

ao pē da letra

revista dos alunos da graduação em letras — 2025, ISSN 1984-7408



vol 27 edição especial

Política editorial

O Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em 1988, criou a Revista Ao Pé da Letra com os seguintes objetivos:

- Estimular e valorizar a escrita acadêmica dos futuros professores e pesquisadores na área de Letras.
- Legitimar a escrita acadêmica em línguas maternas e estrangeiras.
- Divulgar as pesquisas realizadas em diferentes IES do Brasil, possibilitando o intercâmbio entre alunos e professores da graduação.

Ao Pé da Letra é uma revista semestral que se destina à divulgação de trabalhos, de cunho teórico e aplicado, realizados por alunos da graduação em Letras do país. Publica artigos, ensaios, resenhas e traduções, com acesso livre, gratuito e completo aos textos. A avaliação das submissões segue o sistema duplo cego.

Catálogo na fonte Bibliotecária Marina de Souza Fonte – CRB-4/2105

A638 Ao Pé da Letra / Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Letras. – v. 27, número especial (2025). – Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2025.
v.: il.

Revista dos alunos da graduação em Letras.
Semestral.
ISSN 1984-7408

1. Linguística. 2. Literatura. 3. Ensino em Letras. 4. Alunos de graduação. 5. Revista Ao Pé da Letra. 6. APL. I. Edição da Universidade Federal de Pernambuco. II. Departamento de Letras.

400 CDD (22. ed.)

800 CDD (22. ed.)

Expediente

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Prof. Alfredo Macedo Gomes

Vice-reitor: Prof. Moacyr Cunha de Araújo Filho

Pró-reitoria de Graduação: Profa. Magna do Carmo Silva

Direção do Centro de Artes e Comunicação: Prof. Murilo Artur Araújo da Silveira

Chefe do Departamento de Letras: Prof. Jurandir Ferreira Junior

Editores convidados: Alexandre Bebiano de Almeida (USP), Camila Geovanna Alves da Silva (UnB)

Revisor: Guilherme de Almeida Gesso (USP)

Revista Ao Pé da Letra

Editores-chefe: Tiago Hermano Breunig, Ricardo Postal

Equipe de Editoração: Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento, Heitor Holanda Vaz de Souza, Julhia Thainally Souza da Silva, Laura Nunes e Silva Lima, Maria Luiza Barbosa Freitas, Raquel Almeida Moraes e Silva, Samara Araújo de Lyra, Thainá Cristina Conceição de Santana Monteiro, Vitor Tenório Ferro Vilarins, Vitória Figueirôa Paes Barreto Araújo da Fonseca

Revisão Técnica: Ana Cecilya Porto Vieira, Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento, Camila Aragão de Oliveira, Evelyn Lemos Pereira, Geizibel Lopes Rodrigues, Guilherme Vinícius de Moraes, José Carlos Ferreira de Freitas, Kaylane Vitória Oliveira dos Santos, Nierlis Kaliane Lopes Melo, Raissa Nascimento dos Santos

Equipe de Mídias Sociais: Michel de Oliveira Silva, Rayanne Vanderlei Santos

Diagramação: Beatriz Farias Gomes, Marcella Andrade Gomes, Maria Eduarda de Paula

Capa: Tiago Hermano Breunig

Conselho Editorial

Adna de Almeida Lopes (UFAL)

Alexandre Nodari (UFSC)

Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)

Anna Faedrich (UFF)

Artur de Vargas Giorgi (UFSC)

Caio Ricardo Bona Moreira (UNESPAR)

Cláudia Grijó Vilarouca (UFPA)

Cléber Alves de Ataíde (UFPE)

Cristiano de Sales (UTFPR)

Félix Valentín Bugeño Miranda (UFRGS)

Francisco Eduardo Vieira da Silva (UFPB)

Helano Ribeiro (UFPB)

José Herbertt Neves Florencio (UFCG)

José Vilian Mangueira (UEPB)

Júlio Cezar Bastoni Da Silva (UFC)

Kelvin Falcão Klein (UNIRIO)

Laíse Ribas Bastos (UFRJ)

Larissa Costa da Mata (UFERSA)

Laura Cabezas (UBA)

Marco Antonio Lima do Bonfim (UFPE)

Marina Chiara Legroski (UEPG)

Paulo da Luz Moreira (Oklahoma University)

Ricardo Postal (UFPE)

Rogério Mendes Coelho (UFRN)

Sandro Brincher (Fujian Normal University)

Sherry Morgana Justino de Almeida (UFRPE)

Tiago Guilherme Pinheiro (UFSC)

Sumário

Apresentação

Alexandre Bebiano de Almeida
Camila Geovanna Alves da Silva

[7]

Creuser l'être : la symbolique de l'eau chez Breton et Duras

Ana Carolina dos Santos Lebre

[11]

A fórmula do amor: escrita e saber em torno de Fragmentos de um discurso amoroso

Sofia França Souza

[21]

A pedra entre Camus e o Brasil

Lucas Mendes Rodrigues

[45]

Charles Baudelaire e João do Rio: comparação entre o poema em prosa O velho saltimbanco e a crônica As mulheres mendigas

Gabriela Fernanda Crystal Zaro

[60]

Produção escrita e experiência soropositiva: relações literárias entre Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert

Thiago Bio Bemfica Mattos

[78]

Identidade entre o sujeito, a galinha e “Une poule” L'identité entre le sujet, une poule et “Uma galinha”

Gabriel Azevedo Alves

[91]

apresentação

artigo

Apresentação

Alexandre Bebiano de Almeida
Camila Geovanna Alves da Silva

Estávamos na sala de estudos quando o organizador entrou, seguido de uma assistente com roupas à paisana e de um aluno que carregava uma pasta. Os que estavam revisando acordaram, e cada um se levantou como que surpreendido em seu trabalho.

O organizador fez-nos sinal para que nos sentássemos; depois, voltando-se para o editor:

— Senhor editor — disse-lhe a meia-voz —, aqui estão artigos que eu lhe recomendo; eles foram desenvolvidos durante uma de minhas disciplinas. Se sua estrutura e seu conteúdo forem meritórios, poderão ser publicados na revista, que é o seu lugar.

Os leitores que se sentirem familiarizados com a cena anterior não estarão enganados se lembrarem da abertura de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Sobretudo, se sentirão aclimatados ao tema desta edição da revista *Ao Pé da Letra*, que reúne artigos de estudantes do curso de Letras - Francês da Universidade de São Paulo. Orientados por Alexandre Bebiano de Almeida, professor de literatura francesa na Universidade de São Paulo e especialista da obra de Marcel Proust, os artigos abordam temas tais como: a simbologia da água na literatura francesa e a escrita romanesca de Roland Barthes e as relações literárias entre Brasil e França.

Nossa edição propõe, portanto, uma viagem: da França do entre-guerras ao Brasil da década de 1980, culminando na recepção francesa de uma galinha brasileira “ainda viva porque não passava de nove horas da manhã”.

Abre a edição o artigo “Creuser l’être : la symbolique de l’eau chez Breton et Duras”, em que Ana Carolina dos Santos Lebre propõe uma análise comparativa da água como elemento representativo tanto do amor romântico em *Nadja* (1928), de André Breton, quanto da infância vivida no Vietnã sob a colonização francesa, em *L’Amant* (1984), de Marguerite Duras.

Em seguida, no artigo “A fórmula do amor: escrita e saber em torno de *Fragmentos de um discurso amoroso*”, Sofia França Souza analisa o discurso amoroso como vestígio da busca pelo saber na obra de Roland Barthes. Em sua análise, a autora defende que Barthes produz um novo tipo de narração ao constatar os limites da estrutura romanesca tradicional.

Coube a Lucas Mendes Rodrigues inaugurar a travessia transatlântica entre Brasil e França ao visitar os relatos de viagem de Albert Camus no artigo “A pedra entre Camus e o Brasil”. Ao constatar como a amizade com Oswald de Andrade influenciou a produção literária de Albert Camus, o estudo de Rodrigues conclui que o autor francês busca compreender a realidade do povo brasileiro, principalmente a das classes mais desfavorecidas.

Gabriela Fernanda Crystal Zaro, por sua vez, nos leva de volta à Belle Époque brasileira no artigo “Charles Baudelaire e João do Rio: comparação entre o poema em prosa ‘O velho saltimbanco’ e a crônica ‘As mulheres mendigas’”. Zaro aproxima os dois autores através de uma análise comparativa da pobreza e da mendicância como temáticas constantes em suas obras.

Os desafios sociais comuns a ambos os países são abordados no artigo “Produção escrita e experiência soropositiva: relações literárias entre Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert”, no qual Thiago Mattos tensiona as experiências soropositivas nas obras “Negro amor ao som de Bruce Springsteen”, de Caio Fernando Abreu, e *Ao amigo que não me salvou a vida* (1990), de Hervé Guibert.

Finalmente, o insólito irrompe no artigo “Identidade entre o sujeito, a galinha e ‘Une poule’”, em que Gabriel Azevedo Alves analisa a tradução do conto “Uma galinha”, de Clarice Lispector, para o francês. Mas, mais do que uma análise lexical da tradução, Alves reflete sobre como os tradutores de “Uma galinha” transpuseram as reflexões sobre humanidade e não humanidade em uma obra que concentra no animal seu ideal de alteridade.

Desejamos boa viagem aos que ousarem se aventurar nessas leituras. Para que não errem o caminho, recomendamos atentarem para a inscrição:

“Viajante, para: aqui repousam artigos admiráveis!”



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Creuser l'être : la symbolique de l'eau chez Breton et Duras

Escavar o ser: a simbologia da água em Breton e Duras

Ana Carolina dos Santos Lebre*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27, n. especial, 11-18, 2025. Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.

DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.267920>

Résumé : Cet article analyse la présence de l'eau dans *Nadja* (1928), d'André Breton, et *L'Amant* (1984), de Marguerite Duras. Compte tenu de l'importance du symbole dans la prose du XXe siècle, il examine la symbolique déployée autour de l'eau dans ces deux récits, dans le cadre d'une démarche littéraire visant à saisir l'être humain dans toute sa complexité. D'après le raisonnement d'Anatol Rosenfeld (2009) à propos du roman moderne, il est possible d'affirmer qu'au XXe siècle la littérature ne pouvait plus ignorer la découverte de l'inconscient, ni le fait que la représentation traditionnelle du réel ne répondait pas aux attentes de l'homme de l'après-guerre. Dans ce contexte, écrire n'était plus synonyme d'une approche mimétique de la réalité, mais devenait plutôt un moyen de sonder les rêves et de décortiquer les mystères de la subjectivité. Les œuvres de Breton et de Duras illustrent ainsi un nouveau moment littéraire où le doute et l'ambiguïté s'imposent. L'eau, qu'elle apparaisse comme une force violente ou comme une source infinie (Bachelard, 1942), devient ici un vecteur permettant aux écrivains de frôler l'invisible et de traduire en texte ce qui semblait inénarrable.

Mots-clés : Symbolique ; Nadja ; L'Amant ; Littérature du XXe siècle ; Psychanalyse.

Resumo: Este artigo analisa a presença da água em *Nadja* (1928), de André Breton, e *O Amante* (1984), de Marguerite Duras. Considerando a importância do símbolo na prosa do século XX, ele examina a simbologia que se desdobra em torno da água nesses dois escritos, no contexto de uma abordagem literária que pretende captar o ser humano em toda a sua complexidade. De acordo com as conclusões de Anatol Rosenfeld (2009) sobre o romance moderno, é possível afirmar que no século XX a literatura não podia mais ignorar a descoberta do inconsciente, nem o fato de que a representação tradicional da realidade já não correspondia às expectativas do homem do pós-guerra. Nesse contexto, escrever deixou de ser sinônimo de uma abordagem mimética da realidade, passando a ser um meio de sondar os sonhos e dissecar os mistérios da subjetividade. As obras de Breton e Duras ilustram, por fim, esse novo momento literário em que a dúvida e a ambiguidade se impõem. A água, seja como força violenta ou como fonte infinita (Bachelard, 1942), torna-se, assim, um instrumento para que os escritores toquem o invisível e traduzam em texto o que parecia inenarrável.

Palavras-chave: Simbologia; *Nadja*; *O Amante*; Literatura do século XX; Psicanálise.

* Graduanda em Letras - Francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil. Bolsista CNPq com o projeto "O universal e o subjetivo: literatura-mundo e autoficção em Comment peut-on être français ? de Chahdortt Djavann", sob orientação da Profa. Dra. Claudia Amigo Pino. Email: ana.lebre@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4991-0629>. Este artigo é fruto do trabalho de conclusão da disciplina Romance Francês II, sob a docência do Prof. Dr. Alexandre Bebiano de Almeida.

1. Introduction

« En ce qui touche ma rêverie, ce n'est pas l'infini que je trouve dans les eaux, c'est la profondeur. »
(Bachelard, 1942, p. 19)

Les symboles, issus des croyances et repères sociaux, traversent l'histoire humaine comme des signes mystérieux à déchiffrer. Tout en s'appuyant sur les mythes et les récits ancrés au sein d'un groupe social, ils relèvent des images complexes et lient des mots à des signifiés cachés. Dans *Le Dictionnaire du littéraire* (2010), Gisèle Séginger retrace l'histoire des symboles en mettant en avant leurs liens avec la littérature. Selon elle, depuis Goethe, le symbole est perçu comme une image esthétique inatteignable qui suscite la réflexion. À la suite de cette perspective, il est adopté par les poètes du XIXe siècle comme « le moyen de fonder en elle-même la poésie » (Séginger, 2010, p. 751).

Si, dans un premier temps, les symboles ont principalement intégré l'esthétique de la poésie, au XXe siècle, la prose les a également incorporés, visant à surmonter l'illusion du réel et l'affabulation romanesque qui prédominaient dans le genre jusqu'alors. Effectivement, les symboles ont été utilisés dans ce contexte pour illustrer l'incapacité de narrer des expériences de manière rationnelle après les traumatismes de la guerre et la découverte de l'inconscient. À ce sujet, Anatol Rosenfeld souligne que la réalité n'était plus concevable au XXe siècle. L'individu, en tant que tel, n'arrivait plus à se comprendre entièrement, et il était nécessaire que la littérature reflète ce nouvel état d'esprit. « Individu, personne, héros se révèlent comme des illusions ou des conventions. À leur place, nous découvrons une vision microscopique et, de ce fait, non perspective des mécanismes psychiques fondamentaux ou des situations humaines archétypales » (Rosenfeld, 2009, p. 83, notre traduction).

Face à ce manque de repères, saisir les symboles et écrire une prose empreinte de rêverie est devenu le centre du projet littéraire au XXe siècle. Cela dit, littérature et psychanalyse ont cheminé ensemble dans le but de scruter des images inaccessibles et de transformer en mots ce qui était indicible. À cet égard, Gaston Bachelard a développé un essai d'esthétique littéraire qui visait à appréhender un système de fidélité poétique où l'imagination littéraire serait le résultat d'une imagination matérielle, c'est-à-dire, issue de l'observation des quatre éléments fondamentaux (l'eau, le feu, la terre et l'air). Son ouvrage *L'eau et les rêves* (1942) naît ainsi de cet objectif ambitieux et met en avant la symbolique que l'eau agglutine dans un ensemble de textes, à la base, poétiques :

Ainsi l'eau nous apparaîtra comme un être total : elle a un corps, une âme, une voix. Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète. Une poétique de l'eau, malgré la variété de ses spectacles, est assurée d'une unité. L'eau doit suggérer au poète une obligation nouvelle : l'unité d'élément. Faute de cette unité d'élément, l'imagination matérielle n'est pas satisfaite et l'imagination formelle n'est pas suffisante pour lier les traits disparates. L'œuvre manque de vie parce qu'elle manque de substance (Bachelard, 1942, p. 28).

Étant, ainsi, l'élément ultime de la profondeur, l'eau est fréquemment retrouvée dans les proses qui cherchent à s'emparer des symboles. Effectivement, notre but ici est de retracer dans quelle mesure deux récits en prose, *Nadja* (1928) d'André Breton et *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras, utilisent l'eau pour creuser l'être humain dans toute sa densité. Pour ce faire, les images apportées par Bachelard nous serviront comme approche initiale et comparative des deux textes. Tenant compte du cadre évoqué par Rosenfeld et en analysant des extraits, nous espérons également apporter quelques pistes pour éclairer la symbolique de l'eau chez les deux écrivains.

2. L'eau comme voie du voyage : le féminin et la naissance dans *Nadja* de Breton.

André Breton commence le récit avec un propos antilittéraire. Toute description étant impossible, ses découvertes hasardeuses, et notamment sa rencontre avec Nadja, seront dépeintes à l'aide des photos. Dès le début, le lecteur se voit également confronté à une écriture mêlée aux rêves, ainsi qu'aux réflexions yphilosophiques, et dont la quête principale repose sur l'identité du sujet et sur la liberté humaine. Breton se demande : « Qui suis-je ? » (Breton, 1928, p. 09), et cette question sera approfondie lorsque Nadja fait son entrée dans le texte. Selon Brioni Fer (1998), la figure de Nadja représente le lien entre Breton et l'inconscient qu'il cherchait à explorer. Déjà, la figure féminine est prise par le surréalisme en générale comme le contrepoint irrationnel qui pourrait libérer les hommes de la prison de la logique. Autrement dit, elle offrirait la voie nécessaire pour que Breton découvre sa différenciation identitaire et puisse entrer en contact avec la folie qui répondrait à sa question motrice : « La Nadja de Breton est peut-être, en ces termes, une projection de sa propre identité vacillante » (Fer, 1998, p. 20, notre traduction). Sur cette base, Nadja est associée à plusieurs symboles distincts : elle est tantôt le Sphinx dont les codes restent inaccessibles, tantôt la sirène insaisissable qui ne se révèle jamais entièrement. Elle montre le chemin vers la liberté humaine en vivant par des associations libres, censées s'emparer du réel : « Nadja était faite pour la servir, ne fût-ce qu'en démontrant qu'il doit se fomentier autour de chaque être un complot très particulier qui n'existe pas seulement dans son imagination » (Breton, 1928, p. 168).

L'un des moments clés où l'on peut associer Nadja à cette voie vers l'irrationnel libérateur se situe lorsque l'eau intervient dans le récit.

Vers minuit, nous voici aux Tuileries, où elle souhaite que nous nous asseyions un moment. Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. « Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élanement brisé, cette chute... et comme cela indéfiniment. » (Breton, 1928, p. 100).

Dans ce passage, Nadja associe le mouvement courbe du jet d'eau à sa connexion avec Breton. Bien que souvent rompue par la chute, leur liaison ne serait pas pour autant transitoire. Au contraire, elle renaîtrait constamment sous l'effet de la force de la rencontre.

Prenant la symbolique de l'eau évoquée par l'imagination matérielle de Bachelard, ce rapport pourrait renvoyer à l'interprétation de l'eau comme un espace de naissance perpétuelle, ou de source infinie, à partir duquel Breton peut ressurgir en tant que sujet libre. « L'eau est une matière qu'on voit partout naître et croître. La source est une naissance irrésistible, une naissance continue. De si grandes images marquent à jamais l'inconscient qui les aime. Elles suscitent des rêveries sans fin » (Bachelard, 1942, p. 26).

Bachelard associe encore l'eau au féminin, un point qui n'est pas méprisable dans l'analyse de *Nadja*, étant donné l'importance, déjà soulignée, des représentations féminines dans le surréalisme. En poursuivant dans la scène au Tuileries, on constate que Breton associe Nadja à la prévoyance et interprète le mouvement de l'eau vers le ciel comme un acte philosophique d'approche du réel.

Je m'écrie : « Mais, Nadja, comme c'est étrange ! Où prends-tu justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire ? » (Et je suis amené à lui expliquer qu'elle fait l'objet d'une vignette, en tête du troisième des Dialogues entre Hylas et Philonous, de Berkeley, dans l'édition de 1750, où elle est accompagnée de la légende : « Urget aquas vis sursum eadem flectit que deorsum », qui prend à la fin du livre, au point de vue de la défense de l'attitude idéaliste, une signification capitale.) (Breton, 1928, p. 100-102).

Face à ce passage, le lecteur attentif au latin pourrait penser que l'eau représente la force féminine qui conduit Breton vers l'inconnu, la découverte de soi, et qui lui permet ensuite de réaliser le voyage de retour, c'est-à-dire, cette prise de conscience par le biais du mytique. Toujours selon le raisonnement de Bachelard (1942, p.156), « l'eau nous invite au voyage imaginaire », un trajet qui, dans le cas de Breton, lui offre l'occasion de creuser son être.

Un dernier passage dans lequel l'eau se déploie comme un pont vers la profondeur de soi, est celui où Nadja affirme être « la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces » (Breton, 1928, p. 118). Le miroir, ici, n'est pas extérieur, mais découle des images reflétées par l'eau et le voyage vers soi se fait à nouveau par le biais de ce liquide qui mêle image et imagination, tout en confondant ce qui est vu et ce qui reste à voir. Cette image de l'eau du bain, de la douche sera également présente chez Duras, mais nous verrons que sa symbolique se présente différemment.

3. La douceur de l'eau violente : rupture et souplesse dans L'Amant de Duras

L'Amant reste, avant tout, un récit où Marguerite Duras remonte dans le temps pour explorer ses traumatismes d'enfance et réécrire ce qu'elle avait déjà abordé dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Pour décortiquer ses expériences en Indochine française, elle n'hésite pas à exposer des vécus douloureux, tels que la découverte de sa sexualité, les conflits familiaux et les ambiguïtés du système colonial. Derrière toutes ces problématiques, le fleuve Mékong se déploie comme une force difficile à maîtriser. Contrairement à ce que l'on retrouve dans *Un barrage contre le Pacifique*, il n'est plus question ici d'empêcher l'eau

de couler ou de contenir les souvenirs d'enfance qui cherchent à refaire surface : « Tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve » (Duras, 1984, p.31).

Ce caractère violent de l'eau est souligné par Leyla Perrone-Moisés, qui met en avant l'importance du fleuve et de l'océan chez Duras : « Origine de la vie, pouvoir de destruction. Le fleuve Mékong, au bord duquel elle est née, l'océan Pacifique qui a anéanti les espoirs de sa mère » (Perrone-Moisés, 2007, p.10, notre traduction). La traversée du fleuve symboliserait ainsi le chemin inévitable de l'écrivain vers le désir et la jouissance. Dans le passage où elle décrit son premier rapport avec l'amant chinois, nous voyons clairement cette association :

La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant. Elle ne le regarde pas au visage. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle. La mer, sans forme, simplement incomparable (Duras, 1984, p. 50).

Force impossible à freiner, la mer est également liée au plaisir. Conscient de cette ambiguïté, Gaston Bachelard remarque que l'eau possède une double nature : un côté masculin, symbolisé par la violence des tempêtes et des vagues, et un côté féminin, ancré dans le « sensualisme primitif » des images d'eau douce. « Sur la douceur, comme sur la fraîcheur, on peut suivre quasi matériellement la constitution de la métaphore qui fait attribuer à l'eau toutes les qualités adoucissantes » (Bachelard, 1942, p. 181).

Le fait que Duras s'empare de l'eau de la mer et du fleuve pour évoquer son enfance semble justement lier ces deux symboliques. Parfois agressive et indomptable, l'eau devient aussi l'élément qui éloigne « la petite » du pétrissage de sa famille, tout en adoucissant sa douleur. Le jeu entre la mer et le fleuve illustre, alors, le mélange subtil entre féminin et masculin, qui se développe tout au long du récit.

Si le flux du fleuve peut détruire les rizières et l'espoir de la mère, comme le démontre ce passage : « Autour du bac, le fleuve, il est à ras bord, ses eaux en marche traversent les eaux stagnantes des rizières, elles ne se mélangent pas. Il a ramassé tout ce qu'il a rencontré depuis le Tonlésap, la forêt cambodgienne » (Duras, 1984, p. 30), son aspect apaisant transparaît dans les scènes où l'amant lave la « petite » : « Quelquefois je manque le lycée. Nous allons manger dans la ville la nuit. Il me douche, il me lave, il me rince, il adore, il me farde et il m'habille, il m'adore. Je suis la préférée de sa vie » (Duras, 1984, p. 59). Cet homme, décrit comme fragile et malingre, se sert de l'eau pour exprimer sa tendresse, révélant l'aspect féminin et sensuel de l'eau douce.

Cette même image attendrissante réapparaît lorsque la famille lave la maison, offrant un rare moment de légèreté. L'eau semble ici déclencher un instant d'oubli, où le bonheur devient brièvement envisageable :

L'eau descend jusque dans les allées. Les familles des boys viennent, les visiteurs des boys aussi, les enfants blancs des maisons voisines. La mère est très heureuse de ce désordre, la mère peut être très, très heureuse quelquefois, le temps d'oublier, celui de laver la maison peut convenir pour le bonheur de la mère. La mère va dans le salon, et se met au piano, elle joue les seuls airs qu'elle connaisse par cœur, qu'elle a appris à l'École normale. Elle chante. Quelquefois elle joue, elle rit. Elle se lève et elle danse tout en chantant. Et chacun pense et elle aussi la mère que l'on peut être heureux dans cette maison défigurée qui devient soudain un étang, un champ au bord d'une rivière, un gué, une plage (Duras, 1984, p. 58).

La tension entre violence et tendresse, ainsi que le contraste entre l'eau féminine et masculine, s'exprime également dans d'autres symboles du récit. La figure de la petite incarne le désir féminin tout en portant le chapeau de son père : « Un chapeau d'homme, pourquoi pas ? Elle est si jolie, elle peut tout se permettre » (Duras, 1984, p. 31). Associée à la description ambiguë de la masculinité fragile de l'amant chinois, cette image du récit explore les dualités mises à nu par la psychanalyse.

Concernant la symbolique du chapeau, Briony Fer souligne que « Pour Freud, il était un symbole obscur, capable de revêtir à la fois une signification masculine et féminine » (Fer, 1998, p. 60, notre traduction). De manière générale, cette polyvalence renvoie à la quête de la subjectivité, rendue possible par la découverte de l'inconscient, et également présente chez André Breton. Cependant, bien que Duras partage avec lui cette volonté de creuser son être, la symbolique de l'eau chez elle s'éloigne de la naissance perpétuelle et de l'espoir révolutionnaire pour incarner une violence adoucissante, capable à la fois de détruire ses bases et de libérer une nouvelle souplesse face au pétrissement familial.

