belong to the worlds that it invents. This desire is thematized with particular clarity in Idyll 7, where the narrator Simichidas, himself a bucolic poet, concludes his autobiographical narration by attempting the imaginative gestures on the fictional shepherd Lycidas.[382]

A canção "potencial" de Títiro, reproduzida por Lícidas, é na verdade dupla. A primeira trata do amor de Dafnis por Xenea, e é um "reflexo" do amor de Lícidas por Ageanax; a segunda fala de outro pastor mítico, Comatas, que pode ser comparado ao próprio Lícidas enquanto símbolo da poesia bucólica. E qual seria a ligação entre as duas canções? Para S. Goldhill, sua composição *en abyme* explicitaria o princípio composicional do próprio Teócrito, no qual cada poema "encaixado" conteria a forma do próximo:

> The description of Comatas' boxed-in existence is also a network of

[381] PESSOA, F. *O Eu profundo e os outros Eus*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980. p. 131.

[382] "Além disso, encenando através de seus personagens o desejo de pertencer ao mundo bucólico que, do ponto do leitor de vista, eles já habitam, Teócrito demonstra o efeito recursivo de ficção literária, o desejo criado em seus leitores de pertencer aos mundos que inventa. Este desejo é claramente o tema do sétimo idílio, no qual o narrador Simíquidas, um poeta bucólico, conclui sua narração autobiográfica imitando os gestos imaginários do pastor ficcional Lícidas." PAYNE, M. *Theocritus and the invention of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 167.

> images of poetic composition, as once again the programmatic poem brings the language of poetics to the fore.[383]

Podemos dizer também que a primeira parte da canção de Títiro fala do poder destrutivo do amor, e a segunda se interessa pela ação benéfica do canto, simbolizada pelo néctar dos lábios de Comatas. Embora pareçam desconexas, as duas partes se complementam na afirmação da poesia como a cura para os males sentimentais.

Segundo Goldhill, a canção de Simíquidas pode ser comparada à de Lícidas no que diz respeito à oposição homem da cidade-pastor, e no meio dessa equação se encontraria o epítome do gênero bucólico. As duas canções pertenceriam ao *boukoliasdōmesthai*, o desejo de fazer canções pastorais, embora apresentando diferenças. Elas representariam a maleabilidade do gênero e as possibilidades de variação nele existentes, e seriam ao mesmo tempo uma "amostra" do método de criação de Teócrito, e nesse sentido constituiriam uma espécie de metatexto.

Uma particularidade a ser destacada é a constante referência feita pelo poeta siracusano ao trabalho por ele realizado junto a seus hipotextos, e um bom exemplo é o décimo primeiro idílio, que narra o amor não correspondido do ciclope Polifemo pela ninfa Galatéia. Quando o monstro comedor de humanos da *Odisséia* é transformado em um jovem e ingênuo pastor[384] e diz a sua amada que esta pode queimar seu único olho, ou que algum estranho aparecerá em sua ilha, Teócrito apela não apenas para a memória de seu leitor, mas estabelece com o texto homérico um contraponto que dá ao hipotexto um novo sentido – talvez o ciclope tenha ficado mau após uma desilusão amorosa... A ninfa Galatéia também pode ser reinterpretada intertextualmente, dessa vez em Virgílio. Ela é a causa dos dissabores tanto de Polifemo quanto de um dos protagonistas da primeira bucólica, o pastor Títiro, que nada pôde economizar enquanto a amava. Tal como ele, escravo de um senhor e de uma mulher, Polifemo estava preso a Galatéia por seus sentimentos. E podemos continuar citando o ciclope como exemplo de reaproveitamento intertextual,

---

[383] "A descrição 'en abyme' da existência de Comatas é também uma rede de imagens de composição poética, e mais uma vez o poema programático traz a linguagem da poética à tona." GOLDHILL, S. *The poet's voice: essays on poetics and Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 235.

[384] Polifemo é mostrado como pastor já na *Odisséia*, mas sem qualquer alusão a algum romance com Galatéia.

pois a partir dele surge também o Córidon da segunda bucólica, ou o ciclope mencionado por Aquemênides no terceiro livro da *Eneida*, ao qual se refere como "pastor Polifemo" (III, v. 657).

Payne acredita que seja possível aproximar a transformação sofrida por Polifemo nos *Idílios* ao tipo de releitura praticada pelos romances pós-modernos. Nestes, a retomada de eventos presentes em outras obras e sua subsequente reinterpretação ou acréscimo de novos elementos confirma a ficcionalidade tanto da releitura quanto de seu hipotexto. A intenção da maioria desses textos não é invalidar os textos bases e sim acrescentar a eles facetas novas e, desse modo, enriquecê-los. E esse parece ser também o objetivo de tal prática nos poetas antigos.

Já no sexto idílio, dois pastores, Dáfnis e Dametas, resolvem fazer um desafio de canções bucólicas. Dáfnis começa a cantar e o nome de Polifemo é citado: o pastor afirma que Galatéia, agora aparentemente interessada no ciclope, tenta chamar sua atenção sem sucesso, visto que Polifemo toca sua flauta sem dar atenção à garota. O pastor estaria "relendo" o poema do próprio Teócrito, e o ciclope surge em outro nível ficcional dentro do mesmo livro. Portanto, o sexto idílio seria "a poem (...) about the malleability of characters in a fictionalized literary tradition".[385]

Através da sua menção de Polifemo, Teócrito evoca toda uma tradição literária que se inicia com a Odisséia. Depois do poema de Homero, o ciclope se tornaria personagem de comédia em Epicarmo, de drama satírico em Eurípedes e de ditirambo em Hermesíanax de Colofão e em Filoxeno de Citera, cuja obra foi parodiada por Aristófanes em *Pluto*. O tema amoroso envolvendo Polifemo e Galatéia não é, segundo F. Frazer, uma criação de Teócrito, e sim de Filoxeno:

> Auteur d'un dithyrambe vengeur contre Denys de Syracuse (...) dont la maîtresse s'appelle Galatée, où le cyclope figurait le tyran, tandis que le poète était Ulysse. Et non seulement Philoxène introduisait dans l'histoire du Cyclope le thème amoureux, mais il l'avait déjà associé au thème de la poésie, puisque (...) le Cyclope, dans son poème, se consolait en jouant de la cithare, dépêchant des dauphins à sa belle pour lui annoncer qu'il guérissait son amour grâce aux Muses.[386]

---

[385] "um poema sobre a maleabilidade dos personagens em uma tradição literária ficcional." Idem, p. 97.

[386] "Autor de um ditirambo vingativo contra Dioniso de Siracusa (...) cuja amante se chama Galatéia, e

O empréstimo feito por Teócrito à obra de Filoxeno é, portanto, mais literal que o uso virgiliano dos *Idílios*. No entanto, a transposição se apresenta como uma espécie de diálogo crítico com relação aos vários contextos nos quais o ciclope aparece nas obras anteriores. A imagem de apaixonado infeliz e a comicidade, presentes no poema de Filoxeno, aparecem também no décimo primeiro idílio. Teócrito acrescenta a essas características a consciência da própria feiura e consegue enternecer o leitor quanto à sinceridade do amor de Polifemo:

> Conheço sim, graciosa donzela, a razão por que me foges:
> porque um hirsuto por minha testa inteirinha e único
> e longo sobrolho se estende de orelha a orelha, e há debaixo
> dali um olho só, e um nariz achatado por cima dos beiços.
> Inda que eu seja assim, mil cabeças de gado apascento,
> donde, ordenhando, bebo o leite mais puro que há;
> e queijo tampouco me falta, já no verão, já no outono,
> já no pico do inverno: as gavetas estão sempre cheias.
> E cá sei tocar a siringe como nenhum dos ciclopes,
> cantando-te a ti, doce pomo adorado, e a mim mesmo, amiúde
> até bem tarde da noite. (...)
> Mas se a ti te pareço não mais que um enorme sobrolho
> hei lenha de roble e, debaixo da cinza, fogo indelével:
> de ti suportava até mesmo se tu me queimasses a alma, e o
> que é mais, se o monolho queimasses, o bem mais caro que tenho
> (XI, v. 30-40 e 50-53)

A obra de Teócrito tencionaria levar o que é descrito a uma dimensão observável, e isso através da presença de três elementos: a valorização do detalhe, o cuidado com a verossimilhança e a preferência por assuntos e situações familiares. Esse realismo, geralmente voltado para a comicidade, é responsável pela apropriação de gêneros considerados menores na literatura – como o mimo, que não apenas eleva personagens populares ao estatuto literário como também transpõe personagens mitológicos e de epopeia, como Polifemo e Hércules, a contextos menos elevados. Para Frazer:

> Le réalisme apparaît alors comme une sorte de trompe-l'oeil, tandis que se construit sous les yeux du lecteur (...) un monde totalement littéraire et artificiel, qui n'existe que sur un mode distancié

---

no qual o ciclope representava o tirano, enquanto o poeta era representado por Ulisses. Filoxeno introduziu na estória do Ciclope não apenas o tema amoroso, mas associou-o também ao tema da poesia pois (...) o Ciclope, em seu poema, consola-se tocando cítara, e mandando golfinhos anunciar à sua amada que curava seu amor graças às Musas." FRAZER, F. *Poétique et création littéraire em Grèce ancienne.* Franche-Comté: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009. p. 187-8.

> constitutif du mime, un monde artificiellement naturel ou naturellement artistique où s'unissent étroitement art et nature grâce au *ponos* poétique.[387]

Em vista do exposto, é possível dizer que o realismo de Teócrito é, de fato, uma construção artística. A oposição entre sua obra e a de Virgílio seria, então, de outra ordem, não do "real" dos *Idílios* contra o "ficcional" das *Bucólicas*, e sim do uso de estratégias literárias diferentes para a transformação do real em ficção.

Através da redução e das modificações operadas em algumas passagens e personagens, pelo uso de uma linguagem séria com intenções cômicas e a inclusão de formas tidas por extraliterárias – como encantamentos e canções pastorais – e populares, como o mimo, Teócrito transformaria os gêneros anteriores, em especial o gênero épico. Sua releitura faria uma espécie de crítica de tais gêneros, e os atualizaria de acordo com uma concepção literária diferente, voltada para a brevidade e a obtenção de um efeito de realidade.

3.3. As *Bucólicas* e Títiro

A figura do poeta presente no sétimo idílio representaria a consciência de Teócrito sobre o fazer poético. De acordo com J. Sirinelli:

> Il s'agit là d'une esthètique délibérée et consciente de ses moyens, d'un jeu de cache-cache qui permet au poète de ne jamais paraître nous présenter qu'un tableau et de toujours s'arranger pour y figurer.[388]

Teócrito nos apresenta obras que parecem meras transposições do real, e ao mesmo tempo se mostram enquanto criações, efeito do qual a presença indireta do poeta, sob a máscara de Simíquidas, é prova. E o encontro entre esse personagem e Lícidas tem uma conotação simbólica importante, pois

---

[387] "O realismo aparece então como uma espécie de ilusão de ótica, enquanto se constrói diante dos olhos do leitor (...) um mundo totalmente literário e artificial, que existe apenas no modo distanciado constitutivo do mimo, um mundo artificialmente natural ou naturalmente artístico no qual arte e natureza se unem estreitamente graças ao *ponos* poético." FRAZER, op cit., p. 160.

[388] "Trata-se de uma estética deliberada e consciente de seus meios, de um jogo de esconde-esconde através do qual o poeta aparenta mostrar meros quadros, e de sempre encontrar um modo de estar neles." SIRINELLI, J. *Les enfants d'Alexandre*. Paris: Fayard, 1993. p. 125

representaria o modo como Teócrito via o fazer poético, como trabalho mais do que inspiração. Não se trata mais de fazer crer que a obra é fruto de instâncias superiores e misteriosas; ela constitui uma manipulação do real, sua transformação em matéria poética verossímil. A característica mais forte da poesia alexandrina é, segundo Sirinelli, o fato de se oferecer ao público como tal. Ela não objetiva uma representação do verdadeiro e sim uma verdade artística, ou melhor, uma reconstrução mais verossímil que o real, obtida através de traços oriundos da realidade.

O sétimo idílio interessa não apenas por seu aspecto metapoético, mas também porque nele, como vimos, aparece o pastor Títiro. Esse idílio não é, no entanto, o único no qual o pastor se encontra, aparecendo igualmente no terceiro, no qual cuida das ovelhas do pastor sem nome enquanto este canta para Amarílis. No sétimo idílio ele é um cantor. Isso revelaria, segundo Payne, a necessidade de público para as canções bucólicas, público esse formado também por pastores. Se quisermos ampliar essa reciprocidade, podemos compará-la ao público extradiegético, isto é, outros poetas e pessoas cultas a quem se destinavam as poesias.

Já em Virgílio, Títiro aparece em seis bucólicas (I, III, V, VI, VIII e IX). Na primeira delas, temos um diálogo entre ele, aí representado como um ex-escravo, e Melibeu, um pequeno proprietário. Enquanto o primeiro toca flauta confortavelmente recostado em uma árvore, o segundo está em vias de deixar suas terras. Instado pelo amigo, Títiro revela sua ida a Roma, onde obteve a permissão para continuar suas atividades na terra por ele ocupada. Melibeu conta então a tristeza de Amarílis durante a ausência de seu amigo, e suas próprias incertezas quanto ao futuro. Por fim, Títiro o convida a passar uma última noite em sua companhia.

É visível desde a primeira leitura o estabelecimento de oposições, tanto das situações como dos destinos dos pastores. Logo no começo, essa oposição é exposta na diferença entre a felicidade de Títiro, o “tu” que toca flauta suavemente em uma doce atmosfera e o “nós” ao qual pertence Melibeu, que deve abandonar suas terras e fugir de um campo perturbado por um infortúnio. Além disso, a Títiro se associam palavras como “doce”, “tênue”, “tranquilo”, “sombra” em contrate com as referentes a Melibeu, “deixamos” e “fugimos”, sugerindo a agitação de um em contraste com a calma imobilidade

do outro:

> Títiro, tu, sentado embaixo da ampla faia,
> tocas na tênue flauta uma canção silvestre;
> nós deixamos a pátria e estas doces pastagens;
> nós fugimos, e tu, tranquilo à sombra, Títiro,
> levas selva a ecoar Amarílis formosa (I, v. 1-5)

Até a postura dos pastores indica a diferença de suas situações. Títiro se encontra sentado – ou deitado, dependendo da escolha feita pelo tradutor – repousando tranquilo à sombra de uma árvore frondosa, enquanto Melibeu está de pé sob o sol. É como se Títiro ainda pertencesse ao mundo bucólico, ligado aos valores da arte, representada pela flauta, e do amor ("levas selva a ecoar Amarílis formosa"), e Melibeu não mais fizesse parte desse universo artístico, devesse abandonar a poesia e confrontar a dureza da realidade. Apenas nessa parte as situações dos amigos aparecem ao mesmo tempo e são comparadas diretamente. O resto do poema descreve a sorte deles separadamente e dá maior destaque a Títiro; apenas no final os conflitos são deixados de lado e este convida Melibeu a passar a noite juntos.

Embora a grande oposição esteja nos destinos dos pastores, o princípio dos contrários rege a composição do poema e surge também em alguns trechos. É o caso da parte na qual Títiro fala de sua ida a Roma e de suas distinções com relação às cidades que conhece. Antes de sua visita, o pastor acreditava ser apenas uma cidade de grandes dimensões, tal como a cabra com relação ao cabrito ou o cão comparado ao filhote; lá chegando, descobre se tratar de algo maior, como um cipreste entre arbustos. De acordo com M. L. Freitas[389] Roma representaria algo natural, produzido por uma força superior, em comparação ao artifício das cidadezinhas conhecidas por Títiro. E, sendo comparáveis à natureza e estando acima do humano, as ordens oriundas de Roma seriam indiferentes aos desejos dos homens, o que aparece no trecho abaixo:

> (...) Eu mesmo as minhas cabras
> triste tanjo; esta, a custo, ó Títiro, conduzo
> ainda agora, sob densa aveleira, gêmeos,

[389] FREITAS, M. L. "Plasticidade e imagem em alguns versos de Virgílio". In VARIOS. *Virgílio. Bucólicas e Geórgicas (ensaios)*. São José do Rio Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1968. s/p.

esperança da grei, pariu na pedra nua.
Há muito, um infortúnio assim, se bem me lembro,
carvalhos, pelo céu fulminados, previram. (I, v. 13-17)

A expropriação sofrida por Melibeu teria, portanto, sido decidida por instâncias superiores e incompreensíveis aos mortais, diferentes do "deus" salvador de Títiro. Como veremos, Melibeu está muito mais próximo da natureza que seu amigo, e talvez por isso deva obedecer às suas injunções, sejam elas justas ou não. Nesse caso, ele poderia ser visto como um "esboço" da obediência aos deuses que caracteriza Enéias, posta sempre acima de seus desejos pessoais.

J. A. Duringan[390] propõe uma explicação para a oposição entre os dois pastores, segundo a qual seus destinos seriam o resultado de duas atitudes políticas diferentes. Após o fim da guerra civil que opôs Otávio e Marco Antônio, é realizada a distribuição de terras aos veteranos que ajudaram a vitória dos herdeiros de Júlio César. Virgílio sempre fora partidário de Otávio, mas isso não impediu que o perigo chegasse até sua propriedade em Mântua. E a primeira bucólica é, ao lado da nona, considerada a mais pessoal do livro, pois simbolizaria para a maioria dos comentadores uma marca da gratidão de Virgílio com relação a seu salvador, já que Otávio teria intercedido para que o poeta conservasse suas terras. Títiro representaria o próprio Virgílio e, ao mesmo tempo, os que tomaram o partido de Otávio durante esse período; nesse sentido, a bucólica poderia ser vista como uma espécie de agradecimento. Melibeu, por sua vez, seria a encarnação dos que se mantiveram sem uma posição clara. Por isso Títiro está confortavelmente instalado em um contexto político favorável e tem todos os seus direitos preservados. Já Melibeu, embora homem livre e proprietário de terras deve abandonar tudo e deixar para trás o cenário político ao qual não soube se adaptar. Para Duringan, a primeira bucólica nem chega a constituir um diálogo, pois não há contestação de nenhum dos interlocutores durante a conversa. Isso provaria que o poema expõe duas tendências políticas e as vantagens e desvantagens de cada uma delas. Por isso Títiro teria tanto destaque dentro da primeira bucólica: ele teria escolhido a atitude certa, a "estrutura mental que

[390] Cf DURINGAN, J. A. "Sonho e realidade." In VARIOS, op. cit.

deveria prevalecer e permanecer num futuro próximo para todos”[391] em Roma.

