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

ROGER MARTIN DU GARD NO BRASIL

Nilda Aparecida Barbosa

São Paulo
2002

BARBOSA, N.A.
2002

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Júlio e Floripes.

Ao meu esposo Cleyton, presença constante.

Ao meu pequeno Arthur, razão de meu viver.

A minha sogra, Helena e a sua filha, Cleiza Helena, pelos incansáveis estímulos de paz e pela ajuda incondicional.

Aos meus irmãos e amigos pelo incentivo.

Ao meu sogro Lázaro José, *in memoriam*.

À amiga Arly, *in memoriam*.

A Deus, fonte infinita de amor, fé e esperança.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Regina Maria Salgado Campos, pela orientação, pelo encorajamento e, sobretudo, pela compreensão.

À Margarida da Silveira Corsi e à Aparecida de Fátima Peres, pelo apoio e pelas sugestões.

Aos meus amigos de trabalho – Ana Paula Guedes, Carmen Rodrigues de Lima, Cristiane Coradini Cuenca, Aglaé Terezinha Ribas Auada e Adalberto de Oliveira Souza, pelo apoio.

RESUMO

Nesta pesquisa, propomos-nos a analisar a recepção de Roger Martin du Gard no Brasil, tomando para tanto duas de suas obras: *Jean Barois* e *Les Thibault*. A teoria de Hans Robert Jauss (1978) nos possibilitou compreender os elementos determinantes da recepção desse romancista pela crítica brasileira; porém, para chegarmos à compreensão desta, tivemos de pesquisar primeiro a recepção francesa. A leitura francesa de *Jean Barois*, publicado na França, em 1913, provocou polêmica em torno de temas como o *Affaire* Dreyfus e o confronto entre a religião e a ciência. No Brasil, esses mesmos temas serviram como ponto de partida para que nossos críticos, no início da década de quarenta, buscassem uma explicação para a situação política da França, invadida pelos alemães e, conseqüentemente, entendessem o momento histórico pelo qual passava o mundo. *Les Thibault*, publicados de 1922 a 1940, apresentam duas características distintas em sua estrutura: a primeira é centrada na individualidade das personagens; a segunda focaliza a História da Primeira Guerra Mundial. Na França, essas duas características do romance influenciaram consideravelmente a recepção do romancista, porque a publicação da última parte da obra coincidiu com a chegada da Segunda Guerra. No Brasil, esses dois aspectos também foram os motivos da leitura do romance, sendo recebidos simultaneamente, porque a tradução, em 1943, propiciou a leitura de uma só vez todos os volumes da obra, enquanto na França, a leitura foi realizada à medida que as partes do romance iam sendo publicadas.

PALAVRAS-CHAVES: Recepção, Affaire Dreyfus, História, romance-ciclo, Primeira Guerra Mundial

RÉSUMÉ

Dans cette recherche on a pour objectif d'analyser la réception de Roger Martin du Gard dans le Brésil en ayant comme base deux de ses romans: Jean Barois et *Les Thibault*. La théorie de Hans Robert Jauss (1978) nous a procuré la compréhension des éléments indispensables pour la la réception de cet écrivain par les critiques brésiliens. Néamoins pour atteindre ce but on a dû examiner d'abord la réception française. La lecture des critiques français de *Jean Barois*, paru en 1913, a provoqué une polémique autour de ses thèmes tels que: l'affaire Dreyfus et la confrontation entre la religion et la science. Au Brésil, ces mêmes thèmes ont servi comme départ pour que nos critiques, au début des années quarante, puissent trouver une explication pour la situation politique de la France, envahie par les allemands et, par conséquent, pour qu'ils puissent aussi comprendre ce moment historique dans le cadre international. *Les Thibault*, parus en 1922 jusqu'à 1940, ont deux caractéristiques distinctes dans leur structure: la première est centrée dans l'individualité des personnages et la seconde met en évidence l'Histoire de la Première Guerre Mondiale. En France, ces deux aspects du roman ont influencé la réception de l'écrivain parce que la publications des dernières parties de l'oeuvre a coïncidé avec l'arrivée de la Deuxième Guerre Mondiale. Au Brésil, ces deux aspects ont été aussi motifs de lecture du roman, mais réçus simultanément, parce que la traduction, en 1943, a favorisé la lecture d'une seule fois des tous les volumes du roman, tandis qu'en France, la lecture s'est faite au fur et à mesure que les différents volumes étaient publiés.

MOTS-CLÉS: Réception, affaire Dreyfus, Histoire, roman-cicle, Première Guerre Mondiale,

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1

Capítulo I – ROGER MARTIN DU GARD 4

I.1. Apresentando o escritor 4
I.2. *Jean Barois* 6
I.3. *Les Thibault* 11
I.4. Presença do *Affaire* Dreyfus em *Jean Barois* e *Les Thibault* 28

Capítulo II – RECEPÇÃO CRÍTICA NA FRANÇA 38

II.1. Primeiras leituras 38
II.2. *L'été 1914*: o pomo da discórdia 44
II.3. O mundo sem saída de Martin du Gard 51
II.4. Crítica e amizade 53
II.5. Um escritor modesto 55
II.6. *Jean Barois* e a arte dramática: a grande descoberta 57
II.7. *Les Thibault*: outras leituras 58
II.8. Centenário de nascimento do romancista 64

Capítulo III – ROGER MARTIN DU GARD NO BRASIL 69

III.1. Martin du Gard e a crítica literária brasileira 69
III.1.1. Artigos que tratam da obra de modo geral 71
III.1.2. Artigos motivados pelo *Affaire* Dreyfus 80
III.1.3. Artigos motivados pelas traduções 84
III.1.4. Apresentação e prefácios de *Os Thibault* 89
III.1.5. Artigos publicados por ocasião da morte do escritor 91
III.1.6. Artigo referente ao Centenário do escritor 93
III.1.7. Citações em artigos com outros temas 96
III.2. Traduções 101
III.2.1. *Os Thibault* 102
III.2.2. *O drama de Jean Barois* 107

Capítulo IV – ELEMENTOS DETERMINANTES DA RECEPÇÃO DO ROMANCISTA 112

IV.1. Considerações teóricas 112
IV.2. Recepção na França - os temas das obras e sua estrutura como fatores de leitura 118
IV.2.1. Recepção de *Jean Barois* 118
IV.2.2. Recepção de *Les Thibault* 122
IV.3. Recepção no Brasil - cenário político como fator de releitura 127
IV.3.1. Recepção de *O drama de Jean Barois* 129
IV.3.2. Recepção de *Os Thibault* 132

CONSIDERAÇÕES FINAIS 137

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 139

Introdução

A escolha de Roger Martin du Gard[1] como objeto de estudo deste trabalho tem origem em nossa formação acadêmica e na afinidade com a língua e com a literatura francesa. Ao entrarmos em contato com suas duas obras principais, *Jean Barois* e *Les Thibault*, pudemos observar que estas ainda prendiam a atenção do leitor pelo seu conteúdo e estrutura.

Esse primeiro interesse nos despertou o desejo de fazer uma pesquisa que contribuísse para a ampliação da recepção crítica desse romancista e revelasse os motivos da acolhida de seus romances pelo leitor brasileiro. Para tanto, tomamos como objeto de estudo suas duas obras principais, considerando sua recepção no Brasil.

Porém, para compreendermos como se deu o processo de recepção em nosso país, precisávamos primeiro conhecer o seu desenvolvimento no país de origem, cuja leitura poderia ter influenciado nossos críticos. Assim, procuramos verificar também a manifestação da crítica francesa a respeito de Martin du Gard.

Depois de observarmos o desenvolvimento da recepção do autor para as duas obras em estudo, analisamos os fatores que contribuíram para essa recepção na França e no Brasil, tendo como suporte teórico principal os ensaios sobre Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, que, em um de seus pressupostos, afirma que a obra predetermina sua recepção à medida que interage seu horizonte de expectativa com o do leitor.

Na tentativa de concretizar os objetivos propostos, dividimos o presente trabalho em quatro capítulos. No primeiro, apresentaremos o romancista e suas duas obras principais. Em *Jean Barois*, procuraremos mostrar os conflitos vividos pela personagem principal, dividida entre a fé na razão, e a sua impossibilidade em reconciliar os princípios das ciência com os da religião que não consegue esquecer, mesmo após renegar seus princípios. De *Les Thibault*, apresentaremos suas oito partes, com destaque para o final da obra, quando se retrata a Primeira Guerra Mundial, tendo em vista que esse assunto propiciou uma outra interpretação para o romance, sendo portanto, um dos pontos polêmicos da recepção da obra. Destacaremos ainda o *Affaire* Dreyfus, porque esse caso influencia na releitura da obra *Jean*

---

[1] No decorrer deste estudo, ao nos referirmos ao romancista, utilizaremos apenas seu sobrenome - Martin du Gard.

Barois, porque ele é retomado também em *Les Thibault*. No estudo desse caso, faremos uma comparação entre a sua história real e a interpretação dada pelo romance, cujo objetivo é esclarecer mais esse assunto tão comentado pela crítica brasileira.

No segundo capítulo, apresentaremos a evolução da recepção crítica do romancista na França, a qual surge à medida que suas obras vão sendo publicadas; mas, lembramos que é na década de cinqüenta que ela ganha maior impulso, com trabalhos dedicados exclusivamente ao escritor. A partir dessa época, é possível estabelecer alguns pontos comuns entre os críticos franceses.

No terceiro capítulo, abordaremos a evolução da recepção crítica no Brasil, que se realizou em dois momentos: no primeiro, as obras de Martin du Gard foram lidas no original e, no segundo, a publicação das traduções deram novo impulso à leitura. Porém, as primeiras críticas sobre esse romancista datam do início da década de quarenta, em virtude do conflito mundial e da publicação das primeiras traduções. Ainda nesse capítulo, destacaremos a história da tradução das obras *Les Thibault* e de *Jean Barois*, que tiveram cada uma cinco edições.

No quarto capítulo, analisaremos os elementos que determinam a leitura de Martin du Gard, tanto na França quanto no Brasil, tendo como suporte teórico também, a Teoria da Recepção de Hans Robert Jauss, procurando explicitar melhor alguns pontos que contribuíram para sua recepção. No caso da recepção francesa de *Jean Barois*, os fatores determinantes de sua leitura foram os temas polêmicos que encontraram na primeira geração de leitores a identificação com os problemas que tinham vivido. Com relação a *Les Thibault*, como foi uma obra publicada durante vinte anos, é a própria estrutura da obra e seus temas que vão ao encontro da sensibilidade do público. Na publicação do penúltimo volume, o romancista insere um assunto histórico, a guerra de 1914, que encontra uma atmosfera particularmente sensível à questão, pois três anos depois eclodia a Segunda Guerra Mundial.

No caso da recepção brasileira desse romancista, a releitura foi influenciada pelos conflitos políticos, fazendo com que *Jean Barois* fosse tomado como ponto de partida para se interpretar a crise francesa ocasionada pela invasão alemã, durante a Segunda Guerra Mundial. *Les Thibault* é a primeira obra a ser traduzida nesse período conturbado, e seu assunto histórico também é um fator determinante dessa primeira recepção. Posteriormente, as obras voltam a atrair a atenção do leitor pelos seus temas e pela sua estrutura.

Finalmente apresentaremos algumas considerações, reforçando que as qualidades de romancista nato contribuíram, também, para que Martin du Gard fosse colocado junto aos grandes escritores premiados. Aliás, tais qualidades foram responsáveis, ainda, pela divulgação de sua obra em outros países, antes mesmo que ele recebesse o Prêmio Nobel no ano de 1937.

Capítulo I - Roger Martin du Gard

I. 1. Apresentando o escritor

Neste capítulo, faremos uma apresentação da evolução da produção literária de Roger Martin du Gard. Em seguida, abordaremos as características das duas obras principais desse autor - *Jean Barois* e *Les Thibault*. Em *Jean Barois*, destacaremos o drama da personagem principal, dividida entre dois princípios inconciliáveis, a fé e a razão. Quanto a *Les Thibault*, faremos uma breve apresentação de seus oito volumes, dando ênfase às duas últimas partes, por abordarem o primeiro conflito mundial. Acrescentaremos, ainda, uma análise, à parte, do *Affaire* Dreyfus, assunto bastante abordado em *Jean Barois* e relembrado em *Les Thibault*, porque voltou a ser tema de discussões durante o segundo conflito mundial.

A estréia de Roger Martin du Gard (1881-1958) na literatura se deu por meio do romance *Devenir!*, em 1908, publicado por conta do autor. Embora não tenha feito sucesso, essa obra já continha os pressupostos que ele desenvolveria posteriormente em outros romances. Em 1913, após longa elaboração, foi editada sua primeira obra de sucesso - *Jean Barois*. Trata-se de um romance dialogado, no qual o autor opta pelo uso de algumas técnicas típicas do teatro, como o discurso direto e as indicações cênicas. Além disso, ele acrescenta outras formas de discurso, como cartas, alguns trechos de monólogos e de narrativa em terceira pessoa. Com isso, o foco narrativo é bastante variado. A inovação do gênero proposta por Martin du Gard para esse romance causou estranheza para seu primeiro editor, que se recusou a publicar o livro. Por sorte, o romancista encontrou Gaston Gallimard, um velho amigo, integrante do grupo da *Nouvelle Revue Française*, que se comprometeu em ler sua obra e apresentá-la a André Gide, um dos fundadores da revista. A forma de *Jean Barois* agradou a Gide, que incentivou a publicação imediata do romance.

Jean Barois teve boa aceitação do público e da crítica. Para alguns, foram as inúmeras técnicas de narrativa utilizadas na composição da obra que despertavam a atenção; para outros, o interesse pela obra era conseqüência da abordagem de alguns problemas ainda presentes na memória de muita gente, como o caso da crise religiosa, provocada pelo cientificismo exacerbado do século XIX, e o longo processo do capitão Dreyfus, ocorrido entre 1894 e 1906, dividindo a França em dois blocos: os que militavam a favor do capitão

Dreyfus e aqueles que eram contra a revisão do seu processo, porque isso provocaria o descrédito das instituições públicas, como o Estado Maior das Forças Armadas.

A formação intelectual de Martin du Gard, aluno da Escola de Chartes, o conduziu a trilhar o caminho literário de modo lento e seguro, ou seja, nessa escola, ele desenvolveu o gosto pela História e o hábito de documentar antes de escrever. Os dois assuntos da História, o *Affaire* Dreyfus e a Primeira Guerra Mundial, que aparecem em suas duas obras principais confirmam a influência da educação recebida.

A guerra iniciada no ano seguinte à publicação de *Jean Barois*, em 1914, afastou Martin du Gard de suas atividades literárias durante todo o conflito. Ao retornar a elas, o romancista se entregou ao projeto de *Les Thibault*, romance de longa envergadura, que previa vários volumes. Os três primeiros volumes vieram a público rapidamente, em 1922, *Le cahier gris* e *Le pénitencier* e, em 1923, *La belle saison*; porém, depois disso, houve uma longa parada na continuidade do ciclo, por causa de problemas pessoais do escritor. Em 1928, foram publicados o quarto e o quinto volume, *La consultation* e *La sorellina*; o sexto, *La mort du père*, foi publicado em 1929. Martin du Gard havia empreendido a continuidade de sua obra e, em 1931, a parte denominada de *L'appareillage* estava quase pronta, quando um acidente o afastou de suas atividades. Os meses de recuperação serviram para uma reflexão sobre o conjunto da obra. Nesse período, ele decidiu encurtar seu ciclo romanesco, alegando, entre outros motivos, o enfraquecimento do equilíbrio e da unidade de ação. Então, o romancista destruiu a parte pronta e levou quase três anos para dar um novo rumo à obra. Em 1936, foi publicado o sétimo volume, *L'été 1914*, quando o escritor anuncia que sua obra estava no fim, faltando, para completá-la, apenas um epílogo. *L'épilogue* ficou pronto em 1939, mas, devido a guerra, foi publicado em 1940.

Em *Les Thibault*, Martin du Gard volta à forma tradicional de narrativa, pois descreve a vida de suas personagens de modo que podemos segui-las, no tempo e no espaço, em uma linha reta. Essa obra, composta por oito volumes, se inicia com a abordagem da adolescência de uma das personagens principais - Jacques Thibault. Todas as demais partes descrevem, com maior ou menor ênfase, a história dos dois irmãos Thibault, Jacques e Antoine. Nos seis primeiros volumes, temos o indivíduo como foco central. A partir do sétimo, *L'été 1914*, a guerra coloca esses mesmos indivíduos numa relação maior com o outro, na busca da compreensão e da aceitação de algo que escapa à esfera individual; nesse contexto, o coletivo é o que importa.

Embora Martin du Gard seja lembrado principalmente por seus dois grandes romances, ele escreveu e participou ativamente do teatro. Sua primeira peça, *Le testament du père Leleu*, foi realizada enquanto o texto de *Jean Barois* (1913) estava sendo revisado para publicação. Durante a redação de *Les Thibault*, surgem mais duas peças: *La Gonfle* (1928) e *Un Taciturne* (1932) e, ainda, dois outros romances: *Confidence Africaine* (1931) e *Vieille France* (1933). Além dessas obras, por ocasião da morte de André Gide, ele publica *Notes sur André Gide* (1951), em homenagem ao amigo.

Martin du Gard foi agraciado com dois prêmios literários: em 1937 foi o primeiro escritor a receber o "grande Prêmio Literário da cidade de Paris". No mesmo ano, foi lhe concedido o Prêmio Nobel, pela obra *Les Thibault*, influenciado pela publicação do sétimo volume, *L'été 1914*, no ano de 1936.

A obra desse autor não se finaliza com *Les Thibault*. Após sua morte, em 1958, havia ainda alguns trabalhos inéditos a serem publicados: *Souvenirs du Colonel de Maumort*, obra inacabada; sua correspondência geral, incluindo a que manteve com Jacques Copeau; seu *Journal* e sua correspondência pessoal.

I. 2. *Jean Barois*

O romance *Jean Barois* despertou a atenção do leitor, tanto pelo seu conteúdo polêmico para a época quanto pela sua forma. As características próximas da arte dramática eram uma maneira inusitada de propor a renovação do gênero. Construído em sua maior parte por diálogos, elemento típico da arte dramática, *Jean Barois* apresenta ainda outros procedimentos do texto dramático, como a apresentação do cenário, a introdução de uma cena ou as partes que marcam a fala de cada personagem, correspondendo às diversas funções das didascálias. Essa renovação do romance, com elementos da arte dramática, permanece como única do gênero e é o que mantém essa obra como algo ímpar dentro da literatura.

Além desses aspectos que chamam a atenção do leitor, o drama vivido pela personagem principal também não passa indiferente. Esse romance nos mostra um período bastante agitado de nossa História, envolvendo os conflitos entre a religião e a ciência, vividos pela personagem Barois, e a luta pelos ideais de justiça, simbolizada pelo caso do capitão Dreyfus.

Nessa breve apresentação de *Jean Barois*, focalizaremos o conflito entre a religião e a ciência. Quanto ao *Affaire* Dreyfus, faremos pouca referência, porque esse assunto será tratado à parte.

Para compreender o embate ocorrido entre os partidários da ciência e os da religião, dentro da obra, precisamos remontar nossa análise à infância da personagem principal. Barois cresceu ao lado da avó, num ambiente católico ardente e fervoroso. Embora o pai fosse ateu, não se opôs à educação dada pela avó, visto que ela cumpria o papel de sua esposa falecida. Como era médico, o pai de Barois quase não tinha tempo para o filho, e, assim suas idéias pouco o influenciavam. Nessa primeira fase de sua vida, as pessoas mais importantes para o menino foram sua avó, o padre Joziers e Mme Pasquelin, vizinha e amiga da família. Esse ambiente de grande devoção não foi empecilho para que, ainda na adolescência, surgissem as primeiras dúvidas em relação aos dogmas da Igreja; porém, as explicações do padre Joziers foram suficientes para apaziguar, momentaneamente, o espírito curioso de Barois, que revelava grande propensão à reflexão e à busca da verdade.

Anos mais tarde, quando Barois iniciou seus estudos em Paris, as mesmas inquietações vieram perturbar-lhe o espírito; mas, novamente, encontra um paliativo por meio da amizade e dos conselhos de um padre esclarecido, o padre Schertz. Na opinião desse padre, as pessoas como ele e Barois, não podiam aceitar os dogmas em sua forma literal e propõe ao amigo que os veja enquanto símbolos que encerram uma força e uma significação moral. Aceitando-os dessa forma, seria possível conciliar os princípios religiosos com os da ciência. Essa alternativa de conciliação da fé com a razão não convenceu totalmente Barois porém, tranqüilizou-o mais uma vez. Essa trégua em seu espírito foi o tempo necessário para encontrar as respostas para as questões que tanto o angustiavam e que o fizeram romper, finalmente, com o catolicismo, anos mais tarde. Ele concluiu que não podia aceitar os dogmas da religião revelada, porque à luz da ciência muitos de seus aspectos permaneciam obscuros, e porque, por outro lado, a proposta do padre Schertz também não se sustentava.

Essa primeira parte do livro aborda as inúmeras tentativas de Barois em conciliar os dogmas religiosos com a razão. O período que o separa do rompimento definitivo com a Igreja foi marcado por inquietações não só de ordem espiritual, mas também por aquelas que envolviam seu convívio social. Romper com os dogmas da Igreja significava romper, também, laços familiares e de amizade. Logo, não se tratava simplesmente de abandonar os

princípios que fundamentaram parte de sua vida: era preciso deixar a família e os amigos para poder recomeçar sua vida.

Barois não deixa o passado sem sofrimento, mas, com confiança e com uma profunda certeza interior, começa a trilhar seu novo caminho: o da luta pela propagação da verdade não mais ligada aos princípios religiosos. O início dessa nova etapa pertence à segunda parte do romance. Para divulgação das novas idéias, Barois e alguns amigos criam uma revista, cujo título, *Le semeur*, vem ao encontro das idéias do grupo, que é semear a verdade baseada nos princípios da ciência e, principalmente, anunciar sua contribuição para melhorar a vida das pessoas.

Iniciados os trabalhos, a História lhes fornece uma grande oportunidade de pôr os princípios que os unem em prática: lutar para que se faça justiça a uma pessoa que fora condenada injustamente. Dá-se início ao caso do capitão Dreyfus, que fora acusado de espião. A vitória que se obtém sobre o assunto não vem sem luta e sofrimento, além de ter sido uma vitória parcial. Quase no final da segunda parte da obra, o grupo relembra esses fatos com certa tristeza ao fazer um balanço de suas lutas. Eles refletem a opinião daqueles que militaram em favor de Dreyfus e queriam um terceiro julgamento para que o capitão fosse dignamente reabilitado. No entanto, esse fim não deixava de ser uma vitória para a justiça e um ponto final no caso. Para Dreyfus, tudo terminaria quando recebesse seu posto de volta e fosse condecorado, em 1906, depois de doze anos de suplício.

Resolvido o *Affaire* Dreyfus, os integrantes da revista se dedicam a outros assuntos. Barois se concentrou nas questões religiosas. Esse foi um período de grande calmaria e produção.

A segunda parte do livro termina com o sucesso de Barois, ao ser consagrado como grande cientista. Porém, em meio a essa vitória, surgem sinais de dúvidas para perturbar seu espírito. Ele sofre um acidente e quase morre. Nesse momento, todo o passado há muito esquecido retorna principalmente em forma de temor da morte, e, nesse instante crucial, ele suplica à Virgem Maria por sua vida. Posteriormente, já em recuperação, a recordação do que dissera por ocasião do acidente o amedronta a tal ponto que ele resolve fazer seu testamento renegando a crença religiosa. Para ele, que ainda estava no vigor de sua maturidade, o indivíduo só se apega à religião em momentos de fraquezas, e ele não queria renegar tudo

aquilo em que, por meio da razão, sempre acreditou. Esse testamento exorcizará suas dúvidas ainda por muitos anos.

Nas primeiras vezes que seu espírito fora abalado, a fé e os conselhos dos amigos lhe restituíram o equilíbrio e, desta vez, num momento de aflição, sua razão se encarregou disso. Esse episódio é parecido com o de sua infância, quando estava à beira da morte e a ciência o curara. Naquele momento, ele era ainda imaturo para compreender tais coisas e, não percebendo a contradição, aceitou tanto o poder da fé quanto o da ciência. Nesse segundo encontro com a morte, dá-se o contrário: no momento de medo, é à fé que recorre como meio de salvação. Porém, recobrada a consciência dos fatos, ele analisa sua atitude como uma fraqueza. Podemos dizer que, mais uma vez, Barois afastou seus temores por meio do apego a algo, nesse caso, à razão. O testamento que fizera foi uma forma de concretizar seu pensamento e exorcizar o passado. Esse fato, que encerra a segunda parte da obra, é um prenúncio negativo, porque, depois, suas dúvidas retornariam com mais força. Barois não percebe que no fundo de seu espírito permanecem dúvidas e reminiscências sobre sua antiga fé, e que os argumentos da razão não foram suficientes para dissipá-los. É o início de seu declínio.

A terceira parte do romance contrapõe-se à segunda por meio de um de seus títulos - *A Fenda*. Isso significa que a base sólida em que Barois pensara ter reconstruído sua vida apresentava sinais de ruptura. Um desses sinais foi o retorno ao passado de uma forma violenta, quando recebe, depois de dez anos, a visita do padre Joziers, a pedido de sua família. Barois se sente abalado com as recordações que o reencontro desperta.

A esse passado que retorna, juntam-se os primeiros sintomas de doença. Seu ânimo já não é o mesmo. Em uma reunião na casa de Luce, integrante da revista, é possível perceber um desânimo geral no grupo da revista. Luce parece ser o único a não se deixar abater na hora do balanço de suas lutas. *O Affaire* Dreyfus volta à tona, não como fato positivo, pois embora a justiça tivesse sido feita, ela só se realizou em parte, porque obedecera mais aos interesses de grupos políticos do que à verdade. Contra essa farsa não existia mais ânimo para lutar, pois o grupo não tinha mais o vigor da juventude. Nesse estado de espírito, os amigos se separam e cada um se agarra às poucas esperanças que lhes restam.

O passado de Barois lhe dá seu último golpe. Sua filha de dezoito anos, que nunca conhecera, resolve visitá-lo e passar alguns meses em sua companhia. Essa volta ao convívio

familiar o abala profundamente, e, então, ele percebe que sua vida ganha um novo sentido. A filha Marie lê toda sua obra para depois anunciar-lhe que suas idéias anticlericais não tinham influência sobre ela, pelo contrário, reforçavam ainda mais sua convicção religiosa, aliás a leitura de tudo fora a prova final para que ela decidisse, enfim, entrar para um convento.

A notícia dada pela filha é sentida como grande derrota, pois Barois compreende que seu trabalho não influenciou as gerações mais novas. No caso da filha, os argumentos de nada valiam contra uma fé primitiva. Porém, naquele momento, desfrutar a companhia dela era mais importante do que embrenhar-se numa luta que sabia de antemão estar perdida.

A fé demonstrada por Marie era pura e ingênua, o contrário da fé de alguns jovens católicos, cujos artigos Barois publicaria na revista. Essas diferenças de crença em uma mesma geração de jovens lhe causa surpresa porque uma delas estava aliada à política. De qualquer modo, a filha o abalara profundamente, fosse pela presença que diminuíra sua solidão, fosse pela fé em algo que lhe escapava à razão. Em virtude disso, seu espírito vagueia entre dúvidas e piora quando encontra com alguns jovens para uma entrevista.

O primeiro a ser entrevistado foi Dalier, um jovem ateu que professava as mesmas idéias de Barois, mas, quando este expressa um certo sentimento de tolerância para com a religião, o jovem o critica veementemente por ser tolerante demais nas suas críticas, demonstrando não reconhecer em Barois o homem combativo de outrora.

Os outros dois jovens são Grenneville e Tillet, ambos católicos e republicanos, características que surpreendem Barois. As idéias expressas pelos dois jovens o deixam muito mais desconcertado do que o ateísmo exacerbado do jovem Dalier. Para esses jovens, a geração de Barois fora anárquica porque tinha perdido o equilíbrio ao lutar contra as crenças tradicionais. No ponto de vista deles, nada do que a geração de Barois fizera foi útil à geração posterior e ao país. O *Affaire* Dreyfus não representava nada para eles.

Barois, que tentara fazer Dalier crer na existência do sentimento religioso, obriga-se a emitir pensamento contrário, ou seja, demonstrar ser um ateu radical aos jovens católicos. Esses sentimentos de contradição o deixam bastante inquieto, pois ele já não sabe mais em que terreno pisar. Suas idéias não mais o satisfazem. Mergulhado nessas dúvidas, ele decide deixar a direção da revista e retirar-se definitivamente de sua profissão. Após a entrada da filha para o convento, Barois passa seus últimos dias ao lado da esposa. Depois de grandes

sofrimentos do espírito, na busca de um sentido para vida, antes de morrer, ele aceita retornar à fé cristã, não porque acreditasse, mas porque precisava preencher o vazio de sua alma.

Embora ele não percebesse, por sua causa e pelos estudos que realizara, alguns padres também já não tinham a mesma convicção de antes, ou seja, de alguma forma algo havia mudado dentro da Igreja. Ajudado por um eclesiástico, no difícil momento da morte, Barois não percebe as dúvidas do pensamento do padre que acreditava que ele tinha contribuído para o esclarecimento de certas questões dentro da Igreja. Barois sente que não descobrira seu ponto de equilíbrio, nem abandonando as antigas crenças e muito menos adotando os princípios da ciência. Sua luta fora em vão. E, com esse desespero na alma, ele chega aos seus últimos dias de vida, para os quais só a religião lhe trouxe um pouco de conforto.

O romance *Jean Barois* expressa a angústia de um homem que pensou ter encontrado na ciência um novo sentido para a vida. Ele a adota com a mesma fé professada na religião. Ela se torna sua nova religião. Porém, no fim da vida, descobre que sua luta não tinha produzido os resultados esperados. A ciência não tinha realizado o progresso prometido e a crença na razão, como explicação de todos os fenômenos, não fora suficiente para fazê-lo esquecer a antiga religião. Barois morre angustiado por não ter conseguido conciliar os dois princípios fundamentais de sua vida - a razão e a fé.

I. 3. *Les Thibault*

O romance *Les Thibault* conta a história de uma família em várias épocas. A história é bastante extensa, constituindo ao todo oito volumes. Os seis primeiros abarcam a adolescência e a juventude dos dois protagonistas - Jacques e Antoine Thibault, além de descrever a relação conflituosa daquele com o pai e a carreira médica deste. Nos dois últimos volumes, as duas personagens são envolvidas pelos conflitos da Primeira Guerra Mundial, da qual cada um participa lutando a seu modo, apesar das convicções diferentes, porque Jacques é um pacifista e recusa a guerra, enquanto Antoine a aceita. Por causa dela, ambos perdem a vida.

Apresentaremos a seguir *Les Thibault*, procurando destacar os aspectos mais importantes de cada volume porque contribuíram significativamente para a recepção da obra.

Le cahier gris, primeiro volume de *Les Thibault*, gira em torno de Jacques, uma das principais personagens. Adolescente revoltado, rebela-se contra a autoridade do pai e resolve fugir de casa na companhia de um amigo, Daniel de Fontanin. O título desse volume se refere a um caderno de correspondência que os dois adolescentes mantinham dentro do ambiente escolar.

Esse primeiro volume, com um enredo bem simples, apresenta um panorama da sociedade burguesa por meio das famílias Thibault e Fontanin. O romancista consegue mostrar muito bem as relações familiares que permeiam o romance como um todo, mesmo nos volumes em que esse tema não é central. As personagens vão sendo apresentadas gradualmente, à medida que aparecem no enredo, e o romancista põe sempre em evidência algumas de suas características físicas e psicológicas. Assim, percebemos na personagem *monsieur* Thibault, pai de Antoine e Jacques, a caricatura do homem burguês que, por meio do acúmulo do dinheiro, consegue impor-se na sociedade. Quando o filho desaparece, desafiando sua autoridade, não é o sofrimento de pai que vem em primeiro lugar, mas o sentimento do homem de sociedade que vê sua imagem prejudicada pela atitude do filho. Esse é um dos muitos temas explorados por Martin du Gard em toda sua obra.

Jacques encarna o típico adolescente que se sente incompreendido por todos que o rodeiam. Seus atos de desafios funcionam como meio de afirmação de si mesmo. Ele está sempre em busca de liberdade para poder exprimir sua verdadeira personalidade, reprimida à força pelo pai e pela escola. A amizade com Daniel, um protestante, teve seu início como um desafio ao pai católico. Contudo, acabam tornando-se grandes amigos. Jacques não tem medo de enfrentar a todos em nome de suas crenças; por isso, Daniel o admira e o acompanha na fuga. Mesmo sendo criança, sua vida interior é muito rica e escapa à compreensão das pessoas conformadas em seguir as regras sociais.

Em *Le pénitencier*, segundo volume da obra, Jacques recebe uma punição severa por ter fugido com Daniel: a prisão em uma instituição para menores. O mais doloroso é que fora seu pai quem a construiu como obra social para recuperação de menores rebeldes. Jacques ficou nove meses em reclusão, isolado de tudo, nem o irmão podia visitá-lo. Mas Antoine decide interferir nas decisões de seu pai, tirando o irmão da prisão.

Antoine, desde o primeiro volume, *Le cahier gris*, destaca-se pelo seu equilíbrio. Sendo médico, encara tudo o que passa com o irmão com extrema objetividade. Para ele, algumas das atitudes de Jacques são próprias da idade, outras são hereditárias. Em *Le pénitencier*, Antoine desempenha um papel importante na vida do irmão. É a sua coragem em enfrentar o pai que propiciará a Jacques a liberdade e a oportunidade de desenvolver-se conforme sua vontade.

Jacques, mesmo reintegrado ao seio familiar, não deixa de sentir-se só, apesar de receber o apoio do irmão. No fundo, ele se sente aprisionado pelo sistema, isso devido a sua natureza rebelde e reservada. Antoine descobre, por fim, que suas pretensões educadoras poderiam não ter o resultado esperado. Mas, mesmo assim, Jacques se esforça para merecer a confiança da família e consegue passar nos exames da Escola Normal. Esse é o início do terceiro volume, *Le printemps*.

Nesse volume, temos acontecimentos relativos às duas famílias, Thibault e Fontanin, intercalados entre os capítulos. Alguns fatos são marcantes, como a aprovação de Jacques para a Escola Normal, suas férias em Maisons-Laffitte, onde a família Fontanin também tem uma casa de veraneio, o que lhe permite conquistar a amizade de Jenny, irmã de Daniel, e enfim, apaixonar-se por ela. Há também o seu convívio com Gise, sobrinha da governanta da família, a qual morava com eles desde pequena, cuja alegria quebra a monotonia da residência de férias, e por quem ele também se sente atraído. Em relação a Antoine, temos o seu primeiro envolvimento amoroso de forma verdadeira. Na família Fontanin, Thérèse, mãe de Daniel e Jenny, mais uma vez suporta as traições do marido com a amante.

A respeito da relação de Jacques e Jenny, o narrador faz suspense quanto ao desenrolar do romance dos dois. Após Jacques ter se declarado à jovem, nada mais é dito a respeito do assunto, ou seja, ele não aparece mais em nenhum episódio dessa parte. O narrador faz com que a personagem desapareça sem dar pistas ao leitor.

Em *Le printemps*, há também espaço para o florescimento das relações amorosas de Antoine, que até então contentava-se com encontros fortuitos para satisfazer seus desejos, sem jamais ligar-se pelo sentimento a uma mulher. Isso aconteceu no mesmo dia em que Jacques passara nos exames da Escola Normal. Antoine foi impedido de encontrar o irmão para comemorar seu sucesso, porque realizara uma operação de emergência em uma criança,

vítima de atropelamento. Ao passar a noite ao lado da menina, para acompanhar seu estado, ele conhece por acaso Rachel, mulher misteriosa com quem terá um caso amoroso.

É por meio de Rachel que Antoine descobre outras formas de viver, de pensar, enfim, uma nova realidade se abre diante de seus olhos. Ela lhe apresenta outros valores, nos quais, até então, ele nunca havia pensado. O confronto com uma realidade tão diferente da sua faz Antoine sentir-se perdido, porque estava acostumado a ditar as regras e, na relação com Rachel era ela quem dominava a situação. Pela primeira vez, Antoine não fica preso somente à experiência da carne, da satisfação pura e simples de seus desejos. Seus sentidos despertam para a existência dos outros. Seu curto relacionamento com Rachel lhe permite crescer, tornar-se mais humilde e respeitar a liberdade dos outros.

Em *La consultation*, quarto volume, Antoine desenvolve todo o seu potencial de trabalho como médico. Cronologicamente, passaram-se mais de três anos de sua separação de Rachel. *La consultation* é a história do quotidiano de um médico que nem sempre tem a cura para as pessoas que o procuram, embora faça o possível. Antoine é consciente de que a ciência ainda não tinha todas as respostas para os males dos homens. Entre seus pacientes há alguns que merecem destaque. É o caso de Anne de Battaincourt, casada com o amigo de Jacques; *monsieur* Rumelles, secretário de um ministro que consulta Antoine para manter sua doença em segredo do público e que o informa dos acontecimentos políticos. Futuramente, Anne seria amante de Antoine.

Há três fatos importantes que ligam esse volume aos próximos, além de esclarecer algumas dúvidas do volume precedente: primeiro temos pistas de que Jacques não mora mais com Antoine, pois este fizera modificações no apartamento, transformando o antigo quarto do irmão em uma sala de refeições; em seguida, somos informados de que o velho Thibault está muito doente; por fim, temos as insinuações, por parte de *monsieur* Rumelles, de que a Europa caminha para uma guerra. Mas, o clímax desse volume está relacionado à morte de uma paciente de Antoine, filha de um amigo. O sofrimento da menina deixa-o angustiado, porque não havia nada a ser feito para salvá-la. Esse fato o conduz a uma reflexão sobre sua profissão e o poder sobre a vida e a morte que um médico tem nas mãos. Ele pensa sobre o fato de ter se recusado, a pedido de um amigo da família da paciente, a abreviar o sofrimento da criança por meio de uma injeção letal. Quando recusa, ele alega estar obedecendo os princípios éticos de sua profissão, porém sabe que essa sua atitude não fora verdadeira porque, na verdade, ele queria pôr fim ao sofrimento da menina.

La sorellina, quinto volume, é um romance dentro do outro, porque trata também de uma novela escrita por Jacques. Por isso, sua estrutura é a mais complexa de *Les Thibault*, porque temos um enredo abordando a doença de *monsieur* Thibault, a descoberta do paradeiro de Jacques, após três anos de silêncio, e o seu retorno a Paris, por causa da doença do pai, e, intercalado a esse enredo, temos outro, que é o da novela *La sorellina* escrita por Jacques e lida, desesperadamente, por Antoine com o intuito de descobrir os motivos que levaram o irmão a partir definitivamente.

Na leitura da novela de Jacques, é Antoine que seleciona as partes a serem lidas e seu ponto de vista determina o que deve ou não ser sabido pelo leitor. Ele observa que o irmão colocara os traços daqueles que conhecia e amava em suas personagens. Pela leitura, ele deduz que na primavera antes de o irmão desaparecer, houver algo entre ele, Gise e Jenny. Antoine acredita que o irmão estava apaixonado pelas duas jovens.

A construção da narrativa dessa novela é muito interessante porque tanto Antoine quanto o leitor são conduzidos, por causa da justaposição da ficção e dos fatos reais, a trilharem um falso caminho na busca de respostas aos atos de Jacques. Antoine se perde porque as conclusões que tira de sua leitura não se confirmam e o leitor que segue o ponto de vista dele também cai na armadilha.

O reencontro Antoine e Jenny na Suíça é marcado por silêncios e conversas entrecortadas que mal explicam as causas da partida. Jacques, mesmo não desejando reviver o passado, aceita retornar a Paris, junto ao pai moribundo. Essa parte coloca o leitor a par das atividades desenvolvidas por ele junto ao partido socialista, cuja participação é retomada em *L'été 1914*.

Quanto a *Monsieur* Thibault, este não sabe da gravidade de sua doença, e por causa da ausência de Antoine, que partira em busca de Jacques, o velho entra em desespero. O sofrimento era moral e não físico, visto que estava sendo medicado para não sentir dores. Num desses momentos de abatimento moral, ele reúne toda a criadagem para se despedir, porque seu fim chegara. Seu objetivo era ouvir que não estava tão mal, mas, o contrário acontece, pois alguns criados entram em pânico e começam a chorar como se já tivessem perdido o patrão. *Monsieur* Thibault se dá conta, pela primeira vez, da gravidade de seu estado e de que há muito tempo vinha sendo enganado por todos. Depois desse dia, ele nunca

mais recupera sua lucidez e entra num estado de completo delírio em que os fatos da realidade presente se misturam aos do passado.

Quando Antoine e Jacques chegam a Paris, o estado de saúde do pai havia se agravado. É o início do sexto volume, *La mort du père*. A narrativa dessa parte está centrada no sofrimento físico e moral de *monsieur* Thibault, diante da morte inevitável. Ele sofre porque tem medo de desaparecer sem deixar suas marcas sobre a terra e, ao mesmo tempo, tem o receio de não receber a graça divina devido ao apego material.

A doença põe em relevo as contradições dessa personagem. O homem religioso, orgulhoso e autoritário deixa cair todas as suas máscaras. Nesse momento, por causa do medo de morrer, perde até a fé, da qual se julgava um digno representante. Humilhado também pela perda do que representava enquanto homem da sociedade, pois a doença o tornou dependente em todos os aspectos, sua morte é cheia de sofrimentos.

Em muitos momentos, quando todos imaginam o fim do velho Thibault, porque está extremamente debilitado, ele se debate com mais violência ainda, como se estivesse lutando pela vida. Essa teimosia em viver causa sofrimentos também naqueles que o assistem. Por isso, Antoine, com o apoio de Jacques, decide aplicar-lhe uma injeção para aliviar as dores, mas que o faz morrer, porque intoxica seu organismo. Eles assistem, emocionados, à morte lenta e tranqüila do pai que, finalmente, descansava.

Antoine, ao ler o testamento para ver os últimos desejos do pai, descobre a figura de um homem generoso pela vultuosa quantia de dinheiro destinada a algumas pessoas e também para as obras de caridade, mas o fato de as obras sociais levar o seu nome revela o medo de desaparecer para sempre. Seu nome dado às instituições confirma o desejo de imortalidade. Antoine encontra também as cartas *monsieur* Thibault, endereçadas à esposa, e fica muito emocionado por descobrir outras qualidades do pai, por ele desconhecidas. Ao remexer nesse passado, ele percebe que nunca o conhecera enquanto homem comum, sempre o vira na função de um pai autoritário, embora tivesse boas intenções. Por outro lado, o pai também não o conhecia. Entre eles, nunca houve entendimento. Mas, apesar de tudo isso, sente que havia algo que os unia. Eram os laços transmitidos de pai para filho e de filho para pai; não havia como negar o sentimento de ser pai e o sentimento de ser filho. Ele sofre com a morte do pai por causa desses laços de família que, embora irrisórios, não deixariam de existir.