4. Considérations finales

Devant un monde où la littérature ne pouvait plus ignorer le poids de l'inconscient, la prose commence à s'emparer des symboles. Étant « un signe qui représente de manière sensible et par analogie une chose absente ou un signifié abstrait » (Séginger, 2010, p. 750), le symbole est devenu l'exemple majeur de la complexité humaine et le mobiliser s'est avéré impératif à tous ceux et celles qui voulaient creuser l'être humain.

Dans ce contexte, André Breton et Marguerite Duras ont voulu dépasser la description romanesque, créant des récits hybrides qui comptaient relier le rêve à des éléments du réel. Étant l'eau un symbole qui traverse les deux textes, nous nous sommes servis des réflexions de Gaston Bachelard pour approfondir l'analyse de cette présence dans les constructions littéraires. À la fois élément associé à une source première ou à une violence bouleversante, l'eau est, selon Bachelard, une « réalité poétique complète », dans

la mesure où elle offre aux hommes une imagination matérielle ancrée dans la nature et dans les images les plus lointaines

« [...] le langage des eaux est une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets, que les eaux bruissantes apprennent aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire, et qu'il y a en somme continuité entre la parole de l'eau et la parole humaine. [...] » (Bachelard, 1942, p. 28).

Cette base consolidée fait de l'eau un symbole éminent du passage d'une littérature descriptive à une prose flirtant avec les songes. Chez Breton, nous avons souligné son côté engageant : dans *Nadja*, l'eau se présente comme le chemin de la découverte du sujet, une voie vers la profondeur. En revanche, chez Duras, cette découverte prend une tournure moins optimiste, marquée par une violence que l'on retrouve dans les images de l'océan Pacifique et du fleuve Mékong, forces incontrôlables. Néanmoins, la symbolique de l'eau n'est pas réductrice dans ses écrits ; elle déploie aussi un aspect féminin qui adoucit les traumatismes. En fin de compte, bien que ces deux écrivains diffèrent dans leurs approches, Breton et Duras partagent une même quête : celle de creuser la complexité de l'être humain, désormais impossible à submerger.

Références

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942.

BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1928.

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.

FER, Briony. *Arte Moderna Práticas e Debates*. São Paulo: Cosac. &. Naify, 1998.

MOYSÉS, Leyla Perrone. Prefácio. In: DURAS, Marguerite. *O amante*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÉGINGER, Gisèle. Symbole. In : ARON, Paul; VIALA, Alain (Org.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Ellipses, 2010.



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

A fórmula do amor: escrita e saber em torno de *Fragmentos de um discurso amoroso*

La formule de l'amour : écriture et savoir autour de *Fragments d'un discours amoureux*

Sofia França Souza*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27, n. especial, 21-42, 2025. Universidade Federal de Pernambuco.
ISSN 1984-7408. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984.7408.2025.267941>

Resumo: Este artigo examina a relação entre amor, conhecimento e escrita através de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. A análise percorre a proximidade dessa obra com a escrita romanesca e como o discurso amoroso ali presente se estrutura como uma busca pelo saber. Para isso, o artigo dialoga com *Eros, o doce-amargo*, de Anne Carson, que também articula o amor à construção do conhecimento, e com referências filosóficas como Platão e Sócrates. A escrita barthesiana, marcada pelo detalhe e pela fragmentação, revela um sujeito apaixonado que, ao tentar dizer o amor, simultaneamente o constrói e o perde. Desse modo, *Fragmentos de um Discurso Amoroso* pode ser lido como um “romance do detalhe”, no qual a narrativa se desenha por meio de deslocamentos temporais e colagens discursivas. Por fim, o estudo sugere que Barthes, ao insistir na impossibilidade de uma estrutura romanesca tradicional, acaba produzindo um novo tipo de narrativa.

Palavras-chaves: Roland Barthes; Escrita; Discurso amoroso; Romance do detalhe.

Résumé : Cet article examine la relation entre amour, savoir et écriture à travers *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes. L'analyse explore la proximité de cette œuvre avec l'écriture romanesque et la manière dont le discours amoureux s'y structure comme une quête de connaissance. Pour cela, l'article dialogue avec *Eros, the bittersweet* d'Anne Carson, qui associe également l'amour à la construction du savoir, ainsi qu'avec des références philosophiques telles que Platon et Socrate. L'écriture barthesienne, marquée par le détail et la fragmentation, met en scène un sujet amoureux qui, en tentant de dire l'amour, le construit et le perd simultanément. Ainsi, *Fragments d'un discours amoureux* peut être lu comme un « roman du détail », où la narration se construit à travers de déplacements temporels et des collages discursifs. Enfin, l'étude suggère que Barthes, en insistant sur l'impossibilité d'une structure romanesque traditionnelle, finit par produire un nouveau type de narration.

Mots-clés : Roland Barthes ; Écriture ; Discours Amoureux ; Roman du détail.

* Graduanda em Letras Português - Francês pela Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: sofiafransouza@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-2257-8749>. Este trabalho foi realizado sob a orientação da Profa. Dra. Claudia Amigo Pino no contexto de uma pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida entre 2023 e 2024 financiada pela FAPESP.

1. Introdução

“Eu tenho o gesto exato, sei como devo andar / Aprendi nos filmes pra um dia usar.” É assim que começa uma das músicas pop mais emblemáticas dos anos 80, “A Fórmula do Amor”, interpretada pelo grupo Kid Abelha e composta por Leo Jaime. Na canção, o eu lírico se dedica a dominar diversas estratégias de conquista — andar confiante, ter um bom papo, dançar, entre outras. No entanto, apesar de todo esse esforço, ele não consegue chamar a atenção de ninguém. Independentemente do que faça, seu “charme” parece ineficaz. Ainda assim, após a experiência de tentativa e erro, ele repete esperançoso o refrão: “Ainda encontro a fórmula do amor”.

Mas será que realmente existe uma fórmula do amor? Será que o amor é algo que podemos aprender? E, ainda, qual é a relação entre o amor e o conhecimento? Essas foram algumas das questões que me ocorreram durante a leitura de *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977), de Roland Barthes. No livro, que adota o ponto de vista de um sujeito apaixonado falando seu amor para alguém que sequer o escuta, existe algo que parece dialogar com o eu lírico da música de Leo Jaime. Contudo, há uma diferença essencial: enquanto o eu lírico da canção deseja conquistar — quer que alguém se apaixone por ele, ou talvez até deseje ele mesmo se apaixonar —, o enamorado barthesiano já foi arrebatado pelo amor.

Embora tenha fracassado em sua empreitada romântica, esse enamorado pode ser que esteja mais próximo da “fórmula do amor” por já ter se apaixonado. Mas onde reside esse segredo sobre a paixão? Será que é possível descobrir algo mesmo em uma jornada malograda? Entre o que conhecemos e o que desconhecemos sobre o amor, talvez possamos ao menos esboçar uma resposta. Afinal, solos de guitarra podem não conquistar, mas as palavras — quem sabe? — sim.

2. A conquista pela escrita

Na orelha da edição brasileira, publicada pela Bazar do Tempo, de *Eros, o doce amargo*, primeiro livro da escritora norte-americana Anne Carson, há uma afirmação da autora que parece extraída de uma entrevista: “Eu gostaria de entender porque essas duas atividades, apaixonar-se e passar a conhecer, me fazem sentir tão viva.” (Carson, 2022). A declaração apesar de presente na orelha e representativa, portanto, de uma escolha editorial parece dar o tom da obra que poderíamos afirmar que se constrói através de uma pergunta: Em que ponto são aproximáveis os gestos da paixão e do conhecimento? Ou ainda, como aproximá-los?

Bem, para Carson uma das possibilidades parece estar na escrita e se demonstra justamente nesse livro publicado em 1986. Perpassando filósofos e poetas da Grécia antiga, a ensaísta demonstra como o sentimento amoroso possui uma dimensão dupla. Para isso, ela parte mais especificamente de *glukupiron* (doce-amargo), palavra que aparece em um dos fragmentos de Safo para qualificar eros. Assim, o amor é apresentado pela autora por

meio de um fato contraditório: “amor e ódio convergem no desejo erótico” (Carson, 2022, p. 26).

Essa “contradição” da experiência amorosa, entretanto, não parece surpreender — ao menos aqueles que já se apaixonaram. O que provoca questionamentos não é tanto a existência da contradição em si, mas o modo como ela opera. Afinal, mesmo sabendo algo sobre o amor, ele continua carregando dimensões desconhecidas. Por exemplo, sabe-se que o amor é doce-amargo; em outras palavras, que a experiência amorosa é repleta de sentimentos que parecem antagônicos. Porém, quais são esses sentimentos? Como eles se relacionam entre si? Por que o gesto de amar não pode ser simplesmente doce ou amargo?

Diferentemente do “fato contraditório”, o entrelaçamento entre o conhecido e o desconhecido surpreende, mesmo sendo uma ideia já presente desde a antiguidade clássica. É o que Carson ilustra ao recorrer a Sócrates, que em dois diálogos platônicos, *O Banquete* e *Teages*, afirma que seu saber se limita a um conhecimento sobre “coisas eróticas”. Mas o que seria esse tipo de saber?

Para a ensaísta, o erotismo do conhecimento socrático vem de um movimento constante de aproximação entre o que se sabe e o que permanece desconhecido, sem jamais eliminar a diferença entre esses polos. Habitando uma zona de indeterminação, o saber se torna vivo: um gesto que reconhece o desconhecido e, ao mesmo tempo, o busca. Nesse sentido, a máxima socrática — “Só sei que nada sei” — não é apenas um aforismo filosófico, mas a expressão de um saber profundamente erótico. É então nessa tensão entre o conhecido e o desconhecido que Sócrates encontra o impulso para o que Carson descreve como uma “vida de pesquisa”.

Embora ao mencionar uma “vida de pesquisa” ela se refira a Sócrates, a procura pela diferença não se limita a ele. Essa mesma motivação se manifesta nela mesma e em qualquer pesquisador que encontra na exploração do diverso o conhecimento. Como afirma:

Buscar algo a mais do que os fatos vai te levar para além desta cidade, e talvez, como para Sócrates, para além deste mundo. É uma proposta de alto risco, como Sócrates via muito claramente, buscar a diferença entre o conhecido e o desconhecido. Ele achou que o risco valia a pena porque estava apaixonado pela conquista em si. E quem não está? (Carson, 2022, p. 242).

A “vida de pesquisa”, assim, pauta-se na busca pelo diferente, mas sobretudo ter sua motivação na paixão pela conquista. Paixão que está em todos aqueles que ousam apostar alto e explorar o que vai além dos fatos. Mas conquistar o quê, afinal? Quem nos escuta? Aqueles que amamos?

Colocadas essas questões, é impossível não nos voltarmos a Roland Barthes, principalmente a *Fragmentos de um discurso amoroso*, obra publicada pelo crítico em 1977. Originado de O discurso amoroso, seminário ministrado por ele na École des Hautes Études

en Sciences Sociales (EHESS), *Fragmentos* demonstra a recriação de um discurso oral em escrito. Isso, anterior ao próprio livro, é manifestado pelo professor no último encontro com seus ouvintes:

As figuras não tratadas — se subsiste ainda uma certa curiosidade a seu respeito — se encontrarão no livro que desejo escrever sobre o discurso amoroso a partir desses dois anos de seminário. Única dúvida: esse livro, eu ainda não estou certo quanto a poder escrevê-lo, em outras palavras, de encontrar a prática, o funcionamento da escritura; pois, em uma palavra: é muito *difícil* (Barthes, 2007, p. 719, tradução minha).

Todavia, é crucial destacar que a obra não é apenas o resultado ou o produto do seminário, mas também a expressão de um desejo: o de inserir-se na escritura. Em termos mais simples, podemos compreender a escritura como uma prática literária ou, de forma ainda mais geral, como a própria ideia de escrita. Por outro lado, é importante salientar que não é qualquer escrita, mas uma escrita que se ligue de alguma forma a uma “vida de pesquisa”. Pois, é através da pesquisa que ela se apresenta, como afirma Barthes (2012, p. 393) alguns anos antes no ensaio “Escritores, intelectuais e professores” (1971): “A ‘pesquisa’ é então o nome prudente que, sob a imposição de certas condições sociais, damos ao trabalho de escritura.”

Mesmo que essa seja apenas uma das definições possíveis de escrita/escritura dentro da obra do crítico, é ela que escolhemos de modo que observemos uma conexão significativa com Carson. Afinal, ambos os escritores se conectam através da prática do que poderíamos chamar de ensaios literários e se dedicam à “vida de pesquisa”.

Todavia, a conexão entre Barthes e Carson é ainda mais direta do que a relação pesquisa/escrita. Primeiramente, ambos os autores possuem uma conexão a nível temático, já que têm obras em que discorrem sobre o discurso amoroso (*Fragmentos* e *Eros, o doce amargo*). Em segundo lugar, além de uma proximidade temática, *Fragmentos* é uma referência explícita no ensaio de Carson.¹ Essa referência é inclusive destacada, visto que uma das figuras do livro de Barthes é utilizada pela autora como epígrafe de um capítulo (ou parte? Ou figura?) chamado: “Agora e Então”. A epígrafe extraída da figura “Ausência” discute o problema da temporalidade discursiva. A questão expandida por Carson através de Barthes é que o sujeito apaixonado vivendo seu desejo pela pessoa amada no tempo do “agora” (o presente) percebe que essa pessoa está no tempo do “então” (antes ou depois do tempo do desejo). Dessa maneira, a escrita do discurso amoroso surge como forma de driblar os tempos, uma vez que:

¹ Vale ressaltar que os dois textos também compartilham alguns pontos bibliográficos. Mesmo que Carson dedique-se majoritariamente ao comentário de autores da antiguidade, Barthes também usa alguns desses autores, como Platão (por meio de *Fedro* e *O Banquete*) e Safo. Logo, a persistência no comentário a respeito de *Fedro* surge pelo interesse nas questões levantadas no livro, mas igualmente por ser uma referência de ambos os autores.

Quando você lê ou escreve, parece alcançar aquele controle que quem ama deseja: um ponto de vista vantajoso a partir do qual os dilemas de “agora” e “então” podem ser vistos com distanciamento. Quando o desejo é o assunto de um texto que você está lendo, você pode abri-lo em qualquer lugar e terminar quando quiser. Se Eros é algo escrito em uma página, você pode fechar o livro e se afastar. Ou voltar para o livro e reler as palavras de novo e de novo (Carson, 2022, p. 174).

Não por acaso, Platão por meio de Fedro demonstra sua preocupação em relação a leitura e a escrita. Para ele “a busca pelo conhecimento é um processo necessariamente vivido no espaço e no tempo” (Carson, 2022, p. 175). Desse modo, a escrita, bem como a leitura, poderia surgir como forma de controle. Uma vez fixada em uma folha de papel, a palavra escrita forneceria a impressão de que o conhecimento é estático, enquanto a palavra falada resistiria a essa fixação. Para Barthes, no entanto, a escrita por meio da prática literária ocuparia outro lugar. Ela poderia sim, ser manipulativa, repleta de logros, mas quando aliada ao literário seria a forma de exercer um novo saber. A respeito disso ele discorre em sua Aula inaugural no Collège de France:

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande *estrago* da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela ressent, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (Barthes, 2004, p. 17-18, grifos meus).

Todavia, a literatura não é uma negação do poder, ela também deseja conquistar. Um exemplo reside no próprio Fedro que se transfigura durante a leitura do discurso de Lísias sobre o amor. Mais do que isso, “o interlocutor de Sócrates no *Fedro* é um jovem rapaz que se apaixonou por um texto escrito” (Carson, 2022, p. 175). Ora, não precisamos ir tão longe para discorrer sobre o assunto. Em entrevista sobre o *Fragmentos* o próprio Barthes diz ter escrito seu livro para receber cartas de leitores². Há, portanto, um desejo de seduzir, de fazer com que o outro se apaixone pelo que escrevemos. Assim como Lísias faz com Fedro, Barthes e Carson fazem com seus leitores. A escrita, afinal, não é inocente; ela é um modo de criar valor para si e, então, seduzir o outro por meio desse valor. Sobre essa criação de valor, Barthes comenta no último curso que deu no Collège de France, *A preparação do romance*. Para ele, quando escrevemos, afirmamo-nos positivamente, mesmo quando declaramos o contrário: “posso, por exemplo, escrever uma obra (um diário íntimo) na qual,

² A respeito disso Philippe Roger (1986, p. 182) discorre: “Dans un autre entretien, retournant une question sur l’identification de l’amoureux, il en vient à designer la réponse (amoureuse) du lecteur comme le dessein même du livre : ‘Perfidement, je dirai que j’ai écrit le livre pour recevoir des lettres et de confidences qui me permettent de penser, maintenant, qu’il y a beaucoup plus de sujets amoureux que je ne croyais...’ (GV, 273).”

pateticamente assumirei, declarando-a, uma perda, uma degradação de meu talento; mas se escrevo que valho menos, assim fazendo declaro que valho mais.” (Barthes, 2005, p. 75).

Nesse sentido, o escritor não parece tão diferente do amante. O sujeito apaixonado também emprega estratégias para seduzir o objeto de seu desejo. De volta aos gregos, podemos dizer que o próprio Lísias faz isso. Fedro inicia o diálogo dizendo que Lísias havia conquistado um jovem com a seguinte ideia: “é preferível alguém ceder às instâncias de quem não lhe dedica amor a entregar-se a quem o ama de verdade” (Platão, 2011, p. 61). No entanto, para Sócrates, esse argumento não passava de um logro, como indica ao retomar o discurso de Lísias:

Era uma vez um mancebo, ou melhor, um adolescente de extremada beleza, que vivia rodeado de admiradores. Entre estes um havia mais esperto do que os outros, o qual, dado que não estivesse mais apaixonado do que os demais, convenceu o jovem de que não sentia por ele a menor atração e, de uma feita, empenhado em conquistá-lo, procurou-lhe demonstrar que, de preferência, ele deveria favorecer quem não lhe tivesse amor, não seus apaixonados (Platão, 2011, p. 85).

Lísias, assim, fingia não ser um amante quando, na verdade, era. Além disso, a escrita de seu discurso carregava algo de deliberadamente estratégico, concebido para conquistar o amado. Nesse ponto, poderíamos questionar se o próprio discurso oral de Sócrates não seria também movido pelo desejo de conquistar. O mais interessante, porém, não é julgar Sócrates ou atribuir-lhe razão, mas explorar a dimensão da palavra escrita. É através dela que as reações são possíveis. Se Lísias não tivesse registrado, de alguma forma, seu discurso, Fedro jamais poderia ser um “interlocutor apaixonado”, e Sócrates muito menos poderia comentá-lo.

Embora o discurso oral tenha seu poder de conquista ou convencimento, a escrita parece perdurar seus efeitos. Tanto é que conhecemos Sócrates não por suas próprias palavras, mas sim através do texto de Platão. Isto é, suas palavras só ressoam do modo que ressoam porque foram fixadas no papel.

Uma tensão referente à escrita também é configurada em *Fragmentos*. No livro em questão, o enamorado, apesar de reconhecer o poder da palavra, parece ser frustrado quanto a sua habilidade de manipulá-la. Ele sente-se incapaz de fazer algo que seria considerado produtivo com seu discurso. Diversas são as figuras em que afirma isso: “Sou ao mesmo tempo muito grande e muito fraco para a escritura” (“Escrever”) (Barthes, 2018, p. 150); “Só o Outro poderia escrever meu romance” (“Drama”) (Barthes, 2018, p. 135); “eu mesmo (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor” (“Errância”) (Barthes, 2018, p. 140); “Não escrevo, não me fecho para escrever o romance do tempo reencontrado” (“Lembrança”) (Barthes, 2018, p. 210), entre outras.

Ainda assim, apesar do que “fala e diz” o enamorado, não podemos esquecer que *Fragmentos* também é um texto escrito. À semelhança do diarista de *A Preparação do*

Romance, que se queixa da degradação de seu talento enquanto demonstra algum talento com isso, o enamorado barthesiano reclama de não conseguir escrever sua história de amor, enquanto a escreve. Ao afirmar sua impossibilidade, ele a realiza e faz com que valha mais. Mas qual é o valor que ele busca afirmar com isso? Quem, ou o que, ele deseja conquistar? A resposta mais imediata seria: “o outro” — o amante deseja conquistar o amado. Entretanto, o enamorado sabe que isso é impossível. Diferentemente de Lísias, ele não tenta esconder sua sentimentalidade para seduzir quem ama e, inclusive, gostaria que através dela pudesse empreender sua conquista. No entanto, ele sabe que aquele que deseja sequer está lá, que o tempo da escrita é sempre um tempo diferente ao do desejo amoroso. Essa consciência se revela explicitamente, por exemplo, na figura “Escrever” em que sublinha: “Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* — é o começo da escritura.” (Barthes, 2018, p. 152).

Ao fazer essa afirmação, ele não apenas reconhece a distância irremediável entre a escrita e o desejo amoroso, mas também expõe uma contradição: mesmo sabendo que nunca alcançará quem ama por meio da escrita, persiste em escrever. Imprimir caracteres no papel, assim, torna-se um gesto de esperança: a expectativa de que a combinação correta de frases, como em um feitiço, possa reviver aquilo (o instante amoroso) ou aquele (o amado) que já não está mais lá.

Esse, porém, é um projeto que Barthes levará consigo até o fim da vida, desdobrando-se no desejo de escrever um romance. Claudia Amigo Pino em “Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos” discorre a respeito dessa iniciativa. A ideia de um romance, anunciada por Barthes em 1977 — mesmo ano da publicação de *Fragmentos!* — durante um colóquio em Cerisy, transformou-se, em 1978, em um curso dedicado exclusivamente a esse projeto: *A preparação do romance*. A respeito disso Pino, comenta:

Barthes consagraria seus dois últimos cursos a esse projeto: *A preparação do romance 1 e 2*, oferecidos de 1978 a 1980 no Collège de France. Seu romance, nesse momento, não se reduzia a um devaneio, tinha um título: *Vita Nova*, e aparentemente não era mais uma reescritura de *Guerra e paz*, mas de *Em busca do tempo perdido*. Sem negar a inspiração inicial, Barthes assume o modelo de Proust na conferência inaugural do seu curso, *A preparação do romance*, e faz constantemente relações entre o seu projeto e a escrita proustiana e inclusive entre a sua vida e a de Proust. O objetivo desse romance não estaria longe dos de Stendhal: “dizer o amor”. Barthes divide esse objetivo em três missões descritas na conferência inaugural do curso: 1) “dizer aqueles que eu amo”, ou seja, fazer viver ou reviver as pessoas amadas em forma de personagens; “permitir a representação de uma ordem afetiva”, ou seja, se referir a fatos, a percepções, relacionados à experiência amorosa e 3) “não fazer pressão sobre o outro”, ou seja, dizer o amor sem obrigar a amar, fazer simplesmente sentir o amor (Pino, 2012, p. 213).

Contudo, é essencial destacar que, nessa mesma conferência inaugural, Barthes afirma que o romance proustiano não seria apenas um romance. Segundo ele, *Em Busca do Tempo Perdido* constitui uma terceira forma, situada entre o romance e o ensaio. Assim, o que Barthes busca em seu projeto poderia não estar em um romance, mas em uma outra forma que ultrapassasse os limites da escrita que ele já praticava.

Antes mesmo de abordar suas “missões” ou o desejo de escrever um romance — ainda que este não fosse um romance no sentido convencional —, Barthes insiste na originalidade da terceira forma de Proust. Para defender esse ponto, dedica-se a comentar o tema do sono, elemento central e inaugural de *Em Busca do Tempo Perdido*:

O sono proustiano tem um valor fundador: organiza a originalidade (o “típico”) da Busca (mas essa organização, como veremos, é na realidade, uma desorganização).

Naturalmente há um bom e um mau sono. O bom sono é aquele que é aberto, inaugurado, permitido, consagrado pelo beijo vespéral da mãe; é o sono direito conforme a Natureza (dormir de noite, agir de dia). O mau sono é o longe da mãe: o filho dorme de dia enquanto a mãe fica acordada; só se vêem no breve cruzamento entre o tempo direito e o tempo invertido: vigília para uma, deitar-se para outro; esse mau sono (sob efeito de barbitúrico), a obra toda não será demais para justificá-lo, resgatá-lo, posto que é ao preço doloroso dessa inversão que a *Busca*, noite após noite irá se escrever (Barthes, 2012, p. 352).

Logo, Barthes sublinha que é através do sono que Proust desorganiza o tempo, a cronologia dos fatos. O mau sono, sob o qual se escreve a *Busca*, introduz uma “consciência desregrada, vacilante, intermitente” (Barthes, 2012, p. 353) que funda um outro ritmo. Esse “outro ritmo”, é o desvio de elementos pessoais. A fim de identificá-los o crítico cita dois exemplos. O primeiro encontra-se na pessoa enunciativa, uma vez que o “eu” proustiano é o narrador, mas não necessariamente corresponde a Proust. Mesmo que a obra remeta a fatos biográficos do autor, esse “eu” parece manter ligações incertas com a pessoa civil do autor. Já o segundo desvio está na narrativa. A respeito disso, Barthes atesta:

na *Busca* há certamente “narrativa” (não é um ensaio), mas essa narrativa não é a de uma vida que o Narrador tomasse no nascimento e conduzisse de ano em ano até que toma da pena para narrá-la. O que Proust conta, o que coloca em narrativa (insistimos), não é a sua vida, é seu desejo de escrever: o Tempo pesa sobre esse desejo, mantém-no numa cronologia (Barthes, 2012, p. 355).

Por meio desses “desvios”, Proust finalmente cria uma obra que transcende o romance tradicional. É esse caminho que Barthes desejava seguir ao estabelecer suas missões. Sabemos, no entanto, pelo artigo de Pino, que Barthes nunca chegou a escrever o romance *Vita Nova*. O que restou desse ambicioso projeto foram apenas oito fólios. Diante disso, surge uma pergunta inevitável: se Barthes não escreveu o romance que idealizava, o que, afinal, ele escreveu? E mais: poderia Barthes, em alguma medida, ter se aproximado da escrita de um romance antes mesmo de anunciar *Vita Nova* como projeto?

Essa questão nos leva diretamente a *Fragmentos de um discurso amoroso*. Embora Barthes tenha descrito o livro como “muito romanesco”, ele próprio afirma que não é um romance. No entanto, *Fragmentos* carrega elementos que o aproximam dessa forma literária, como a presença de uma narrativa que, mesmo desconexa, se sustenta. Assim, em vez de se configurar como um romance tradicional, *Fragmentos* ecoa as possibilidades de um romance que nunca se concretiza, mas que ainda assim se mantém impregnado por sua essência.