No nível da linguagem também se dá o estabelecimento de uma oposição curiosa, pois quem deixa o mundo bucólico parece mais ligado a ele que o pastor remanescente. Melibeu, pastor expropriado e que sai do mundo poético, exprime sua dor e também compartilha da felicidade do amigo com versos de grande beleza. Não há rancor em suas palavras, nas quais a natureza representa uma manifestação do elemento divino:

> De um lado, dos confins vizinhos, sempre a sebe,
> ao sugarem salgueiro as abelhas do Hibla,
> saiba ao sono levar-te em um leve sussurro;
> de outro, em penedo cante ao vento o podador;
> jamais hão de calar o gemido no olmeiro
> as roucas pombas, teus amores, nem a rola. (I, v. 53-58)

Títiro canta a glória de seu deus terreno e sua eterna gratidão, mas o faz de modo menos poético que Melibeu. Sua linguagem se mantém em um nível de representação menos elevado. A natureza é vista como mero recurso para a sobrevivência e sua louvação não supera as convenções panegíricas:

> Ó Melibeu, um deus, à nós, este ócio fez:
> Ele sempre será meu deus, que o altar dele,
> tenra ovelha de nosso aprisco sempre embeba.
> Bem vês, ele deixou meu rebanho pastar
> e eu tocar o que bem quiser em flauta agreste. (I, v. 6-10)

A felicidade de Títiro na primeira bucólica teria duas motivações, uma mais evidente e outra menos visível à primeira leitura. A razão que se depreende de modo imediato é a impossibilidade de expropriação – o universo ao qual o pastor pertence não pode ser alcançado pelas vicissitudes da História, ao contrário do que acontece com Melibeu, mas a tranquilidade do pastor também se deveria a uma característica sua, a saber, a capacidade de se adaptar a diferentes lugares. Para Stroppini, o fato de as descrições do lugar do qual possui o usufruto serem divergentes (lugar rochoso de acordo com os versos 1-5, terreno pantanoso em 47-48, rochas escarpadas em 51-58, montanhas em 82-83) demonstra que Títiro está em casa em qualquer lugar. Essa disponibilidade poderia ser vista como uma metáfora da própria presença de Títiro nas *Bucólicas*. O mais humilde dos pastores pode aparecer nos

[391] Ibid.

contextos mais variados; sem carregar consigo características e/ou mitos como Dáfnis ou outros pastores, Titiro é um personagem maleável e totalmente adaptável aos desígnios do poeta. Ele pode até ser usado como uma máscara para o próprio Virgílio, como teria acontecido na sexta bucólica, e representaria a humildade do poeta com relação ao canto e ao homenageado, Alfeno Varo, a quem a bucólica é dedicada.

Entretanto, essa aparente humildade representada pelo pastor é, para estudiosos como G. Stroppini, apenas mais um *topos*. O mesmo tipo de *humilitas* esboçada por Virgílio apareceria, por exemplo, nos *Aitia* de Calímaco e na *Teogonia*, de Hesíodo, e sempre segundo o mesmo esquema: o poeta recebe uma advertência de um deus para se restringir a um canto dentro das suas possibilidades artísticas. No entanto, no caso de Virgílio, a escolha de Títiro seria, de fato, irônica, e isso por três motivos: a escolha de um canto bucólico no lugar de uma epopeia, já que a poesia é uma *adulatio* dedicada a Alfeno Varo, homem de letras, mas também guerreiro e jurisconsulto; o contraste entre a cosmogonia mítica e grandiosa cantada por Sileno e os feitos modestos de Varo; e, finalmente, o fato de uma poesia bucólica conter elementos da epopeia e da elegia, mostrando que o talento de Virgílio não era assim tão modesto:

> La Bucolique VI est donc particulièrement importante parce qu'elle montre les limites qu'il ne convient pas de franchir, si l'on ne veut pas sortir du genre. L'apparent éloge de Varus tourne en réalité à la leçon de modestie, et cette *humilitas* est en effet l'un des canons de la poésie bucolique.[392]

Outra prova do convencionalismo da *humilitas* na sexta bucólica aparece logo no início do poema:

> Primeira, modulou à Siracusa o verso,
> sem rubor de habitar a selva, a minha Tália. (VI, v. 1-2)

A referência ao poeta dos *Idílios* remete, invariavelmente, ao próprio Virgílio, e ao fato de ter sido o primeiro a adaptar o gênero bucólico à língua

[392] "A sexta bucólica é particularmente importante por mostrar os limites que não é conveniente ultrapassar se não desejamos sair o gênero. O aparente elogio de Varo torna-se, na realidade, uma lição de modéstia, e essa *humilitas* é, com efeito, um dos cânones da poesia bucólica." STROPPINI, G.. *Amour et dualité dans les Bucoliques de Virgile*. Paris : Klincksieck, 1993. p. 80.

latina. Embora aparentemente afirme sua modéstia com relação a Teócrito, Virgílio terminaria por se colocar em pé de igualdade com este.

Também na primeira bucólica alguns críticos identificam elementos irônicos, em especial na suposta reviravolta dos últimos versos. O ex-escravo, em aparência indiferente às mazelas de Melibeu durante todo o poema, ofereceria sua hospitalidade ao amigo de modo sarcástico, como uma espécie de vingança pelas alusões à sua idade avançada. Tais alusões irônicas demonstrariam a autossatisfação de Melibeu com a própria juventude. Sendo jovem, caberia a ele a incumbência de ir à Roma para tentar manter suas terras. O poema conteria, então, uma espécie de inversão da ordem das coisas, pois o personagem idoso faz uma viagem que deveria ter sido feita pelo jovem. A ironia presente nas palavras de ambos demonstraria, talvez, que o mundo se encontrava em uma ordem contrária à tranquilidade do universo pastoral, e que este é puramente literário, e estaria presente justamente para mostrar tudo o que a poesia bucólica continha de factício e de ficcional.

Segundo J-. Y. Maleuvre, a ironia apareceria também nas palavras de Títiro em especial na desproporção entre o exagero dos agradecimentos e a pequenez do favor concedido por Otávio. Títiro seria, portanto, uma marionete usada pelo autor para exprimir o que ele não poderia dizer diretamente.[393]

Apesar dos debates em torno do personagem (e que vão do questionamento de seu estatuto de escravo à contestação de sua integridade moral), Títiro encarnaria a poesia bucólica: seu nome abre as *Bucólicas* e encerra as *Geórgicas*, em uma espécie de resumo. Todo o conteúdo da primeira bucólica seria, para J. R. G. Wright, programático, isto é, teria por objetivo criar um arquétipo e anunciar o programa bucólico. E isso é coerente com as regras da *aemulatio* latina. Segundo Cupaiolo:

> Un artista dell'età augustea non vuole, o non sa lavorare fuore della tradizione: piuttosto la trasforma e, trasmutandola, ne crea una nuova, la 'propria' (...). Si ha l'impressione che il poeta riprenda un discorso, il discorso di un altro poeta che lo ha preceduto, (...). Si delinea un nuovo critério dell'*aemulatio*: il desiderio di introdurre per il primo un genere non ancora trattato in Roma si allarga sino al rispetto del principio estético di rifarsi ad un caposcuola della greca letteratura.[394]

[393] Cf. MALEUVRE, J-. Y. *Violence et ironie dans les* Bucoliques *de Virgile*. Paris : Jean Touzot, 2000.

[394] "Um artista da era de Augusto não deseja, ou não sabe trabalhar fora da tradição: transforma-a ao invés disso e, transpondo-a, cria uma nova, a 'sua própria' (...). Temos a impressão que o poeta retoma um discurso, o discurso de outro poeta que o precedeu (...). Delineia-se um novo critério da *aemulatio*: o

Para esse crítico, o nome Títiro fora escolhido por conta de seu papel no sétimo idílio, central por se tratar de uma espécie de metapoema no qual Teócrito teria representado a essência de sua concepção do fazer poético. O início da primeira bucólica seria uma inversão da imagem do poeta inspirado pelas Musas, e colocaria em evidência o trabalho do próprio Virgílio. Por isso o nome de Títiro abre o poema: ele personificaria o fazer poético virgiliano, e a primazia do elemento humano na criação poética. Segundo J. R. G. Wright:

> The image of the response of nature to the herdsman's song and the placing of the singer in resonant places such as forests, rocks and caves is repeated too often by Virgil to be without significance. He turns the Theocritean motif to his purpose by insisting on the primacy of the human singer.[395]

A figura do deus idolatrado por Títiro também apresenta um aspecto diverso das presenças divinas nos *Idílios*. Para começar, Otávio é um humano, mesmo que tenha poderes suficientes para mudar o rumo dos eventos. O *topos* do encontro com uma divindade – como as Musas para Hesíodo, ou Apolo no caso de Calímaco – é mantido, mas o aspecto divino está muito mais próximo do humano. Mesmo o Apolo evocado na sexta bucólica deveria ser, para Wright, considerado sob essa perspectiva, pois é provável que a associação entre Otávio e o deus da música, tido como ancestral da *gens Iulia*, já tivesse começado a ser difundida na época em que as *Bucólicas* foram escritas.

3.3.1. Um personagem indefinível

Títiro é, até hoje, um mistério para os comentaristas e estudiosos das *Bucólicas*. Escravo já alforriado, idoso e ainda às voltas com relacionamentos nem sempre tranquilos – a Galatéia do ciclope Polifemo é aqui apresentada como uma pastora interesseira e nada econômica – e que só após encontrar

---

desejo de ser o primeiro a introduzir um gênero ainda não tratado em Roma se estende até o respeito do princípio estético de se tornar um iniciador da literatura grega." CUPAIOLO, F. *Trama poetica delle* Bucoliche *di Virgilio*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1961. p. 45-6.

395 "A imagem da resposta da natureza para a canção do pastor e da presença do cantor em locais de ressonância, como florestas, rochas e cavernas é repetida muitas vezes por Virgílio para não ter significado algum. Ele transforma o motivo de Teócrito de acordo com seus objetivos, insistindo na primazia do cantor humano." WRIGHT, J. R. G. "Virgil's pastoral programme. Theocritus, Callimachus and Eglogue 1". In HARDIE, P. (editor) *Virgil.Critical assessments of Classical Authors. Volume 1: General articles and the* Eclogues. London: Routledge, 1999. p. 117-8.

um novo amor pode acumular dinheiro suficiente para comprar sua liberdade e continuar sua vida tranquila. Um homem que, à primeira vista, não se comove com a tristeza de Melibeu e só pensa em sua situação, mas que ao final do poema tem um gesto generoso e convida o amigo a passar uma última noite juntos.

Títiro seria, de certa forma, tributário da "rejeição" à figura do herói, identificada na poesia alexandrina, e que verificaria também na poesia bucólica de Virgílio, provavelmente por conta da afluência de intelectuais e escritores de vários lugares a Roma. O *ethos* do herói da epopeia não caberia mais em tal sociedade cosmopolita.

Na edição das *Bucólicas* comentada por J. Perret, uma nota de rodapé traz algumas informações sobre o nome Títiro, que seria uma espécie de apelido usado para designar o bode, animal comumente ligado à palavra "tragédia" e, portanto, à poesia.[396] A outra informação é o fato de Títiro ser o único personagem-poeta citado que foi escravo, comentário que se liga diretamente ao papel subalterno do pastor na terceira, quinta e nona bucólicas: ele apenas guarda os animais enquanto os outros cantam.

A dificuldade em compreender certos aspectos do Títiro das *Bucólicas* aparece igualmente em Teócrito, embora sob outro aspecto. Embora nos dois idílios em que figura as facetas por ele apresentadas – poeta no sétimo e pastor no terceiro – sejam as características básicas do arquétipo de personagens bucólicos, certos comentaristas antigos também o viam como um bode (a palavra τιτυροζ significava justamente o nome deste animal), e não como um humano. Entretanto, trata-se de um nome comum, empregado certamente como uma espécie de apelido que define exatamente o trabalho do personagem. Segundo Dionísio de Halicarnasso, "'tityristes' ou 'satyristes' étaient des 'danseurs et acteurs professionnels, *histriones* ou *ludii*, chez les Etrusques'"[397], e isso corroboraria a imagem de Títiro como uma *persona* por excelência, isto é, uma marca do caráter ficcional dos *Idílios*, o que difere do sentimento de realismo identificado por muitos nessa obra.

O fato de identificarem o Títiro da primeira bucólica (e o Menalcas da

[396] Outra interpretação digna de nota é a proposta por A. Hasegawa: os lacedemônios chamavam "títiro" o primeiro carneiro que se dirigia à frente da grei.

[397] "'titiristas' ou 'sátiristas' eram 'dançarinos ou atores profissionais, *histriones* ou *ludii*, na Etrúria." MALEUVRE, op. cit., nota 12, p.8.

nona) a Virgílio também contribui para aumentar sua peculiaridade. Como vimos, essa hipótese é baseada nos acontecimentos posteriores à guerra civil romana, mas há também outro elemento que poderia reforçá-la. É como se Teócrito e Virgílio se servissem do personagem para mostrar seu próprio modo de criação e estabelecer uma contraposição entre elas. Títiro, então, seria mais que uma mera personagem de contornos vagos; ele seria, ao mesmo tempo, a representação e a negação da figura do aedo, personificando o princípio da *imitatio*.

De acordo com A. Hasegawa, o Títiro da primeira bucólica é, de fato, um poeta-pastor nas *Bucólicas* e representa o mundo bucólico por ter conservado suas terras e a tranquilidade para celebrar o amor de Amarílis com sua flauta. Se pensarmos que uma das interpretações possíveis do nome Títiro é "sátiro", isso o aproximaria ainda mais da música bucólica e da sua temática, e por isso Apolo recomenda a poesia agreste ao pastor ao invés dos grandes temas:

> Essa caracterização de Títiro, de acordo com os escólios de Teócrito (…), é adequada, já que o nome da personagem significa, entre outras coisas, bodes ou sátiros, ou silenos, divindades semelhantes aos sátiros, representados como bodes da cintura para baixo e com chifres (…). Nesse sentido, não há personagem mais adequada para cuidar de bodes ou cabras, como ocorre nas éclogas de Vergílio e nos idílios de Teócrito.[398]

No entanto, Títiro não fala de bodes ou cabras na primeira écloga, e sim de cordeiros (I, v. 7) e vacas (I, v. 9), o que poderia sugerir uma "promoção" do personagem à categoria de ovelheiro e/ou boiadeiro, posições elevadas na hierarquia pastoril enquanto Melibeu – que segundo a nomenclatura analisada por Sérvio em sua obra sobre os poemas virgilianos, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica e Georgica comentarii,* seria um boiadeiro – conduziria apenas cabritas no momento de deixar a terra, tendo sido por assim dizer "rebaixado", pois abandona justamente o mundo bucólico. Já Títiro ascenderia, como vimos, por ter sabido conservar seu lugar.

Quanto à liberdade conquistada pelo pastor, Hasegawa a interpreta como a possibilidade de se dedicar à poesia e à música, algo que Títiro não podia fazer quando estava envolvido com Galatéia, sob o domínio da qual se

[398] HASEGAWA, A. Os limites do gênero bucólico em Vergílio. 2004. Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Inédita, p. 49.

encontrava inerte (I, v. 27). O adjetivo *iners* é formado a partir da união entre *in* + *ars*; portanto a palavra qualificaria a pessoa sem uma profissão ou arte. Esta última não era exercida por Títiro quando tentava juntar dinheiro. A liberdade do pastor é poder se dedicar ao ócio, tocar o que lhe aprouver na flauta tênue e cantar a beleza de Amarílis. A inércia não era no mundo pastoril relacionada ao abandono das atividades pastoris, e sim à ausência de canto e poesia. Fora dessa Arcádia ideal o pastor, tal como Melibeu, deixa de exercer sua *ars* e, portanto, deixa de ser poeta. Nesse sentido, o fato desse pastor se exprimir com uma linguagem mais eloquente que a de Títiro é significativo: poderia ser uma espécie de canto do cisne antes de se calar definitivamente.

Títiro é um personagem interessante também por suscitar várias interpretações quanto a suas características. Sua surpresa diante da grandeza de Roma, seu modo alegre de falar da própria ignorância, as confidências sobre sua vida conjugal, tudo isso mostra a inocência do personagem – e, ao mesmo tempo, tais características apontariam para uma origem possível do personagem, os mimos de Herondas. Mas Títiro também dissimula, não responde diretamente à questão de Melibeu e faz mistério sobre seu deus. R. Leclerq acredita que o caráter de Títiro tenha sido criado por Virgílio para formar um contraponto com Melibeu. Ainda que ambos sejam poetas, Títiro formaria a "substância sólida" do poema.

Nos *Idílios*, Teócrito teria feito a junção entre a antiga tradição pastoral, à qual se atribuíam origens míticas e o mimo. Essencialmente urbano, o mimo é caracterizado pela imitação de situações do cotidiano popular, feita em linguagem por vezes obcena. Protagonizados por personagens de baixa extração social, e que encarnam tipos sociais bem definidos, as ações são sempre breves. Teócrito teria sido o primeiro a transpor os mimos a uma atmosfera campestre, provavelmente em reação às tendências míticas da tradição pastoral, unindo assim o mito ao real.

Quanto à relação entre a bucólica e o mimo, Leclerq salienta, na primeira bucólica, a suposta indiferença de Títiro à tristeza de Melibeu: "cette dureté à l'égard d'autrui qui est souvent celle des humbles, et que l'on retrouve dans la fable, représentent bien la psychologie du Mime."[399] Além disso, a

[399] "essa dureza para com os outros que é muitas vezes característica dos mais humildes, e que está presente na fábula, representa bem a psicologia do mimo." LECLERCQ, R. "Le divin loisir. Essai sur

bucólica apresenta uma brevidade maior que a dos idílios, e sua vivacidade a aproximaria dos quadros expostos nos mimos.

Alguns comentadores[400] acreditam que as *Bucólicas* trazem, ao mesmo tempo, imagens de uma Arcádia ideal e de uma anti-Arcádia, isto é, a retomada de uma tradição e a negação dos valores árcades que não mais fazem parte do mundo para o qual Virgílio escreve. E isso viria expresso já na primeira bucólica com a introdução de um problema político real em um mundo idealizado e, no nível intradiegético, com o fato de Títiro não ser um poeta como Melibeu e ter mesmo assim conservado seu lugar. Virgílio teria, em suas *Bucólicas*, colocado em cena a luta entre os ideais da Arcádia trágico-elegíaca, exemplo de vida simples dedicada ao amor e a arte, e a anti-Arcádia, isto é, a instabilidade da vida real. Na primeira bucólica, o homem árcade sofre uma transformação que lhe confere um caráter trágico. Confrontado não apenas ao amor e à morte – temas presentes na poesia bucólica – esse homem encara também dramas como a perda de seus ideais e o desafio de viver em um mundo ao qual seu espírito não pertence. Esse é o homem que carrega em si a poesia, inútil contra a violência do mundo real tal como o constatam os pastores da nona bucólica, visto que o talento de Menalcas não o impediu de ser agredido. Como ele, Melibeu é um poeta, um artista cuja tristeza nos toca.

De acordo com B. Snell, até a intervenção do real em Virgílio é diferente da presença dos fatos históricos em Teócrito. Se aquele utiliza, além de situações e versos do poeta grego, também o nome dos pastores dos *Idílios,* pretende não apenas se filiar à tradição poética, mas causar ao mesmo tempo um estranhamento a fim de marcar a distância existente entre sua obra, seu contexto e os de Teócrito. Enquanto neste já existe certo afastamento do real, em Virgílio a distância é quase total e, quando trata de assuntos reais, o faz de modo ainda mais idealizado. Teócrito abriu o caminho, mas ainda era sensível aos pormenores realistas. Já Virgílio "vê apenas o lado significativo e patético. Na Arcádia (...) não se pensa em geral de modo preciso e exacto. Tudo reside na luz tênue do sentimento".[401]

Assim sendo, os poemas virgilianos não seriam tentativas de

---

les *Bucoliques*". In *Latomus. Revue d'études latines*. Bruxelles, 1996. v. 229. p. 501.

[400] Cf. FIORE, T. *La poesia di Virgílio*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli,1946.

[401] SNELL, B. *A descoberta do espírito*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 366.

transposição de fragmentos da vida real como os *Idílios*, e sim obras de arte articuladas e bem compostas. Essa perfeição formal desligaria a arte de situações determinadas ou de tipos específicos de ouvinte, e daria a ela uma existência autônoma. Os acontecimentos reais desapareceriam sob a formulação realizada pelo poeta e os sentimentos, universais, ganhariam maior relevo e por isso sua obra teria o estatuto de arte.

As *Bucólicas* (e também as *Geórgicas*) faziam parte da vontade de Roma de construir ficções que a aproximassem da cultura grega, dando à romana não só os mesmos fundamentos, mas também a mesma relevância, além de enfatizar a importância do trabalho com a terra e a criação de animais. Mais do que pura ficção, os dois poemas também tinham objetivos sociais, tal como aconteceria com a *Eneida*.