Depois da morte de *monsieur* Thibault, Jacques retorna a Genebra, junto aos seus amigos socialistas. Vamos encontrá-lo em junho de 1914, em plena atividade. É o início de *L'été 1914*, sétimo volume de *Les Thibault*. O romancista retrata o mês que antecede a guerra, revelando a preparação para o encontro fatal na vida de todas as personagens.

Os nove primeiros capítulos desse volume servem para colocar o leitor a par das atividades do meio socialista da Internacional Operária. Há uma abundância de novos personagens e, dentre todos, o de maior destaque é Meynestrel, um piloto de avião, chefe dos revolucionários. Essa personagem, admirada e respeitada por seus companheiros de luta, esconde uma profunda descrença em tudo. Ele é um nihilista. No decorrer da história, como chefe, ele tem oportunidade de revelar documentos que, talvez, impedissem a guerra, mas ele não o faz porque ele quer a guerra, pois acreditava que as forças antagônicas se auto-destruiriam no conflito e deixariam o mundo livre. Para ele ninguém merecia habitar nesse novo mundo e tudo deveria caminhar para o "nada".

A partir de *L'été 1914*, as personagens perdem sua individualidade e se vêem mergulhadas em um destino coletivo, fruto da guerra que envolve toda a Europa. Os problemas individuais dão lugar a vastas regressões sobre os acontecimentos históricos. Jacques e seus amigos socialistas encontram-se todos os dias para discutir os rumos da política internacional.

Nesse volume, o narrador conduz o leitor aos vários grupos sociais, mostrando-lhe as diferentes opiniões de cada um para fazer a revolução operária e acabar com a luta de classes. Uns são a favor do uso da violência para realizar a revolução, outros preferiam alcançar o objetivo por meios pacíficos. Jacques é um dos integrantes que defende a idéia da não-violência. Os socialistas tinham a firme convicção de que conseguiriam unir, num só ideal, todos os operários de diferentes países e realizar seus objetivos com uma greve geral deflagrada, ao mesmo tempo, nos diversos cantos da Europa. No dia vinte e oito de junho, quando todos se posicionaram, por meio de diferentes discursos contra o mundo capitalista, acontece o assassinato do arquiduque herdeiro da Áustria, Francisco-Ferdinando de Habsbourg, em Sarajevo, capital da Bósnia, fato amplamente divulgado pelos jornais. Estava dado o sinal dos dias frenéticos que se seguiriam.

Jacques não era filiado a nenhum partido, mas tinha a simpatia dos principais dirigentes socialistas da Internacional Operária. Por isso, foi designado para realizar algumas

investigações secretas, uma delas para receptar documentos roubados do governo alemão e a outra para investigar companheiros socialistas que estavam traindo o partido.

Em sua primeira missão, Jacques descobre que o governo austríaco, com o apoio da Alemanha, preparava-se para declarar guerra à Sérvia, tida como suspeita do atentado contra o príncipe Ferdinando. Como não havia certeza da veracidade das informações, Meynestrel prefere observar a movimentação política entre os países, ao invés de agir, para surpresa de Jacques e de outros companheiros que viam nas informações uma maquinação dos governos austríaco e alemão, pois revelar esse complô era a oportunidade de desmascarar os dois governos e unir ainda mais os operários.

Meynestrel fora escolhido, naturalmente, como chefe socialista do grupo da Suíça, pelo excelente dicernimento sobre política que demonstrava nas reuniões. Mas escondia o que realmente pensava de seus companheiros. Para ele, os operários ainda não estavam prontos para fazerem a revolução contra o capitalismo e, por conseguinte, não poderiam se unir para impedirem a guerra. Mas ele não dava mostras de seu cepticismo em relação aos objetivos da Internacional. Ele desejava a guerra, uma vez que não podia evitá-la. Talvez, com ela, o capitalismo e os chefes das grandes nações saíssem enfraquecidos.

Em outra missão secreta, Jacques traz as provas que comprovavam as suspeitas do envolvimento dos governos austríaco e alemão na deflagração da guerra, mas Meynestrel não revela a natureza desses documentos a ninguém, deixando que o conflito se inicie naturalmente. Somente Alfreda, sua companheira, e Jacques suspeitam de suas intenções. Alfreda o abandona ao saber que ele não faria nada e, principalmente, porque ele achava que era necessário manter as pessoas na mais completa ignorância. Para ele, a guerra era um mal necessário. Jacques, muitas vezes, lê esse cepticismo em suas atitudes, mas o respeita e imagina que ele agiria na hora certa.

Entre as muitas viagens de Jacques, está sua ida a Paris para colher informações do meio socialista francês para o partido. Os principais jornais da França omitiam os acontecimentos relativos às intenções de guerra da Alemanha e da Áustria, mas nas sedes desses jornais, as notícias não eram tão tranquilizadoras, embora os chefes dissessem que negociações estavam sendo feitas, para evitar o conflito.

No meio da turbulência de tantas notícias, Jacques se lembra do irmão Antoine e lhe faz uma visita. Ele fica chocado ao encontrá-lo alheio aos últimos acontecimentos,

conduzindo sua vida como se nada fosse perturbá-la - como se via pela reforma realizada na casa e o início de seus projetos de pesquisa para o futuro. Antoine não acreditava, naquele momento, que a guerra viria. Para ele, os governos fariam de tudo para evitá-la e ele acreditava nas instituições de seu país. Jacques, por sua vez, fica indignado pela ingenuidade do irmão e tenta, em vão, convencê-lo de que a guerra estava sendo urdida entre os governos. Para Antoine, o discurso do irmão não tinha fundamento. E assim, o reencontro que deveria ser amistoso, torna-se uma discussão acirrada na qual cada um procurava mostrar que tinha razão. Jacques sabia que não conseguiria fazer o irmão desviar de seu pensamento e isso o irritava, porque Antoine sempre apresentava o mesmo tipo de raciocínio. A discussão punha em evidência a incompatibilidade que sempre existira entre os dois. Eles nunca haviam se entendido.

Em meio ao conflito, a chegada inesperada de Jenny encerra os debates entre os dois. A jovem viera em busca de Antoine, porque seu pai estava muito ferido, após uma tentativa de suicídio. Surpreendida, ela reconhece Jacques que não via desde a primavera de 1910, quando haviam se apaixonado. Ela se esforça para controlar suas emoções pelo retorno ao passado que imaginava esquecido. Jacques tem a mesma sensação. Dias depois, os acontecimentos e a necessidade comum de se explicarem acabam por reaproximá-los novamente.

Antoine não modifica suas atitudes e, mesmo depois da visita do irmão, deu prosseguimento a sua vida como se nada fosse abalar seu mundo. Ele esperava concluir a reforma da casa e dar início às pesquisas de laboratório que pretendia desenvolver com a ajuda de colaboradores que contratara. Como ele continuava tratando de *monsieur* Rumelles, personagem que aparecera no volume de *La consultation*, esse político o mantinha informado sobre o desenrolar da política nos bastidores do governo. Pelas suas conversas, Antoine se dá conta de que a guerra não seria evitada e sabia que o governo a anunciaria oficialmente a qualquer momento. Então, ele percebe o quanto fora ingênuo diante de Jacques; porém esse reconhecimento não significa que ele concordava com o pensamento do irmão. Diferentemente de Jacques, que recusa a guerra e foge, Antoine, mesmo sendo contra ela, aceita-a e parte no primeiro dia da mobilização para cumprir o que acreditava ser seu dever cívico na guerra, atuando como médico.

L'été 1914 apresenta uma narrativa longa porque os acontecimentos históricos da Primeira Guerra Mundial aparecem em primeiro plano, sobrepondo-se à individualidade das

personagens. Tudo é narrado com bastante detalhes, tendo inclusive a presença de grandes figuras da História como - Jaurès, Poincaré, entre tantos outros. Mas o período histórico é contado pelas pessoas comuns e não pelos grandes nomes da História. Isso torna o drama ainda mais comovente, porque representa a luta de alguns para impedir a guerra e a participação cega de outros que acreditam na propaganda ideológica de seus governos.

O drama interior de Jacques faz os fatos históricos ganharem maior densidade e tensão, porque, dentre todos, ele, que nunca fora considerado um verdadeiro revolucionário pelos companheiros, é o único que se mantém fiel aos ideais do grupo, enquanto a maioria aceita mobilizar-se em favor da guerra. Essa fidelidade não o exime de ter dúvidas a respeito da consciência ativa do proletariado, pois, em alguns momentos, ele percebe que por mais que acreditasse na ação do proletariado, que se sentisse animado no meio socialista, no fundo havia sempre uma certa opressão e angústia dizendo-lhe o contrário: que o homem não tinha consciência e discernimento suficientes para dizer não à imposição dos governos. Por isso, é com obstinação que luta contra si mesmo, porque precisava acreditar em algo.

Jacques sempre se recusara a acreditar que o partido socialista não faria nada em relação ao conflito, mas as discussões teóricas e a falta de ação lhe cansavam, pois mesmo com a descoberta das primeiras intenções da Áustria à confirmação destas e com os indícios de intenção belicosa, que cada governo deixava escapar, nada era feito. Às vésperas da guerra, em uma conferência de paz promovida pelos socialistas, ele fica perplexo com a falta de atitudes práticas dos dirigentes que, um a um, repetiam os mesmos discursos contra o capitalismo, inclusive Jaurès.

Em Paris, ao percorrer a sede dos jornais socialistas, o que ele ouve são apenas discursos. Assim, a todo o tempo ele luta contra essas evidências já manifestadas nas reuniões de Genebra, antes mesmo de haver qualquer conflito. Por isso, o seu desespero é grande e a inação dos seus companheiros soa também como uma traição. Uma a uma, suas esperanças vão sendo destruídas e seu desespero atinge o auge na declaração de mobilização dos soldados franceses, quando sofre o golpe definitivo ao ver que até os socialistas tinham parado de resistir e adotavam o discurso dos nacionalistas: " ... nós socialistas, como todos os franceses, estamos na guerra [...]. Esta noite, a hora do pacifismo é passada. Nós os socialistas devemos ser os primeiros a defender a democracia, contra a agressão dos imperialismos

vizinhos"[2] . Repentinamente, os operários dos outros países haviam se transformados em inimigos a serem derrotados, como se nunca tivesse existido entre eles um ideal comum. Mesmo assim, quando Jacques, febril e cansado por causa das muitas noites mal dormidas, ouve as pessoas dizerem que era necessário defender o país, num último esforço tenta chamá-las à razão. Porém, a contra gosto, percebe a inutilidade de seus gestos para incutir consciência nas pessoas. Aquilo que ele sempre rechaçara de seu íntimo, a descrença na consciência do homem, tomava forma. Ele se dá conta de que se os socialistas, que diziam ter um objetivo, atendiam ao primeiro chamado de seus governos e os parlamentares socialistas também agiam da mesma forma. Por conseguinte, era natural que o povo, mantido na ignorância dos verdadeiros fatos desencadeadores do conflito, aceitasse a guerra e até acreditasse realmente na existência de um inimigo a combater. Todos se esqueciam de que quem estaria do outro lado da trincheira era também um ser humano, impelidos por seus governos a se massacrarem mutuamente.

Em *L'été 1914*, a estrutura do romance se modifica drasticamente em relação aos volumes anteriores, porque as personagens deixam de ser o centro da narrativa para dar lugar à História da Primeira Guerra Mundial. Elas perdem sua individualidade e mergulham no conflito coletivo, partilhando um destino comum. Todas as suas ações se subordinam ao conflito eminente: é por causa dele que Jacques decide visitar o irmão e em sua casa e reencontra Jenny; que Mme de Fontanin deixa a filha tanto tempo sozinha ao ser impedida de retornar rapidamente da Áustria, para onde fora liquidar as dívidas do marido; que Antoine reinicia seu caso com Anne de Battaincourt; que Jacques caminha para seu destino final.

O espaço, que antes já era variado, abre-se ainda mais. Ele não se restringe a Paris ou aos lares das personagens, agora é a Europa que aparece como um grande espaço a ser engolido pela guerra. Se antes o ambiente servia para localizar a personagem no seu grupo social ou em uma determinada sociedade, com a guerra tudo isso torna-se irrelevante. É o caso de Antoine que gasta toda a sua herança na reforma da casa e na criação de um laboratório para pesquisas. Quando Jacques tenta mostrar para ele o perigo que rondava toda a população, ele ouve tudo sem o menor interesse, como se não passasse de especulações; ele não enxergava nada que estivesse fora de seu raio de ação. Para ele, era impossível imaginar que algo viesse destruir o seu mundo tão solidamente construído. No entanto, dias depois todo o luxo de que se cercara não serviria para nada. Assim que é mobilizado para ir à guerra, ao

[2] MARTIN DU Gard, Roger. *Os Thibault*. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: Globo, 1946, v. 3, p. 214.

arrumar suas coisas, ele enche a mochila com objetos que lhe trariam conforto, mas percebe seu egoísmo e troca tudo por materiais que os feridos precisariam. É seu primeiro passo rumo à consciência. A guerra, nesse aspecto colocava todos em um mesmo nível, pobre ou ricos, todos sofreriam suas conseqüências.

O tempo é marcado de forma que tudo concorra para o desfecho de uma tragédia. O narrador nos coloca diante dos fatos mais importantes, para os quais não há retorno. A esperança e a calma que as personagens mantêm nos primeiros dias são substituídas por uma sensação de urgência quando o conflito se aproxima. Nos nove primeiros capítulos, a discussão dos socialistas gira em torno da busca de estratégias para unir cada vez mais o proletariado. Quinze dias depois, tudo avança por meio da política de alianças, para a deflagração do conflito. O leitor sente essa urgência, esse caminhar das personagens para algo inevitável, principalmente por meio de Jacques, que vai de um lado para o outro em busca de informações até altas horas da madrugada.

É um ritmo alucinante até o dia em que o país decreta a mobilização de seus soldados. Nesse dia, mesmo não havendo nada mais a fazer, Jacques ainda passa pela sede do jornal *Humanité*, como que a espera de um milagre. Não encontrando nada, dirige-se para um outro - *L'étandard*, um jornal de esquerda. Ao despedir-se de Mourlan, um amigo que empreendia sozinho e às próprias custas a publicação desse jornal, vem-lhe à mente uma solução que não o deixaria sentir-se inútil. Mourlan, também indignado com a traição dos socialistas, procura algo para por fim à guerra mesmo que isso fosse impossível de se executar, como demonstra seu pensamento: "Bastaria [...] lá sei eu! [...] se, de repente, nos dois exércitos, um lampejo de consciência perfurasse essa crosta de mentiras! ..."[3]. Ao ouvir isso, Jacques nem "pestanejava, como que cegado de súbito por uma luz deslumbrante". A idéia do amigo toma forma em seu pensamento e tudo mais em sua vida perde a importância, até mesmo Jenny. E é com ansiedade que não vê o momento de chegar a Genebra para colocá-la em prática, com a ajuda de Meynestrel. Durante vários dias, num estado febril, Jacques prepara um manifesto, na forma de panfletos, contra a guerra, os quais seriam distribuídos nas frentes de batalha pelo avião de Meynestrel. Este aceitara pilotar o avião não porque acreditasse na eficiência do projeto, mas porque queria morrer dignamente. No dia do vôo, antes que pudessem jogar os panfletos, o avião tem uma pane e cai. Jacques ainda é encontrado vivo por soldados franceses e, não podendo ser identificado, porque estava muito

[3] Ibid.; v. 3, p. 237.

machucado, é bastante agredido. Um dos soldados, imaginando que ele fosse um inimigo e não querendo carregá-lo pelo campo de batalha, assassina-o brutalmente. Esse volume se encerra com sua morte.

Quanto ao curto envolvimento de Jacques com Jenny, devemos dizer que este só tem sentido ao ser relacionado à guerra. A perspectiva de uma vida sem futuro cria a necessidade de se resolver as questões do passado. Jenny, sem a presença da mãe que fora para a Áustria para limpar o nome do marido, age mais pelo instinto do que pela razão. Ela retorna para a vida de Jacques num momento em que ambos não tinham certeza de nada, em que as bases de suas vidas estavam em ruínas. Assim, cada um representava um pouco de conforto para o outro. Quando Jacques se vê desesperado, é o amor de Jenny que lhe renova as forças para continuar a luta, enquanto ela se vê mergulhada, em pouco tempo, nos acontecimentos relativos à guerra. Ainda abalada pela morte do pai, sem a presença da mãe e do irmão, ela é alçada à força, como num redemoinho, sem ter tempo para refletir. Nesse momento de confusão, ela só tem Jacques para dar-lhe apoio, e, para sentir-se firme no novo terreno, precisa entender um pouco do mundo dele. Por isso, acompanha-o pelas sedes dos jornais, nas reuniões, nas manifestações de rua e se sente atordoada com tanta coisa desconhecida. Como tudo estava acontecendo repentinamente, ela não tinha tempo e nem condições físicas para refletir sobre seus atos, mas, se estivesse em seu estado normal, talvez percebesse que seu caso com Jacques, dadas as circunstâncias do reencontro, não oferecia futuro para nenhum dos dois.

Quando ela decide não acompanhá-lo à Suíça, para não deixar sozinha a mãe que retornara, Jacques recebe a notícia com grande alívio. Percebe demasiado tarde que, mais uma vez, iria fazê-la sofrer, pois ela não tinha lugar em sua vida, da forma como estava estruturada, com as angústias que o atormentavam. Assim, como a decisão de ficar veio dela, ele a deixa sem remorsos e parte para a consumação do seu destino - a morte.

O destino de Jenny e de toda sua família será retomado no *Épilogue*, quando Martin du Gard encerra o ciclo romanesco. A ênfase dada à História em *L'été 1914* fica em segundo plano nessa parte, embora ainda seja o assunto do enredo. A narrativa volta a centrar-se na individualidade das personagens, e Antoine é o protagonista .

A narrativa se inicia com o tratamento de Antoine em um hospital para feridos de guerra, no ano de 1918. Após ter passado quatro anos na frente de batalha, é afastado ao ser

gaseado; no começo do tratamento ele imagina que logo estaria bom, mas as sucessivas medidas terapêuticas não produziram os resultados esperados. Desde o início da guerra, ele não retornara a Paris; portanto, já havia quatro anos que não via Gise e os outros empregados da casa e, muitos menos, seus amigos. Depois de hesitar um pouco, porque estava muito enfraquecido, ele decide visitá-los.

A partir daí uma parte da narrativa é feita em flashback. Dessa forma, assim que Antoine recebe o telegrama de Gise, comunicando-lhe a morte da velha Mlle de Waize, ele se lembra do passado: em como a velha fora para o asilo, seus serviços prestado à família sem nenhuma retribuição, pois ela se tornara como um objeto da casa, mesmo tendo criado Jacques após a morte da esposa de *monsieur* Thibault. Ela era a única parenta de Gise, por isso o velho Thibault tinha permitido que esta fosse criada como um membro da família. Durante muito tempo, Gise fora o seu elo com o passado, por meio das cartas que ela lhe escrevia. Fora ela também que o informara sobre a gravidez de Jenny e colocara os dois em contato. As rememorações de Antoine colocam o leitor a par do que acontecera a Jenny, depois da morte de Jacques, e principalmente, do esforço que ela empreendera para saber a verdade sobre o seu fim, o que só fora possível com a ajuda de Rumelles e dos antigos amigos de seu irmão. Além disso, ela quisera que o filho nascesse onde o pai vivera seus últimos dias, na Suíça. Com a ajuda de Rumelles, eles descobrem que Jacques morrera em virtude da queda do avião, era isso que constava nos livros de registros sobre a guerra.

Ao pensar no irmão, Antoine vê sua atitude como estúpida, pois só depois de anos de sofrimento, nos quais fora obrigado a despojar-se de tudo, quando não tinha mais ninguém da família, é que ele descobrira o quanto o irmão lhe fazia falta, tendo a certeza de que se ele estivesse vivo, o compreenderia melhor. E, induzido por essas lembranças, ele vai a Paris.

O contato com a casa paterna, mesmo após a reforma que fizera, e os cuidados de Gise ao recebê-lo o emocionaram a tal ponto que ele percebeu o quanto estava solitário e carente. Ele se perguntava como pudera ficar tanto tempo sem aquela aproximação tão benéfica para o espírito. Ele se dá conta de que estava errado ao promover toda a reforma da casa, de que aquele luxo todo era desnecessário, de que aquele período de seu passado fora o mais improdutivo de sua vida e, refletindo sobre essas questões, descobre que depois de tudo o que tinha vivido, ele não poderia retornar mais para sua vida antiga.

Em Maisons-Laffitte, Antoine é recebido com carinho por Jenny e sua mãe, Mme Fontanin, que, com sua permissão, transformara a residência de verão de *monsieur* Thibault

em um hospital para feridos, e todos, inclusive Gise como enfermeira, ajudavam na manutenção. Jenny estava transformada, mais madura e senhora de si, totalmente diferente daquela jovem orgulhosa que fora. Antoine nota essas mudanças; nota também que o sofrimento produzira nela um resultado positivo. Ela saíra de seu casulo, de sua solidão e se abrira ao mundo. Até o discurso dela era outro e notava-se a clara influência de Jacques. O encontro de Antoine com o sobrinho Jean-Paul reforça ainda mais as lembranças do irmão quando pequeno, porque eram muito parecidos física e psicologicamente. Além disso, aquele garoto continuaria as duas famílias que estavam fadadas ao desaparecimento, ele era a esperança de que existiria um futuro.

Maisons-Laffitte, com suas alamedas de tílias, faz Antoine retornar ao passado. O parque lhe traz a lembrança de Jacques ainda criança, dos muitos passeios e das brincadeiras que faziam juntos. Ao entrar na propriedade, ele se lembra do pai porque a presença do velho se impunha em tudo, mesmo após as modificações feitas por Mme Fontanin. E o que lhe vem à mente é como o pai reagiria àquelas mudanças: o neto, a morte de Jacques e a sua doença. E, em alguns aspectos, era muita ironia do destino que justamente Mme Fontanin, uma mulher protestante, odiada por ele desde a fuga de Jacques e Daniel, tivesse transformado totalmente a propriedade e que Jenny lhe tivesse dado um neto, o único elo de vida que ficaria da família Thibault, praticamente extinta. Justo *monsieur* Thibault que queria perpetuar-se por meio de seus filhos e de suas obras. Logo, não eram as modificações de Mme Fontanin que chamavam a atenção de Antoine, mas sim o valor simbólico que aquele espaço representava nesse novo momento de sua vida.

Todo o ânimo e carinho que Antoine recebera dos amigos perderam seus efeitos benéficos, quando, antes de ir embora, ele visita seu amigo e mestre - Dr. Philip, para uma consulta, pois o longo período de convivência dos dois fora suficiente para que Antoine percebesse, nas atitudes do mestre, que estava definitivamente condenado. Finda a visita, Antoine sai sem destino pelas ruas de Paris, e descobre, então, que sempre soubera disso, apenas não quisera enxergar o óbvio; talvez porque tivesse medo de enfrentar a dura realidade. Era natural que se sentisse desanimado, porque ninguém mais do que ele amava tanto a vida. Antes dessa visita, Antoine acreditava que seria curado e fazia planos para o futuro; depois, tudo o que faz é no sentido de aceitar seu destino trágico e encaminhar-se para ele preparado, sem sobressaltos ou revolta.

De volta ao hospital, ele demora alguns dias para sair de seu estado de prostração. Porém, ele buscava uma solução, porque sabia que não eliminaria a própria vida. Assim, era

preciso encontrar algo que o ajudasse a passar o tempo, que afastasse o desânimo total. E são as cartas de Jenny, falando sobre Jean-Paul, que o despertam para uma atividade que nunca dera importância - escrever um diário para deixar para o sobrinho - e também continuar as anotações sobre a evolução de sua doença, para que outras pessoas pudessem um dia serem beneficiadas com a descoberta da cura. O diário é cheio de reflexões sobre si mesmo, sobre o passado, seus dias na frente de batalha e sobre o momento que estava vivendo.

Os longos anos na guerra mudaram completamente a visão de mundo de Antoine, embora ele enfrentasse o sofrimento com objetividade e com os mesmos princípios que usava para enfrentar os problemas de sua vida civil. Ao analisar-se, percebe que muitos desses princípios o haviam transformado em uma máscara que não lhe permitia reconhecer a si mesmo. Não acreditava na moral estabelecida, mas a aceitava apenas para viver bem em sociedade. Observa que poucas vezes em sua vida fora autêntico como Jacques, agindo com o mais íntimo de seu ser. Adotara alguns princípios para seguir o caminho natural a ele predestinado. Porém, não vivera realmente, não tivera amigos, não construíra nada. Pelo contrário, quando recebera a herança do pai, em menos de um ano, dilapidara quase todo o seu patrimônio com coisas que não tinham valor. Para ele, o dinheiro comprava tudo, até o sucesso. No entanto ele conclui que a guerra, por mais terrível que fosse, o salvara da vida ociosa a que estava destinado, tinha lhe permitido descobrir-se a si mesmo.

Apesar de reconhecer seu comportamento, Antoine sabe que não é um monstro; por isso, procura deixar opiniões positivas para o sobrinho. Assim, ele o aconselha a segui-lo naquilo que tem de bom, que era sua força, sua fé na vida, sua vontade em ir sempre adiante, sua objetividade. Porém, levara a vida muito a sério, sem muito lazer. Isso Jean-Paul não devia esquecer, ser sério não implicava em não ter um pouco de lazer, de distração.

Em relação a Jacques, Antoine tenta esboçar sua difícil figura e se esforça para dar a explicação justa de seu comportamento, muitas vezes impulsivo e contraditório. Para ele, uma de suas virtudes era ser autêntico e nunca deixar-se alienar por qualquer ideologia. Assim, Jacques era o melhor exemplo que Jean-Paul tinha. Enfim, Antoine reconhece os defeitos da família, mas procura construir uma opinião positiva para o sobrinho, porque sabia que logo tudo cairia no esquecimento.

Antes da guerra, Antoine não se interessava por política, para ele bastava que nada atrapalhasse o andamento de suas atividades e tudo estava bem. Porém, depois de sentir o conflito na pele, ele passa a acompanhar tudo com mais atenção, por meio dos jornais, e

observa o quanto a população era manipulada com falsas notícias. Em Paris, ele tivera a confirmação disso pelo amigo político Rumelles, com quem ainda mantinha contato. Para esse político, era preciso manter a população na ignorância, alimentá-la com falsas esperanças de que a guerra estava no fim e, sobretudo, fazê-la acreditar que a causa dos aliados era justa e a dos inimigos não. Ele tenta entender o estranho jogo que era a guerra e, contra a opinião de muitos companheiros do hospital, acredita na paz proposta nos termos do presidente americano Thomas Woodrow Wilson. Para Antoine, entre todos os dirigentes envolvidos no conflito, este era o que tinha uma visão mais ampla dos acontecimentos e era o mais sensato de todos.

Quando sua morte se aproxima, Antoine assiste às primeiras vitórias dos aliados, mas não crê que a paz estivesse tão perto. Se ela acontecesse rapidamente, significava que se estabelecera às custas de muitas concessões por parte dos vencidos; logo, não seria um tratado de paz duradouro, mas uma trégua na reorganização de novas forças. Antoine compreende também que se os governantes quisessem, os conflitos já teriam acabado; eles objetivavam tirar vantagem, obter algum ganho, mesmo às custas da morte de seus soldados e de parte da população civil. Ele não deixa de pensar no futuro, em como será depois do término da guerra, em como os novos governos organizarão a sociedade, no que esta exigirá de seus governantes, e, principalmente, no papel decisivo da geração de Jean-Paul, para reconstruir o mundo caótico que lhe estava sendo deixado como herança.

Apesar de todo o sofrimento que vira e vivera, Antoine não deixa de crer e pensar no futuro dos homens. Morre sozinho, longe dos familiares, mas reconciliado consigo mesmo. A guerra servira para ampliar seu conhecimento e fazê-lo compreender que estava no mesmo nível de todos os homens.

O foco narrativo sofre mudanças, pois até o capítulo quatorze é feito em terceira pessoa, alternando os discursos indireto e direto. O capítulo quinze corresponde ao período em que Antoine retorna de Paris, sabendo que seu mal não tinha cura. Temos, então, uma seqüência de cartas escritas por pessoas diferentes, como Jenny e Daniel, acarretando, portanto, variações no foco narrativo. A partir do momento em que aparecem as respostas de Antoine, não há mais mudanças, ele passa a ser o narrador-personagem. O capítulo dezesseis, do início ao fim, corresponde à escrita de seu diário, que vai de julho a novembro, quando morre.

I. 4. Presença do *Affaire* Dreyfus em *Jean Barois* e em *Les Thibault*.

O *Affaire* Dreyfus foi um dos acontecimentos políticos que dividiu a opinião da sociedade francesa em dois grupos bastantes distintos: os que eram contra o capitão Dreyfus e aqueles que militavam em seu favor. O capitão Dreyfus foi acusado injustamente de ser espião do governo alemão. Julgado e condenado, perdeu todos os direitos. Mas a acusação feita com base em documentos falsos foi contestada e, quando chegou a público, dividiu a sociedade que, em sua grande maioria, era contra o acusado. Mesmo diante da evidência da inocência do acusado, absolvê-lo seria admitir a fragilidade das sólidas Instituições Francesas; por isso, o processo demorou doze anos, de 1894 a 1906, quando o capitão foi finalmente reabilitado. Durante esse período, ficou claro o preconceito contra o povo judeu, pois os grupos anti-semitas foram os primeiros a se manifestarem a favor da condenação de Dreyfus, que era judeu. É este acontecimento histórico que Martin du Gard retoma em seu romance *Jean Barois*, tornando-o o centro da narrativa, na qual coloca suas personagens fictícias para lidar com um fato real.

O *Affaire* Dreyfus aparece no romance *Jean Barois* a partir do momento em que Barois deixa sua família e funda a revista *O semeador*, com alguns amigos. Esse grupo será o porta-voz de um momento especial da história francesa, quando todos tomam partido contra ou a favor do acusado. O grupo aproveita para tomar partido e definir assim sua bandeira: a luta pela justiça, pela verdade e pela liberdade. Quando os membros da revista tomam conhecimento dos primeiros rumores do assunto, em 1896, por meio de um de seus integrantes, Portal, todos escutam-no, incrédulos, como podemos ver abaixo:

> Crestcil: Dreyfus inocente?
>
> Barois: É uma loucura! [...] e sobretudo num processo de traição tão importante [...]. É um boato! (*O drama de Jean Barois*, 1985, p.196, 197)

A primeira reação do grupo de Barois não é diferente da reação do povo francês, que via a punição de Dreyfus como algo natural. Dreyfus já estava preso desde 1894, mas ninguém ousava contestar o julgamento feito por uma instituição de grande credibilidade como o Estado-Maior.

Além de Portal, Woldsmuth também duvida da culpa de Dreyfus e vê a incredulidade dos amigos com certa tristeza. Alguns meses depois dessa primeira discussão sobre o assunto, ele convida Barois para um encontro e o coloca a par do caso desde o seu início. Barois ouve tudo, mas não se sente convencido. Então, Woldsmuth lhe mostra provas convincentes e lhe pede que o senador Luce, considerado um nome de peso, caso viesse a defender o acusado, recebesse Bernard Lazare, o crítico literário que publicara as primeiras manifestações contra a condenação de Dreyfus. Era o seu relatório que Woldsmuth apresentava a Barois. Este muda um pouco sua opinião, à medida que percebe as inúmeras contradições apontadas pelo amigo, sobre o processo que condenara Dreyfus sumariamente. Para o Woldsmuth, era o momento do grupo tomar partido, lutar para acabar com aquela injustiça e, sobretudo, não se omitir diante de um fato tão grave como aquele.

Martin du Gard insere vários documentos verídicos na narrativa de *Jean Barois*. São trechos de jornais da época, partes do processo e trechos da carta de Zola, na qual este dirige-se ao Presidente, denunciando toda a falsidade das provas e a incoerência da acusação. Aparece também o julgamento de Zola, que foi condenado pelo seu ato de coragem. Para Woldsmuth convencer Barois, é retomada toda a história do Processo, desde o seu início, em 1894, e, com ele, trechos dos primeiros relatórios e das primeiras críticas dos jornais. É parte do relatório de Bernard Lazare[4] que ele lê para o amigo, além de questionar a contradição das provas apresentadas:

> O capitão Dreyfus foi preso após dois laudos periciais contraditórios. A acusação não sabe, portanto, como esse documento, sem data e sem assinatura, saiu das mãos do acusado. A defesa ignora por que vias ele voltou da embaixada que o possuía. A quem era dirigida a carta? Quem a roubou ou entregou? Nenhuma resposta a todas essas perguntas (*O drama de Jean Barois*, 1985, p. 210).

Quando o senador Luce recebe Bernard Lazare, a pedido de Barois, não aparece a conversa dos dois, mas o senador escreve a Barois comunicando-lhe a entrevista e a atitude que ia tomar: "Meu caro Barois, o Senhor Bernard Lazare acaba de passar a tarde no meu

[4] LAZARE, Bernard. *La vérité sur L'Affaire Dreyfus*. Stock. Reedição de 1898. (Nota de rodapé apresentada no romance *O drama de Jean Barois*)

gabinete [...]. Confesso, entretanto, que esta conversa me causou profunda impressão. Vou consagrar-me a uma séria investigação pessoal, cujos resultados lhe comunicarei."[5]

Depois de oito meses, Luce reúne-se com Barois para apresentar o resultado de sua investigação. Ele adverte o amigo de que não seria uma luta simples, porque era preciso enfrentar os poderes constituídos, nos quais o povo francês confiava havia vinte cinco anos. Pronunciar-se a favor de Dreyfus era ir contra o Estado Francês. Como ele não conseguira que o Ministério da guerra fizesse a revisão do processo, o único meio de luta seria por meio da imprensa, começando com um número especial da revista *O Semeador*. Não é só o prestígio da revista que entra em jogo, mas a figura do senador Luce também. Os jornaleiros gritam nas ruas: "Número especial! [...] *O Semeador*! [...] Revelação sobre o processo Dreyfus! [...] CONSCIÊNCIA, carta aberta, ao povo francês, de Marc-Élie Luce, senador, membro do Instituto, professor no colégio de França ..." [6], (grifo do autor).

Os fatos mais importantes de todo o processo são relatados por blocos. Assim, depois desse primeiro número da revista *O Semeador*, aparecem as datas mais importantes que foram a publicação da carta de Zola e seu julgamento, o suicídio do coronel Henry, que inventou as provas, e a revisão do Processo na cidade de Rennes.

Os primeiros rumores do processo vêm a público no ano de 1896. O Coronel Sandherr, que fizera o primeiro dossiê ocupa um outro posto, e em seu lugar assume o coronel Picquart, que acompanhara o julgamento de longe, somente para relatar os fatos ao antigo presidente, Casimir-Périer. No entanto, ele decide continuar a investigação para saber os motivos da traição e descobre as provas falsas e a implicação do coronel Esterhazy. Ao comunicar esses fatos aos seus superiores, Picquart é punido. É o primeiro momento que o processo vem a público por meio do jornal de direita, o *Éclair*.

Na obra, esse é o momento que Woldsmuth mostra o relatório de Bernard Lazare a Barois, mas somente oito meses depois os integrantes do *Semeador* decidem, com o apoio de Luce, tomar o partido de Dreyfus, o que se dá em julho do ano seguinte, 1897. Durante esse tempo, toda a perseguição que o coronel Picquart sofreu não é mencionada, nem as opiniões dos jornais. Vamos diretamente para o ano de 1898, a 13 de janeiro, quando Zola publica sua famosa carta, *J'accuse*, endereçada ao presidente da República, denunciando a

---

[5] MARTIN DU GARD, Roger. *O drama de Jean Barois*. São Paulo: Abril Cultural, Col. "Grandes Romancistas", 1985, p. 216.
[6] Id. ibid., p. 225.

incoerência da acusação, e, em seguida, vamos para o dia do seu julgamento, quando é condenado à prisão e a pagar multa.

Barois e seus amigos do *Semeador* comentam a carta e discutem a existência de um documento secreto, não divulgado, mas que condenara Dreyfus. O processo contra Zola era a oportunidade de se restabelecerem os debates em torno de caso e conseguirem a revisão do processo. Mas o objetivo do grupo e de todos aqueles que militavam em favor do capitão sofre um duro golpe. O julgamento de Zola se limitaria às acusações que ele tinha feito ao coronel Esterhazy, verdadeiro culpado, o que se referia a Dreyfus não entrava no mérito das discussões.

Durante o julgamento, mesmo sendo proibido retomar as questões relativas a Dreyfus, os advogados de Zola, Albert Labori e Georges Clémenceau, tentam conduzir o debate para o *Affaire*. Esse julgamento se desenvolveu de 7 a 23 de fevereiro de 1898, em meio a constantes tumultos. Mas o fato mais importante desse período refere-se à participação do coronel Pellieux que, querendo dar uma prova final de acusação de Dreyfus e, assim, encerrar o assunto, acaba revelando a existência do documento secreto e atestando sua ilegalidade, pois fora acrescentado ao processo quando este já estava em julgamento, sem o conhecimento da defesa. Esta parte do debate, quando o general depõe, é reproduzida na íntegra pela obra, e o leitor é informado disso com uma nota de rodapé atestando a veracidade do que será dito; por isso, a reproduzimos: "Nota: A continuação dos debates reproduz escrupulosamente o relatório estenográfico da 10ª audiência. (Le procès Zola. Compte rendu sténog. In extenso. Paris, Stock, 1898, t. II, p.118-125.)"[7].

Se o julgamento não fora muito favorável a Dreyfus, ao menos permitiu que o assunto viesse a público com mais força. Nesse sentido, o objetivo de Zola fora atingido, embora ele mesmo tivesse sido condenado a um ano de prisão e a pagar multa. O grupo do *Semeador* se sentia otimista, apesar das manifestações contra Dreyfus que enfrentam na saída do palácio da justiça.

Seis meses se passam, o que coincide com o discurso do novo ministro da guerra, M. Cavaignac. Este acreditava na culpa de Dreyfus e a afirma num discurso diante da Câmara. Mas Jaurès rebate uma a uma as afirmações do Ministro como sendo sem fundamento, por meio de seu jornal, *Petite République*, numa série de artigos intitulados

---

[7] Id. ibid., p. 239.

"provas". Nessa mesma época, Picquart declara, em uma carta ao presidente do conselho, que se havia algum documento contendo o nome de Dreyfus, este era falso. Picquart foi colocado em observação uma segunda vez e o coronel Esterhazy, após julgamento, é libertado. O ministro Cavaignac ordena que as provas do processo sejam examinadas para verificar sua autenticidade e procedência. As conclusões do encarregado da investigação são de que a falsificação dos documentos fora até grosseira, pois havia a colagem de pedaços de bilhetes azuis com outros de outras cores. Após isso, o ministro Cavaignac é obrigado a prender o coronel Henry, que fabricara os bilhetes para instrução e julgamento. Além disso, uma nova investigação é realizada para averiguar a participação do coronel Esterhazy no caso. O coronel Henry se suicida após confessar-se culpado. Os generais Boisdeffre, Pellieux e Gonse se demitem juntamente com o Ministro.

A parte concernente ao período de Cavaignac como Ministro é colocada no romance e, sobretudo, o suicídio do coronel Henry, que para os membros do *Semeador* era uma forma de confissão. É o senador Luce que dá a notícia da prisão do coronel Henry ao grupo: "Acabo de receber notícias [...] graves. Ontem, ou anteontem, houve um drama imprevisto no Ministério da Guerra: o tenente-coronel Du Paty foi suspeitado por seus chefes, de ter falsificado as peças do processo [...] está preso no Mont Valérien"[8]. Todos recebem a notícia com entusiasmo, porque imaginam que com esta confissão será possível pedir a revisão do processo. Pouco depois, escutam um alvoroço perto do prédio do *Semeador*. Eram jornaleiros anunciando o suicídio do coronel. Todos ficam emocionados e, mais uma vez, decepcionados.

A narrativa dá um salto na História para um ano depois desses fatos, ou seja, agosto de 1899, período da revisão do processo, na Corte de Rennes. Barois prepara um artigo para o "Semeador", no qual comemora antecipadamente a vitória; pois, para ele, diante de provas irrefutáveis, a absolvição de Dreyfus era certa: "... chegamos ao fim. Dissipa-se o pesadelo. O desenlace, o veredicto não interessam mais; está previsto, é fatal como o triunfo da equidade. [...] que século, o que é inaugurado por semelhante vitória!"[9]. Mas no grupo, Woldsmuth é o mais pessimista quanto à justiça dos juízes no desenlace desse caso. Ele manifesta a Barois as suas dúvidas, as suspeitas que ainda poderiam se levantar para atrapalhar o julgamento, por meio da imprensa da direita que a todo o tempo contribui para confundir a opinião pública e o conselho de guerra, que se recusava a aceitar as provas,

[8] Id. ibid., p. 266.
[9] Id. ibid., p. 272.

porque seria, talvez, mostrar sua fraqueza. Woldsmuth tenta mostrar a Barois os complôs que ainda poderiam ser feitos, envolvendo a diplomacia de outros países, como a Alemanha e a Itália:

> Você se lembra da história dos documentos ultra-secretos? [...] a hipótese é a seguinte: teriam roubado em Berlim cartas do Kaiser para Dreyfus e cartas de Dreyfus para o Kaiser [...]. Segundo a lenda, o verdadeiro *bordereau* teria sido uma dessas cartas escritas por Dreyfus em papel comum, a qual teria anotações à margem, do próprio punho do Imperador Guilherme II, ao dar pelo roubo, teria exigido a restituição imediata dos documentos furtados, estabelecendo a alternativa de uma declaração de guerra. Então, antes de restituir as cartas, e para conservar uma prova material da culpabilidade de Dreyfus, ter-se-iam apressado, no ministério da guerra, a fazer um decalque do *bordereau* numa folha de papel fino, sem reproduzir, já se deixa ver, as anotações imperiais [...] e todo o processo estaria, por esse motivo, baseado num documento decalcado - falso se quiserem -, mas reproduzindo o documento autêntico da traição [...] Isso circula, difundido nos salões por oficiais, magistrados, advogados, gente da alta roda ... (*O drama de Jean Barois*, 1985, p. 274 - 275).

Woldsmuth lembra que a embaixada da Alemanha já havia pronunciado diversas vezes que o governo alemão não tinha nenhuma relação com o capitão Dreyfus. A Itália fez o mesmo em relação ao seu adido militar na França. Woldsmuth queria que Barois publicasse seu dossiê como prevenção, mas este não concorda e parte para a cidade de Rennes, para acompanhar a revisão do processo.