Menos do que fornecer uma resposta definitiva sobre a forma dos *Fragmentos*, nossa aposta é demonstrar a pluralidade de leituras que a obra pode atingir. Uma pluralidade que torna difícil chegar a uma única resposta. Um pouco ensaio, um pouco romance, *Fragmentos* é um livro que se constrói através da paixão pelo diferente e pelo desejo de conquistar seus leitores. Ou seja, é movido pelo desejo de escrever, mas também por uma busca incessante por novas formas de produzir conhecimento que nos faça perguntar o que é que o amor tem a nos ensinar.

3. Um (não) romance muito romanesco

Para que possamos discorrer de modo mais detido as aproximações que *Fragmentos* tem do romance é necessário que partamos do começo. Pelo começo quero dizer justamente por aquilo que antecede as figuras: a justificativa, o “prólogo” e a frase de abertura. Antes de explicar o método sob o qual foi construído o livro, Barthes traz uma motivação para a sua existência:

A necessidade desse livro se apoia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje de extrema solidão. Esse discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, ou depreciado, ou ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é, em suma, o assunto do livro que começa (Barthes, 2018, p. 13).

Entre essa justificativa inicial e a frase de abertura, também é inserido uma espécie de prólogo intitulado “Como é feito esse livro” onde tem-se a explicação dos três elementos fundamentais para compreender *Fragmentos*: o que são as figuras, a ordem em que estão dispostas e as referências que permeiam o texto. As figuras, explica Barthes, são “frações de discurso” que não possuem função retórica, mas servem para “congelar” o corpo do enamorado em ação, como se este fosse a estátua de um orador que fraseia sem parar. Todo o livro, portanto, gira em torno de um *eu* que por meio dessas figuras “fala de si, amorosamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (Barthes, 2018, p. 15).

Porém, mais interessante do que a definição que Barthes dá às figuras é o modo que ele as organiza. Dispostas em sequência alfabética³, elas rompem com uma organização linear que poderia sugerir uma história de amor, um romance. Sobre isso é enfatizado: “O enamorado fala por grupos de frases, mas não integra essas frases a um nível superior, a uma obra; é um discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma redenção, nenhum romance (mas muito romanesco)” (Barthes, 2018, p. 18).

Essa tentativa de afastamento ocorre porque, para Barthes, o romance representa uma forma de adequar o discurso amoroso à “opinião geral”. Caso o enamorado narrasse sua aventura amorosa, ele acabaria por se reconciliar com o mundo, conferindo ao seu discurso uma finalidade, uma moral. Assim, a marginalidade e a solidão características de sua “condição” de apaixonado seriam suprimidas em favor de aprendizados que, ao invés de preservarem a experiência amorosa, reforçariam a ideia de que o amor-paixão é, em última análise, uma ilusão.

No entanto, após estabelecer a distância entre *Fragmentos* e o romance, vem a frase que inaugura o livro: “É, portanto, um enamorado que fala e diz” (Barthes, 2018, p. 21). Colocada no presente, a frase parece criar uma encenação enunciativa. Ora, como discutimos anteriormente o tempo da escrita não é o tempo do amor. Assim, ao ser colocada no presente a frase inaugural parece operar quase como uma fórmula mágica capaz de embaralhar os tempos. Mas trata-se de uma magia diferente daquela dos contos de fada que começam com “Era uma vez” a fim de indicar um tempo impreciso e distante. Ao utilizar o presente, Barthes quer aproximar cronologicamente o leitor do enamorado, isto é, nos inserir na situação enunciativa do discurso como se ele acontecesse *agora*. Porém, apesar desse jogo temporal, ao serem fixados pela escrita, tanto o amante quanto o amado já estão presos ao tempo do *então* — aquele que chega antes ou depois do desejo amoroso.

Se pegamos a frase de abertura no original — “C’est donc un amoureux qui parle et dit” — estar no tempo do *então* parece menos absurdo ainda, uma vez que o “donc” pode também ser traduzido por “então”. Desde o princípio, em sua frase mágica, Barthes nos mostra o tempo da escrita e a respeito disso Philippe Roger (1986, p. 185, tradução minha) comenta: “Esse *então* é aquele do contador, não do lógico. Ele já narra: *então*, uma vez que você me escuta, uma vez que você quis...Ele não conclui, ele te inclui no monólogo, ele te *cola* lá: posição cega de quem conta até cem, ou duzentas e oitenta e seis páginas.”

Contudo, não é apenas negando o contador de histórias e depois assumindo-o que Barthes aproxima-se da narrativa. Apesar de buscar escapar do romance, Barthes não

³ Do mesmo modo que Barthes persiste na afirmação de que o livro não conta nenhuma história de amor quando conta, há igualmente uma persistência em sustentar que o *Fragmentos* tem suas figuras ordenadas alfabeticamente. Como já observado por Marty (2009, p. 219), essa ordem pode ser questionada: “O que devemos, pois, admitir é que a ordem alfabética é um logro formal, porque não é de maneira alguma arbitrário, e esse logro aliás se denuncia, já que a letra “A”, que ordena esse primeiro lugar, não é a inicial da figura ‘S’Abîmer’: é preciso desconsiderar o ‘S’ de S’Abîmer para conferir-lhe o primeiro lugar, da mesma maneira que é preciso desconsiderar o ‘Non’ de ‘Non-vouloir-saisir’ para que essa figura apareça no livro em último lugar.”

consegue evitar aquilo que ele próprio chama de romanesco, nem deixar de utilizar referências provenientes de romances. Uma das principais referências do livro, por exemplo, é *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, que aparece com frequência nas figuras. Todavia, o mais interessante não é apenas a presença do romance, mas como Barthes retoma os momentos narrativos de *Werther* — é assim que ele se refere à obra — e os mistura aos de seu enamorado. Um dentre os vários exemplos disso ocorre quando a cena do primeiro encontro de Werther com Charlotte é mencionada e, contrastivamente, aparece a descrição do primeiro encontro do enamorado com X... (como é chamado ao longo do livro seu amado):

Ao descer da carruagem, Werther vê Charlotte (de quem ele se enamora) pela primeira vez, emoldurada pela porta da sua casa (ela corta pãezinhos para as crianças: cena célebre, muito comentada) [...]. “A primeira vez, vi X... através do vidro de um carro: o vidro se deslocava, como uma objetiva na multidão procurando *quem amar*; e depois, imobilizado por qual *justeza* do meu desejo?, eu fixava essa aparição, que eu seguiria, a partir daí, durante meses (Barthes, 2018, p. 49-50, grifos meus).

Assim, o enamorado transita de “Werther vê Charlotte (...) pela primeira vez” para “A primeira vez, vi X...”, deslocando a descrição da cena de *Werther* para a sua própria. Um outro exemplo — a fim de mostrar a recorrência desse procedimento — está também na figura “Identificação” em que é misturada a história de Werther a do enamorado para discorrer sobre o apaixonamento e a loucura. No primeiro fragmento lemos:

Werther se identifica com todo enamorado perdido; ele é o louco que amou Charlotte e vai colher flores em pleno inverno; ele é o jovem empregado de uma viúva que acaba de matar seu rival, pelo qual ele quer interceder, mas que não pode salvar da prisão: “Nada pode lhe salvar, infeliz! Vejo bem que nada pode nos salvar”. A identificação não tem significado psicológico; é uma pura operação estrutural: sou aquele que ocupa o mesmo lugar que eu (Barthes, 2018, p. 191).

Já no fragmento seguinte, ele começa: “Devoro com o olhar toda a rede amorosa e nela localizo o lugar que seria meu se dela fizesse parte. Percebo homologias e não analogias: constato, por exemplo, que sou para X... o que Y é para Z...” (Barthes, 2018, p. 191). E, finalmente, no último fragmento, a passagem que mais nos interessa: “Werther se identifica como o louco, com o empregado. Eu, leitor, posso me identificar com Werther.” (Barthes, 2018, p. 193). A transição de “Werther se identifica” para “Eu, leitor, posso me identificar”, não difere tanto daquela observada anteriormente na figura “Arrebatamento”. A todo momento, o enamorado parece recorrer aos exemplos retirados da história de *Werther* para narrar sua própria experiência. Não se trata tanto de uma análise do romance de Goethe, mas de um impulso de relatar através dele o que aconteceu entre X... e o *eu* apaixonado.

Embora esse procedimento seja mais frequente com *Werther*, dada a quantidade de vezes que é citado, ele também ocorre com outras referências distribuídas ao longo do livro:

O Banquete, Fedro, Gradiva, Proust, Freud, Rusbrock, Lacan, as conversas com amigos, entre várias outras. Todas essas referências funcionam como catapultas que lançam o sujeito apaixonado a contar sua história. Apesar da insistência de Barthes em afirmar que nenhuma narrativa é construída, o que emerge do texto parece indicar o contrário, pelo menos até este ponto de nossa análise.

Sobre as aproximações e distanciamentos da forma ensaística de Barthes em relação ao romance podemos citar “Barthes romanesque”, de Marielle Macé. Em sua análise, Macé analisa o uso da palavra “romanesco” e traça um caminho interpretativo sobre seu significado na obra de Barthes. Segundo a autora, o romanesco se demonstra como um desejo de conhecimento e escrita incarnados em um horizonte ficcional (Macé, 2002, p. 174). Não se trata do romance em seu sentido literal, mas de uma prática que incorpora elementos do romance, ao mesmo tempo que se distancia dele em alguns pontos. O romanesco, portanto, seria a “redistribuição de funções discursivas no espaço das escrituras contemporâneas” (Macé, 2002, p. 175). De forma mais concreta, o romanesco estaria na autonomização do detalhe, isto é, não seria ligado a um tema, nem contaria uma história, mas seria um modo de notação que faz uma decupagem do real.

A fim de exemplificar essa ideia, Macé se detém nos *Fragmentos*, mais especificamente na figura “Importunos”. Nessa figura é comentado o episódio em que Charlotte divide as laranjas que Werther havia guardado para ela com uma vizinha de quem ele não gostava. Curiosamente, o mesmo episódio aparece anteriormente em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Para Macé, esse trânsito do episódio em diferentes formas — do romance (*Werther*), ao autorretrato (*Roland Barthes por Roland Barthes*), e deste ao ensaio (*Fragmentos*) — é um exemplo claro de romanesco. Essa passagem, porém, só é possível graças à fragmentação presente no autorretrato e no ensaio, sem a qual a transposição seria inviável.

Mas em relação ao que o romanesco se distanciaria do romance? À medida que os episódios que traz são embrionários e se baseiam no detalhe, a escrita romanesca não apresentaria uma densidade de personagens, nem o uso da terceira pessoa e muito menos a construção de um contínuo narrativo — procedimentos comuns do romance mais típico. No entanto, isso parece gerar um ruído.

Se, dentro do pensamento crítico de Barthes, o gosto pelo detalhe, pela delicadeza nos romances ocupa um lugar central — sendo justamente o que provoca tanto nele quanto nos leitores a identificação e o gosto pelo literário —, não poderíamos pensar o oposto? Que é justamente no detalhe que o romance existe para Barthes? Se o enamorado, ao se apaixonar, reconhece que seu amor está ancorado em uma “porção, talvez incrivelmente pequena” (Barthes, 2018, p. 81) do outro — “o corte de uma unha, um dente um pouquinho quebrado obliquamente, uma mecha” (Barthes, 2018, p. 81) —, por que seria diferente quando ele se torna o *eu* de um texto? Não poderia *Fragmentos* ser um romance do detalhe, da expressão de uma delicadeza?

Nesse sentido, nossa análise parece convergir com o que propõe Philippe Roger em “*R.B. ou les trois contes*”, terceira parte de seu livro *Roland Barthes, roman*, em que se dedica a examinar os três últimos livros de Barthes: *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*. No que diz respeito à *Fragmentos*, o que interessa a Roger em sua análise é como, apesar da negativa de Barthes, o enamorado assume características de um personagem de romance. Inclusive, ele parece mais próximo de um personagem de romance em *Fragmentos* do que em *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra que se inicia com a frase: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (Barthes, 2003, p. 11). Segundo Roger (1986, p. 195-196), o que Barthes realiza em *Fragmentos* é a criação de um “*eu nu*”, um *eu* que se enuncia sem as amarras do academicismo — mesmo que a origem acadêmica do livro seja frequentemente retomada —, aproximando-se mais de um escritor do que semiólogo ou teórico.

Por mais que tenhamos algumas evidências de que *Fragmentos* é aproximável de um romance, no que consistiria esse “romance do detalhe”? Para isso é preciso que analisemos mais de perto algumas figuras, bem como tragamos exemplos da preferência de Barthes pelo detalhe. Mas antes é preciso recorrer ao curso do *Neutro*, ministrado no Collège de France no mesmo ano de publicação de *Fragmentos*, 1977. O curso é construído a partir daquilo que o professor chama de um “desejo de Neutro”, um desejo de traços que frustrem as relações paradigmáticas. Por relações paradigmáticas Barthes se refere a relações entre dois termos em que um precisa anular o outro para criar um significado. Como exemplo podemos citar um que Barthes cita em sua *Aula inaugural*. Na língua francesa, os pronomes “tu” e “vous” eliminam o suspense afetivo; desde o princípio sabemos se é uma relação formal ou informal que é enunciada. Isso, porém, não ocorre em todas as línguas. Em português, se desejamos manter o suspense afetivo é possível usar “você” enquanto forma neutra, apesar de podermos substituí-lo por “o(a) senhor(a)” a fim de indicar formalidade.

Embora seja relativamente simples identificar exemplos de relações paradigmáticas, o mesmo não se aplica ao Neutro. Isso porque o Neutro não é um conceito, nem tem a pretensão de apresentar uma progressão linear de conhecimento. Ele pode resplandecer em gestos, fragmentos, cenas cotidianas — manifestações fugazes, indiretas que escapam a definições rigorosas. Um exemplo dessa não-linearidade do Neutro está na própria organização do curso. Incapaz de ser ensinado ou reduzido a uma estrutura conceitual verificável, Barthes opta por dividir o curso em figuras. Ainda que ele aluda à ideia de um dicionário, essas figuras procuram ser expressões do Neutro ao invés de serem meramente descritivas. Barthes, então, as define curiosamente como “dessins rébus” — adivinhas gráficas, em que se deve descobrir uma figura oculta.

Essas adivinhas, geralmente destinadas a crianças, combinam imagens aparentemente desconexas para formar uma nova unidade. Por exemplo, ao combinar a imagem de um recipiente de sal e a de uma mão, não importa tanto o significado individual de cada uma, mas como seus significantes se encontram, formando uma nova palavra: “salmão”. Logo, o prazer do jogo se situa em retirar as imagens de seu significado habitual

lhes conferindo uma nova relação. Contudo, para que essa “nova relação” de termos funcione é necessário também que se preserve o antigo par de significantes, bem como o de significados, pois é na surpresa, na combinação improvável que se revela o prazer do jogo. Uma dinâmica similar é estabelecida por John Cage (na combinação das palavras “music” e “mushroom”) e comentada por Barthes em *A preparação do romance*:

John Cage: dizemos que seu interesse pelos cogumelos provém do fato de que no dicionário *music* e *mushroom* estão próximos um do outro; eles estão presentes um para o outro e, no entanto, não estão ligados; é um modo de co-presença ainda muito difícil de pensar: pensar uma co-presença sem que ela seja metonímica, antiética, causal, etc.; uma consecução sem lógica e, no entanto, sem que ela signifique a destruição da lógica: uma consecução neutra, tal seria a superfície de uma coletânea de haicais (Barthes, 2003, p. 65, tradução minha).

No entanto, a aproximação do que parece estar longe — no caso de Cage — gera uma conexão: o interesse pela micologia reflete-se na música. Nas entrevistas que dá Daniel Charles reunidas em *Para os pássaros*, Cage aproxima seu constante retorno a obra musical de Satie ao ato de colher cogumelos:

Depois de vinte anos colhendo cogumelos, eu me digo que provavelmente ficarei entediado procurando por outros. Mas todo ano, quando volto para a floresta na primavera ou no verão, eu encontro novos. É empolgante como a primeira vez! Bem, é o mesmo com Satie (Cage, 1981, p. 184, tradução minha).

O que parece, a princípio, aproximado apenas no significante ganha uma outra conexão. Colher cogumelos não faz com que Cage toque ou componha, mas faz com que ele reflita sobre sua própria relação com a música. Em alguma medida, é esse tipo de aproximação que Barthes deseja chegar. Seu desejo não é por uma construção de relações lógicas que cheguem a uma definição maior do que é o Neutro, mas a criação de conexões que escapem à estrutura convencional do pensamento. Trata-se, em ambos os casos, da tentativa de estabelecer co-presenças que abram espaço para o inesperado, permitindo que novos significados surjam sem obliterar os antigos.

Essas conexões, no entanto, só podem ser estabelecidas mediante uma atenção ao detalhe, à nuance, seja por parte do escritor ou do músico. Na situação de Cage, após o retorno constante a Satie e experimentações com o contorno melódico do músico, o que ele produz é uma nova melodia microtonal. O trabalho resultante, intitulado *Cheap Imitation*, deixa de ser uma imitação e transforma-se em uma descoberta musical. Mesmo que o caso de Barthes em *Fragmentos* seja diferente (afinal, ele não se propõe a “imitar” nenhuma de suas referências), há uma mesma afinidade ao detalhe. Afinal, o que interessa a Barthes são justamente os “microtons” da literatura, esse pequeno espaço entre duas notas que pode ser visto como uma desafinação. Nisso se apresenta sua preferência por práticas literárias que criem através das aporias, em outras palavras, da percepção que o mundo é tecido por impasses, hesitações. A respeito disso ele diz no curso sobre o Neutro: “A literatura ou escritura (na qual eu me situo sem alguma pretensão de valor) = a

representação do mundo como aporético, tecido de aporias + a prática opera uma catarse da aporia, sem a desatar, isto é, sem arrogância.” (Barthes, 2002, p. 102, tradução minha).

Ora, e o que são os *Fragmentos* senão essa prática? O enamorado, marginalizado, posiciona-se justamente ao lado de um discurso sem arrogância. Ainda que deseje, por meio de suas palavras, conquistar aquele que já perdeu, a arrogância não figura como uma ferramenta eficaz de conquista. O que ele faz, em essência, é organizar as aporias amorosas em figuras. São os pequenos e contraditórios detalhes da vida amorosa que, expostos com delicadeza, compõem a essência dessa obra — como veremos na próxima seção.

4. Um romance do detalhe?

A preferência de Barthes pelo detalhe é amplamente reconhecida, mas ainda faltam exemplos específicos extraídos de *Fragmentos* que evidenciem essa característica. Até agora, vimos como as referências na obra funcionam como alavancas para que o sujeito apaixonado, de maneira indireta, narre a história que afirma não contar. Contudo, a função que o detalhe e a delicadeza assumem na obra — além de possivelmente apontar para a escrita de um romance — permanece pouco definida.

Sugerir que *Fragmentos* poderia ser considerado um “romance do detalhe” que se apresenta através de estilhaços de delicadeza parece, à primeira vista, contraditório, já que o discurso do enamorado é marcado pela demanda incessante por alguém que não está lá. A própria ideia de demanda — insistente e exigente — parece opor-se à delicadeza. No entanto, ao longo do livro, o sujeito apaixonado reflete continuamente sobre a natureza do seu discurso, criticando-o. Como, por exemplo, é apresentado na figura “Monstruoso”:

O discurso amoroso sufoca o outro, que não encontra lugar algum para sua própria fala nesse dizer maciço. Não é que eu o impeça de falar, mas sei como fazer deslizar os pronomes: “Eu falo e você me ouve, logo nós somos” (Ponge). Às vezes, com terror, conscientizo-me dessa inversão: eu que me acreditava puro sujeito (sujeito submisso: frágil, delicado, miserável), vejo-me transformado em coisa obtusa, que avança cegamente, que esmaga tudo sob seu discurso: eu que amo sou indesejável, faço parte do rol dos importunos: aqueles que pesa, atrapalham, abusam, intimidam (ou mais simplesmente: aqueles que falam). Enganei-me, monumentalmente (Barthes, 2018, p. 222).

Semir Badir e Silvana Silva, em um artigo dedicado à autocrítica da enunciação em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, mostram que essa autocrítica do enamorado barthesiano se aproxima tanto da prática de um discurso científico quanto da semiologia literária proposta por Barthes. Para os autores, a autocrítica só se torna possível porque o “eu” do enamorado não é solitário, mas aparece acompanhado de outras vozes — literárias, acadêmicas, filosóficas e psicanalíticas.

Essa análise do livro traz uma nova possibilidade ao que havíamos discutido até o momento. Como mencionado, para Roger o portanto/então/pois — aqui tento explorar

diversas traduções de *donc* — da frase que abre os *Fragmentos*, teria uma função narrativa que introduziria o enamorado como um personagem. Já para Badir e Silva a função seria “o anúncio de uma tomada de palavra com as doudas explicações do texto preliminar” (Badir; Silva, 2024, p. 5, tradução minha) e um signo seguro de que havia se seguido um método.

As análises que parecem antagônicas, na verdade, são diferentes modos de olhar para a mesma frase e se encontram em um ponto importante. Tanto Roger, quanto Badir e Silva reconhecem que a busca de Barthes por uma nova forma de transmitir um saber está no literário. Seja aproximando-o de um romance ou de uma prática semiológica, *Fragmentos* ensina algo. Pois como afirma Badir e Silva (2024, p 13, tradução minha):

A reflexão do saber nunca cessa porque no fundo ela poderia *já ter começado*: cada vez que um enamorado fala, diria algo, daria conta de seu amor expressando-o, e assim, o ofereceria ao conhecimento, tanto para algum destinatário particular (o ser amado) como para qualquer público presente naquela fala.

Romance ou ensaio literário, *Fragmentos* endossa uma “reflexão do saber” que, no entanto, apesar da anunciada solidão do enamorado conversa com toda uma tradição anterior a ele que diretamente ou indiretamente fala sobre o amor. Afinal, o que não faltam por aí são canções, poemas, romances que se dedicam ao discurso amoroso.

Entretanto, por mais que o discurso amoroso de Barthes se aproxime do solilóquio, ele conta algo a alguém que faz disso um aprendizado. A diferença está — e agora voltamos ao nosso tópico — no modo com que faz isso, se utilizando do detalhe, de uma delicadeza narrativa. Se vamos até a figura “Desrealidade” observamos um exemplo disso. A figura inicia-se com uma sucessão de quatro cenas:

I. “Espero um telefonema, e essa espera me angustia mais do que o costume. Tento fazer qualquer coisa e não consigo. Passeio pelo quarto: todos os objetos — cuja familiaridade habitualmente me reconforta — os telhados cinzentos, os ruídos da cidade, tudo me parece inerte, separado, siderado como um astro deserto, como uma Natureza nunca habitada pelo homem.”

II. “Folheio o álbum de um pintor de que gosto; só posso fazê-lo com indiferença. Aprovo essa pintura, mas as imagens são frias e isso me aborrece.”

III. “Num restaurante repleto, em companhia de amigos, sofro (palavra incompreensível para quem não está apaixonado). O sofrimento me vem da multidão, da decoração (kitsch). Uma capa de irreal me cai dos lustres, dos tetos de vidro.”

IV. “Estou sozinho, num café. É domingo, hora do almoço. Do outro lado da vidraça, em um cartaz, Coluche* faz caretas e banca o idiota. Sinto frio.” (Barthes, 2018, p. 77).

Nesse fragmento, através de uma escrita literária é descrito o sentimento de desrealidade, a “fuga da realidade experimentada pelo sujeito apaixonado diante do mundo” (Barthes, 2018, p. 77). Não é, evidentemente, um relato de aventuras ou algo extraordinário, mas uma história é contada: a de alguém que sofre e sente-se inadequado perante o mundo. O literário resplandece em cada descrição, mas principalmente em um detalhe: O frio das pinturas do pintor que aprecia ultrapassa o álbum e se materializa no café, as imagens frias são sentidas. Afinal, o que deseja o enamorado não são as imagens, mas a presença física daquele que ama.

Embora no fragmento, após essa sequência de cenas, Barthes faça referência a Sartre e *A Náusea*, o discurso permanece inteiramente no domínio do sujeito apaixonado. A princípio, essas cenas não têm a pretensão de ensinar nada, mas nos inserem em um espaço de reconhecimento. Ao ver o sujeito apaixonado buscar, na familiaridade do quarto, no pintor que aprecia e nos amigos, uma âncora para sustentar uma realidade que lhe parece insuportável, podemos pensar: “Eu também sou assim.” Ou, ao menos: “Eu também já me senti assim”. O ensinamento, portanto, não é uma moral, uma lição sobre o amor, mas um conhecimento de si através de um outro. Um conhecimento, porém, apenas capaz para aqueles que se apaixonaram.

Claude Coste em *Roland Barthes, moraliste* menciona que justamente nesse reconhecimento projetivo encontra-se um dos afastamentos de *Fragmentos* em relação ao romance. Poderíamos ler qualquer romance, nos apaixonar pelos personagens, entender sua história, mas não a ter vivido. Em *Fragmentos*, para que o livro ressoe é necessário, porém, que tragamos nossa própria biografia (Coste, 1998, p. 270). Em outras palavras, é como se o leitor precisasse trazer sua própria referência para que a obra produzisse seu efeito. Dado que a principal relação que *Fragmentos* assume com o conhecimento é através do reconhecimento, a constatação de Coste faz sentido.

No entanto, os dois romances que Coste cita como exemplo, *A cartuxa de parma* e *Germinal*, são do século XIX. Até 1977, muitas outras reinvenções surgiram em torno do romance. É, inclusive, em torno da reinvenção da forma que o romance se mantém ou que se reconhece um romancista. Talvez, de fato, não seja possível nos projetarmos e trazeremos nossa biografia para romances de Stendhal e Zola, mas e outros? Será que não existem romances que para se construir não precisem da história do leitor, ou ainda, será que essa construção não depende de cada leitor?