Essa ligação das *Bucólicas* com a literatura e a sociedade aparece também quando pensamos em seus destinatários, Asínio Polião e Alfeno Varo, sem falar de Cornélio Galo, a quem é dedicada a décima bucólica. Todos participavam ativamente da vida política e, ao mesmo tempo, frequentavam os círculos literários de Roma; o próprio Otávio Augusto se dedicava ocasionalmente às letras. O fazer literário e a atuação política não estavam dissociados. De fato, eram complementares e serviam para enaltecer a grandeza de Roma e ajudar a constituir bases culturais sólidas.

A introdução de personagens reais no mundo bucólico tem um efeito curioso, pois ajuda a revelar sua artificialidade. É um modo de colocar em evidência tanto a ficcionalidade do gênero pastoril como seu caráter puramente artístico, e de apresentá-lo como um contraponto ao real, uma espécie de "válvula de escape" dos acontecimentos da vida comum. O efeito artístico justificaria a "violação" do gênero bucólico. Além disso, ao misturar o real ao ficcional, tanto Virgílio quanto Teócrito discutem o próprio gênero, algo confirmado pela presença de elementos, tanto na sexta bucólica quanto no sétimo idílio, que expõem a visão poética de ambos, e constituiriam reflexões sobre o fazer poético. Exibir o artificialismo de um tipo de poesia declaradamente voltado ao escapismo pode parecer estranho à primeira vista, mas é uma forma de marcar a distância entre duas concepções poéticas. Teócrito dialoga, sobretudo, com o legado homérico. Já em Virgílio, como vimos no caso das elegias e dos poemas épicos, a pertinência dos gêneros é

revista: os valores gregos podem ser adaptados aos ideais romanos? Se não podem, como conciliar os modelos às novas exigências?

3.3.2. Um novo poeta

Como vimos, as *Bucólicas* são uma obra importante para o estudo do fazer poético de Virgílio. No livro, o poeta teria se exprimido de modo mais direto sobre seu trabalho e introduzido temas que seriam retomados e desenvolvidos nas *Geórgicas* e na *Eneida*. E o canto de Títiro na primeira bucólica constituiria uma espécie de resumo dos elementos mais constantes na poesia bucólica virgiliana. E, desde a primeira menção ao canto ele é designado como *siluestris*, o canto reservado à natureza e que tem poder sobre ela. Esse poder seria a chave da relação estabelecida entre Títiro e o cantor mítico Orfeu – ainda que tal relação seja criada por um *adynaton*.[402] Entretanto, essa comparação não é necessariamente negativa para Títiro, pois podemos compreendê-la como a oposição de duas concepções diferentes do fazer poético. Orfeu é um poeta mítico, amado pelas Musas, e cuja poesia delas provém; já a poesia de Títiro é, como a de Virgílio, totalmente humana. Na oitava bucólica, onde surge a comparação, várias mudanças aparecem, e entre elas o modo de se fazer poesia. Para M. Desport:

> toutes choses vont être changées en leur contraire ou, plus exactement, recevoir des perfections opposées à leurs défauts naturels: le loup deviendra plus timide que la brebis, les chouettes chanteront aussi bien que les cygnes (…) et le modeste chanteur pastoral, très modeste Tityre, sera un autre Orphée (…). Rien de plus clair. Orphée représente (…) le terme extrême de comparaison, le Prince des Chanteurs, et les deux mots: *in siluis*, qui l'accompagnent et le situent dans le cadre accoutumé de son chant nous font entendre que c'est par son pouvoir sur la nature qu'il est le poète idéal.[403]

Orfeu é visto como o poeta ideal, e constitui um arquétipo da poesia

[402] O *adynaton* ou *impossibilia* é um *topos*, e consiste em uma inversão da ordem normal da natureza.

[403] "Todas as coisas serão transformadas em seus contrários ou, mais exatamente, receber aperfeiçoamentos opostos a seus defeitos naturais: o lobo se tornará mais tímido que a ovelha, as corujas cantarão como os cisnes (...) e o modesto cantor pastoral, o humilde Títiro, será um novo Orfeu (...). Nada mais claro. Orfeu representa (...) o extremo da comparação, o Príncipe dos Cantores, e as duas palavras: *in siluis*, que o acompanham e o situam dentro do escopo de seu canto nos fazem compreender que é o poeta ideal por conta de seu poder sobre a natureza." DESPORT, M. *L'incantation virgilienne. Essai sur les mythes du poète enchanteur et leur influence dans l'oeuvre de Virgile.* Bordeaux: Imprimerie Delmas, 1952. p. 142-3.

inspirada pelos deuses. Ele é o representante de uma era de ouro na qual o canto possuía um poder ilimitado, a ponto de encantar quem o ouvisse – a natureza, os homens e mesmo os deuses – e fazer esquecer tudo. O talento de Orfeu teria origem divina: nascido na Trácia, ele seria filho da musa Calíope (filha de Zeus e de Mnemosine). O poeta também tinha o poder de voltar no tempo até o começo do mundo, e por isso a ele é atribuída uma teogonia.[404] Por isso ele é o primeiro poeta: seu canto acalma as feras, emociona os deuses e move o que é inanimado. Todavia, Orfeu não é capaz de trazer à vida sua amada Eurídice, o que pode simbolizar a impotência da arte diante da morte. Conforme C. Segal:

> The bucolic fiction operates in a manner analogous to the fanciful magic of the Thracian hero: it persuades us that barriers between man and nature can dissolve in a world full of beauty, song and love. Yet the very artificiality of the genre reminds us that all of this is only a desiderate ideal, a wishful unreality.[405]

A comparação estabelecida entre Orfeu – que é citado na terceira, na quarta, na sexta e na oitava bucólicas – e Títiro pode ser considerada a marca de uma mudança de concepção do trabalho poético. A inspiração divina é apresentada por Virgílio como um ideal, e dá lugar à valorização do trabalho do poeta com a tradição. Nesse sentido, o *adynaton* expresso no verso "*e Títiro, um Orfeu"* (VIII, v. 56) pode ser entendido como uma forma diferente de fazer poesia, dentro da qual Títiro representaria, então, um novo ideal de poeta.

Outra figura de poeta da qual Títiro se aproxima e se afasta ao mesmo tempo é a de Sileno. Além de estar presente no canto do pastor na sexta bucólica e de assumir o papel do poeta, Sileno também está ligado a Títiro por conta do significado de seu nome que designaria, segundo M. Desport, bode ou sátiro, tal como o vocábulo do qual deriva o nome do amigo de Melibeu. Quanto às diferenças, tal como acontece com Orfeu, a oposição entre Títiro e Sileno é apresentada com relação ao fazer poético. Sileno, conhecido por ser

---

[404] Cf SOREL, R. *Orphée et l'orphisme*. Paris: PUF, 1995 e BRISSON, L. "Orphée et l'Orphisme à l'époque impériale. Témoignages et interprétations philosophiques de Plutarque à Jambilique". In ___. *Orphée et l'orphisme dans l''Antiquité gréco-romaine.* Hampshire: Variorum, 1995.

[405] "A ficção bucólica opera de forma análoga à magia fantasiosa do herói trácio: ela nos convence de que as barreiras entre o homem e a natureza podem se dissolver em um mundo cheio de música, beleza e amor. No entanto, a grande artificialidade do gênero nos lembra de que tudo isso é apenas um ideal desejado, uma realidade almejada." SEGAL, C. *Orpheus, the myth of the poet*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989. p. 6.

um companheiro de Dioniso, também é comparado a Orfeu (VI, v. 30), pela influência sobre a natureza e pelo aspecto divino de seu canto e se oporia, portanto, à poesia representada por Títiro.

Logo nos primeiros versos, o deus Apolo surge no texto e recomenda ao pastor que cante apenas temas próprios a sua condição e a seus talentos. Isso significa que a inspiração poética não vem dos deuses e sim do trabalho do poeta. O próprio introito da sexta bucólica aludiria ao fazer poético humano encarnado por Títiro, e que se oporia à ideia de poesia como obra divina.

3.3.3. O mito da poesia inspirada

> Les épopées homériques commencent par un appel à la Muse. Cet indice, notamment, pourrait faire supposer que le chant est inspiré à l'interprète ou à l'auteur de ces amples compositions par une voix extérieure. Platon indique d'ailleurs que l'idée selon laquelle l'aède ou le poète s'expriment et travaillent en état d'extase représente une ancienne croyance pour les Grecs (…). Toutefois, certains modernes ont quelque difficulté à admettre qu'une forme de possession ait pu animer les poètes archaïques.[406]

Nas obras de Homero, a figura do aedo pode ser comparada ao adivinho, pois os conhecimentos de ambos são inspirados por instâncias divinas. Para os gregos antigos, tanto o poeta como o adivinho se confundem com a divindade, transmitindo suas mensagens aos homens. Ambos possuem um saber superior ao dos humanos e dispõem de um conhecimento universal.

A epopeia se constrói em torno da crença em uma obra cuja origem é determinada pelos deuses. O aedo, fora de si e despersonalizado, transforma-se em um instrumento da palavra divina, de um conhecimento e de uma criação artística sobre-humanos. Através da poesia se manifestaria, portanto, o sopro divino, a verdade absoluta e indiscutível.

Para J. Assael, o aedo em Homero estabelece com as Musas um diálogo permanente:

---

[406] "As epopeias homéricas começam com um apelo à Musa. Esse índice particular pode fazer pensar que a canção foi inspirada ao artista ou autor destas grandes composições por uma voz exterior. Platão também indica que a idéia de que o bardo ou poeta se expressam e trabalham em estado de êxtase é uma velha crença dos gregos (...). No entanto, alguns críticos modernos tem dificuldade em aceitar que uma forma de possessão poderia animar os poetas arcaicos." ASSAEL, J. *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*. Louvain: Peeters, 2006. p. 53.

> tantôt par les interrogations qu'il adresse à la divinité inspiratrice ou par les renseignements qu'elle apporte et qui forment le contenu de l'épopée. Par exemple, le chanteur demande son aide à la déesse afin de pouvoir énumérer les vaisseaux et les chefs d'armée partis à Troie. L'oeuvre est structurée de telle sorte que la réponse immédiate, à tous les sens du terme, paraît émaner de la Muse (…). Par ce procédé de composition, Homère crée donc encore une fois une ambiguité et une ambivalence. À nouveau, la voix de l'interprète et celle de la déesse inspiratrice se confondent. La forme plus ou moins fictive de ce dialogue toujours incitatif ou interrogatif de la part de l'aède produit des effets concrets: le chantre devient de manière très apparente l'instrument de la divinité qui lui transmet la connaissance.[407]

Apesar da ideia de poesia inspirada integrar a epopeia homérica, havia da parte do poeta a consciência de seu papel na criação, e não somente como instrumento através do qual os deuses se manifestam. Estudos narratológicos atestam que a obra de Homero apresenta alto grau de complexidade, contrariando a tradição crítica segundo a qual o primeiro poeta consciente de sua arte na literatura grega foi Hesíodo. O aedo grego poderia acreditar realmente que a inspiração vinha das Musas, mas ele as submetia a uma reformulação.

Mesmo Hesíodo parece manter uma relação com as Musas deveras ambígua: ao mesmo tempo em que assume a responsabilidade por sua poesia, diz ter recebido a visita de divindades que lhe transmitiram um sopro inspirador. No início da *Teogonia*, o poeta descreve os sinais através dos quais as Musas o teriam distinguido dos outros homens, a capacidade de cantar, uma voz divina e um galho de loureiro. Ainda segundo Assael:

> dans *l'Illiade* ou dans *l'Odyssée*, ce signe permet de distinguer les rois, lorsqu'ils interviennent devant une assemblée, mais aussi les prêtres et les devins et, en fait, tous ceux qui sont porteurs d'un message divin. La branche de laurier symbolise, concrètement, la transmission d'une parole envoyée par les dieux.[408]

---

[407] "pelas questões que ele dirige à divindade inspiradora ou as informações que fornece e que formam o conteúdo da epopeia. O cantor pede, por exemplo, a ajuda da deusa, a fim de listar os navios e os líderes militares que foram a Tróia. O trabalho está estruturado de modo que a resposta imediata, em todos os sentidos, parece emanar da Musa (...). Através desse método de composição, Homero cria novamente ambiguidade e ambivalência. Mais uma vez, a voz do intérprete e da deusa inspiradora se confundem. A forma mais ou menos fictícia desse diálogo sempre interrogativo ou incitativo do bardo produz efeitos concretos: o bardo se torna de modo bastante aparente o instrumento da divindade que transmite-lhe o conhecimento." Ibid., p. 84-5.

[408] "Na *Ilíada* ou na *Odisseia*, este sinal permite distinguir os reis quando intervém em uma assembleia, e também os sacerdotes e os adivinhos, e todos aqueles que carregam uma mensagem divina. O ramo de louro simboliza, concretamente, a transmissão de um discurso enviado pelos deuses." Ibid., p. 109.

A intervenção das Musas é mostrada por Hesíodo como o início de sua criação poética; no entanto, o poeta apresenta diversas indicações sobre o desenvolvimento de sua carreira e sua própria técnica e visão da poesia. O poeta se apropriaria do sopro divino e o transformaria na expressão de intenções e emoções pessoais. Diferentemente do poeta homérico, Hesíodo não se define como um mero instrumento de transmissão da palavra divina, e insere na poesia a subjetividade de sua própria experiência. Para o aedo tradicional, tal manifestação é impensável, pois os conhecimentos por ele transmitidos não são fruto de sua vivência, e sim de uma instância exterior:

> Mais le point de vue hésiodique est tout autre. Les formes du récit indiquent que, lorsqu'il célèbre les Muses, l'auteur de la Théogonie prétend évoluer dans leur univers, et dépeindre ainsi à ses auditeurs ce que son regard a directement perçu. Or, celui qui sait ainsi se transporter dans le monde des dieux n'a nul besoin, pour révéler une vérité poétique, d'être possédé ou dépossedé de lui-même, par une divinité qui l'habiterait. Il lui suffit de transmettre des impressions personnelles.
>
> À cet égard, le pluriel (…) "commençons" qu'Hésiode emploie au moment où il s'exhorte à chanter est très significatif. En effet, par ce procédé, le poète indique que sa parole inspirée s'intègre dans le concert des déesses ; mais, dans le cadre d'une communauté divine des connaissances garantissant la véracité et la sacralité de son chant, sa voix lui appartient.[409]

Hesíodo coloca as Musas em uma posição intermediária. Elas permitem a ele a formulação do sentimento da inspiração, e funcionam como uma justificativa para a composição de sua obra. Entretanto, a presença divina é deixada de lado em favor da descrição do processo criativo e dos conhecimentos adquiridos de forma empírica. Se as Musas fornecem o impulso artístico e se inscrevem no processo de sua iniciação na poesia, cabe a ele o trabalho com a matéria sugerida: "Son récit est ainsi particulièrement intéressant parce qu'il révèle comment, dans la durée, les manifestations de

[409] "Mas o ponto de vista hesiódico é bastante diferente. As formas da narrativa indicam que, quando celebra as musas, o autor da *Teogonia* tenta evoluir em seu universo e, assim, retratar para seus ouvintes o que seu olhar percebeu diretamente. No entanto, aquele que sabe dessa forma ser transportado para o mundo dos deuses não precisa, para revelar uma verdade poética, ser possuído ou retirado de si mesmo por uma divindade que o habitaria. É suficiente para ele transmitir impressões pessoais.

A este respeito, o plural (...) "comecemos" empregado por Hesíodo quando exorta o canto é muito significativo. De fato, com este método, o poeta diz que sua palavra inspirada se integra à harmonia das deusas; mas no contexto de uma comunidade divina, os conhecimentos garantem a veracidade e a santidade do seu canto, sua voz lhe pertence." Ibid., p. 121.

cette influence divine peuvent évoluer et se diversifier."[410]

Virgílio se insere, portanto, em uma linhagem de poetas – entre os quais está o próprio Teócrito – que expõem as técnicas de sua criação poética e reivindicam uma relação crítica com a tradição. A influência divina passa a ser progressivamente considerada como uma convenção, e o trabalho do poeta é cada vez mais exibido em sua própria obra.

3.4. O intertexto segundo Virgílio

Segundo alguns críticos, para levar o leitor a descobrir a presença de um autor em sua obra, Virgílio recorreria a um método muito empregado pelos autores antigos com o objetivo de dirigir o leitor aos textos de outros escritores ou a seus próprios escritos anteriores. Para tal, eles se apropriavam de alguma marca do estilo de outro poeta, ou uma frase de algum texto famoso, próprio ou não. O leitor era, assim, "advertido" e levado a procurar a passagem indicada e estabelecer uma relação entre elas. E dois bons exemplos disso estão nas *Geórgicas*. Um dos últimos versos do quarto livro (*Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*, IV, v. 566[411]) parece sugerir que as ideias contidas no último livro desse texto retomam as da primeira bucólica. Além disso, é como se o ciclo iniciado nas *Bucólicas* se fechasse, como dá a entender um trecho do segundo livro reproduzido abaixo:

> Admira, louva embora amplíssimas culturas;
> a tua seja exígua.
>
> Hás de ir colher na mata
> as vergônteas do rusco, inda que as mãos maltrata;
> cortar no rio a cana, e ao salgueiral as varas;
> nesse hás que arranjar inda que o não plantarás.[412] (II, v. 501-506)

Nesses versos Virgílio retoma a descrição feita por Melibeu das terras de Títiro na primeira bucólica e exalta a modéstia e a dedicação ao *labor*. Da mesma forma deve proceder o poeta, isto é, escolher um assunto adaptado às

---

[410] "Sua narrativa é particularmente interessante por revelar como as manifestações da influência divina podem evoluir e se diversificar." Ibid., p. 131.

[411] "ousei cantar-te (audácia juvenil) / Títiro, da ampla faia à fresquidão sombria." VIRGILIO. *Geórgicas*. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1948. p. 100.

[412] Ibid., p. 41.

suas possibilidades criativas, tal como recomendara Apolo ao mesmo Títiro na sexta bucólica, e desenvolvê-lo com afinco. Pensando assim, esse trecho poderia ser encarado como metatextual, mostrando como Virgílio escolhia seus temas e os tratava. Parece que ainda nas *Geórgicas* o poeta ainda não se sentia apto aos grandes temas.

Para H. Zehnacker e J-.C. Fredouille, as *Geórgicas* teriam sido escritas com o intuito de transmitir uma concepção particular de mundo e do homem para os homens do campo, pois o trabalhador rural descrito por Virgílio conhece as leis da natureza e vive harmoniosamente com elas. Esse poema constituiria, portanto, uma obra didática, não como um tratado de agricultura[413] e criação de animais e sim como a exposição das etapas de uma ascensão:

> (…) des humbles céréales, à travers la hiérarchie des êtres vivants, jusqu'aux formes les plus parfaites de l'organisation sociale et à l'immortalité de la poésie. Cette ordonnance reflète celle du poème de Lucrèce, qui part des atomes et du vide et parvient à reconstruire le monde et l'homme lui-même, avec ses pensées et ses passions.[414]

No entanto os camponeses de Virgílio, embora venerem e homenageiem seus deuses, sabem que dependem de seu próprio trabalho. E, assim sendo, as *Geórgicas* estabeleceriam um diálogo crítico com *De rerum natura*, para o qual seres humanos, animais e vegetais são frutos da terra, e esta as cria sem nenhuma interferência exterior.