Na semana seguinte, Barois escreve de Rennes ao amigo, dizendo que ele tinha razão e que publicasse o dossiê urgentemente. Mas era tarde. Quando o julgamento está quase no fim, Barois escreve a Luce, dizendo que a causa estava perdida. Todas as suspeitas de Woldsmuth tinham se concretizado. Por sua vez, Luce escreve-lhe relatando os protestos do governo alemão, negando qualquer envolvimento com o acusado.

Nos documentos oficiais sobre o caso, resumidos por Jean-Michel Bloch, para a edição das *Obras completas* de Martin du Gard, em 1955, este coloca a pressão que os conselheiros sofreram, por ocasião da revisão, por parte do Estado-Maior e dos meios de direita. O general Mercier, responsável pela prisão de Dreyfus, em 1894, declara ironicamente que se o culpado não fosse Dreyfus, seria ele. Como não era ele, só poderia ser Dreyfus. Ele inventa, ainda, que a Alemanha e a Inglaterra haviam oferecido trinta e cinco milhões de francos para o "Sindicato" encarregado de obter, com a reabilitação de Dreyfus, a destruição moral do exército francês.

O resultado da pressão pública sobre os juízes é a condenação de Dreyfus a dez anos de prisão, com atenuantes. Ele é aconselhado a desistir da apelação e a pedir indulto ao Presidente. Ele é perdoado, ficando assim livre da prisão.

Barois, na carta a Luce, analisa o veredicto dos conselheiros de forma muito objetiva. Para ele, não poderia ser de outro modo, uma vez que estavam sendo pressionados. Além disso, se fossem a favor de Dreyfus, era contra o Estado que estariam tomando uma posição, ou seja, estavam desmoralizando a própria classe. Porém, o fato de aplicarem uma sentença com atenuantes significava que tinham dúvidas quanto aos próprios atos, em suas consciências:

> Não ponho em dúvida a boa vontade dos juízes do conselho. Julgo-os tão imparciais quanto o possam ser. Mas são soldados. Como acontece com todo exército, são mantidos pelos seus jornais numa ignorância absoluta do que é realmente o caso. Apresentar-lhes a questão numa síntese criminosa: a culpabilidade de Dreyfus ou a infâmia do Estado-Maior (*O drama de Jean Barois*, 1985, p. 285).

Nesse episódio, Martin du Gard não dá ênfase aos muitos incidentes que aconteceram por ocasião do julgamento. O advogado Albert Labori sofrera um atentado; o Presidente da República, Emile Loubet, fora insultado durante uma corrida de cavalos em Auteuil; Déroulède, militante da direita pela "Liga da Pátria Francesa", tentara fazer com que o general Roget conduzisse suas tropas contra o governo.

No romance, a sentença dada pelos juízes foi aceita por Dreyfus sem apelação, o fato deixa os militantes a seu favor bastante decepcionados, principalmente, quando ele pede o indulto, como mostra a reação dos integrantes do *Semeador*: "é uma bofetada, em plena na cara. Permanecem imóveis, de pé, na calçada, com os lábios entreabertos, um nó na garganta, sem nada verem. Curvam-se-lhes os ombros"[10]. Mas nem todos têm essa opinião. Woldsmuth, Barois e Luce são mais indulgentes. Para eles, o capitão Dreyfus não agüentaria retornar à prisão.

O *Affaire* Dreyfus termina com o julgamento ocorrido na cidade de Rennes. Mas, oficialmente, ele é encerrado no âmbito judicial, em 1899; porém, no plano político isso acontece somente em 1906. No ano seguinte, após o julgamento na Corte de Rennes, em

---

[10] Id. ibid., p. 292.

1900, Luce, participa da Exposição Universal e apresenta um balanço do que fora sua luta e a do grupo da revista *O Semeador*, durante os muitos anos da duração do *Affaire* Dreyfus. Ele lembra das perdas pessoais, no seu caso, o isolamento por parte de outros políticos e a perda de suas aulas no Colégio de França. No plano político, ocorre a divisão do país em opiniões contrárias. Os que haviam lutado contra Dreyfus eram os triunfantes naquele momento. Mas, para Luce, a luta salvara a integridade dos princípios que formavam uma nação. A sua mensagem não era de todo pessimista. Para ele, era natural que a luta pelo progresso e pela verdade tivesse um preço.

Cinco anos depois, o grupo se reúne na casa de Luce, por ocasião da transferência das cinzas de Zola para o Panthéon. O pessimismo toma conta da maioria dos integrantes do grupo. As pessoas que haviam condenado Zola, agora lhe faziam elogios. Todos aproveitavam aquele momento para se promoverem e esqueciam das lutas empreendidas, apenas executavam uma política de interesses. Aqueles que realmente haviam admirado Zola e lutado com ele tinham sido excluídos das solenidades. De todos, Luce ainda é o mais otimista. Barois já se sente velho e sem forças para empreender novos desafios. Cresteil, encara tudo como uma grande ilusão. A luta deles fora em vão. Aquele mundo que queriam erigir sobre a verdade não se concretizara. O seu desabafo é um dos mais pessimistas: "O que temos visto! [...] as trampolinícies políticas, os abusos de autoridade, o mercantilismo por toda a parte! As espoliações anticlericais, o contra-senso antimilitarista [...] enfim, falência geral! ..."[11]. Este é um dos últimos encontros do grupo. Posteriormente, Barois se afasta da direção da revista e dá lugar a Breil-Zoeger. Luce morre e Cresteil suicida-se. Woldsmuth continua seu trabalho de pesquisa sobre a origem da vida.

A decepção dos integrantes da revista *O Semeador* não é só resultado do *Affaire* Dreyfus. Ela reflete todo o sentimento daqueles que acreditavam que haviam lutado pela construção de um mundo justo e ao se fazer o balanço, o saldo não tinha sido tão positivo quanto se esperava. O *Affaire* Dreyfus era uma amostra de como os fatos caminhavam: aqueles que haviam condenado Zola por causa da defesa de Dreyfus, agora lhe prestavam homenagens, revelando que a sociedade agia de acordo com seus interesses, mesmo indo contra seus princípios ideológicos.

---

[11] Id. ibid., p. 335.

Em *Les Thibault*, a presença do *Affaire* Dreyfus é muito pequena. A referência, sem muita importância, aparece no volume de *La consultation*, por meio de um dos pacientes de Antoine, o professor de alemão, *monsieur* Ernst. Ele e a esposa levam o filho, que tem problemas de linguagem, para uma consulta. Antes de Antoine atender o pequeno Ernst, o pai pede ao médico para falar-lhe em particular e conta toda a sua história. Durante o ano de 1896, ele militara a favor de Dreyfus, e a punição por esse ato fora a sua transferência para um liceu da Argélia, como narra:

> Em 1896, doutor, eu tinha quarenta e um anos e era professor em Versalhes. Por outro lado, eu tinha tomado o partido do Cap. Dreyfus. O senhor era muito jovem, doutor, para ter vivido esse drama de consciência [...] mas o senhor não ignora que nessa época era difícil ser ao mesmo tempo funcionário e dreyfusista militante (*Os Thibault*, 1946, p. 44, v. 2).

As palavras do professor de alemão sugerem que todos aqueles que eram funcionários do governos deviam se posicionar contra Dreyfus, caso contrário eram punidos de alguma forma, como ele fora.

Monsieur Ernst relata a Antoine que, na época do *Affaire*, ele era noivo de Mme Ernst. Como o irmão dela era oficial da marinha mercante e não concordava com a posição tomada no *Affaire*, o noivado fora desfeito. Na África, ele contrai sífilis e submete-se a um rigoroso tratamento. Seis anos depois, retorna à França. Sua antiga noiva ainda estava sozinha, o irmão morrera. Sem nada que os impedisse, casaram-se e tiveram um filho, embora já fossem velhos. Ele pensa que seu mal possa ter contribuído para o aparecimento da doença no filho.

Uma outra referência, também muito sucinta, é feita pelo Dr. Philip, amigo de Antoine, em *L' été 1914*, sétimo volume de *Les Thibault*. Na véspera da partida de Antoine para a guerra, ele reúne todos os seus amigos em seu apartamento. O Dr. Philip aparece de surpresa. Ao conversarem sobre as conseqüências da guerra, ele lembra que tivera três datas sombrias em sua vida:

> Eu terei três datas sombrias em minha existência" [...] a primeira foi quando o menino provinciano e piedoso descobriu, uma noite, lendo a fio os quatro Evangelhos, que eram uma trama de contradições [...] a segunda, foi quando eu me convenci de que um sujeito mau que se chamava Esterhazy, fizera uma sujeira que se chamava o *bordereau*, e que todos, em vez de condená-lo, se

> empenharam em torturar em seu lugar um indivíduo que nada fizera, mas que era um judeu [...] A terceira, foi há oito dias, quando os jornais publicaram o ultimatum, ... (*Os Thibault*, 1946, p. 197, v. 3).

A segunda dessas datas é a que se refere ao *Affaire* Dreyfus. Não há mais nenhum comentário a respeito, mas percebemos, pelas palavras da personagem do Dr. Philip, o peso que cada um dos episódios teve na vida dos franceses, e fica claro que Dreyfus sofrera perseguições porque era um judeu.

A importância dispensada ao *Affaire* Dreyfus nos romances *Jean Barois* e *Les Thibault* é bem diferente. No primeiro, o assunto histórico que dividiu a sociedade francesa é um dos temas centrais. É por meio dele que o grupo, dirigido pela personagem Barois, expressa sua plataforma de luta: a verdade e a justiça acima de tudo; a causa do acusado é defendida como se fosse a vida de cada um do membros daquele grupo. Já em *Les Thibault*, o assunto histórico mais importante é a guerra; por isso, a referência ao caso é muito pequena. Na voz do professor de alemão, *monsieur* Ernst, personagem secundária que relata a punição recebida por defender uma causa justa, o assunto revela ao leitor a perseguição ocorrida em todos os níveis da sociedade para aqueles que ousassem não defender a causa do Estado. A partir desse episódio, fica fácil imaginar o tratamento infligido a todos aqueles que defendiam, na vida real, o capitão Dreyfus.

Capítulo II - Recepção Crítica na França

Neste capítulo, procuraremos apresentar a evolução e consolidação da recepção crítica de Martin du Gard iniciada à medida que seus livros iam sendo publicados. Contudo, observamos que foi na década de cinqüenta que as pesquisas relativas a sua obra ganharam uma maior notoriedade. Por essa época, foram publicados os primeiros estudos dedicados exclusivamente ao romancista. Hoje, é possível encontrar muitos trabalhos que abordam sua obra em diferentes aspectos que vão desde a análise da estrutura à analise dos acontecimentos históricos presentes nas duas obras principais.

Dentro dessa gama de trabalhos dedicados ao romancista, selecionamos alguns que marcam o início de sua recepção e também outros que abordam as duas obras de nosso estudo de forma mais profunda. Isso nos possibilitou constatar que um mesmo tema foi apreciado por diferentes críticos. Assim, para uma melhor compreensão, dividimos esse capítulo, em vários itens, apresentando e confrontando as opiniões de diversos críticos sobre alguns dos temas discutidos.

II. 1. Primeiras leituras

A recepção francesa para as obras de Martin du Gard não é pequena no início, quando os livros ainda estão sendo publicados. Jacques Brenner[12] apresenta uma bibliografia bastante rica que nos revela à publicação de artigos em jornais e revistas referentes a todas as obras do escritor. A crítica é menor para *Jean Barois* porque, certamente, a guerra o prejudicou; mas, no que concerne a *Les Thibault*, ela é crescente. Cada parte publicada de *Les Thibault* mereceu pelo menos três artigos em jornais e revistas da época. Com a publicação de *L'été 1914*, esse número triplicou: em 1936 foram publicados cinco artigos e em 1937, oito. Em relação a obras referentes ao escritor, Brenner menciona sete delas para a década de quarenta e quatorze para a década de cinqüenta. Na década de trinta, Brenner cita quatro estudiosos: Paul Souday (1930), Denis Saurat (1935), René Lalou (1937) e André Rousseaux (1938). Desses quatro críticos, temos o ensaio de René Lalou e um artigo de André

[12] BRENNER, Jacques. *Roger Martin du Gard*. Paris: Gallimard, Col. "Bibliothèque Idéale", 1961.

Rousseaux, este último com data de 1936, portanto, diferente da obra que Brenner, que diz conter artigos sobre Martin du Gard, os quais compõem a série *Littérature du XXe siècle*, de 1938.

Em 1936, André Rousseaux[13] publica um artigo intitulado "Les désillusions de Roger Martin du Gard", que aparece reunido a outros artigos em 1947, no livro *Portraits Littéraires choisis*. Rousseaux inicia seu artigo observando que, finalmente, *Les Thibault* estavam completos, ou seja, ele toma *L'été 1914* como o fim do romance. Ele observa que a leitura dessa obra em partes separadas, como era feita até então, prejudicava a compreensão do conjunto.

Rousseaux é o primeiro a tentar apreender a visão de mundo de Martin du Gard. De acordo com sua análise, tal visão decorre das opções do autor, ou seja, da adoção do materialismo-cientificista do século XIX. O crítico tenta construir um perfil de Martin du Gard a partir de sua obra; por isso, ele afirma que a vida de Martin du Gard não se separa da criação das obras. Ambas se forjaram ao mesmo tempo. O ponto de partida das afirmações do de Rousseaux são as filiações que Martin du Gard deixa pressentir em seus romances e a fidelidade aos ideais do século XIX, o que permite ver em sua obra uma grandeza e uma desilusão; daí o título de seu artigo. Para Rousseaux, Martin du Gard acreditava no progresso do homem e se recusava a aceitar a mediação de Deus. Mas a própria ciência apresentou em sua ação uma falha que consiste em tentar conciliar o respeito pelo ser humano com o progresso, algo difícil, porque para se fazer avançar a ciência, às vezes, é preciso vencer os escrúpulos humanos. Segundo Rousseaux, o romancista quis resolver esse dilema, e toda a sua obra é um testemunho dessa tentativa. Por isso, ela oscila entre esperança e inquietude. A dúvida que nasce no escritor, com essa descoberta, dá-lhe o desejo de atingir, em relação ao homem, uma verdade que seria não só científica, mas também humana. Seu esforço para atingi-la é escrupuloso, porém marcado de incertezas, de uma oscilação entre o respeito à vida e à consciência científica. Esse é o caráter dominante de sua obra. Mas é justamente essa oscilação que dá às duas principais obras de Martin du Gard a essência que anima e sustenta seu desenvolvimento até o desfecho sem saída.

[13] ROUSSEAUX, André. "Les désillusions de Roger Martin du Gard". In: *Portraits littéraires choisis*. Suisse: Albert Skira, 1947.

De acordo com Rousseaux, toda a inquietude de Martin du Gard vem do fato de que sua idéia de consciência está abalada. Nesse ponto, ele toma a vida de Martin du Gard como testemunho a suas idéias. Para esse crítico, isso aconteceu, provavelmente, desde as primeiras datas sombrias em que o autor "duvidou do Evangelho". Ao perder a fé, o romancista perdeu o meio de crer em uma consciência humana que recebe da graça divina o apoio necessário para obter o progresso em sua natureza. Logo, ele teve necessidade de crer que o homem tem uma consciência natural, ou uma consciência física, capaz de, sozinha, atingir tal progresso. Essa é uma esperança frágil, mas que Martin du Gard defende em sua obra. É por isso que, desde *Jean Barois* até *Les Thibault*, vamos encontrá-lo medindo forças com a religião católica, que submete a vida dos homens à vontade de um Deus e que não admite a idéia de progresso vindo pelos meios humanos.

A crítica posterior a Rousseaux retoma as questões sobre a implicação da filosofia do escritor na sua visão de mundo, seja para concordar com a opinião manifestada por Rousseaux ou para discordar da opinião de outros críticos.

O primeiro estudioso a abordar a obra de Martin du Gard de modo exclusivo é René Lalou[14]. Os demais críticos se limitam a escrever artigos sobre ele, inserindo-o em suas obras. O ensaio de Lalou, embora pequeno, pois não passa de trinta páginas, é inteiramente dedicado ao escritor. Nele, o autor traça, em linhas gerais, a vida e a obra de Martin du Gard até a publicação de *L'été 1914*, sétimo volume de *Les Thibault*, pois só em 1940 é que aparecerá o último volume do conjunto da obra. Durante muitos anos, a pesquisa de Lalou permaneceu como única, porque a crítica corrigiu o problema da falta de trabalhos dedicados a Martin du Gard só na década de cinqüenta. Esse crítico é o primeiro a levantar e explicar o comportamento reservado de Martin du Gard perante o público. Assim, a primeira parte do ensaio fixa-se na compreensão dos aspectos pessoais do romancista, como sua origem, os estudos, as amizades, a paixão pelo teatro, a redação das primeiras obras para, finalmente, deter-se na análise das partes mais relevantes de *Jean Barois* e de *Les Thibault*.

Em *Jean Barois*, Lalou destaca o que muitos críticos farão posteriormente, isto é, o conflito pessoal vivido pela personagem Barois quanto à busca de conhecimento e o apego às antigas crenças mal resolvidas, que o fazem vacilar quando a velhice se aproxima. Há,

[14] LALOU, René. *Roger Martin du Gard*. 13. ed. Paris: Gallimard, 1937.

ainda, o vasto panorama de idéias comuns ao século XIX e todo o desenrolar do processo do Capitão Dreyfus. Segundo Lalou, o sucesso de *Jean Barois* se deve à identificação imediata do público de sua geração, pois este via, nessa obra, a lembrança de conflitos vividos entre a ciência e a religião, além da participação na polêmica do processo Dreyfus. Para a geração de Lalou, Martin du Gard seria conhecido sempre como o mestre de *Jean Barois*.

De *Les Thibault*, Lalou traça todo o percurso de elaboração da obra: a concepção, o aparecimento dos primeiros volumes, as interrupções feitas entre alguns volumes e a sua seqüência, o longo período que separa *La mort du père* (1929) de *L'été 1914* (1936), penúltima parte do romance, e, enfim, o destaque para algumas partes de cada volume. Embora sua análise levante apenas os problemas de ordem geral dentro das duas obras, podemos dizer que o crítico será fonte para as muitas pesquisas sobre Martin du Gard que se seguirão. Alguns pontos de seu ensaio serão retomados e aprofundados por outros críticos, como por exemplo a relação de Martin du Gard com o teatro, o círculo de suas amizades, a ruptura que a obra *Les Thibault* apresenta, a atração que Jacques exercia sobre os leitores, a preferência do autor pela personagem Antoine, entre outros.

O estudo de Lalou é importante porque também traz alguns esclarecimentos para o público de Martin du Gard, ao explicar os verdadeiros motivos da mudança no plano inicial *de Les Thibault*, rechaçando, assim, as especulações que havia em torno da nova direção dada à obra. Lalou declara que o leitor de Martin du Gard já sabia que a seqüência que seguiria ao volume *La mort du père* (1929) se chamaria *L'appareillage*. No entanto, o volume não foi publicado como o autor previra e, em 1936, após longa espera, o leitor é advertido que faltava apenas um volume para finalizar o romance. O longo período que Martin du Gard levou, após destruir *L'appareillage*, para recompor a direção de seu romance serviu para que muitos pensassem que ele havia se "cansado de suas personagens". Lalou adianta a explicação que só viria, por parte do autor, em 1955, em seus *Souvenirs autobiographiques*[15], quando diz que percebera que a ação do romance estava enfraquecendo e que o meio de evitar isso era modificar o plano primitivo da obra, que previa, ainda, muitos volumes. Lalou justifica sua atitude dizendo que muitos leitores, inclusive ele, perguntavam-se o que havia acontecido e perdiam-se em hipóteses. O novo rumo que Martin du Gard dá a *Les Thibault* não passa desapercebido aos seus leitores. Lalou acrescenta, a esse respeito, que a obra deixa pressentir

[15] MARTIN DU GARD, Roger. "Souvenirs autobiographiques et littéraires". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1955.

esse fato; mas, para ele, a mudança favoreceu o conjunto da obra. Esse assunto foi objeto de discussões entre todos os críticos, posteriormente.

Em 1950, Claude-Edmonde Magny[16] publica um longo estudo sobre *Les Thibault* em seu livro *Histoire du roman français depuis 1918*. É a análise mais séria de que temos conhecimento dessa época, porque, apesar de reconhecer na obra de Martin du Gard sua grandiosidade e os vários pontos positivos, não deixa de mostrar os defeitos engendrados pela visão estreita do autor, que toma como modelo o materialismo cientificista do final do século XIX, e pela modificação do plano primitivo da obra, com a continuidade do ciclo por meio do romance histórico.

Magny retoma algumas das considerações sobre a origem do *roman-fleuve* feitas por Albert Thibaudet em sua *Histoire de la littérature française*[17]. Para ela, as obras mais representativas desse periodo são *Les Thibault*, de Martin du Gard, e *Les hommes de bonne volonté*, de Jules Romains. Essas duas obras têm alguns pontos em comum: o fato de terem sido bem recebidas no exterior e a originalidade que se manifesta em signos exteriores, como a estrutura da intriga, pois em ambas há várias intrigas simultâneas interferindo umas nas outras sem serem centrais. *Les Thibault* tiveram boa repercussão tanto na França quanto em outros países, e o Prêmio Nobel (1937) recebido por Martin du Gard nada mais é que a consagração desse sucesso. Para Magny, a obra dos dois escritores identifica-se muito mais com os modelos estrangeiros do que com os modelos que a França oferecia na época. O estilo de Romains pode ser encontrado na trilogia *USA*, de John dos Passos, e os predecessores de Martin du Gard seriam Thomas Mann e Galsworthy, muito mais que Zola, pois todos procuraram escrever a história da sociedade por meio da história de uma família.

Dentro dessa perspectiva, Magny classifica as duas obras como "sommes romanesques" e não como "romances-cíclicos", termo que normalmente é adotado para esse gênero. "Sommes romanesques" expressam melhor o sentido de cada obra e a intenção de cada autor que "a voulu y deverser la totalité d'une expérience humaine; l'auteur a cherché à nous donner du monde une vision complète, quoique temporelle, à pratiquer dans la réalité

[16] MAGNY, Claude-Edmonde. "Roger Martin du Gard et les limites d'un monde sans envers". In: *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950.
[17] THIBAUDET, Albert. "Le roman-cycle". In: *Histoire de la littérature française* - de 1789 à nos jours. Paris: Stock, 1936.

cette espèce de coupe d'épaisseur non nulle, bloc taillé ..."[18], fato que os aproxima de alguns escritores estrangeiros, como já citamos acima, e que os fez alcançar fama internacional.

Esse primeiro aspecto da recepção de Magny fixa o romance em seu tempo, ou seja, situa o *roman-fleuve* em seu contexto histórico e amplia o ponto de vista de Thibaudet que circunscreve sua origem à França e limita-se a classificar os ciclos em três categorias: individual, familiar e grupal. Magny vai um pouco mais além, porque os romances como *Les Thibault* abarcam um universo muito mais amplo do que o círculo de uma família, daí sua sugestão do termo "sommes romanesques" para classificá-los.

Dentre as qualidades de *Les Thibault*, Magny destaca a solidez, a densidade e caráter compacto do conjunto que chamam a atenção desde o início. Disso decorrem dois aspectos: primeiro, a dificuldade para ler cada parte separada de seu todo, como já havia observado Rousseaux, em seu artigo de 1936; segundo, a ruptura que se nota após a publicação de *L'été 1914*, dividindo o romance em dois blocos: as partes publicadas antes de 1936 e aquelas publicadas depois desse ano. A observação de Magny, mais aguda do que a de Lalou, porque este se limita às explicações do próprio autor sobre o término da obra, faz repensar a recepção da obra em dois momentos. Os leitores devem ter estranhado a mudança na direção do romance quando foi publicado *L'été 1914*, mas esses leitores eram aqueles que estavam acompanhando a obra por meio do lançamento das respectivas partes. É aí que Magny observa que a ruptura é menos perceptível do que quando se lê a obra de uma só vez.

Para melhor evidenciar como se dá a modificação feita por Martin du Gard, Magny procede a um estudo minucioso das características que marcam as duas partes. Sua análise nos leva a deduzir que a recepção do leitor após 1936 sofre uma mudança, porque até os seis primeiros volumes do romance é o indivíduo que importa e a progressão da obra tendia para esse movimento, isto é, a obra estava centrada no indivíduo. Quando se publica *L'été 1914*, (1936), esta parte ganha mais importância no sentido de que as histórias dos indivíduos estão subordinadas à história da guerra. Assim, os leitores posteriores ao término da obra terão a visão de que o fato histórico presente é mais importante do que o individual que vinha sendo trabalhado. Tomando as idéias de Magny, podemos dizer que houve uma leitura antes do término da obra e outra após a publicação de *L'été 1914*, ou seja, a mudança na direção de *Les Thibault* conduz os leitores para uma recepção diferente da primeira, que vai até 1936.

---

[18] Magny, op. cit., p. 279.

A leitura de Magny condiciona, por outro lado, a recepção de *Les Thibault* entre os críticos, porque é a partir de seu estudo que alguns pontos do texto como a ruptura, a visão de mundo do escritor, sua objetividade, entre outros, serão levados em consideração. E todos serão unânimes em procurar rebater sua análise a respeito da cisão da obra em dois blocos distintos. Dentre esses críticos destacam-se: Clément Borgal (1957), Pierre Daix (1957), Jacques Brenner (1961) e Robert Roza (1970). Contudo, em 1955, Albert Camus faz referência à nova perspectiva em que o romance se abria com *L'été 1914*, sem, no entanto, tocar nos problemas levantados por Magny.

Assim, antes de verificarmos outros aspectos da análise de Magny, colocaremos o ponto de vista de Camus e dos quatro críticos, no que concerne a essa "ruptura".

II. 2. *L'été 1914*: o pomo da discórdia

Para uma compreensão melhor do assunto, faremos um breve histórico que remonta ao acidente do escritor. Após a publicação de *La mort du père* (1929), em 1931, a continuação denominada de *L'appareillage* já estava quase pronta. Todavia, um acidente automobilístico obrigou Martin du Gard a ficar três meses de repouso, tempo suficiente para refletir sobre sua obra. Ele se dá conta de que, se continuasse com os planos primitivos, que previam ainda muitos volumes, acabaria pondo em risco o equilíbrio e a unidade da obra. Por essa razão, ele destrói o que já tinha feito e leva quase três anos para dar outra direção à obra, encurtando-a. Em fins de 1933, o autor começa a preparar os volumes que marcariam o término de *Les Thibault*. Essa mudança nos planos primitivos é apontada por muitos críticos como "ruptura" que dividiu a obra em duas partes: os seis primeiros volumes formariam o primeiro bloco e *L'été 1914* e *L'épilogue* formariam o segundo, pois o primeiro está centrado nos destinos individuais de suas personagens, enquanto no segundo, a História ganha relevância e acaba por impor-se ao primeiro bloco. O que se discute, então, é se houve realmente uma ruptura e se Martin du Gard consegue tornar essa cisão imperceptível, ou seja, unir ficção e História. Como vimos, Magny é a primeira a fazer tal observação de que há uma ruptura e que o escritor não consegue unir os dois planos da obra.

Em 1955, Albert Camus[19], no prefácio às *Oeuvres complètes* de Martin du Gard, também comenta esse assunto. Para ele, não foi sem sofrimento que Martin du Gard reiniciou *Les Thibault*, pois destruíra, em 1931, a parte que estava quase pronta, além de levar em torno de dois anos para reencontrar o caminho. Esse longo tempo de reflexão é sentido por meio da escrita no primeiro tomo de *L'été 1914*. Esse volume, na primeira edição, tem três tomos, mas, só no segundo é que o escritor parece ter voltado à antiga forma - a de escrever sem esforço.

De acordo com Camus, o novo rumo dado à obra leva em conta os acontecimentos externos - a chegada de Hitler ao poder e a nova guerra que se fazia sentir. Camus é o primeiro a fazer tais observações relativas às causas externas como responsáveis também pela mudança feita por Martin du Gard em sua obra. Sua opinião foi amplamente desenvolvida, posteriormente, por outros críticos.

Em 1957, Clément Borgal é o primeiro a opor-se aos argumentos levantados por Magny. Para ele, o assunto não merece a importância com que é tratado, pois afirma: "on s'appésantit davantage, pour l'ordinaire, sur un changement, prétendu radical, de ton et de méthode"[20]. Para esse crítico, a mudança na técnica é mínima, porque algumas das características como os monólogos e a banalidade estão presentes nos primeiros e também nos últimos volumes da obra.

Porém, Borgal chama a atenção para o fato de que, realmente, quando se adentra na leitura de *L'éte 1914*, só a presença de Jacques garante a continuidade da mesma história, e acrescenta que as preocupações ideológicas tomam o lugar sobre os destinos individuais; mas, isso não é motivo para considerar que Martin du Gard tenha cometido uma ruptura na sua técnica. O crítico lembra que esse assunto histórico fazia parte dos planos primitivos. O que faz a diferença é o fato de o romance terminar no episódio da guerra, modificando a significação "surromanesque" da obra. Para ele, Martin du Gard não introduz "un nouveau sujet, juxtaposé au premier, et essentiellement inassimilable"[21], como quer Magny. Tal procedimento, o de apresentar simultaneamente duas experiências, a ficcional e a histórica, é

---

[19] CAMUS, Albert. "Préface: Roger Martin du Gard". In: Martin du Gard, Roger. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1955, p. VII – XXIX.
[20] BORGAL, Clement. *Martin du Gard*. Paris: Éditions Universitaires, 1957, p. 108.
[21] Id. ibid., p. 111.

realizado por John dos Passos, na trilogia *USA*. Este romancista conta a história de 14-18 de modo indireto, por meio de canções da época, propagandas etc, e não objetivamente como faz Martin du Gard. Para Borgal, Magny não aceita o procedimento utilizado por Martin du Gard, preferindo o de outros escritores.

Enfim, para Borgal, a ruptura é tão pequena entre os seis primeiros volumes e os últimos "que l'on pourrait légitimement considérer ceux-là comme un simple prologue de ceux-ci"[22]. A guerra é o ponto culminante da obra e, além disso, escrever sobre a história de famílias implica em saber quando parar, porque as gerações sempre vão se suceder eternamente. Por isso, cabe ao romancista saber encontrar o desfecho adequado para conservar a unidade da obra, caso contrário ela perde seu equilíbrio.

Concluindo, Borgal admite ter havido uma mudança com *L'été 1914*, a qual não deve ser considerada como ruptura drástica em que não se reconheceria mais a continuidade da história dos primeiros volumes e, principalmente, como afirma Magny, de que o assunto de *L'été 1914* ficaria justaposto ao primeiro como um corpo estranho.

Para se entender o encadeamento dado por Martin du Gard a *Les Thibault*, Pierre Daix[23] começa pelo plano primitivo da obra, observando haver nele uma tendência em aproximar a obra da tradição naturalista, prejudicando, assim, qualquer possibilidade de ver o que ela tem de moderno. A fixação desse clichê se deve à leitura do plano inicial, das seis primeiras partes e das afirmações do próprio escritor a propósito de seu empreendimento. Tudo isso induziu alguns críticos a relacionarem *Les Thibault* a obras de escritores como Thomas Mann, Galsworthy e, principalmente, Zola, algo que não poderia mais ser realizado atualmente. Mas contrariando toda essa tendência, Daix afirma que não só o conjunto se apresenta espantosamente moderno, como também a leitura separada das seis primeiras partes. E ele se pergunta se a visão de atualidade se deve somente ao novo desfecho que Martin du Gard deu à obra. De qualquer modo, é inegável que o volume de *L'été 1914*, com seu aspecto trágico, modifica a leitura das primeiras partes, mas não prejudica a unidade de ação.

---

[22] Id. ibid., p. 112.
[23] DAIX, Pierre. *Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard*. Paris: Éditeurs Français Réunis, 1957.

Para Daix, as modificações propostas por Martin du Gard, em 1933, são bastante significativas, primeiro porque vieram treze anos depois da publicação dos primeiros volumes; a sociedade européia e a francesa apresentavam nítidas mudanças; e, em 1933, Hitler chega ao poder. Tudo isso, certamente chamou a atenção do romancista e, talvez explique o aspecto de tragicidade apresentado pela obra. Além disso, possivelmente, o leitor de pós-guerra a interpretasse com outra luz. Mas, todos esses argumentos, embora plausíveis, não são suficientes para explicar a unidade de ação mantida com o novo desfecho.

O ponto de partida para se perceber a densidade romanesca pode ser encontrado nas próprias explicações de Martin du Gard a respeito do motivo que o fez mudar seu projeto: "para manter a unidade e o equilíbrio da obra". Assim, o volume de *L'été 1914* não é um mero acidente na seqüência do romance, mas sua presença obedece a uma lógica da obra e responde às mudanças dos acontecimentos exteriores. A densidade romanesca, iniciada nos seis primeiros volumes, é indispensável para criar a atmosfera trágica do volume do *L'été 1914*.

Daix chama a atenção para a modificação feita no plano inicial da obra, com a introdução de *L'été 1914*, que dá modernidade ao conjunto, fazendo a leitura dos seis primeiros volumes modificar-se pela influência dos dois últimos. O crítico também considera como uma característica de modernidade a unidade real da obra, na qual toda a densidade romanesca contribui para a tragédia da guerra desenvolvida nessa parte. Essa densidade é conseguida através do encontro em um tempo mínimo de fatos e circunstâncias carregadas de significação. Cada episódio é extremamente cheio de mudanças, de reações e de descobertas. Tudo contribui para que o desenrolar dos episódios se assemelhe aos de uma tragédia, dando ao leitor a sensação da fatalidade pela imposição de uma seqüência implacável.

Daix justifica a mudança na direção do romance, realizada por Martin du Gard, nos acontecimentos políticos, mas também acrescenta que esse desfecho era esperado, não destruindo, assim, a unidade da obra entre os seis primeiros volumes e os últimos.

Jacques Brenner[24], além de citar alguns dos argumentos de Daix e de Borgal, com relação à ruptura, acrescenta que Martin du Gard deve ter levado em consideração a questão

[24] BRENNER, op. cit., 1961.

do tempo para retomar um assunto do passado, ou seja, seguindo a cronologia da obra, Jean-Paul, o filho de Jacques e Jenny, estaria no enredo ainda por volta de 1940. O que Martin du Gard percebe é que ele não podia prever a História. Em *Jean Barois* (1913), o herói morre em 1918, sem nenhuma referência à guerra de 14-18. Mas, para *Les Thibault*, ele já pressentia as mudanças no quadro europeu. Assim, era necessário encurtar a história, encontrar um fim mais natural.

Em 1932, Martin du Gard já sabia qual a continuidade que daria ao romance e comunica o fato a Gide, que o aprova e escreve em seu *Journal*: "Cette solution me paraît des plus heureuses, infiniment préférable à cette longue suite de livres qu'il projetait d'abord; non seulement plus significative, mais appelée à éclairer la signification des livres précédents ..."[25]. Brenner acrescenta ainda que :

> En élaborant son premier plan, R.M.G. avait prévu que ses héros se dirigeaient les yeux fermés vers une catastrophe qu'ils ne prevoyaient pas, et que Jacques y perdrait la vie. [...] *La rupture de ton qu'on lui a reprochée, entre La mort du père et L'été 1914, n'est pas due, à notre avis,à l'abandon du plan primitif: elle était inévitable, elle était dans la nature même du sujet choisi.* L'irruption de L'Histoire, avec majuscule, dans l'histoire privée des héros ne pouvait se produire sans un bouleversement bien apparent (1961, p. 78), (grifo nosso).

Para Brenner, é de certo modo simpático o fato de Martin du Gard ter abandonado um pouco sua objetividade e se mostrado mais. Ele afirma que Gide previra isso, "Cette condensation l'invitera à se déclarer lui-même bien davantage"[26], o que Magny toma como fato negativo, porque *L'été 1914* não apresenta a mesma limpidez dos seis primeiros volumes e o autor se faz mais presente. De acordo com Brenner, a nova direção dada a *Les Thibault*, não poderia passar desapercebida por causa do assunto escolhido, a guerra de 1914.

Robert Roza[27] observa que a análise de Magny é uma das mais sérias, pois, para ele, as outras críticas não são feitas no plano estético, mas no filosófico e no conceitual. Seu objetivo é comparar os dois blocos para procurar as causas profundas de uma mudança, cuja importância se admite *a priori*.

---

[25] Id. ibid., apud, Brenner, p. 69.
[26] Id. ibid., p. 69.
[27] ROZA, Robert. *Roger Martin du Gard et la banalité retrouvée*. Paris: Didier, Col. "Essais et critiques", 1970.

A explicação do autor, "manter o equilíbrio e a unidade da obra", não convence Roza, porque entra em contradição com uma outra justificativa encontrada em algumas cartas endereçadas a Gide nos anos de 1924 e 1933. O escritor explica a Gide que seu assunto começa a cansá-lo, e o *roman-fleuve*, gigantesco, amorfo, se oferece como alvo de reprovação pela gratuidade. Assim, o encontro histórico permite escapar da anedota e justificar seu trabalho, dando-lhe um sentido utilitário, um caráter de necessidade. E, uma última razão, mais forte, está ligada aos acontecimentos contemporâneos, ou seja, às mudanças no cenário político da Europa, aspecto abordado por todos, exceto por Magny e Borgal. A mudança escolhida é para testemunhar e advertir, daí sua evocação com tanta precisão dos espectros de 1914 e o esforço para lembrar a todos a patética lição do passado.

Encontradas as justificativas que levam a inserção da História no romance, resta saber se Martin du Gard consegue unir ficção e História. Naturalmente, a mudança de planos conduz a uma mudança na técnica narrativa. Uma vez que se encurtaria o desfecho, no lugar da narrativa lenta, era preciso mostrar de forma acelerada o curto período que antecedia à guerra.

Roza observa que ao se aceitar a cisão, deve-se concordar também com a crítica feita por Magny, mas se quiser refutá-la, é preciso encontrar nos volumes anteriores a *L'été 1914* os elementos que tornaram essa mudança indispensável. E o crítico, por não concordar com a cisão da forma como é apresentada, tenta mostrar como a mudança ocorre com a desintegração da crônica burguesa na parte inicial, e avalia que a "colagem" da parte histórica foi um sucesso.

Para Roza, existe uma mudança na estrutura da obra desde o quarto volume, *La consultation*: mudança crescente de assunto e de ótica que prefiguram a chegada de *L'été 1914*. Nos três primeiros volumes, prevalece a estrutura de intriga, que atinge seu auge em *La belle saison*, pelo grande entrelaçamento das várias intrigas, o que Magny chama com propriedade de *noeuds d'événements*. Porém, ela não observa que esse procedimento não é adotado para todo romance, e, mais especificamente, a partir de *La consultation*. Para ela, esse tipo de estrutura se mantém até *La mort du père*, volume que antecede a *L'été 1914*. Roza observa que a partir de *La consultation* o interesse por intrigas diminui drasticamente, e é isso que ele levanta em sua análise.

Um outro aspecto observado pelo crítico é relativo ao interesse psicológico. Os três primeiros volumes parecem conduzir cada personagem à sua maturidade psicológica. Assim, tudo o que se poderia apresentar posteriormente já não seria mais novidade, ou seja, não surpreenderia mais. A partir do quarto volume, *La consultation*, acontece a exploração de temas mais universais, e cada personagem vai se chocar com o absurdo da existência. O romance se orienta para a confrontação com o sofrimento humano e com a morte. É a primeira manifestação de um tema fundamental para a seqüência do conjunto que forma *Les Thibault*. Martin du Gard começa trabalhar a questão da incomunicabilidade dos seres. Esses elementos surgem desde os primeiros volumes, mas é em *La sorellina*, quinto volume, que encontram sua maior expressão, pois a falta de comunicação e a solidão aparecem sob o signo da fatalidade.

Há também uma evolução nos níveis da técnica narrativa. Nos três primeiros volumes, predominam os *noeuds d'événements*; mas, a partir de *La consultation*, esse procedimento é abandonado em favor de uma aceleração do tempo. Há uma concentração do tempo e do espaço. Tudo se passa em menos de vinte e quatro horas e dentro da clínica. Em *La sorellina*, os dois fios de narrativa se sucedem, ao invés de se alternarem como em *La belle saison*. Em *La mort du père*, a imposição cronológica não deixa margem à simultaneidade de fatos. Todas essas mudanças contribuem para deslocar o centro de gravidade da narrativa e preparam o leitor para *L'été 1914*.

Borgal fixa a concretização repentina do tempo somente em *L'été 1914*; mas, para Roza, ela inicia-se em *La consultaiton*, porque é a obsessão do tempo que conduz à fatalidade. Ele observa que, aos poucos, a atmosfera do romance vai tornando-se sombria e os presságios da tragédia se fazem sentir. Para obedecer a essa novidade que chega, é preciso ampliar o quadro da crônica, aumentá-la à dimensão da História de todos, e, por outro lado, encontrar uma forma na qual a tragédia ficaria visível por meio da amplitude e da diversidade dos acontecimentos. O volume de *L'été 1914* é a solução.

Outros críticos também abordam esse aspecto, mas sem apresentar nenhuma novidade ao que foi dito. Jochen Schlobach[28], ao escrever um artigo em comemoração ao

[28] SCHLOBACH, Jochen. "Roger Martin du Gard et l'histoire". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. ed. Paris: Armand Collin, 1982, p. 773-788.

Centenário do escritor, toma os mesmo termos de Daix para explicar as mudanças feitas por Martin du Gard e acrescenta que o escritor tinha conhecimento da crise de consciência e da crise do sistema social por que o mundo passava, pois faz referência a elas em sua correspondência e em seu diário. Por isso, para esse crítico, é inadmissível atribuir a ruptura somente a problemas estéticos da obra, como fazem Magny e Roza, ou a detalhes biográficos, como o acidente de 1931.

André Daspre[29] não vê a colocação de *L'été 1914* como ruptura. Para ele, como para muitos outros, a unidade do conjunto é mantida mesmo com a inserção da História: as personagens mantêm sua autonomia e o que se mostra é a evolução de cada uma no decorrer de 1914, e os acontecimentos são apresentados e analisados no nível da vivência individual. A História, nesse caso, não é simples decoração, ela impõe-se às personagens e aos leitores, mostrando que a forma moderna do destino é a política. Para Daspre, Martin du Gard escreve para compreender a História e, explicando a evolução que leva o indivíduo ao conhecimento da história de todos e à aceitação de suas lutas, ele mostra que o homem é capaz de pensar seu próprio destino, de vivê-lo e até mesmo de não sofrer sua imposição. Martin du Gard, que sempre se recusou em ter uma vida pública, também se recusa ser um ativo militante na Segunda Guerra, mas isso não significa que ele não tenha tomado partido. Os dois últimos volumes de *Les Thibault* são o grande exemplo de seu pacifismo.