Robe-Grillet em “Por que eu amo Roland Barthes?”, intervenção feita durante o mesmo colóquio de Cerisy em que Barthes afirma a intenção de escrever um romance, discorre a respeito do romance barthesiano. Para Robe-Grillet, o que Barthes faz através de sua escrita é justamente um romance na medida que nega sua realização. Sobre isso ele atesta:

O que caracteriza o gênero romanesco é que ele precisa estar a todo instante no impasse. Houve o impasse de Joyce, houve o Novo romance da década

de 1950 que também viveu seu próprio impasse, depois o Novo Romance com Jean Ricardou que chamamos de Novo Novo Romance que também está em seu impasse. Algo novo deve ser feito no romance, e esse algo novo será feito precisamente por alguém que se recusa a ser um romancista profissional, de aplicar qualquer regra que seja do romance passado. E, talvez, parecerá às gerações futuras que no final o passo já foi dado? [...] Com *Fragmentos de um discurso amoroso* você cruzou, não o passo da sociedade, mas o seu próprio passo em direção ao que aparecerá, talvez, em vinte anos, como o Novo Novo Novo Romance dos anos oitenta. Quem sabe? (Robe-Grillet, 2015, p. 19-20, tradução minha).

Apesar da assertividade na ideia de que os romances se constroem a partir de impasses e da necessidade de renovação da forma, esse processo não se dá de maneira tão linear ou progressiva. Quando Robe-Grillet afirma que o romance do futuro seria aquele que se recusaria a incorporar elementos do romance do passado, ele parece estar expressando mais um desejo pessoal do que uma análise propriamente direcionada a Barthes. Ora, a própria prática do fragmento nos romances não constitui exatamente uma inovação. Lukács, em um texto cuja forma também poderíamos questionar, já aborda essa questão ao discutir Sterne. Nesse ensaio dialogado, Joachim, admirador de Sterne, defende as inovações que o autor traz ao romance, enquanto Vincenz, um ardoroso defensor de Goethe, enxerga em Sterne apenas um caos que não se configura como romance. Assim, ao retornarmos a Barthes, percebemos que a discussão que aqui esboçamos é mais antiga do que parece e que não nos cabe, afinal, determinar os limites ou as definições do que constitui um romance. No texto de Lukács, inclusive, quem sai vitorioso é aquele que não vê em Sterne um romance.

Contanto, é necessário que após essa longa digressão retornemos ao tema do detalhe e da delicadeza. Se por um lado afirmar que *Fragmentos* é um romance parece um salto muito grande, insistir em seu caráter narrativo é possível. Principalmente em um detalhe até agora não explorado: o uso de aspas. Se voltamos para a figura “Desrealidade” notamos que as cenas narradas por Barthes aparecem entre aspas, mas por que esse uso se o discurso é desse *eu* que “fala e diz”? A questão fica mais intrigante ainda pois é um procedimento que ocorre outras vezes, mas não necessariamente em todos os momentos que esse *eu* se enuncia. Outros momentos narrativos são enunciados como o dia em que X... recebe orquídeas anônimas (“Por quê?”), quando X... sai de férias sem o enamorado (“Esconder”), a compra de um relógio por X... (“Coração”), entre outras.

Na figura “Contingências”, por exemplo, a mesma coisa em relação às aspas acontece:

“Porque esta manhã, X... estava de bom humor, porque recebi um presente dele, porque o próximo encontro já está combinado, - mas, porque inopinadamente, esta noite, encontrei X... acompanhado de Y..., porque tive a impressão de que eles cochicharam quando me viram, porque esse encontro manifestou a ambiguidade da situação e talvez mesmo a duplicidade de X... -, a euforia terminou.” (Barthes, 2018, p. 104).

Ainda em “Contingências”, Barthes parece nos dar uma pista do que o uso de aspas pode remeter: *incidentes*, acontecimentos fúteis que atraem toda a linguagem para eles. Um pouco como “a ervilha embaixo dos vinte colchões da princesa” (Barthes, 2018, p. 104). Contudo se analisamos outro uso de aspas de uma figura que já comentamos, “Arrebatamento”, a situação parece mudar:

“A primeira vez, vi X... através do vidro de um carro: o vidro se deslocava, como uma objetiva que procurasse na multidão *quem amar*, e depois, imobilizado por qual justeza de meu desejo?, eu fixava essa aparição, que eu seguiria a partir daí, durante meses; mas o outro, em seguida, como se quisesse resistir a essa pintura, na qual se perdia como sujeito, cada vez mais que tinha de aparecer no meu campo (entrando no café onde eu o esperava, por exemplo), o fazia cautelosamente *a mínimo*, impregnando seu corpo de discrição e como de indiferença custando a me perceber etc.: enfim, tentando a se desenquadrar.” (Barthes, 2018, p. 49-50).

O momento em que o enamorado vê X... não poderia ser um incidente. Ele é mais do que isso, o instante inicial do amor é aquele que vai fazer com que outros acontecimentos se sucedam cronologicamente através dele. Mesmo que o livro não busque a cronologia, uma história de começo, meio e fim, sabemos que existem movimentos no encontro amoroso que não podem escapar a ela. É necessário para que o sujeito se transforme em enamorado que haja o encontro com a pessoa amada. Apesar do encontro poder ser acidental, algo inesperado, ele não se caracteriza enquanto incidente e se amarra a uma estrutura temporal clara. As aspas em alguma medida contribuem para isso.

Mais do que um “acontecimento fútil” sob o qual a linguagem se instala, o uso de aspas parece representar uma colagem, como se lêssemos não apenas o discurso amoroso do presente, aquele que “fala e diz”, mas um outro que foi escrito em um outro tempo e integrado ao livro. E nesse ponto resplandece uma narrativa. Como se o enamorado fosse um escritor e na tentativa de escrever um romance o que surgisse fosse então *Fragmentos*: pequenos pedaços de uma narrativa que se entrevê, mas não se anuncia nunca por completo.

Em uma outra figura, “Culpas”, isso fica ainda mais claro. Durante mais de uma página, Barthes ocupa-se de narrar um acontecimento. Agora não se trata mais do *eu* do enamorado, mas um “ele” que está apaixonado por X... e não consegue tomar nenhuma ação frente a isso. Toda a cena se passa em uma estação. X... atrasado para pegar um trem dá um beijo rápido no enamorado e corre até a plataforma. No entanto, o enamorado permanece ali, parado e nada faz: “X... beijou-o rapidamente e correu lá para frente; a mesma coisa fizeram alguns jovens de roupa de banho, em férias. A partir de então ele não viu mais nada, a não ser a placa traseira, obtusa do último vagão lá na frente” (Barthes, 2018, p. 110). Um gesto pequeno desencadeia uma ginástica mental no enamorado: por que X... não havia se despedido propriamente? Por que ele fica na plataforma deserta (sem ver X...) esperando o trem partir?

As ações do sujeito apaixonado parecem sempre se localizar em um eterno refluxo: acompanhar X... até a estação, no entanto, sem conduzi-lo até o lugar específico para que pegasse o trem (“Culpas”); apaixonar-se, mas por uma imagem congelada e não interagir diretamente com ela (“Arrebatamento”); buscar os amigos, coisas que gosta, mas não conseguir distrair-se (“Desrealidade”). Congelado, a única coisa que parece restar para o enamorado é desconexamente falar o seu amor e, em pequenos deslizes, contar parte de sua história.

5. Considerações finais

Se, por um lado, Barthes parece rejeitar, em *Fragmentos*, a aproximação com o romance, por outro, a construção fragmentária do livro e a presença de uma narrativa “subterrânea” nos permitem aproximá-lo daquilo que chamamos de “romance do detalhe”. Assim, a escrita barthesiana não apenas encena o desejo amoroso, mas também transforma a própria linguagem em objeto de investigação, tensionando os limites entre o ensaio e a narrativa.

A partir dessa tensão, percebemos que a possibilidade da narrativa não é eliminada, mas reconfigurada. Em vez de uma linearidade contínua, *Fragmentos* opera por deslocamentos temporais e colagens discursivas, revelando o discurso amoroso como uma prática literária. Ou seja, além de um enamorado que “fala e diz”, o sujeito barthesiano é também aquele que escreve e reflete sobre sua linguagem.

Essa reflexão sobre o próprio discurso conduz não apenas o enamorado, mas também o leitor de volta a uma questão essencial proposta na introdução deste artigo: o que nos ensina o discurso amoroso? Se a escrita não nos dá respostas definitivas, ela ao menos nos oferece um espaço para experimentarmos o possível, o diverso. E então, quem sabe assim, cheguemos mais perto não da fórmula, mas das fórmulas do amor.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance, vol II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo...”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. “Escritores, intelectuais e professores”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980. Paris: Seuil, 2003.
- BARTHES, Roland. *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*; seguido de *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. *Le Neutre*. Cours au Collège de France (1977-1978). Paris: Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo: um ensaio*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CAGE, John. *For the birds*. Londres: Maryon Boyars, 1981.
- COSTE, Claude. *Roland Barthes, moraliste*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- MACÉ, Marielle. “Barthes romanesque”. In: MACÉ, M.; GEFEN, A. (org.). *Barthes, au lieu du roman*. Paris: Éditions Desjonquères / Éditions Nota Bene, 2002.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes, o ofício de escrever*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011.
- ROBE-GRILLET, Alain. *Pourquoi j'aime Roland Barthes*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2015.
- ROGER, Philippe. *Roland Barthes, roman*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1986.
- PINO, Claudia Amigo. “Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 211–226, 2012. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636230>. Acesso em: 7 jan. 2025.

SILVA, S.; Badir, S. “Autocrítica de la enunciación: Fragmentos de un discurso amoroso y sus márgenes”. *Tópicos Del Seminario*, Puebla, v. 1, n. 53, p. 114–141. Disponível em: <https://rda.buap.mx/topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/issue/view/68>. Acesso em: 7 de jan. 2025.



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

A pedra entre Camus e o Brasil

La pierre entre Camus et le Brésil

Lucas Mendes Rodrigues*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27, n. especial, 45-57, 2025. Universidade Federal de Pernambuco.
ISSN 1984-7408. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266166>

Resumo: Este artigo analisa a experiência subjetiva da viagem do filósofo do absurdo, Albert Camus, realizada em 1949 e publicada em 1978 no livro póstumo *Diário de Viagem*, bem como o papel desta experiência na criação do seu último conto publicado em vida, “A pedra que cresce”, dentro da coletânea *O exílio e o reino* (1957). A construção da história do engenheiro d’Arrast conta com várias referências descritas no diário de Camus, que conheceu grandes personalidades da cultura brasileira e viajou com Oswald de Andrade para Iguape, cenário do conto. Por fim, o produto desta relação entre ficção e não-ficção demonstra a busca de Camus em compreender a realidade do povo brasileiro, principalmente os humildes, que vivem em meio à solidariedade e ao consolo das religiões para suportar a sua própria condição.

Palavras-chave: Albert Camus; “A pedra que cresce”; *O exílio e o reino*; *Diário de viagem*; Brasil; filosofia; literatura francesa.

Résumé : Cet article analyse l’expérience subjective du voyage effectué par le philosophe de l’absurde Albert Camus en 1949 et publié en 1978 dans son livre posthume *Journaux de voyage*, ainsi que le rôle de cette expérience dans la création de sa dernière nouvelle publiée de son vivant, « La Pierre qui pousse », dans le recueil *L’exil et le royaume* (1957). La construction de l’histoire de l’ingénieur d’Arrast s’appuie sur diverses références décrites dans le journal de Camus, qui a rencontré de grandes personnalités de la culture brésilienne et a voyagé avec Oswald de Andrade à Iguape, le cadre de l’histoire. Enfin, le produit de cette relation entre fiction et non-fiction démontre la quête de Camus pour comprendre la réalité du peuple brésilien, en particulier les humbles, qui vivent dans la solidarité et trouvent dans les religions un réconfort leur permettant de supporter leur propre condition.

Mots-clés : Albert Camus ; « La pierre qui pousse » ; *L’exil et le Royaume* ; *Journaux de voyage* ; Brésil ; philosophie ; littérature française.

* Graduando em Letras – português e francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil. E-mail: lucas.mds.rodrigues@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8979-5914>. Este trabalho foi desenvolvido sob a supervisão do Prof. Dr. Alexandre Bebiano de Almeida (USP).

1. Camus, o estrangeiro no Brasil

Em 15 de julho de 1949, o escritor e filósofo do absurdo Albert Camus (1913-1960) chegou ao Brasil, após ficar duas semanas a bordo do navio Campana, que fizera o trajeto de Marselha até o Rio de Janeiro. Quem articulou tal intercâmbio cultural foram os Serviços Culturais Franceses, com o objetivo de estreitar os laços entre a França e alguns países da América do Sul. Além do Brasil, Albert Camus fez conferências no Chile, no Uruguai e na Argentina, onde expôs suas ideias contra as revoluções sangrentas e regimes totalitários, ideias que foram publicadas no livro de ensaios filosóficos *O homem revoltado* (1951). Tal experiência no Brasil permitiu a Albert Camus criar a sua única história que não se passa na Europa nem na Argélia. A viagem ao nosso país permitiu que o escritor pudesse usar a criatividade e ao mesmo tempo descrever o que ele mesmo viu, gerando uma visão mais subjetiva da narrativa. Assim, Camus faz uma conquista que muitos escritores franceses não conseguiram fazer: falar do Brasil a partir de suas próprias experiências.

Já durante a viagem marítima, Camus sofria de uma gripe que afetaria seu comportamento durante toda a estadia na América do Sul. Ele passou a tratar a tuberculose em um período em Cabris, no departamento francês dos Alpes Marítimos, no começo do ano seguinte, como ele mesmo conta em carta, datada de 13 de fevereiro de 1950, ao seu amigo e professor dos tempos de escola, Louis Germain:

Agradeço muito a sua carta e sua remessa. Esta ainda não recebi porque eu estou longe de Paris, doente e passando por um tratamento que se prolongará por várias semanas ainda. Quando voltei de uma turnê de conferências pela América do Sul, viagem que se revelou muito cansativa, após um ano de trabalho pesado, encontraram uma imagem muito ruim no meu pulmão direito. Isso me valeu um tratamento de dois meses com estreptomicina e uma permanência aqui que deve se prolongar até abril (Camus; Germain, 2024, p. 22).

Também no Campana, em razão da doença e das companhias desconfortáveis, Camus optou por ficar em isolamento, assim evitando interações humanas, conforme relata no seu diário no dia 13 de julho:

Chegamos daqui a dois dias. De repente, a ideia de deixar este navio, este camarote estreito em que durante longos dias pôde abrigar um coração desligado de tudo, este mar que tanto me ajudou, me assusta um pouco. Recomeçar a viver, a falar. Seres, rostos, um papel a desempenhar, seria preciso mais coragem do que sinto em mim. Por sorte, estou em plena forma física. No entanto, há momentos em que gostaria de evitar a face humana (Camus, 2017, p. 59).

Porém, o filósofo tenta ser mais cortês com o povo brasileiro, conforme descrito no dia 14 de julho: “Deito-me tarde, cansado, e convencendo-me a abordar este país com um espírito mais descontraído” (Camus, 2017, p. 60). Apesar de se sentir desconfortável com a bajulação da alta sociedade, Camus cria amizades com escritores brasileiros, o que torna sua odisséia mais agradável.

Quando de sua despedida, ao ser entrevistado, Albert Camus declara seu descontentamento por não ter observado tanto as pessoas comuns do Brasil, tendo pouco contato com as rodas de macumba e com a procissão da Festa do Bom Jesus, em Iguape, ambas apresentadas por Oswald de Andrade. Em seu artigo “Dos desencontros ao encontro: a viagem de Albert Camus ao Brasil em 1949”, Samara Geske (2020, p. 42-43) descreve as respostas que Camus deu aos jornalistas, logo quando chegou e quando estava para retornar à França. Nestas respostas, Camus afirma como ele queria conhecer o povo brasileiro com mais intimidade, e que pensaria em voltar ao país-continente sem as obrigações das conferências para poder investigar melhor o nosso modo de vida. É justamente essa a questão que aparece no conto “A pedra que cresce”: o protagonista, um engenheiro francês, abandona a alta sociedade de Iguape para se juntar à população comum da cidade, desafiando a relação colonial.

2. Entre amigos

Apesar de se sentir incomodado com as forçadas atividades sociais e as bajulações das elites brasileiras, Albert Camus conseguiu construir amizades com algumas personalidades. O jornalista que recepcionou o “absurdista” foi João Batista Barreto Leite Filho, conhecido como Barreto Leite e nomeado no *Diário de Viagem* por Camus como “Barleto”, ou simplesmente como “B.”. Este jornalista acompanhou o ilustre estrangeiro pelo Rio de Janeiro, seja durante as obrigações diplomáticas, seja para passeios. Foi com Barreto que Camus conheceu o bairro operário de Santa Teresa, pegando bonde e lotação. Outros eventos que testemunharam foram rituais de religiões afro-brasileiras, descritos pelo franco-argelino de modo etnográfico tanto no *Diário de viagem* quanto no conto dentro de “O exílio e o reino”. Uma entrada de diário do dia 16 de julho, escrita sob a seção “Pai de santo”, serviu como base para a composição do conto:

Os dançarinos e as dançarinas dispõem-se em dois círculos concêntricos, os homens no interior. Os dois pais de santo (o que nos recebe está vestido, como os dançarinos, com uma espécie de pijama branco) ficam de frente um para o outro no centro dos círculos. Ora um, ora outro canta as primeiras notas de uma canção que imediatamente, todos em coro, com os círculos girando no sentido dos ponteiros do relógio. A dança é simples: um bater de pés a que se acrescenta a dupla ondulação da rumba. Os ‘pais’, estes apenas indicam o ritmo (Camus, 2017, p. 74).

No conto propriamente, a entrada inspirou a seguinte passagem:

Os dançarinos e dançarinas se separaram em dois círculos concêntricos, os homens no interior. No centro, veio postar-se o chefe negro de capa vermelha. D’Arrast se encostou na parede e cruzou os braços (Camus, 2021, p. 158).

Em ambos os textos está presente o pedido para descruzar os braços durante o ritual, ocorrência que evidencia o desconhecimento e o desencontro de um estrangeiro naquele evento:

Em dado momento, um dos dançarinos adianta-se e fala comigo. Meu intérprete diz que me pedem para descruzar os braços, já que essa atitude impede o espírito de baixar entre nós. Dócil, fico de braços caídos (Camus, 2017, p. 75);

D'Arrast se encostou na parede e cruzou os braços.

Mas o chefe, furando o círculo de dançarinos, veio na direção deles e, com um ar sério, disse algumas palavras ao cozinheiro.

– Descruze os braços, Capitão – disse o cozinheiro. – Você está contraído, não deixa o espírito do santo baixar.

D'Arrast deixou cair docilmente os braços. Com as costas sempre coladas à parede, os membros longos e pesados, o grande rosto já reluzente de suor, ele próprio tinha o ar de um deus bestial e tranquilizador. O grande negro olhou-o e em seguida, satisfeito, voltou ao seu lugar (Camus, 2021, p. 158-159);

Já a amizade entre Albert Camus e Murilo Mendes começa a partir de um mal que acometeu ambos: a tuberculose. A simpatia entre Camus e Murilo Mendes também durou anos, tendo os dois se encontrado na França em 1954, quando o poeta realizou uma conferência na Sorbonne (Geske, 2020, p. 41). A propósito, foi num jantar na casa de Murilo Mendes que Manuel Bandeira conseguiu conhecer o autor de *O mito de Sísifo* (Geske, 2020, p. 41).

Sobre Dorival Caymmi, numa entrada de diário datada de 19 de julho, Camus confessa a admiração com o seu samba e descreve como todos no jantar apreciavam as músicas:

Depois do jantar, Kaïmi [Kaymmi], um negro que compõe e escreve todos os sambas que o país canta, vem cantar com o seu violão. São as canções mais tristes e mais comoventes. O mar e o amor, a saudade da Bahia. Pouco a pouco, todos cantavam, e veem-se um negro, um deputado, um professor de faculdade e um tabelião cantarem esses sambas em coro, com uma graça muito natural. [Estou] totalmente seduzido (Camus, 2017, p. 81).

Em São Paulo, Albert Camus encontra Oswald de Andrade, cujas ideias antropofágicas passa a conhecer. Eles mantêm a amizade quando o filósofo volta à França, tanto que Camus envia seus livros a Oswald e cita a antropofagia em seus autógrafos (Geske, 2020, p. 40):

Em seguida, [Oswald de] Andrade me expõe sua teoria: a antropofagia como visão de mundo. Diante do fracasso de Descartes e da ciência, retorno à fecundação primitiva: o matriarcado e a antropofagia. O primeiro bispo que desembarca na Bahia tendo sido comido por lá, Andrade datava sua revista como do ano 317 da deglutição do bispo Sardinha (pois o bispo chamava-se Sardinha) (Camus, 2017, p. 99).

Camus também compartilhou bons momentos com o modernista, como na sua viagem a Iguape, no litoral paulista. Oswald queria apresentar ao filósofo a procissão da Festa do Bom Jesus, na qual o povo vai até uma gruta extrair pedaços de uma pedra, que

crece sempre, e levá-los até a igreja para pagarem suas promessas. Tal evento marcou profundamente Camus, que além de descrever a procissão no seu conto, também deu o título de “A pedra que cresce”:

Mestiços, mulatos e os primeiros gaúchos que vejo, diante da entrada de uma gruta, esperam pacientemente conseguir pedaços da Pedra que cresce. Iguape, na verdade, é a cidade do Bom Jesus, cuja imagem foi encontrada sobre as ondas pelos pescadores que a levaram nesta gruta. Desde então, cresce ali incansavelmente uma pedra, que é cortada em lascas, muito benéfica (Camus, 2017, p. 105-106).

3. O exílio e o reino

Durante a sua, relativamente, curta vida, Albert Camus esteve ligado tanto ao texto filosófico, onde ele expunha com clareza as suas ideias, quanto ao texto literário, onde ele inventava histórias e forjava sua estética. Frequentemente, ele misturava ambos os talentos, aplicando-os a cada contexto. É isso que afirma José Rodrigues Paiva (1996, p. 112):

Deste modo, realiza um ideal dos clássicos: o da fusão do pensador e do poeta na mesma individualidade. E assim é fiel, enquanto artista e enquanto pensador, a uma das suas mais fortes convicções, que é a de que está na arte a salvação do homem.

Paiva também identifica a evolução de sua obra, que relaciona o texto filosófico com o literário (1996, p. 113). *O estrangeiro* se conecta com *O mito de Sísifo*, ambos os livros foram escritos em 1942. *A peste* (1947) está relacionada com *O homem revoltado* (1951), e com a polêmica deste último. Camus escreve *A queda* (1956), que deveria ser apenas um conto dentro de *O exílio e o reino* (1957), mas que se tornou extenso e dividido em capítulos. Logo, dentre os romances de Camus, apenas o quarto, *O primeiro homem*, não pôde ser concluído em vida, tendo sido publicado pela sua filha em 1994. *O exílio e o reino* foi seu último livro literário em vida, publicado pouco antes de receber o Prêmio Nobel de Literatura, também no ano de 1957. O livro possui seis contos que tratam da dicotomia entre o exílio, ou seja, a solidão, o silêncio, a incompreensão, e o reino, que é a vida integrada em uma sociedade solidária.

A leitura das narrativas confirmará no leitor a suspeita inicial de que, Exílio e Reino, são, na verdade, categorias simbólicas que identificam a infelicidade ou a felicidade, o silêncio ou a palavra, a solidão ou a solidariedade, o vazio ou a plenitude, a escuridão ou a luz, o encontro ou o desencontro... E destas dicotomias que se faz a literatura camusiana, de que estes contos são admirável síntese (Paiva, 1996, p. 114).

Esta oposição entre o solidário e o solitário é fundamental em sua filosofia: deve-se suportar a indiferença da natureza através de uma sociedade que se une em fraternidade. E esta mesma oposição aparece nos romances *O estrangeiro* e *A peste*.

A solidariedade é, sem dúvida, a solução defendida por Albert Camus para enfrentar a crise humanitária causada pelas atrocidades da Segunda Guerra Mundial. Em *A peste* e *O homem revoltado*, ele procura fazer desse pensamento um valor moral que, na ausência de Deus, uniria os homens e os defenderia dos males da sociedade. No entanto, existindo apenas como uma aliança diante da adversidade, sua concepção de solidariedade mostrou-se instável (Gomes, 2015, p. 1, tradução minha).¹

Resumindo o primeiro conto de *O exílio e o reino*, a protagonista Janine, de “A mulher adúltera”, faz uma viagem pelo deserto com Marcel, seu esposo mercador. Seu casamento é marcado pelo silêncio, sem qualquer ato romântico entre ambos. Numa noite estrelada do deserto, ela sai da hospedaria onde está alojada e vai em direção ao deserto solitário, lá entrando numa espécie de simbiose emocional e orgástica com a natureza. Assim, ela realiza o adultério com o deserto contra seu esposo. Também podemos afirmar que ela encerra o adultério contra ela mesma, ao estar numa relação nulificadora com Marcel. Como evidencia Paiva (1996, p. 115):

A sua traição está em deixar-se entregar, por um instante, à sua sensibilidade, ao sonho, à natureza, e descobrir-se infeliz, no exílio, longe do reino que desejou para si. Tal como Sísifo empurrando a pedra, ela continuará, sem saber até quando, a acompanhar o marido através dos desertos cobertos de nuvens de poeira.

Adiante, no segundo conto, “O renegado ou um espírito confuso”, os temas giram em torno do fanatismo e da colonização, num monólogo angustiado que beira a psicose. O personagem em questão é um jovem missionário encarregado de converter uma tribo ao seu Deus cristão, porém ele é capturado e incentivado a se converter ao deus violento da tribo. Quando da conversão, o missionário começa a adorar aquele novo deus e querer obedecer à tribo. Ao chegar um novo missionário, a tribo induz o primeiro a matar o agente cristão. Após isso, a tribo silencia-o e acontece o seguinte desfecho: “Um punhado de sal enche a boca do escravo tagarela” (Camus, 2021, p. 53).

Este conto é o mais desafiador ao leitor, pois no turbilhão de uma consciência confusa, delirante, nervosa e acelerada, o poético se torna de difícil digestão, além de estar carregado de ironia e crueldade. Porém, ao visitar seu próprio passado na Europa, o missionário permite ao leitor tentar ligar os pontos sobre quem ele é, e sobre sua relação com o exílio e o reino. O seu reino desejado é o poder através da religião, inicialmente católica. Porém, ao ser capturado, ele percebe que a fé cristã não irá salvá-lo. Então, ao se converter à religião da tribo, o protagonista teria mais chances de ser salvo, e ao matar o seu ex-colega de ofício, ele deixa claro que o mais importante é estar numa posição favorável, e não o conteúdo particular de cada fé. Porém ele ainda não é aceito pela tribo e é massacrado no seu exílio (Paiva, 1996, p. 116).