Durante muito tempo o interesse dos estudiosos estava voltado para a identificação das fontes virgilianas. Os filólogos se satisfaziam em encontrar os trechos aos quais aludiam os poetas, mas não estudavam muito os novos sentidos criados a partir do intertexto. Antes disso, no século XIX, com a valorização da originalidade (creditada somente a Homero) preconizada pelo Romantismo, Virgílio chegou a ser visto como mero imitador e criticado por sua suposta falta de criatividade. Ignorando tanto o fato de a epopeia homérica ser fruto de longa elaboração e não um trabalho puramente espontâneo, os

---

[413] Existiam obras bem mais precisas sobre o assunto, como *De rustica* de Varrão, publicada em 36 a.C. Embora verdadeiros agrônomos como Columela e Plínio o Antigo citem as *Geórgicas*, a agricultura nela descrita pouco tem a ver com o cultivo da terra praticado pelos contemporâneos de Virgílio.

[414] "(...) dos grãos humildes, através da hierarquia dos seres, até as formas mais perfeitas de organização social e a imortalidade da poesia. Esta organização reflete a do poema de Lucrécio, que parte dos átomos e do vazio e consegue reconstruir o mundo e o próprio homem, com seus pensamentos e paixões." ZENHACKER, H. & FREDOUILLE, op. cit., p. 143.

estudiosos muitas vezes se posicionaram contra Virgílio, sem levar em conta a releitura por ele operada. Contra esse ponto de vista o já referido artigo de Pasquali teve papel fundamental, enfatizando a intencionalidade das alusões em literatura e o papel ativo do leitor, que deve ter em mente não apenas Homero, mas também Hesíodo, Calímaco, Teócrito, Apolônio, Lucrécio e tantos outros ao ler os versos de Virgílio.

Para Vasconcellos, em sua análise do intertexto na *Eneida*, esta é uma obra que solicita constantemente de seu leitor um alto grau de conhecimento erudito. O leitor ideal, pressuposto pelo texto, seria, portanto, capaz de reconhecê-las e apreciar os novos sentidos gerados a partir de seu deslocamento. Perdemos muito do repertório textual antigo, e não nos é mais possível compreender grande parte das alusões e nem suas intenções, mas isso não invalida de modo algum a leitura intertextual que se faz hoje. Embora se possa ler a obra "por si só", sem levar em conta a problemática da intertextualidade[415], a leitura "informada" permite o acesso a outro tipo de prazer, o "do reconhecimento das alusões e consequente multiplicação de sentidos que uma leitura intertextual não apenas possibilita mas provoca."[416]

Um exemplo de análise intertextual, e cujo modelo pode ser transposto para as *Bucólicas* está na discussão, presente na *Eneida*, do gênero épico e no código de conduta heroico, feita através da ira de Turno, comparável a de Aquiles na *Ilíada.* Em uma profecia feita a Enéias no sexto livro se fala de um novo Aquiles, na qual se reconhecerá Turno no nono livro (*hic etiam inuentum Priamo narrabis Achillem*, IX, v. 742[417]). Mas o Aquiles encarnado pelo rei dos rútulos é diferente, já que é morto por Enéias. Sua morte pode ser vista como a afirmação da inadequação do *ethos* representado por Aquiles para os valores de Roma, valores esses defendidos por Enéias, tais como a observância da *pietas* e a busca da paz selada através de compromissos a serem respeitados. O *ethos* de Aquiles era adequado ao mundo grego, mas não ao romano (para o qual a obediência aos deuses era um valor a ser respeitado). Turno representaria, portanto, ideais ultrapassados e vistos de modo negativo. Virgílio

[415] No entanto, mesmo nesse tipo de leitura é imprescindível considerar as relações intratextuais, isto é, a recordação de passagens anteriores dentro da *Eneida* evocadas a fim de iluminar os fatos sob outra luz ou de compreender certas ações e comportamentos dos personagens.

[416] VASCONCELLOS, op. cit., p. 81.

[417] "a Príamo refiras / Que outro Aquiles achaste". (IX, v. 742-743). VIRGILIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., p. 309.

então “corrigiria” o modelo e colocaria em evidência as diferenças entre seu texto e o hipotexto em questão. Da mesma forma agiria o poeta nas *Bucólicas*: ao inserir preocupações da vida real no ambiente arcaico, Virgílio nos diz que o escapismo total, mesmo literário, não é mais possível. Mas nem por isso a arte deixa de existir. Mesmo que não percebamos claramente, a organização da obra literária, de acordo com A. Candido: “torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo”.[418] Assim sendo, uma obra bem construída, na qual forma e conteúdo constituem um todo indissociável, é a expressão de uma sociedade e de um determinado momento histórico, mas é igualmente a manifestação de sentimentos comuns a todos nós em todos os tempos.

Outro exemplo digno de nota é o deslocamento de um verso elegíaco de Calímaco traduzido por Catulo (*Inuita, o regina, tuo de uertice cessi*, LXVI, v. 39[419]) para a boca de Enéias em seu último encontro com Dido (*inuitus, regina, tuo de litore cessi*, VI, v. 460[420]). Vasconcellos acredita que se possa explicar a presença desse verso pelo conteúdo elegíaco e trágico do quarto livro da *Eneida*, que narra justamente os amores entre o troiano e a rainha. A lembrança do poema de Catulo chamaria a atenção para a atmosfera elegíaca do quarto livro, e indicaria a mudança de estatuto sofrida por Enéias. Embora tenha parecido sucumbir ao papel de amante elegíaco, ele deixa de lado sua subjetividade e se mostra digno da missão a ele confiada. O código elegíaco é integrado à estrutura da epopeia e ultrapassado por um novo código épico.

Ao contrário de Enéias, Dido se afasta de seus deveres como governante e se entrega totalmente a seus sentimentos particulares. Comparada ao rei Evandro, cujo comportamento é um exemplo de simplicidade e voltado sempre para o bem de seu povo, a rainha encarna o oposto da *dignitas* de um soberano. Do mesmo modo, na segunda bucólica, o pastor Córidon negligencia seus deveres para cantar sua paixão infeliz; também Títiro deixa de lado os campos dos quais cuida (ao menos momentaneamente) para tocar flauta.

---

[418] CANDIDO, A. “O direito à literatura”. In ___. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 245.
[419] “Não por querer deixei, rainha, tua fronte” (LXVI, v. 39). CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. p. 136.
[420] “Rainha, (...) larguei teu posto / A meu pesar” (VI, v. 460). Ibid., p. 231.

A primeira palavra com que se iniciam as *Bucólicas* e a última do quinto poema são nomes de dois pastores, Títiro e Menalcas, que para a maioria dos críticos são *personae* do poeta.[421] Seguindo esse raciocínio, a primeira parte do livro (da primeira à quinta bucólica) seria a mais pessoal. O começo da sexta bucólica ("Primeira, modulou à Siracusa o verso" VI, v. 1) poderia sugerir um recomeço, e críticos antigos como Sérvio acreditavam ser essa a primeira bucólica em composição. No entanto, como o nome de Títiro reaparece na quarta linha desse poema ("A um pastor convêm / carneiro bem cevado e canto simples, Títiro" VI, v. 4-5), isso poderia ter como intenção fazer o leitor pensar nos dois primeiros versos das *Bucólicas*, e esse retorno agiria como um resumo das bucólicas anteriores. O livro confirmaria a mudança de rumo iniciada na quarta bucólica, e passaria a tratar de outros temas, como o fazer poético do qual o melhor exemplo está justamente na sexta bucólica. Sileno se presta a uma brincadeira com dois jovens pastores e a ninfa Egle e é por eles instado a cantar. Seus versos começam com a criação do mundo:

> (…) Assim ele começa,
> Faunos e feras, vede, em tal cadência dançam
> e balançam a copa os rígidos carvalhos.
> Nem tanto alegra Febo as pedras do Parnaso,
> nem a Orfeu admira, o Ísmaro ou o Ródope.
> Ele cantava, pois, como, no grande vácuo,
> sementes de água e ar, da terra e fogo fluido
> se fundiram; daí, originando tudo (VI, v. 26-33)

Em seguida, Sileno passa a tratar de alguns episódios mitológicos bem conhecidos: o castigo de Prometeu no Cáucaso, o desaparecimento de Hilas, o amor de Pasifae por um touro sagrado, a transformação das Prétides em novilhas e de Cila em monstro marinho, a estória de Atalanta e Hipômenes, das irmãs de Fáeton e de Tereu e Filomela. Em meio a estes contos mitológicos, também é questão de um dos amigos de Virgílio, Cornélio Galo:

> Canta o errante Galo, às margens do Permesso,

[421] Mas há quem discorde dessa interpretação. É o que explica P. Veyne em "L'histoire agraire et la biographie de Virgile" (*Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes.* Tome LIV. Paris: Klincksieck, 1980), para quem se, em um outro texto, um escravo chamado Títiro afirmasse ter ido a Roma obter a liberdade das mãos de Otávio, seria claro para o leitor que o escravo era deste último. De acordo com os costumes da época, o escravo cultivava as terras de seu senhor enquanto a ele pertencia e, após ser liberto, continuava a cuidar delas como meeiro. Por isso Veyne não acredita ser possível pensar em alusão autobiográfica de forma alguma.

levado pela musa até montes da Aônia,
todo o coro de Febo erguendo-se e saudando-o;
como Lino, o pastor, versos divinos disse,
fronte ornada de flor e por amargo aipo:
"Toma, as Musas dão estas flautas a ti;
antes o velho Ascreu com elas costumava,
cantando, deslocar, dos montes, duros freixos.
Graças a eles fez-se a floresta de Grínio,
bosque sagrado algum agrada tanto a Apolo. (VI, v. 64-73)

O canto de Sileno é considerado um exemplo de *ars poetica*, construído com o objetivo de teorizar sobre a criação poética de modo indireto. De certa forma, podemos encarar essa bucólica como um metatexto por evocar episódios tratados por outros poetas, como o amor de Pasifae por um touro sagrado, a transformação de Cila em monstro marinho ou o rapto de Hilas pelas ninfas, e de apresentá-los de maneira breve, tal como o faziam Calímaco e Teócrito. Esse tipo de canto aparece também nos *Argonautas* de Apolônio de Rodes, no qual é Orfeu quem canta e, tal como o faz Sileno, começa com a criação do mundo e os primeiros deuses:

Fuja o lobo da ovelha, os carvalhos forneçam
maçãs de ouro; floresça o alno com narciso;
exsude o tamarindo um abundante âmbar;
cantem coruja e cisne, e Títiro, um Orfeu,
Orfeu nas selvas, seja, entre golfinhos, Àrion (VIII, v. 53-57)

O "catálogo" de temas mitológicos presentes na sexta bucólica não era novidade na literatura clássica. Também um poema grego, intitulado "Lamento para Bion", de autor desconhecido representa a tristeza de todo o universo após a morte do poeta, além de apresentar entre os que se lamentavam alguns dos personagens míticos presentes na obra do próprio Bion. É provável que o autor do "Lamento para Bion" o tenha escrito usando versos do homenageado, o que faria do poema, de acordo com H. W. Prescott "a depository of fragments of his literary remains".[422]

Mas voltemos ao canto de Sileno. A segunda parte poderia, para alguns críticos, ser definida como exemplo de metamorfoses operadas pelo amor. Seja como for, todas as estórias resumidas por Sileno já haviam sido contadas por outros poetas e faziam parte da tradição poética greco-latina. E esse

[422] "um depósito de fragmentos de seus restos literários." PRESCOTT, H.W. *The development of Virgil's art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, p. 105.

argumento pode ser reforçado pela alusão a Galo e a Alfeno Varo, ambos poetas. Para A. Cartault, a escolha feita por Virgílio recaiu sobre mitos que poderiam fornecer belas descrições graças ao aspecto patético de suas estórias, ou seja, com as quais ele poderia mostrar seu talento ao reescrevê-las de modo resumido e ao inseri-las em um novo contexto. Além disso, esses assuntos faziam parte dos mitos mais antigos do mundo grego, e por isso estariam relacionados com a criação do mundo mencionada na primeira parte do canto que, tal como a segunda parte, também trata de transformações, embora de outra ordem.

A menção a Galo pode parecer estranha em meio à atmosfera mitológica da bucólica, mas alguns argumentos para sua presença merecem atenção. O primeiro é a representação da "mudança de estatuto" de Galo, que passaria de poeta elegíaco a cantor bucólico: sua consagração seria representada pela flauta recebida das mãos do pastor Lino, simbolizando a poesia pastoril. O segundo é o fato conhecido do amor de Galo pela atriz Licóris, que o teria abandonado para seguir um oficial em campanha. Seu canto seria, tal como nos mostra a décima bucólica, um remédio para os males de amor, como no caso do Polifemo de Teócrito e o de Coridon. Além disso, se Virgílio escolheu estórias de metamorfoses e de amor, é que estes eram os dois temas predominantes na poesia mitológica.

Segundo Sérvio, alguns versos da décima bucólica teriam sido tirados dos poemas do próprio Galo. De fato, toda a bucólica teria sido composta a partir da adaptação de alguns poemas do amante de Licóris, cujo tema teria sido retirado dos idílios de Teócrito. Além disso, é provável que os versos usados por Virgílio façam parte de um "manifesto" no qual Galo explicava a natureza de sua poesia, isto é, sua arte poética. Se esses poemas eram elegias escritas para Licóris, a particularidade está na mistura entre o estilo elegíaco e o bucólico, e isso aparece justamente na sexta bucólica com a "transformação" de Galo em poeta bucólico.

Analisando a sexta bucólica como um todo, podemos pensar que a unidade do canto de Sileno estaria, portanto, não no conteúdo e sim na forma: todos os mitos são resumidos a ponto de constituírem um quadro, que contém em geral o principal da estória e que melhor se prestavam a ser expressas em poucos versos, em uma espécie de "epopeia resumida". Títiro canta o que

Sileno potencialmente narraria à ninfa e aos dois jovens, e esse canto *en abyme* contém ele próprio relatos breves de lendas em um estilo praticado por poetas como Teócrito.

3.5. "Theocritus Vergilianus"?[423]

Vimos anteriormente que, segundo algumas interpretações como as de Snell, os pormenores realistas presentes na obra de Teócrito a impediriam de ser considerada um objeto artístico totalmente puro e que se reconhece como tal: os *Idílios* estilizariam o real buscando maior exatidão que as *Bucólicas*. Estas, por sua vez, conteriam uma visão mais patética, mais concentrada no sentimento. Os acontecimentos retirados do real serviriam como pano de fundo para as impressões dos personagens; sua importância se restringiria aos sentimentos provocados por agentes exteriores. Além disso, onde em Teócrito existiam fragmentos esparsos da vida real, em Virgílio teríamos uma exigência formal maior. E essa forma proporcionaria à arte de Virgílio uma existência autônoma, desvinculada tanto de fatos do real como de um público específico ou de uma conjuntura determinada. As *Bucólicas* seriam belas por si próprias, enquanto objeto artístico e literatura.

A título de comparação, vejamos brevemente um dos idílios que mais chamam a atenção da crítica por seu "realismo", o décimo quinto, também conhecido como "As Siracusanas". Neste, duas jovens esposas, Gorgo e Praxinoa, acompanham uma procissão pelas ruas de Alexandria cujo destino é o palácio de Ptolomeu Filadelfo. Esse idílio apresentaria uma linguagem sem nenhum significado próprio além de se afirmar enquanto discurso real. As palavras empregadas pelos protagonistas são prosaicas, sem nenhum traço de literariedade:

> GORGÓ
> Pobre de mim. Que dureza chegar sã e salva até vós,
> Praxínoa – é mesmo muita gente, e muitas quadrigas, e
> Coturnos ubíquos e homens ubiquamente de capa,
> e esta estrada infinita; tu moras sempre mais longe.
>
> PRAXÍNOA

[423] Retomamos aqui o titulo de um dos capítulos da obra de J. Hubaux, *Le réalisme dans les* Bucoliques *de Virgile*.

> É este transtornado: indo até o fim do mundo, nos compra uma
> toca, não uma casa, por que não sejamos vizinhas
> uma da outra – de birra, o invejoso, sempre igualzinho. (XV, v. 4-10)

Isso não quer dizer que não exista tratamento formal e artístico em Teócrito, nem que seus idílios não devam ser encarados como arte. De fato, na aparente simplicidade e "imitação" do real reside a estilização feita pelo poeta, na arte de tratar assuntos antes reservados à comédia de modo sério, e temas ligados à épica e à epopeia de modo mais simples e patético, mas sem ironia.

Mas voltemos a Virgílio e a "transformação" dos motivos pastorais presentes em Teócrito. A história contemporânea surge ao longo das *Bucólicas* e está intimamente ligada às concepções míticas e ao sentimento de nostalgia. E Snell aponta como exemplo justamente a primeira bucólica, na qual a conservação das terras é resultado da ação de um deus romano e o abandono do solo pátrio é uma triste consequência de tempos incertos. O fato real desapareceria para dar lugar à arte e ao sonho de paz que seria realizado por Otávio Augusto. Nesse sentido, a busca por uma Arcádia ideal combinaria perfeitamente com o desejo de retorno a uma idade de ouro.

Se o poeta é guiado por seus sentimentos, ele não participaria mais do saber divino obtido por intermédio da inspiração, e sim de um saber humano conseguido graças a seu próprio esforço. Entre os poetas helênicos – e mesmo antes deles – já se questionava a inspiração e se valorizava o entendimento da arte, determinante para a criação artística. Surge, em Virgílio, uma nova imagem da poesia enquanto reflexão sentimental e particular, como tradução de algo íntimo. Os sonhos e as fantasias "parecem ser inteiramente e de um modo essencial do poeta: com algum espanto, vimos que este poeta só nasceu na Arcádia descoberta por Virgílio".[424]

3.6. A ficção e o imaginário no gênero bucólico

O gênero bucólico é, segundo W. Iser, privilegiado por ter sido o primeiro a tornar perceptível a ficcionalidade. Altamente codificada, a bucólica proporciona tanto a passagem de circunstâncias reais (tais como as disputas cantadas entre pastores) para um contexto literário, com a entrada do leitor no

[424] SNELL, op. cit., p. 375.

jogo através da presença de uma figura que decidirá qual é o melhor canto, um juiz designado pelos pastores e através do qual um comentário intradiegético se instalaria do seio da obra.

A oposição entre realidade e ficção é, para Iser, incompleta quando se trata do texto literário, pois deixaria de lado o fato de o texto ficcional conter elementos do real, mas não se limitar a descrevê-lo como um catálogo a fim de reproduzi-lo. Contrapor o real ao fictício apresentaria, portanto, o inconveniente de estabelecer uma separação demasiado marcada entre as duas instâncias, pois a ficção é definida justamente por não apresentar elementos que constituem o real. Mas como é possível que algo exista sem o caráter de realidade? Diante dessa questão Iser prefere relacionar o real ao fictício e ao imaginário, até porque o fictício possui elementos do real. No entanto, se esses elementos não se tornam ficções pelo fato de entrarem em textos ficcionais, eles tampouco estão lá com o objetivo de significar o real por si mesmo. A repetição de elementos reais no texto ficcional seria então um "ato de fingir", pois esses elementos surgem no texto com objetivos diferentes dos que teriam se constituíssem uma simples repetição do real. O fingir não pode, desse modo, ser depreendido da repetição do real, mas ele integra um imaginário que apresenta relações estritas com a realidade retomada pelo texto. O ato de fingir repete o real no texto, mas o transforma em signo.

Entretanto, o ato de fingir também se diferencia do imaginário porque este é informe e não possui objeto de referência. O fingir, por sua vez, possui um objetivo, por isso representações de objetivos precisam ser conservadas, pois só assim o imaginário pode ser transposto a uma configuração diferente das projeções através das quais entra em nossa experiência do real. O imaginário não se torna o real, mas recebe características deste último e pode se assemelhar a ele:

real → fictício = irrealização do real
imaginário → fictício = determinação do abstrato

Cada texto literário apresenta uma forma diferente de acesso ao mundo, cada forma é criada pelo autor e precisa ser inserida no mundo. Para essa inserção, é necessário decompor as estruturas de organização já existentes:

disso resulta a seleção dos sistemas contextuais existentes, literários e/ou socioculturais. E essa seleção constitui uma transgressão de limites, pois os elementos do real transpostos no texto se separam das estruturas as quais pertenciam. Esses elementos são convertidos em objetos perceptíveis, isto é, são retirados do real se tornam objetos de análise.