Todos os críticos não são unânimes no que concerne à ruptura, mas admitem que, com *L'été 1914*, a História dá ao romance uma importância capital e procuram justificar essa parte histórica inscrevendo-a na lógica do conjunto. Para muitos, a História constitui uma necessidade previsível, uma inclusão inevitável, embora nenhum deles explique como o autor não se apercebera disso a mais tempo.

II. 3. O mundo sem saída de Martin du Gard

[29] DASPRE, André. "Roger Martin du Gard". In: *Histoire littéraire de la France*. Tome VI. Paris: Éditions Sociales. 1982, p. 223 – 229.

Retornando a outros aspectos da análise de Magny, seu ponto de vista a respeito da visão de mundo de Martin du Gard nos leva a pensar que, talvez, ela tenha lido o texto do Rousseaux, embora, em nenhum momento ela mencione suas fontes e sua análise seja bem mais profunda. Para Rousseaux, toda a obra de Martin du Gard tem um cunho naturalista e, para afirmar suas idéias, toma como exemplo o fato de o autor citar, de forma indireta, seus mestres dentro das obras, tanto Tolstói quanto Zola, além de mostrar a visão materialista do final do século XIX. Magny acrescenta que as conseqüências da adoção dessa filosofia materialista produz em Martin du Gard uma visão curta e estreita do mundo e que ele acaba criando um universo sem saída, mesmo para a sua vida pessoal, porque, depois de *Les Thibault*, ele some de cena. Rousseaux busca explicação muito mais no universo pessoal do escritor do que na análise de sua obra. Magny chega a essa conclusão pelo estudo minucioso da obra e observa que, quando Martin du Gard esquece sua filosofia, ele oferece ao leitor belas páginas do mais puro dom artístico.

Outra explicação para o universo pessimista de Martin du Gard é a própria construção da obra, que se assemelha a uma tragédia. Magny cita com detalhes como o romancista conduz suas personagens para esse fim inevitável. A aceleração do tempo é um dos principais aspectos da tragédia, mas os temas também manifestam essa visão negativa do mundo e um deles, recorrente na obra, é o sofrimento.

O padecimento físico ganha importância nesse universo porque ele é a materialização do mal: "lorsque le livre une fois refermé se recompose dans la mémoire, c'est le souvenir d'innombrables maladies et souffrances physiques ..."[30]. Essa obsessão pelo sofrimento aparece em toda a obra, mesmo nas partes nas quais se respira um ar mais leve, como no volume de *La belle saison*. Em *La consultation* há uma seqüência de males intermináveis que é apresentada nesse volume. Até mesmo o mal moral é expresso por meio do sofrimento físico, como se fosse a única forma de torná-lo sensível à nossa realidade. Em *L'été 1914*, Jenny, ao acompanhar Jacques pelas sedes dos jornais e pelas reuniões em busca de informações sobre a guerra, acaba se sentido muito esgotada fisicamente, mas suas dores físicas representam também seu sofrimento moral diante de uma mudança tão brusca em sua vida. Ela vivera enclausurada em seu mundo particular e, de repente, se vê expulsa desse mundo e lançada num outro do qual tinha total desconhecimento. Para Magny, "cette hantise

[30] MAGNY, op. cit., p. 298.

de la souffrance physique, conçue comme la seule forme du mal, entraîne immédiatement le pessimisme radical de Martin du Gard, l'absence total d'espoir dans son univers"[31].

Para Magny, o universo romanesco de Martin du Gard não deixa margem a outras saídas e esse aspecto pode ser observado pela filosofia que aparece em algumas partes da obra e também pela técnica narrativa em que tenta abordar os fatos de modo objetivo, excluindo qualquer possibilidade de saída pelo sublime. E o fim de sua obra é a tragédia a que todas as personagens são submetidas.

II. 4. Crítica e amizade

Um aspecto da recepção de Martin du Gard poderia ser feito tomando somente a relação de amizade com o grupo da *Nouvelle Revue Française*, principalmente quanto à figura de André Gide, cuja diferença de pensamento não impediu o nascimento de uma grande amizade entre os dois. Algumas das críticas de André Gide, relativas ao trabalho de Martin du Gard, tornaram-se famosas. Tomamos aqui apenas uma delas, a que se refere à técnica adotada por Martin du Gard em *Les Thibault*, no sentido de não deixar nenhuma ambigüidade em seu texto, pela falta de alternância do foco narrativo:

> Je reprocherai à Martin du Gard l'allure discursive de son récit; se promenant tout le long des années, sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu'il considère, chacun de ceux-ci vient à son tour au premier plan; jamais leurs lignes se mêlent et, pas plus qu'il n'y a d'ombres, il n'y a de perspective" (*Journal de Faux Monnayeurs*, 2/01/1921), (*Apud*, Brenner, 1961, p. 73).

Essa diferença entre a estética dos dois escritores foi tema para três críticos: Magny, Daix e Brenner. Magny é a primeira a se manifestar, quando discute a objetividade do texto de Martin du Gard. Para ela, as seis primeiras partes apresentam uma objetividade de teatro diferente da técnica de Gide para *Les faux monnayeurs*, que se utiliza de vários pontos de vista na narrativa. E é essa clareza ao narrar que não permite ao escritor dar um fim diferente para *L'été 1914*. Ela também prejudica a união dos dois planos que a obra apresenta

[31] Id. ibid. p. 299.

com a inserção da História no romance, ou seja, a dificuldade para unir o aspecto real e o imaginário, a realidade histórica e a realidade romanesca.

Embora a crítica de Gide seja sobre a falta de variação do foco narrativo ou do ponto de vista na obra de Martin du Gard, para Daix, ele está falando sobre a densidade romanesca, e é sobre esse ponto que conduz sua discussão. Ainda segundo Daix, quando Gide está julgando o método de Martin du Gard, na verdade ele apenas toma a obra do amigo como pretexto para falar de si mesmo: "é um julgamento de Gide sobre Gide".

Daix toma um trecho dessa observação de Gide "pas plus qu'il n'y a d'ombres" relacionando-o aos temas abordados por Martin du Gard. Para esse crítico, Gide está observando que não há pontos de "sombras" ou obscuros na obra. Para rebater essa opinião de Gide, cita os vários temas em que esse tipo de técnica é adotada, o que permite uma certa ambigüidade no texto. No entanto, como já observamos, essa crítica de Gide sobre *Les Thibault* se refere à não utilização de diferentes pontos de vista na narrativa, como ele adota para sua obra *Les faux monnayeurs*. A crítica de Daix, nesse caso, não tem fundamento, porque aborda um aspecto do qual Gide não faz referência.

Brenner, referindo-se às observações de Gide sobre o método de Martin du Gard, lembra que esse comentário é de 1921 e que, talvez, Gide não o mantivesse vinte anos depois. Brenner salienta ainda que a história de *Les Thibault* não é inteiramente contada ano por ano, como sugere a crítica de Gide. Os heróis são vistos em diferentes momentos, distantes uns dos outros, na existência deles. O inconveniente é já encontrar as personagens modificadas, em épocas diferentes, sem ter podido acompanhar suas transformações. Além disso, os intervalos que Martin du Gard deixa de um volume para o outro podem ser preenchidos pela imaginação do leitor, por meio das indicações sugeridas pelo texto. Em alguns casos, o leitor é obrigado a reconsiderar uma ação passada depois de algumas revelações que aparecerão no decorrer da obra, ou seja, nos volumes posteriores. Em *La sorellina*, por exemplo, escrita muito tempo depois das observações de Gide, baseadas no plano da obra, Brenner observa o esclarecimento que esse volume traz para os anteriores, ou seja, o leitor só compreende certas alusões feitas em *La belle saison* ou em *La consultation*, após sua leitura. Brenner não se mostra preocupado em opor-se a Gide, mas acrescenta que essa observação vale para os três primeiros volumes, porque aos poucos a escrita de Martin du Gard sofre alterações, principalmente nos dois últimos volumes, nos quais o romancista produziu muito mais do que

nos seis primeiros reunidos; e, essa grande produção não pode ser comparada à redação dos primeiros volumes, quando estava iniciando seu projeto.

O estudo de Magny foi como um estímulo para aqueles que admiravam a obra de Martin du Gard continuarem as pesquisas que ela havia iniciado. Alguns pontos de sua análise se transformaram em polêmica, como o problema da ruptura presente em *Les Thibault*. Ela também influenciou os leitores, pois, como observa Shinji Tanamura[32], depois da tradução de seu livro no Japão, em 1965, o interesse pela obra de Martin du Gard diminuiu. Daí a tentativa de alguns críticos que, opondo-se a Magny, buscam outros elementos que comprovem as qualidades das obras do romancista e lhes garantam uma recepção mais positiva.

Em 1957, quando Borgal publica o livro *Martin du Gard*, seu estudo preenche a grande lacuna no que concerne à ausência de trabalhos dedicados exclusivamente ao escritor. Seu estudo, além de ser o primeiro a opor-se as algumas das idéias de Magny, aprofunda também outros temas, como a técnica que Martin du Gard utiliza em *Jean Barois* e a vida particular do escritor. Assim, tomaremos sua pesquisa como ponto de partida para a análise de dois temas: o comportamento reservado de Martin du Gard e os aspectos da arte dramática presentes em *Jean Barois*, pois outros críticos também se posicionaram a esse respeito.

II. 5. Um escritor modesto

A idéia de que havia poucos trabalhos sobre Martin du Gard já havia sido levantada por René Lalou em 1937. Borgal lembra que de todos aqueles que haviam recebido o Prêmio Nobel, o de Martin du Gard foi o menos comentado. E isso, talvez, em virtude do silêncio que o escritor se impusera. Borgal procura aprofundar essas questões entrevistas por Lalou, acrescentando que nem as relações de amizade, que por mais importantes que fossem, tiveram influência no modo de ser do escritor. Em 1937, quando recebeu o Prêmio Nobel, esperava-se que saísse de seu anonimato, mas nem essa consagração máxima o tirou do

[32] TANAMURA, Shinji. "Roger Martin du Gard au Japon". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin, 1982, p. 812-817.

mutismo. Muitos jornalistas ao saberem quem era o premiado dirigiram-se para a casa dele, em Nice, todavia encontraram as portas fechadas. A decepção foi geral. O romancista só concordou em dar entrevistas quando estava em Estocolmo, para a recepção de entrega do prêmio. A observação mais interessante a esse respeito é de Camus: "Martin du Gard est l'exemple, assez rare en somme, d'un de nos écrivains dont personne ne connaît le numéro de téléphone [...]. J'ai toujours nié, pour ma part, qu'il pût exister un écrivain modeste; depuis que je connais Martin du Gard, ma conviction vacille"[33]. O silêncio mantido por Martin du Gard em torno de sua pessoa durante a vida toda, com o objetivo de fazer aparecer somente a obra, com certeza teve um efeito contrário, porque tão obstinada teimosia só podia resultar em curiosidade por parte seus leitores. Borgal assim afirma: "Le mystère aiguise la curiosité, provoque la légende: soit. On n'imagine pas tout ce qui peut se raconter sur lui, se chuchoter, se papoter ... "[34]. Assim, lia-se Martin du Gard à procura de qualquer detalhe sobre o homem e não sobre o escritor. Mas a verdade é que não se encontrava nada sobre seu comportamento social. O próprio escritor declarara, por ocasião da cerimônia em Estocolmo, que se quisessem conhecê-lo, que o fizessem por meio de sua obra.

Um aspecto que também chama atenção para o seu comportamento diz respeito à premiação recebida. Ele não modificou sua conduta por causa dos poucos dias de glória; ao contrário, tempos depois escreveu a um amigo dizendo que tinha sofrido muito com a cerimônia e se encontrava cansado e precisando, mais do que nunca, de retiro e de repouso. Assim, cumprida a obrigação, ele retornou ao seu mundo de silêncio.

Borgal e Brenner, por caminhos diferentes, procuram apresentar a vida do escritor, não deixando escapar nada. Remontam a sua infância e sondam o nascimento do gosto literário desde a mais tenra idade. Borgal escreve seu livro a partir de pesquisas e somente depois comunica a Martin du Gard. Brenner, por sua vez, manifesta sua intenção ao autor, que o desaconselha; por isso, sua obra é posterior, porque, se não fosse a objeção do autor, seu livro teria saído quase na mesma época do livro de Borgal. De modo indireto, o autor influenciou na sua própria recepção, ao não permitir a concretização de um trabalho como o de Brenner, antes de sua morte.

Esse aspecto da vida de Martin du Gard, abordado pelos primeiros críticos de sua obra, também é comentado por Magny e Camus. Pois é algo que faz parte do início de sua

---

[33] CAMUS, op. cit., p. IX.
[34] BORGAL, op. cit., p. 23.

recepção. Essa imagem do escritor solitário se cristalizou ao longo das recepções, por isso, vamos encontrá-la muitas vezes reiterada em exemplos diferentes, mas que sempre refletem o seu comportamento reservado, inclusive no exterior. Vale lembrar que Martin du Gard era muito amável e educado com as pessoas que o procuravam ou com aquelas de seu convívio social. Essa redoma que ele criou em torno de si mesmo era uma necessidade de sua natureza: ele precisava de silêncio para elaborar suas obras e o demasiado esforço exigido na composição de cada uma delas não lhe permitia que perdesse tempo; por outro lado, ele era muito modesto e acreditava que quem deveria existir para o público era a obra e não o seu criador. Por isso, ele afirmava que, quem quisesse conhecê-lo, bastava ler sua obra – sua vida estava ali.

II. 6. *Jean Barois* e a arte dramática: a grande descoberta

Para se falar da importância da técnica narrativa de *Jean Barois*, é necessário remontar à origem da ligação de Martin du Gard com a arte dramática. Para Borgal, as manifestações a respeito da obra, até então, não revelavam suas qualidades. A forma dialogada que Martin du Gard deu ao romance era uma regra que ele tinha fixado *a priori* e que considerava de grande originalidade. E é esse procedimento que lhe permite conceber uma "história" com grande objetividade e abnegação. Para se dar o devido valor a essa técnica, com a qual Martin du Gard tenta renovar o romance, é preciso lembrar sua admiração pelo teatro, cuja expressão da verdade psicológica e a tradução sensível da presença das personagens dava ao gênero grande superioridade em relação aos demais. Desse modo, "l'idée lui vint de concilier les avantages de la nature même du genre romanesque (extension dans le temps et l'espace, liberté et diversité des moyens) et ceux offerts para la technique dramatique et de créer un genre nouveau: le roman dialogué"[35]. Alguns de seus escritos de juventude atestam ser isso uma grande descoberta: em 1906, ele escreve *Jean Flers*, à maneira de *Jean Barois*. O mesmo acontece em *Une vie de saint*.

Brenner também comenta as influências do teatro na vida do escritor, remontando, da mesma forma que Borgal, aos primeiros escritos da juventude, desconhecidos pelo público. Ele acrescenta que, se analisada, a técnica de Martin du Gard tem mais características cinematográficas do que teatrais: "C'est pourtant à un découpage de film que l'on compare

[35] Id. ibid., p. 43 - 44.

aujourd'hui la manière de *Jean Barois* plutôt qu'à un découpage théâtral"[36]; aliás, o próprio escritor havia usado o termo "cinematográfico" para descrever sua técnica.

Borgal retorna ainda a este assunto num artigo escrito por ocasião do centenário do nascimento de Martin du Gard, em 1982, para a revista de *História literária francesa*, cuja edição é em homenagem ao escritor. Em "Roger Martin du Gard et le théâtre", Borgal vai às origens dessa arte que tanto influenciou a carreira do escritor, pois este, já na adolescência escutava um amigo ler as tragédias que escrevia. Há, ainda, os artigos de Eky Swedenborg[37], "*Jean Barois* et la technique narrative", e de Bernard Alluin[38], "Deux jours de vacances", que também procuram explicar a técnica utilizada por Martin du Gard em suas obras, desde os primeiros escritos, como tentativas de dominar essa arte, na qual o diálogo é o elemento principal.

Esses três artigos, escritos vinte anos depois dos primeiros estudos de Borgal e de Brenner, mostram que a recepção de Martin du Gard se ampliou muito e nos dá uma medida da leitura feita, hoje, de suas obras. Mostram também que o romance *Jean Barois*, setenta anos depois de sua publicação, ainda é um material farto para pesquisas.

A influência do teatro na vida de Martin du Gard foi muito grande. As primeiras obras inacabadas atestam seu gosto pela arte dramática. *Jean Barois* é a realização desse desejo. Se *Les Thibault* fogem à regra, não foi por simples acaso. Martin du Gard, antes de dar-lhe a forma definitiva, pesou os prós e os contras quanto à adoção do diálogo para um romance tão extenso e, constatando a impossibilidade, deu outro rumo a sua obra.

II. 7. *Les Thibault*: outras leituras

Em 1955, Camus redige o prefácio das *Obras Completas* de Martin du Gard para a coleção "Bibliothèque de la Pléiade". Ele inicia elogiando *Devenir!*, romance da juventude, no qual o romancista já revela suas qualidades de grande artista. A evolução lenta e segura do

---

[36] BRENNER, op. cit., p. 52.
[37] SWEDENBORG, Eky. "Jean Barois et l'acte de lire". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982, p.728 – 734.
[38] ALLUIN, Bernard. "Deux jours de vacances". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982, p.744 – 759.

romancista, o conduzirá a construir uma obra sólida, sendo *Les Thibault* o corpo principal e as demais obras - *Jean Barois*, *Confidence Africaine*, *Vieille France* e as obras dramáticas, os pilares desse corpo.

Camus defende a forma tradicional adotada para *Les Thibault*, citando as palavras de Flaubert a respeito do assunto: "Les chefs-d'oeuvre, sont commes les grands animaux. Ils ont la mine tranquile". E Camus acrescenta:

> Oui, mais dans leur sang courent toujours d'étranges et jeunes ardeurs.. Ces sont ces brûlures, et ces audaces, qui, déjà, rapprochent de nous l'oeuvre de Martin du Gard. Et d'autant plus, après tout, qu'elle a la mine tranquille. Une sorte de bonhomie masque ici d'impitoyable lucidités, qui ne se découvrent qu'à la réflexion, mais s'y prolongent alors (1955, p. IX).

É que, segundo Camus, a obra de Martin du Gard tem certas qualidades que não se revelam de imediato, mas sim após uma leitura atenta e reflexiva. Essa aparência que lhe dá tranqüilidade esconde a lucidez com que certos temas são tratados e, principalmente, ao considerar que o romancista construiu sua obra sozinho, com paciência e solidão, não se deixando influenciar por modismos ou se auto-promovendo depois de ser premiado. Enfim, é um artista que fez de seu trabalho uma religião e a ele se dedicou exclusivamente.

Dentre as muitas qualidades observadas por Camus nas obras de Martin du Gard, ele dá ênfase aos temas como a sexualidade, a morte, a figura do adolescente, entre outros. Ele seleciona duas passagens retiradas de *Les Thibault* não só pela abordagem do tema, mas também pela forma com que Martin du Gard os apresenta, tornando-os dignos de um grande artista. A primeira se refere a Jacques que está preso numa instituição para menores rebeldes. Quando o irmão vai visitá-lo, ele o recebe com um silêncio obstinado. A conversa entre os dois avança tão pouco que Antoine imagina estar perdendo tempo. Para Camus, não há melhor exemplo que demonstre a humilhação de uma pessoa do que esse realizado pelo romancista, ao tratar o tema de forma objetiva e com cores neutras e tranqüilas. Aliás, a construção da figura do adolescente nessa obra contribuiu para que esse tema se tornasse moda na época. A segunda diz respeito à morte simulada do velho Thibault. Não sabendo que estava condenado à morte por causa de uma doença grave, ele finge que sua hora final chegou reunindo em torno de si toda a criadagem. Ele esperava protestos contra seus lamentos e contra o seu fim, mas o contrário acontece. Os criados, acreditando que realmente ele fosse

morrer naquela hora, começam a chorar, alguns até manifestam certo desespero, e o velho é pego de surpresa. É nesse momento que ele descobre que está gravemente doente e o medo da morte esteriliza sua fé. No fim, ele morre reconciliado, não antes de se despojar da falsidade que fez parte de toda a sua vida e que até naquele último momento ele representa.

Esses dois exemplos são suficientes para revelar a capacidade criadora de Martin du Gard como um mestre e Camus, ainda, declara: "Le romancier qui a su tracer les mouvements successifs d'une âme qui fait de l'être lui-même un moyen de paraître n'a rien à apprendre de personne. Il n'a que des leçons, et des leçons durables, à nous donner."[39]

De acordo com Camus, é nos temas das obras que a atualidade do romancista se revela. Eles mostram a evolução que conduz o indivíduo para o reconhecimento da história de todos e para a aceitação de suas lutas. Esse aspecto da construção da obra de Martin du Gard se sobressai, principalmente ao se observar a posição ocupada por ele em sua época. Camus o situa:

> ... entre ses prédécesseurs et ses pairs – qui ne ne parlaient que de l'individu et n'ont jamais donné à l'histoire qu'une place circonstancielle – et ses successeurs, qui ne font à l'individu que des allusions embarrassées. Dans *Les Thibault* au contraire, et dans *Jean Barois*, les individus sont intacts et la douleur de l'histoire toute fraîche. L'un et l'autre ne se sont pas encore usés réciproquement (1955, p. XIV).

Para Camus, o homem, após passar por tantas guerras, está desgastado e a história enrijecida e paralisada por causa das últimas destruições.

A respeito de *Jean Barois*, Camus afirma que o assunto curioso e a técnica insólita fazem com que a obra não se pareça com um romance. Nesse sentido, Martin du Gard rompeu com todas as tradições do gênero e nada pode ser comparado a ele na literatura. Com isso, o interesse pela obra nunca enfraquece e o livro se lê de uma só vez. Segundo Camus, esse livro é o único que expressa bem a época cientificista com suas esperanças e decepções. O conflito entre a fé e a religião, presente na obra e que tanto agitou o início do século, já perdeu a importância, mas deixou conseqüências como a falta de religião que contribuiu para ascensão do movimento socialista.

---

[39] CAMUS, op. cit., p. XIV.

A luta da personagem Barois a conduz ao descobrimento dos homens e a expressão de sua maior luta é o *Affaire* Dreyfus. No entanto, aos poucos essa personagem se desencanta com a História, retornando lentamente a sua antiga fé, após passar por angústia e solidão. A obra apresenta também homens como Luce, por exemplo, decididos a medirem-se com a morte por inteiro e que morrem razoavelmente felizes. Na opinião de Camus, esse tipo de homem povoará a literatura posteriormente, e foi entrevisto por Martin du Gard, ainda no começo do século.

O tema do indivíduo acuado entre a história e Deus também aparecerá em *Les Thibault*, no episódio da guerra, quando todos caminham inevitavelmente para a catástrofe. Em *Les Thibault*, a religião já não ocupa o primeiro plano da obra, aparecendo apenas nos primeiros volumes e no final, quando é descrita a agonia solitária de Antoine que morre sozinho, longe da família e, principalmente, recusa a mediação de um padre. Para Camus, o retorno desse tema e o encerramento da obra com ele, revela uma das obsessões de Martin du Gard: a agonia à qual o homem é submetido quando a morte se aproxima. O fato de restar em *Les Thibault* só homens representados pela classe médica, ou seja, não há mais alusão à figura do padre, é algo significativo para Camus. Em sua opinião, para Antoine e o romancista, a questão mais importante é a relação do homem com a humanidade e não sua relação com Deus, na qual nem o romancista e nem Antoine acreditam. Daí a ausência do padre, figura representativa de Deus. Por isso, a evolução de Antoine se deu longe das questões religiosas, por meio de seu engajamento forçado na experiência com a História. Segundo Camus, a História hoje não se expressa mais junto à religião e os seus rumos determinaram o desmoronamento do cristianismo burguês.

Para o crítico, é possível ver *Les Thibault* como o primeiro romance engajado da literatura, isso porque suas personagens têm algo a apostar e a perder nas lutas históricas: "La pression de l'actualité s'exerce, dans leur être même, contre des structures traditionnelles, qu'elles soient de religion ou de culture"[40]. Ao serem destruídas essas estruturas, destrói-se, de certa forma, o homem. O homem que fica está pronto para, um dia, existir. Assim, Antoine abre-se de início para a existência dos outros, mas esse progresso somente o força a apresentar-se à morte e a buscar, alheio a qualquer consolo ou ilusão, a última palavra de sua razão de viver. Para Camus, com essa obra "naît l'homme du demi-siècle, à qui nous avons

[40] Id. ibid., p. XVII.

affaire, et qu'on a beau jeu d'engager ou de libérer[41]". Antoine é a personagem representativa desse homem que deve nascer.

Um outro ponto abordado por Camus, sobre *Les Thibault*, é a importância de Jacques e Antoine dentro da obra. Para ele, a personagem de Jacques chamou a atenção do leitor desde o início com sua figura de adolescente rebelde, voluntarioso, sensível e determinado a dizer tudo o que pensava. Ele tem momentos notáveis no romance e uma percepção aguda dos fatos e, muito antes de Antoine, Jacques já percebia o que podia acontecer com o mundo. Mas sua evolução era previsível, pois, para Camus, nada mais é coerente do que passar da revolta para a revolução. Nesse aspecto, não houve alteração no desenvolvimento daquilo a que estava predestinado.

Já Antoine reúne mais motivos para ser considerado o herói do romance. Ele representa mais as idéias do autor e inicia e fecha a história. A evolução de Antoine, ao contrário da de Jacques, deu-se lentamente. O homem feliz, equilibrado, cheio de força e de uma sincera auto-estima vai aos poucos sendo reconduzido para o reconhecimento da miséria comum.

No início, Antoine tem um conhecimento prático da vida. Tudo lhe passa pelos sentidos, pois suas amizades e seus amores são físicos. Por outro lado, sua vida tem uma única direção, o trabalho. Acha que seu mundo é o melhor porque, aquilo que o cerca lhe convém. Sua evolução começa ao conhecer Rachel, por quem se apaixona pela primeira vez. Ela, porém, o admira, mas não se submete a ele. Pela primeira vez, Antoine é obrigado a admitir que não controla tudo, mas aos poucos percebe que isso é bom. Liberta-se e aprende a amar o outro pelo que ele é, deixando-o livre em sua natureza. A história dos dois é curta, contudo, ele guarda essa lembrança para sempre: é a imagem dela que o conforta na hora da morte. Rachel, mesmo com seus mistérios e sua excentricidade, ajudou Antoine a crescer ao ensinar-lhe o que era a liberdade, a humildade e que ele não era o único que sofria. Esse aprendizado ele aproveitou ao participar da guerra.

Do mundo que desmorona com a guerra, Antoine guarda como essencial a profissão que ainda exerce, pois ele renunciou ao que tinha, mas não ao que era. Após ser gaseado e ficar sabendo que vai morrer, ele ainda se preocupa com a humanidade, com o futuro que os homem teriam e com Jean-Paul, o filho de Jacques.

---

[41] Id. ibid., p. XVIII.

Les Thibault terminam com o diário de Antoine doente e com sua morte. Segundo Camus, uma certa sociedade também morre com ele. O que Camus se pergunta é o que pode ser transmitido desse velho mundo para o novo. Antoine procurou transmitir para o sobrinho Jean-Paul, ou para nós, tudo o que conseguiu salvar do desastre. De acordo com Camus, é nesse ponto que se situa a grandeza de Antoine, "c'est ici que se place sa grandeur, qui est d'être revenu, mais dans la lucidité, au niveau de tous"[42]. É uma personagem que não cessa de crescer, ao reconhecer, uma por uma, suas fraquezas e suas dúvidas. Em sua avaliação sobre si mesmo, Antoine se considera como um homem médio. Para Camus, é esse homem médio que dá força a toda a obra, mas não se pode esquecer de Jacques, figura diferente e também imponente como o irmão.

Para Camus, o mesmo questionamento que sempre incomodou Jacques também explica as atitudes de Antoine diante dos acontecimentos históricos; logo, essa característica revela-se como uma obsessão do romancista. Para Martin du Gard, o indivíduo só podia sair dessas situações cruciais por vontade própria, porém, ele não acreditava nas possibilidades morais do homem. Para Camus, essa crença no homem e a consciência de sua própria incapacidade de sair do sofrimento está presente em toda a obra, e é isso que a aproxima dos leitores.

Ao final de *Les Thibault*, quando Antoine aconselha o sobrinho Jean-Paul a manter a liberdade a qualquer custo e a avançar sempre não se incomodando com os obstáculos, nenhuma certeza a esse futuro é oferecida, nem a ele, nem a ninguém, mas a obra comunica coragem e uma estranha fé. Apostar na aventura humana, como faz Antoine, acima das dúvidas e dos desastres, acaba sendo louvar a vida como algo insubstituível, afirma Camus.

O ensaio de Magny e esse prefácio de Camus permanecem como análises profundas sobre certas características da obra de Martin du Gard, principalmente de *Les Thibault*. Depois vieram os estudos de outros críticos, fixando, finalmente, a pesquisa em torno da obra do romancista, da qual abordaremos, a seguir, uma parte deles.

---

[42] Id. Ibid., p. XXV.

Quando Daix publica, em 1957, *Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard*, seu estudo não só contribui para elucidar o problema da "ruptura", mas também é o primeiro a confrontar a obra com os problemas de seu tempo, ou seja, *Les Thibault* é o ponto de partida para uma reflexão sobre o período pós-guerra. Ele entende que a crise pela qual o país passava não seria resolvida sem a existência de transformações e, nesse caso, os escritores sempre desempenham um papel importante. Assim, em sua leitura, procura perceber que esclarecimentos o livro poderia trazer para sua época.

O livro de Roza, *Roger Martin du Gard et la banalité retrouvée*, de 1970, toma o problema estético como ponto principal de sua análise, para melhor encontrar respostas aos problemas levantados por Magny. Até as idéias naturalistas presentes nas obras de Martin du Gard são vistas sob outro aspecto, diferentes daquele clichê utilizado para classificar o escritor. Passo a passo, Roza apresenta argumentos que ampliam a compreensão da obra de Martin du Gard, uma vez que seu ponto de partida é *Devenir!*, romance da juventude do escritor, sem esquecer, é claro, dos dois principais: *Jean Barois* e *Les Thibault*.

Para Roza, a lição de Martin du Gard constitui uma resposta válida e viva à crise do romance contemporâneo. Para esse crítico, o romancista tinha consciência de sua ótica naturalista, da técnica tradicional, da psicologia superficial e do gosto pela História. Seu objetivo, portanto, não é negar o que a crítica tinha afirmado até então sobre esse escritor, mas, a partir desses elementos, encontrar o valor da obra. Assim, para esse estudioso, a banalidade que pode ser encontrada em todas as obras de Martin du Gard, incluindo as da juventude, não constitui uma falha na visão do romancista, mas é um modo de ver e de dizer, é uma escolha deliberada que revela uma outra moral.

Os estudos de Magny e Camus são o impulso inicial para outras pesquisas de maior abrangência sobre o romancista. Depois deles, vieram Borgal, Daix, Brenner e Roza, consolidando, definitivamente, a pesquisa referente à obra de Martin du Gard. A diversidade do artigos publicados por ocasião do Centenário confirmam a amplitude desse caminho.

II. 8. Centenário de nascimento o romancista

A recepção das obras de Martin du Gard tem crescido consideravelmente, pois, ela oferece, ainda, um vasto campo para a pesquisa. Como era de se esperar, o Centenário de

seu nascimento não passou em branco. Em 1981, saem os primeiros artigos em homenagem ao escritor. A associação dos Amigos de André Gide dedica uma parte de seu *Bulletin*[43] ao escritor. Trata-se do Boletim nº 52, volume IX, de outubro de 1981. A parte dedicada a Martin du Gard traz a publicação de algumas correspondências e dois artigos, um de Bernard Alluin, "Martin du Gard lecteur de Mirbeau et de Maupassant", e outro de Jacques Brenner, "Le boeuf sur la langue".

A correspondência faz parte dos estudos que se têm empreendido atualmente sobre Martin du Gard, e, desde a década de oitenta, ela vem sendo sistematicamente publicada, permitindo a muitos estudiosos reinterpretar os textos dos romances, observar seu processo de criação, avaliar o seu ponto de vista sobre mundo, o engajamento político e as amizades; enfim, descobrir o que homem pensa fora do que é apresentado nos romances, pois, até então, estes eram a única fonte para análise.

Os artigos permitem o estudo de temas mais específicos, como é o caso de Bernard Alluin, que encontra semelhanças nas escrituras de Martin du Gard; de Maupassant e de Mirbeau. Brenner observa com propriedade que a publicação das obras inéditas, finalmente, preencheriam uma lacuna na biografia de Martin du Gard, a de conhecer o homem e não o escritor, além de permitir um maior esclarecimento na leitura das obras conhecidas, como é o caso de Roza, que complementa algumas de suas idéias com a leitura da correspondência do autor, publicada somente após sua morte, o que certamente Borgal e Daix não puderam fazer, uma vez que suas obras são de 1957.

A comemoração do centenário de nascimento do romancista lhe valeu também a dedicação de um número especial por parte da *Revue d'histoire littéraire de la France*, publicada em 1982. Nela há artigos diferentes e variados, abrangendo a análise de aspectos específicos das obras, como aqueles que sondam sua recepção no exterior ou apresentam suas obras póstumas. No conjunto, temos quatro artigos que analisam a parte da escritura das obras, três que abordam a História em seus romances, dois que falam de sua recepção no Japão e nos Estados Unidos e quatro finais que, abordam as obras póstumas. A homenagem termina com as cartas de Martin du Gard a Roger Ikor.

---

[43] *Bulletin des Amis d'André Gide*, Lyon, Vol. IX, n. 52, p. 407-501, 1981. (número comemorativo do centenário de nascimento de Martin du Gard)

Como já comentamos, a obra de Martin du Gard oferece ainda muitas possibilidades de leitura. Prova disso é o artigo sobre *Jean Barois* que analisa sua técnica narrativa. Em relação a *Les Thibault*, o artigo "*Les Thibault* et l'acte de lire", Grant E. Kayser[44], vem complementar a leitura feita por Magny, de *La sorellina*, a respeito da variação do ponto de vista do narrador, revelando a qualidade da composição e derrubando o clichê de que a obra de Martin du Gard não apresenta nada de novo, por tratar-se de uma obra vinculada aos princípios do neo-naturalismo, entre outros.

Sob a rubrica da História, o artigo de Gábor Mihályi[45] apresenta "Le rôle de Jacques dans *Les Thibault*" e contribui para valorizar ainda mais essa personagem que, durante a publicação dos primeiros volumes, logo chamou a atenção do leitor. Finalmente, Jochen Schlobach[46] fala sobre "Roger Martin du Gard et l'Histoire" e colabora para que se analise a obra do escritor sob novos ângulos, pois as considerações são feitas dentro dos aspectos biográfico, literário e filosófico de Martin du Gard. Para esse crítico, o escritor sempre manifestou uma espantosa mistura de curiosidade e distância pela História. Aparentemente, o escritor se posiciona como observador da História, recusando qualquer tipo de engajamento político. No entanto, interiormente, ele participa com paixão da atualidade, antes de revivê-la e recriá-la com o recuo necessário no tempo. A interpretação das obras de Martin du Gard devem sempre levar em consideração essa tensão constante entre passado e presente, embora seus livros também permitam que se faça uma interrogação sobre o futuro. Assim, surge uma perspectiva tripla: a História vivida, a História recriada na obra de arte e a visão filosófica que exprime como possibilidades de leituras.

Sobre a recepção no estrangeiro, Martha Onam[47] aborda Martin du Gard nos Estados Unidos, enquanto Shinji Tanamura[48] o faz no Japão. Martin du Gard ficou conhecido nos dois países por causa do prêmio Nobel. Era a primeira geração de leitores que estava se formando, influenciada pela premiação. No Japão, Tanamura lembra que *Les Thibault* fizeram muito sucesso, principalmente por causa dos conflitos mundiais. *Devenir!* Também encontrou grande aceitação do público nesse país, porque a sociedade japonesa é fundada sobre a

---

[44] KAYSER, Grant. E. "Les Thibault et l'acte de lire". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982, p.760 - 766.
[45] MIHÁLI, Gábor. "Le rôle de Jacques Thibault". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982, p. 767 - 772.
[46] SCHLOBACH, op. cit., p. 773 - 778.
[47] ONAM, Martha. "Roger Martin du Gard aux États Unis". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982, p. 798 - 811.
[48] TANAMURA, op. cit., p. 812 - 817.

concorrência e não deixa grande escolha ao jovem, é vencer ou ser um fracassado. A obra ganhou, então, status de manual de máximas. De acordo com Tanamura, a tradução da obra de Magny, em 1965, foi responsável pela diminuição do interesse pela obra de Martin du Gard, cujos leitores lhe deram a etiqueta de "naturaliste attardé sans issu". Para esse crítico, a leitura de Magny é tendenciosa e injusta. Ele observa também que, hoje, Martin du Gard encontra seus leitores não mais junto aos pesquisadores, mas sim junto ao grande público.

Devemos considerar também que Martin du Gard figura nos livros de História Literária e Enciclopédias. Destacamos aqui dois artigos significativos: o de André Daspre[49] e o de C. Lesbats[50], que fazem parte dos livros de *História da Literatura*. Por isso, talvez, sejam tão parecidos, pois não fogem ao velho esquema de apresentar a vida e a obra do escritor, contribuindo, assim, para a perpetuação de velhos clichês, muito embora haja uma tentativa da parte de Daspre em tentar uma interpretação diferente para alguns pontos polêmicos, como o da ruptura.

É difícil fazer uma síntese num universo tão variado de críticos sobre Martin du Gard, no qual cada um utiliza métodos diferentes e tem objetivos, muitas vezes, diversos. O que se observa é que a crítica está deixando de se ater ao homem, nos aspectos de vida, formação, filiações, entre outros, para encontrar na obra o motivo de sua grandeza. Alguns procuram encontrar valores diferentes daqueles que se cristalizaram com as primeiras análises da obra de Martin du Gard, como o fato de ancorar sua visão de mundo em princípios materialistas e naturalistas, já ultrapassados. A análise de Magny, se foi negativa em alguns aspectos, ao menos teve o mérito de ser séria e levantar alguns problemas que nenhum outro crítico nega, mas procura dar-lhes outro ponto de vista. Assim, ela força, mesmo que indiretamente, aqueles que admiravam a obra de Martin du Gard, a encontrarem outras respostas para os problemas que ela fora a primeira a abordar; parece que tais pontos já foram superados, porque inúmeros são os pesquisadores que contestaram a visão de Magny, não negando, é claro, o valor de seu ensaio. Finalmente, a observação das bibliografias do final de alguns livros nos revela que o universo de estudo sobre a obra de Martin du Gard se ampliou muito. Hoje, analisa-se sua técnica narrativa, sua escritura, a parte histórica de sua obra, seu pacifismo e, principalmente, suas obras inéditas que não cessam de aparecer.

---

[49] DASPRE. op. cit., p. 223-229.
[50] LESBATS, C. "Roger Martin du Gard". In: *Dictionnaire littéraire de la langue française*. Paris: Bordas, 1984, p. 1428-143.

A crítica francesa, que começou tímida em relação às obras de Martin du Gard, atualmente se encontra consolidada. Os primeiros ensaios, que focalizavam apenas aspectos do autor ou da estrutura da obra, deram lugar a análises mais profundas. Hoje, existem trabalhos sobre Martin du Gard no mundo todo, provando que sua produção ainda tem muitos aspectos a serem explorados.

Claude Sicard[51] publicou, no final da década de oitenta, um artigo em que apresenta, com detalhes, os estudos realizados sobre Martin du Gard. Para Sicard, o autor soube esperar com tranqüilidade sua notoriedade, longe dos modismos de que tanto se esquivara. Assim é que parte de sua produção inédita começa a ser estudada, mostrando qualidades ainda não reveladas. É perceptível que, desde 1950, a crítica a sua produção vem aumentando consideravelmente. Sicard, relaciona uma média de publicação de dois trabalhos por ano a respeito de Martin du Gard, tanto na França quanto em outros países, o que mostra a renovação do interesse por sua obra. A crítica evoluiu e as análises, antes generalizadas, deram lugar a críticas com aspectos muito específicos, como a análise de seu estilo e da sua escrita em si. À medida que aprofundamos os estudos sobre a obra de Martin du Gard, ela se revela cada vez mais grandiosa, pois o romancista deixou um campo muito vasto para a investigação, e a parte realizada ainda é pequena, se pensarmos nas muitas possibilidade de exploração que seus textos nos oferecem.

---

[51] SICARD, Claude. "L'état présent des études sur Roger Martin du Gard". In: *Revue de L'information littéraire* n. 314. Paris: Société des Belles Lettres, out/nov, 1988.

Capítulo III - Roger Martin du Gard no Brasil

III. 1. Martin du Gard e a crítica literária brasileira

Neste capítulo, faremos a mesma abordagem do capítulo anterior, ou seja, tentaremos apreender como se deu a evolução da recepção das obras de Martin du Gard, porém, no Brasil. As primeiras referências às duas obras de nosso estudo datam da década de quarenta, quando parte do mundo passava pela Segunda Guerra. Nossos intelectuais não ficaram indiferentes a esse acontecimento que também influenciou a política nacional. Assim, as obras do romancista francês foram lidas como busca de respostas para o momento. Nas décadas seguintes, a leitura de sua obra continua, principalmente, com o novo impulso dado pelas traduções iniciadas, ainda, na década de quarenta.

No Brasil, não houve grandes pesquisas sobre a obra de Martin du Gard, mas é possível reuni-las pelo tratamento dispensado a temas em comum. Por isso, dividiremos este capítulo em partes que contemplam o estudo desses temas. Acrescentaremos, ainda, uma parte que trata especificamente das traduções das diversas obras no Brasil, por considerar sua importância na constituição da recepção do romancista.

O contato de intelectuais com a obra de Martin du Gard, no Brasil, parece ter acontecido em duas etapas. Na primeira, observamos que as obras foram lidas no original, isto é, em francês. Em relação a *Jean Barois*, Álvaro Lins[52], assim declara em seu artigo "De *Jean Barois* aos *Enfants gâtés*", de 1941:

> Li *Jean Barois* há dez anos. Pareceu-me um livro velho e vazio de sentido. Li-o agora". Deu-me a impressão de um livro da minha idade e da minha geração, com uma perfeita atualidade. Acredito que, em qualquer outra pessoa, essa duplicidade de leituras determinará a mesma duplicidade de impressões. [...] E por isso é que *Jean Barois* aparece hoje mais atual do que há dez anos; hoje, mais atual do que no próprio momento da sua publicação. É que até agora estávamos muito certos da falência do século XIX (1941, p. 322).

[52] LINS, Álvaro. "De *Jean Barois* aos *Enfants gâtés*". In: *Jornal de crítica*, 1ª série. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1941.