¹ No original: “La solidarité est indubitablement la solution préconisée par Albert Camus pour faire face à la crise humanitaire engendrée par les atrocités de La Deuxième Guerre mondiale. Dans *La Peste* et *L’Homme révolté*, il cherche à faire de cette pensée une valeur morale qui, en l’absence de Dieu, unirait les hommes et les défendrait des maux de la société. Toutefois, n’existant que comme une alliance face à l’adversité, sa conception de solidarité s’avère instable”.

O próximo conto, “Os mudos”, apresenta a ideia de solidariedade numa oficina de tanoaria, cujos operários se unem para reclamar aumento salarial ao patrão Lassalle. Após uma frustrada tentativa de greve, eles fazem uma greve de silêncio sem qualquer organização: vendo que um colega para de falar com o patrão durante o exercício da função, os demais vão aderindo ao seu silêncio. Porém, ao terem conhecimento de que a filha de Lassalle está doente, o silêncio torna-se angustiante aos operários, que sentem as dores do chefe. Por conseguinte, todos da tanoaria, inclusive Lassalle e sua família, sofrem o exílio de não poderem se comunicar e serem solidários uns com os outros. Desta forma, Gomes descreve a solidariedade entre os trabalhadores e a questão sobre apoiar ou não o patrão como uma temática recorrente para Camus.

Entre os trabalhadores, há uma solidariedade e até uma certa fraternidade na miséria – Camus nem sempre distingue entre estas duas noções, falando da necessidade de entendimento fraterno entre colonos e nativos – nomeadamente durante a partilha de uma mísera refeição e café, gestos de comunhão laica a que associam Saïd, o único árabe que trabalha na tanoaria² (GOMES, 2015, p. 6, tradução minha).

Avançando para o conto “O hóspede”, Camus trata do assunto da guerra colonial na Argélia, que põe o protagonista, o professor Daru, num dilema entre ser solitário e solidário. Em um dia frio de inverno, um policial da aldeia aparece escoltando um árabe preso por matar um primo por questões familiares. O policial dá a Daru a tarefa de levar no dia seguinte o árabe até a prisão que fica do outro lado da montanha. E logo o dilema aparece na mente e no coração do professor: cumprir a tarefa incômoda ou deixar o árabe fugir. Daru, inclusive, deixa sua casa destrancada à noite para criar uma chance ao seu hóspede para fugir, que não o faz, por sempre parecer indiferente ao seu próprio destino. Até que no dia seguinte, no meio do caminho, Daru apresenta ao árabe duas alternativas: se esconder numa cidade e viver livre, ou ir para a prisão sozinho. Ao se afastar, o professor percebeu que seu indesejado hóspede escolheu a segunda opção. Assim sendo, a solidariedade mútua entre Daru e o árabe vai ao encontro da análise de Paiva (1996, p. 118), que escreve: “por sua vez, o árabe, reconhecendo o humanitarismo de Daru e vendo-se obrigado a ser com ele solidário, escolheu o caminho da prisão”. Quando o protagonista retorna à sua escola, estando sozinho, ele entra no seu exílio novamente, pois percebe mensagens pichadas nas paredes: “Você entregou nosso irmão. Vai pagar por isso” (Camus, 2021, p. 92).

Chegando ao penúltimo conto, “Jonas ou o artista trabalhando”, Camus dá ao personagem-título um outro dilema: o de conseguir trabalhar com o que ama, a pintura, ou o de manter a vida social de um artista famoso com o seu entourage. Resumindo o conto, Jonas não consegue pintar porque seus amigos querem visitá-lo para admirar as suas pinturas e vê-lo trabalhando, porém, ele não alcança a inspiração dessa forma. Logo, ele

² No original: “Entre les ouvriers, il existe une solidarité et même une certaine fraternité dans la misère – Camus ne distingue pas toujours ces deux notions, parlant de la nécessité d’entente fraternelle entre colons et autochtones –, nommément lors du partage d’un maigre repas et de café, gestes de communion laïque à laquelle ils associent Saïd, le seul Arabe qui travaille dans la tonnellerie”.

busca o isolamento, improvisando um ateliê no alto de seu corredor, para mantê-lo inacessível aos outros. O que está em jogo é a questão da paixão pelo ofício e a fama.

Segundo José Rodrigues de Paiva (1996, p. 119-120), o conto tem um tom de ironia bem-humorado, e este bom-humor faz parte de Jonas, que sempre trata tudo sorrindo enquanto resolve seus problemas sem qualquer sentimento de revolta, mesmo que sinta angústia e amargura. Esta temática da relação entre o artista e a sociedade, de que fala o conto de Camus, é também recorrente entre Charles Baudelaire, Herman Hesse e Thomas Mann, aproximação que também foi o assunto da conferência de Camus na Suécia em 1957, ano em que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

4. O engenheiro e o filósofo

Último conto de *O exílio e o reino*, “A pedra que cresce” é o foco deste artigo. O conto está integrado aos outros cinco, não só pelo tema da dicotomia entre solitário/solidário, quanto por outros temas como relações sociais e religiosidade. Entretanto, diferentemente dos seus vizinhos na coletânea, o último conto termina com a integração do personagem ao novo reino, enquanto os outros protagonistas não conseguiram sair do seu exílio emocional. O engenheiro francês d’Arrast, protagonista do conto, busca se integrar ao povo humilde de Iguape, no litoral paulista, passando a conhecer cada vez mais sobre o seu modo de vida e sobre sua cultura, que sincretiza tanto o catolicismo como o candomblé. Conforme a reflexão de Bosi, todas essas diferenças fazem o engenheiro lidar com o choque cultural, o que torna bela a relação fraterna a ser estabelecida:

E o encanto da sua escrita vem do sentimento de estranheza, que o europeu sente diante de uma paisagem tão diferente da sua, misturado com a alegria de descobrir uma humanidade forte na sua pobreza, viril e fraterna (Bosi, 1998, p. 49).

Tal encantamento de Albert Camus pelos brasileiros mereceu lugar na última obra literária publicada três anos antes de seu falecimento. Ao comparar “A pedra que cresce” com o *Diário de viagem*, de publicação póstuma, fica evidente como a experiência do autor, acompanhado por Oswald de Andrade, foi transposta para a ficção. O filósofo projeta seu alter ego no engenheiro que veio construir um dique para salvar a população pobre do infortúnio das enchentes, criando nesse processo uma conexão com a gente brasileira. Muitas situações descritas por Camus nesta obra vieram de experiências que ele mesmo vivenciou, por exemplo, a percepção da balsa que leva o carro dos viajantes de uma margem para a outra do rio:

Saímos [da floresta], finalmente, para o ar livre e chegamos a uma cidadezinha, onde um grande rio nos obriga a parar. Sinais luminosos na outra margem, e vemos chegar uma grande barcaça, do mais antigo sistema possível, movida por meio de um cabo estendido entre as duas margens do rio e conduzida por mulatos de chapéu de palha. Embarcamos, e a barcaça deriva lentamente sobre o rio Ribeira (Camus, 2017, p. 102-103).

No conto, a travessia é descrita em três páginas de forma bem detalhada e dramática, evidenciando a escuridão da noite, a fraca iluminação artificial e o trabalho dos homens negros para transporem o automóvel para o outro lado do rio:

Quando a embarcação se aproximou ainda mais, o homem distinguiu atrás do alpendre dois negros grandes, com chapéus de palha igualmente grandes e vestidos apenas com uma calça de algodão tingido. Lado a lado, colocavam todo o peso de seus músculos sobre as varas que penetravam lentamente no rio, em direção à parte de trás da jangada, enquanto os negros, com o mesmo movimento lento, inclinavam-se acima das águas até o limite do equilíbrio [...] (Camus, 2021, p. 137).

Mais adiante, há a cena em que d'Arrast chega ao município de Registro, também no estado de São Paulo, onde ele encontra imigrantes japoneses. O autor também relata este fato em seu diário no dia 5 de agosto. Já na história, Camus recria com um humor irônico que dá leveza à descrição detalhada:

[...] continuamos a nos arrastar em direção a Registro, verdadeira capital japonesa no meio do Brasil, onde tive tempo de ver casas de decoração frágil e até mesmo um quimono. Anunciam então que Iguape não fica a mais de sessenta quilômetros (Camus, 2017, p. 103).

Teve um sobressalto. O carro parara. Estavam agora no Japão: de cada lado da estrada, casas de aparência frágil e, nas casas, quimonos furtivos. O motorista estava falando com um japonês de macacão sujo, com um chapéu de palha brasileiro. Então o veículo tornou a partir.

- Ele disse só quarenta quilômetros.
- Onde estávamos? Em Tóquio?
- Não, Registro. Em nosso país, todos os japoneses vêm para cá.
- Por quê?
- Não se sabe. São amarelos, sabe, Sr. d'Arrast (Camus, 2021, p. 141).

Outro ponto onde o ficcional nutre-se do real está na instalação improvisada que o prefeito de Iguape consegue reservar aos viajantes: uma ala desativada de um hospital, pois todos os quartos do hotel estão ocupados:

Tudo está fechado no hotel. Uma autoridade encontrada na noite nos leva à casa do maire (o prefeito, como o chamam aqui). O prefeito nos avisa, pela porta, que vamos dormir no hospital [...] No hospital 'Boa Memória' (esse é o nome), somos conduzidos pela amável autoridade em direção a um pavilhão desativado que cheira a pintura fresca, a uns cem passos. Dizem-me que, na verdade, foi repintado em nossa homenagem. Mas, não há luz, já que a usina da região para as onze horas. Ao brilho dos isqueiros, enxergamos, contudo, seis camas limpas e rústicas. É o nosso dormitório (Camus, 2017, p. 103-104).

De manhã bem cedo, d'Arrast, sentado na cama, olhava com espanto para a sala onde acabava de acordar. As paredes grandes tinham sido recentemente caiadas de marrom até a metade. Mais acima, haviam sido pintadas de branco numa época longínqua e crostas amareladas recobriam-nas até o teto. Havia duas fileiras de seis camas, uma diante da outra.

D'Arrast via apenas uma cama desfeita na extremidade de sua fileira, e estava vazia. Mas ouviu ruídos à esquerda e virou-se em direção à porta, onde estava Sócrates, segurando uma garrafa de água mineral em cada mão e rindo.

– Lembrança feliz – dizia.

D'Arrast se sacudiu. Sim, o hospital onde o prefeito os alojara na véspera chamava-se 'Lembrança Feliz' [...] (Camus, 2021, p. 141-142).

Segundo o registro do dia 5 de agosto no *Diário de viagem*, após saírem do hospital Boa Memória, Camus e seus colegas de viagem, incluindo Oswald de Andrade, foram convidados pelo prefeito de Iguape a um jantar num clube. No decorrer do jantar, um policial aparece embriagado e reclama que o passaporte de Albert não está em ordem, mesmo com as evidências de que está. O prefeito cochicha com outras autoridades, e então diz ao escritor que o policial merece uma punição a ser dada pelo próprio Camus, pois um incidente desses não pode ficar sem resposta. Camus insiste em deixar o policial em paz, com um pedido pessoal para o prefeito, que então cede (Camus, 2017, p 104-105). D'Arrast passa pela mesma situação e tem a mesma resolução, porém, no lugar de um policial, é um chefe de polícia, igualmente bêbado e inconveniente (Camus, 2021, 145-156).

No *Diário de viagem*, na sequência da procissão, um marinheiro relata a Albert Camus os motivos da promessa religiosa que fizera, e acaba por inspirar um personagem muito importante no conto: um cozinheiro de navio com quem o engenheiro irá criar um vínculo de amizade:

Um deles [dos romeiros], que tem um ar de assírio, ornado de uma bela barba negra, conta-nos que foi salvo de um naufrágio pelo Bom Jesus, após uma noite e um dia passados nas ondas furiosas, e que fez a promessa de carregar na cabeça uma pedra de sessenta quilos durante a procissão (Camus, 2017, p. 106).

– Eu estava no mar, na costa de Iguape, num pequeno petroleiro que faz cabotagem para abastecer os portos da costa. Houve fogo a bordo. Não foi culpa minha, eu conheço o meu trabalho! Não, que azar! Conseguimos colocar os botes na água. À noite, o mar subiu, o bote virou, eu afundei. Quando subi, bati com a cabeça no bote. Fiquei perdido. A noite estava escura, o mar é grande, e, além disso, eu nado mal, estava com medo. De repente, vi uma luz ao longe, reconheci a cúpula da igreja do Bom Jesus de Iguape. Então, disse ao Bom Jesus que carregaria na procissão uma pedra de cinquenta quilos na cabeça se ele me salvasse. Você não acredita, mas as águas se acalmaram e meu coração também. Nadei calmamente, estava feliz, e cheguei à costa. Amanhã, vou cumprir minha promessa (Camus, 2021, p. 152-153).

Ao longo do resto da história, este cozinheiro leva d'Arrast para o terreiro de macumba e para a procissão da Festa do Bom Jesus, mesmo percebendo que o novo amigo não tem fé:

– E você, nunca pediu, nunca fez uma promessa?

– Sim, uma vez, acho.

- Num naufrágio?
 - Algo assim, se quiser.
- E d'Arrast retirou a mão bruscamente. Mas, no momento de se virar, reencontrou o olhar do cozinheiro. Hesitou, depois sorriu.
- Posso contar-lhe, se bem que não tenha importância. Alguém ia morrer por minha culpa. Acho que pedi.
 - Prometeu?
 - Não, antes tivesse prometido (Camus, 2021, p. 155).

O cozinheiro então faz o convite ao protagonista: “Você é um capitão – disse. – Minha casa é sua. E depois vai me ajudar a cumprir a minha promessa, como se você mesmo tivesse feito. Isso vai ajudá-lo também” (Camus, 2021, p. 155). O outro tenta negar os benefícios, porém o brasileiro chama-o de orgulhoso, que por sua vez discorda e afirma ser uma pessoa só, ou seja, não ter um deus para cuidar dele.

Ao final do conto, estando junto do prefeito e de seu entourage, d'Arrast observa que, lá longe, o humilde amigo não consegue carregar direito a pedra retirada da gruta santa, pois ele está cansado devido às danças nos rituais da noite anterior. Então, d'Arrast começa a ajudar o amigo. De grande constituição, o francês passa a carregar a pesada pedra, porém ao invés de seguir para a igreja, como todos os outros faziam, ele a levou para o barraco do cozinheiro. Quando os moradores do barraco chegaram, viram a pedra no local onde fica a fogueira. Ao verem d'Arrast exausto, sentado no chão com os olhos fechados, todos ali passaram a se sentar em volta da pedra também. Neste ato de união, o engenheiro sente a felicidade tomar o seu coração, terminando, deste jeito, o livro *O exílio e o reino*:

D'Arrast, de pé na escuridão, sem nada ver, e o ruído das águias o enchia de uma felicidade tumultuada. De olhos fechados, saudava alegremente sua própria força, saudava, uma vez mais, a vida que recomeçava. No mesmo instante, houve uma explosão [dos fogos de artifício] que parecia muito próxima. O irmão afastou-se um pouco do cozinheiro e virando-se para d'Arrast, sem olhar para ele, mostrou-lhe o lugar vazio:
– Sente-se conosco” (Camus, 2021, p. 174).

5. Considerações finais

Ao analisar *Diário de viagem* e *O exílio e o reino*, é possível perceber como Albert Camus utiliza seus registros e sua memória para compor o último conto do seu último livro de ficção. Mais do que uma simples maneira de contar a sua própria experiência e de mostrar aos franceses a sua perspectiva sobre o Brasil, Albert Camus também nos mostra seu desejo de ter aproveitado melhor a viagem e ter se integrado mais ao nosso povo durante as suas andanças. Pois, é no protagonista d'Arrast que o escritor imagina como tudo seria se pudesse ter interagido mais com os pobres do país. É para d'Arrast que Camus reserva a única graça duradoura, em contraponto aos exílios tristes a que estão confinados os demais protagonistas do livro.

Mesmo fazendo uma viagem aos Estados Unidos em 1946, é ao Brasil que ele dedica espaço em sua literatura, representando o Novo Mundo. Algo encantador o país apresentou

a Camus, para que oito anos depois, ele lembrasse de tais experiências e pensasse com carinho sobre o povo brasileiro. Embora ele falasse que o Brasil tende a ser dominado pela natureza, este mesmo pensamento é visto ao longo de sua obra sobre a Argélia, lugar de onde ele veio, de um bairro pobre. As ruínas romanas de Tipasa são invadidas pela natureza, que reivindica seu território no passado. Assim, as florestas brasileiras tendem a querer de volta sua terra, neutralizando os efeitos da história: “A diferença é que essas cidades ‘selvagens’ ou ‘indomáveis’, no dizer de Lévi-Strauss, não eram nada estranhas a Camus, que crescera nos subúrbios de Argel” (Pinto, 2022, p. 10).

Enfim, entre a natureza e as pequenas situações da vida humilde, d’Arrast conheceu a felicidade que Camus queria ter experimentado melhor no Brasil. E para ter tantas experiências interessantes, o próprio escritor de *O estrangeiro*, Albert Camus, teve seus momentos de alegria entre nossa gente.

Referências

BOSI, Alfredo. Camus na Festa do Bom Jesus. *Tempo Social*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. (49-63), maio, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86699>. Acesso em: 27 nov. 2024.

CAMUS, Albert. *Diário de viagem*. Tradução: Valerie Rumjanek. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017. 126p.

CAMUS, Albert. *O exílio e o reino*. Tradução: Valerie Rumjanek. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021. 174p.

CAMUS, Albert; GERMAIN, Louis. *Caro professor Germain: cartas e escritos*. Tradução: Ivone Benedetti. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2024. 94p.

PINTO, Manuel da Costa. O Brasil Mediterrâneo de Camus. In: *Camus, o viajante*. Organização: Manuel da Costa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2022. 190p.

GESKE, Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva. Dos desencontros ao encontro: a viagem de Albert Camus ao Brasil em 1949. *Criação e Crítica*, n. 28, p. (20-49), dezembro, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/172796>. Acesso em: 27 nov. 2024.

GOMES, Fernando. “Solitaire ou solidaire” dans L’Exil et le Royaume d’Albert Camus. *Carnets*. Deuxième série – 4, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/carnets/1559>. Acesso em: 27 nov. 2024.

PAIVA, José Rodrigues. O Exílio e o Reino: o filosófico e o literário no contista Albert Camus. *Ciência & Trópico*. Recife, v. 24, n. 1, p. (111-123), jan./jun., 1996. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/616>. Acesso em: 27 nov. 2024.



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Charles Baudelaire e João do Rio: comparação entre o poema em prosa *O velho saltimbanco* e a crônica *As mulheres mendigas*

Charles Baudelaire and João do Rio: comparison between the prose poem The Old Acrobat and the chronicle The beggar women

Gabriela Fernanda Crystal Zaro*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27, n. especial, 60-75, 2025. Universidade Federal de Pernambuco.
ISSN 1984-7408. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.267945>

Resumo: O presente artigo busca fazer uma breve comparação entre uma crônica do jornalista carioca João do Rio e um poema em prosa do poeta francês Charles Baudelaire focando tanto na aproximação que se possa fazer entre esses dois gêneros, quanto na temática da pobreza e mendicância presente nos dois textos, analisando as semelhanças e diferença entre o modo que os dois autores discorrem sobre tal assunto. Tem-se como *corpus* literário a crônica “As mulheres mendigas”, de João do Rio, e “O velho saltimbanco”, de Baudelaire. Tecer-se-á também uma pequena análise do contexto histórico da época que esses dois escritores viveram, a Belle Époque.

Palavras-chave: João do Rio; Baudelaire; crônica; poema em prosa; pobreza.

Abstract: This article aims to provide a brief comparison between a chronicle by the Brazilian journalist João do Rio and a prose poem by the French poet Charles Baudelaire, focusing both on the convergence between these two literary genres and on the themes of poverty and beggary present in both texts. The analysis will explore the similarities and differences in how the two authors approach this subject. The literary corpus consists of João do Rio’s chronicle “The beggar women” and Baudelaire’s “The Old Acrobat”. Additionally, a brief examination of the historical context of the Belle Époque, the period in which both writers lived, will be conducted.

Keywords: João do Rio ; Baudelaire ; Chronicle ; prose poem ; poverty.

* Graduada em Letras Português/Francês pela Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil. Email: gabrielafernanda.crystalzaro@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7822-8064>. Trabalho desenvolvido para conclusão de curso da disciplina Relações Literárias Brasil-França, ministrada pelo Prof. Dr. Alexandre Bebian de Almeida.

1. Introdução: o contexto histórico da Belle-Époque

A Belle-Époque refere-se a um período histórico anterior à primeira guerra mundial, de 1871 a 1914, que foi de grande otimismo na Europa devido à prosperidade econômica, cultural e tecnológica. Neste momento, cria-se uma imagem de afastamento de crises e guerras, “tudo parece próspero e alegre, a despreocupação reina” (Pastura, 2014, p. 45) devido às inovações nos transportes, como o aperfeiçoamento da bicicleta, a aplicação do motor à explosão nos automóveis; no que diz respeito à ciência, na biologia, cita-se a descoberta do papel dos micróbios e a importância da assepsia, por Louis Pasteur, que levou à criação da vacina; na física, a descoberta dos elétrons por Jean Perrin, da radioatividade do urânio por Becquerel bem como os estudos da radioatividade por Pierre Curie e sua esposa Marie que trouxeram grandes contribuições para o estudo da estrutura da matéria. Acrescenta-se ainda que “os anos 1900 viram a iluminação elétrica, o cinematógrafo, inventado pelos irmãos *Auguste e Louis Lumière*, as primeiras matérias plásticas e, enfim, a radio-telegrafia, resultado dos trabalhos de Branly, Marconi, Lodge e Popov” (Pastura, 2014, p. 46), além de progressos na aviação que “permitiram a *Blériot* atravessar *le canal de la Manche* em 1909 e a *Roland Garros* atravessar o Mediterrâneo em 1913” (Pastura, 2014, p. 45).

Foi nesta época também que emergiu, nas ciências humanas, a teoria da psicanálise de Freud; na literatura, nomes até hoje importantes e muito estudados, como Marcel Proust e Oscar Wilde; e, nas artes, o movimento denominado como *Art Nouveau* que consistiu na preocupação excessiva com elementos decorativos utilizando-se de formas orgânicas - a natureza, a fauna e a flora - para decoração, o uso de vitrais e mosaicos, e as estruturas com inspiração nos estilos Rococó e Barroco. Todas essas mudanças refletem-se na sociedade e nos costumes e, por esse motivo, a burguesia aumenta seu poder e passa a fazer grandes bailes e festas em salões, frequentar óperas, lugares perfeitos para que as altas classes pudessem exibir seus trajes chiques, refinados e delicadamente elaborados com tecidos nobres nos quais eram acrescentados bordados, rendas e plumas.

Neste período Paris consolida-se como o centro cultural, pois é da sociedade francesa que surgem grandes nomes ligados às inovações deste momento. Além disso, a França também se destaca no mercado mundial devido à abundância de metais preciosos, como ouro e prata, o que possibilitou o crescimento de sua economia, tornando-se, até mesmo, um dos poucos países que emprestavam dinheiro a outros, garantindo-lhe a alcunha de “banqueiro da Europa”. Acompanhando todas essas transformações, o imperador Napoleão III encarrega o Barão Georges-Eugène Haussmann de realizar uma série de reformas em Paris com o objetivo de modernizar a cidade, melhorando-a esteticamente, resolvendo os problemas de saneamento e garantindo melhor circulação urbana. Tais mudanças ocorrem entre os anos de 1853 e 1870 e é quando Paris ganha os traços tão característicos e conhecidos atualmente: há a abertura dos grandes *boulevards*, a criação de parques e jardins, a padronização arquitetônica e, principalmente, a iluminação da cidade como um todo, dando-lhe a denominação de “cidade luz”.

A partir desse momento, Paris passou a ser vista como referência mundial nos mais diversos setores, sobretudo arquitetura, urbanismo e moda. Por esse motivo, entre 1903 e 1906, o prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, ordenou a reforma da capital federal tendo como modelo a cidade de Paris. A ideia era eliminar traços coloniais e escravistas a fim de construir uma metrópole moderna que passasse uma imagem progressista do país. Essa fase ficou conhecida como Belle Époque brasileira e nela se deu a Modernização da Zona Portuária, a criação de grandes avenidas, seguindo o modelo dos *boulevards*- como a Avenida Central, hoje Rio Branco, a Beira-Mar, a Maracanã -, a adaptação da cidade para os automóveis, o uso da energia elétrica para iluminar a cidade e a reorganização do espaço urbano, com a destruição de favelas e cortiços das áreas centrais a fim de não impedirem o embelezamento da cidade. Ademais, os costumes também mudaram, e o peso da cultura francesa sobre o Brasil aumentou consideravelmente, ressaltando-se o setor literário, como afirma a professora Angela Pastura em sua obra *Imagens de Paris nos Trópicos*:

[...] nesta época, o *Café Paris*, no Largo da Carioca, era o mais *chic* da cidade, frequentado por *cocottes* e pela *jeunesse dorée* onde o francês era a língua dominante. [...] Nestes tempos liam-se *Anatole France, Flaubert, Baudelaire, Zola, Jean Lorrain*. Os literatos cariocas falavam francês, alguns escreviam em francês e todos sonhavam em viajar a *Paris*. Os brasileiros mantinham-se a par das tendências literárias francesas através de livrarias como a Garnier, estabelecida em 1846, e principal ponto de encontro dos literatos. Lá, se informavam das últimas novidades vindas de Paris. O peso cumulativo da tradição francófila no Rio foi aumentando no decorrer do século XIX e, em 1900, a elite já incorporava ao cotidiano o uso do francês e a familiaridade com a cultura do país de *Balzac* (Pastura, 2014, p. 47-48).

De acordo com o que foi exposto, percebe-se que foi grande a influência da França na sociedade brasileira e, nesse sentido, a literatura também fez parte desse mundo tropical que se inspirava na cultura francesa. Citando o crítico brasileiro Antonio Candido (1993, p. 211), “Há mais de quarenta anos eu disse que ‘estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada’, porque a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos [...]”. Por conseguinte, ao ler um texto brasileiro faz-se de crucial importância refletir sobre as influências que este recebeu de sociedades estrangeiras. É neste cenário que se encontra a figura de Baudelaire, na França, e João do Rio, no Brasil.