O mundo representado nos textos é resultado dos atos de seleção e combinação, e por isso não corresponde ao mundo real. O mundo textual permite aos dados do mundo empírico serem vistos através de uma ótica que não faz parte dele. A perspectiva do mundo empírico apresentada nos textos literários é diferente das existentes na vida real, e por isso nos permite analisá-lo de outro modo. A irrealização proposta pelo fictício permite uma mudança em nossa relação com o mundo real, complementando a visão que temos deste.

A ficção pode então ser definida como um instrumento através do qual o mundo empírico se dá a conhecer de modos diferentes daqueles acessíveis ao homem. No entanto, ela não pode ser entendida como simples reprodução do real, justamente por dar a este a organização que lhe falta. E o início da exposição do caráter de fingimento do discurso ficcional está, para Iser, no gênero bucólico: a ficção se mostra como construção, sem tentar conferir a si um caráter mimético. A bucólica é um discurso que tem justamente o fingimento por tema e, dessa forma, evidencia a ficcionalidade literária como um todo, e essa é uma característica inerente ao gênero. E mesmo possuindo alto grau de continuidade – isto é, *topoi* constantes – a bucólica possibilita a adaptação a situações variadas, mais uma prova de seu caráter de composição:

> a obra de Teócrito contém constantes e condições de variação, pelas quais se evidencia um esboço geral da poesia pastoral. No *5º Idílio* há um *topos* que se manteve até a Renascença como uma característica constitutiva da bucólica: a competição efetuada pelo canto dos pastores. O que se estabeleceria depois como *topos*, infere-se em Teócrito da imitação de uma situação da vida real. (...) O que se tornara na vida real um jogo ritualizado, agora passa a ser objeto da poesia.[425]

O fato de os competidores apelarem para um juiz é visto por Iser tanto como a confirmação do caráter de jogo presente nos cantos alternados como a

[425] ISER, W. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 42.

representação do leitor dentro do texto. Como o canto amebeu consiste basicamente em assimilação do discurso do adversário e superação do que este diz, isso possibilita a criação de novas estruturas. O juiz – e o leitor, por conseguinte – poderá apreciar as variações às quais os competidores submeteram o tema. O sentido do jogo se realiza por meio de uma seleção entre as possibilidades apresentadas. E desse jogo surge a obrigação de inventar jogadas sempre diferentes, e isso produz a variabilidade da poesia, um constante processo de recepção e transformação.

A poeticidade identificada no mundo pastoral apresentado nas *Bucólicas* reside na distância estabelecida com relação às atividades reais dos pastores. As églogas virgilianas falam de poetas "que se encenam, contudo, como pastores, para que explorem, no papel de pessoas simples, as possibilidades imaginativas, por meio das quais a poesia pode agir sobre o mundo".[426] Quando Teócrito transforma um jogo da vida real em objeto de imitação poética, modifica a ideia da mimese: o objeto desta passa a ser não o real, mas sua imitação. Enquanto Teócrito imitou jogos já ritualizados na vida real, Virgílio faz da poesia seu próprio assunto, mantendo ao mesmo tempo ligações com o mundo real, e em especial o contexto político. A Arcádia não é mais vista como uma paisagem espiritual e sim como a tematização de um universo artificial e a poesia pastoral, ao mesmo tempo em que reflete o mundo, inscreve-o na literatura. A poesia se torna o objeto de uma própria imitação e a "*mímesis* realizada apenas pode ser representada como mito, não é mais possível conceber a relação da poesia com o mundo político como a imitação deste".[427] Em vista disso, não se pode encarar a mimese como reprodução do mundo real, mas devemos pensá-la enquanto imitação feita através da poesia. Nas *Bucólicas*, vemos o modo como o real pode ser transformado em objeto artístico; a literatura se apresenta não mais como uma produção meramente enquanto construção consciente visando atingir o efeito de realidade, uma ilusão verossímil. Talvez o primeiro poema de Virgílio não tenha sido o primeiro a fazê-lo, mas certamente contribuiu sobremaneira para uma forma diferente de pensar a literatura.

---

[426] Ibid., p. 48.
[427] Ibid., p. 47.

Conclusão

> Que veut l'Oulipo? Les membres s'en sont expliqués avec le plus grand sérieux, et passablement d'ironie (...). A la lecture de ces textes, il apparaît d'une part que le jeu est un concept fondamental, d'autre part qu'il convient de ne pas le confondre avec des concepts comme hasard et liberté. (...) Le poète ne s'installe donc pas plume à la main, pour attendre la percée de quelque divine inspiration. Il se met au travail, c'est-à-dire qu'il se met à manipuler l'objet concret qu'est le langage ; il s'applique à façonner la matière brute que représente d'anciennes formes littéraires et, en principe, tout texte déjà existant.
>
> (...) Qu'il s'agisse d'allusions, de citations plus ou moins dissimulées ou de transformations du texte entier, ce jeu sur les textes constitue unr source inépuisable, redécouverte par la critique "sérieuse" sous la dénomination rassurante d'*intertextualité*. Que le travail sur des anciens textes soit fondamental pour Perec, chacun le sait depuis *Les Choses* (...). Son contact avec l'Oulipo, cependant, a orienté ce travail dans un sens plus "analytique", ce que l'on constate en étudiant par exemple les "traductions lipogrammatiques" de textes de Baudelaire ou de Mallarmé qu'il a introduites dans son roman lipogrammatique *La Disparition*.[428]

O trecho acima faz referência ao encontro entre Perec e o Ouvroir de Littérature Potentielle, também conhecido como OuLiPo[429]. A partir de sua entrada no grupo, em 1967, o fazer literário a partir de restrições se tornaria

---

[428] "O que quer o Oulipo? Seus membros explicaram com grande seriedade, e um pouco de ironia (...). Através da leitura desses textos fica evidente que, por um lado, o jogo é um conceito fundamental e, por outro, é necessário não confundi-lo com conceitos como acaso e liberdade. (...) O poeta não se senta com sua pena na mão para esperar a chegada de alguma inspiração divina. Ele trabalha, isto é, manipula o objeto concreto que é a língua; concentra-se em dar forma à matéria bruta que antigas formas literárias representam e, à princípio, todo texto existente.
(...) Quer se trate de alusões, de citações mais ou menos dissimuladas ou de transformações do texto inteiro, esse jogo com os textos constitui uma fonte inesgotável, redescoberta pela crítica 'séria' sob a denominação tranquilizadora de *intertextualidade*. Que o trabalho com textos anteriores é fundamental para Perec, todo mundo o sabe desde *As Coisas* (...). Todavia, o contato com o Oulipo orientou esse trabalho em um sentido mais 'analítico', o que pode ser constatado através do estudo das 'traduções lipogramáticas' de textos de Baudelaire ou de Mallarmé, por exemplo, que o escritor colocou em seu romance lipogramático *O Desaparecimento*." PETERSEN, J. op. cit., p. 14. Grifos do autor.

[429] Para os membros do OuLiPo, a literatura e a linguagem apresentam infinitas possibilidades e combinações. "Le Verbe est intimement potentiel (...): c'est en cela qu'il est Dieu. Mais le temps des adorations est passé, celui de la science et de ses ambitieuses surenchères est venu. La divine potentialité du Verbe, malgré quelques fulgurations notables, était restée, quoique toujours prête à sourdre, latente et implicite. Il s'agit, et c'est ce qu'a signifié la création de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, de passer à l'explicite et de mettre en oeuvre ces pouvoirs. Ainsi aux temps des CRÉATIONS CRÉEES, qui furent ceux des oeuvres littéraires que nous connaissons, devrait succéder l'ère des CRÉATIONS CRÉANTES, susceptibles de se développer à partir d'elles-mêmes et au-delà d'elles-mêmes, d'une manière à la fois prévisible et inépuisablement imprévue." ("A Palavra é profundamente potencial (...): nisso ela é Deus. Mas o tempo da adoração passou, veio o da ciência e suas ambiciosas exagerações. O potencial divino da Palavra, apesar de alguns fulgurações notáveis, persistiu, sempre pronto a jorrar, latente e implícito. Trata-se, e isso significou a criação do Ateliê de Literatura Potencial, de explicitar e implementar esses poderes. Assim, o tempo das CRIAÇÕES CRIADAS, que foi o tempo das obras literárias que conhecemos, seria sucedido pela era das CRIAÇÕES CRIADORAS, capazes de se desenvolver a partir de si mesmas e para além de si mesmas, de modo ao mesmo tempo previsível e inesgotavelmente inesperado.") OULIPO. *La littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations*. Paris : Gallimard, 1973. p. 36-7.

mais sistemático na obra do escritor, e as limitações autoimpostas mais difíceis, indo da composição de um livro sem a vogal "e" (*La Disparition*) à escritura de um texto baseada na poligrafia do cavalo, isto é, o percurso da referida peça de xadrez no tabuleiro e no "bi-quadrado" latino ortogonal de ordem 10[430], entre outras.

Esse uso lúdico da literatura existe há muito na literatura francesa, e teria começado ao final do século XV, com alguns escritores conhecidos pelo nome de *Grands rhétoriqueurs*. Apontado pelos membros do OuLiPo como um de seus "plagiadores por antecipação", esse grupo não formava exatamente uma escola, mas os autores classificados sob tal denominação possuíam princípios de escritura comparáveis, fazendo jogos com a língua e com a literatura, e explorando suas potencialidades ao máximo:

> La véritable question qu'au lecteur d'aujourd'hui posent ces textes s'articule donc au niveau de leur production. De ce point de vue, les rhétoriqueurs apparaissent collectivement comme obsédés par la recherche d'un modèle d'écrire qui permette de désaliéner et de repersonnaliser le rapport de l'écrivain à son écriture. Au sein du monde princier (...) les rhétoriqueurs tentèrent de faire, du langage même, dans la matérialité de ses structures propres (sonores, lexicales, rythmiques), le seul spectacle vrai et le seul acteur (...). Ce qu'il essayaient, c'était par le moyen de l'équivoque, par l'instauration, dans le poème, d'un niveau imprévu de langage : celui du son pur et de relations apparemment asémantiques, d'introduire un trouble dans les régions sous-jacentes où la langue se conjoint avec le sens qu'elle génère.[431]

O nome do grupo alude à chamada segunda retórica, corrente poética durante a qual alguns poetas escreviam suas obras em língua vulgar – ou seja, em francês – utilizando as figuras de estilo da retórica tradicional. Os

---

[430] "*Bicarré latin orthogonal* de ordem *n* é a figura com *n versus n* quadrados preenchidos com *n* diferentes letras e *n* diferentes números, cada quadrado contendo uma letra e um número. Cada letra aparece somente uma vez em cada linha e em cada coluna, assim como cada número." FUX, J. "A performance como uma contrainte nos trabalhos de Samuel Beckett e Georges Perec". In *Aletria. Revista de estudos de literatura*. Nº 1, janeiro/abril 2011. v. 21. p. 90. (Nota de rodapé) Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2021/21,1/07-Jacques%20Fux.pdf. Acesso em 11 de dezembro de 2012.

[431] "A verdadeira dúvida suscitada no leitor moderno por esses textos se articula com relação à sua produção. Desse ponto de vista, os *rhétoriqueurs* parecem obcecados pela busca de um modelo para escrever que permita sair da alienação e devolva a personalização à ligação entre o escritor e sua escritura. No centro do mundo principesco (...) os *rhétoriqueurs* tentaram fazer da língua, na materialidade de suas estruturas próprias (sonoras, lexicais, rítmicas), o único espetáculo e o único ator (...). Através do equívoco e pela instauração de um nível imprevisto de língua – do som puro e das relações aparentemente não semânticas – eles tentavam introduzir uma perturbação das regiões subjacentes nas quais a língua se une ao sentido por ela gerado." ZUMTHOR, P. *Antologie des grands rhétoriqueurs*. Paris: 10/18, 1978. p. 13.

rhétoriqueus submeteram a língua francesa a todo tipo de entorse: rimas raras, jogos de palavras, aliterações e paronomásias que conferiam aos textos sentidos múltiplos e equívocos. É fácil compreender a ligação do OuLiPo com esses antecessores cuja visão da literatura como jogo baseado em regras era tão próxima da sua.

Entretanto, o interesse de Perec pela literatura *à contraintes* pode ser identificado muito antes de sua entrada no grupo fundado por Raymond Queneau e François Le Lionnais. Tivemos a oportunidade de constatar que, mesmo em um escrito como *Manderre*, Perec já impõe certas regras para a presença de outros textos nos seus. Nos textos de juventude, as restrições se apresentam em estado embrionário, mas permitiam vislumbrar as "acrobacias" literárias posteriores. Prova disso é um texto como *Quel petit velo à guidon chromé au fond de la cour*?, no qual o leitor é confrontado ao uso exaustivo de todas as figuras da retórica, listadas ao final do livro. Embora as restrições empregadas por Perec no início de sua carreira literária não apresentassem o rigor dos textos de maturidade[432], já se nota o desejo de criar a partir de moldes e, ao mesmo tempo, a importância da própria literatura para sua escritura:

> Il devait être deux heures, deux heures et demie, peut-être même trois heures moins le quart.
>
> Et le susnommé Karaphon vint trouver le susnommé Pollak Henri (ai-je dit que c'était l'un de nos grands potes à nous?) et, comme dit le fameux fabuliste,
>
> *Il lui tint à peu près ce langage.*[433]

Perec provavelmente entrou em contato com a retórica durante seus anos de escola. Embora a disciplina tenha sido retirada do currículo escolar

---

[432] O uso das restrições previa, também, a presença do acaso. O princípio de *clinamen* – o desvio espontâneo dos átomos durante sua queda, o que lhes permite formar os corpos a partir da aglutinação dos mesmos – empregado na literatura *à contraintes* também dá espaço a certa liberdade. Um bom exemplo aparece em *La Vie mode d'emploi*, no qual o quadrado latino apresenta 100 casas, que deveriam ser ocupadas pelo mesmo número de capítulos contendo as estórias dos habitantes e do próprio prédio. O romance, no entanto, apresenta 99 capítulos.

[433] "Deveriam ser duas horas, duas e meia, talvez mesmo quinze para as três.
E o supracitado Karaphon veio encontrar o supracitado Pollak Henri (já lhes contei que era um de nossos grandes amigos?) e, como disse o famoso fabulista,
Assim lhe falou."
PEREC, G. *Quel petit velo à guidon chromé au fond de la cour?* Paris: Gallimard, 1982. p. 21. O "famoso fabulista" é La Fontaine, e o verso citado foi extraído de "A raposa e o corvo".

francês no início do século XX, ela continuou a ser ensinada sob outras formas. E, se é possível estabelecer uma relação "potencial", embora aparentemente estranha, entre a obra do escritor e a poesia bucólica, ela passa justamente pela retórica.

Em seu texto "L'ancienne rhétorique" Barthes explica que a retórica era constituída por muitas práticas diferentes. Formada por um conjunto de regras empregadas a fim de convencer o ouvinte – ou o leitor – da pertinência do ponto de vista exposto, o estudo da retórica permitia ao futuro orador (ou escritor) o acesso ao conhecimento das estratégias necessárias para apresentar seu discurso como verdadeiro, ainda que não o fosse. Sendo uma *technè*, como a define Barthes, a retórica não é baseada em conhecimentos empíricos, e sua origem não tem outra fonte além do produtor do discurso. De forma aparentemente paradoxal, pode-se dizer que a retórica aponta para seu próprio aspecto factício, e avança indicando sua própria máscara. A partir dessa exposição, o questionamento dos preceitos retóricos e dos discursos criados a partir deles é possível:

> Toutes ces pratiques constituant un formidable système institutionnel ("répressif", comme on dit maintenant), il était normal que se développât une dérision de la rhétorique, une rhétorique "noire" (suspicions, mépris, ironies): jeux, parodies, allusions érotiques ou obscènes, plaisanteries de collège, toute une pratique de potaches (qui reste d'ailleurs à explorer et constituer en code culturel).[434]

A exposição das regras formadoras de um tipo de discurso através do mesmo é uma característica que pode ser identificada na poesia bucólica, altamente influenciada pela retórica. E, para exibir tais mecanismos, é preciso conhecê-los a fundo, e a melhor maneira para isso é um estudo sistemático de seus componentes, isto é, das obras a partir das quais os preceitos da retórica foram formulados. Trata-se não exatamente de transpor as ideias e "verdades" as quais chegaram os autores antigos, e sim de empregar as mesmas estratégias por eles usadas para justificar seu ponto de vista:

[434] BARTHES, "L'ancienne rhétorique", op. cit., p. 530. "Constituindo todas essas práticas um formidável sistema institucional ('repressivo', como se diz hoje), era normal que se desenvolvesse uma derrisão da retórica, uma retórica 'negra' (suspeitas, desprezos, ironias): jogos, paródias, alusões eróticas ou obsenas, piadas de colégio, toda uma prática de garotos (que ainda está por explorar e constituir em código cultural)." Trad., p. 6-7.

> En traitant des tropes et des figures (livres VIII à X), Quintilien fonde une première théorie de l'"écrire". Le livre X est adressé à celui qui veut écrire. Comment obtenir la "facilité bien fondée" (*firma facilitas*), c'est-à-dire comment vaincre la stérilité native, la terreur de la page blanche (*facilitas*), et comment, cependant, dire quelque chose, ne pas se laisser emporter par le bavardage, le verbiage, la logorrhée (*firma*)? Quintilien esquisse une propédeutique de l'écrivain: il faut lire et écrire beaucoup, imiter des modèles (faire des pastiches), corriger énormément, mais après avoir laissé "reposer", et savoir terminer.[435]

Como outros gêneros literários, a poesia sofreu grande influência da retórica, especialmente por conta dos lugares comuns. No caso da poesia pastoral, que apresenta uma grande parte de codificação, com personagens, situações e formas características, isso é bastante evidente. Entretanto, é justamente por conta de sua rigidez que o gênero é propício para revelar, por um lado, os "bastidores" de sua criação e, por outro, suas técnicas constitutivas. Gênero metatextual, a poesia bucólica é também um palco privilegiado para a discussão sobre o fazer literário de cada poeta, e de seu posicionamento com relação a outros autores. Segundo F. Dupont, a construção do gênero não é apenas posta em evidência nas *Bucólicas* mas constitui, de fato, o assunto principal. No poema de Virgílio:

> les personnages sont des bergers d'opérette et le spectacle de leur prétendue virtuosité est sans aucun intérêt, car la joute est normalement une épreuve d'improvisation, alors que dans *Les Bucoliques* le texte est écrit d'avance. La seule raison d'être des *Bucoliques* est d'offrir des exemples d'invention dans le cadre des chants amébées, finalement d'être un manuel technique.[436]

Embora a afirmação de Dupont sobre as *Bucólicas* como um mero compêndio do gênero seja questionável, o texto contém de fato uma parte importante de exposição de sua própria elaboração, e se dá a conhecer enquanto trabalho tanto com a poesia como com a tradição.

---

[435] Ibid., p. 564. "Ao tratar dos tropos e das figuras (livros VII a X), Quintiliano funda uma primeira teoria do 'escrever'. O livro X é dirigido *a quem quer escrever*. Como conseguir a 'facilidade bem fundamentada' (*firma facilitas*), isto é, como vencer a esterilidade natural, o terror da página em branco (*facilitas)*, e como, entretanto, dizer algo, não se deixar levar pela tagarelice, pela verbosidade, pela logorréia *(firma)*? Quintiliano esboça uma propedêutica do escritor: é preciso ler e escrever muito, imitar modelos (fazer pastiches), corrigir enormemente, mas depois de ter deixado 'repousar', e saber terminar." Trad., p. 20-1.