O que se deduz é que Lins lera a obra por volta de 1931, dezoito anos depois de sua publicação. Encontramos na bibliotecas universitárias algumas edições do *roman-fleuve*, *Les Thibault*, datadas da época do lançamento dos respectivos volumes, mas as primeiras referências que comprovam suas leituras são posteriores. Brito Broca, no artigo "O caso de Roger Martin du Gard", publicado em 1958, afirma: "Ora, eu havia lido com encanto os primeiros volumes de *Les Thibault*, por volta de 1936; ..."[53]. Como sabemos, Martin du Gard finaliza seu romance cíclico somente em 1940, com a edição de *L'épilogue*, e as primeiras traduções brasileiras das duas obras principais são posteriores a essa data. Portanto, Broca leu uma edição em francês.

A segunda etapa se iniciou com as traduções de algumas de suas obras, na década de quarenta. Casemiro Fernandes traduz *Les Thibault*, em 1943, para a Editora Globo, de Porto Alegre. A partir dessa data, teremos várias reedições em coleções diferentes, apresentadas pela mesma editora; a mais recente é de 2001. É novamente Brito Broca que nos chama a atenção para a leitura das traduções dizendo que: "lera a obra completa de *Les Thibault* anos mais tarde, na edição portuguesa feita pela Globo"[54].

Jean Barois é a primeira obra a receber atenção dos críticos brasileiros, porém sua tradução só foi realizada em 1949, por Vidal de Oliveira, tendo posteriormente quatro reedições: em 1964, 1971, 1973 e 1985. A Segunda Guerra Mundial fez com que os editores franceses se transferissem para outros países. Curiosamente, *Jean Barois* foi um dos beneficiados com esta transferência: em 1942, teve uma edição em francês impressa aqui no Brasil pela editora Americ-Edit.

As primeiras referências em jornais à obra de Martin du Gard surgem no início da década de quarenta e não cessam de aparecer nas décadas seguintes, embora sejam menções, às vezes, sem grande aprofundamento. Alguns trabalhos abordam a obra de maneira geral, outros tratam de algum tema específico. O nome de Martin du Gard também é sempre lembrado quando se fala do processo do capitão Dreyfus, porque em *Jean Barois*, sua primeira obra de sucesso, esse caso foi bastante enfatizado. No campo das relações pessoais, seu nome aparece sempre ligado ao de André Gide, seja pela amizade que existiu entre os

---

[53] BROCA, Brito. "O caso de Roger Martin du Gard" (1958). In: *Letras Francesas*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, 1969, p. 121.
[54] Id. ibid., p. 122.

dois, seja porque alguns críticos, ao falarem de André Gide, tomam Martin du Gard como referência. Há ainda outros estudiosos que o mencionam sem tratar de algum tema específico.

É muito difícil estabelecer um padrão para as críticas que Martin du Gard recebeu no Brasil, desde a década de quarenta, porque os artigos são muito diversos. Talvez seja possível fazer uma subdivisão com artigos que se aproximam. Assim, teríamos:

III. 1.1. artigos que tratam da obra de modo geral: Álvaro Lins, Wilson Martins e Otto Maria Carpeaux;

III. 1.2. artigos motivados pelos *Affaire* Dreyfus: Otto Maria Carpeaux e Wilson Martins;

III. 1.3. artigos motivados pelas traduções: Otto Maria Carpeaux, Brito Broca, José Maria Cançado e Mario Pontes;

III. 1.4. apresentação e prefácio de *Os Thibault*: Moacir Japiassu e Marcelo Coelho;

III. 1.5. artigos publicados por ocasião da morte do escritor: Josué Montello e Brito Broca;

III. 1.6. artigo referente ao Centenário do escritor: Alcântara Silveira;

III. 1.7. citações em artigos com outros temas: Sérgio Milliet, Brito Broca, Josué Montello e Wilson Martins.

Apresentaremos esses artigos na seqüência proposta, mas procuraremos estabelecer, se possível, seus pontos em comum e a relação com a crítica francesa.

III. 1.1. Artigos que tratam da obra de modo geral

a) Álvaro Lins

Álvaro Lins, em "De *Jean Barois* aos *Enfants gâtés*", de 1941, toma essas duas obras, separadas no tempo por quase trinta anos, como ponto de referência para analisar a

decadência da sociedade francesa. *Jean Barois*, de Martin du Gard, foi publicado em 1913, mas seu fundo histórico é o final do século XIX. *Les enfants gâtés*, de Philippe Hériat, de 1939, trata especificamente do século XX. Para Lins, são duas obras bastante representativas, porque em *Jean Barois* há os germes da decadência francesa que culminam na falência da Terceira República, em 1940, representada na obra de Philippe Hériat. Nesta, a decadência da sociedade é mostrada em seu estágio mais avançado, que é a acumulação do capital e a perda de valores humanos, uma vez que as relações humanas só se fazem por meio do dinheiro. A obra de Martin du Gard discute idéias, doutrinas filosóficas e religiosas. A obra de Philippe Hériat se situa mais diretamente no plano concreto de episódios desenvolvidos no seio de uma família burguesa, onde o dinheiro conduz a relação entre as pessoas. A família Boussardel é representante do mundo dos negócios. É o símbolo de uma época em que as relações de amizade e parentesco só se ampliam à medida que os envolvidos nela demonstram gosto pelo dinheiro e saibam acumulá-lo. Ninguém consegue libertar-se desse círculo, e, quem tenta, como as personagens Xavier e Agnès, acaba perdendo-se na rede de interesses que envolve a família. Assim, ninguém escapa sem feridas das manipulações feitas para salvaguardar o patrimônio dos Boussardel. Tanto a obra de Martin du Gard quanto a de Philippe Hériat representam a decadência francesa sob seus diferentes aspectos.

Para Lins, *Jean Barois* tem dois aspectos que precisam ser considerados: primeiro, é a obra que melhor mostra os valores do passado, porque alguns ideais, como a luta pela democracia no século XX, são animados pelos ideais de vida do passado; segundo, essa obra só deixa de ser atual quando representa os erros e os desvirtuamentos de seu tempo, isto é, o excesso de otimismo e de fé na ciência, colocados acima de tudo.

Lins analisa cuidadosamente a obra em questão para mostrar como nasce a decadência da sociedade francesa e encontra sua explicação na sucessão das gerações:

> O drama das gerações aparece representado através do desencontro em que se sucedem o pai de Jean Barois (ateísmo vazio e inconseqüente), Jean Barois (ateísmo definido e combativo, mas ainda tolerante no sentido pessoal) e a filha de Jean Barois e os que o substituíram em *Le Semeur* (ateísmo agressivo em uns ou afirmação religiosa em outros) (1941, p. 324).

São essas três gerações diferentes que atravessam os setenta anos da Terceira República. Mas há divergências no novo grupo que assume o lugar de Barois: alguns são

ateus intolerantes, outros são católicos agressivos. Para Lins, essa geração, composta de ideais tão divergentes, abriu o século XX. Desses dois grupos, dessa nova geração de católicos e ateus, que se prolongou até os fins de 1930, surgiram as causas da decadência francesa. O grupo dos católicos gerou a corrente fascista da "direita", e o dos ateus, o grupo socialista e comunista da "esquerda".

Jean Barois, uma obra de 1913, que trata do século XIX, foi retomada por Lins em função da situação política da França, ocupada pelos alemães. O crítico encontra nessa obra elementos que explicam a atitude adotada pelos grupos de direita, segundo ele, os responsáveis pela situação que o país enfrenta.

Para esse crítico, o grupo fascista partiu da atitude católica, que era puramente política, e se revelou tão nefasto quanto o "catolicismo oficial", comprometido com alguns segmentos da sociedade. Na obra *Jean Barois*, os novos católicos vêem a geração de Barois como anárquica ao lutar por uma causa como a do capitão Dreyfus. A não-defesa de ideais como o da justiça, representada pelo caso Dreyfus, já traz os germes do que culminará no armistício que a França será obrigada a assinar. A geração que vai preparar o governo de Vichy, que colabora como os alemães, é parte da mesma que lutou contra a revisão do processo de Dreyfus.

De acordo com Lins, há, obviamente, outras obras que demonstram a decadência da sociedade, porque esse tema é uma constante no romance francês, podendo ser encontrado em todos os romances cíclicos - como *Jean Christophe*, de Romain Rolland, e em *Les hommes de bonne volonté*, de Jules Romain, e, também, em obras de Mauriac ou de Gide. *Jean Barois* mostra o início da decadência das idéias, do pensamento, e *Les enfants gâtés*, de Philippe Hériat, é a obra que melhor mostra o desvirtuamento dos valores por causa do dinheiro; aliás, ela é a representante típica da burguesia capitalista. Segundo Lins, *Les enfants gâtés* pode ser tomada como marco final desse processo romanesco, cujo início é *Jean Barois*.

b) Wilson Martins

Em 1943, Wilson Martins publica o artigo "*Jean Barois* e a questão do romance"[55], no jornal *O Dia*, e, posteriormente, reunido com outros artigos, no livro *Imagens da França*. Seu artigo, embora diverso do artigo de Lins, porque trabalha mais a obra enquanto gênero em uma curta passagem, acaba retomando as idéias de Lins sobre a decadência da sociedade. Para esse crítico, o caráter de atualidade da obra foi o responsável pela publicação da edição francesa aqui no Brasil, em 1943, pela editora Americ-Edit.

Em princípio, seu objetivo é provar que *Jean Barois* é um romance de ficção e não um romance histórico. Para isso, enumera todas as características que considera vitais para a ficção e aquelas que considera importantes para a obra histórica e o ponto em que ambas se completam. Para Martins, *Jean Barois* é um dos "maiores inventários psicológicos da burguesia francesa que assistiu o fim do século dezenove e o começo do vigésimo"[56]. Além disso, o crítico observou que o seu caráter de atualidade parece muito maior na década de quarenta do que na época em que foi escrito, 1913. Para ele, sua época vive conflitos espirituais e momentos de incerteza que a situam dentro do espírito de *Jean Barois*.

Martins retoma sucintamente todos os pontos principais de *Jean Barois*, como o conflito de gerações, a discussão entre ciência e religião, a falência do mito da razão, que não dá conta de satisfazer as inquietudes do coração do homem. Os conflitos psicológicos são representados pelos distúrbios causados na família, quando Barois a abandona para seguir seus ideais, e a tragédia da sociedade é mostrada por meio da revisão do processo Dreyfus, que balançou os alicerces das velhas instituições francesas.

De acordo com Martins, muitas pessoas pensam que *Jean Barois* é um romance de tese, mas, para ele, essa idéia não deve ser considerada, porque "o autor não quis demonstrar nada. Ele apenas historia um período da vida social da França, dentro de uma técnica original e de um espírito exclusivamente romanesco"[57]. O crítico lembra, ainda, que a técnica de teatro, pois o enredo é constituído em sua maior parte por diálogos, não desfigurou o romance.

Os conflitos entre religião e ciência abordados na obra já não eram os mesmos. Porém, de acordo com Martins, sua geração teve de transpor esses temas em termos

---

[55] MARTINS, Wilson. "*Jean Barois* e a questão do romance" (1943). In: *Imagens da França*. Curitiba, UFPR, 1952.
[56] Id. ibid., p. 39.
[57] Id. ibid., p. 44.

modernos, porque a civilização cristã estava lutando para reparar os erros que haviam nascido da mentalidade burguesa e racionalista dos contemporâneos da personagem Barois. No plano político, estava sendo realizada a mesma luta que a ficção abordava no terreno espiritual; para o crítico, era a constatação da longínqua repercussão das idéias presentes em *Jean Barois* na sociedade atual. Segundo Martins, a obra é atual porque revela o núcleo inicial da decomposição do mundo moderno, que chega ao seu auge, obrigando as pessoas de sua geração a tomarem uma posição. Em alguns aspectos, as idéias de Martins são as mesmas defendidas por Lins (1941) em "De *Jean Barois* aos *Enfants gâtés*", como podemos constatar pelo exemplo que o próprio crítico oferece: "Pode-se mesmo lembrar a sensatíssima ligação que Lins achou entre *Jean Barois*, ou melhor, a sociedade cujo espírito ele representa, e o drama dos nossos dias, que não é mais do que a exasperação, o ponto mais alto da decadência da burguesia francesa, ..."[58].

Em seu artigo, Lins procura mostrar que a origem dos problemas enfrentados pela sociedade francesa durante a Segunda Guerra Mundial aparece em *Jean Barois*. No Brasil, não houve Guerra, mas o país vivia o período da ditadura de Vargas, cujo governo era mais próximo dos regimes totalitários da Europa do que da democracia. Esse governo enfrentou muita oposição por parte de certos setores da sociedade, o que culminou na sua renúncia em 1945. Embora Martins não seja tão explícito quanto Lins na referência aos acontecimentos políticos, ele também procura buscar em *Jean Barois* os elementos que comprovem a relação da obra com esse período de instabilidade mundial vivida por muitos povos, em especial a situação do Brasil.

Martins retorna à obra de Martin du Gard em outro artigo, intitulado "Uma década do romance?"[59], escrito em 1962. Neste, ele analisa as obras de três escritores brasileiros: Otávio Melo e Alvarenga, Maria de Lourdes Teixeira e Marques Rebelo. Do primeiro, analisa *Doralinda*, da segunda, *Rua Augusta* e do último comenta exaustivamente *A mudança*, segundo volume de *O espelho partido*. É esta última obra que nos interessa, pela comparação, embora pequena, que faz com *Jean Barois*. O crítico faz a seguinte afirmação sobre *A mudança*:

---

[58] Id. ibid., p. 40.
[59] Id. "Uma década do romance"? In: *Pontos de vista: crítica literária* (1962 – 1963). São Paulo: T. A. Queiróz, 1991, vol. 5.

> Na verdade, o livro se desenvolve em três planos, todos eles mantendo com a realidade as mesmas relações deliberadamente ambíguas: o romance da existência pessoal do narrador, o romance da vida literária, o romance de uma época. [...] compreenderemos melhor a perfeição desse romance se pensarmos que tal esquema serviria igualmente para definir *Jean Barois* (1991, p. 370 - 371).

A mudança faz parte de uma obra cíclica que Otto Maria Carpeaux[60] denomina *roman-fleuve*, pelo seu tamanho. Para essa obra, foram programados sete volumes – dos quais na verdade só três foram publicados, em razão da morte do autor - todos com o título de *O espelho partido*, porém, seguidos de sub-títulos. O volume a que nos referimos é o segundo dessa série. De acordo com Martins, "*A mudança* é um romance, cujo tema é a vida de um intelectual nos meios intelectuais do Rio de Janeiro, é um romance da vida literária. É uma obra que inaugura nova fase no modernismo brasileiro, mesmo explorando um tema já esgotado, o regionalismo"[61].

Um dos aspectos que chama a atenção na crítica de Martins é a questão do romance enquanto gênero. Para ele, *O espelho partido*, tanto pode ser um diário quanto um romance, porque as características da obra não permitem uma definição exata. O autor ficcionaliza quase todas as personagens reais, mas algumas são citadas por seus próprios nomes, como no caso de Getúlio Vargas e Plínio Salgado. Ao analisar essa obra, Martins afirma, como vimos acima, que a mesma estrutura que Rebelo adota, também serviria para definir *Jean Barois*.

A mudança aborda os anos de 1939 a 1941. Há, certamente, traços semelhantes a *Jean Barois*, no que se refere às circunstâncias históricas, mas não quanto à estrutura, como afirma Martins. *Jean Barois* não é um diário, pelo contrário, é um romance que utiliza vários recursos narrativos, entre eles os diálogos. Em *O espelho partido*, a característica de diário é notória pelas anotações, em cada comentário do narrador, do respectivo período. Ele segue dia a dia, sem pausa. É como se fosse uma reflexão sobre os acontecimentos do dia e, algumas vezes, também do passado. Por meio das anotações, é possível seguir o narrador e compor não só a sua imagem, mas, também, a imagem das personagens que ele vai aos poucos indicando. Martin du Gard não ficcionaliza pessoas da vida real, mas cria suas personagens, e quando

---

[60] CARPEAUX, Otto Maria. Orelha de *A mudança* de Marques Rebelo. São Paulo: Martins, 1962.
[61] MARTINS, op. cit., p. 370.

aborda circunstâncias históricas, como é o *Affaire* Dreyfus, apenas faz suas personagens ficcionais participarem delas. Assim, o que pode aproximar as duas obras é o encontro de gerações e os três planos implícitos em ambas, ou seja, o plano pessoal, o literário e o período histórico.

Alguns críticos como Clément Borgal e Álvaro Lins, entre outros, têm apontado em *Jean Barois* o encontro de três gerações: a geração do pai, Philippe Barois, a geração do próprio Barois e a geração que o substituirá em suas atividades. Em *A mudança*, há gerações que surgem em diferentes momentos por meio do acompanhamento diário da sociedade pelo narrador e, outras vezes, quando este usa a memória para relembrar de fatos. No entanto, não há uma oposição acirrada entre uma geração e a outra como aparece em *Jean Barois*, cuja personagem principal difere da geração de seu pai e daquela que o substituirá. Esse conflito entre gerações em *A mudança* parece atenuado pelas rememorações do narrador. Não há um embate direto como em *Jean Barois*. Marques Rebelo limita-se a mostrar os fatos como algo natural, sem os sofrimentos que tanto angustiam a personagem de Martin du Gard.

Talvez o que mais aproxima *Jean Barois* de *A mudança* sejam os planos em que essas são construídas, ou seja, o plano pessoal, o plano literário e a época. Essa divisão corresponderia também às divisões sugeridas por Martins para a obra de Rebelo: o plano da existência pessoal do narrador, o romance da vida literária e o romance de uma época.

Em *Jean Barois*, o aspecto interior da personagem principal traduz-se em dúvidas em relação ao que ela pensa e ao que realmente pratica. Barois pratica o que diz, mas é rodeado de dúvidas que o fazem capitular, quando chega à velhice e à morte. A crença que tinha no progresso da ciência, no auge da maturidade, não se concretiza. A falência do corpo não difere da falência daquilo que acreditava. Barois vive, como seus companheiros, as grandes descobertas do século XIX, o que para eles é a única verdade palpável. Embora as duas obras tenham o plano pessoal bem delineado, a personagem de Martin du Gard é mais ativa e angustiada, sua sede de encontrar soluções para os males sociais é notória. É uma personagem sempre em ação.

A personagem de Rebelo, cujo nome é Eduardo, é mais passiva, não tenta mudar nada, simplesmente registra os fatos e com eles a ideologia presente. Não a vemos, em momento algum, participar da luta daqueles que eram contra o regime de Vargas, embora

todo o seu descontentamento apareça em seu diário de modo muito irônico. Barois tem uma atitude combativa diante das injustiças, o narrador de Rebelo é apenas um observador.

O plano literário de *Jean Barois* é constituído pelas grandes discussões que movimentaram o final do século XIX, como os debates entre ciência e religião e o *Affaire* Dreyfus. Em *A mudança*, Rebelo apresenta as discussões literárias que movimentaram todo o Brasil, principalmente, o Rio de Janeiro. Há referências às editoras da época, às novas publicações, aos seus escritores e à crítica literária. Alguns escritores aparecem sob nomes falsos, mas, segundo Martins, seria fácil reconhecê-los devido às caricaturas feitas pelo autor. Outros são mostrados com toda a sua grandeza, como é o caso de Machado de Assis. O narrador, consciente de toda essa movimentação do mundo das letras, comenta sobre o prêmio Nobel daquele ano (1939), ganho pelo finlandês Frans Emil Sillanpää, cuja escolha deve ter sido influenciada pelos problemas que o mundo estava passando e não pela qualidade da obra. Ele lembra, ainda, a premiação de Martin du Gard, que ganhara o prêmio dois anos antes, classificando-o de "monumental".

Em relação à época, ambos colocam muito bem os fatos que as marcaram. Martin du Gard toma, além das discussões sobre ciência e religião, um fato significativo na História da França, o longo processo do capitão Dreyfus, acusado falsamente por algumas autoridades das forças armadas, e o transforma em ficção, muito embora esse caso apareça, em algumas partes, sob seus traços reais, em forma de documentação verídica. No restante, todas as personagens foram criadas por Martin du Gard.

Rebelo faz o contrário. Ele descreve períodos históricos, o da ditadura de Vargas e o da Segunda Guerra Mundial, mas esses aparecem sob a interpretação ideológica das personagens, fictícias ou não. O conflito mundial é visto por meio do Rio de Janeiro, nos seus ricochetes ideológicos, bem como nas críticas feitas ao governo de Vargas, de modo bastante irônico, quando comenta sobre sua maneira de impor-se como governo popular. Mas não é só isso que essa obra aborda: nas anotações do narrador, aparecem também intrigas amorosas, discussões e rivalidades entre profissionais de um mesmo ofício e até a biografia sentimental e espiritual de um homem, no caso a do narrador.

Martins termina a sua análise com um saldo mais positivo para Rebelo que para Martin du Gard. Para o crítico, "Martin du Gard se perdeu um pouco no 'tom' declamatório ao situar os problemas temporais e cívicos no plano do sublime e dos valores absolutos [...].

Em relação a *O espelho partido*, Rebelo guarda uma melhor perspectiva e com rigor exemplar"[62]. Porém, Martins se esquece de que o período em que ambas foram escritas é diferente. Barois é um jornalista que defende os valores do século XIX e, para tanto, utiliza-se de sua revista. A personagem de Rebelo é também jornalista e professor, mas sua perspectiva é outra: em vez do tom declamatório, usa de ironia para falar do momento histórico.

c) Otto Maria Carpeaux

Otto Maria Carpeaux[63] dedica algumas páginas em sua *História da literatura Ocidental* a Martin du Gard. Carpeaux parte de algumas idéias de um estudo de André Rousseaux[64], feito em 1938, no qual este critica a técnica naturalista de Martin du Gard, que continua fiel aos ideais cientificistas do século XIX, sem esquecer a fé abandonada na adolescência e o conflito interno entre religião e ciência. Para Carpeaux, a crítica de Rousseaux é "hostil e injusta", além de não ser não ser o melhor estudo para se fazer uma verdadeira apreciação do romancista. Todavia, é o primeiro que toca no assunto da ótica naturalista do escritor.

Para Carpeaux, o tema principal de *Jean Barois* não concerne aos conflitos políticos e ideológicos, mas àqueles que se passam no interior da personagem Barois, consciente de que sua crença no progresso fora em vão. São esses aspectos que Rousseaux critica em seu artigo, sem compreender muito bem o autor.

Com relação a *Les Thibault*, Carpeaux afirma que o panorama oferecido por Martin du Gard, de 1900 a 1914, é o mais exato já alcançado por um escritor. Por isso, sua técnica é a do naturalismo, sem os exageros cometidos por Zola. Ele lembra também outros modelos do escritor, como Tolstói e Thomas Mann. Martin du Gard se assemelha a Thomas Mann pela formação e índole naturalista, porém este é mais artista, enquanto aquele é mais historiador. Isso se explica pelo fato de a França, de cultura elevada e economia atrasada, favorecer o tipo de escrita de Martin du Gard, que abandona a parte estética para se dedicar ao aspecto sociológico, como meio de tratar o problema burguês. Na Alemanha de Thomas

---

[62] Id. ibid., p. 371.
[63] CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. V. 6. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964, p. 2812-2815.
[64] ROUSSEAUX, André. "Roger Martin du Gard". In: *Histoire de la littérature au XXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1938.

Mann, ocorre o contrário, a economia era avançada, mas o estilo de prosa era desleixado; por isso, o escritor tinha de se colocar fora da sociedade para guardar sua liberdade crítica.

Para Carpeaux, o fim de *Les Thibault* é pessimista, pois "Martin du Gard sai da história [...] por assim dizer com as mãos vazias"[65], porque não propõe um outro desfecho para seu romance, seja baseado no tempo subjetivo de Bergson, seja no tempo supra individual da família e da pátria de Tolstói.

Magny, em sua análise sobre *Les Thibault*, na *Histoire du roman français depuis 1918*, lembra que é a objetividade adotada para o romance que impossibilita um fim diferente, menos negativo, e ainda acredita que esse pessimismo é proveniente da concepção materialista do próprio autor. Essa última idéia também foi defendida por Rousseaux, no artigo "Les désillusions de Roger Martin du Gard".

III. 1.2. Artigos motivados pelo *Affaire* Dreyfus

a) Otto Maria Carpeaux

No Brasil, o *Affaire* Dreyfus, que abalou e movimentou toda a sociedade francesa, é lembrado por alguns escritores. Alceu Amoroso Lima, em seu artigo sobre Barrès, comenta: "Para nós aqui, a questão Dreyfus foi simplesmente um erro judiciário. As cartas de Rui Barbosa e as correspondências do Sr. Delgado de Carvalho para o *Jornal do Comércio* teceram em torno da vítima uma auréola de martírio, ..."[66]. A sociedade brasileira acompanhou o caso por meio de notícias que chegavam da Europa, divulgadas pelos jornais até mesmo após o seu encerramento. Muito se falou e se escreveu sobre a questão, porém, os escritos que nos interessam são aqueles relacionados à obra de Martin du Gard.

Em 1941, Otto Maria Carpeaux escreve o artigo "Inventário do caso"[67] para a *Revista do Brasil*. Como o próprio título indica, seu objetivo é abordar o *Affaire* Dreyfus. Carpeaux considera esse caso como o maior romance da Terceira República Francesa, pois nenhum outro reúne elementos que vão desde o romance policial ao folhetinesco, dentre outros, inclusive os elementos da tragédia e, relacionado-o a *Jean Barois*, afirma: "Como

---

[65] CARPEAUX, op. cit., p. 2815.
[66] LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos Literários*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, p. 849.
[67] CARPEAUX, Otto Maria. "Inventário do caso". *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, n. 36, p. 1-10, jun. 1941.

todos os grandes romances, há um elemento de tragédia no romance do Caso. Não era sem motivo que Roger Martin du Gard tinha sido tentado dialogar seu *Jean Barois*"[68]. Para Carpeaux, a forma dramática escolhida pelo romancista foi uma das melhores maneiras de se fixar esse caso real. Porém, o herói dessa tragédia não é mais o capitão, mas a nação francesa, dividida pelo conflito de consciência entre Justiça e Pátria e entre a razão do Estado e o direito da pessoa.

É por meio dessas comparações que Carpeaux vai delineando a sociedade envolvida no caso. Os judeus ocupavam cargos importantes na sociedade francesa da mesma forma que Dreyfus ocupava um bom posto nas Forças Armadas. Mas, quando ele é acusado injustamente, o mal-estar atinge toda a sociedade, que mesmo antes desse acontecimento já manifestava contra essa "invasão" judaica. Assim, o *Affaire* Dreyfus ganha grande repercussão e divide a sociedade, revelando o quanto a população era anti-semita.

Na opinião de Carpeaux, o *Affaire* Dreyfus em si não se encerra nunca, porque é um debate entre as forças opositoras da sociedade francesa, muito antes de ele começar, como procura salientar ao buscar nos elementos antigos a origem dessas forças: "A demolição de Port-Royal não resolveu o caso: o Jansenismo sobrevive na discussão do Unigenitus, nas perfídias antijesuíticas dos Enciclopedistas, na Constituição Civil do Clero, [...] nas convulsões modernistas, nos escrúpulos do Jean Barois fictício e de André Gide real"[69]. A Igreja sempre esteve envolvida nos grandes debates, e nesse não foi diferente. Ela ocupou os dois lados da trincheira, mas parece ter apoiado muito mais aqueles que não estavam do lado da justiça.

O artigo de Carpeaux aborda, em certos aspectos, a participação de todos os setores da sociedade francesa no *Affaire* Dreyfus, quer fossem contra ou a favor. O que se vê é a luta entre as forças opositoras da sociedade, cada uma defendendo seu ideal. O caso do capitão foi apenas o estopim que fez essas forças emergirem.

b) Wilson Martins

---

[68] Id. ibid., p. 9.
[69] Id. ibid., p. 7.

Wilson Martins, em 1954, escreve "A história de um pequeno capitão"[70], além de fazer muitas referências ao *Affaire* Dreyfus nos volumes 6, 8 e 12 de sua obra *Pontos de vista: crítica literária*. O autor, ao analisar o caso, procura mostrar as conseqüências que este desencadeou na geração da época e na posterior. Observa, principalmente, a participação dos intelectuais no processo pois, a polêmica, além de suscitar discussões violentas entre a população, foi material farto para que os intelectuais, os políticos e os historiadores da época defendessem seus ideais que, para muitos, correspondiam à causa do Estado e, para outros, referiam-se à defesa dos direitos humanos.

O *Affaire* Dreyfus ocupa grande parte do romance *Jean Barois*, talvez seja por isso que ao comentá-lo, sob certas perspectivas, torna-se impossível não lembrar da obra de Martin du Gard. Martins ao falar dos intelectuais nele envolvidos, faz algumas referências, comentando o grande problema que o *Affaire* se tornara. Para tanto, toma uma passagem de *Jean Barois*, na qual a personagem Cresteil nomeia o caso de "abcesso": "Todo esse segredo não impediu que um belo dia a história explodisse 'como um abcesso', na classificação de Cresteil, personagem do maior romance relacionado com o assunto, *Jean Barois*, ..."[71]. E Martins acrescenta:

> "É ainda um personagem de *Jean Barois*, Marc-Elie Luce, que 'conservava dos seus estudos de teologia uma predileção fervente pelas questões morais', quem assumirá, em nome de Roger Martin du Gard, a responsabilidade dessa admirável definição: vous aurez beau dire, Cresteil, c'est un fameux siècle, celui qui a commencé para la Révolution et qui finit para l'Affaire!" (1991, p. 233)

Foi por meio do escritor Zola que o *Affaire* Dreyfus eclodiu. Em relação à figura de Dreyfus, Martins observa que o caso havia tomado proporções que escapavam à pessoa do acusado, e este acabou sendo apenas o catalisador do enorme movimento de luta pelo ideal de justiça; por isso, Dreyfus decepcionou muito aqueles que lutavam para defender sua causa. De acordo com Martins, Dreyfus entrara para o exército como uma espécie de admissão social, de libertação de seu meio judaico. Por isso, ele não participou ativamente da luta em sua própria defesa, ou seja, ele não queria se indispor com o exército que representava sua

[70] MARTINS, Wilson. "A história de um pequeno capitão" (1954). In: *Pontos de vista - crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, Vol. 1.
[71] Id. ibid., p. 233.

inclusão social. Assim, surge a diferença entre o homem e o mito que tinham feito dele. Martins lembra a justificativa dada por Martin du Gard em sua obra: "Jean Barois procura justificar o desnível monstruoso existente entre o homem e o mito, lembrando os seus meses de seqüestro e de sofrimento na ilha maldita"[72], e o crítico cita um trecho da obra como exemplo, no qual a personagem Barois mostra o estado de penúria do capitão: "... il emploie le peu d'énergie qui lui reste, non contre les autres, mais contre lui-même: à ne pas se laisser abattre, à paraître un homme; il ne veut pas qu'on l'ait vu pleurer"[73]. Para Martins, nesse aspecto, a obra não foi fiel à realidade, porque não mostra a decepção dos partidários da causa de Dreyfus.

Martins trabalha toda essa questão procurando ver a interpretação dada ao caso pela obra *Jean Barois*, enquanto ficção, e aquela dada pelos intelectuais para o desnível entre o homem e o mito. Ele toma como exemplo a decepção de Péguy que diz: "seria mais belo se Dreyfus preferisse a morte". De acordo com Martins, todos os que se aproximaram de Dreyfus não esconderam sua decepção: "era um símbolo que não se sentia símbolo, que não queria ser símbolo, que apenas pedia a todos esses homens que tinham arriscado a vida e a liberdade por ele que o deixassem em paz, que não o indispusessem com seu caro exército ..."[74]

Martins tem, em alguns aspectos, as mesmas opiniões de Lins, principalmente no que concerne à divisão da sociedade em blocos de direita e de esquerda. Procurando entender o que se passou naquele momento, ele também conclui que os escritores que encabeçaram o movimento pró-Dreyfus, mais tarde, seriam da "esquerda", política ou intelectualmente. Os adversários estariam na corrente que se denominou "direita". Nesse ponto de vista, os primeiros seriam os progressistas e os segundos, os reacionários. Porém, Martins apenas nomeia essa divisão que já existia, mas que se tornou nítida após o *Affaire*, enquanto Lins, em 1941, procura na oposição dos dois grupos os motivos que levaram a França ao armistício, trazendo, portanto, as repercussões do caso para a sua época.

A preocupação maior de Martins foi verificar a participação dos intelectuais no *Affaire*, embora conclua que, passados muitos anos da polêmica, os dois grupos, dreyfusistas e antidreyfusistas, não foram vitoriosos, porque as forças antes opositoras acabaram unindo-se

---

[72] Id. ibid., p. 236.
[73] Id. ibid., p. 236, *apud* Martins.
[74] Id. ibid., p. 237.

para defender algum interesse comum. Para o autor, o que fica do assunto, hoje, é que foi uma vitória do idealismo.

III. 1.3.–Artigos motivados pelas traduções

a) Otto Maria Carpeaux

Em 1949, Carpeaux escreve o artigo "O drama de Jean Barois"[75], no suplemento "Letras e Artes" do jornal *A Manhã*. Esse artigo surge em função da tradução dessa obra, publicada nesse mesmo ano. Segundo Carpeaux, os assuntos históricos e a crise religiosa presentes na obra, que o romancista teve a preocupação de comprovar com documentação verídica, já estão distantes. A personagem Barois perdeu a fé nas lutas históricas do *Affaire*, mas as causas dessa perda são anteriores a esse acontecimento. Para Carpeaux, o drama da personagem Jean Barois é a impossibilidade de reconciliar princípios tão opostos como a fé e a razão. Essa discussão, tendo como fundamento esses princípios, encontrou no *Affaire* um meio de melhor manifestar-se.

Carpeaux lembra de um comentário de Albert Thibaudet em que este declara que o *Affaire* não tinha rendido, ainda, um bom romance. Ele discorda desse ponto de vista, e afirma que o assunto não tinha nada de romanesco, mas sim de dramático. E foi como um verdadeiro drama que se cristalizou depois no romance de Martin du Gard.

No romance, os acontecimentos refletem apenas o drama íntimo da personagem, a luta dos dois princípios irreconciliáveis na alma, tornando-se um drama de consciência. No drama da vida real, o problema de consciência se confirma pela entrada de Jaurès no *Affaire*. Enquanto esse político pensou que era uma "luta de interesses das duas alas da burguesia, atrás de grandes cartazes ideológicos", ele manteve-se afastado. Mas quando reconheceu "atrás dos conflitos de ordem material, a luta dos princípios morais e espirituais", entrou no caso a favor de Dreyfus. Para Carpeaux, o *Affaire* produziu resultados que em si são um paradoxo, porque a Igreja que se posicionou contra Dreyfus teve como conseqüência de sua derrota: a renovação de seus princípios em concordância com a ciência, como queria o padre Marcel Hébert, representado na obra de Martin du Gard pelo padre Schertz.

---

[75] CARPEAUX, Otto Maria. "O drama de Jean Barois". *Jornal A manhã*, Rio de Janeiro, n. 133, 7 ago. 1949. Suplemento Letras e Artes.

O estudo de Carpeaux, revela que os dois grupos de oposição ideológica, formados na França durante o *Affaire* Dreyfus, não tiveram sua origem nesse caso, pois os ideais que os animavam já faziam parte do pensamento francês desde os tempos de Pascal e Montaigne. Para o crítico, o romance *O drama Jean Barois* reflete esses problemas muito mais do que os aspectos ligados ao *Affaire* propriamente dito.

b) Brito Broca

Em 1949, Brito Broca publica o artigo "O drama de uma geração"[76], hoje reunido a outros no livro *Papéis de Alceste*. Os críticos demonstravam pouco interesse nas traduções de grandes obras que estavam sendo publicadas no Brasil, como as de Thomas Mann, entre outros. Essa indiferença dos críticos estende-se também a *Jean Barois*, que acabava de ser traduzido, como observa o crítico: "Há cerca de um mês surgiu em nosso idioma outra obra famosa, *O drama de Jean Barois*, de Roger Martin du Gard, traduzida por Vidal de Oliveira, e o silêncio vem sendo o mesmo"[77]. Ele comenta que Lins já havia falado do romance no início dos anos quarenta, portanto, não era desconhecido do público. Mas, mesmo assim, não suscitara interesse.

Para Broca, *O drama de Jean Barois* pertence à literatura polêmica, provocada pelo erro judiciário do *Affaire* Dreyfus. O romance continua e reativa um dos debates que mais preocuparam a intelectualidade francesa, nas décadas antes da guerra de 1914, e, ainda, provoca reações enérgicas, a favor ou contra Dreyfus. Martin du Gard participa do debate por meio de seu romance. O crítico termina seu artigo comentando que *O drama de Jean Barois* já contém as raízes de *Os Thibault*, obra cíclica que o romancista desenvolve mais tarde, quando trabalha os desequilíbrios de uma época e as suas conseqüências morais.

c) José Maria Cançado

A reedição (2001) de *Os Thibault*, exatamente cinqüenta e oito anos depois da primeira edição brasileira, nos rendeu dois artigos em jornais. O primeiro deles, de José Maria Cançado, foi publicado no encarte Folha Mais!, do jornal *Folha de S. Paulo*, no início de

---

[76] BROCA, Brito. "O drama de uma geração" (1949). In: *Papéis de Alceste*. Campinas, SP: Unicamp, 1991.
[77] Id. ibid., p. 275.

2002, com um título bastante sugestivo: "A imaginação do desastre". Meses depois, Mário Pontes publica "O romance de uma geração", no suplemento "Idéias", do *Jornal do Brasil*.

Um dos aspectos apresentados na leitura de Cançado[78] é como *Os Thibault* ainda mantêm sua atualidade e conquistam o leitor. O crítico reporta-se à defesa da forma tradicional feita por Camus, no prefácio das *Obras Completas*, quando este afirma: "as grandes obras são como animais, parecendo tranqüilas[79]", porque, embora pareçam desatualizadas, guardam sua força em seu interior. É esse aspecto que o crítico chama a atenção pois, no que concerne a *Os Thibault*, quando estavam sendo lançados no Brasil, a sua forma já despertava desconfiança, porque talvez sua estrutura não correspondesse à realidade. Escrita no período de entre guerras, a obra parecia não refletir a desordem social, ao contrário do *Nouveau Roman*, que ao refleti-la tornam-se ilógicos em sua estrutura. *Os Thibault* continuavam no mesmo esquema tradicional, como se nada perturbasse a ordem dos fatos.

Porém, se Martin du Gard escreve na contracorrente das vanguardas que buscavam mostrar a desordem por meio do romance, a sua obra parece ter se sustentado firme durante esse período de turbulência. Para Cançado, mesmo oitenta anos depois da publicação dos primeiros volumes, a cada nova leitura, o romance "... continua imperturbável na sua força, mas também sentimos que essa força é também nossa"[80]. Parte do mundo representado por Martin du Gard é também o mundo do leitor; por isso, é impossível uma não identificação deste com a obra.

Em relação a um dos aspectos que foi motivo de polêmica entre os críticos franceses, a união da ficção e da História, Cançado observa o contrário: "essa imantação misteriosa entre História e trajetória individual, constitui muito de nossa sensibilidade, da nossa rede de compreensão, nossa ordem de adesões e recusas e mesmo nossa moral"[81]. Assim, enquanto parte da crítica francesa afirma que há uma ruptura no romance e procura justificá-la, Cançado declara o contrário, que há uma "imantação" entre ficção e História.

A origem burguesa de Martin du Gard o predispunha a não se interessar pela História, mas é com grande percepção que o escritor vê que ela poderia destruir seu mundo. Segundo Cançado, o primeiro romance do autor, *Devenir!*, já reflete a preocupação da

---

[78] CANÇADO, José Maria. "A imaginação do desastre". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 18-19, 28 abr. 2002, suplemento Mais!.
[79] Id. ibid., p. 18.
[80] Id. ibid., p. 18.
[81] Id. ibid., p. 18.

interação do indivíduo com o social. Se o escritor percebia o desequilíbrio das bases da sociedade, ou seja, que seu mundo estava em ruínas, nem por isso ele menospreza os valores apreendidos nessa sociedade, os quais constituíam sua formação.

Em *Os Thibault*, a apresentação da sociedade burguesa é bastante exata. Cada personagem reflete um segmento cujas bases estão em ruínas, seja por meio do velho Thibault, com seu catolicismo intolerante, seja pela estrutura falida dos reformatórios, seja pela concepção naturalista e exploratória de Antoine, recém-formado em medicina. Tudo o que Martin du Gard aborda em seu romance já existia antes da guerra; ele não inventa nada - e é esse o sentido de seu realismo. De acordo com Cançado, a capacidade que Martin du Gard teve para representar o mundo, de forma humana, tornou-o capaz de compreender também o que não era isso, ou seja, a destruição por causa da guerra. Para o autor, é "esse o sentido e a origem de sua 'imaginação do desastre': Martin du Gard sabia que aquele mundo estava ameaçado e entrevia o que o ameaçava"[82]. Essa concepção sugere que, para Cançado, não há grande romancista sem esta "imaginação do desastre".

Algumas personagens vivem um dilema ocasionado pelas escolhas que fazem; Jacques é o maior exemplo disso, pois caminha para a morte, por não suportar a realidade. Para Cançado, o gênero romanesco nasceu na sociedade mercantilista, mas ao contrário do que era de se esperar, as personagens de Martin du Gard não eram calculistas. Para o crítico, essa característica faz a grandeza do romance. Finalizando o artigo, Cançado acrescenta ainda que Martin du Gard criou uma modalidade de "épica da solidão", porque suas personagens, principalmente, Jacques, Antoine e Jenny, apresentam traços de individuação que chegam ao absurdo, embora despertem a comoção do leitor. Antoine ama a vida mais que tudo e morre só; Jacques entra numa luta que se sabe fadada ao fracasso, mas nem por isso desiste; por isso ele é único e sua obstinação o conduz à morte absurda.

A análise de Cançado procura mostrar que *Os Thibault* ainda se mantêm como obra que agrada ao leitor do século XXI, pois sua história é a nossa, e as perdas que o homem sofreu, por causa dos conflitos, revelam-se irreversíveis. Se o gênero romance adquiriu uma nova forma, foi em virtude dos conflitos sociais; se muitos valores humanos se perderam, a origem foi a mesma. Enfim, o mundo nunca mais foi o mesmo depois das guerras.

---

[82] Id. ibid., p. 19.

d) Mario Pontes

O artigo de Mario Pontes[83] é uma grande apresentação de Martin du Gard, em vários aspectos. Pontes aborda a obra em seus aspectos principais, colocando para o leitor subtítulos nas várias partes do artigo. Na primeira parte, ele informa o leitor sobre os diversos volumes que compõem *Os Thibault*, destacando suas características principais. O que sobressai é que a obra é um romance histórico.