Nessa perspectiva, ainda que não tenham sido contemporâneos, o momento que vivenciaram em seus respectivos países permitiu que ambos se aproximassem na escrita. Tal ponto pode ser corroborado pela afirmação feita pelo jornalista Gustavo Zeitel (2021, p. 15) em seu ensaio “*A herança do olhar: de Charles Baudelaire a João do Rio, poeta e repórter documentam as ruínas da modernidade*”: “[é] inequívoca a influência de Baudelaire em João do Rio. Se a comparação parece impertinente devido à distância espaço-temporal, o cronista e repórter João do Rio mostrou-se ciente do legado do projeto poético baudelaireano”. Estudar-se-á, portanto, neste ensaio, como *corpus* de análise comparativa entre os dois autores, o poema em prosa “O velho saltimbanco”, de Baudelaire, e a crônica “As mulheres mendigas”, de João do Rio.

Detendo-se, inicialmente, na análise dos gêneros, a crônica é um texto curto, em prosa, que possui tempo e espaços bem definidos, sobretudo porque trata de assuntos contemporâneos, com linguagem simples e, muitas vezes, coloquial. Já o poema em prosa é assim denominado porque se trata de um texto escrito em prosa e com caráter excessivamente lírico - traço típico da poesia que, no entanto, possui versos e estrofes. Porém, as semelhanças entre os gêneros são grandes, o que permite que muitos autores os aproximem, uma vez que a crônica é um gênero bastante livre e que admite certo grau de lirismo, afastando-a, inclusive, do estritamente jornalístico e aproximando-a do literário. Conforme o ensaísta e professor Paulo Rónai em sua tentativa de definir o que é crônica:

Para qualquer *brasileiro* a palavra de “crônica” tem sentido claro e inequívoco, embora ainda não dicionarizado; designa uma composição breve, relacionada com a atualidade, publicada em jornal ou revista. (...) Pois uma das características inconfundíveis da crônica é precisamente a sua quase intraduzibilidade. Tão enraizada está ela na terra de que brota, tão ligada às sugestões sentimentais do ambiente, aos hábitos linguísticos do meio, à realidade social circundante que, vertida em qualquer idioma estrangeiro, precisaria de um sem-número de eruditas notas de pé de página destinadas a esclarecer alusões e subentendidos o que contrastaria profundamente com outra característica fundamental do gênero, a leveza (Rónai, 1994, apud Meirelles, 2013, p. 4).

Nesse sentido, é justamente essa literariedade que dificulta a tradução, aproximando a crônica do poema em prosa. Assim, é partindo-se dessa aproximação que se tratará o corpus deste trabalho como semelhantes em nível de comparação:

Ainda tentando isolá-la teoricamente, definindo-lhe as características, Rónai acaba por inserir esse novo gênero textual, moderno e metropolitano por excelência, em um contexto ainda mais amplo, quando ressalta “a sua quase intraduzibilidade” como “uma das características inconfundíveis da crônica”, precisamente! É justamente a qualidade da “intraduzibilidade” uma das características inconfundíveis da poesia. Fazendo isso, Rónai mais uma vez reafirma a natureza imprecisável e, de maneira inconfundível, lírica que estabelece uma intrínseca ligação com a forma “poema”, ainda que em prosa, e a ideia de poesia que pode se expressar através do texto escrito (Meirelles, 2013, p. 5)

Focando-se especificamente em João do Rio, é neste cenário da Belle-Époque tropical que o jornalista percorria as ruas da capital brasileira buscando compreender as mudanças que estavam ocorrendo na sociedade da época, razão pela qual pode-se designá-lo como *flâneur*, isto é, aquele que perambula com inteligência, observando e registrando os acontecimentos ao seu redor. Nesse sentido, João do Rio andava tanto por lugares obscuros, como becos, quanto frequentava salões elegantes da elite carioca, o que também lhe atribui a figura do dândi, e, através desse estilo de vida, “inaugura, entre nós, o jornalismo investigativo e elege a rua como campo de trabalho [...] Escrevendo um gênero novo na imprensa brasileira, a crônica-reportagem, vai observar e encaminhar análises do meio e do momento em que viveu” (Gomes, 2005, p. 23). Porém, também apresentava um

olhar bastante literário para as questões sociais, o que, de acordo com Brito Broca (1958, p. 238, apud Gomes, 2005, p. 12), “é difícil distinguir onde termina o jornalismo e começa a literatura, trabalha numa simbiose das mais produtivas entre o documental e o ficcional”.

Por esse motivo, acabou escrevendo uma vasta obra literária repleta de vivacidade e energia sobre os mais diversos acontecimentos do Rio, nas palavras de Drummond:

Ele é fundamentalmente escritor-jornalista, apresentava flagrantes que oscilam entre a reportagem e o conto. Seus contos têm objetividade jornalística forrada de romantismo. Na curiosa mistura de efeitos verbais e dados concretos, a vida contraditória de todos os dias se espelha com uma vibração que nenhum outro escritor ou jornalista do começo do século XX soube exprimir (Andrade, 1922, s.p.).

É nesse ponto que há a aproximação com a poesia, pois seu lirismo permite aproximar suas crônicas aos poemas em prosa de Baudelaire.

Contudo, um outro elemento também merece igual atenção: a *flânerie*. De acordo com a professora Orna Messer Levin, uma das principais estudiosas de João do Rio, em sua obra *As figurações do Dândi*, “ser *flâneur* significa sair pela cidade com uma sensibilidade superior, vislumbrando o resgate da identidade pulverizada na apreensão daquela forma diminuta do tempo que está no instantâneo da rua. Flanar tem por sinônimo fotografar o testemunho da cidade e comentar a miséria, sem cólera” (Levin, 1996, p. 141). Nesse enquadramento, tanto Baudelaire quanto João do Rio se dedicaram a esta atividade, foram observadores atentos da cidade e fizeram-na como se fosse seu escritório, seu local de trabalho. O *flâneur*, mais do que apenas observar, penetra na multidão e encara a cidade com olhar investigativo, de denúncia, sua missão é relatar os problemas desse mundo em mudança, principalmente para estes dois autores, que viveram momentos de intensas mudanças na cidade em que viviam.

Acrescenta-se ainda outra característica que aproxima os dois textos do corpus ao gênero crônica, a inserção do autor na narrativa como testemunha do fato relatado, o que oferece ao texto um tom mais real e contextual, localizando-o naquele período. Desse modo, tanto Baudelaire coloca-se na cena contada quanto João do Rio, sendo que este último, inclusive, expõe suas conversas com as mulheres mendigas e relata experiências que vivenciou com elas - por exemplo, quando foi enganado por uma delas: “A d. Rosa, para dizer o seu nome e a inaudita felicidade da vida numa rede de mentiras, arrancou-me cinco mil réis, com precipitação, arte e destreza tais que, quando dei por mim, já ia longe com os petizes e a nota” (Rio, 1996, p. 126).

Algo muito interessante de pontuar é o que Baudelaire chamou de “experiência do choque” que se dá através do contato com a multidão, as massas urbanas. Nesse sentido, ao caminhar pelas ruas e perceber as questões relacionadas ao tráfego, o comportamento dos transeuntes e a própria vivência na metrópole de uma forma geral, o escritor sentia uma série de choques e colisões, tanto literal quando metaforicamente. “Segundo Benjamin,

Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica, e, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de ‘um caleidoscópio dotado de consciência’” (Nascimento, 2011, p. 6). E esta experiência assemelha-se com a ingenuidade do *flâneur* da qual João do Rio fala em sua obra *A alma encantadora das ruas*: “O *flâneur* é ingênuo quase sempre. (...) E de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete” (Rio, 1995, p. 6), pois o que há de mais essencial na atividade de flunar é justamente manter a atenção no olhar de modo a perceber o que estava oculto para os demais. Em outras palavras, é dar-se conta daquilo que ninguém viu, o olhar ingênuo, que não sabe exatamente o que buscar, mas que por muito observar acaba por vislumbrar o que outrém não foi capaz de contemplar.

Desse modo, tanto Baudelaire quanto João do Rio veem a cidade criticamente, “seu objetivo é denunciar, podendo ser ‘um radical de ocasião’, como disse Antonio Candido” (Pastura, 2014, p. 78).

Para Walter Benjamin, o *flâneur* familiariza a arte com o mercado e perpassa a cidade com um olhar de estranhamento. Ele busca seu asilo na multidão, e com isso torna a cidade um objeto como outro qualquer, mas, em compensação, ao organizar o percurso do desconhecido, retrata para a modernidade o homem que não se sente bem na cidade onde vive (Levin, 1996, p. 141).

Nesse contexto, esse mal-estar que o escritor sente está relacionado às questões sociais existentes, sobretudo relacionadas à miséria. Tal situação ocorre pois, apesar do clima alegre e o sentimento de prosperidade que permeava ambas as metrópoles, decorrente das modernizações e reformas urbanas, surgiram conjuntamente inúmeros problemas ligados, em especial, à camada mais pobre da população. Isso porque as mudanças sociais provocadas pelo novo modo de produção, advindo das inovações da Primeira Revolução Industrial, intensificaram o êxodo rural, aumentando drasticamente a população urbana. Assim, muitos não conseguiam arranjar emprego e foram obrigados a viver em submoradias ou, até mesmo, nas ruas. Tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro, a abertura das grandes avenidas tirou daqueles lugares a população pobre que ali habitava, deslocando essas pessoas para os subúrbios e áreas marginais das cidades, a periferia, expandindo o número de favelas e dificultando ainda mais a subsistência:

Entretanto, a Belle Époque não significou um período belo para todo o povo brasileiro, a reforma iluminou o centro urbano da cidade e deixou às escuras o que não era considerado esteticamente agradável aos olhos do ideal abstrato de civilização moderna. Desta forma, o projeto de revitalização não se estendia às periferias e aos pobres da cidade, ao contrário, a reforma visava esconder esta parte da realidade carioca, excluindo os sujos, pobres e feios de qualquer vislumbre de modernização. O “bota-abaixo” tirou pessoas de suas casas, desempregou algumas e inviabilizou outras de continuarem suas atividades urbanas, o que corroborou para o aumento da desigualdade social, que já não era pequena, tornando-a um abismo moderno (Pim, 2023, p. 15).

Diante dessa perspectiva, “a atmosfera de alienação e artificialismo em que estava mergulhada a cidade propiciava a valorização de modelos franceses [...] em que não cabiam os pobres, os cortiços, a cultura das tradições populares, que são eternos excluídos do progresso” (Pastura, 2014, p. 49). Nesta análise, apesar dos dois últimos trechos citados focarem na *Belle-Époque* brasileira, a situação não foi muito diferente na França. Baudelaire, assim como João do Rio, também presenciou uma metrópole moderna e iluminada, mas que, ao mesmo tempo, também refletia uma sociedade extremamente desigual e com grande parte da população marginalizada. A multidão de pessoas que existia nas capitais também contava com indivíduos analfabetos, mendigos e miseráveis: “a cidade ideal, a cena, é a ordem. O projeto de reformulação da cidade é intencionalmente segregacionista e excludente. A cidade real, a obscena, é a desordem. É uma modernidade de fachada pois não se preocupa com a questão social” (Pastura, 2014, p. 49).

E é nesse contexto que Baudelaire e João do Rio se inserem, com seus olhares minuciosos e suas perambulações atentas. Ainda que grande parte da população naquela época fosse analfabeta e, portanto, dificilmente teriam acesso a seus textos, os *flâneurs* incluíram essas pessoas na literatura, colocando-as também como figuras importantes de serem retratadas. Como diz Orna Levin em sua obra *As figurações do Dândi*:

No Brasil, a crônica de João do Rio é a responsável pela entrada deste outro mundo na literatura, do submundo que, como já foi dito, o jornalista trouxe à luz quando estampou nos livros o reduto do crime, da malandragem e da exploração. Esta face oculta da cidade foi vasculhada pelo *flâneur* que reviveu a experiência dos estetas europeus e, num sentido antropológico, levantou os aspectos insólitos da realidade brasileira. Através do *flâneur*, João do Rio levou a literatura até os espaços lúgubres a que ninguém havia chegado [...] (Levin, 1996, p. 148).

2. A crônica carioca e o poema em prosa francês

Nesse contexto, João do Rio escreve *A alma encantadora das ruas*, onde encontra-se a crônica “As mulheres mendigas”, na qual o carioca destaca a prática da mendicância, e Baudelaire produz seu poema em prosa “O velho saltimbanco” em seu livro *O spleen de Paris*. Detendo-se na análise deste último, o próprio termo *spleen*, ainda que não tenha sido traduzido no título, pode ser aproximado da palavra “melancolia” em português. A escolha deste vocábulo não foi arbitrária, Baudelaire tenta refletir no título de sua obra toda sua angústia em meio ao caos da modernidade, sua inquietude diante dos problemas sociais existentes:

Essa passagem [pelas reformas urbanas de Paris] testemunhada pelo poeta francês não foi sentida com entusiasmo; pelo contrário, Walter Benjamin salienta que a dissolução e a desesperança são os principais traços conferidos a Paris nas obras de Baudelaire. [...] É a melancolia mediante uma realidade em perpétuo estado de transitoriedade (Oliveira; Beccari, 2024, p. 153).

Sendo assim, é diante desse estado de espírito que se pode atentar à figura do velho no poema em prosa “O velho saltimbanco”. Nele, o poeta, durante uma festa de rua, praticando sua *flânerie*, observa, do meio da multidão de frequentadores desse evento, no fim de barracas, um pobre saltimbanco:

No fim, no extremo fim da fila de barracas, como se, envergonhado, ele tivesse se exilado a si mesmo de todos esses esplendores, vi um pobre saltimbanco, arqueado, caduco, decrepito, uma ruína de homem, encostado a uma das estaca de sua cabana; uma cabana; uma cabana mais miserável que a do selvagem mais bruto, com dois tocos de vela que, escorrendo e fumegando, iluminavam bem demais a desgraça ao redor (Baudelaire, 2020, p. 32).

E, ainda que nesse pequeno trecho Baudelaire já denuncie a forma miserável em que o velho vive, ele acentua ainda mais esse cenário de pobreza através de contrastes com o outro lado da sociedade que não é vítima – ou, pelo menos, menos vítima – da miséria.

Nessa perspectiva, pode-se dividir o poema em duas partes, sendo a primeira referente à alegria da festa popular e a segunda o momento após o eu-lírico visualizar o velho, momento em que a alegria da festa é suprimida pela imagem de trevas e escuridão na qual o homem humilde se encontra. Percebe-se que há um contraste nítido e acentuado na passagem de uma parte para a outra, sendo que essa oposição é enfatizada, sobretudo, pelos sentidos.

De início, destaca-se a paleta de cores; nos parágrafos anteriores à imagem do velho, as cores são vibrantes e quentes como se pode observar em “detonações de foguetes” (Baudelaire, 2020, p. 31); “clarins” (Baudelaire, 2020, p. 31), “luz das lanternas” (Baudelaire, 2020, p. 31), “faiscar suas saias” (Baudelaire, 2020, p. 31), o próprio poeta chega a afirmar que “tudo era luz”. Porém, no instante em que seus olhos se deparam com a figura do saltimbanco tudo muda, no momento anterior, tudo era luz, agora a iluminação é restrita a dois tocos de vela que escorrem de forma a tornar o ambiente ao redor do homem tão aterrorizante que o poeta compara aquele espaço às trevas: “que maravilha ele tinha para mostrar naquelas trevas fétidas, atrás da cortina esfrangalhada?” (Baudelaire, 2020, p. 32).

Aprofundando-se na análise, até mesmo o cheiro muda, o que antes o eu-lírico descrevia como um lugar com cheiro de festa (“E por toda parte circulavam, dominando todos os perfumes, um cheiro de fritura que era como que o incenso dessa festa”) (Baudelaire, 2020, p. 32)), agora é um cheiro fétido, ruim, de podridão. Captando as sensações sonoras, enquanto na primeira parte tem-se uma descrição de barulhos que são capazes de serem ouvidos até mesmo pelo leitor no momento da leitura, o ambiente em que o velho se encontra é como se fosse uma bolha em meio à multidão, onde reina o silêncio, enquanto as pessoas riem, as crianças berram e os artistas tocam instrumentos musicais, o saltimbanco permanece quieto: “Era uma mistura de gritos, clarins e detonações de foguetes” (Baudelaire, 2020, p. 31); “Estava mudo e imóvel” (Baudelaire, 2020, p. 32). Em

outras palavras, o ambiente fervoroso do início contrasta diretamente com o oásis inexpressivamente triste onde o velho se encontra.

O poema é quase como se fosse um espelho, pois reflete, de forma inversa, a situação narrada no início e após a visualização do homem pelo escritor. O velho saltimbanco é um ser humano como qualquer outro dentro da multidão, a figura em si é a mesma, mas disposta de maneira totalmente invertida. Enquanto as pessoas expressam a alegria de estarem naquele lugar, de poderem sorrir, descansar, as crianças não precisarem ir à escola e os adultos ao trabalho, onde tudo é comemoração, do outro lado é tudo miséria, quietude e tristeza. Focando-se nos sentimentos propriamente ditos, à medida que os cidadãos sentem o alívio e o prazer de comemorarem e descansarem, o velho saltimbanco renuncia a essas sensações de felicidade, ele enxerga-se à margem dessas pessoas, à margem dessa sociedade que praticamente o exclui. Ele parece ser invisível em meio a todos, ainda que possua características que destoam completamente do mundo em que a massa está mergulhada: “Ele não ria, o miserável! Não chorava, não dançava, não gesticulava, não gritava; não cantava nenhuma canção, nem alegre, nem lamurienta, não implorava. Estava mudo e imóvel. Tinha renunciado, tinha abdicado. Seu destino estava selado” (Baudelaire, 2020, p. 32).

Neste momento, o *flâneur* tem, como nomeou Baudelaire, a *experiência do choque* (Silva, 2011, p. 6, grifo nosso), e, por esse motivo, o poeta fica aflito e extático: “Senti a garganta apertada pela mão terrível da histeria, e senti que meu olhar era ofuscado por lágrimas rebeldes, dessas que não querem cair./ Que fazer?” (Baudelaire, 2020, p. 32). E, por fim, quando cria coragem para dar dinheiro ao velho, ainda que de forma discreta, o poeta é arrastado pela multidão para longe do homem pobre. Pode-se interpretar essa passagem como uma metáfora da própria sociedade, o *flâneur*, por ser dotado de um olhar atento, é o único que consegue notar as contradições, enxergar aquilo que se põe nitidamente perante os olhos dos indivíduos, mas que é ofuscado, ou até mesmo ignorado, pelos demais. O ato de ser arrastado para longe daquela imagem é a própria sociedade colocando o escritor de volta em seu lugar de origem, pois ele não pertence àquele oásis em que se encontra a camada mais pobre, bem como também pode ser interpretado como uma tentativa de o corpo social manter a marginalização existente.

No que diz respeito a “As mulheres mendigas”, percebe-se, assim como em “O velho saltimbanco”, o olhar do escritor para as camadas mais humildes da população, pois a crônica de João do Rio faz uma descrição, uma espécie de panorama, dos tipos de mendigas existentes na sociedade. Mais uma vez aqui observa-se a divisão do texto em duas partes, sendo que na primeira o autor carioca discorre sobre as mendigas que, de seu ponto de vista, pedem esmola por malandragem e na segunda foca naquelas que são realmente miseráveis. Diante desse quadro, também é possível traçar uma oposição entre as partes, pois o jornalista, desde o início da crônica, faz uma oposição entre mendicância e miséria. Dito de outro modo, João do Rio, com seu olhar de *flâneur*, e suas perambulações pelas ruas da capital, enxerga a exploração que há na sociedade, até mesmo entre indivíduos das

classes mais baixas. Sendo assim, para ele, há aquelas mulheres que realmente são necessitadas e, portanto, nada possuem para a sobrevivência, e aquelas que pedem esmola por “preguiça” de encontrar algo melhor.

Valendo-se desta óptica, João do Rio porta-se, na crônica, como um estudioso do meio social e, desde o início, trata a situação da pobreza como um objeto de teor científico: “É preciso estudar a sociedade complicada e diversa dos que pedem esmola, adivinhar até onde vai a verdade e até onde chega a malandrice, para compreender como a polícia descarta o agasalho da invalidez e a toleima incauta dos que dão esmolas” (Rio, 1995, p. 125). A partir daí, o autor delinear os mais diversos tipos de mulheres que pedem esmola: “há mendigas burguesas, mendigas mães de família, alugadas, dirigidas por *caftens*, cegas que veem admiravelmente bem, chaguentas lépidas, cartomantes ambulantes, vagabundas, e uma série de mulheres perdidas cuja estrela escureceu na mais aflitiva desgraça” (Rio, 1995, p. 126). E, ainda que apresente tais mulheres com um olhar bastante pejorativo, pois associadas à malandragem, através do seu olhar de *flâneur*, o leitor consegue apreender a situação social da miséria que existia na sociedade carioca da época e como que a prática da mendicância estava extremamente presente nas ruas dessa metrópole brasileira: “Nos pontos dos bondes, pelas ruas, guiadas sempre por crianças de faces inexpressivas, vemos tristes criaturas com as mãos estendidas, mastigando desejos para a nossa salvação, com a ajuda de Deus” (Rio, 1995, p. 126). Aqui, ignorando a ironia empregada pelo escritor, percebe-se que há pedintes por todas as partes da cidade.

Outro trecho amplifica ainda mais a visão da miserável sociedade carioca: “[...] postam-se nas escadarias, agachadas, salmodiando funerariamente, olhando com rancor os mendigos – negros roídos de alcoolismo, velhos a tremer de sífilis” (Rio, 1996, p. 126). Nesse panorama, através da descrição do trabalho mendicante, João do Rio mostra uma faceta a mais, que não se limita às mulheres mendigas, mas estende-se a outra parte da camada mais pobre da sociedade: indivíduos doentes e agonizando nas portas das igrejas. Além disso, também, indiretamente, denuncia a exploração sexual a que muitas mulheres, sem outras opções, submetem-se para garantir a sobrevivência:

As raparigas são uma espécie de pupilas da sra. Genoveva que mora na Gamboa. Josefa, picada de bexiga, só espera o meio de se ver fora do jugo; Albertina, tísica, tossindo e escarrando, apresenta um atestado que a dá por mãe de três filhos. [...] Certo caften, morador nos subúrbios, chamado Alfredo, tem por sua conta um par de raparigas – a Jovita italiana, e a parda Maria. A Jovita foi, a princípio, criada; fugiu com um rapaz, abandonou-o e caiu na exploração da mendicância com o sr. Alfredo. Maria é a história de Jovita, um pouco mais escurecida (Rio, 1996, p. 127- 8).

Vê-se que, apesar do olhar totalmente depreciativo de João do Rio, as condições dessas mulheres são péssimas, ainda que elas não sejam a parcela “realmente miserável”, suas vidas são uma constante exploração, bem como vivem em estado bastante desvalido, pois além de algumas estarem doentes – acometidas pela bexiga ou pela tuberculose – elas também são vítimas do abandono por parte de algum parceiro e, por esse motivo, precisam

vender seu corpo como forma de sobreviverem. Isto é, veem-se obrigadas a entregarem-se à prostituição.

Detendo-se nas mulheres que João do Rio nomeia como “realmente miseráveis”, nesta segunda parte da crônica, quando o autor começa a falar especificamente desta parcela da população feminina, acentua-se a denúncia da miséria:

Para estas basta um pão enlameado e um níquel; basta um copo de álcool para as ver taramelar, recordando a existência passada. [...] Andam por aí ulceradas, sujas, desgrenhadas, com as faces intumescidas e as bocas arrebatadas pelos socos, corridas a varadas dos quiosques, vaiadas pela garotada. Nas noites de chuva, sob os açoites da ventania, aconchegam-se pelos portais, metem-se pelos socavões, tiritando... Às vezes, para cúmulo de desgraça, aparecem grávidas, sem saber como, à mercê da horda de vagabundos que as viola, que as tortura, que as bate, sem lhes conceder ao menos a piedade do nojo; e os filhos morrem, desaparecem, levados na tristura do seu soluçante existir, estrangulados, talvez, nos inúmeros recantos que a milícia do nosso duplo policiamento ignora (Rio, 1996, p. 128 - 9).

Desse modo, o leitor depara-se com a camada mais baixa da miséria, que são aquelas mulheres que nada têm, sofrem violência extrema, pois são violentadas, engravidam e ainda perdem seus filhos pela ação da força policial. A exploração feita a essas mulheres é máxima, elas estão no último recôndito da marginalização social, uma vez que não possuem nem mesmo um mínimo de respeito tal qual as outras mendigas. Neste cenário, o esquecimento e a ignorância da sociedade para com estas pessoas, em comparação com o velho saltimbanco, é representando não pela multidão que carrega o poeta para longe, mas pela ausência de nome dessas mulheres; enquanto as demais mendigas possuem nomes – que, inclusive, são citados – as mulheres realmente miseráveis não são dignas, nem mesmo, de uma identidade:

Eu encheria tiras de papel sem conta, só com o nome dessas desgraças a quem ninguém pergunta o nome, senão nas estações, entre cachações de soldados e a pose pantafaçuda dos inspetores; e seria um livro horrendo, aquele que contasse com a simples verdade todas as vidas anônimas desses fantásticos seres de agonia e de miséria! (Rio, 1996, p. 128-9).

Nesse contexto, assim como o poeta, no texto de Baudelaire, tenta aproximar-se do mendigo para dar-lhe uma esmola e não consegue por ser arrastado pela multidão, aqui na crônica de João do Rio, por mais que o jornalista tente dar voz a uma mendiga, inclusive, identificando-a pelo nome e permitindo que ela narre sua história de vida, no momento em que essa mulher começa a falar, ela é expulsa e calada pelo dono de um estabelecimento alimentício: “Eram dez horas da noite. O dono do quiosque fechava as persianas, apagando os bicos de gás. E, vendo-a naquele gozo, na pantomima do prazer, berrou, de longe: – Eh! lá, lambisgóia velha, se não te apressas não levas o pão!” (Rio, 1996, p. 130). Logo, assim como o pobre saltimbanco em Baudelaire, a mulher mendiga também não pode desfrutar

de um momento de prazer e nem mesmo merece ter lugar na escrita, uma vez que tanto a voz quanto a imagem de ambos os personagens são ofuscados pela multidão.