[436] "Os personagens são pastores de opereta e o espetáculo de sua pretensa virtude não apresenta nenhum interesse, pois a disputa real é normalmente um teste de improvisação, enquanto que nas *Bucólicas* o texto está escrito de antemão. A única razão de ser das *Bucólicas* é de oferecer exemplos de invenção nos cantos amebeus, de ser em suma um manual técnico." DUPONT, F. *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin.* Paris: La Découverte, 1994. p. 136.

Assim também funciona a escritura de Perec. Desde o início de sua carreira, é visível a preocupação com certo formalismo. E mesmo se as limitações eram muito menos rígidas do que as futuras restrições, elas já existiam, como as duas partes que deveriam se justificar no *Attentat de Sarajevo*, a relação com *Paludes* por oposição, a forma geométrica em *La Procession* ou, um pouco mais tarde, a retórica em *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*

Quanto à presença de outros textos nos seus, ela não indica apenas a admiração do escritor por outros, ou o desejo de estabelecer uma filiação com os mesmos, mas significa principalmente um diálogo crítico com as obras anteriores. Modelos a serem seguidos e discutidos, os textos de escritores como Stendhal, Flaubert e Gide surgem na obra de juventude de modo declarado e não isento de certo distanciamento, que obriga o leitor a repensar sua própria visão do hipotexto e da literatura de modo geral. E isso pode ser depreendido através da leitura de um texto como *L'Attentat de Sarajevo*:

> Stendhal aurait reconnu en nous Madame de Chasteller et Lucien Lewen marchant dans les bois du Chasseur vert. Je ne songe pas à plaisanter: notre émotion était la même, et notre accord, et notre bonheur.[437]

Sabendo o quanto o narrador não é digno de confiança, o leitor é levado a por em dúvida suas palavras. Quando se serve da referência a *Lucien Lewen*, podemos pensar que ele tenta nos convencer da pertinência de seu ponto de vista manipulando o hipotexto. E, se o texto de Stendhal se presta a isso, também ele pode ser visto com certa desconfiança...

Outra característica aproxima as *Bucólicas* de Virgílio (e o gênero bucólico de modo geral) da escritura de juventude de Perec, a saber, a antecipação de determinados elementos formais ou temáticos que seriam retomados na obra futura. Conscientes ou não, esses textos revelam certas tendências nascentes, revisitadas durante a obra de maturidade. Temas e estruturas voltariam de modo aprofundado, mais desenvolvidos e aperfeiçoados. Os primeiros textos parecem ter funcionado como laboratórios,

[437] "Stendhal teria reconhecido em nós Madame de Chasteller e Lucien Lewen andando no bosque do Chasseur vert. Não estou brincando: nossa emoção era a mesma, e nossa harmonia, e nossa felicidade." PEREC, G. *L'Attentat de Sarajevo*. Fonds Perec Res 195 1-1368, p. 58. Inédito. p. 58.

ensaios do que viria a seguir. Mesmo a relação com as outras obras parece ser "testada" nesses primórdios. No caso de Perec, a intertextualidade se tornaria cada vez menos discernível em uma primeira leitura, e os textos de outros cada vez mais integrados ao seu. Quanto a Virgílio, embora já demonstrasse maestria ao adaptar a obra de Teócrito ao gosto latino e nela inserir seu toque pessoal, as *Bucólicas* parecem – sem retirar do livro seu mérito enquanto criação poética – constituir um ensaio, uma preparação para o trabalho com o que é provavelmente o maior hipotexto de todos, a obra de Homero.

O mesmo pode ser dito sobre Gide. Seus primeiros textos também apresentam certo número de traços e assuntos que voltariam em sua obra mais tarde. Desde sua primeira publicação, *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*, temos a exposição de ideias importantes para o escritor (como a separação entre amor e desejo), e de estratégias de escritura: a *mise en abyme* e a manipulação de discursos alheios em proveito próprio. Quanto a esse último elemento, nos *Cahiers* o uso feito pelo narrador do discurso bíblico, denunciado por Gide em suas obras posteriores, permite dois tipos de leitura. Por um lado, Walter se serve da Bíblia para convencer sua prima a esposá-lo mas, por outro, o fracasso de suas intenções prova que empregar um texto para justificar ideias não seria uma forma correta de se apropriar de uma obra. A reivindicação da "arte pela arte" também parece surgir em filigrana no livro, para ser abandonada algumas obras mais tarde. Os primeiros escritos gidianos são como peças de um quebra-cabeça, cuja imagem completa surge no único romance do escritor, *Les Faux-monnayeurs*, no qual o que fora iniciado e discutido nos outros livros se encontra.

Como no caso de Virgílio e de Perec, através da obra gidiana a própria literatura é colocada em dúvida. Questionando a pertinência do ato de escrever, o texto gidiano duvida de si mesmo para melhor conduzir o leitor à desconfiança. Nenhuma obra deve ser tida como detentora de uma verdade, nenhuma deve servir como guia: a elas, cabe apenas despertar no leitor o desejo de conhecer o mundo e si próprio:

> Et quand tu m'auras lu, jette ce livre – et sors. Je voudrais qu'il t'eût donné le désir de sortir – sortir de n'importe où, de ta ville, de ta famille, de ta chambre, de ta pensée. N'emporte pas mon livre avec toi. Si j'étais Ménalque, pour te conduire j'aurais pris ta main droite, mais ta main gauche l'eût ignoré, et cette main serrée, au plus tôt je

> l'eusse lâchée, dès qu'on eût été loin des villes, et que je t'eusse dit : oublie-moi.
>
> Que mon livre t'enseigne à t'intéresser plus à toi qu'à lui-même,– puis à tout le reste plus qu'à toi.[438]

Nessa exortação, um profundo humanismo é perceptível, bem como a crença no indivíduo e em seu poder de alcançar uma verdade particular por meio da reflexão. Ao leitor, Gide confere a liberdade de chegar às suas próprias conclusões de forma independente, através da leitura. Escrevendo obras que põem em dúvida seu próprio estatuto, o escritor nos convida a repensar nossa relação com a literatura e nosso modo de entendê-la.

Os primeiros textos de Gide também dão mostras das particularidades da relação intertextual estabelecida pelo escritor. Tivemos a oportunidade de constatar o que chamamos de princípio de inversão no caso das *Bucólicas*. Entretanto, Gide não se servia de todos os textos de outros autores do mesmo modo; talvez seja possível dizer que o escritor desenvolve um relacionamento intertextual diferente para cada um de seus "hipotextos". Essas variantes são, provavelmente, causadas pelo grau de identificação constatado pelo escritor entre suas ideias e as do Outro. Definida pelo escritor como uma confluência de pensamento, o reconhecimento de semelhanças ou de tendências insuspeitadas, o encontro com outros textos parece ter sido, sobretudo, uma ocasião para que Gide praticasse o distanciamento com relação a si mesmo, algo presente mesmo em seu diário.

Mas o fato é que, como nas *Bucólicas* e em *Manderre*, a inversão rege a relação intertextual na primeira *sotie* de Gide. Embora utilizando estratégias diferentes e valorizando aspectos distintos, os três textos colocam em pauta leituras em negativo de seus hipotextos, exigindo do leitor um esforço maior do que uma relação de mera continuação demandaria. Explorando ao contrário os textos anteriores, as três obras estabelecem um intertexto de alta complexidade: ainda que as "fontes" possam ser identificadas sem maiores problemas, cabe ao leitor compreender os laços existentes entre os textos.

---

[438] GIDE, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., p. 15. "Quando me tiveres lido, joga fora este livro – e sai. Gostaria que te tivesse dado o desejo de sair – sair do que quer que seja e de onde seja, de tua cidade, de tua família, de teu quarto, de teu pensamento. Não leves meu livro contigo. Se fosse Menalcas, para te conduzir tomaria tua mão direita – a esquerda a teria ignorado – e apertada essa mão, desde logo a houvera largado, logo que nós tivéssemos afastado das cidades, e te teria dito: esquece-me.

Que meu livro te ensine a te interessares mais por ti do que por ele próprio – depois por tudo o mais – mais do que por ti." Trad., p. 11.

Tal relação que, à primeira vista, pode sugerir o uso dos textos anteriores como meros trampolins, isto é, como simples bases a partir das quais os textos novos se formarão – o que poderia sugerir uma ligação quase parasitária – cria um elo profundo entre as obras. Ao inverter certos elementos dos hipotextos, as obras por nós estudadas sugerem a riqueza de significados daquelas. Mais do que simples hipertextos, elas se apresentam como espécies de continuações adaptadas a épocas e mentalidades diferentes, e atualizam os livros anteriores desenvolvendo suas próprias questões.

Essas continuações não são apenas reveladoras de aspectos desconhecidos das "fontes": se assim fosse, seu interesse seria mínimo. Os três textos propõem releituras, críticas no caso das *Bucólicas* e de *Paludes* e potenciais quanto a *Manderre*. De modo diverso, vemos nos textos o questionamento de elementos como a visão da poesia e o papel do poeta no livro de Virgílio, a literatura anterior e as expectativas de leitura comuns em *Paludes* e, no caso do datiloscrito de Perec, como um texto pode ser completamente diferente de seu hipotexto e manter ainda vínculos estreitos com este.

É possível objetar que todas as características por nós apontadas acima estejam igualmente nas obras de tantos outros autores. Talvez não seja exagero dizer que todos os bons escritores revelam os meandros de sua criação literária – mesmo de forma inconsciente –, conduzem seus leitores a convocar suas leituras anteriores e a repensá-las, e iniciam seu percurso na criação literária com elementos que serão desenvolvidos ao longo de suas carreiras. No caso de nossos autores, quando revelam de onde partiram, cabe ao leitor compreender não somente a função do ponto de partida, mas igualmente onde pretendem chegar com tal uso. Em outras palavras, expondo seus hipotextos, os livros exigem de nós um trabalho quase tão profundo quanto o desenvolvido por seus escritores.

Vale destacar o dato de as escolhas dos escritores recaíram sobre obras nas quais o trabalho com outros textos é semelhante ao desenvolvido em seus próprios escritos, isto é, que revelam igualmente seu caráter de construção. Através da introdução de um elemento subversivo, isto é, que mostra o lado ficcional do texto, os livros por nós analisados reivindicam um verdadeiro diálogo entre si e com outros. Por esse motivo, escolhemos no início de nossa

pesquisa o ponto de vista intertextual, que nos pareceu o mais adequado para o estudo das obras escolhidas. Segundo F. Wagner:

> la désignation de l'intertexte, par-delà son rôle citationnel, remplit-elle un office plus complexe, et contestataire : en introduisant un dysfonctionnement dans le système (...), elle permet d'attirer l'attention des lecteurs sur l'arbitraire qui préside à son élaboration - ce qui revient à en souligner la fictivité. Par le recours à ces manipulations métaleptiques, le scripteur empêche le fonctionnement de l'illusion référentielle, la mise en place de l'effet de réel (...). Les lecteurs, confrontés à ces dysfonctionnements, ces décalages, ces glissements, ne peuvent plus voir dans le roman qu'ils sont en train de lire une banale tentative pour représenter le réel.[439]

A intertextualidade apresenta, ainda, um elemento importante para a análise das obras estudadas. A teoria coloca em evidência o fato de o escritor ser, antes de tudo, um leitor e, por esse motivo, valoriza o papel deste último diante do texto. Fenômeno de recepção, ela lega ao leitor a responsabilidade de determinar a relação entre os textos. E, nas obras por nós estudadas, os autores possuem total consciência da primazia do leitor dentro do texto, não com o mero intuito de remeter seu público a esta ou aquela obra, mas principalmente para abrir o texto a outros universos textuais.

Colocando em pauta a importância do leitor e da leitura através da presença de outros textos nos seus, nossos três autores expõem algo que poderia ser chamado de ilusão consciente. Em outras palavras, a intertextualidade em suas obras também dá espaço para aspectos da vida de cada escritor. As experiências dos três autores integram seus textos como as obras de outros, e se envolvem no tecido ficcional de forma intrínseca. *Manderre*, *Paludes* e as *Bucólicas* transformam o real em ficção e, ao mesmo tempo, fazem com que a ficção se pareça com a realidade. Segundo Petersen:

> Ce qui est en jeu ici pourrait bien s'appeler l'illusion lucide, c'est-à-dire l'illusion dont on est conscient sans pour autant être capable de la délimiter exactement. Un roman, par exemple, comporte

[439] "E a designação de intertexto, além de seu papel citacional, cumpre uma função mais complexa, e de contestatória: introduzindo uma falha no sistema (...), chama a atenção dos leitores para a arbitrariedade que rege o seu desenvolvimento – o que equivale a destacar o caráter ficcional. Através da utilização dessas manipulações da metalepse, o scriptor impede o funcionamento da ilusão referencial, a criação do efeito de real (...). Face a essas falhas, deslocamentos e deslizes, os leitores não podem mais ver no romance que estão lendo uma tentativa banal de representação da realidade." WAGNER, F. "lntertextualité et théorie". In *Cahiers de narratologie. Nouvelles approches de l'intertextualité*. Numéro 13, 2006. Disponível no site http://narratologie.revues.org/364. Acesso em 18 de dezembro de 2012. p. 3.

> en général un certain nombre de références illusoires ; mais si toutes les références étaient fictives, le lecteur aurait bien du mal à s'orienter dans l'univers romanesque. Il y a là une question de dosage qui contribue à déterminer l'attitude du lecteur, attitude qui peut aller jusqu'à la méfiance totale à l'égard du vraisemblable.[440]

Os três textos mobilizam elementos da experiência de leitura, apresentam o funcionamento dos mesmos no texto literário e demandam certo olhar crítico com relação aos aspectos do real neles inseridos. Guardadas as diferenças entre elas, podemos dizer que as três obras exibem a metamorfose de leitores em escritores, mostrando o modo como experiências de leitura se transformaram em literatura. E convidam o leitor a refletir sobre sua própria relação com o texto, a enxergá-lo não como um espelho da vida, e sim como uma forma de representá-la: se o texto literário não reproduz a realidade, ele faz parte dela e constitui um aspecto importante da mesma.

[440] "O que está em jogo aqui bem poderia ser chamado de ilusão lúcida, ou seja, a ilusão da qual se está consciente, sem ser capaz de defini-la exatamente. Um romance, por exemplo, inclui em geral uma série de referências ilusórias; mas se todas as referências fossem fictícias, o leitor teria dificuldade em se orientar no universo romanesco. Existe aí uma questão de dosagem, que ajuda a determinar a atitude do leitor, uma atitude que pode chegar à desconfiança total com relação ao verossímil." PETERSEN, op. cit., p. 11.

ANEXO A – Citações e alusões a André Gide e sua obra na correspondência Perec-Lederer ("Cher, très cher, admirable et charmant ami...". Correspondance Georges Perec – Jacques Lederer 1956-1961. Paris: Flammarion, 1997)

P.S. 9 Pour respecter l'idiossyncrasie du lecteur, nous avons décidé de laisser ce P.S. en blanc

- -
- -"[441]

C'est l'heure ou l'hélium vont [sic] boire (t'en souvient-il?) - Les murs lézardés se chauffent au soleil... – L'arago gravite à 40 (Cette phrase est une héresie, mais c'est quand même suggestif) – Doberdan Tugo (Bonjour tristesse) – La vie est pareille à ces coloquintes du désert sur le sable d'or ne sont pas sans beauté.[442]

Cher vieux

tout est tellement autre
tellement laid, sale, vieux
Pluie
Boue
Attente morne (symbole)
mais tout est si peu égotiste.[443]

De ma fenêtre j'aperçois
Quand je relève un peu la tête
La lisière d'un petit bois
Qui ne s'est jamais mis en fête.[444]

Au soir
'La servante entra qui apportait la lampe' – Merveilleuse phrase – recherchée bien sûr, mais une telle souplesse, ce rythme, cette paix revenue – tout un jeu de lumières à la Tour s'esquisse derrière ces mots –
Et puis conçoit-on 'La servante qui apportait la lampe entra' – bouah![445]

J'attends des critiques (que Gide me traite de plaigiaire, je l'encule!) qu'ils me donnent la clé de cette aventure –
Si Jupiter l'avait voulu, j'aurais accouché d'un Dioscure – Grâce à lui, je n'ai mis au monde qu'un veau![446]

Le 1er devoir de l'écrivain sera donc d'être lucide, d'être de bonne foi – Son combat, si combat il y a, l'engage uniquement en tant qu'homme – l'oeuvre reste le reflet le plus sincère de sa personnalité -

[441] Carta n° 8, p. 43.
[442] Idem, p. 45.
[443] Carta n° 11, p. 59.
[444] Carta n° 21, p. 80.
[445] Carta n° 51, p. 164.
[446] Carta n° 63, p. 192.

La névrose n'a rien à voir dans tout ça – un névrosé peut être écrivain et faire de la Résistance – s'assumer en tant qu'homme ne veut pas dire s'assumer en tant qu'être sain (Gide).[447]

Si tu veux me faire un cadeau (et je suis sûr que tu y tiens beaucoup), achète dès demain *Paludes* de Monsieur André Gide et le fais relier en cuir vert – D'avance merci (Il est rappelé aux spéctateurs de ce cinéma que par ordre de la Préfecture de Police, il est interdit de fumer dans la salle, d'avance merci!).[448]

'Politique = manière d'amener les autres à faire ce qui nous est agréable, dans les cas où l'on ne peut employer ni la force ni l'argent ' (ibid – 162 – note de 1826).
Jamais S[tendhal] ne m'a semblé si proche de Gide ou de Proust – Né 100 ans plus tard, je crois que c'est ce qu'il aurait été.[449]

J'écris à la plume, ce qui, en fin de compte, n'est pas tellement désagréable – En particulier, le 'crissement', très égotique (cf. Gide)
Je prends la garde à 18h. Jusqu'à demain soir. Il y a des choses plus agréables certes. J'aurai avec moi *Promenades dans Rome* et *Les faux-monnayeurs*.[450]

21h.
Curieux Gide – Les faux-monnayeurs ne sont décidément pas ce qu'il a fait de mieux.[451]

Ai décidé hier de me faire muter à Paris. Possible, mais assez long. Préfère me faire chier à Paris qu'au Hameau. Au moins, n'aurai-je pas 4 km à faire pour boire un café.
Aujourd'hui, Ste. Zoé. Demain, Se. Angèle – De ma fenêtre j'aperçois, etc. C'est ce qu'il y a d'écrit sur mon agenda à la date du 6/7/58. c'est égalementsur ta lettre. Les grands esprits (militaires) se rencontrent.[452]

Retour au hameau dès 7h – je flemme avant de descendre et lis q[uel]q[ues] pages de Gide à voix basse, afin sans doute de me donner une raison particulière pour aller me laver les dents.[453]

Fréquente pas mal la télé. Ai vu Les Enfants terribles de Melville et Cocteau. Univers pour le moins bizarre. Cocteau fils de Gide. Gentil, ne va pas très loin. Je songe au film remarquable que pourrait faire *L'Immoraliste* ou encore *Les Caves*. *Les faux-monnayeurs*, par contre, ne donneraient rien de bon.[454]

J'ai acheté le 2e tome du Journal de Gide: attitude curieuse de celui-ci pendant la guerre: 'Je suis au-dessus des événements'. Il est vrai qu'il avait soixante-quinze ans. Extraordinaire beauté de *Si le grain ne meurt*, de *Et nunc manet in*

---

[447] Carta n° 77. p. 229.
[448] Carta n° 90, p. 256.
[449] Ibid., p. 258.
[450] Carta n° 95, p. 274.
[451] Carta n° 97, p. 277.
[452] Carta n° 103, p. 293.
[453] Carta n° 125, p. 346.
[454] Carta n° 126, p. 350.

te et de *Ainsi soit-il* (ses dernières pages).[455]