Esse crítico acredita que realmente a obra apresenta dois blocos, ou seja, os romances que vão até o sexto volume formariam a primeira parte e os dois últimos, a segunda. De acordo com o crítico: "aqui (sétimo volume) a seqüência sofre um corte. E embora os personagens de primeiro plano sejam os mesmos, o que temos pela frente é na prática um novo romance, constituído por cerca de 1000 páginas, nas quais a narrativa nervosa avança aos pulos, acossada pela História"[84]. Sua opinião é a mesma manifestada por Magny, em *Histoire du roman français depuis 1918*, quando afirma que Martin du Gard não conseguiu unir ficção e História, pois em *L'été 1914* a História prevalece sobre os destinos individuais.

Pontes preocupa-se em definir o termo romance-rio (*roman fleuve*) como uma medida a mais para situar o romance dentro de seu gênero. Ele declara: "... *Os Thibault* talvez constituam o exemplo mais homogêneo em língua francesa, [...] foi uma espécie de coroamento do romance realista europeu"[85]. Não há uma explicação do que seja "homogêneo", mas deduzimos que são as qualidades observadas por Magny, ou seja, o fato de ser um romance que abarca algumas gerações não impediu seu autor de fazê-lo de forma compacta e sólida, mantendo o equilíbrio e a unidade entre as partes por meio de uma linguagem bastante objetiva.

Para Pontes, *Os Thibault* continuam a ser uma boa opção de leitura bem acolhida pelo público, 80 anos depois do aparecimento de seu primeiro volume. Mas, para ele, a fortuna crítica do escritor não teve o mesmo tratamento que a obra, pois ela sofreu altos e baixos, devido a sua escolha em escrever na contracorrente das vanguardas literárias e a sua posição política. Numa época em que se cobrava do escritor a filiação partidária, Martin du Gard, embora fosse mais de esquerda, tinha amigos do lado oposto, e, ao opor-se ao

---

[83] PONTES, Mario. "O romance de uma geração". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 6, 1 jun. 2002, Suplemento Idéias.
[84] Id. ibid., p. 6.
[85] Id. ibid., p. 6.

militarismo, ao racismo, ao fanatismo religioso, entre outras coisas, fez inimigos de todos os lados. Para Pontes, esse é um dos motivos que fez com que sua literatura fosse tão mal avaliada.

O fim do artigo de Pontes é uma leitura dos aspectos principais de *O verão de 1914*, sétimo volume de *Os Thibault*. Segundo ele, só "a aceleração progressiva da narrativa bastaria para evidenciar a excelência técnica do autor"[86]. Para esse crítico, o fato de Martin du Gard colocar a tentativa de impedir a guerra por meio das personagens secundárias e não pelos governantes foi muito interessante. Pontes lembra, ainda, os motivos que Martin du Gard apresentou em seu discurso, em Estocolmo, ao receber o Prêmio Nobel, para justificar a inserção da História em seu romance: Como disse Robert Roza (1970), a escrita de *O verão de 1914* era para testemunhar e advertir, daí a evocação com tanta precisão dos espectros de 1914 e o esforço de lembrar a patética lição do passado.

O artigo de Pontes é um convite para que o leitor siga adiante e descubra o mundo de Martin du Gard, porque evoca certas passagens da obra com muita maestria.

III. 1.4. Apresentação e prefácio de *Os Thibault*

a) Moacir Japiassu

Na apresentação da quinta edição de *Os Thibault*, Japiassu[87] faz um depoimento de como entrou em contato com o romance e o quanto este foi importante para sua formação. Para ele, a classificação da obra como "romance de família" é bastante imprópria e na falta de uma que abarque todo o conteúdo ele afirma que "é obra de raríssima significação histórica; é livro didático"[88]. A parte histórica do romance é atualizada, poderíamos dizer, quando Japiassu a relaciona aos conflitos atuais. Assim ele afirma:

> ... o leitor penetra na intimidade das guerras, aprende o que a História não conta. Por que, por exemplo, eclodiu a guerra nos Balcãs, na década de 1990? [...] Pois conheça a origem dessa eterna cadeia de intolerância nas páginas de *Os Thibault*, que é um romance-verdade, obra didática de incontestável excelência (2001, p. 27).

---

[86] Id. ibid., p. 6.
[87] JAPIASSU, Moacir. "Apresentação: o livro da vida inteira". In: Martin du Gard, Roger. *Os Thibault*. 5. ed. Trad. Casemiro Fernandes. São Paulo: Globo, 2001, Vol. 1, p. 21–29.
[88] Id. ibid., p. 25.

O texto de Japiassu nos revela de certo modo o quanto a obra de Martin du Gard era de conhecimento do público e que seu autor soube fixar sua atualidade em um de seus pilares, que é a História. Como ele observa, a sociedade ainda é obrigada a enfrentar os mesmos problemas que a ficção aborda, problemas que muitas vezes parecem adormecidos e esquecidos, mas que de uma hora para outra emergem, como é o caso do conflito nos Balcãs, retratado na obra.

b) Marcelo Coelho

Marcelo Coelho[89], no prefácio da quinta edição, tenta explicitar como uma obra como *Os Thibault* ainda pode resistir ao tempo, quando ao próprio término, em 1940, já parecia desatualizada e, principalmente, num tempo em que a força estética dos romances parecem sair de uma "desconfiança com relação a qualquer utopia, de uma espécie de flerte com as idéias das 'pós-história', 'da morte do autor', do irrepresentável na literatura ..."[90]. Nem mesmo a defesa que Camus fez da obra se sustenta hoje, segundo Coelho, porque, se por um lado a velha sociedade sofreu modificações em suas estruturas em virtude do conflito, por outro, ela vem se sustentando por meio da sociedade de consumo. Para o crítico, é a própria idéia de História que tem vacilado ultimamente, e com ela a própria ambição do romance longo.

De acordo com Coelho, o que mantém a obra de Martin du Gard viva é a própria construção da narrativa. Existe "todo um jogo entre a crença e a realidade, entre o prognóstico (falso) e a decepção dos fatos [...] que se manifesta desde as primeiras páginas de *Os Thibault*, muito antes [...] que a grande 'peça' que a História prega aos dois jovens Thibault, sejam desveladas"[91]. É um exercício de despistamento que se inicia já no primeiro volume e que ajuda o leitor a desconfiar de qualquer prognóstico feito mesmo atualmente.

O fato de a obra atrair o leitor jovem, por causa da personagem adolescente, pode modificar-se para o leitor mais maduro. Para o crítico, o romance apresenta certas qualidades

---

[89] COELHO, Marcelo. "Prefácio de *Os Thibault*". In: Martin du Gard, Roger. *Os Thibault*. 5. ed. Trad. Casemiro Fernandes. São Paulo: Globo, 2001, Vol. 1, p.31-36.
[90] Id.-ibid., p. 32.

[91] Id. ibid., p. 35.

sutis, "uma veia mais desencantada" que atrairia não o leitor jovem, idealista, mas aquele que já não crê em tudo com facilidade, que, mesmo tendo esperança, dela desconfia.

III. 1.5. Artigos publicados por ocasião da morte do escritor

Em 1958, ano da morte de Martin du Gard, a única manifestação a respeito, no Brasil, vem da parte de Brito Broca. No entanto, Josué Montello escreve duas notas curtas sobre o autor. Uma delas sai meses antes da morte do romancista e a outra é posterior, sendo esta, talvez, a única motivada pelo acontecimento.

a) Josué Montello

Josué Montello não escreve exatamente artigos sobre Martin du Gard. Poderíamos dizer que se trata de notas curtas, porque parece que o crítico, após ler as obras, destaca alguma frase que gostou, como esta de *Jean Barois*: "Sim, tem razão Martin du Gard, no seu *Jean Barois*: não estamos sós quando estamos em nossa mesa de trabalho"[92] e, estando de acordo, faz um curto comentário sobre o conteúdo da frase escolhida.

Em outra nota, Montello faz uma curta referência a *Os Thibault*. Nesta, ele comenta o pensamento da personagem Antoine sobre Deus, opondo-se a ele. Observamos que ele toma uma frase da obra como expressão dos sentimentos de Martin du Gard e não da personagem, e assim comenta: "Roger Martin du Gard confirma, neste trecho de *Les Thibault*, a sua negação de Deus: Nenhum Deus jamais respondeu aos apelos, às interrogações do homem. O que este toma como respostas nada mais é do que o eco da própria voz"[93]. Ele repele as idéias de Martin du Gard, reafirmando sua crença em Deus e que Este sempre ouviu os seus apelos. As notas de Montello não abordam nenhum aspecto da obra de modo crítico, mas uma delas foi escrita em data posterior à morte do escritor, e talvez tenha sido motivada pelo acontecimento.

---

[92] MONTELLO, Josué. *Diário da tarde* (1957-1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 132.
[93] Id. ibid., p. 87.

b) Brito Broca

Em seu artigo, "O caso de Roger Martin du Gard"[94], Brito Broca analisa a repercussão da morte do romancista. Para ele, esse acontecimento fora pequeno até mesmo na França, pois não houve uma manifestação profunda nem por parte dos críticos, nem por parte dos leitores. O que se viu foram apenas artigos de amigos assinalando a morte do escritor. Broca justifica tal fato pelo silêncio que Martin du Gard impusera ao redor de si, mesmo quando recebeu o Prêmio Nobel, em 1937. Para ele, toda a discussão em torno dessa questão fora feita por Clément Borgal (1957), em seu ensaio crítico sobre o escritor. Segundo Broca, o esquecimento da pessoa do autor se deve ao fato de seus leitores se sentirem distante dele, por não vê-lo na mídia. É o seu próprio caso, que mesmo tendo conhecimento e admiração pela obra do autor, não o inclui na lista de escritores a serem entrevistados em sua visita à França, em 1948. Ele lembra também o que Camus havia escrito sobre Martin du Gard, no prefácio às *Obras Completas* do autor; a esse respeito comenta: "Era exemplo raro de um grande escritor, cujo número de telefone ninguém sabia em Paris. Mas quem o sabia, como Gide, amigo íntimo, fazia muitas vezes a ligação sem obter resposta"[95]. Portanto, todos que escreveram sobre Martin du Gard falam dessa sua conspiração do silêncio.

No entanto, para Broca, essa solidão tinha seus aspectos positivos, pois o escritor podia dedicar-se à sua arte sem se preocupar com a opinião alheia, coisa que muitos escritores atuais não fariam, por terem uma idéia errada da necessidade de "solidão para escrever". Para estes, isolando-se o escritor não participa da sociedade, o que para Broca fez com que muitos de seus contemporâneos perdessem a autenticidade. Para ele, infelizmente, o exemplo de Martin du Gard não foi bem acolhido, porque a conquista de qualquer êxito por parte dos artistas exige deles sua contrapartida social.

Outra consideração feita por Broca diz respeito à relação escritor-personagem. Segundo ele, Martin du Gard é um caso raro, por conseguir construir sua obra com um mínimo de elemento autobiográfico, que ainda é muito estratificado. Em *Jean Barois*, o autor conseguiu utilizar elementos verídicos, mas sem se envolver na narrativa. Em *Os Thibault*, o melhor estudo dessa relação, de acordo com Broca, é o de Clément Borgal, que identifica as semelhanças e as aproximações, mostrando que a obra não é autobiográfica. Com isso, Martin

---

[94] BROCA, Brito. "O caso de Roger Martin du Gard" (1958). In: *Letras francesas*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, 1969, p. 121-124.
[95] Id. ibid., apud Broca, p. 122.

du Gard foi, na visão do crítico, "o tipo perfeito do ficcionista que com os dados da experiência e da observação criou um mundo completamente diverso do seu"[96]. Além de Borgal, de quem Broca toma muitas idéias para seu artigo, ele cita o estudo de Magny sobre *Os Thibault*, mas sem nenhum destaque sobre as críticas que ela tece sobre a obra.

Broca observa que quando Martin du Gard finaliza sua obra cíclica, novas concepções de romance já estão em voga, seja por meio de Proust e Joyce ou d'Alain Robbe-Grillet, com o *Nouveau Roman*. Mas, para ele, as conquistas que Martin du Gard tinha feito por meio de seus principais romances foram definitivas para o gênero.

III. 1.6. Artigo referente ao Centenário do escritor

a) Alcântara Silveira

Para encerrar a parte dos ensaios ou artigos que se referem exclusivamente a Martin du Gard, no Brasil, tomaremos o ensaio de Alcântara Silveira[97], publicado por ocasião do Centenário de nascimento do escritor, em 1981. Não se trata da análise das obras, mas observações sobre alguns pontos que a crítica brasileira já tinha levantado sem dar um tratamento específico. Assim, é o homem que interessa para Silveira.

Após comentar a origem de Martin du Gard, Silveira traça um perfil das primeiras produções literárias que começam com *Une Vie de Saint*, obra abandonada. Em seguida, vem *Devenir!*, publicada por conta do autor em 1908, sem sucesso. Anos depois, a elaboração de *Marise*, obra que também ficou abandonada, restando apenas um episódio denominado *L'une de nous*, que teve publicação anos mais tarde. Todos esses romances foram engavetados ou destruídos, porque não tinham a qualidade que seu autor queria.

Para o público, Martin du Gard mostrou apenas sua primeira produção de valor, *Jean Barois*, em 1913. Silveira nos mostra alguns fatos relacionados à publicação dessa obra: primeiro, a recusa do editor Bernard Grasset, que a considerou impublicável; depois, o feliz encontro com um membro do grupo da *Nouvelle Revue Française*, Gallimard, que se propôs a apresentá-lo para Gide. Felizmente, a apreciação deste foi uma das mais positivas, fato que o

---

[96] Id. ibid., p. 123.
[97] SILVEIRA, Alcântara. "No centenário de Roger Martin du Gard – 1881-1981". In: *Literatura nacional e estrangeira*. São Paulo: Pioneira/Secretaria do Estado de São Paulo, 1981.

emocionou. Assim comentou Gide: "Pode alguém, de repente, escrever obra tão sábia, tão amadurecida, tão inteligentemente esclarecida? Aprovo-a sem restrições. Quem escreveu isso pode não ser um artista, mas é um portento!"[98]. Está aí o início de uma amizade das mais proficuas, porque esta não se restringirá somente ao campo intelectual, mas evoluirá para o aspecto da vida íntima dos dois. Silveira observa que era muito interessante o gosto e a consideração que Gide tinha por Martin du Gard, rapaz bastante jovem na época, pois submeteu alguns de seus escritos para que este os apreciasse. E foi graças a esse incentivo recíproco que Gide escreveu *Les faux monnayeurs*, e que Martin du Gard deu início a *Os Thibault*. Gide dedica sua obra ao amigo como transcreve Silveira: "Teria escrito este livro sem ti? Duvido. Eis porque to dedico. Teu exemplo e teus conselhos sustentaram-me página a página ..."[99]. A correspondência entre ambos é muito extensa, pois data de 1913 a 1951, quando Gide morreu. Essa forte ligação entre os dois não quer dizer que partilhassem das mesmas idéias. Pelo contrário, elas eram totalmente opostas, mas nunca foram empecilho para que se entendessem e se respeitassem.

Silveira lembra também da amizade e da admiração que Martin du Gard tinha por Jacques Copeau. Foram longos anos de convivência baseada num mesmo gosto, o teatro. A correspondência entre os dois também é enorme: somam mais de 900 páginas. A paixão de Martin du Gard pelo teatro sempre foi notória, tanto é que em seus dois maiores romances deixa aparecer essa influência; no entanto, escreveu apenas três peças que não tiveram grande êxito. A que provocou grande polêmica foi *Un taciturne*. Martin du Gard se empenhava ao máximo em tudo o que fazia. É assim que nos anos que se dedicou ao teatro, não se limitou a escrever somente as peças, mas participou de sua encenação, dos ensaios e de toda a montagem. O mesmo fazia com as peças de outros autores, aquelas que fizeram parte do tempo em que se dedicara com Copeau, na reabilitação do teatro "Le Vieux Colombier". Como esse não era seu destino, abandonou as pretensões à dramaturgia para dedicar-se ao romance.

Um outro aspecto abordado por Silveira, é a obtenção do prêmio Nobel por Martin du Gard. Para o crítico, esse é um fato muito significativo, porque o romancista superara concorrentes de alto nível. Entre seus conterrâneos estavam Valéry, Giono, Duhamel e Claudel, além de muitos outros estrangeiros. Essa fora a premiação mais concorrida de todas as épocas: ao todo eram trinta e dois inscritos. Talvez, se Martin du Gard tivesse concluído

---

[98] Id. ibid., *apud* Silveira, p. 57.
[99] Id. ibid., *apud* Silveira, p. 58.

Les Thibault, ele já teria recebido o prêmio, pois seu nome estava na lista desde 1934. Para os membros da comissão que o escolheram, sua obra estava à altura dos *Buddenbrook*, de Thomas Mann. E todos foram unânimes em atestar suas diversas qualidades.

Os fatos mais marcantes dessa época se referem à postura de Martin du Gard frente à premiação inesperada. Avesso ao público, teve de enfrentar a imprensa durante os quinze dias que ficou em Estocolmo para o recebimento do prêmio. Encarou o fato como uma grande aventura e, como não estava acostumado, acabou por se cansar. É assim que manifesta sua opinião nesses dias de glória: "Vivi um mês na pele de uma vedete de cinema. [...] mas sinto-me terrivelmente exausto, física e moralmente e tenho necessidade, mais que nunca, de solidão para digerir esta retumbante e incrível aventura"[100]. Em seu discurso de agradecimento, muito mais que elogiar o próprio trabalho, lembrou daqueles que o inspiraram. Em nenhum momento, antes ou depois, usou a premiação para se auto-promover.

Silveira encerra seu ensaio comentando as atitudes pacifistas de Martin du Gard em *Le journal du colonel de Maumort*, obra inacabada, e as características de seu pensamento. O importante é que seu materialismo, mesmo que extremo, não o impediu de conviver harmoniosamente com pessoas de idéias totalmente opostas, como é o caso da amizade que manteve com Mauriac, escritor católico. De modo geral, aqueles que o conheciam respeitavam-no profundamente, pois sabiam o quanto era honesto e bom.

O ensaio de Silveira se parece muito com alguns aspectos das obras de Clément Borgal (1957) e de Jacques Brenner (1961), porque procura perscrutar a vida do homem que foi Martin du Gard por meio de outras fontes, além das obras do autor, embora a referência de leitura mencionada por Silveira inclua os *Souvenirs autobiographiques*, que fazem parte das *Obras Completas* (1955) de Martin du Gard. Contudo, Silveira não se limita aos *Souvenirs* como referência, ele cita o nome de André Berne-Joffroy e, além disso, alguns de seus comentários sobre a recepção do Prêmio Nobel parecem ter saído do Estudo introdutivo "Vida e obra de Roger Martin du Gard", que Berne-Joffroy faz para a edição de 1964 de *O drama de Jean Barois*. Em um momento, ele critica Berne-Joffroy, quando este afirma que as aulas sobre psiquiatria e psicologia, freqüentadas por Martin du Gard, serviram para o escritor ter a certeza de que não era um esquizóide. Para Silveira, a observação é infantil, porque o motivo

[100] Id. ibid., *apud* Silveira, p. 62.

que levava Martin du Gard a perseguir esse tipo de estudo era certamente pesquisas para sua obra.

O texto sobre Martin du Gard que Silveira oferece ao público é algo que faltava à crítica brasileira; é também um incentivo para dar continuidade a estudos dentro desse gênero ou aprofundar a pesquisa em campos mais específicos da obra ou da vida do autor.

III. 1.7. Citações em artigos com outros temas

O nome de Martin du Gard aparece muitas vezes associado aos dos amigos que fizeram parte do grupo da *Nouvelle Revue Française* e do grupo de Paul Desjardins, das famosas "soirées" de Pontigny, e Gide é o mais citado entre todos. Mas há ainda trabalhos de críticos que citam Martin du Gard por outros motivos. Entre os escritores que o relacionam a Gide temos Sérgio Milliet, Brito Broca e Josué Montello. Brito Broca o cita ainda quando critica Álvaro Lins; Wilson Martins o faz, *en passant*, falando da confusão de gênero que é o diário de Ascendino Leite.

a) Sérgio Milliet

Sérgio Milliet[101] (1944), ao falar da reedição do *Diário de André Gide* no Brasil, em determinado momento, pergunta o que o escritor pensaria das gerações mais novas. Entre os vários escritores que cita, mostrando a opinião que Gide teria deles, em sua reposta aparece o nome de Martin du Gard. Ele mostra a consideração e admiração que Gide tinha pelo amigo:

> Mas Roger Martin du Gard o entusiasma. Os 'Thibault' arrancam dele aplausos sem restrição. A solidez da análise, a construção harmoniosa, tudo no romance lhe parece excelente. "Somente Roger Martin du Gard não me cansa", afirma mais uma vez. "só ele só me enriquece", acrescenta de uma feita. Tem-se a impressão de que, depois Charles-Louis Philppe, foi o autor dos "Thibault" quem conquistou suas maiores disponibilidades de admiração e amizade (1981, p. 131).

[101] MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. V.2. São Paulo: Edusp/Martins, 1981, p. 121-131.

Outro artigo em que Milliet (1947) faz referência a Martin du Gard é quando analisa a obra *Difficulté d'être*, de Jean Cocteau, fazendo um elogio a vários escritores franceses e entre eles, Martin du Gard. Ao analisar o livro de Cocteau na forma de diário, no qual há até mesmo recordações da sua infância, Milliet faz alguns apontamentos críticos sobre escritores e observa a maneira exibicionista de como Cocteau apresenta os fatos, o que às vezes o irrita, pois, segundo ele: "Nos tomam por ingênuos, por simplórios exóticos, incapazes de penetração, atentos apenas ao reluzir das lantejoulas literárias"[102].

Para Milliet, esse comportamento é uma característica típica dos franceses. Felizmente, ele observa que isso não era regra geral: escritores como Gide, Péguy, Charles Louis Philippe e Martin du Gard não se enquadram em sua crítica. Para ele, "estes não se preocupam com o julgamento dos outros e, por isso, agradam tanto o público"[103]. Essa observação de Milliet é pertinente, pois ao lermos a respeito de Martin du Gard, vemos que é raro um crítico não mencionar sua natureza extremamente reservada para não permitir que fatos externos perturbassem seu trabalho e nem a figura do homem sobrepujasse a do escritor. Ele tinha horror ao exibicionismo.

b) Brito Broca

Brito Broca menciona a obra *Jean Barois* no artigo "Volúpia de Interpretar", de 1949. Ele comenta sobre o fato de muitos estudiosos buscarem todo o tipo de explicação para a derrota da França, durante a ocupação alemã. Essa "volúpia de interpretar" um acontecimento tão inesperado fez com que se falasse muitos absurdos, como culpar os intelectuais pela derrota francesa. Até mesmo no Brasil, Álvaro Lins tentou encontrar uma explicação para o fenômeno, baseando-se na decadência burguesa. Broca não concorda com a opinião de Lins e afirma: "romances como *Jean Barois* e *Les Enfants gâtés*, considerados por Álvaro Lins expressão representativa de uma decadência fatal, encontramos às dezenas na literatura francesa."[104]. Na sua opinião, ainda era muito cedo para explicar e justificar os acontecimentos relativos à guerra, porque a História não tinha começado a ser feita.

---

[102] Id. *Diário crítico*. V. 5. p. 263.
[103] Id. ibid., p. 44.
[104] BROCA, Brito. "Volúpia de interpretar" (1949). In: *Papéis de Alceste*. Campinas/SP: Unicamp, 1991, p. 69.

Broca menciona, ainda, o nome de Martin du Gard relacionado a Gide no artigo "Gide volta ao cartaz"[105], de 1956, do mesmo modo que o faz em outro artigo denominado "Gide Familiar"[106], de 1959. No primeiro, Broca afirma que Martin du Gard estava entre os muitos escritores que já haviam escrito sobre Gide. Em "Gide Familiar", ele acrescenta que foi Martin du Gard quem ajudou a filha de Gide a compreender a leitura de *Nourritures terrestres*, assim que ela soube quem era o pai e, passava também as impressões de leitura da jovem para o amigo.

Esse crítico cita o nome de Martin du Gard mais duas vezes: à medida que comenta a obra de Gide, em *Horas de Leituras (1962)*, e o liga ao grupo literário freqüentado por Gide em Paris; em outra passagem, ele relembra os comentários de Gide sobre a obstinação de Martin du Gard em manter-se isolado a qualquer custo.

c) Josué Montello

Também relacionando Martin du Gard ao amigo Gide, Josué Montello[107], em 1952, escreve uma pequena nota em seu *Diário da manhã*, sobre a dificuldade que enfrentara para ler alguns escritores modernos, no caso Gide. A sua leitura abandonada em 1938 e retomada algum tempo depois da morte do escritor só se fez possível, segundo suas palavras, por meio de Martin du Gard, quando este escreve *Notes sur André Gide*, em 1951. É pelas conversas de Gide com Martin du Gard que a estrutura da escrita gidiana lhe fica clara, principalmente para a obra que estava lendo, *Les faux Monnayeurs*, na qual Montello relata a famosa conversa dos dois amigos sobre a diferença de seus métodos:

> Gide, tomando de uma folha de papel, para explicar a técnica de *Les Thibault* e de *Jean Barois*, traçou ali um risco horizontal. Em seguida, com uma Lâmpada de bolso, fez que o foco luminoso acompanhasse o risco, de uma ponta a outra: "eis aí seu *Barois* e seu *Thibault*. Você imagina a biografia de um personagem, ou o histórico de um a família, e projeta sobre isso a sua luz, honestamente, ano por ano. [...] em você nada é apresentado obliquamente, de modo imprevisto, anacrônico. Tudo se banha com a mesma claridade, direta, sem surpresa ... (*apud* Montello, 1984, p. 62).

[105] Id. "Gide volta ao cartaz"(1956). In: *Letras francesas*. São Paulo: Sec. da Cultura e Turismo, 1969, p. 9-12.
[106] Id. ibid., p. 139 - 142.
[107] MONTELLO, Josué. *Diário da manhã*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

Para Martin du Gard, a técnica de Gide tinha muito de artifício, opinião manifestada também por Montello.

Ainda em 1952, Montello escreve uma nota sobre outra conversa dos dois amigos. Nesse caso, Martin du Gard não concorda com um artigo publicado por um leitor sobre Gide. Para o escritor, o artigo não correspondia à realidade. Gide não se incomodou com o artigo porque, para ele, aqueles que ainda não o conheciam o fariam por meio do artigo.

Montello, comentando a reação de Martin du Gard, afirma que cada escritor projeta uma imagem de si para o leitor que nem sempre é a real e cita como exemplo Mistral que, indo a Paris, causou estranheza naqueles que o imaginavam diferente. Mas, Martin du Gard não aceitava que se especulassem sobre sua pessoa, porque, em sua opinião, é a obra do escritor que deve ser comentada e não o indivíduo; por isso, não aceitou a crítica feita pelo leitor de Gide que comentava sobre o homem e não sobre a obra do escritor. Clément Borgal (1957) fala dessa conspiração do silêncio que Martin du Gard impunha em torno de si, para que somente sua obra fosse comentada pelo público: "Isso revela o excessivo cuidado em não confundir os dois universos onde seu espírito e corpo se moviam"[108]. Também Broca retoma esse quesito em seu artigo, por ocasião da morte do escritor.

Em outra nota curta, em 1959, ao ler *Les Notes sur André Gide*, Montello aborda sutilmente, em seu *Diário da tarde*, o problema do silêncio que Martin du Gard criou em torno de sua pessoa. Ele comenta que Roger Martin du Gard encontrou uma justificativa engenhosa, de inspiração diplomática, para explicar as ingratidões, as versatilidades e os esquecimentos que sofria. "Dizia o criador de *Les Thibault* que Gide fazia o que todos nós devíamos fazer de vez em quando, no círculo de nossas relações pessoais: a revisão dos seus tratados de aliança"[109]. Embora o comentário de Martin du Gard revele que se devia fazer algo em relação às críticas sofridas, ele nunca fez nada para reverter esse quadro, deixando que o tempo mostrasse quem tinha razão.

d) Wilson Martins

---

[108] BORGAL, op. cit., p. 11.
[109] MONTELLO, Josué. *Diário da tarde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 362.

Em 1974, Wilson Martins aborda o problema do "diário literário", um tipo de narrativa comum na França, por volta dos anos trinta, e que virou mania depois de Gide, influenciando, inclusive, muitos brasileiros que adotaram inapropriadamente o termo francês de *journal*. Seu objetivo é comentar o "diário" de Ascendino Leite, denominado *A velha chama*; mas, *en passant*, ele questiona o esquecimento em que caíram alguns escritores franceses da década de trinta, tais como Duhamel, Jules Romains e Martin du Gard, cuja glória fora apenas uma ilusão. Pergunta-se se estes seriam revalorizados um dia. Ele mesmo lembra que o objetivo do artigo não é este, e, então, retorna ao seu assunto: o "diário" de Ascendino Leite.

Martin du Gard não foi ignorado pela crítica brasileira. Suas obras foram lidas nos originais e também as traduções tiveram boa repercussão entre os leitores. Mas o período de efervescência, quando os críticos escrevem sobre suas obras, foi a década de quarenta. Nesse caso, a obra de maior referência é *O drama de Jean Barois*, porque serve como leitura para interpretar os acontecimentos pelos quais o mundo passava - sobretudo a França. O *Affaire* Dreyfus é o seu tema mais comentado, pois estava relacionado à situação do povo judeu naquele momento. Passado esse período, o interesse pela obra torna-se mais generalizado, ou seja, seus temas e sua estrutura é que são motivos de leitura.

Com relação a *Os Thibault*, suas sucessivas reedições, sendo a primeira em 1943, comprovam o seu sucesso. No entanto, essa obra não teve nenhum artigo específico a ela dedicado. Até a quarta edição, em 1985, ela foi motivo de comentários generalizados. Quando é publicada a quinta edição, o problema é corrigido. Cançado e Pontes lembram que essa obra, oitenta anos depois de ser lançada, ainda, agradava o leitor e, por meio de Japiassu e Coelho, descobrimos que ela foi muito lida pelos adolescentes que se identificavam com uma de suas personagens - Jacques Thibault.

Um outro aspecto da fortuna crítica de Martin du Gard é o seu comportamento perante o público e a sua relação com André Gide. Sua conduta pessoal - a de manter-se isolado para escrever suas obras, de não participar de debates e de não publicar manifestos, gerou muita curiosidade em torno de sua pessoa e foi tema para críticos como Broca e Silveira que citam exemplos famosos, divulgados pela crítica francesa, como o fato de o romancista não atender ao telefone quando estava ocupado com a redação de seus romances ou a sua necessidade de isolar-se para poder escrever. Sua relação de amizade com Gide também chamou a atenção, porque, mesmo sendo mais novo, ganhou o respeito e a consideração desse

escritor desde o momento em que entrou para o grupo da *Nouvelle Revue Française*, da qual Gide era um dos fundadores.

Não só os dois principais romances de Martin du Gard, *O drama de Jean Barois* e *Os Thibault*, foram conhecidos pelo público brasileiro, mas também aqueles considerados menores, como *Velha França* e *Confidência africana*, também traduzidos para o português. O fato de ser um escritor conhecido incentivou também a tradução de uma de suas peças de teatro, *Um taciturno*.

Esperamos que agora, com a publicação revisada de uma de suas obras, o interesse por esse autor se renove e se reinicie a análise de suas obras. Como afirma Pontes em seu artigo, "O romance de uma geração", a obra de Martin du Gard foi muito mal avaliada por causa de suas posições políticas, e a sua fortuna crítica também ficou prejudicada por esse fato. Talvez agora, que estamos distantes dessas cobranças de engajamento político por parte de um escritor, a crítica brasileira possa dar a esse autor o devido valor e começar a revisão de suas obras.

III. 2. Traduções

A tradução das duas principais obras de Roger Martin du Gard está ligada à história da Editora Globo. A partir de 1930, essa editora de Porto Alegre iniciava um projeto muito ambicioso no ramo das traduções, ou seja, dava-se início à tradução de grandes obras. Até esse período, a ênfase fora dada a livros de caráter mais popular, o chamado gênero folhetinesco, que tinha público certo. A edição de literatura estrangeira vai de 1930 a 1950. A vontade dos editores Henrique Bertaso e Érico Veríssimo em traduzir obras mais elaboradas

junta-se à conjuntura política brasileira, pois, segundo Sônia Maria de Amorim[110], o Estado Novo, imposto por Getúlio Vargas, começa a inibir as iniciativas dos editores no campo da literatura brasileira, aumentando então o número de traduções. É por essa época que aparecem os grandes nomes estrangeiros como Thomas Mann, André Gide, Roger Martin du Gard, Aldous Huxley, Virgínia Woolf, Romain Rolland, Katherine Mansfield, entre outros.

Roger Martin du Gard tem três obras traduzidas pela Editora Globo. Primeiro, Casemiro Fernandes traduziu os oito volumes de *Os Thibault*, em 1943, e, em 1945, a peça de teatro *Um taciturno*; *O drama Jean Barois* foi traduzido por Vidal de Oliveira, em 1949.

Uma das estratégias da Editora foi lançar várias coleções com o objetivo de diminuir os gastos, mas cada uma com sua característica própria. Para as obras de peso, criou-se a Coleção "Nobel", nos anos 30. A idéia era traduzir não só romancistas que haviam recebido o prêmio, mas também todos aqueles que tinham obras consagradas. Foi a série de maior repercussão, e não se pode negar sua influência entre grande parte dos intelectuais da época. Alguns autores tiveram muitas reedições e o número de exemplares diferia muito de uma obra para outra. Amorim, em sua pesquisa sobre a Editora Globo, não nos revela o número de exemplares nem as reedições que as obras de Martin du Gard tiveram, mas o cita em duas coleções: "Nobel" e "Tucano". Em nossa pesquisa, encontramos uma das obras de Martin du Gard, *Os Thibault*, em mais uma coleção pela mesma editora - a Coleção "Catavento". Amorim, ao fazer referência a esta coleção, não cita o nome dos escritores que fizeram parte dela.

Nosso intuito é traçar o percurso das obras de Martin du Gard desde a primeira edição traduzida, iniciando, nesse caso, com *Os Thibault*.

III. 2.1. *Os Thibault*

A primeira coleção em que figura o nome de Martin du Gard chama-se "Nobel"[111] e durou vinte e cinco anos, de 1933 a 1958. Por essa coleção saíram duas edições de *Os*

---

[110] AMORIM, Sônia Maria. *Em busca de um tempo perdido*: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930 - 1950). São Paulo: Edusp: Com/Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRS. 1999.

[111] *Os Thibault*. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: Rio de Janeiro: Globo. Col. "Nobel", Série Gigante. 1943. 2 vol. Id. Ibid., 2. ed., Col. "Nobel", Série Gigante. 1946. 3 vol.

Thibault: a primeira, em 1943, em dois volumes, e a segunda, em 1946, em três, pertencendo ao que a editora chamava de "Série Gigante", por causa do número de páginas dos romances. Em 1941, quando o autor soube que sua obra seria traduzida e editada num país latino-americano, imediatamente enviou a fotografia que o editor pedira e, ainda acrescentou uma dedicatória para a editora: "pour la 'livraria do Globo'. Avec mes meilleurs sentiments et l'expression de ma gratitude, juillet 1941". Sua foto e o agradecimento constam de todas as edições traduzidas de *Os Thibault* e de *O drama de Jean Barois*.

As pesquisas de Amorim não trazem quantas edições teve essa obra na Coleção "Nobel". Todavia, cada coleção tinha um formato específico e um número mínimo de tiragem. Na Coleção "Nobel", este era de cinco mil exemplares, sendo que *Os Thibault* tiveram duas reedições: a primeira, em 1943, e a segunda, em 1946. Ao comentar sobre a Coleção "Catavento", Amorim não menciona o nome de Martin du Gard; todavia, a terceira reedição de *Os Thibault* (1968) saiu nessa coleção e, de acordo com a pesquisadora, uma das estratégias da editora para vender mais era, para os livros mais extensos, fazer grandes tiragens - dez a vinte mil exemplares. As duas últimas edições dessa obra, de 1986 e de 2001, não fazem parte de nenhuma coleção, embora tenham sido publicadas pela mesma editora.

Tivemos a oportunidade de encontrar uma nota de orelha da segunda edição de 1946 de *Os Thibault*. Nela, a editora salienta que Martin du Gard é um escritor premiado e que mereceu a distinção, porque sua obra é grandiosa, igualando-se aos grandes como Thomas Mann, Balzac e Dostoievsky. Martin du Gard mostra suas personagens como seres humanos que não são nem bons nem maus; por isso, seu propósito é de profunda visão e verdade. A editora lembra o leitor de que a obra de Martin du Gard fora lançada em 1922 e concluída em 1940 e que a tradução saía sem o menor corte. Essa edição não tem nenhuma apresentação ou prefácio, a não ser a nota de orelha.

A segunda Coleção da Editora Globo se chamou "Tucano[112]", mas não há uma data precisa de seu início. Segundo Amorim, alguns dados mostram o ano de 1943 e outros 1945. Essa coleção visava oferecer livros mais baratos, para facilitar o acesso à leitura ao maior número de leitores. Durou apenas dois anos e "teve em suas edições tanto autores estrangeiros quanto nacionais e entre eles Gide, Roger Martin du Gard, Graciliano Ramos entre outros"[113]. Segundo os próprios idealizadores, o motivo do fracasso dessa coleção talvez

---

[112] *Um taciturno*. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, Col. "Tucano", 1945.
[113] AMORIM, ibid., p. 102.

tenha sido justamente a falta de um perfil definido, a resistência do público em comprar livros de bolso e o fato de ser em edições econômicas. O único livro de Martin du Gard que fez parte dessa coleção foi *Um taciturno*, traduzido em 1945 por Casemiro Fernandes. O número mínimo de tiragens de exemplares foi de três a quatro mil por edição.

Em 1959, surge a Coleção "Catavento"[114], a terceira tentativa de oferecer livros de qualidade a preços acessíveis. De acordo com Amorim, essa coleção foi idealizada para abrigar grandes obras de autores já consagrados pelo público brasileiro, mas também não teve o sucesso esperado. Não há uma explicação para o insucesso, talvez seja o mesmo da Coleção "Tucano", a resistência do público a livros de bolso e a edições econômicas. Em tal coleção, encontramos uma segunda edição de *Os Thibault*, de 1968, em cinco volumes. Embora apareça o termo "segunda edição" na folha de rosto, sabemos que pela ordem essa é a terceira edição da obra. Consta dessa edição, 1968, uma nota de contracapa e uma apresentação feita pelos editores, mas sem assinatura.

Na contracapa, o editores lembram: "A Editora Globo, reeditando *Os Thibault* em cinco volumes na Coleção "Catavento", está mais uma vez oferecendo ao público brasileiro esta obra ímpar dentro da literatura universal ...". Pela primeira, vez é dito ao leitor que se trata de um romance cíclico, porque aborda uma época decisiva para o mundo moderno, cujos temas principais são o aparecimento de novas ideologias e a guerra. Implicitamente, os editores afirmam que o romance centra-se na família, evocando o clima moral e social de uma época, e depois termina com o amplo afresco do período que antecedeu o conflito mundial. Quanto ao romancista, afirmam: "Roger Martin du Gard, autor acima de tudo preocupado com a expressão da verdade, aparece nesta obra como artista consumado, como escritor imparcial, desassombrado e preciso".

A apresentação do escritor fixa as características principais de sua vida e de sua obra. Por ser a primeira apresentação feita para acompanhar o romance, embora não seja assinada, seu mérito é muito grande, pois oferece ao leitor alguns dados da vida de Martin du Gard. A apresentação traz a referência de que, antes das obras de sucesso, o escritor tinha redigido alguns romances, destruindo-os pela falta de qualidade. Os editores não mencionam *Devenir!* (1908), obra da juventude, escrita antes de *O drama de Jean Barois* (1913) e publicada por conta do autor. De *Os Thibault*, citam cada um de seus oito volumes e o ano de

---

[114] *Os Thibault*. 2. ed. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: Rio de Janeiro: Globo, Col. "Catavento", 1968, 5 vol.

publicação, bem como a destruição de *L'appareillage*, após o acidente que o escritor sofreu. Não há uma explicação do porquê da destruição desse volume, apenas que o autor decide dar um outro final para sua obra. A apresentação finaliza com a data da morte do escritor.

Os Thibault tiveram ainda uma quarta reedição, em 1986[115], em cinco volumes, fora de coleções, pela mesma editora. Nessa edição, a "Nota bibliográfica" é, em alguns aspectos, idêntica à de 1968. Todavia, há a correção das falhas que aparecem na primeira, como a nomeação das obras da juventude do escritor: *Une vie de Saint*, *Devenir!*, *Marise* (destruída) e *L'une de nous*. Pela primeira vez, há a referência ao seu comportamento reservado, ao casamento, aos estudos em clínicas (para recolher material para seus romances), ao encontro com o grupo da *Nouvelle Revue Française* e o ideal por este comungado: o respeito pelas letras, a franqueza mútua e o nascimento da amizade entre Martin du Gard e alguns integrantes desse grupo, como Gide, Copeau, Gallimard e Schlumberger.

Essa nota de apresentação, bastante extensa, aborda os aspectos principais das duas obras mais importantes do autor. Fixa com detalhes o caráter reservado do escritor, bem como sua paixão pelo teatro e a participação deste na reconstrução do teatro "Vieux Colombier", com Copeau. O leitor também é informado de que, durante a redação de *Os Thibault*, Martin du Gard escreveu outras obras como *Confidence Africaine*, *Vieille France* e *Un taciturne*. Mais uma vez abordam a mudança de rumos de *Os Thibault* com a destruição de *L'appareillage* e a redação de *O verão de 1914*, sem, no entanto, oferecer ao leitor as verdadeiras causas dessa mudança. Há, ainda, informações sobre a vida do romancista durante a ocupação nazista e a constante fuga por causa de perseguições, e que, nesse período conturbado, o escritor se entrega à redação de mais um romance - *Souvenirs du Colonel de Maumort*, deixando-o, porém, inacabado. A nota termina com a referência a uma adaptação para o cinema de uma parte de *Os Thibault* e à morte do escritor, em 22 de agosto de 1958. Os editores lembram o pedido de uma foto que a editora lhe fez, em 1941, para constar da primeira tradução brasileira, em 1943, e que, desde então, sua obra permanece entre "os grandes títulos que a Editora publica periodicamente". E, finalmente, em outra nota dos editores, temos a dedicatória da quarta edição de *Os Thibault* a Paulo Brossard de Souza Pinto, senador do Rio Grande do Sul.