Ademais, cita-se ainda que, em ambos os textos do *corpus*, a imagem da miséria é associada à tristeza. Em Baudelaire, o velho não ria, tinha uma expressão contida e em João do Rio tanto as crianças quanto as mendigas carregam a mesma expressão do saltimbanco: “guiadas sempre por crianças de faces inexpressivas, vemos tristes criaturas com as mãos estendidas” (Rio, 1996, p. 126).

Outro tópico de interesse para a análise é a multidão, tão presente nas obras de ambos os autores: “O inimigo não habita mais as torres, as alturas; ele caiu, mas na queda se fez forte e agora está ao lado, é ele, é o outro, o mais próximo” (Menezes, 2017, p. 83) e este inimigo, como se pode observar através do poema em prosa e da crônica, é o próprio o homem, são os indivíduos que ocupam a sociedade, é a multidão. Por esse motivo que tanto João do Rio quanto Baudelaire elegem “a multidão como um lugar privilegiado de observação da fugacidade da vida, inserindo-se nela para ‘ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo’” (Oliveira; Beccari, 2024, p. 153), pois ela é o melhor lugar de observação. Isso porque nela eles conseguem se misturar, uma vez que fazem parte dela, bem como também podem observar o que nela acontece. Dentro dessa perspectiva, “de acordo com Benjamin, em Baudelaire a multidão ‘não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como imagem oculta’” (Oliveira; Beccari, 2024, p. 153). De fato, tanto em Baudelaire quanto em João do Rio, ainda que a multidão não seja o elemento principal, ela é um componente extremamente significativo.

Em relação a “O velho saltimbanco”, a multidão aparece de maneira muito mais explícita que em João do Rio, em vista de que ela é diretamente citada, como, por exemplo, no trecho “Por fim, eu já me resolvia a deixar discretamente algum dinheiro sobre uma das tábuas da cabana, fazendo votos de que ele adivinhasse minha intenção, quando *um grande refluxo de povo*, causado sabe-se lá por qual tumulto, me arrastou para longe” (Baudelaire, 2020, p. 32-33, grifo nosso). Já em João do Rio ela não é clara, mas se apresenta nas entranhas da crônica quando o autor carioca comenta sobre os fiéis que vão assistir às missas - “Às portas das igrejas param, indagam quem entra, a ver se a missa é de gente rica” (Rio, 1996, p. 126) -, os frequentadores dos centros comerciais - “percorrem os estabelecimentos comerciais, ou *lugares de agitação*; sobem às redações dos jornais” (Rio, 1996, p. 126, grifo nosso) - e, sobretudo, a multidão é personificada na imagem do dono do quiosque ao final da crônica que encarna e incorpora em sua fala e em sua atitude o comportamento e o pensamento da multidão.

3. O ponto de contraste: a importância da literatura comparada

Por último, faz-se importante comentar uma principal diferença entre Baudelaire e João do Rio, pois ainda que seja notável as semelhanças entre os dois, as divergências são de igual importância. Assim, no que se refere aos textos analisados neste ensaio, é possível

perceber que o final de “O velho saltimbanco” termina com o poeta vendo-se refletido no homem miserável e compara a precária situação do velho com o destino dos poetas na modernidade:

E, voltando-me para trás, obcecado por aquela visão, tentei analisar o meu súbito sofrimento, e disse comigo mesmo: acabo de ver uma imagem do velho homem de letras que sobreviveu à geração que ele soube divertir com brilhantismo; uma imagem do velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado pela miséria e pela ingratidão pública, numa barraca em que mais ninguém quer entrar! (Baudelaire, 2020, p. 33).

Nesse sentido, Baudelaire foi um escritor que mais do que simplesmente mostrar a verdadeira realidade da sociedade do seu tempo, a pobreza e a precariedade das classes populares, também foi um crítico analista da posição do poeta na contemporaneidade. Em outros poemas em prosa, como em *Perda da auréola*, também presente na obra *O spleen de Paris*, Baudelaire já havia comentado sobre o destino trágico de quem escreve poesia, pois as letras caíram na mediocridade: “Agora posso passear incógnito, cometer atos vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais” (Baudelaire, 2020, p. 100); “De resto, a dignidade me entedia. E gosto de pensar que um mau poeta qualquer há de recolhê-la e envergá-la sem pudor” (Baudelaire, 2020, p. 100).

A partir destes trechos vê-se também que há um rebaixamento da função do social do poeta, que agora não conta mais com o mesmo reconhecimento de outrora, implicando mudanças na condição de vida dos escritores que, neste momento, devem vender sua arte a fim de não caírem na pobreza e na miséria: “devido ao capitalismo e às novas relações de trabalho, são vistos tão simplesmente como trabalhadores assalariados” (Meirelles, 2013, p. 3). A desvalorização da arte e, conseqüentemente, a perda da importância atribuída ao poeta, faz com que Baudelaire se sinta marginalizado dentro da sociedade parisiense de sua época: “Ao enfrentar a cidade moderna, Baudelaire elege o embate eu “versus” multidão como tema central de sua poética. Sua biografia, aliás, nos introduz a uma ambivalência existencial. Oriundo de uma família rica, o poeta conhece a marginalidade simbólica e financeira” (Zeitel, 2021, p. 7). Entretanto, a multidão leva o autor para longe daquela imagem, pois, mesmo que o escritor francês se veja refletido no velho, os cidadãos ainda atribuem mais prestígio às letras do que aos famintos, reforçando aqui a invisibilidade dos necessitados perante a sociedade.

Nesta mesma linha de raciocínio pode-se chegar a João do Rio em relação às mulheres que ele analisa. O autor carioca não se vê refletido nesta classe social, em completa oposição a Baudelaire, João do Rio coloca um distanciamento entre ele e as mulheres mendigas, reforçando, inclusive, sua imagem de dândi, pois, ainda que veja os pobres, também possui visibilidade suficiente para frequentar os salões da elite. Enfatiza-se também que, além de João do Rio se colocar em uma posição de superioridade em relação às mulheres mendigas, o jornalista critica severamente uma considerável parcela das mulheres que ocupam o posto de mendigas, por exemplo, quando constrói afirmações

como “Têm, naturalmente, uma vida regrada a cronômetro suíço, criaturas tão convencidas do seu ofício” (Rio, 1996, p. 126); “percebe-se que esmolar é apenas uma profissão menos fatigante que coser ou lavar” (Rio, 1996, p. 126). Neste panorama, João do Rio é bastante preconceituoso e discriminatório ao analisar a classe mais humilde, sobretudo em comparação a Baudelaire. Porém, ainda que seu olhar seja ácido, sua narração não deixa de mostrar a realidade da miséria na Belle-Époque carioca e de dar visibilidade aos miseráveis na literatura.

Sendo assim, o estudo da literatura comparada torna-se fundamental para o maior entendimento das sociedades na atualidade, principalmente a brasileira, que foi fortemente influenciada pela cultura estrangeira. No que diz respeito à relação literária entre França e Brasil, foca-se em dois autores que estão fortemente ligados tanto pelo contexto histórico em que viveram, a Belle-Époque, quanto pelos temas que trabalharam em suas obras. Neste enquadramento, ainda que não tenham sido contemporâneos, tanto Baudelaire quanto João do Rio, mesmo que com visões distintas, trouxeram para a literatura a imagem dos marginalizados, espelhando em seus escritos muito da realidade social que havia sido ofuscada pela alegria das modernizações e transformações nas metrópoles.

Incorporando a imagem do *flâneur*, ambos os autores perambulam pela cidade onde vivem com olhares atentos àquilo que os demais habitantes das capitais não conseguem enxergar e é sob este prisma que eles retratam a pobreza e a miséria ao misturaram-se a uma multidão que ignora as diferenças de classes.

A partir de suas andanças pela cidade do Rio de Janeiro, João do Rio traçou um panorama que descreve não somente as alterações na percepção e na experiência urbana trazidas pela modernidade implantada pela reforma Pereira Passos, mas também deu visibilidade a minuciosos detalhes citadinos, que sob o olhar atento de um autor/jornalista andante, foram inseridos na história da modernização do Rio de Janeiro. De acordo com Antelo, João do Rio “fez da crônica jornalística uma janela através da qual contemplava as glórias e misérias do Brasil republicano” (Antelo, 2023, p. 25).

E, do mesmo modo faz o autor francês, pois “desesperadamente, Baudelaire percorreu as cidades – becos, bulevares e avenidas, rostos perplexos e anônimos -, e, no meio da multidão, tentou resgatar o homem” (Menezes, 2013, p. 94). Em outras palavras, diante de uma sociedade industrializada e capitalista que divulga o ideal de alegria e prosperidade, Baudelaire e João do Rio, através de suas andanças, perpetuam na escrita a verdadeira realidade social. E, com seus olhares também dotados de liricidade e intraduzibilidade, permitem a aproximação de dois gêneros literários diferentes: o poema em prosa e a crônica. Por fim, extrapolando-se o literário, a comparação entre Baudelaire e João do Rio torna possível visualizar a influência da França sobre o Brasil bem como permite ver que entre duas sociedades distintas, parisiense e carioca, há o enfrentamento de questões sociais semelhantes.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*. São Paulo: Editora 34, 2020.

CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*, São Paulo, Cia das Letras, 1993, p. 211.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio (Nossos clássicos)*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *JOÃO DO RIO: um escritor entre duas cidades*. Exposição iconográfica. Exposição realizada entre 8 de agosto a 4 de outubro de 1992, na casa da Cultura de Poços de Caldas, MG. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, Casa da Cultura Poços de Caldas, 1992. 88 p.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MEIRELLES, Ricardo. Charles Baudelaire e João do Rio: duas almas flanando pela cidade. Anais ABRALIC Internacional. Campina Grande: Realize Editora, 2013. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4541>. Acesso em: 02/11/2024 11:00.

MENEZES, Marcos Antonio. *Baudelaire e os sujeitos da modernidade*. Albuquerque: revista de história, v. 5, n. 10, 27 jun. 2017.

NASCIMENTO, Dayane da Silva. *Olhares sobre o moderno: a metrópole nas visões de Charles Baudelaire e João do Rio*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Juliana M. S; BECCARI, Marcos N. *A poética pictórica de Charles Baudelaire: breve estudo do imaginário de O spleen de Paris*. Revista Científica/FAP | vol.30 no. 1. jan-jun-2024 |ISSN: 1980-5071 | Curitiba, p.151-169.

PASTURA, Angela F. Perricone. *Imagens de Paris nos Trópicos*. 2ªed. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

PIM, Isabelle Vitor. *João do Rio, um olhar sobre a miséria urbana nas crônicas "os que começam.... "e" as mulheres mendigas"*. 51 p. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Letras - Português e Literatura da Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Pampa, Campus Bagé, Bagé, 2022.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. 3ªed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

ZEITEL, Gustavo. A herança do olhar: de Charles Baudelaire a João do Rio, poeta e repórter documentam as ruínas da modernidade. *Revista Miguel*, PUC Rio, nº 5, jul/dez, 2021 PUC, p. 3 – 17. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=56053&idi=1>. Acesso em 26. mar. 2025.



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Produção escrita e experiência soropositiva: relações literárias entre Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert

Production écrite et expérience séropositive : des relations littéraires entre Caio Fernando Abreu et Hervé Guibert

Thiago Bio Bemfica Mattos*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27, n. especial, 78-88, 2025. Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.267942>

Resumo: O brasileiro Caio Fernando Abreu e o francês Hervé Guibert tocam-se em diversos sentidos: escrevem contemporaneamente durante a epidemia do vírus da imunodeficiência humana (HIV) nos anos 1980 e 1990, produzem uma obra marcada pela profissão em redações de jornais e revistas, inserem-se em seus textos e apresentam fatos biográficos para tratar de assuntos maiores, entre outros pontos comuns. Contudo, também diferenciam-se quanto ao modo como lidaram com o medo da época, por exemplo: Abreu costuma expor-se com maior otimismo e deseja combater a hipocrisia que encobre o vírus, enquanto Guibert revela-se mais fatalista e desesperançado, sentindo-se abandonado por pares de sua comunidade. “Negro amor ao som de Bruce Springsteen” (1994), de Abreu, e *Ao amigo que não me salvou a vida* (1990), de Guibert, abordam casos de outros homossexuais convivendo com HIV antes dos próprios escritores tomarem conhecimento dos respectivos diagnósticos. Neste trabalho, apresentamos vias de aproximação e afastamento entre a produção dos dois que, pressagiando a experiência soropositiva e a perenidade da vida, usaram de sua obra como um meio para resistir ao preconceito da época, disseminar informações relacionadas à aids e desestigmatizar a vida de pacientes após o resultado positivo para HIV.

Palavras-chave: Relações literárias Brasil-França; Soropositividade; LGBTQIAPN+; Literatura brasileira dos anos 1990.

Résumé : Le Brésilien Caio Fernando Abreu et le Français Hervé Guibert se rejoignent sous divers aspects : ils écrivent simultanément pendant l'épidémie du virus de l'immunodéficience humaine (VIH) dans les années 1980 et 1990, produisent une œuvre marquée par leur profession dans des rédactions de journaux et de magazines, intègrent leurs textes personnels et présentent des faits biographiques pour aborder des sujets plus vastes, parmi d'autres points communs. Cependant, ils se distinguent également par la manière dont ils ont affronté la peur de l'époque. Par exemple : Abreu a tendance à se montrer plus optimiste et cherche à combattre l'hypocrisie qui dissimule le virus, tandis que Guibert se révèle plus fataliste et désespéré, se sentant abandonné par ses pairs au sein de sa communauté. Dans « Negro amor ao som de Bruce Springsteen » (1994) d'Abreu et *À l'amí qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) de Guibert, ils abordent des cas d'autres homosexuels vivant avec le VIH avant que les écrivains eux-mêmes ne découvrent leurs diagnostics respectifs. Dans ce travail, nous présentons les voies de rapprochement et d'éloignement entre les productions de ces deux auteurs, qui, pressentant l'expérience séropositive et la pérennité de la vie, ont utilisé leur œuvre comme un moyen de résister à la stigmatisation de l'époque, de diffuser des informations sur le sida et de déstigmatiser la vie des patients après un résultat positif au VIH.

Mots-clés : Relations littéraires Brésil-France ; Séropositivité ; LGBTQIAPN+ ; Littérature brésilienne aux années 1990.

* Graduando do Bacharelado em Letras Português - Francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: thiago.bemficamattos@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0911-1030>. Este artigo é resultado da pesquisa elaborada ao longo do segundo semestre de 2024 para a disciplina Relações Literárias Brasil-França, ministrada e sob supervisão do Prof. Dr. Alexandre Bebian de Almeida, docente do Departamento de Letras Modernas.

1. Introdução

Caio Fernando Abreu nasceu em 12 de setembro de 1948, em Santiago (RS). Publicou seu primeiro livro, uma coletânea de contos, *Inventário do irremediável*, em 1970. Escreveu romances, contos, novelas e peças de teatro; foi cronista e contribuiu para jornais, incluindo uma seção quinzenal para o jornal *O Estado de S. Paulo*, além de publicações no *Zero Hora* e uma cobertura para a então recém-criada revista *Veja*; viajou pela América e pela Europa; teve importantes amizades com intelectuais e promotores da cultura brasileira da segunda metade do século XX. Descobriu seu diagnóstico do vírus da imunodeficiência humana (HIV) em agosto de 1994, aos 45 anos. Faleceu em 25 de fevereiro de 1996, aos 47, em Porto Alegre (RS), em decorrência de complicações do vírus.

Agora, cruzemos o Atlântico de sul a norte, oeste a leste.

Hervé Guibert nasceu em 14 de dezembro de 1955, na comuna de Saint-Cloud, nos arredores de Paris. Sua primeira obra publicada foi uma coletânea de contos autobiográficos, *La Mort propagande*, de 1977. Escreveu romances, contos, roteiros e diários; foi fotógrafo e, ainda que um tanto forçado, fez do jornalismo seu ganha-pão, com contribuições e críticas para o caderno de cultura do *Le Monde*; viajou pela Europa e pela América; estreitou laços com figuras em ascensão das ciências humanas e da produção cultural francesa da segunda metade do século XX. Muito protelado, o diagnóstico que detectou o HIV em seu corpo veio em janeiro de 1988, quando Guibert tinha 32 anos. Faleceu em 27 de dezembro de 1991, aos 36, em Clamart, ao sul de Paris, após uma tentativa de suicídio, atormentado pelas complicações do vírus.

Longe de empreender alusões a uma numerologia entre os dois escritores, é fato que as trajetórias dessas duas figuras se aproximam e se tocam em diversos sentidos. Ambos marcaram a literatura contemporânea de seus países e, nas obras que produziram, exploraram os temas da doença, da sexualidade, da vida homossexual em tempos de aids e da memória — ainda que não se restringindo a eles. Como tentativa de aproximá-los, aqui abordaremos em especial uma crônica de Abreu, “Negro amor ao som de Bruce Springsteen”, selecionada entre os textos reunidos postumamente em *A vida gritando nos cantos* (2012), e dois capítulos, o 8º e o 31º, da autoficção de *Ao amigo que não me salvou a vida* (1990), de Guibert.

Em 15 de maio de 1994, sai no jornal *O Estado de S. Paulo* a crônica de Abreu, na qual o autor, em viagem a Paris, descreve um segundo encontro fortuito com um garçom brasileiro que trabalhava na capital francesa. Por acaso, se reviram em um bar que os dois estavam frequentando, e João lhe contou a história de seu amor com Christian, um francês com quem estabelecera um relacionamento já fazia dez anos. O namorado ficou doente e atestou-se que ele contraíra o vírus da aids. Quando a doença de Christian piorou gravemente, sua mãe judia, que não sabia da homossexualidade nem da doença do filho, viajou de Toulouse à capital e deparou-se com o namorado, o que provocou grande conflito emocional e o florescimento de preconceitos enraizados. Decidido a ficar com Christian até

o fim, por ser negro e brasileiro, João enfrentou a rejeição da mãe, que até evitava tocar os presentes e as comidas que ele levava ao apartamento dos dois. Abreu deu conselhos ao recém-conhecido para lidar com a situação, e ambos despediram-se e deixaram novamente ao acaso para que se reencontrassem em outra oportunidade.

Por sua vez, Hervé Guibert, em *Ao amigo que não me salvou a vida*, romance que envolve sua autobiografia, faz um relato profundo e pessoal sobre o processo de seu diagnóstico do HIV. Considerado seu livro mais conhecido, foi publicado primeiro em 1990, na França, mais tarde recebeu uma tradução para o português brasileiro em 1995 pela José Olympio e, depois de algum tempo esgotado no mercado, outra em 2023 pela Todavia. Nas páginas, ele demonstra como assistiu ao vírus primeiro acometer amigos próximos, gerando-lhe grande temor, até chegar a vez de ver o próprio corpo ser gradualmente consumido pela enfermidade. Ao mesmo tempo, faz uma crítica grave aos amigos e médicos que o acompanhavam nessa jornada de sofrimento, marcada pela aceleração da morte e pela falta de conhecimento sobre a doença na época.

No capítulo oitavo, Guibert conta da primeira vez que ouviu falar da aids: em 1981, por um amigo diretor de um laboratório farmacêutico que vira o assunto crescer em artigos médicos estadunidenses. O escritor via a doença com ceticismo, assim como seu amigo e vizinho Muzil (ainda que não revelado explicitamente no livro, sabe-se hoje que se trata de um apelido para Michel Foucault), achando impossível que a doença fosse exclusiva de homossexuais, como se acreditava na época. Muzil já estava infectado, embora ainda sem estar ciente, e meses depois caiu em depressão conforme os efeitos do vírus avançaram. Menciona-se o medo de Muzil de replicar a doença na vida de seu namorado Stéphane. Páginas mais à frente, no capítulo 31, em junho de 1984, Muzil caiu na cozinha de casa e bateu a cabeça. Quem o encontrou foi Stéphane, justamente, que chamou a família para acompanhá-los em uma internação. Muzil estava debilitado, ainda com músculos fortes, embora com o corpo fraco pela doença. O irmão ajudou a levá-lo para um hospital mais perto de casa, e a irmã o visitava com alimentos e remédios mesmo contra as indicações dos enfermeiros. Cansado, Muzil expressava seu desespero e medo da condição, sentindo que não havia mais nada a ser feito, passava por intensos ataques de tosse e sentia desconforto com o tratamento. Seguiram-se então as últimas semanas de vida dele — Michel Foucault morreria naquele mesmo mês, 22 dias depois da queda no interior de seu apartamento.

2. Aproximações e afastamentos

Tanto Hervé Guibert quanto Caio Fernando Abreu iniciaram suas carreiras profissionais no jornalismo enquanto paralelamente se dedicavam aos textos literários. A pressão diária e a rotina exaustiva nas redações afetaram o processo criativo de cada um, e com frequência eles reclamavam do tempo limitado para se dedicar à ficção. Era um emprego banal que consumia tempo e energia, mas que, paralelamente, teve influência direta no estilo de seus textos literários. A produção dos jornais e revistas implicou na

fragmentação e na brevidade das narrativas que saíram em livro e refletiu em uma abordagem concisa e densa da escrita.

O inverso também foi verdadeiro: a literatura teve influência similar nos textos que produziram nas redações. Não à toa Abreu se dedicou por mais de dez anos à crônica, por exemplo, gênero que se insere em um lugar de entremeio, que contém em si mesmo uma matriz midiática (coletividade, periodicidade, “rubricidade” e atualidade) e uma matriz literária da imprensa (ficcionalização, ironia, estilo de conversação e escrita íntima) (Thérenty, 2007); no caso de Guibert, chega a ser difícil pensar em sua produção como pertencente a um só gênero, visto que constantemente mesclava vários, que recorria a sua obra literária como um espaço de experimentações e assim aplicava elementos do jornalismo, da fotografia, do cinema e das artes plásticas em suas narrativas a fim de desvelar a si mesmo (Fernandes, 2016a). Daí a necessidade de categorizá-lo entre as obras da autoficção.

Quando Abreu decide escrever diretamente de Paris sobre o que se passa em terras francesas, ele confirma sua habilidade para narrar os detalhes de um cotidiano que, embora distante do leitor do livro, carregava algo de relevante para o leitor do jornal. Vai além da simples informação: transmite vivacidade e oferece não apenas relatos, mas reflexões e opiniões sobre uma ampla gama de temas, mantendo sua obra atual e envolvente. Fala de uma adaptação teatral francesa de *A paixão segundo G.H.* (“1994: um ano para a literatura”, *O Estado de S. Paulo*, 9/1/1994), de “brasileirices” de que sente saudade, como as novelas da TV Globo (“Viva o império das coroas magníficas!”, *O Estado de S. Paulo*, 20/3/1994), de casos de violência no Brasil estampados em jornal francês (“De laços, seios, sábados e tormentas”, *O Estado de S. Paulo*, 1/5/1994), de experiências pela Europa na posição de viajante brasileiro (“Confissões de um lusófono enfurecido”, *O Estado de S. Paulo*, 29/5/1994), e por aí vai... Ele coloca tudo isso no papel de modo cru e direto, ora com irritação, ora com poesia, frequentemente com uma leveza descontraída, sem hesitações ou adornos.

“Negro amor ao som de Bruce Springsteen” apresenta a clara empatia que se formou por parte do narrador (o próprio Caio Fernando Abreu) pelo caso de João, o garçom brasileiro. Este vive o drama de ter um parceiro com aids em estágio terminal e constrói um vínculo com Abreu a partir do momento que aborda sua história pessoal, tocando-o profundamente. Vale apontar que Abreu evita recair no enviesamento do senso comum daquele período ao abordar histórias de pessoas que contraíram aids, evitando a retratação da doença de forma igual à feita na capa fatalística de *Veja* que estampou o cantor Cazuza em 1989, por exemplo. Quando aborda as experiências soropositivas, o escritor abstrai o apelo folhetinesco e voyeurístico em prol de uma fotografia empática e humanizada.

Embora tivesse à disposição elementos que lhe permitiriam criar uma crônica sensacionalista, Abreu narra a história de João sem acenar para o dramático ou o exagerado. Abre a crônica com um “Paris”, remetendo ao trabalho de correspondência das

redações, escreve em primeira pessoa, firma-se como testemunho fiel do que foi visto e ouvido e afirma que, naquele texto, “o que importa é a história real de João” (Abreu, 2012, p. 185). Ele poderia apelar para dramatizar a situação dos namorados com a mãe, poderia focalizar no medo diante da morte iminente, poderia explorar a situação enferma de Christian, mas resolve concentrar-se na parte “dura, real, presente” (Abreu, 2012, p. 185) do caso do garçom que acabava de conhecer melhor.

Por outro lado, contudo, a narração de Guibert é mais tomada pelo medo provocado pelo vírus nos idos dos anos 1980 e 1990 como uma sentença de morte. A escrita de *Ao amigo que não me salvou a vida* acontece quatro anos após o falecimento do amigo Muzil. Inicia-se no dia seguinte ao Natal de 1988 e transcorre entre idas e vindas temporais lidando com a realidade do pressagiado diagnóstico de HIV. Escreve o autor nos dois capítulos de abertura do livro, prenunciando a história da ilusão salvatéria prometida pelo “amigo” da dedicatória-título irônica:

[...] acreditei durante três meses estar condenado por essa doença mortal chamada aids. [...] e nos meses seguintes, em que pude, por aquele acaso extraordinário, acreditar-me salvo, entre a dúvida e a lucidez, à beira tanto do desânimo quanto da esperança, não sei também o que pensar sobre nenhuma dessas questões cruciais, sobre essa alternância entre condenação e remissão, não sei se essa salvação é uma isca colocada diante de mim, como uma armadilha para me acalmar (Guibert, 2023, p. 5-6).

O tom de seu livro convive com o assombro de perder as forças por completo para o vírus da mesma forma a que ele assistira em Muzil e outros conhecidos — e isso se repetirá nos cinco livros que ele publicou depois daquele Natal, durante os quase três anos antes da tentativa de suicídio, em 1991. “Vamos todos morrer dessa doença, eu, você, Jules, todos que amamos” (Guibert, 2023, p. 94), sentencia o autor fatalmente a um amigo enquanto viajavam à ilha de Elba logo após a morte de Muzil.