Sais-tu que Gide confesse dans son Journal être allé un jour trois fois au kinosse – et c'était, paraît-il, une habitude chez lui – Allait voir n'importe quoi.[456]

Ai trouvé dans la Métamorphose une potable épigraphe pour Gaspard (tiré du Discours aux académiciens, fait par le singe savant – texte roulant). La première phrase de Gaspard, c'est 'Madera était lourd'. (…) À propos de Gide: splendeur de *Voyage au Congo* et de *Retour au Tchad*. Splendeur aussi des dernières pages.[457]

Lu des pages décidément troublantes de Gide en proie à ses humeurs pédérastiques – Ce bougre de Gide, as said Judrin – Le tout dans un style éminement fleuri – Quelques détails sur Wilde et Pierre Louys assez fumants.[458]

Il faudra décidément, avant de laisser Gide une fois pour toutes, ne consentir à relire que Paludes et le Prométhée – que je lise les deux volumes de Delay. De simples passages parcourus du 1er tome m'assurent déjà de l'excellence de l'ouvrage – Il paraît aussi que *Le voyage d'Urien* est très bon.[459]

Dimanche. Permanence – Ennui – J'ai un peu écrit, sans vraiment du plaisir hélas. Le temps le temps, je viens d'achever un mauvais roman policier. Ai lu quelques phrases de Gide.[460]

De garde – Je lis Gide et viens d'écouter le final de la Symphonie en ré mineur de César Franck.
Les dernières lignes de Gide (13 fév. 1951, 6 jours avant la mort):
'Non! Je ne puis affirmer qu'avec la fin de ce cahier, tout sera clos (…)
Ma propre position dans le ciel, par rapport au soleil, ne doit pas me faire trouver l'aurore moins belle'
(en marge): cette page n'a aucun rapport avec celles qui précèdent.
Au-dessous: 'le dosage insuffisant du gris-bleu du manteau de Catherine a été miraculeusement racheté, par la suite, par l'apport inattendu de la toque – tout cela d'un goût exquis, évidemment'.[461]

Bientôt onze heures. J'attends une lettre. Plusieurs même. J'ai envie de relire le Prométhée mal enchaîné: '*à ce propos, une anecdote... A cause de lui, je n'ai mis au monde qu'un veau*'. Curieux de constater que ce penchant vers le canular, la mystification, la mythologie souriante, ne fut, au dire de Gide lui-même, cf son Journal, qu'une étape très passagère. C'est pourtant à elle que nous estimons devoir le meilleur de son oeuvre, et non pas comme il le pensait son journal, finalement fastidieux, trop souvent 'm'as-tu-vu', ou bien creux

[455] Carta n° 128, p. 344.
[456] Carta n° 132, p. 367.
[457] Carta n° 134, p. 371.
[458] Carta n° 136, p. 375.
[459] Carta n° 136, p. 376.
[460] Carta n° 139, p. 381.
[461] Carta n° 141, p. 389.

comme le songe du même non.[462]

Les capitaines vainqueurs ont une odeur forte (je sais ce qui vous étonne, c'est la cesure).[463]

C'est avec joie, serge hac, que je mesure le chemin qu'ensemble nous parcourûmes de cerveau (^ ^) au cours de l'année 1959 (…). Bizarre, petit à petit nous avons brûlé pas mal d'idoles: Gide, for instance, ou Char (aux chiottes, la lucidité ouille ouille ouille). Accepté des évidences qui n'en étaient pas pour tout le monde. Ches bon cha, chest très bon.[464]

[462] Carta n° 148, p. 406.
[463] Carta n° 153, p. 421.
[464] Carta n° 189, p. 523.

ANEXO B – Obras de André Gide presentes na biblioteca pessoal de Georges Perec, de acordo com o site da Association Georges Perec.

Sobrenome e Nome	**Título**	**Informações sobre a edição (lugar e editora)**	**Data**	**Coleção**
Gide, André	*Incidences*	Gallimard	1941	
Gide, André	*Les Faux-monnayeurs*	Gallimard, NRF	1941	
Gide, André	*L'immoraliste* (t.2 des *Oeuvres*)	Mercure de France	1928	
Gide, André	*Les Caves du Vatican*	Gallimard	1942	
Gide, André	*Les Caves du Vatican*	Le Club du Meilleur Livre	Sem data	
Gide, André	*Les Faux-monnayeurs* Journal des *Faux-monnayeurs*	Le Club du Meilleur Livre Gallimard	Sem data	
Gide, André	*Journal 1939-1939 Souvenirs*		1954	Bibliothèque de La Pléiade
Gide, André	*Journal 1889-1939*		1948	Bibliothèque de La Pléiade
Gide, André	*Paludes*	Gallimard, NRF	1951	

Bibliografia consultada[465]

Obras de Georges Perec e da crítica perecquiana:

http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/Catalogue_BGP-email.pdf

BEAUMATIN, E. & RIBIERE, M. (Ed.) *De Perec etc., derechef. Textes, lettres, règles & sens. Mélanges offerts à Bernard Magné*. Paris: Joseph K, 2005.

BEHAR, S. Georges Perec. *Ecrire pour ne pas dire.* New York: Peter Lang, 1995.

BELLOS, D. *Georges Perec une vie dans les mots.* Paris: Seuil, 1994.

BERTHARION, J-. D. *Poétique de Georgues Perec: « une trace, une marque ou quelques signes »*. Saint-Genouph: Nizet, 1998.

BURGELIN, C. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1988.

_____. *Les parties de domino chez monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud.* Paris: Circé, 1996.

Cahiers Georges Perec 1. Colloque de Cerisy. Paris: POL, 1985.

Cahiers Georges Perec 4. Mélanges. Paris: Editions du Limon, 1990.

Cahiers Georges Perec 8. Colloque de Montréal. Paris: Le Castor Astral, 2004.

« Cher, très cher, admirable et charmant ami... ». Correspondence Georges Perec-Jacques Lederer. Paris: Flammarion, 1997.

DANGY-SCALLIEREZ, I. *L'enigme criminelle dans les romans de Georges Perec*. Paris: Honoré Champion, 2002.

EVRARD, P. *Georges Perec ou la littérature au singulier pluriel.* Toulouse: Les Editions Milan, 2010.

« Georges Perec et le renouveau des contraintes ». *Formule. Revue des littératures à contraintes* nº 6. Paris: Noésis, 2002.

HECK, M. *Georges Perec. Le corps à la lettre.* Paris: José Corti, 2012.

KHELIL, A. *Approche des petits textes périphériques aux grands textes de Georges Perec*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

« Georges Perec ». *L'Arc* nº76, 1979.

[465] Esta bibliografia contém todas as consultadas durante a pesquisa, citadas ou não ao longo do trabalho.

Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes. Nº 1. Toulouse: Les Impressions nouvelles, 1993.

Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes. Nº 3. Toulouse: Les Impressions nouvelles, 1994.

« Georges Perec ». *Littératures.* Nº 7, 1983.

Magazine littéraire. Nº 316, 1993.

MAGNE, B. *Georges Perec.* Paris: Nathan, 1999.

_____. *Perecollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1989.

MARTIN SANCHEZ, P. "Hypertextualité et pseudo-hypertextualité dans l'oeuvre de Perec". In *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*. Disponível em http://www.associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/PMartin.pdf.

NEEFS, J. & HARTJE, H. *Georges Perec. Images.* Paris: Seuil, 1993.

PEREC, G. Manderre *suivi de quelques remarques*. Bellos Mss., Manuscript Department, The Lilly Library, Indiana University, 1956. Inédito.

_____. *L'Attentat de Sarajevo.* Fonds Perec Res 195 1-1368. 1957. Inédito.

_____. *La Procession. Phantasme*. Fonds Perec 48, 9, 3, 1. 1957. Inédito.

_____. *Le Condottière ou le dernier des gestes*. Fonds Perec 48, 9, 3, 5. 1960. Inédito.

_____. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien.* Paris: Christian Bourgois, 1975.

_____. *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978.

_____. *Je me souviens*. Paris: Hachette, 1978.

_____. *Théatre I*. Paris: Hachette, 1981.

_____ & WHITE, C. *L'oeil ébloui*. Paris: Chêne/Hachette, 1981.

_____. *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* Paris: Gallimard, 1982.

_____. *A vida modo de usar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *L.G. Une aventure des années soixante*. Paris: Seuil, 1992.

_____. *Beaux présents, belles absentes*. Paris: Seuil, 1994.

_____. et al. *Variations, variations, variationen*. Nº 91. Paris: Bibliothèque Oulipienne, 1997.

_____. *Penser / Classer.* Paris: Seuil, 2003.

_____. *Entretiens et conférences*. (1965-1978). Paris: Joseph K, 2003. v.I.

_____. *Entretiens et conférences*. (1979-1981). Paris: Joseph K, 2003. v. II.

_____. *A coleção particular* seguido de *A viagem de inverno.* Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation.* Paris: Hachette, 2008.

PEREC, P. (Coord.) *Portrait(s) de Georges Perec*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001.

PETERSEN, J. *Perec ou les textes croisés*. Danemark: B. Stougaard Jensen, 1985.

REGGIANI, C. *Rhétoriques de la contrainte: Georges Perec – l'Oulipo*. Saint-Pierre-du-Mont : Editions Interuniversitaires, 1999.

_____. *Eloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*. Genève: Droz, 2008.

_____. *L'éternel et l'éphémère. Temporalités dans l'oeuvre de Georges Perec*. Amsterdan, New York: Rodopi, 2010.

RIBIERE, M. (Ed.). *Parcours Perec. Colloque de Londres*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

ROSIENSKI-PELLERIN, S. *Perecgrinations ludiques.* Toronto: Editions du Gref, 1995.

SCHILLING, D. *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec.* Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

SIRVENT, M. *Georges Perec ou le dialogue des genres*. Amsterdan, New York: Rodopi, 2007.

VAN MONTFRANS, M. *Georges Perec ou la contraine du réel.* Amsterdan, New York: Rodopi, 1999.

Obras de André Gide e da crítica gidiana:

« Gide et la fonction de la littérature ». *André Gide 3.* Paris: Lettres Modernes

Minard, 1972.

« Perspectives contemporaines » *André Gide 6*. Paris: Lettres Modernes Minard, 1979.

« *Corydon, Si le grain ne meurt, Les Faux-monnayeurs*: regards intertextuels ». *André Gide 9.* Paris : Lettres Modernes Minard, 1991.

« L'écriture d'André Gide 1: genèses et spécificités ». *André Gide 10.* Paris : Lettres Modernes Minard, 1998.

« L'écriture d'André Gide 2: méthodes et discours ». *André Gide 11.* Paris : Lettres Modernes Minard, 1999.

ANGELET, C. *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide.* Gand: Romanica Gandensia, 1982.

APTER, E. S. *André Gide and the codes of the homotextuality*. Saratoga: Anma Libri, 1987.

BASTIDE, R. *Anatomie d'André Gide*. Paris: L'Harmattan, 2006.

BERTRAND, J-.P. *Le Roman célibataire: d'*À rebours *à* Paludes. Paris: José Corti, 1996.

_____. Paludes *d'André Gide*. Paris: Gallimard, 2001.

BREE, G. *André Gide l'insaisissable Prothée*. Paris: Les Belles Lettres, 1953.

Bulletin des Amis d'André Gide. Nº 54. Lyon: Centre d'études gidiennes / Imprimerie de l'Université Lyon II, 1982.

Bulletin des Amis d'André Gide. Nº 77. Montpellier: Centre d'études littéraires du XXe siècle / Université de Montpellier III, 1988.

Bulletin des Amis d'André Gide. Nº 126-127. Nantes: Centre d'études gidiennes, 2000.

Bulletin des Amis d'André Gide. Nº 138. Nantes: Centre d'études gidiennes, 2003.

Cahiers André Gide I. Les débuts littéraires: d'André Walter à L'Immoraliste. Paris: Gallimard, 1969.

Cahiers André Gide III. Le centenaire. Paris: Gallimard, 1972.

CABIOC'H, S. & MASSON, P. (Ed.) *Gide aux miroirs. Le roman du XXe siècle*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2002.

CAZENTRE, T. *Gide lecteur. La littérature au miroir de la lecture.* Paris: Kimé,

2003.

André Gide. Le Crapouillot, 15 novembre 1923.

DELAY, J. *La jeunesse d'André Gide: d'André Walter à André Gide (1890-1895).* Paris: Gallimard, 1957. v. 2.

DIAS, J.P. *La búsqueda del orden y el impulso a la aventura en la narrativa de André Gide.* Montevideo: Universidad de la República, 1958.

EHNI, C. *Pintades*. Paris: Christian Bourgois, 2000.

FILLAUDEAU, B. *L'univers ludique d'André Gide*: *les soties.* Paris: José Corti, 1985.

FREYBURGER, H. *L'évolution de la disponibilité gidienne*. Paris: Editions Nizet, 1970.

GIDE, A. *Le retour de l'enfant prodigue*. Paris: Gallimard, 1912.

_____. *Corydon*. Paris: Gallimard, 1925.

_____. *Amyntas.* Paris: Gallimard, 1925.

_____. *Les Nourritures terrestres.* Paris: Gallimard, 1925.

_____. *Les Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1926.

_____.*Journal 1887-1925.* Paris: Gallimard, 1954.

_____. *Journal 1889-1939.* Paris: Gallimard, 1959.

_____. Os frutos da terra *seguido de* Os novos frutos. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *Dostoïevski.* Paris: Gallimard, 1981.

_____. *Se o grão não morre*. Tradução de Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *O imoralista*. Tradução de Theodomiro Tostes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____.*Os moedeiros falsos*. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *Paludes*. Tradução de Marcella Mortara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. Prétextes *suivi de* Nouveaux Prétextes. Paris: Mercure de France,

1990.

_____. *À Naples. Reconnaissance à l'Italie.* Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana, 1993.

_____. *Conseils au jeune écrivain*. Paris: Editions Proverbe, 1993.

_____. *L'Oroscope ou Nul n'évite sa destinée*. Paris: Jean-Michel Place, 1995.

_____. *L'art bitraire*. Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana, 1997.

_____. *Le Journal des Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Paludes.* Paris: Gallimard, 2002.

_____. *L'Immoraliste*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *Le Voyage d'Urien*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *Si le grain ne meurt*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *Le Prométhée mal enchaîné*. Paris: Gallimard, 2009.

_____. *Romans et récits.* Paris: Gallimard, 2009. v. 1.

GENOVEVA, P. *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*. Indiana: Purdue University Press, 1995.

GOULET, A. (Ed.) *La chambre noire d'André Gide.* Paris: Le Manuscrit, 2009.

HUTCHINSON, H. *Théories et pratique de l'influence dans la vie et l'oeuvre immoraliste de Gide*. Fleury-sur-Orne: Minard, 1997.

KOPP, R. & SCHNYDER, P. (Ed.) *Gide et la tentation de la modernité*. Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001). Paris: Gallimard, 2002.

LANG, R. *André Gide et la pensée allemande.* Paris: Luff / Egloff, 1949.

LACHASSE, P. La mythologie dans l'oeuvre d'André Gide. Thèse pour le doctorat de 3ème cycle. Université de Paris-Sorbonne. UER de Littérature Française, 1982.

LEPAPE, P. *André Gide le messager.* Paris: Seuil, 1985.

MARTIN, C. *La maturité d'André Gide: de* Paludes *à* L'Immoraliste*.* Paris: Klincksieck, 1977.

_____. *André Gide ou la vocation du bonheur*. (1869-1911). Paris: Fayard, 1998. v. I.

MARTY, E. *L'écriture du jour: le* Journal d'André Gide. Paris: Seuil, 1985.

_____. *André Gide: qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1987.

MASSON, P.& WHITTMANN, J-. M. *Dictionnaire Gide*. Paris: Classiques Garnier, 2011.

_____ & CLAUDE, J. (Coord.) *André Gide et l'écriture de soi*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MOUTOTE, D. *Andé Gide et Paul Valéry. Nouvelles recherches*. Paris: Honoré Champion, 1998.

NAKAMURA, E. *Les problèmes du roman dans les premières oeuvres d'André Gide jusqu'à* Paludes. Fukuoka: Université Seinan-Gakuen, 1972.

O'BRIEN, J. Les Nourritures terrestres *d'Andé Gide et* les Bucoliques *de Virgile.* Tradução de Elisabeth Van Rysselberghe. Boulogne-sur-Seine: Les Editions de la Revue Prétexte, 1955.

OLIVER, A. *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans* l'Immoraliste *de Gide*. Paris: Lettres Modernes Minard, 1979.

PIERRE-QUINT, L. *André Gide*. Paris: Stock, 1952.

POIROT-DELPECH, B. *J'écris* Paludes. Paris: Gallimard, 2001.

RANDOLFO, M. C. P. *Subterrâneos do texto.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

REID, V. *André Gide and curiosity*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009.

REYNAUD, L. *La crise de notre littérature: des romanciers à Proust, Gide et Valéry.* Paris: Hachette, 1929.

SCHILDT, G. *Gide et l'homme.* Paris: Mercure de France, 1949.

SCHNEIDER-BALLOUHEY. *L'Ironie dans les œuvres romanesques d'André Gide*. Frankfurt: Peter Lang, 1977.

SCHWOB, R. *Le vrai drame d'André Gide*. Paris: Bernard Grasset, 1932.

WALKER, D. H. & BROSMAN, C. S. (Ed.) *Retour aux* Nourritures terrestres. Amsterdam: Rodopi, 1997.

WATSON-WILLIAMS, H. *André Gide and the Greek Myth. A critical study*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

WHITTMANN, J.-M. *Symboliste et déserteur. Les oeuvres « fin de siècle »*

d ‘André Gide. Paris: Honoré Champion, 1997.

YAARI, M. *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l’ironie moderne sur les traces de Gide dans* Paludes. Alabama: Summa Publications, 1988.

Obras sobre Virgílio, Teócrito, literatura grega e latina

« Presence de Virgile ». Actes du colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976 (Paris, ENS, Tours). Paris: Les Belles Lettres, 1978.

ALBINI, G. (Comp.) *I carmi bucolici di Virgilio.* Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1936.

BARDON, V. & VERDIERE, R. (Ed.) *Vergiliana. Recherches sur Virgile*. Leiden: E. J. Brill, 1971.

BELLESSORT, A. *Virgile: son oeuvre et son temps.* Paris: Perrin et Cie, 1920.

BEYE, C. R. *Letteratura e pubblico nella Grecia Antica*. Tradução de Marco Carpitella. Bari: Laterza, 1979.

BONANO, M. G. *L'allusione necessaria*. Roma: Edizioni dell'Atenco, 1990.

BRISSON, L. *Orphée et l'orphisme dans l''Antiquité gréco-romaine.* Hampshire: Variorum, 1995.

Bucoliques grecs. Pseudo-Théocrite, Moscos, Bion, Divers. Tome II. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

CALAME, C. *Les masques d'autorité: fiction et pragmatisme dans la poétique grecque antique.* Paris: Les Belles Lettres, 2005.

CALLIMAQUE. *Epigrammes, hymnes.* Traduction de Emile Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1942.

CARCOPINO, J. *Virgile et le mystère de la IVe éclogue.* Paris: L'Artisan du livre, 1943.

CARTAULT, A. *Étude sur les Bucoliques de Virgile.* Paris: Armand Colin, 1897.

CATTULE ; TIBULLE. *Oeuvres.* Tradução de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1931.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CAVALLO, G. et al. *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma: Salerno Editrice, 1989. v. 1.

CONTE, G. B. *Virgilio: il genere e i suoi confini.* Milano: Garzanti, 1981.

_____. *The poetry of pathos: studies in Virgilian epic.* Tradução de S. J. Harrison. Oxford: Oxford University Press, 2007.

CUPAIUOLO, F. *Trama poetica delle Bucoliche di Virgilio*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1969.