---

[115] *Os Thibault*. 4. ed. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1986, 5 Vol. (Reedição dedicada a Paulo Brossard de Souza Pinto)

A edição de 1986 vem também com uma nota de orelha e uma nota curta de contracapa. Na nota de orelha, os editores apresentam as características principais do romance, reiterando o que tinham abordado na contracapa da edição de 1968, de que a obra mostra uma época de mudanças importantes no mundo, dando destaque para as personagens da família Thibault e para o volume *O verão de 1914*. Para os editores, é uma obra que leitor algum consegue esquecer porque "é um retrato dos personagens que somos na trama da vida. Retrato que jamais perderá sua atualidade, já que os sentimentos, as emoções e as dúvidas de ontem continuam a ser ainda os mesmos. Só o cenário mudou". Na nota de contracapa, destacam a seriedade com que Martin du Gard sempre conduziu seu trabalho, o que fez dele um "artista da alma e da palavra", por isso recebeu o Prêmio Nobel, embora nunca o tivesse almejado, tamanha era sua modéstia.

Em 2001, foi publicada, pela Editora Globo, a quinta edição de *Os Thibault*[116], totalmente revista e atualizada por Ana Maria Barbosa, Nair Hitomi Kayo e Beatriz de Freitas Moreira. Os cinco volumes dessa edição vêm numa caixa muito bem decorada e o primeiro volume apresenta uma nota biográfica curta sobre o autor e, em seguida, com mais precisão, um índice cronológico dos principais acontecimentos que vão desde o nascimento do autor até algumas datas de publicações póstumas. Além disso, temos uma apresentação feita por Moacir Japiassu que nos conta como entrou em contato com a obra, e o prefácio de Marcelo Coelho que procura mostrar as características modernas do romance, quando não se espera que um *roman-fleuve* ainda possa oferecer algo ao leitor atual, acostumado a uma vida marcada pelo signo da "fuga rápida do tempo".

Os Thibault tiveram também uma edição portuguesa em 1946[117], resultante de um acordo com a Editora Globo. O tradutor é Casemiro Fernandes. Em cada um dos três volumes há uma nota diferente em sua contracapa. Essa edição foi encontrada na PUC-RS, doada por um leitor à Universidade.

---

[116] *Os Thibault*. 5. ed. (revista) Trad. Casemiro Fernandes; apresentação: Moacir Japiassu; prefácio: Marcelo Coelho. São Paulo: Globo, 2001, 5 vol. (edição em homenagem ao glorioso passado do escritor).
[117] *Os Thibault*. Trad. Casemiro Fernandes. Lisboa : Edição "Livros do Brasil. Col. "Dois Mundos", 1946, 3 vol. (Edição portuguesa feita por acordo com a Editora Globo – Porto Alegre – Brasil).

III. 2.2. *O drama de Jean Barois*

Jean Barois é editado pela primeira vez em 1949, também na Coleção "Nobel"[118] da Editora Globo, com o título *O drama de Jean Barois*, acréscimo feito por conta do tradutor Vidal de Oliveira. Tivemos a oportunidade de manusear essa edição que, infelizmente, não apresenta nenhuma nota bibliográfica de capa, apenas a dedicatória de Martin du Gard acompanhada de sua foto. A dedicatória presente em todas as edições de *Os Thibault* não aparece em todas as edições de *O drama de Jean Barois*, e a foto nem sempre é a mesma.

Parece-nos que a Editora Globo vendeu os direitos dessa obra porque em 1964[119] ela terá uma nova edição pela Editora Delta, do Rio de Janeiro. Nos anos de 1971[120] e 1973[121], são publicadas duas edições, pela Editora Ópera Mundi, também do Rio; e, em 1985, a Editora Abril Cultural reedita-a na coleção "Grandes romancistas". No Brasil, *O drama Jean Barois* teve ao todo cinco edições, sendo apenas duas delas, as de 1971 e de 1973, publicadas pela mesma editora. Não resta dúvida de que foi uma obra conhecida, pois seus assuntos polêmicos e a forma inusitada suscitou diferentes artigos em jornais.

Também circulou entre nós uma tradução portuguesa, *O drama de João Barois*[122], traduzida por Lobo Vilela. A terceira edição é de 1941 e a sexta não informa a data de publicação, mas, pelo número de reedições - seis, foi bastante difundida em Portugal. Ainda na sexta edição, há uma nota "Do prefácio da 1ª edição" assinada pelos editores. Ambas pertencem à coleção "Os melhores romances dos melhores romancistas". Encontramos também uma outra edição portuguesa, de 1975[123], pertencente à coleção "Livros de Bolso Europa-América", publicada pela editora Mem Martins, traduzida por J. Sampaio Marinho, acompanhada de uma nota de contracapa. A edição de 1975 foi encontrada na PUC-PR, a de 1941, na PUC-RS e a sexta (sem data de publicação), na Biblioteca Pública do Paraná. Rastreamos também, pela Internet, a existência das edições de 1941 e de outras sem data,

---

[118] *O drama de Jean Barois*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, Col. "Nobel", Vol. Gigante, 1949.
[119] *O drama de Jean Barois*. Trad. Vidal de Oliveira. Prefácio de André Berne-Joffroy, Rio de Janeiro: Delta, Col. "Biblioteca do Prêmios Nobel de Literatura", patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel; ensaio de Álvaro Lins "De *Jean Barois* aos *Enfants gâtés*", revisto para a presente edição, 1964.
[120] *O drama de Jean Barois*. Trad. Vidal de Oliveira. Prefácio de André Berne-Joffroy, Rio de Janeiro: Ópera Mundi, Col. "Biblioteca do Prêmios Nobel de Literatura", 1971.
[121] Id. ibid. *O drama de Jean Barois*. 1973.
[122] *O drama de João Barois*. 3. ed. Trad. Lobo Vilela. Lisboa: Inquérito, Col. "Os melhores romances dos melhores romancistas", 1941.
[123] *O drama de João Barois*. Trad. J. Sampaio Marinho. Cintra: Mem Martins, Col. "Livros de Bolso Europa-América", 1975.

todas da editora Inquérito, nas Universidades Federais do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais e, ainda, na Unicamp.

A edição de *O drama de Jean Barois*, de 1964, publicada pela editora Delta, do Rio de Janeiro, é especial; ela sai na coleção "Prêmios Nobel", patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel. Assim, é natural que se tenha um fragmento da "Pequena história da atribuição do prêmio Nobel a Roger Martin du Gard", feita pelo Conselheiro Cultural da Embaixada da Suécia, em Paris - o Dr. Kyell Strömberg, e o "Discurso de Recepção", pronunciado por Per Hallström, seguido de um estudo introdutório da "Vida e obra de Roger Martin du Gard", realizado por André Berne-Joffroy. A tradução desses artigos estrangeiros foi realizada por Emanuel Brasil. Temos, ainda, o artigo de Álvaro Lins, "De *Jean Barois* aos *Enfants gâtés*", revisto especialmente para reimpressão de 1964, cujo objetivo é "valorizar a edição".

A "Pequena História da Atribuição do Prêmio Nobel a Roger Martin du Gard", do Conselheiro Dr. Kyell Strömberg, tem como aspecto principal o processo de seleção em que se deu a escolha do nome do escritor. Sua premiação foi uma vitória significativa, porque havia muitos concorrentes de peso, tais como os franceses Paul Valéry, Jean Giono, Georges Duhamel e Paul Claudel. Mesmo sendo premiado somente em 1937, o escritor já era um forte candidato desde 1934, pois a primeira parte de sua obra vinha sendo analisada com relatórios extremamente favoráveis. O primeiro relator, Olle Holmberg, perguntou-se se a obra tinha qualidades para receber tal prêmio e não hesitou em responder que sim, pois as primeiras partes de *Os Thibault* estavam à altura de autores consagrados como Thomas Mann e os que haviam recebido a condecoração. Quando *O verão de 1914* foi publicado, um segundo relator foi chamado para dar sua opinião e mostrou-se favorável por ver no escritor as qualidades de um psicólogo e de um espírito filosófico. Todos os conselheiros se mostraram felizes pela escolha e pelo fato de que pela primeira vez a "Academia Sueca recompensava, na pessoa de Martin du Gard, o realismo francês, cuja influência tinha sido e ainda era grande na literatura mundial"[124].

O Conselheiro Kyell Strömberg observa que quando a imprensa soube do novo laureado, correu até sua residência em Nice, mas sua porta continuou fechada, causando decepção geral aos representantes da imprensa. Martin du Gard consentiu em falar somente

---

[124] STRÖMBERG, Kyell. "Pequena história da atribuição do Prêmio Nobel a Roger Martin du Gard. In: *O drama de Jean Barois*. Rio de Janeiro: Delta, Col. "Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura", 1964, p. 10.

quando chegara a Estocolmo, para a recepção, mostrando-se uma pessoa amável e o mais sorridente dos homens, mesmo com a imprensa. A escolha de Martin du Gard não surpreendeu o meio literário francês, mas chamou a atenção, porque, normalmente, alguns candidatos procuravam colocar-se em evidência para tentar obter os favores da Academia, e justamente aquele que não ambicionava nenhuma glória literária, com ela foi premiado.

No "Discurso de recepção", o Conselheiro Per Hallström destaca o tipo de obra empreendida por Roger Martin du Gard, o romance-rio, pouco comum na época. Seu discurso fixa-se na análise dos fatos principais relativos às personagens Antoine e Jacques, em *O verão de 1914*, e no fim trágico da obra.

O estudo de André Berne-Joffroy, "Vida e obra de Roger Martin du Gard", apresenta como muitos outros, toda a trajetória literária do escritor desde a adolescência, quando os estudos do romancista influenciariam sua vida posteriormente. Uma das observações interessantes de Berne-Joffroy diz respeito à amizade entre Martin du Gard e o padre Marcel Hébert, afastado de suas funções por causa de seu livre pensamento, a quem o escritor dedica o romance *Jean Barois*. O crítico não se limita a isso, é claro. Seu estudo apresenta etapa por etapa a construção do pensamento de Martin du Gard, por meio de suas obras. Além dessa análise, a edição de 1964 apresenta o texto de Álvaro Lins, que já foi analisado neste estudo.

Em 1971 e 1973, a Editora Ópera Mundi procede à publicação de *O drama Jean Barois*, incluindo todos os itens abordados acima, exceto o texto de Álvaro Lins.

A publicação de *O drama de Jean Barois*, pela Editora Abril Cultural[125] (1985), saiu na coleção "Grandes Romancistas", numa edição de capa dura; nesse caso, a foto do escritor é diferente das apresentadas nas edições anteriores. Em tal publicação há também uma apresentação do autor e de suas principais obras, sem a assinatura. Nela, enfatiza-se primeiro o fato de Martin du Gard ter recebido o Prêmio Nobel em 1937, e, em seguida, sua filiação literária que o aproxima de Tolstói e dos naturalistas. Destacam-se também os traços gerais de sua obra. Além do aspecto biográfico, há também a apresentação das características de algumas de suas obras, como *Devenir!*, e da obra com a qual o escritor tentou renovar o gênero - *O drama de Jean Barois*. Embora tenha sido bem recebida pelo público, essa obra

[125] *O drama de Jean Barois*. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, Col. "Grandes Romancistas", 1985.

causou reações na crítica. Para os editores, é isso que afasta o romancista de novas tentativas de renovação do romance, como vinha fazendo James Joyce. Em relação a *Os Thibault*, a referência à mudança feita pelo escritor finalmente é mencionada numa apresentação de um modo mais claro, ou seja, o estudo psicológico dá lugar ao estudo histórico dos acontecimentos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial. A apresentação termina por enumerar todas as obras de Martin du Gard e por destacá-lo como um grande escritor contemporâneo.

Os romances *Velha França*[126] e *Confidência Africana*[127] também tiveram traduções no Brasil. O primeiro foi traduzido por Alexandre Cabral, pela editora Portugália, mas, infelizmente, não apresenta a data de publicação. O segundo, por Paulo Hecker Filho, em 1983, pela editora L&PM de Porto Alegre.

O drama de Jean Barois teve cinco edições brasileiras, sendo apenas duas delas realizadas por uma mesma editora; mas, todas elas pertencem a coleções que evidenciam a qualidade seu autor. A primeira coleção é a "Nobel" da Editora Globo, que fora preparada para abrigar autores consagrados, o que confirma o prestígio do romancista. Nas três edições seguintes, das editoras "Delta", em 1964, e "Ópera Mundi", em 1971 e 1973, o que determina a escolha é o fato de Martin du Gard ser um escritor premiado - é a coleção "Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura", mais uma vez oferecendo ao público o que há de melhor. A última edição, de 1985, publicada pela editora Abril Cultural, não modifica os padrões estabelecidos pelas anteriores: *O drama de Jean Barois* sai na coleção dos "Grandes romancistas". Assim, a qualidade da obra é atestada pela coleção a que pertence e, nesse sentido, esse romance foi o grande premiado.

Os Thibault, cujo sucesso é inegável, fez parte de coleções como a "Nobel e a "Catavento". A quarta edição, de 1986, não consta de nenhuma coleção, mas isso não é um fato negativo, ao contrário, significa que a obra sustenta-se sozinha por ser capaz de atrair o público leitor. Nessa edição, aliás, os cinco volumes têm uma capa que chama a atenção: o título, em letras grandes, vem destacado em vermelho, seguido do nome do autor e da referência "Prêmio Nobel de 1937". Há, ainda, na capa de cada volume, imagens de fundo correspondentes a passagens da obra. A quinta edição, de 2001, é mais luxuosa ainda. A caixa

---

[126] *Velha França*. Trad. Alexandre Cabral. Brasil: Portugália, [s.d]. (revisão e adaptação brasileira de José Mário Pereira Filho, publicado no Brasil com autorização da Portugália Editora – Lisboa).
[127] *Confidência Africana*. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1983.

com cinco volumes é ricamente decorada: em duas das laterais, há uma foto de época relativa a cada volume. Numa outra parte da caixa, há uma nota explicativa destacando, entre outros fatos, a qualidade da obra e mostrando porque esta "é o orgulho para a Editora Globo de hoje e homenagem ao seu glorioso passado".

Capítulo IV - Elementos determinantes da recepção do romancista

Após verificarmos como se consolida a recepção das obras de Martin du Gard, na França e no Brasil, efetuaremos à analise dos aspectos fundamentais para a efetivação dessa recepção, tendo como base teórica os ensaios de Hans Robert Jauss, sobre a Estética da Recepção. Antes, porém, apresentaremos os pressupostos utilizados por Jauss na construção de sua teoria.

Como a recepção de *Jean Barois* e *Les Thibault* se deu em contextos históricos distintos, na França e no Brasil, separaremos a análise desse capítulo em duas partes - a primeira com a análise da recepção no país de origem e a última com a análise da recepção no Brasil, tomando, nos dois casos, as duas obras distintamente.

IV. 1. Considerações teóricas

A Estética da Recepção surgiu nos anos sessenta, período caracterizado por transformações no cenário político e intelectual alemão, bem como no mundo. Em meio a essa efervescência, Jauss abre o ano acadêmico da Universidade de Constança, em 1967, com uma conferência na qual, de maneira provocativa, recusava os métodos de ensino da história da literatura, considerando-os tradicionais e desinteressantes. Em sua análise, procura denunciar a fossilização da história da literatura, cuja metodologia estava presa a padrões herdados do idealismo ou do positivismo do século XIX. Seu objetivo era promover uma nova teoria da literatura, fundada no "inesgotável reconhecimento da historicidade" da arte, elemento decisivo para a compreensão de seu significado no conjunto da vida social. Em resumo, a crítica de Jauss era contra as linhas metodológicas que não levavam em conta a história, quando se tratava da análise de um texto literário, e que consideravam o texto como uma categoria imutável.

Jauss propõe que se mude o foco das investigações, ou seja, que se aborde o texto, levando em conta a participação do leitor, pois é ele a condição de vitalidade da literatura. Ele recusa a afirmação de que o texto apresenta uma estrutura auto-suficiente, que não prescinde da participação de um destinatário. Jauss desenvolveu sua teoria de reformulação da literatura

em sete teses e aproveitou alguns conceitos de outros críticos, então em voga, como Hans Georg Gadamer, Wolfgang Iser, Roman Ingarden, como também parte da teoria formalista, em grande evidência na sua época.

São de Ingarden as primeiras referências à atividade do leitor, embora este teórico não lhe dê nenhuma relevância por considerar que sua ação é exterior ao texto. Reconhece, porém, que o leitor é responsável pelo preenchimento dos pontos de indeterminação do texto. Iser retoma esse conceito e sugere que o texto tem uma "estrutura de apelo e, por causa desta, o leitor converte-se numa peça fundamental da obra, que só pode ser compreendida enquanto uma modalidade de comunicação"[128]. Tomando esses pressupostos como complementação de sua teoria, Jauss afirma que a obra literária, considerada tanto em seu caráter artístico quanto em seu caráter histórico, é condicionada pela relação dialógica entre literatura e leitor. Tanto o caráter histórico quanto as qualidades estéticas de uma obra se manifestam no decorrer de suas sucessivas recepções.

Um outro conceito de vital importância para a teoria de Jauss é o de horizonte que ele retoma de Gadamer, que, por sua vez, o achara nos escritos de E. Husserl. No entanto, Jauss amplia o conceito de Gadamer, que o entende como a perspectiva que abarca e encerra o que pode ser visto a partir de um certo ponto. Para Jauss, é tudo o que pode ser visto, mas que também pode ser alterado em função da mudança de posição do observador. Uma das tarefas da estética da recepção é a reconstrução desse horizonte, a fim de esclarecer o relacionamento da obra com o público.

Alguns dos pressupostos teóricos de Jauss são descritos em sete teses presentes em seu ensaio *L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire*[129], cujos objetivos são fundamentar, metodologicamente, e reescrever a história da literatura. De acordo com Zilberman[130], as quatro primeiras teses têm o caráter de premissas, oferecendo as linhas mestras da metodologia explicitada nas três últimas. Apresentamos a seguir os aspectos principais dessas teses, retomando-os do próprio ensaio de Jauss e também do livro de Zilberman, *Estética da recepção e história literária*, onde a pesquisadora descreve todo o processo de formação da teoria da recepção.

---

[128] *Apud* ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 15.
[129] JAUSS, Hans Robert. "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire". In: *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
[130] ZILBERMAN, op. cit., p.33.

A primeira tese procura em definir a natureza histórica da literatura. Para Jauss, a renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete. A relação dialógica entre o leitor e o texto é o fato principal da Teoria da Recepção, na sua renovação da história da literatura. O leitor é o único capaz de atualizar a historicidade da obra por meio das diferentes leituras que são feitas em cada época, revelando que a obra se mostra mutável, contrária à sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo.

Na segunda tese, para que a leitura não caia no subjetivismo do leitor ou na crítica impressionista, Jauss propõe o exame da experiência literária do leitor, partindo da recepção e do efeito de uma obra no sistema objetivo de expectativas que, no momento histórico de seu aparecimento, decorre da compreensão prévia do gênero, da forma e da temática de obras anteriormente conhecidas e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática.

Os elementos para medir a recepção de uma obra encontram-se no interior do sistema literário. Jauss não lida com o leitor real, mas busca verificar seu saber prévio e isso se encontra na própria obra, pois esta participa de um processo de comunicação e precisa ser compreendida, apropriando-se para tanto do código vigente. Cada obra predispõe seu público por meio de indicações, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas. O gênero, a forma e o estilo são, por exemplo, dados seguros de como a obra espera ser recebida, quando esses aspectos já fazem parte, de forma marcante, do horizonte de expectativa do leitor. Enfim, a obra predetermina a recepção ao oferecer orientações ao seu destinatário. De acordo com Jauss, ela evoca o "horizonte de expectativa e as regras do jogo" familiares ao leitor, que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas ou apenas reproduzidas. Cada leitor pode reagir individualmente ao texto, mas a recepção é um fato social, uma medida comum localizada entre as reações particulares.

Para Jauss, existem obras que são historicamente bem delineadas, sendo fácil reconhecer o horizonte de expectativas de seus leitores, mesmo que tais obras tenham como objetivo o rompimento do horizonte passo a passo, como o faz a obra *Dom Quichote*, de Cervantes. Por outro lado, há obras historicamente menos delineadas, ou seja, é difícil reconhecer os elementos que a tornaria rapidamente receptiva. Mas Jauss afirma que mesmo

assim é possível perceber o horizonte de expectativas necessário na relação do leitor como o texto, por meio de três fatores: o primeiro se refere ao gênero, o segundo está relacionado ao contexto histórico e o terceiro fator vem da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem. Para um leitor acostumado à reflexão, a função da linguagem é importante, pois o conduz a comparações. Nesse caso, poderíamos tomar como exemplo a obra *Jean Barois*, cuja forma dialogada não era comum para o romance, obrigando o leitor a buscar outros elementos de seu horizonte de expectativa para receber essa obra, no caso o contexto histórico. Assim, a noção de horizonte é o parâmetro objetivo encontrado por Jauss para se medir as possibilidade de recepção de uma obra.

A reconstrução do horizonte é o assunto da terceira tese. Sendo que a concretização desse horizonte possibilita determinar o caráter artístico de uma obra no modo e no grau de sua ação sobre um certo público. Para Jauss, um meio de se medir o valor estético de uma obra se dá por meio das reações que provoca no público, à medida que atende, supera, decepciona ou contraria suas expectativas. A mudança de horizonte do leitor exigida na acolhida da nova obra, determina o caráter artístico desta. Esse é um conceito que se aproxima do efeito de estranhamento desenvolvido pelos formalistas russos. Quando não se modifica a postura do leitor, não há estranhamento, e, então, a obra reitera certos valores do leitor. Jauss classifica essas obras de arte culinária ou de massa, porque não consegue conduzir o leitor a uma reflexão. A percepção do leitor para a nova obra por meio do estranhamento ou do prazer dá o caráter artístico da obra. Mas este pode desaparecer com o tempo, à medida que se torna uma característica comum para os leitores posteriores.

De acordo com Jauss, as obras-primas ou consideradas clássicas, situam-se nessa segunda mudança do horizonte, quando um novo esforço de leitura se faz necessário para devolver-lhe o caráter artístico, pois, ao se tornarem comuns, aproximam-se da arte de massa. Mas uma obra de grande caráter artístico pode, no momento de sua publicação, não fazer sucesso porque, ao romper com o horizonte conhecido, seu público ainda não está apto a recebê-la; por isso, este se faz lentamente. Por outro lado, as obras que naquele momento estavam em evidência podem ser vistas posteriormente como envelhecidas, ou seja, elas já não correspondem ao novo horizonte de expectativa que se formou. Jauss cita como exemplo a obra *Madame Bovary*, de Flaubert, que causou profundo estranhamento, e *Fanny*, de Feydeau, que fez sucesso imediato. Ambas foram publicadas na mesma época. Esta última foi completamente esquecida, enquanto *Madame Bovary* foi aos poucos se tornando famosa mundialmente.

De acordo com Zilberman[131], Jauss situa o valor estético num elemento móvel: a distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativa do público, que pode ser maior ou menor, mudar com o tempo ou desaparecer. Para a autora, o crítico não escapa a uma fórmula simplista, segundo a qual quanto maior a distância, maior a arte. E não deixa também de ser maniqueísta porque reitera a visão idealista de arte autêntica ou superior, de reminiscência platônica, mesmo que ele não tenha pensado nisso.

A quarta tese é mais comprometida com a hermenêutica, porque procura examinar melhor as relações do texto com a época de seu aparecimento. O texto, quando surge, encontra um código artístico consolidado, que contraria à medida que afirma sua identidade e originalidade. Ele responde às necessidades do público com o qual dialoga, pois sem ele sua presença não se justifica. Quando se restabelece o horizonte de expectativa tal como ele existia no momento da primeira recepção, as questões a que a obra respondia são compreendidas como os leitores de sua época poderiam tê-la compreendido. Na reconstrução desse primeiro horizonte é possível descobrir as primeiras indicações relativas ao texto e ao público, como também recuperar a história da recepção de que o texto foi objeto, fazendo aparecer a diferença entre a compreensão passada e a presente de uma obra. Para Zilberman, significa descobrir como o leitor da época pode percebê-la e compreendê-la, recuperando o processo de comunicação que se instalou.

O trabalho de reconstrução do passado impede que os juízos de valor do crítico interfiram na avaliação da obra. Esta é considerada na relação com o horizonte dentro do qual apareceu, e não a partir da preferência e critério pessoais de quem a estuda. De acordo com Jauss, as compreensões variam no tempo, isso é perceptível nas perguntas e respostas a que cada obra responde. Quando o texto responde a novas questões em épocas distintas, ele acaba por explicitar sua historicidade, contrariando a idéia de que um texto tem um sentido fixado para sempre. Para melhor explicitar essa tese, Jauss retoma outro conceito desenvolvido por Gadamer, o de fusão de horizontes. Nesse caso, a pergunta reconstruída não pode estar no horizonte original, porque esse horizonte histórico já foi englobado pelo horizonte de nossa atualidade, na fusão de horizontes.

Considerando essas teses, Jauss esclarece seu programa metodológico que investiga a literatura, o qual é desenvolvido nas três últimas teses.

---

[131] Id. Ibid., p. 35.

Na quinta tese, Jauss explicita o primeiro caminho dessa investigação da literatura. Isso significa situar uma obra na sucessão histórica a qual pertence, para que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura, pois a obra seguinte pode solucionar problemas deixados pendentes pela precedente, permitindo que algumas obras sejam novamente valorizadas. Uma obra não perde seu valor ao transpor o período em que apareceu; muitas vezes sua importância cresce ou diminui com o tempo, determinando a revisão de épocas passadas em relação à percepção suscitada por ela no presente. Segundo Jauss, uma nova forma literária pode reabrir o acesso a obras já esquecidas, para mostrar como isso ocorre, ele cita como exemplo o renascimento da poesia barroca por meio da poesia contemporânea. Assim o novo adquire importância à medida que permite o resgate do passado, com isso ressalta sua qualidade móvel e também seu sentido histórico. Ao interpretar essa tese de Jauss, Zilberman acrescenta também que a noção de história é afetada, porque deixa de ser vista como progresso e evolução, porque na verdade é feita de avanços e recuos, reavaliações e retomadas de outras épocas, obrigando a história da literatura a manter-se atenta e repensar sua metodologia.

De acordo com Jauss, na sexta tese, não é possível conceber a história da literatura somente numa evolução diacrônica, porque a literatura se constitui de fatos simultâneos e não-simultâneos. Para se compreender esse processo evolutivo, Jauss propõe que se faça cortes sincrônicos no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses cortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura. A historicidade da literatura se revela justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia. Ao proceder assim, é possível tornar apreensível o horizonte literário de determinado momento histórico e "definir que obras têm um caráter articulador, acionando o processo da evolução literária em seus momentos formadores e nas rupturas"[132]. Se, afinal, a literatura que surge simultaneamente decompõe-se, do ponto de vista da estética da produção, numa heterogênea multiplicidade do não simultâneo, isto é, das obras marcadas por momentos distintos de seus gêneros, para o público que a percebe como obras de sua atualidade e as relaciona umas com as outras, tal multiplicidade recompõe-se, do ponto de vista da Estética da Recepção, na unidade de um horizonte comum e significativo de expectativas, lembranças e antecipações literárias que determinam e delimitam a significação das obras.

---

[132] Id. ibid., p. 38.

O propósito da última tese é unir a história particular, constituída pela história literária, à História geral. Ao se procurar nos momentos históricos em que as obras literárias provocaram a queda dos tabus da moral ou ofereceram ao leitor uma opção para seu modo de vida, abre-se para a história literária um novo domínio. Não se trata de mostrar que a História se reflete nos textos literários, como quer a perspectiva marxista, mas de manifestar a função de "criação social" que a literatura tem preenchido. Enfim, é o exame da relação da literatura com a sociedade. Para Jauss, a literatura tem o caráter formador, ou seja, ela repercute no comportamento social do indivíduo.

Para dar forma a sua teoria, Jauss utilizou as descobertas do formalismo russo e do estruturalismo tcheco da época. Contudo, não deixou de assumir os méritos e os problemas dos conceitos adotados. No que concerne a Gadamer, Jauss confirma sua dívida para com esse teórico, pois alguns de seus conceitos, como o de horizonte, foi fundamental para poder desenvolver sua teoria. Jauss também utilizou os estudos de Ingarden e de Iser referentes ao leitor. Mas é nesse conceito que sofreu críticas e provocou polêmicas, sendo esse um dos pontos fracos apontado por seus opositores, pois embora Jauss construa uma teoria que toma como fundamental a participação do leitor, este não aparece em seus pressupostos de maneira real, e sim como leitor ideal.

De acordo com Zilberman, a proposta teórica de Jauss se apresenta rica em intenções, caracterizando a globalidade e abrangência de seu projeto. Ele próprio procurou ampliá-la posteriormente, realizando pesquisas para confirmar-lhe a viabilidade.

IV. 2. Recepção na França - os temas das obras e sua estrutura como fatores de leitura

IV. 2.1. Recepção de *Jean Barois*

Antes mesmo de ser publicado, o romance, *Jean Barois* causou aceitação e repúdio. É a famosa história da recusa do primeiro editor de Martin du Gard, Bernard Grasset[133], em publicá-lo, dizendo que sua obra não teria leitores, que não era um romance. Felizmente, Martin du Gard encontrou um amigo, Gaston Gallimard, que fazia parte do

[133] MARTIN DU GARD, op. cit., p. LIV.

círculo da *Nouvelle Revue Française*, e este se comprometeu em apresentar a obra ao grupo. Esta teve aceitação imediata. E as palavras de André Gide são reveladoras a esse respeito: "Quem escreveu isso, pode não ser um escritor, mas é um portento. Publicação imediata"[134]. Esses dois pontos de vista, o de um editor e de um crítico, são reveladores do tipo de recepção que a obra iria suscitar nos leitores comuns. O próprio Martin du Gard comentando, em seus *Souvenirs Autobiographiques*, a crítica recebida após a publicação, lembra que esta fora "reticente", cheias de "prudente reserva", mas que despertou a curiosidade dos leitores. O editor Bernard Grasset viu a obra apenas como uma monografia de um homem, sem interesse literário. Todavia, se o diálogo como nova forma da estrutura do romance o espantou é porque seu uso na literatura era novidade. Acerca disso, André Maurois[135] lembra que essa forma já havia sido usada por alguns escritores, porém não fora adotada para assuntos sérios. Clément Borgal contesta a afirmação de Maurois. Para ele, o procedimento que Martin du Gard havia adotado para *Jean Barois* era inédito e para compreendê-lo bastava ler seus primeiros escritos que caminhavam para essa concretização. O que Maurois afirma ser romances dialogados não passam de "sátiras leves", de "brincadeiras", afirma Borgal.

Tomando o ponto de vista de Borgal como verdadeiro, podemos dizer que o público de Martin du Gard não estava preparado para as mudanças que ele propunha para o romance. Daí decorre a recepção negativa de Bernard Grasset e, após a publicação, a aceitação "reticente", com "prudente reserva", de outros leitores. De acordo com Jauss, na fusão do horizonte de expectativa do público e da obra, cabe ao leitor aceitar, recusar ou questionar o que a obra propõe. Alguns críticos aceitaram *Jean Barois*, mas questionaram o procedimento empregado.

A forma dialogada e a inserção de documentos históricos que Martin du Gard faz na trama romanesca de *Jean Barois* evidenciam uma tentativa de inovação do romance, muito embora não tenha conseguido outros adeptos que fizessem essa técnica proliferar. Se sua obra foi criticada, também não deixou de ser lida pelo que se depreende da afirmação de André Maurois: "*Jean Barois* sacudiu os leitores franceses quase tanto quanto *Jean-Christophe*"[136]. Vale lembrar que essa obra surge numa época em que as vanguardas literárias estão em seu início, a poesia já estava bastante desenvolvida em sua nova construção e a ficção estava começando a trilhar novos caminhos. Esse romance divide o público com obras também

---

[134] Id. ibid., p. LIV.
[135] MAUROIS, André. "Roger Martin du Gard". In: *De Gide a Sartre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.
[136] Id. Ibid., 206.

inovadoras como *Du côté de chez Swann*, de Proust, *Les Grands Meaulnes*, de Alain Fournier, entre tantas outras. De acordo com René Lalou, essas obras fizeram seu público lentamente, ao passo que *Jean Barois* teve uma atenção imediata: "Ao contrário, as quinhentas páginas de *Jean Barois*, [...] tiveram um efeito imediato e profundo sobre todos os jovens que o haviam lido antes de julho de 1914"[137].

Um outro aspecto que talvez tenha prejudicado a recepção de *Jean Barois* foi a guerra que eclodiu no ano seguinte a sua publicação, sendo que Martin du Gard ficou mobilizado enquanto durou o conflito. Lalou diz que sua geração só pôde tomar conhecimento sobre o escritor depois que terminara a guerra e que durante esse tempo se referiam ao autor como "o mestre de *Jean Barois*"[138].

Não é só a forma que contribui para a recepção de uma obra: a temática e a linguagem poética também são importantes. No que concerne à temática de *Jean Barois*, as discussões sobre justiça e injustiça, ciência e religião, liberdade e direitos dos indivíduos, não eram novidades. O principal assunto, o *Affaire* Dreyfus, já havia sido abordado por outros escritores como Anatole France. Mas Martin du Gard dera uma nova abordagem ao assunto, inserindo trechos do processo como parte da trama romanesca. A temática desenvolvida por ele em *Jean Barois* já havia sido vivenciada por muitos de seus leitores. Assim, para alguns, como manifesta Lalou, a obra possibilita a compreensão de um momento histórico importante como o do *Affaire*: "Contando a vida de Jean Barois, Roger Martin du Gard iluminava os problemas que atormentavam nossos espíritos e sensibilidades"[139]. O que se depreende de sua afirmação é que, passados muitos anos do acontecimento (1894-1906), a distância temporal lhes permitia uma nova leitura daqueles fatos muito diferente daquela que haviam vivido no passado.

A recepção inicial de *Jean Barois* se fixa em dois aspectos: primeiro, ela está diretamente relacionada ao *Affaire* Dreyfus, acontecimento político que marcou o final do século XIX, ao abalar os alicerces da sociedade francesa. Segundo, sua forma dialogada o coloca ao lado das vanguardas literárias do começo do século XX e, como se sabe, nem todas tiveram aceitação imediata: se Bernard Grasset recusou Martin du Gard, Gide recusou Proust.

---

[137] LALOU, op. cit., p. 8.
[138] Id. ibid., p. 12.
[139] Id. ibid., p. 8.

Martin du Gard ousou muito ao colocar um assunto histórico diretamente na boca de suas personagens, como se o romance fosse um palco onde a História se encenasse.

Seguindo a lógica hermenêutica da pergunta e da resposta proposta por Jauss, tentamos encontrar a resposta para duas perguntas. A primeira é, se *Jean Barois* foi um sucesso, porque a sua forma não influenciou seus contemporâneos? A segunda questão que apresentamos se relaciona ainda à forma do texto, pois se a estrutura do texto determina em certa medida a recepção e se a estrutura de *Jean Barois* causou certa reserva, que outros aspectos, então, asseguram sua recepção no decorrer das concretizações sucessivas? Os trabalhos realizados em torno desse romance nos levam a concluir que os temas foram os responsáveis pelas concretizações sucessivas.

Atualmente, a recepção se fixa no conteúdo veiculado pela obra. Se existe um conteúdo importante, que é cativante ainda para o leitor, é porque a forma também permite essa leitura, faz sobressair esse lado importante. Para Jauss, o efeito produzido pelo texto determina sua recepção, ou seja, o texto com sua estrutura oferece pistas para que o leitor possa recebê-lo, e à medida que o leitor realiza a fusão de seu horizonte de expectativa com o horizonte de expectativa do texto, emerge um novo significado desse encontro. Na primeira recepção, a obra causou impacto e foi bem recebida porque oferecia novas interpretações a um passado remoto - a crise entre a razão e a fé e o *Affaire* Dreyfus.

Hoje, os assuntos como o *Affaire* Dreyfus e o enfrentamento entre a religião e a ciência estão ultrapassados. A Igreja aceita as explicações da ciência e deixa, inclusive, que sobre certos casos, aparentemente inexplicáveis, seja dado primeiro a interpretação científica. Assim, o romance *Jean Barois* parece meio fora de moda por causa de seu conteúdo. Por outro lado, a recepção desse romance se renovou justamente no ponto em que despertou polêmica quando da sua publicação – a estrutura dialogada ou sua forma. Os estudos de críticos como Borgal, Brenner e Alluin sobre a dramaticidade da obra confirmam essa nova tendência de releitura da obra.

Por isso, ao fazermos a recepção de *Jean Barois*, recuperamos uma parte de sua historicidade - a do embate entre fé e razão, e a outra parte que está em vias de formação - a interpretação de sua forma.

IV. 2.2. Recepção de *Les Thibault*

Reconstituir o horizonte de expectativa de uma obra como *Les Thibault* não é tarefa fácil, uma vez que suas partes foram publicadas ao longo de vinte anos, de 1922 a 1940. Normalmente, esse longo romance é classificado nas antologias ou histórias literárias como romance-ciclo e, principalmente como romance-rio, o que para Albert Thibaudet não parece ser a mesma coisa, preferindo o termo romance-ciclo. Para esse crítico, o que caracteriza um romance-rio é a fluidez que se pode depreender de seu conteúdo. O termo romance-ciclo parece classificar melhor uma obra como a de Martin du Gard, porque abarca diferentes gerações de indivíduos.

Thibaudet apresenta de forma bastante sucinta o panorama do romance-ciclo francês que se inicia com a geração de escritores de 1914. O romance-ciclo surge no início do século com *Jean-Christophe* (1904-1912), de Romain Rolland, e ao seu lado Thibaudet coloca Proust, porque ambos fazem biografias, o que os diferencia dos romances posteriores que se fixarão na família. Classifica o romance-ciclo em três grupos: o primeiro se refere ao ciclo individual, do qual Proust e Rolland fazem parte; o segundo ciclo é o familiar, onde o romancista pode ir de uma a três gerações. Para Thibaudet esse é o quadro "mais normal do romance–ciclo e este ofereceu o mais comum do gênero"[140]. É nele que se enquadra a maioria dos romances dessa época. Foram *Les Thibault* de Martin du Gard que deram o impulso inicial para essa forma; o terceiro grupo é do unanimismo, do qual Jules Romain é o maior expoente. Nessa nova forma do romance-ciclo, não é mais o indivíduo ou a família o cerne da narrativa, mas o grupo, nas palavras de Thibaudet é "a realização dos sentimentos de um grupo".

O romance-ciclo como nova modalidade do romance não atrai muitos romancistas. Thibaudet enumera apenas sete escritores que enfrentaram os esforços exigidos para um trabalho de longa duração, mas, para o crítico, eram as incertezas daquele momento que conduziam muitos escritores a produzirem suas obras num tempo muito curto. Enfim, a não proliferação do romance-ciclo parece estar ligada aos problemas de ordem política e econômica do período de entre-guerras e a uma nova busca do escritor para interpretar o mundo caótico deixado pela Primeira Guerra. De qualquer modo, o romance-ciclo conserva

---

[140] THIBAUDET, op. cit.; p. 543.

um traço capital da história e da paisagem do romance francês que fora iniciada por aqueles da geração de 1914.

Como vimos, são *Les Thibault* que dão início a uma nova forma de romance, no qual a família ocupa o centro da narrativa. O gênero não era desconhecido do público, mas é Martin du Gard que introduz a família, dando-lhe uma continuidade ao que antes era feito por Maurois e Mauriac de forma descontínua, ou seja, estes dois romancistas trabalhavam com a família, mas colocando seus traços separadamente em diferentes romances. Com *Les Thibault* todas as características estarão reunidas e de forma contínua, num ciclo que abarca várias gerações. Dessa forma, podemos dizer que o público já estava predisposto para essa "ressurreição" ou aparecimento do romance-ciclo francês.

Les Thibault tiveram boa aceitação do público à medida que seus volumes iam sendo publicados. Um comentário que confirma a boa acolhida do romance vem de Thibaudet. Ao escrever sobre os romances cíclicos da época, ele esclarece o sucesso que foi a publicação do *Cahier gris* em 1922, primeira parte de *Les Thibault*: "O *Cahier gris* impressionou extremamente os leitores e os confrades do autor, cujo êxito representou alguma coisa para os alicerces dos ciclos atuais"[141]. Maurois, que conhecia Martin du Gard desde 1922 das "Soirées de Pontigny, afirma: "Como *Jean Barois*, *Les Thibault* foram lidos por um imenso público"[142].

A penúltima parte, *L'été 1914*, foi publicada em 1936 e, no ano seguinte, Martin du Gard recebe o Prêmio Nobel pelo conjunto da obra e pelas idéias pacifistas que veiculava, principalmente nessa parte. Ao tomarmos a primeira e a penúltima parte da obra como parâmetro para medir a recepção do público, vimos que, de modo geral, esta foi positiva. A primeira parte causa grande impressão nos leitores e a penúltima contribui para sua consagração com o prêmio máximo da carreira de um escritor.

Quanto a isso, perguntamos é quais os fatores que contribuíram para essa boa recepção? Uma das possíveis resposta é aquela dada por Thibaudet na análise do romance-ciclo francês, ou seja, o público estava preparado para esse tipo de leitura, já que Martin du Gard não era a única voz desse caminho trilhado pelo romance. O que também atende a uma das premissas da teoria de Jauss: o efeito de uma obra decorre da compreensão de obras

---

[141] Id. ibid., p. 545.
[142] MAUROIS, op. cit., p. 207.

anteriormente conhecidas, no caso, *Jean Christophe* pode ser considerado como um parâmetro para o nascimento de outros ciclos e também para a aclimatação do gosto do público. Mas Thibaudet observa que a longa espera pelos próximos volumes de *Les Thibault* fazia o público duvidar se teriam uma continuidade: "a continuação, e sobretudo a longa interrupção, inquietaram, e esse primeiro exemplo influiu alguma coisa também na reserva relativa do público com respeito a esses empreendimentos."[143]

André Berne-Joffroy, no estudo que escreve para a edição de 1964 de *O drama de Jean Barois*, da "Coleção dos Prêmio Nobel de Literatura", cuja tradução é de Emanuel Brasil, declara que Martin du Gard adotara uma fórmula já existente para *Les Thibault* porque não queria ser um fracassado, ou seja, ele temia as críticas que *O drama de Jean Barois* sofrera, e sabia que para fazer sucesso era preciso escrever algo que atraísse os leitores e, para ajudá-lo nessa empreitada, ele contava também como o apoio do grupo da *Nouvelle Revue Française*. Berne-Joffroy descreve como o escritor alcançaria o sucesso: "Martin du Gard pretende tocar os leitores e os atrair por meios mais experimentados. Atrai-os de fato graças à figura de uma criança incompreendida, maltratada, infeliz. Processo infalível"[144]. Por isso, seus primeiros romances são curtos, fáceis de ler. Para o crítico, quando Martin du Gard escreve *L'été 1914*, narrativa longa e difícil, e a publica de uma vez - na edição original essa parte tem três tomos - é porque sabia que ainda tinha um público cativo pelo volumes precedentes e porque o romance político estava na moda. Além disso, as idéias pacifistas da obra iam ao encontro a uma atmosfera particularmente sensível.