CUSSET, C. *La Muse dans la bibliothèque. Reécriture et intertextualité dans la poesie alexandrine.* Paris: CNRS Editions, 1999.

D'ELIA, S. *Da Plauto a Virgilio*. Napoli: Loffredo Editore, 1993.

DELEGUE, Y. *Imitation et vérité en littérature*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2008.

DENYS D'HALICARNASSE. *L'Imitation. Première lettre à Ammée. Lettre à Pompée Géminos. Dinarque.* Tradução de Germaine Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

DESPORT, M. *L'incantation virgilienne. Essai sur les mythes du poète enchanteur et leur influence dans l'oeuvre de Virgile*. Bordeaux: Imprimerie Delmas, 1952.

DETIENNE, M. *Les maîtres de la vérité dans la Grèce ancienne.* Paris: Agora, 1994.

EDMUNDS, L. *Intertextuality and the reading of Roman poetry.* Baltimore: The Johns Hopskins University Press, 2001.

EIGELDINGER, M. *Mythologie et intertexte*. Genève: Slatkine, 1987.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R. *Muse e modelli: la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto.* Roma: Laterza, 2002.

FILOCHE, C.(Ed.) *L'intertexte virgilien et sa reception: écriture, récriture et réflexivité chez Virgile et Rutilus Namatianus*. Dijon: EUD, 2007.

FIORE, T. *La poesia di Virgílio*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1946.

FLACELIERE, R. *Histoire littéraire de la Grèce.* Paris: Fayard, 1962.

FRAZIER, F. *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne*. Franche-Comté: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

GIGANTE, M. (cura) *Virgilio e gli augusti.* Napoli: Giannini Editore, 1990.

GOLDHILL, S. *The poet's voice: essays on poetics and Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GRILLO, A. *Poetica e critica letteraria nelle* Bucoliche *di Virgilio*. Napoli: Libreria

Scientifica Editrice, 1971.

GRIMAL, P. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma.* Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Letteratura latina e letteratura greca: convergenze e divergenze*. Milano: Jaca Book, 1995.

GUILLEMIN, A-. M. *L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine.* Paris : Librairie Ancienne Edouard Champion, 1924.

_____. *L'originalité de Virgile.* Paris: Les Belles Lettres, 1931.

_____. *Le public et la vie littéraire à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1937.

_____. *Virgile: poète, artiste et penseur.* Paris: Albin Michel, 1951.

GUTZWILLER, K. J. *Theocritus' pastoral analogies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

HARDER, M. A.; REGTUIT, R. F.; WAKKER, G. C. (Ed.) *Hellenistica Groningana: Theocritus*. Groningen: Egbert Forsten, 1996.

HARDIE, P. (Ed.) *Virgil. Critical assessments of classical authors 1: general articles and the* Eclogues. London: Routledge, 1999.

HASEGAWA, A. Os limites do gênero bucólico em Vergílio. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

HINDS, S. *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HORACE. *Art poétique.* Tradução de E. Taillefert. Paris: Hachette, 1900.

HUBAUX, J. *Le réalisme dans les* Bucoliques *de Virgile*. Paris: Edouard Champion, 1927.

HUTCHINSON, G. O. *Hellenistic poetry.* Oxford: Clarendon Press, 1988.

JEANMAIRE, H. *Le messianisme de Virgile.* Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1930.

KENNEY, E. J. (Ed.). *The Cambrigde history of classical literature: the age of Augustus.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993. v. 2.

La letteratura latina della Cambridge. Tradução de L. Simonini. Milano: Arnoldo Mondadori, 2006. v. 1.

LECLERCQ, R. « Le divin loisir. Essai sur les *Bucoliques* de Virgile ». *Latomus.*

Revue d'études latins. Bruxelles: Universa, 1996. v. 229.

LESKY, A. *História da literatura grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

LIPKA, M. *Languages in Virgil's* Eclogues. Berlin: Walter de Gruyter, 2001.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MALEUVRE, J-. Y. *Violence et ironie dans les* Bucoliques *de Virgile*. Paris: Jean Touzot, 2000.

MAZZA, T. *Il nuovo Orfeo di Virgilio. Un mito riscrito*. Roma: Palombi Editori, 2009.

McAUSLAN, I. & WALCOT, P. *Virgil.* Oxford: Oxford, University Press, 1990.

MENDES, J. P. Construção e arte das Bucólicas de Virgílio. 1982. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

MILLET-GERARD, D. *Le chant initiatique. Esthétique et spiritualité de la bucolique.* Genève : Editons Ad Solem, 200.

NOGUEIRA, E. Verdade contenda e poesia nos *Idílios.* 2012. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ONELLEY, G. B. "Teócrito e Virgílio: um diálogo bucólico". In *Fénix. Revista de História e Estudos Culturais*. Volume 4, ano IV, nº 2, 2007.

OTIS, B. *Virgil. A study in civilized poetry.* Oklahoma: University of Oklahoma Press / Norman and London, 1995.

PASCUALI, G. *Pagine stravaganti di un filologo*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1994. v. 2.

PAYNE, M. *Theocritus and the invention of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PERRET, J. *Virgile*. Paris: Seuil, 1959.

PRESCOTT, H.W. *The development of Virgil's art*. Chicago: The University of Chicago Press [1927] 2007.

Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes. Paris: Klincksieck, 1980. Tomo LIV.

RIBEIRO, M. L. A poesia pastoril: as *Bucólicas* de Virgílio. 2006. Dissertação

(Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RUEDAS DE LA SERNA, J. A. *Arcádia: tradição e mudança.* São Paulo: Edusp, 1995.

SAVINO, E. (Ed.) *La letteratura greca della Cambridge University*. Milano: Mondadori, 2001. v. II

SEGAL, C. *Poetry and myth in ancient pastoral.* New Jersey: Princeton University Press, 1981.

_____. *Orpheus, the myth of the poet*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.

Seminari Romani di Cultura Greca I: la letteratura ellenistica. Roma: Quasur, 2007.

SERVIUS. *Commentaire aux* Bucoliques *de Virgile*. Tradução de Françoise Daspet. Paris: Jouve, 2007.

SIRINELLI, J. *Les enfants d'Alexandre*. Paris: Fayard, 1993.

SNELL, B. *A descoberta do espírito*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990.

SOREL, R. *Orphée et l'orphisme*. Paris: PUF, 1995.

STROPPINI, G. *Amour et dualité dans les* Bucoliques *de Virgile*. Paris: Klincksieck, 1993.

STROPPINI DI FOCARA, G. *Virgile et l'amour*. *Les* Bucoliques. Paris: Orizons, 2010.

THÉOCRITE. *Bucoliques grecs.* Tome I. Tradução de Philippe Ernest Legrande. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

THILL, A. *Alter ab Illo*. *Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

THOMAS, R. T. *Reading Virgil and his texts. Studies in intertextuality*. Michigan: University of Michigan Press, 1999.

VÁRIOS. *Virgílio. Bucólicas e Geórgicas: ensaios.* São José do Rio Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1968.

VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na* Eneida *de Virgílio.* São Paulo: Humanitas, 2001.

VIRGÍLIO. *A Eneida.* Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Atena

Editora, 1942.

_____. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1948.

_____. *Geórgicas*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1948.

_____. *Les Bucoliques.* Édition, introduction et commentaires de Jacques Perret. Paris: PUF, 1970.

_____. *Bucoliques*, *Géorgiques*. Traduction de Paul Valéry et de l'abbé Dellile. Paris: Gallimard, 1997.

_____. *Bucoliques*. Traduction d'Eugène de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

_____. *Bucólicas.* Tradução de Raimundo Carvalho e Manuel Odorico Mendes. Belo Horizonte: Crisálida / Tessitura, 2005.

WILLIAMS, G. *Tradition and originality in Roman poetry.* Oxford: Oxford University Press, 1968.

WITMARSH, T. *Greek literature and the Roman Empire.* Oxford: Oxford, University Press, 2001.

WEST, D. E. & WOODMAN, T. *Creative imitation and Latin literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ZEHNACKER, H. & FREDOUILLE, J-.C. *Littérature latine.* Paris: PUF, 1993.

Outros textos:

Aletria. Revista de estudos de literatura. nº 21, 2011. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1569/1666. v.1.

Les Annales de la recherche urbaine, nº 95, juin 2009. Disponível em www.annalesdelarechercheurbaine.fr/IMG/pdf/Stengers_ARU_95.pdf.

ARAUJO, R. L. André Gide e Georges Perec: os diálogos potenciais. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa). 2009. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ARON, P. & ESPAGNON, J. *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.

ARON, P. *Histoire du pastiche*. Paris: PUF, 2008.

_____. (Ed.) *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*. Québec: Nota Bene, 2004.

ASSAEL, J. *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*. Dudley: Peeters, 2006.

ANQUETIL, L-.P. *Histoire de France continuée, depuis la Révolution de 1789 jusqu'à celle de 1850, par Léonard Gallois*. Paris: Bureau central de l'histoire de France, 1859.

AUERBACH, E. *Ensaios de literatura ocidental.* Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

BEMOL, M. *Paul Valéry.* Clermond-Ferrand: G. de Bussac, 1949.

BENDA, J. *La trahison des clercs*. Paris: Grasset, 1975.

BÉNICHOU, P. *Le sacre de l'écrivain (1750-1830).* Paris: José Corti, 1985.

BARELLI, J. *L'écriture de René Char*. Paris: La Pensée universelle, 1973.

BARTHES, R et al. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

_____. *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985.

_____. *A aventura semiótica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Oeuvres complètes*. Tome III (1968-1971). Paris: Seuil, 2002.

BENVENISTE, E. *Problèmes de lingustique générale*. Paris: Gallimard, 1966. v. 1.

http://www.bibliaevangelica.com.br/livro/joao/capitulo/3/versiculo/30.

BOGLIOLO, G. (Ed.) *Percorsi intertestuali*. Fasano: Schena Editore, 1997.

BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain. Imitation et création*. Paris: E. de Boccard, 1958.

BOUILLAGUET, A. *L'Ecriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Paris: Nathan, 1996

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art.* Paris: Seuil, 1992.

BRISSON, L. *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*. Hampshire: Variorum, 1995.

Cadernos de História e Filosofia da Ciência, número 12, vols. 1-2. Janeiro-Fevereiro 2002.

Cahiers de l'Association internationale des études francaises, n°53, 2001.

Cahiers de narratologie. Nouvelles approches de l'intertextualité. Numéro 13, 2006.

CALPURNIUS SICULUS. *Bucoliques. Pseudo-Calpurnius. Eloge de Pison.* Paris: Les Belles Lettres, 1991.

_____. *Bucólicas*. Tradução de João Beato. Lisboa: Editorial Verbo, 1996.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANGUILLEM, G. *Le normal et le patologique*. Paris: PUF, 1966.

CHAR, R. *Feuillets d'Hypnos*. Paris: Gallimard, 1962.

CHARLES, M. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Seuil, 1977.

COLLECTIF. *La ruse*. Paris: Union Générale d'Editions, 1977.

COMPAGNON, A. *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*. Paris: Seuil, 1983.

CONSTANTINESCU, M. et alii. *Poétique de la tradition*. Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

CURTIUS, E. R. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*. Paris: PUF, 1956.

DE BRUYNE, E. *Études d'esthétique médiévale*. Paris: Albin Michel, 1998. v. 1.

DEFFOUX, L. *Le Pastiche littéraire: des origines à nos jours*. Paris: Librairie Delagrave, 1932.

DE LA ROCHEFOUCAULT, E. *Paul Valéry*. Paris: Editons Universitaires, 1954.

DESCARTES, R. *Discours de la méthode. Méditations métaphysiques*. Paris: Flammarion, 1992.

_____. *Meditações metafísicas*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Dictionnaire Latin Français Gaffiot. 27e éd. Paris: Hachette, 2000.

DIDIER, B. (Coord.) *Dictionnnaire universel des littératures*. Paris: PUF, 1994.

DOSTOIEVSKI, F. M. *Obra completa*. Tradução de Natália Nunes e Oscar

Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. 2.

DOUSTEYSSIER-KHOZE, C. & PLACE-VERGHNES, F. *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Oxford: Peter Lang, 2006.

DUPONT, F. *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*. Paris: La Découverte, 1994.

ECO, U. *Obra aberta.* Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Essays in French litterature, nº 29. Australia: University of Western Australia, 1992.

Etudes françaises. n° 3, 1996. v. 32.

FAGUET, E. *Seizième siècle. Etudes littéraires*. Paris: Boivin et Cie., 1949.

Fênix. Revista de História e Estudos Culturais. Ano IV, Nº 2, 2007. v. 4.

http://fr.wiktionary.org/wiki/%C3%A9p%C3%A9e_de_Damocl%C3%A8s

http://fr.wikipedia.org/ wiki/Horatius_Cocl%C3%A8s

« Pastiches, collages et autres réecritures ». *Formule. Revue des littératures à contraintes.* Nº 13. Paris: Noésis, 2001.

FUMAROLI, M. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950).* Paris: PUF, 1999.

GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil, 1982.

_____. *Seuils.* Paris: Seuil, 1987.

_____. *Métalepse.* Paris: Seuil, 2004.

Gustave Flaubert 1. Flaubert et après... Paris: Lettres Modernes Minard, 1984.

GIGNOUX, A.C. *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Editions Ellipses, 2005.

GOMEZ-GÉRAUD, M-. C. & LEVILLAIN, H. *Les modèles de la création littéraire*. Paris: Centre de Recherches du département de français de Paris X, 1989.

HALLIWELL, S. *The Aesthetic of Mimesis*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.

HAMON, Ph. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

HÉRODAS. *Les Mimes ou Huit petits sketches.* Tradução de Roland Duflot. Besançon: Florilia, 2008.

HOEK, L. H. *La marque du titre*. La Haye, Paris, New York: Mouton Editeur, 1981.

HOESTEREY, I. *Pastiche*. *Cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

HUGOTTE, V. et al. *Modernités du suranné. Raturer le vieillir.* Clermond-Ferrand: Presses Unversitaires Blaise Pascal, 2006.

ILLOUZ, J-. N. *Le Symbolisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2004.

ISER, W. *L'appel du texte*. Tradução de Vincent Platini. Paris: Allia, 2012.

JACQUOD, V. M. *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience ».* Genève : Droz, 2008.

JARRETY, M. *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*. Paris: PUF, 1991.

KIBEDI VARGA, A. *Discours, récit, image.* Liège, Bruxelles: Pierre Madarga, 1989.

KLEEFELD, A. *L'idée fixe chez les aliénés*. Bruxelles: Imprimerie Tr. Rein, 1899.

LABEILLE, V. « Le théâtre dans le roman: les éléments de mise en place d'un mystère ». In *Post-scriptum.org. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, nº 8, 2008. Disponível no site http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2008_8_labeille.pdf.

LABORDERIE, J. *Le dialogue platonicien de la maturité*. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

LANSON, G. *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire.* Paris: Hachette, 1965.

LAURETTE, P. *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*. Paris: Klincksieck, 1967.

LE CALVEZ, E. & CANOVA-GREEN, M-. C. *Textes et intertextes*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

Le Robert 2012. 29e éd. Paris: Dictionnaires Le Robert-Sejer, 2012.

LIMAT-LETELLIER, N. & MIGUET-OLLAGNIER, M. "L'intertextualité". *Annales littéraires de l'Université de Franche-Conté*. Nº 637. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

MARTINEAU, Y. *Le faux littéraire: plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme.* Québec: Nota Bene, 2002.

MAUREL-INDART, H. *Du plagiat.* Paris: Gallimard, 2011.

MONCELET, C. *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*. Aubière: BOF, 1972.

MOUTOTE, D. *Egotisme français moderne. Stendhal, Barrès, Valéry, Gide*. Paris: SEDES, 1980.

http://narratologie.revues.org/364.

NODIER, C. *Questions de littérature légale. Du plagiat*. Paris: Payot/Rivages, 2011.

La Nouvelle Nrf. N° 28, 1955.

ORIOL-BOYER, C. (Coord.) *La Réécriture*. Actes de l'Université d'Eté tenue à Cerisy-la-Salle du 22 au 27 août 1988. Grenoble: CEDITEL, 1990.

PARISIER-PLOTTEL, J. *Le dialogisme de Paul Valéry.* Paris: PUF, 1960.

« Mare nostrum : Valéry et le monde méditerranéen ». *Paul Valéry 6.* Paris: Lettres Modernes Minard, 1989.

PICARD, M. *La lecture comme jeu.* Paris: Les Editions de Minuit, 1986.

PIEGAY-GROS, N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

PESSOA, F. *O Eu profundo e os outros Eus*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires. Vol. 26. Paris: Seuil, 1976.

Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires. Vol. 27. Paris: Seuil, 1976.

Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires. Vol. 71. Paris: Seuil, 1987.

POPELARD, M-. D. & WALL, A. *Citer l'autre.* Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

POTOLSKY, M. *Mimesis*. New York, London: Routledge, 2006.

PROUST, M. *Albertine disparue. A la recherche du temps perdu.* Tome IV. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *Contre Sainte-Beuve.* Paris: Gallimard, 1954.

_____. *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1989.

_____. *Em busca do tempo perdido III: A prisioneira, A fugitiva, O tempo redescoberto*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

QUIGNARD, P. *Albucius.* Paris: Gallimard, 2004.

QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Livros X et XI. Tradução de Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1979. Tomo VI.

RABAU, S. (Coord.) *L'intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002.

RAIMOND, M. *La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt.* Paris: José Corti, 1966.

_____. *Le signe des temps: Proust, Gide, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon.* Vol. 1. Paris: SEDES, 1976.

REIS, R. R. O *ens realissimum* e a existência: notas sobre o conceito de impessoalidade em *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger. Kriterion, Belo Horizonte, v. 42, n. 104, dez. 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100512X2001000200006&lng=pt&nrm=iso.

RIFATERRE, M. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

RYPKO SCHUB, L. *Léon-Paul Fargue*. Genève: Droz, 1973.

Saggi e ricerche di letteratura francese. Roma: Bulzoni Editore, 1983. v. XXII.

SCHNEIDER, M. *Voleurs de mots.* Paris: Gallimard, 1985.

SCHOENTJES, P. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.

SCHOLES, R. *Protocols of reading*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

SEGAL, C. *Orpheus and the myth of the poet*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.

SOREL, R. *Orphée et l'Orphisme*. Paris: PUF, 1995.

TASSEL, A. (Coord.) *Narratologie. Nouvelles approches de l'intertextualité.* Nice: Publications de la Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 2001.

« L'intertextualité. Intertexte, autotexte, intratexte ». *Texte. Revue critique et de théorie littéraire*, nº 2. Toronto: Trinitexte, 1983.

THEIS, R. & SIEPE, H. T. (Ed.) *« Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonction de l'intertextualité : roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman ».* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.

THIBAUDET, A. *Histoire de la littérature française: de 1789 à nos jours*. Paris:

Stock, 1936.

THIERS, M. A. *Histoire de la Révolution Française.* Paris: Furne, Jouvet et Cie. Editeurs, 1870. Tomo 5.

TODOROV, T. *Critique de la critique*. Paris: Seuil, 1984.

_____. *Poétique de la prose.* Paris: Seuil, 1978.

VALERY, P. *L'Idée fixe*. Paris: Gallimard, 1934.

_____. *Oeuvres*. v. II. Paris: Gallimard, 1960.

_____. *A alma e a dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VARIOS. *Poetas franceses do século XIX*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

VIEGNES, M. *René Char: Cinq clés pour aborder l'oeuvre, cinq poèmes expliqués.* Paris: Hatier, 1994.

VXZ 375. *En attendant. Récit convertible et lascif*. Paris: Editions des Autres, 1979.

ZUMTHOR, P. *Antologie des grands rhétoriqueurs*. Paris: 10/18, 1978.