A atração que a figura do adolescente exerceu no público não passou desapercebida nem para Martin du Gard que criticou essa preferência de seus leitores. Para ele, não havia dúvida de que o herói de seu romance era Antoine. Albert Camus, no prefácio às *Oeuvres complètes*, explica a influência exercida por Jacques:

> Des deux frères, Jacques était le plus souvent loué et admiré. Il a paru exemplaire. [...] sans doute, l'intérêt porté à Jacques par les premiers lecteurs des Thibault s'explique. L'adolescent était alors à la mode. La génération de Martin du Gard a acclimaté chez nous ce culte, d'abord joyeux, puis peureux, de la jeunesse qui a contaminé notre littérature (1955, p. XVIII).

---

[143] THIBAUDET, loc. cit., p. 545.

[144] BERNE-JOFFROY, André. "Prefácio: Vida e obra de Roger Martin du Gard". Trad. Emanuel Brasil. In: Martin du Gard, Roger. *O drama de Jean Barois*. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Delta, Col. "Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura", 1964, p. 41.

Outros fatores podem também ter contribuído para a boa aceitação de *Les Thibault*. Martin du Gard traz algumas inovações para o romance-ciclo francês e no conjunto ele é bem acabado, embora não deixe de ter a linearidade como um fio condutor. Ao compará-lo com outros romances-ciclos, podemos dizer que *Les Thibault* são, talvez, os melhores. A esse respeito, podemos citar as diferentes análises em que são apontadas algumas de suas qualidades. Rousseaux (1936) e Magny (1950) falam da impossibilidade de se ler *Les Thibault* em separado, porque as partes estão de tal forma amalgamadas que dificulta a compreensão do leitor. Magny acrescenta, ainda, a estreita relação do romance com a tragédia. São esses aspectos que os diferenciam do romance de Jules Romain, *Les Hommes de bonne volonté*, que podem ser lidos separadamente sem que a compreensão fique prejudicada. *Les Thibault* formam um todo inseparável.

Se esse é um aspecto positivo que evidencia o valor do conjunto, por outro lado há de se perguntar: como então o público francês reagiu diante de tão longa espera? Isso se explica porque a seqüência de sua obra sofre duas interrupções longas. A primeira é de cinco anos e situa-se entre *Le printemps* (1923) e *La consultation* (1928); a segunda interrupção é de sete anos e corresponde às mudanças no plano inicial da obra, situa-se entre *La mort du père* (1929) e *L'été 1914* (1936). Se Martin du Gard passou por períodos de esquecimento, é difícil determinar, porque ele não parou de produzir nesse tempo. Na primeira interrupção, o romancista escreve uma peça de teatro, *La gonfle*; na segunda, dois romances, *Confidence africaine* e *Vieille France*, e a peça de teatro *Un taciturne*. Uma outra possível resposta é aquela dada por Berne-Joffroy de que o público de Martin du Gard era cativo desde os primeiros volumes, pela influência que a personagem Jacques exercia e pela facilidade de compreensão da narrativa.

Quando comparamos *Les Thibault* a outros tipos de romances da época e, sobretudo, àqueles que traziam novidades tanto na estrutura quanto no enredo, como por exemplo a obra de Marcel Proust ou de André Gide, vemos que não há grandes dificuldades para se entendê-los. A narrativa tradicional de Martin du Gard agradava o público, como Maurois afirma: "É uma das raras obras que tiveram ao mesmo tempo a atenção do leitor mediano e a estima (na sua época) do leitor delicado"[145]. *Jean Barois* situa-se dentro do

[145] MAUROIS, loc., cit., p. 207.

espírito das vanguardas literárias do início do século, e *Les Thibault* vai na contracorrente desse período, mas também alcança sucesso. Na literatura, o novo nem sempre sucede ao que é velho, pelo contrário, muitas vezes dividem a mesma época.

A recepção da obra de Martin du Gard dava seus primeiros passos um pouco antes da indicação do Prêmio Nobel, em 1937. René Lalou, no mesmo ano, publica um ensaio em forma de *plaquettes*. É a primeira análise de fôlego das duas principais obras, embora *Les Thibault* ainda não tivessem sido concluídos. No ano seguinte, 1938, André Rousseaux publica outro artigo e, daí em diante, lentamente seu público de críticos vai se construindo.

Cabe acrescentar aqui outro aspecto que, provavelmente, influenciou a recepção das obras de Martin du Gard, talvez mais negativa que positivamente. Trata-se da postura do escritor, enquanto homem, em relação ao público. O escritor era avesso à publicidade, à exposição de sua pessoa. Embora tenha freqüentado os grupos de intelectuais da época, com destaque para o grupo de Gide e o grupo de Paul Desjardins, ele nunca tomava posição nos debates ou manifestava suas opiniões. E o contraditório dessa sua postura é que ele era uma pessoa do teatro, já havia inclusive participado de peças na condição de ator. Mas quando se tratava de escrever seus romances, ele se isolava, não atendia nem ao telefone. Certamente, que esse comportamento despertou curiosidades tanto em relação a sua pessoa quanto em relação a sua obra. Todavia, o público leitor pode ter se cansado, uma vez que não tinha conseguido quebrar-lhe a resistência e, esquecendo-se do homem que não aparecia em público, também se esqueceu de sua obra que demorava anos para ser publicada. Felizmente, sua obra nunca deixou de ser editada e, quando ele recebeu o Prêmio Nobel, possivelmente, o público despertou e Martin du Gard havia ganho a batalha como único escritor que vivera exclusivamente para sua obra, fazendo dela seu porta-voz, não aceitando nenhum outro tipo de intermediação. Um outro aspecto trata de compreender a recepção da obra a partir do momento que Martin du Gard recebe o Prêmio Nobel. Esse fato merece destaque, porque o escritor se abre para o mundo, embora ainda de forma muito reticente quanto a sua pessoa.

Esse é o esboço de um primeiro momento da recepção francesa das duas principais obras de Martin du Gard. Tentamos mostrar aqui como o autor constituía seu público, que já estava pré-disposto para receber as obras, como mostra sua reação quando do aparecimento de ambas.

A recepção inicial dos primeiros volumes parece ter se prendido à figura do adolescente Jacques, que se revolta contra a estrutura burguesa da qual fazia parte. Por meio dele, delineia-se todo um mundo que parece em ruínas: seja a família, a educação, a religião, tudo está envolto de pequenas corrupções. Todavia, muito mais que desmascarar essa sociedade, Jacques encarna o típico adolescente que se sente incompreendido por aqueles que o rodeiam, como qualquer adolescente que passa por essa fase da vida. Decorre daí a identificação do leitor jovem com a personagem, que apesar de tudo, é simpática. Essa identificação é criticada pelo próprio autor. Outro aspecto dessa primeira recepção é a facilidade da leitura que o texto oferecia, ao contrário dos textos de vanguarda que exigiam muito esforço de compreensão para qualquer leitor.

A publicação de *L'été 1914*, em 1936, e o Prêmio Nobel recebido um ano depois, condicionam as recepções posteriores de todas as obras de Martin du Gard, porque, a partir desse momento, o escritor sempre aparecerá ao lado dos grandes romancistas. Devemos lembrar que a atmosfera política que precede o segundo conflito mundial foi decisiva para sua escolha, muito embora, no discurso da atribuição do prêmio, um dos conselheiros, Dr. Kjell Strömberg,[146] afirme que o nome do escritor já estava cogitado desde 1934 e que a Academia apenas aguardava a conclusão da obra para confirmar o "valor" que se evidenciava desde os primeiros volumes. Entretanto, num período de crescimento do nacionalismo, de disputas territoriais, era natural que se valorizasse uma obra que preconizava a paz.

IV. 3. Recepção no Brasil – cenário político como fator de releitura

Para compreendermos como se consolida a recepção das obras de Martin du Gard no Brasil, devemos reconstruir o horizonte de expectativa por ocasião de seu aparecimento em território brasileiro. Os primeiros registros de crítica recebidos pelo romancista datam da década de quarenta, portanto, antes do início das traduções de suas principais obras.

---

[146] STRÖMBERG, op. cit., p. 9.

Esse período em que os críticos se referem à obra de Martin du Gard corresponde, em nossa literatura, à segunda fase do modernismo, cujos romances, num sentido amplo, são marcados pela prosa regionalista, seja pela abordagem do ambiente rural, seja pelos diversos ambientes urbanos. Em ambos, o que ressalta é o homem hostilizado pelo ambiente, pela terra, pela cidade, o homem devorado pelos problemas que o meio lhe impõe. Destacam-se nesse período Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, Jorge Amado e Érico Veríssimo, entre os outros. Com o fim da Segunda Guerra, o Brasil entra num novo período de sua História, marcado pelo desenvolvimento econômico, pela democratização política e pelo surgimento de novas tendências artísticas. É uma época de sincretismo cultural em que surgem, quase ao mesmo tempo, várias tendências artísticas. A primeira manifestação desse período na literatura se dá com a geração de quarenta e cinco, cujo objetivo é renovar os meios de expressão a partir de uma pesquisa em torno da linguagem - Clarice Lispector e Guimarães Rosa são alguns dos principais romancistas que tomaram a linguagem como um novo meio de expressão.

É nesse cenário de constantes mudanças que o leitor entra em contato com as obras de Martin du Gard, época em que é possível encontrar diferentes formas de ficção convivendo simultaneamente. Essa convivência de diferentes tendências em que há a renovação das formas "antigas" e o aparecimentos de novas vai ao encontro de afirmação da concepção de Jauss de que a História Literária não pode mais ser vista de forma cronológica e ordenada, como se tudo se sucedesse sem nenhum entrelaçamento, como se fatos novos não pudessem ser simultâneos aos considerados "antigos".

Estudar a recepção de Martin du Gard implica em fazer corte sincrônico na diacronia, resgatando a aceitação pelo público de *Os Thibault*, romance-rio. Érico Veríssimo é um dos poucos exemplos dessa modalidade em nossa literatura, e de *O drama de Jean Barois*, cuja forma dialogada despertava a atenção do leitor, mas não serviu como um modelo a ser imitado. Essas formas literárias não ocorrem no Brasil, porém, há um conjunto de fatores que contribuem para a leitura de ambas, como o aspecto histórico, o Prêmio Nobel recebido pelo romancista e o prefácio da *Obras Completas* redigido por Albert Camus, em 1955. Tudo isso talvez explique as cinco reedições que cada uma teve em diferentes momentos de nossa história.

Quanto ao aspecto histórico, o final dos anos trinta e o começo da década de quarenta foram cruciais para o mundo, porque marcaram a ascensão e consolidação dos

regimes totalitários e a chegada de um segundo conflito mundial, influenciando países como o Brasil. Getúlio Vargas, no governo brasileiro durante o período de 1937 a 1945, correspondente ao Estado Novo, teve o final de seu mandato marcado por sua política ditatorial, e entre as muitas medidas implantadas por ele estava a censura à imprensa. Apesar de seu governo assemelhar-se aos regimes totalitários da Europa, em 1942, ele concordou em participar da Segunda Guerra Mundial ao lado das democracias. Essa participação marcou o início do desmoronamento de seu governo, que sofreu tanto pressões internas quanto externas para voltar a ser democrático.

O conflito mundial e a política interna contribuíram decisivamente para o início do processo de grandes traduções no país, e *Os Thibault* foi uma das muitas obras traduzidas nessa época. Por essa ocasião, as duas principais obras de Martin du Gard - *Os Thibault* e *O drama de Jean Barois* mereceram destaque, esta com o estudo de Lins e aquela com a tradução em 1943. Ambas encontravam um clima propício para sua recepção à medida em que seu horizonte de expectativas coincidia com aquele do leitor. Os fatores determinantes dessa primeira recepção é a situação política pela qual o país passava, pois, tanto *O drama de Jean Barois* quanto *Os Thibault* tratam de temas polêmicos como o *Affaire* Dreyfus e o primeiro conflito mundial.

IV. 3.1. Recepção de *O drama de Jean Barois*

O drama de Jean Barois foi o primeiro romance de Martin du Gard a merecer a atenção da crítica brasileira. Ele é mencionado em cinco grandes estudos realizados numa mesma época por Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux e Wilson Martins. Os trabalhos de Lins (1941), de Martins (1943) e de Carpeaux (1949) são inteiramente dedicados à obra; os outros dois, um outro de Carpeaux (1941) e outro de Martins (1954), abordam o *Affaire* Dreyfus, tomando o romance de Martin du Gard como referência. O momento histórico influenciou, de algum modo, a leitura apresentada por esses críticos a respeito da obra.

Lins (1941) afirma que já havia lido a obra por volta de 1930, mas a releitura da obra lhe parecia muito mais atual, porque conseguia responder a algumas questões relativas ao período conturbado pelo qual passava a sociedade. Segundo esse crítico, essa obra oferecia

os primeiros elementos da formação de grupos radicais de direita que, como na França, haviam adotado a política colaboracionista de Hitler, e ajudava a compreender a política contraditória implementada por Vargas; contraditória porque combatia os regimes totalitários, mas adotava esses regimes para impor suas leis. Martins (1943), embora esteja mais preocupado em ressaltar as qualidades romanescas da obra, não deixa de mencionar os mesmos problemas apontados por Lins, como também reitera as idéias desse crítico. Carpeaux (1949) analisa a obra por ocasião de sua tradução, preocupando-se em resgatar, principalmente, a crise de idéias presentes na sociedade francesa, antes mesmo do início do *Affaire*.

O *Affaire* Dreyfus sempre suscitou o interesse dos intelectuais brasileiros desde o seu início, em 1895, quando Rui Barbosa os mantinha informados sobre o desenrolar do processo, por meio das cartas que escrevia para o *Jornal do Comércio*, hoje reunidas em suas *Obras Completas* como "Cartas da Inglaterra", sob o título de "O processo do capitão Dreyfus"[147].

Ainda em 1941, Carpeaux retoma o *Affaire* Dreyfus no artigo "Inventário do caso", no qual procura mostrar principalmente as ideologias presentes nos dois grupos opostos que polemizaram sobre o assunto. Nesse caso, a referência à obra de Martin du Gard possibilita ampliar a discussão em outro nível - o das idéias. Também Martins faz muitas referências a isso em sua obra *Pontos de vista: crítica literária*. No artigo de 1954, "A história de um pequeno capitão", procura compreender a participação dos intelectuais no processo. *O drama Jean Barois* lhe serve como exemplo de contraste entre a História real e a interpretação dada pela ficção.

Isso sugere que qualquer leitura que se faça de *O drama Jean Barois*, que considere seu aspecto histórico, não pode prescindir da referência ao *Affaire* Dreyfus, porque, na obra, esse assunto ocupa um período importante na vida das personagens e porque, enquanto tema histórico, está ligado ao anti-semitismo que teve seu auge durante a Segunda Guerra.

Esse foi o primeiro momento da recepção brasileira da obra de Martin du Gard influenciada pelo cenário político internacional. Jauss afirma em uma de suas premissas que a

---

[147] BARBOSA, Rui. "O processo do capitão Dreyfus". In: *Cartas da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946, Vol. 26, tomo I. Obras Completas.

obra determina sua recepção e responde às necessidades do público com o qual dialoga, pois sem este sua presença não se justifica. Nesse sentido, *O drama Jean Barois*, redigido em 1913, tem novamente seu público renovado, porque o assunto histórico, que é um de seus temas centrais, também se torna motivo de discussões, e a necessidade do leitor da década de quarenta é encontrar explicações para seu momento histórico. Essa obra é lida, portanto, como uma possível resposta.

Para Jauss (1978), as compreensões de uma obra variam no tempo, isso é perceptível pelas perguntas feitas e respondidas durante a leitura. Cabe-nos indagar a que novas perguntas a obra de Martin du Gard responderia depois de passado esse momento de influência histórica na recepção de suas obras. A leitura realizada por Martins, em 1943, apontava uma abertura para a interpretação que *O drama Jean Barois* teria posteriormente. Nesse estudo, o crítico se preocupa em estabelecer as diferenças entre um romance de tese e de ficção, para depois delinear as qualidades da obra. É ainda, Martins, em 1963, que, aproveitando suas leituras desse romance, compara-o à obra *A mudança*, de Marques Rebelo, e, ao abordar o romance do escritor brasileiro, encontra semelhanças com alguns aspectos de *O drama Jean Barois*, como os planos em que ambas as obras são construídas.

Os trabalhos de Carpeaux, especialmente o de 1949, publicado em virtude da tradução da obra, e a análise mais generalizada que ele apresenta em sua *História da Literatura Ocidental*, de 1964, ampliam um pouco mais a discussão sobre os temas, pois esse crítico esclarece que o conflito central não se referia às discussões ideológicas, mas às angústias enfrentadas pela personagem divida entre a fé e a razão. Com isso, o crítico sugere que a parte histórica, embora importante, não era a questão principal abordada pelo romance, mas fora um meio de expressar melhor o problema religioso.

As referências ao romance de Martin du Gard seguem no plano de seus temas, ou seja, o *Affaire* Dreyfus, as discussões ideológicas entre a razão e a fé, a sua estrutura dialogada, ou, ainda, o que ele representa como um todo - a sociedade do século XIX. É nesses termos, que José Maria Cançado e Mario Pontes o abordam, rapidamente, em seus artigos sobre a quinta edição de *Os Thibault*, em 2002.

A importância dessa obra se revela também pelo número de edições que teve - cinco. Em 1949, foi realizada sua tradução pela Editora Globo. Tal fato é observado por Broca, nesse mesmo ano, no artigo "O drama de uma geração", no qual revela sua crença na

força dos temas polêmicos da obra como motivos para atrair o leitor. Em 1964, 1971 e 1973, essa obra faz parte de uma grande coleção destinada aos autores consagrados - a coleção "Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura". Em 1985, a Editora Abril Cultural publica-a, também, na coleção dos "grandes romancistas". A nota dessa edição chama a atenção para seu aspecto inovador, que é sua construção em forma de diálogo. Isso a coloca junto às obras de vanguardas do início do século XX. O aparecimento de *O drama de Jean Barois* nessas coleções fixa, de certo modo, sua recepção para aqueles leitores atraídos por uma obra cujo autor é consagrado pela fama. O leitor pode muito bem perguntar-se o que atesta a qualidade da obra presente em tais coleções; de qualquer forma, a resposta é sempre única, porque se o escritor está entre os eleitos, a obra que o representa naquele momento também tem de estar a sua altura.

Em 1981, por ocasião do centenário do nascimento do escritor, Alcântara Silveira também contribui para a recepção dessa obra. Sua leitura é a única que não se fixa em temas específicos, apresentando, assim, os fatos relativos à publicação do romance, como a impressão de Gide sobre o livro e o pensamento do autor sobre a própria obra.

A recepção brasileira de Martin du Gard sofre também a influência da crítica francesa. Nesse sentido, poderíamos citar Broca, que aborda o comportamento reservado do escritor em função do estudo de Borgal a esse respeito. Alcântara Silveira, ao traçar o perfil do homem que foi Martin du Gard, aproxima-se dos modelos franceses como Brenner, Borgal e Berne-Joffroy, que procuram fazer uma leitura que não se restringe somente às obras.

Concluímos, então, que a recepção de *O drama Jean Barois* aconteceu em dois períodos distintos. No primeiro, está motivada pelos acontecimentos históricos e se oferece, ainda, como reposta ao leitor. Depois são seus temas específicos que voltam a ser motivo de leituras, ou seja, a força polemizadora de cada um deles não havia se esgotado.

IV. 3.2. Recepção de *Os Thibault*

O verão de 1914, sétima parte de *Os Thibault*, aborda o primeiro conflito mundial, e seu conteúdo pacifista oferece ao leitor uma identificação imediata em virtude do momento histórico pelo qual a sociedade passava. As reivindicações de paz da personagem Jacques não

diferem do desejo do leitor, que mesmo distante dos locais de conflito, sentia suas conseqüências pela falta de liberdade de expressão e pelo clima de insegurança quanto ao futuro do mundo. Jauss (1978) afirma que o leitor, ao fundir seu horizonte de expectativa com o da obra, pode, por meio desta, aceitar seu conteúdo, transformá-lo, recusá-lo, corrigi-lo ou apenas reproduzi-lo. *Os Thibault* eram um convite à transformação pelo repúdio ao militarismo e a qualquer tipo de fanatismo, patriótico ou não.

O conteúdo histórico de *Os Thibault* determina sua recepção. Era como se o leitor estivesse vivendo, pela segunda vez, os problemas que a obra apontava, por meio da Primeira Guerra, e encontrasse no romance parte das explicações para o seu momento histórico. Durante a primeira edição, em 1943, o Brasil ainda vivia a ditadura, mas os acontecimentos políticos internos e externos determinam o fim desse regime adotado por Vargas ainda em 1945. Quando é publicada a segunda edição, em 1946, o panorama histórico brasileiro sofre mudanças, mas não tão profundas. O novo governo instaurado promove a abertura política e promulga, em 1946, uma nova Constituição, porém não elimina todos os resquícios do regime anterior. Entre os aspectos conservados está o autoritarismo na forma de um Executivo forte com amplos poderes e o corporativismo representado pela manutenção dos sindicatos que colaborariam com o governo.

A terceira edição é realizada em 1968, quando o Brasil atravessava um novo período em sua conjuntura política, determinada pela ditadura instaurada com o golpe militar de 1964. As revoltas dos estudantes e de outros segmentos da sociedade marcam o clima de insatisfação com o regime, cujo Ato Institucional número cinco decretou o fechamento político do país. A nota de orelha dos cinco volumes dessa edição chama a atenção do leitor para o fato histórico ao descrevê-lo do seguinte modo: "Anos que se caracterizam pela solidificação de novas ideologias, pela tomada de consciência de determinados grupos sociais, pela derrubada de regimes políticos, ...". Ora, o que é o período de 64 até os anos 80, senão, a solidificação de ideologias que apenas se prenunciavam na obra? Dentro do grupo socialista, do qual a personagem Jacques fazia parte, já havia aqueles favoráveis a uma ação radical e violenta para atingir os objetivos do grupo. Antoine, no *Epílogo*, espera que os vencedores não humilhem demais os vencidos, para que uma nova proposta de paz seja possível de ser construída, mas é justamente a humilhação imposta que faz crescer o sentimento de revanche, culminando na Segunda Guerra.

Na década de oitenta, o Brasil dava os primeiros sinais da abertura política para o fim do regime militar, mas a sociedade não deixaria de viver as conseqüências de vinte anos de liberdade vigiada, assim como a nota de orelha da quarta edição, de 1986, sugere que era possível encontrar os efeitos da Primeira Guerra Mundial, ainda, nos anos oitenta: "o clima moral e social em que se movem os personagens é o mesmo clima que respiravam todos os homens, os Jacques e os Antoines [...], *clima cujas marcas até hoje persistem.* [...] *os sentimentos, as emoções e as dúvidas de ontem continuam a ser ainda as mesmas*" (grifo nosso). Portanto, por mais que passe o tempo, cada acontecimento deixa suas marcas e determina as mudanças sociais.

A recepção de *Os Thibault*, iniciada em 1943, até a quarta edição, em 1986, foi em grande parte determinada pelo seu conteúdo histórico e pelo cenário político nacional e internacional. Mas as notas de orelha também chamam a atenção para as personagens Jacques e Antoine, os irmãos Thibault, como sendo uma das forças da obra pela oposição de suas idéias, mas no final, ambos são envolvidos pela guerra. Por isso, é possível que os temas representados pela ação dos dois jovens, nas primeiras partes de *Os Thibault*, tenham também influenciado na recepção da obra.

A influência da personagem adolescente, Jacques Thibault, à primeira vista, é maior que a de Antoine. Jacques também ganha a simpatia do leitor brasileiro por enfrentar o pai e as instituições por este representadas, e, principalmente, pela luta desesperada para que a guerra não se concretizasse. Japiassu, na apresentação da quinta edição, revela ter sido um leitor do final da década de 50 e afirma ter descoberto a obra ainda adolescente, a qual foi fundamental para sua formação: "Jacques Thibault apontou-me o caminho da liberdade e conheci as escrituras mais revolucionárias dos séculos XIX e XX; [...] se no início da paixão por *Os Thibault* a figura de Jacques preenchia a necessidade de um ombro amigo, com o voar dos anos fui descobrindo a força de Antoine"[148]. Coelho, no prefácio dessa mesma edição, também afirma o contato que tivera com a obra ainda na adolescência: "ALGUNS GRANDES LIVROS TÊM UM DESTINO INGRATO: o de serem lido quando se é jovem demais. Tenho a impressão de que não sou o único a ter lido *Os Thibault* na adolescência; desde então, esse romance ganhou um lugar de afeto e de respeito na minha memória"[149] (grifos do autor). Observamos que a primeira personagem que se impõe ao leitor é Jacques e depois Antoine. A

[148] JAPIASSU, op. cit., 25-26.
[149] COELHO, op. cit., p. 31.

crítica francesa também não nega a atração que o adolescente exerceu sobre os leitores e que este foi fundamental para a boa recepção da obra na época.

Entre as interpretações recentes, motivadas pela quinta edição, apenas Coelho (2001) procura encontrar outros elementos responsáveis pela "força" do romance, deixando de lado o elemento histórico. Para ele, a construção da narrativa, desde de início, é uma "tarefa de despistamento" oferecida ao leitor, incentivando-o a olhar para sua realidade com a mesma desconfiança com que olha para a obra. Os combates travados nos grandes conflitos que marcaram o século XX, hoje, são realizados com o uso de intensa tecnologia, muito mais do que com um contingente humano, como salienta Coelho, tornando os articuladores quase que isentos de sua responsabilidade. O contrário acontece em *Os Thibault*, porque nessa obra o romancista procura mostrar os responsáveis pela guerra e os horrores dos campos de batalha, como revela Antoine, na última parte.

Cançado (2002), embora ressalte a importância da História no romance, sugere também que Martin du Gard tenha criado uma modalidade de "épica da solidão", por causa do grau de individuação atingido por algumas personagens. Porém, o aspecto histórico de *Os Thibault* é um dos temas que se cristalizou ao longo das recepções, respaldado tanto no conteúdo dos últimos volumes quanto na conjuntura histórica do Brasil. Podemos, ainda, observá-lo pelas interpretações recentes. Tanto Japiassu (2001), na apresentação da quinta edição, quanto Pontes (2002), no artigo que escreve sobre a mesma edição para o *Jornal do Brasil*, acreditam que a força do romance ainda resida em seu componente histórico.

A leitura de *Os Thibault*, feita por Japiassu, fixa-se na questão histórica como aspecto mais importante do conjunto. Para esse crítico, o romance permanece vivo porque algumas questões nele abordadas, como a origem da Primeira Guerra, são bem explicadas pelo romancista e ajuda a entender conflitos recentes como a guerra dos Balcãs, ocorrida na década de noventa. Para esse crítico, nesse aspecto, *Os Thibault* é uma obra didática porque ajuda o leitor a compreender a História passada e também a atual, e nisso reside uma de suas qualidades.

Pontes (2002) declara que a obra como um todo ainda tem forças para atrair o leitor atual, e que a parte histórica tem qualidades inquestionáveis quanto à narrativa, sobrepondo-se às seis primeiras partes, porque as personagens perdem suas características individuais ao serem arrebatadas pela tragédia coletiva. Os subtítulos de seu artigo, como

"Questões políticas sobressaem na obra", "Du Gard descreve as alianças e rebeliões pré-guerra" e "Última parte narra eventos que levariam à Primeira Guerra", demonstram essa priorização do tema histórico.

Observamos que a recepção recente de *Os Thibault* toma duas direções. A primeira direção busca na construção da narrativa novos elementos, além do histórico, para interpretar o romance. A segunda, ainda está centrada no tema histórico. De acordo com os críticos que tomam essa posição, esse tema ainda é capaz de atrair o leitor. O horizonte de expectativa do leitor do século XXI é outro e está distante da Primeira Guerra, na concepção de Coelho, porém, Japiassu tem um ponto de vista bem diferente: para ele, a obra de Martin du Gard ainda se oferece como explicação da História recente, porque o tema guerra vem sendo constantemente atualizado: as disputas de território nos Balcãs, que originaram o primeiro conflito, não estão totalmente resolvidas; a disputa pelo petróleo no golfo pérsico tem gerado muitos conflitos entre alguns países do Oriente Médio e do Ocidente. Assim, o tema guerra nunca está fora de moda e, de tempos em tempos, volta a fazer parte do horizonte de expectativa do leitor atual. Nesse sentido, *Os Thibault* estão sendo sempre atualizados ao permitir uma relação entre a História passada e a presente.

Considerações finais

Buscando responder à pergunta feita inicialmente, ou seja, como se dá a recepção de Martin du Gard no Brasil, que se constitui objeto de análise deste estudo, entendemos que a recepção brasileira de Martin du Gard ainda tem muitos aspectos a serem abordados no que se refere a análises mais específicas relativas às obras, como vêm sendo feitas pela crítica francesa.

O contato dos críticos brasileiros com a produção de Martin du Gard aconteceu antes e depois das traduções de suas obras. Apesar de haver, como vimos, uma clara manifestação de leitura de seus romances, por meio de artigos em jornais, os primeiros estudos críticos da década de quarenta se reportam a *Jean Barois*, como explicação do momento histórico relativo à Segunda Guerra. Passado esse período, sua releitura, nas décadas seguintes, revela a continuidade da força polemizadora de seus temas. Carpeaux é um dos críticos que tenta reiteradamente, compreender a evolução do pensamento francês por meio do *Affaire* Dreyfus e do embate entre a ciência e a religião.

A obra *Les Thibault*, traduzida em 1943, não recebeu a mesma atenção, com estudos exclusivos, como foi feito com *Jean Barois*. Porém, isso não significa que sua leitura também não tenha sido influenciada pelo contexto histórico do final dos anos trinta e início dos anos quarenta. A nota de orelha da segunda edição dessa obra aponta para esse direcionamento do leitor - o tema histórico se sobrepondo ao tema da família. Contudo, a mesma acolhida que o romance teve na França, em função da personagem, adolescente também influenciou nossos leitores.

Durante todo esse tempo em que *Les Thibault* fizeram parte do gosto de algumas gerações de brasileiros, porque é sempre mencionado mesmo nos estudos relativos a *Jean Barois*, a maior parte de nossos críticos se limitou a elogiar a obra ou o autor, em função do prêmio recebido, como demonstra esta referência de Martins (1943): "Também de Roger Martin du Gard não posso dizer nenhuma novidade. Sua obra mereceu o Prêmio Nobel de Literatura, e creio que essa distinção incomum tornou-a tão conhecida em todo mundo...", ou esta alusão ao romance, feita por Broca (1958): "Eu havia lido com encanto os primeiros volumes de *Les Thibault*, por volta de 1936; ... ", ou ainda Silveira (1981): "Era nosso desejo examinar toda a beleza, a filosofia, o conteúdo, enfim, dos vários romances que constituem *Les Thibault*, sobre os quais a crítica universal se debruçou incessante e meticulosamente por

ocasião de seus sucessivos aparecimentos.". Esses exemplos de comentários sobre a obra ou sobre o autor demonstram que os críticos tinham conhecimento do romance, mas nenhum deles o analisou profundamente.

Se o romance *Jean Barois* foi um dos grandes beneficiados pela atenção da crítica durante algumas décadas, hoje parece ter caído no esquecimento. Isso até que algum novo motivo permita sua redescoberta, como aconteceu no início dos anos quarenta e cinqüenta. Em contrapartida, *Les Thibault* tiveram uma reedição recente e revisada, e tal fato parece ter despertado a atenção de alguns críticos que, finalmente, se pronunciaram com mais vigor a respeito da obra. Novamente o tema histórico retorna como aspecto principal nessa releitura do romance.

Constatamos, por fim, que os romances de Martin du Gard foram bem recebidos pelo leitor brasileiro. As cinco reedições que cada um teve, e as muitas alusões às obras nos levam a essa conclusão. Por outro lado, a manifestação por parte dos críticos, no sentido de se fazer análises mais profundas, pode ser considerada muito pequena para um romancista que sempre foi admirado. Assim, esperamos que as reflexões a respeito da recepção das obras *Jean Barois* e *Les Thibault*, apresentadas neste trabalho, possam oferecer alguma contribuição, no sentido de alargar o universo dos leitores de Martin du Gard. Leitores que, em qualquer época, encontrarão de imediato um romancista, cuja obra foi construída com grande esforço e trabalho para atingir o que ele considerava ser seu ideal de arte.

Referências Bibliográficas

1. Obras de Roger Martin du Gard

Jean Barois. Rio de Janeiro: Americ-Edit, Col. "Grand Prix Nobel de la Littérature", 1942.

Jean Barois. In: *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1957, 2 vol.

Les Thibault. 7. ed. Paris: Gallimard, 1953, 7 vol.

Oeuvres Complètes. Paris: Gallimard, Col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1955, 2 vol.

Les Thibault. Paris: Gallimard, Col. "Folio", 1998, 5 vol.

2. Traduções:

Os Thibault. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: O Globo, Col. "Nobel", 1943, 2 vol.

Os Thibault. 2. ed. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: O Globo, Col. "Nobel", 1946, 3 vol.

Os Thibault. 3. ed. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: O Globo, Col. "Catavento", 1968, 5 vol.

Os Thibault. 4. ed. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre: O Globo, 1986, 5 vol.

Os Thibault. 5. ed. Trad. Casemiro Fernandes. São Paulo: Globo, 2001, 5 vol. (ed. revisada)

O drama de Jean Barois. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: O Globo, Col. "Nobel" 1949.

O drama de Jean Barois. Trad. Vidal de Oliveira. Prefácio de André Berne-Joffroy. Rio de Janeiro: Delta, Col. "Biblioteca dos Prêmio Nobel de Literatura", 1964.

O drama de Jean Barois. Trad. Vidal de Oliveira. Prefácio de André Berne-Joffroy. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, Col. "Biblioteca dos Prêmio Nobel de Literatura", 1971.

O drama de Jean Barois. Trad. Vidal de Oliveira. Prefácio de André Berne-Joffroy. Ric de Janeiro: Ópera Mundi, Col. "Biblioteca dos Prêmio Nobel de Literatura", 1973.

O drama de Jean Barois. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, Col. "Grandes romancistas", 1985.

Um taciturno. Trad. Casemiro Fernandes. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, Col. "Tucano", 1945.

Velha França. Trad. Alexandre Cabral. Brasil: Portugália, [s/d]. (Revisão e adaptação brasileira: José M. Pereira Filho).

Confidência Africana. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L& PM, 1983.

1. Traduções portuguesas

Os Thibault. Trad. Casemiro Fernandes. Lisboa: Edição "Livros do Brasil. Col. "Dois Mundos", 1946, 3 vol. (Edição portuguesa feita por acordo com a Editora Globo - Porto Alegre - Brasil).

O drama de João Barois. 3. ed. Trad. Lobo Vilela. Lisboa: Inquérito, Col. "Os melhores romances dos melhores romancistas", 1941.

O drama de João Barois. Trad. J. Sampaio Marinho. Cintra: Mem Martins, Col. "Livros de Bolso Europa-América", 1975.

2. Estudos sobre Roger Martin du Gard na França

ALLUIN, Bernard. "Deux jours de vacances". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. ed. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982.

BORGAL, Clément. *Martin du Gard*. Paris: Editions Universitaires, Col. "Classiques du XX siècle", 1957.

BRENNER, Jacques. *Martin du Gard*. Paris : Gallimard, Col. "Bibliothèque Idéale", 1961.

Bulletin des Amis d'André Gide, Lyon, Vol. IX, n. 52, p. 407-501, 1981. (número comemorativo do centenário de nascimento de Martin du Gard)

CAMUS, Albert. "Préface: Roger Martin du Gard". In: Martin du Gard, Roger. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1955.

DAIX, Pierre. *Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard*. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1957.

DASPRE, André. "Roger Martin du Gard". In: *Histoire littéraire de la France*. Tomo VI. Paris: Éditions Sociales, 1982.

KAYSER, Grant E. "Les Thibault et l'acte de lire". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982.

LALOU, René. *Roger Martin du Gard*. 13. ed. Paris: Gallimard, 1937.

LESBATS, C. "Martin du Gard". In: *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1984.

MAGNY, Claude-Edmonde. "Roger Martin du Gard et les limites d'un monde sans envers". In: *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950.

MALAVIÉ, Jean. "Présence de l'imagination chez les personnages des *Thibault*". In: *L'information Littéraire*. Paris: Société d'Edition de Belles Lettres, nov.-dez. n. 5, 1993.

MIHÁLYI, Gábor. "Le rôle de Jacques Thibault". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982.

MARTIN DU GARD, Roger. "Souvenirs autobiographiques et littéraires". In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1955.

MAUROIS, André. "Roger Martin du Gard". In: *De Gide à Sartre*. Trad. Maria Clara Mariani Lacerda e Fernando Py. Rio de Janeiro: 1967.

MOELLER, Charles. "Martin du Gard e *Jean Barois*". In: *Literatura do século XX e cristianismo* II. Trad. Augusto de Sousa. São Paulo: Flamboyant, 1958.

Nouvelle Revue Française. "Hommage à Roger Martin du Gard". nº spécial, 1991. (reproduction de l'édition de 1958)

ONAM, Martha. "Roger Martin du Gard aux États Unis". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982.

ROUSSEAUX, André. "Les désillusions de Roger Martin du Gard". In: *Portraits littéraires choisis*. Suisse: Albert Skira, 1947.

ROZA, Robert. *Roger Martin du Gard et la banalité retrouvée*. Paris: Didier, Col. "Essais et critiques", 1970.

SCHLOBACH, Jochen. "Roger Martin du Gard et l'histoire". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin, 1982.

SICARD, Claude. "L'État présent des études sur Roger Martin du Gard". In: *L'information Littéraire*. Paris: Société d'Edition de Belles Lettres, out./nov. n. 314, 1988.

STRÖMBERG, Kyell. "Pequena história da atribuição do Prêmio Nobel a Roger Martin du Gard. In: *O drama de Jean Barois*. Rio de Janeiro: Delta, Col. "Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura", 1964.

SWEDENBORG, Eky. "Jean Barois et l'acte de lire". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin Editeurs, 1982.

TANAMURA, Shinji. "Roger Martin du Gard au Japon". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. 82. éd. Paris: Armand Collin, 1982.

5. Estudos sobre Roger Martin du Gard no Brasil

BERNE-JOFFROY, André. "Prefácio: Vida e obra de Roger Martin du Gard". Trad. Emanuel Brasil. In: Martin du Gard, Roger. *O drama de Jean Barois*. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Delta, Col. "Biblioteca dos Prêmios Nobel de Literatura", 1964.

BROCA, Brito. "O caso de Roger Martin du Gard" (1958). In: *Letras Francesas*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, 1969.

_____. "Gide visto pelo seu secretário" (1962). In: *Horas de Leitura*. 1ª e 2ª séries. São Paulo: Unicamp, 1992.

_____. "O drama de uma geração" (1949). In: *Papéis de Alceste*. Campinas: Unicamp, 1991.

_____. "Volúpia de interpretar". In: *Papéis de Alceste*. Campinas: Unicamp, 1991.

CANÇADO, José Maria. "A imaginação do desastre". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 18-19, 28 abr. 2002, Suplemento Mais!.

CARPEAUX, Otto Maria. "Inventário do caso". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 1-10, jun. 1941.

_____. "O drama de Jean Barois". Rio de Janeiro, *Jornal A Manhã*, Suplemento Letras e Artes, n. 133, 7 ago. 1949.

_____. Orelha de *A mudança* de Marques Rebelo. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *História da Literatura Ocidental*. Vol. VI. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

COELHO, Marcelo. "Prefácio de *Os Thibault*". In: Martin du Gard, Roger. *Os Thibault*. 5. ed. Trad. Casemiro Fernandes. São Paulo: Globo, 2001, Vol. 1.

JAPIASSU, Moacir. "Apresentação: o livro da vida inteira". In: Martin du Gard, Roger. *Os Thibault*. 5. ed. Trad. Casemiro Fernandes. São Paulo: Globo, 2001, Vol. 1.

LINS, Álvaro. "De *Jean Barois* aos *Enfants gâtés*". In: *Jornal de Crítica*, 1ª série. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1941.

MARTINS, Wilson. "*Jean Barois* e a questão do romance" (1943). In: *Imagens da França*. Curitiba, UFPR, 1952.

_____. "A história de um pequeno capitão". (1954). In: *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T.A Queirós, 1991, Vol. 1.

_____. "Uma década do romance?" (1962). In: *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T.A Queirós, 1991, Vol. 5.

_____. "História e historiografia".(1970). In: *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T.A Queirós, 1994. Vol. 8.

_____. "O diário literário".(1974). In: *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T.A Queirós, 1995, Vol. 9.

_____. "As vinganças de Zola". (1986) In: *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T.A Queirós, 1996, Vol. 12.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins/Edusp, 1981, Vol. 2, 5.

MONTELLO, Josué. *Diário da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Diário da tarde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

PONTES, Mario. "Romance de uma geração". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 1 jun. 2002, Suplemento Idéias.

SILVEIRA, Alcântara. "No centenário de Roger Martin du Gard: 1881-1981". In: *Literatura nacional e estrangeira*. São Paulo: Pioneira/Secretaria do Estado da Cultura, 1981.

6. Teoria, Crítica e História Literária:

AMORIM, Sônia Maria. *Em busca de um tempo perdido*: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930 - 1950). São Paulo: Edusp: Com/Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRS, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRUNEL, Pierre et al. *Que é Literatura Comparada?* Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BUÑEL, P. et al. *A crítica literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CÂNDIDO, Antoine. *Presença da literatura brasileira: história e crítica*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. (coord. e trad.) 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

THIBAUDET, Albert. "Le roman-cycle". In: *Histoire de la littérature française* - de 1789 à nos jours. Paris: Stock, 1936.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo* – uma aventura editorial nos anos 30 e 40. São Paulo: Edusp, Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

7. História:

BALMAND, Pascal. *Histoire de la France*. Paris: Hatier, Coll. "Nations d'Europe", 1992.

BARBOSA, Rui. "O processo do capitão Dreyfus". In: *Cartas da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946, Vol. 26, tomo I, Obras Completas.

BOURGIN, Georges et RIMBERT, Pierre. *Le socialisme*. Paris: PUF, 1957.

CORVISIER, André. *História Moderna*. Trad. Rolando Roque da Silva e Carmen Olívia de C. Amaral. São Paulo: Difel, 1976.

EFIMOV, N. *História Moderna*: da Santa Aliança de 1815 às vésperas da revolução de 1870 Lisboa-Porto: Centro do Livro Brasileiro, [s/d].

ENGELS, F. *Do Socialismo utópico ao socialismo científico*. Trad. de José Severo Camargo e Maria Helena R. C. de Oliveira. São Paulo: Fulgor, 1962.

LIMA, Oliveira. *História Universal*. Vol. III, 15 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1966.

RIBEIRO, Marcus Venicio et al. *História da sociedade brasileira*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1996.