Aliás, a morte deste — assim como a deterioração que lhe carcomeu as esperanças aos poucos — ganha papel anunciador do que também alcançaria Guibert cedo ou tarde. A rememoração dos traumas passados serve de meio de compreensão do presente:

Tive então, pela primeira vez, uma espécie de visão, ou vertigem, que me dava plenos poderes, que me encarregava dessas transcrições ignóbeis e que as legitimava anunciando-me, era portanto a chamada premonição, um pressentimento poderoso, que eu estava plenamente habilitado para isso porque não era tanto a agonia de meu amigo que eu descrevia, mas a agonia que me esperava e que seria idêntica, havia uma certeza de que para além da amizade estávamos ligados por um destino tanatológico comum (Guibert, 2023, p. 84).

Ainda assim, por mais iminente que visse a derrocada para o vírus, *Ao amigo que não me salvou a vida* até pode demonstrar o temor à morte, mas, nas páginas, a voz do autor permanece firme, sem vacilar, sem hesitar. Ele passa de médico em médico, entre curandeiros e charlatões, atesta sintomas inexplicáveis, revive encontros íntimos como

premonições aterradoras e, no entanto, não deixa de portar uma lucidez revigorante. Ele e o próprio mundo se desnudam. O livro registra a versão dos acontecimentos incertos aos olhos do escritor, permeado por um apelo angustiado e desesperado por salvação, mas não buscando piedade no abandono. Sua altivez e seu orgulho ficam evidentes página a página, não tenta esconder o cinismo ou revelar apenas a versão mais favorável de si.

É interessante observar a retratação da rede de apoio aos soropositivos presentes nas histórias de Abreu e Guibert. A mãe de Christian quer ajudá-lo a enfrentar a doença, mas com isso deseja também tirá-lo de onde ele mora e afastá-lo do namorado que ela não aceita e que se entrega aos cuidados do enfermo. Quer levá-lo de volta a Toulouse, onde acredita que será melhor tratado estando em família, e não com aquele “anjo negro portador da peste” de “*là-bas*”, o Brasil (Abreu, 2012, p. 186). A incompreensão e a surpresa agravam o relacionamento entre os três. E não temos a oportunidade de saber como a história se encerra, uma vez que os poucos parágrafos que nos são narrados são frutos de um fortuito encontro entre Abreu e o garçom.

Na contramão, Muzil recebe apoio da família, dos amigos e, em especial, do namorado. Todos ajudam a interná-lo e fazem visitas até serem impedidos pela equipe hospitalar — “Ele não me deu permissão de voltar a ver Muzil com vida, invocou a lei do sangue que privilegia os membros da família em relação aos amigos, não estava questionando nem um pouco que eu fosse um de seus próximos” (Guibert, 2023, p. 86). Inclusive evitam expor a situação à mídia e à sociedade, a pedidos de Muzil mesmo, uma vez que Michel Foucault era uma figura conhecida na França e fora dela. Assim como João, Stéphane encarna a figura abnegada para com seu namorado. Na verdade, mais próximo do caso de Christian está o do próprio Hervé Guibert, que exorciza sua mágoa pelo apoio que não recebeu — ou que rejeitou — diante do medo da aids, antes e depois da confirmação do HIV.

3. O diagnóstico da mudança

Foi exatamente ao retornar dessa viagem à Europa que Caio Fernando Abreu fez o exame e descobriu sua soropositividade. Relatar o caso de João reforçava um desejo de falar mais sobre a aids e expor ainda mais tanto o cruel mecanismo que regia o tratamento de soropositivos quanto o ostracismo inclusive de quem convivia com estes, atitude que o escritor manteve depois de assumir publicamente o diagnóstico positivo de HIV (Arriagada, 2016). Ele já abordava o tema da aids fazia ao menos sete anos, desde o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1987), em um período em que o surgimento do vírus ameaçava os avanços das lutas dos então direitos homossexuais, hoje LGBTQIAPN+.

Em 1988, o brasileiro já perdera amigos próximos e aprofundou-se no sofrimento desse luto na crônica “Nos amávamos tanto”, de 13 de janeiro. As perdas se assomavam até que, entre agosto e setembro de 1994, três meses depois de “Negro amor ao som de Bruce Springsteen”, Abreu comunicou o próprio resultado aos leitores da seção quinzenal de crônicas de sua autoria para *O Estado de S. Paulo*. Ele confirma a doença aos leitores em

uma série de três crônicas sequenciadas conhecidas como “Cartas para além dos muros”, publicadas em 21 de agosto e em 4 e 18 de setembro. Referenciando-se aos muros do cemitério que via através da janela de um quarto em que foi internado, essas epístolas entreveem a possibilidade de ele ser mais que um corpo moribundo. “Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela” (Abreu, 2014, p. 124), abre o escritor na primeira delas. “No caminho do inferno encontrei tantos anjos” (Abreu, 2014, p. 127), conta na segunda, e cita Derek Jarman, Freddy Mercury, Cyril Collard, Néstor Perlongher, Renato Russo, Cazusa e até Hervé Guibert, já falecido, o qual “continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida” (Abreu, 2014, p. 129). A revelação explícita vem na terceira, descoberta a existência do vírus em seu corpo já há dez anos:

Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. [...] o resultado: HIV positivo. [...] Depois, foram 27 dias [no Hospital Emílio Ribas, em São Paulo] habitados por sustos e anjos — médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios — e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram dentro de mim até tornarem-se uma coisa só. [...] Aceito todo dia. Conto para você [leitor], porque não sei ser senão pessoal, impudico, e sendo assim preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo (Abreu, 2014, p. 130).

Para um gênero de tão pouca perenidade, é um projeto consistente o de Abreu de falar abertamente e desmistificar os fatos por trás da epidemia de HIV em suas crônicas. No entanto, em 16 de agosto, antes de abrir ao público geral, o gaúcho envia uma carta a uma amiga conterrânea, a pintora Maria Lídia Magliani. Foi escrita durante essa internação de quase um mês, três anos após o falecimento do par francês com quem aqui estamos a comparar. Nela, o escritor também mantém a posição otimista:

Pois é, amiga. Aconteceu — estou com AIDS — ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique) [...] E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte [...]. Quero ajudar a tirar o véu de hipocrisia que encobre este vírus assassino. Mas creia, estou equilibrado sereno e às vezes até feliz (Abreu, 2016).

Em contraste, *Ao amigo que não me salvou a vida* captura os primeiros anos incertos da epidemia. Ainda que escrevendo em 1988, os acontecimentos narrados na primeira metade do livro compreendem o início da década, quando as pesquisas aos casos do vírus engatinhavam e poucos tratamentos haviam sido aplicados ou testados. Guibert evita ir às clínicas de exame e tratamento de HIV, sente o olhar atravessado de pessoas a quem pede ajuda, crê que muitos profissionais da saúde com quem interage tratam a doença com leviandade. O amigo Muzil fala em uma união dos homossexuais por meio de uma experiência comum, mas Guibert vive atemorizado por tal incerteza e se apresenta de forma crua e sem constrangimento, revelando com total transparência o impacto da doença em si. Se comparado a Caio Fernando Abreu, há mais envergonhamento, mas não menos pudor, e uma nota um tanto maior de desalento, insanabilidade e acabrunhamento.

O livro funciona como um ato compulsivo de despedida à medida que Guibert aguarda a aproximação da morte, cada vez mais curto o tempo com vida.

Enquanto isso, ele encontra forças e tempo para deixar algum registro da própria versão dos fatos, do mundo e de si mesmo. Nessa pequena margem de incerteza que lhe resta, acompanha todo o texto um apelo angustiado e desesperado de salvação que, a cada abandono, vai se convertendo em ressentimento contra tudo e todos (Quinalha, 2023).

O diagnóstico positivo de HIV só se confirma na segunda metade da obra, mas a expectativa enquanto relembra eventos e perdas do passado é crescente conforme os dias de dezembro e janeiro passam. A subjetividade por trás das palavras constrói pontes para que Guibert-autor e Guibert-personagem se conectem e aprendam, em seus tempos, a vencer o esquecimento por meio do registro memorial.

[...] conduzido de um hospital a outro, submetido a uma série de tratamentos com base em remédios e transfusões de sangue, inseguro quanto à possibilidade de se relacionar sexualmente, o que se observa em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* [Ao amigo que não me salvou a vida] e "Cartas para além do muro" [sic] é o retrato de um corpo reduzido, sem autonomia para atuar no mundo da maneira que lhe convém, frente à impossibilidade da performance (Fernandes, 2016, p. 115-116).

Cabe sinalizar uma semelhança na atitude tanto de Guibert quanto de Abreu ao momento que recebem seu diagnóstico. Sem terem conseguido se dedicar integralmente à literatura, ambos passam a querer se dedicar a um novo projeto de escrita. Embora nem todos os textos de Guibert possam ser classificados como autoficcionais, sua obra como um todo parece se aproximar desse gênero. Na sequência da "revelação inapelável" (Guibert, 2023, p. 49) de *Ao amigo que não me salvou a vida*, vieram *Protocolo da compaixão* (1991) e *O homem do chapéu vermelho* (1992), que também abordam a convivência com o vírus, ambos traduzidos no Brasil pela José Olympio na década de 1990. O gênero da autoficção surge em um momento crucial de sua vida, em uma tentativa de ficcionalizar a própria vida e alcançar o potencial de uma identidade sexualmente tumultuada. Nos três anos finais de sua vida, todo o material que produziu se voltou para o tema do "sida", como os franceses chamam.

(Aliás, algo similar se passou com o amigo Muzil, conforme contado no capítulo 13 do livro de Guibert: Michel Foucault, ao saber da soropositividade, tomado por "impotência e decrepitude" (Guibert, 2023, p. 29), sentiu-se na obrigação de abandonar sua *História da sexualidade*, prevista para compor-se de quatro tomos. O filósofo volta ao terceiro volume antes de sua publicação, reorganiza-o e arremata uma conclusão de última hora para a teoria que estava desenvolvendo, sem poder desenvolver o projeto da história dos comportamentos por completo. "A certeza de sua morte iminente acabou com esse sonho" (Guibert, 2023, p. 29).)

E Abreu segue essa mesma ânsia de produção literária. Ressoando aquilo que escreveria n’ *O Estado de S. Paulo*, na correspondência a Magliani, ele afirma: “[...] acho que Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazusa, Hervé Guibert, Cyrill Collard [sic]” (Abreu, 2016). Pariu mesmo: antes de morrer, publicou mais cinco livros, entre inéditos e revisões, além de duas traduções.

Depois disso, mesmo que lhe custasse sofrimento expor uma situação carregada de preconceitos, Caio Fernando Abreu continua sua publicação quinzenal n’ *O Estado de S. Paulo* até dezembro de 1995, usando-a como espaço para refletir sobre a doença e a proximidade da morte, com constância citadas ou aludidas. Vai tratar o assunto por três vieses. Primeiro aborda-o como um desafio a ser superado, aceitando as limitações do corpo como parte da vida. Depois, descreve os impactos físicos da doença, com febres, suores e uma atmosfera de medo e incerteza. Por fim, reflete sobre a proximidade da morte e o alívio que ela poderia trazer (Magri, 2013). Em todos os momentos, no entanto, por maiores que fossem as dificuldades, ao menos busca se conectar positivamente com o leitor.

4. Considerações finais

Em diversos momentos, o avanço da doença no corpo foi percebido com perplexidade por Hervé Guibert e Caio Fernando Abreu. A perda de autonomia e a incapacidade de agir no mundo, por exemplo, afastaram os autores da imagem que tinham de si mesmos antes dos respectivos diagnósticos.

Escrever é entendido então como um modo de resistir. “Não vou parar de escrever. É o que mantém o homem vivo, compreende?”, escreve o brasileiro na crônica “Venha ver os dragões” (Abreu, 2012, p. 153), de 25 de março de 1988, antes mesmo de descobrir-se “HIV +”. Ao passo que o francês ambiciona no capítulo 23:

[...] devido ao anúncio de minha morte, eu fora tomado pela vontade de escrever, correndo o risco de escrevê-los mal, um livro estranho e ruim, depois um livro filosófico, e de devorar esses livros quase que simultaneamente dentro de minha reduzida margem de tempo, e de devorar o tempo com eles, vorazmente, e de escrever não apenas os livros de minha maturidade antecipada mas também, como flechas, os livros muito lentamente amadurecidos de minha velhice (Guibert, 2023, p. 58).

Ambos entendem consigo mesmos que “a luta continua” (Abreu, 2012, p. 186), como finaliza “Negro amor ao som de Bruce Springsteen”, conselho não dito, mas dado por Abreu a João — e que poderia ter reconfortado Guibert três anos antes enquanto o francês lidava com a soropositividade.

Referências

120 batimentos por minuto. Direção de Robin Campillo. Paris: Les Films de Pierre, 2017. (143 min.).

ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986 – 1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização: Italo Moriconi. 2a ed. São Paulo: e-galáxia/Selo HB, 2016. *E-book*. Disponível em: <<https://e-galaxia.com.br/produto/cartas/>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ARRIAGADA, Raul Ignacio Valdivia. *Vestígios do impossível: a aids nas crônicas jornalísticas de Caio Fernando Abreu*. Orientadora: Helena Bonito Couto Pereira. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://dspace.mackenzie.br/items/93bf19a4-c95e-4ca2-a983-75dfacc0d4b7>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

CARTA para além dos muros. Direção de André Canto. São Paulo: Canto Produções, 2019. (85 min.).

FERNANDES, Guilherme. *Corpo e escrita: a elaboração da AIDS em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert*. Orientadora: Claudia Consuelo Amigo Pino. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-14032017-140331/>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

FERNANDES, Guilherme. Nas entrelinhas do corpo: a elaboração da aids em *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, de Hervé Guibert, e “Cartas para além do muro”, de Caio Fernando Abreu. *Non Plus*, São Paulo, ano 4, n. 8, p. 109-25, jul. a dez. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/106896>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

GUIBERT, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.

GUIBERT, Hervé. *Ao amigo que não me salvou a vida*. Tradução: Julia de Rosa Simões. São Paulo: Todavia, 2023.

JESUS, André Luís Gomes de. *Escrevendo o próprio corpo: a problemática da autobiografia e da (auto)ficção em Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert*. Orientador: Arnaldo Franco Junior. 2014. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/127581>>. Acesso em: 24 nov. 2024.

MAGRI, Milena Mulatti. A aids nas crônicas de Caio Fernando Abreu. *Estação Literária*, Londrina, v. 11, p. 170-82, jul. 2013. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/28228>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

QUINALHA, Renan. Um retorno a Guibert. *Quatro cinco um*, São Paulo, ano 7, n. 70, mai. 2023. Disponível em: <<https://quatrocincoum.com.br/resenhas/livros-e-livres/um-retorno-a-guibert/>>. Acesso em: 20 nov. 2024.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Seuil, 2007.



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Identidade entre o sujeito, a galinha e “Une poule”

L’identité entre le sujet, une poule et “Uma galinha”

Gabriel Azevedo Alves*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27, n. especial, 91-102, 2025. Universidade Federal de Pernambuco.
ISSN 1984-7408. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.268001>

Resumo: O artigo analisa o conto "Uma galinha", de Clarice Lispector, e sua tradução para o francês, "Une poule", de Jacques e Teresa Thiériot, discutindo as complexas relações entre literatura, tradução e cultura. A partir de uma abordagem teórica fundamentada em Antoine Berman, Jacques Derrida e Roman Jakobson, o estudo explora como a tradução reflete tensões culturais e identitárias, destacando o papel da tradução na construção de sentido. O conto, que tensiona as fronteiras entre humano e não-humano, é lido como uma metáfora da fragmentação da identidade no século XX, no qual o animal é a alteridade central. Por meio da análise comparativa entre o texto original e sua tradução, destacam-se as escolhas tradutórias que ampliam os significados da obra ao integrá-la à cultura de chegada. Além disso, discute-se o protagonismo animal como um recurso estilístico e filosófico na obra de Lispector, abordando os desafios e possibilidades da tradução literária enquanto prática ética e criativa.

Palavras-chave: Tradução literária; Clarice Lispector; Identidade; Alteridade.

Résumé : L’article analyse le conte « Uma galinha » de Clarice Lispector et sa traduction en français, « Une poule », de Jacques e Teresa Thiériot, en abordant les relations complexes entre littérature, traduction et culture. En s’appuyant sur une approche théorique fondée sur les auteurs Antoine Berman, Jacques Derrida et Roman Jakobson, l’étude explore comment la traduction reflète des tensions culturelles et identitaires, tout en mettant en lumière le rôle de la traduction dans la construction du sens. Le conte, qui met en tension les frontières entre l’humain et le non-humain, est interprété comme une métaphore de la fragmentation de l’identité au XX^e siècle, où l’altérité occupe une place centrale. À travers une analyse comparative entre le texte original et sa traduction, l’article souligne les choix traductifs qui amplifient les significations de l’œuvre en l’intégrant à la culture d’accueil. En outre, il examine le rôle de l’animal en tant que protagoniste, présenté comme un dispositif stylistique et philosophique dans l’œuvre de Lispector, tout en discutant les défis et les possibilités de la traduction littéraire en tant que pratique éthique et créative.

Mots-clés : Traduction littéraire ; Clarice Lispector ; Identité ; Altérit.

* Graduando em Letras Português - Francês pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil. E-mail: gabrielazevedo@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9480-2114>. Este artigo foi elaborado no âmbito da pesquisa de Iniciação científica intitulada “A palavra como intercâmbio”, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Bebian e da Prof. Dra. Yudith Rosenbaum, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

1. Introdução

Ao tecer relações entre a prática tradutória do séc. XX e as proposições literárias de Clarice Lispector, objetivamos com esse artigo entender as transformações desse período na compreensão do conceito de identidade e os reflexos dela nas relações interculturais e linguísticas. Afinal, em meio ao período pós-guerra, assim como sob a Guerra Fria e o avanço da globalização, a prática tradutória emergiu mais do que como um mecanismo técnico de transposição linguística, mas sobretudo como um verdadeiro epicentro de disputas por significação, de negociações culturais e construção de diálogos.

Enquanto um suporte necessário para o contato entre diferentes culturas, a tradução ao mesmo tempo atesta essas diferenças e transpõe-nas entre línguas, permitindo a comunicação. Segundo Antoine Berman, é “bastante evidente (...) que o pensamento moderno está intimamente relacionado ao problema da tradução, ou mais precisamente ao espaço desta” (Berman, 1985, p. 25), o que o autor justifica por meio de filósofos que colocaram a tradução como centro dos seus estudos; principalmente, Benjamin, Heidegger, Gadamer e Derrida.

Sob esse contexto, a coletânea *Laços de Família*, publicada em 1960 com 13 contos de Clarice Lispector, abordou diversos temas da época, questionando os papéis de gênero dentro das estruturas clássicas e os costumes sociais, enquanto ensaiava sobre os limites da linguagem como ponto de contato entre os sujeitos e os conflitos da relação entre o humano e animal. Como aponta Carlos Gomes, “em *Laços de família*, o desconforto e a insatisfação rompem com o universo pessoal da mulher e mostram o lugar de suturação da identidade feminina, sufocada pelas fronteiras da casa” (Gomes, 2011). Os contos de Clarice Lispector se movimentam a partir do acúmulo dessas insatisfações ainda não nomeadas e não compreendidas pelas personagens. Assim, os seus enredos acompanham a compreensão da condição aprisionada dos sujeitos por meio de comparações que a narração estabelece entre os objetos do conto, em um uso único para as palavras escolhidas, que constrói uma linguagem também única. Sobre a linguagem em sua obra, Benedito Nunes diz que “Clarice Lispector envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação” (Nunes, 1969, p. 1330). Portanto, seus textos agem pelo estranhamento, evocando na leitura a mimesis da libertação pelo reconhecimento das experiências narradas.

Presente na coletânea, o conto “Uma galinha” é o primeiro de Lispector em que a protagonista é um animal não humano. A natureza não linguística dos animais como um campo interdito da compreensão humana será trabalhada de maneira recorrente em sua literatura, alocando-os como alteridade máxima inclusive para o fazer literário devido, justamente, à sua ausência de linguagem. Acompanha-se a fuga telhados afora de uma “galinha de domingo” – ou seja, escolhida para ser cozida –, em sua “luta por sobrevivência” contra o “pai de família” que a persegue. Depois de capturada, certa ordem é restabelecida. Entretanto, a ordem é já em seguida rompida pelo ovo que a galinha de repente bota, pois

a filha e o pai, comovidos com sua maternidade, transformam-na em “rainha da casa” até o dia em que é abruptamente morta e comida. As alterações bruscas do estado do animal, representadas por alterações também bruscas nos nomes pelos quais se referirem a ele, evocam as fronteiras da significação e da comunicação. Além disso, a comparação de sua condição – que, de inicialmente objetificada, recebe gradativamente um tratamento de sujeito –, suscita, frente aos outros personagens humanos, o questionamento das categorias de humano e de identidade.

2. Entre fronteiras e significados: reflexões sobre a tradução

O aforisma italiano “traduttore, traditore” expressa em forma e conteúdo um exemplo da crença da impossibilidade da tradução de textos literários, compartilhada por muitos: ao ser traduzido para o português, perde sua estrutura de epigrama e se transforma em uma frase como “o tradutor é um traidor”. É esse aforisma que, em “Aspectos linguísticos da tradução” (1959), Roman Jakobson mobiliza para afirmar a impossibilidade de tradução de textos poéticos, sugerindo o uso de outro termo, “transposição criativa”. Assim, o autor questiona a perda dos aspectos formais de similaridade, como as rimas, e de contraste, como as aliterações, em detrimento do conteúdo transposto, perguntando-nos: “Tradutor de que mensagens, traidor de que valores?” (Jakobson, 2010, p. 72).

Por sua vez, em *A tradução e a letra* (1985), Antoine Berman expressa como a oposição entre forma e conteúdo demonstrada por Jakobson reflete uma dicotomia cultural, retomando os estudos de Valery Larbaud e Henri Meschonnic face à tradução de provérbios. Diante deles, o tradutor “encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz ‘literalmente’, ‘palavra por palavra’” (Berman, 2013 [1985], p. 20). Na tradução dos provérbios, então, a busca por transpor a equivalência, o ensinamento do provérbio, alinha-se à priorização da mensagem, o que faz com que o leitor da tradução encontre um texto comum à sua cultura. Essa escolha, portanto, aproxima o texto traduzido à cultura de recepção. Por outro lado, uma tradução literal tem a forma da língua original e, refletindo os pensamentos da cultura de partida, resulta em um texto estranho ao leitor que o receberá.

Se esses dilemas parecem afirmar a impossibilidade da tradução, no entanto, como aponta Octavio Paz, “não tem sido assim: por um movimento contraditório e complementar, se traduz mais. A razão desse paradoxo é a seguinte: por um lado a tradução suprime as diferenças de uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente.” (Paz, 2013 [1970], p. 20). À vista disso, ao aceitar a dicotomia como intrínseca à tradução, ao invés de tentar superá-la, a prática tradutória revela-se não só possível, mas também necessária: a necessidade da tradução como suporte para o contato entre as línguas aponta, em seu lugar, para a necessidade da definição de sua motivação.

O objetivo último da tradução, segundo Berman, se dá dessa maneira pela sua natureza ética. A tradução “é, na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro*

enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua (Berman, 2013, p. 94). Compreendendo a tradução como essencialmente desejo, e desejo de abrir-se, as oposições estão implicadas como parte fundamental dessa prática, mas seguem outros parâmetros que não mais os que implicam sua impossibilidade: não mais presa entre uma língua e outra, a prática tradutória é vista como dois vetores intercambiáveis. Nela, conforme o autor descreve, “abrir é mais que comunicar: é revelar, manifestar” (Berman, 2013, p. 94), de modo que o original não deve ser visto como um signo que contém os conteúdos a serem comunicados, mas é uma manifestação de uma produção, de um ponto de vista do mundo.

Ainda, também para Jacques Derrida a tradução está para além do campo da comunicação: a concepção tradutológica é expandida, conforme o objetivo de oferecer à obra uma *sobrevida*¹ “no sentido duplo que lhe dá Benjamin em ‘A tarefa do tradutor’, *fortleben* e *überleben*: vida prolongada, vida continuada, living on, mas também vida além da morte” (Derrida, 2000, p. 42. grifo nosso). Portanto, a tradução é a contiguidade da manifestação do texto de partida. Em *Torres de Babel* (1987), o autor apresenta que aquilo que a tradução tem como demanda – o seu objetivo –, se forma de uma lei que parte do original como exigência de ser traduzido: “essa lei coloca inicialmente, repitamos, como uma demanda ao sentido forte, uma exigência que delega, manda, prevê, designa” (Derrida, 2002, p. 36). Sob essa perspectiva, o trabalho do tradutor não é “restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original”, mas o texto, “o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá, modificando-se [...] ele vive e sobrevive em mutação” (Derrida, 2002, p. 38). O texto traduzido é entendido como uma nova manifestação, fundado no texto original que ali permanece enquanto manifestação primária, mas que se veicula em outra língua e cultura, fazendo emergir de sua leitura outros processos de apreensão.

As relações entre original e tradução, línguas e culturas de partida e de chegada, não devem ser pontuadas a partir de uma posição hierárquica, mas, em última instância, naquilo que uma oferece a outra, e no que deixa de oferecer. A comparação com o texto traduzido serve, por fim, como meio pelo qual podemos acessar a sobrevivência dessa obra em sua manifestação do Estrangeiro. Identificar a prática tradutória enquanto inter-relação entre duas manifestações que se dão a partir das possibilidades linguísticas é, portanto, uma oportunidade para identificar os ecos que a literatura de Clarice Lispector produz a partir de sua inserção em uma nova língua e cultura. Assim, apresentaremos a seguir uma breve seleção dos importantes signos de sua literatura evocados em “Uma galinha”, para então compreendermos como são evocados em sua tradução para o francês, “Une Poule”. Desse

¹ O conceito de sobrevida é desenvolvido por Derrida a partir do texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin, prefácio de sua tradução de *Tableaux parisiens* de Baudelaire, publicado em Heidelberg, Alemanha, em 1923. Além de ser um texto fundamental para o pensamento moderno da tradução, foi o ponto de partida de Derrida para desenvolver sua teoria da tradução, em “Torres de Babel” (1987).

modo, poderemos identificar qual ponto de vista do mundo esse texto evoca na língua e cultura francesas.

3. A alteridade animal em Clarice Lispector

Na obra de Clarice Lispector, os animais emergem de forma recorrente como pontes entre o humano e o indizível, trazendo questões de alteridade, essência e desejo, enquanto projeções simbólicas da relação humana com o mundo. Logo no início de seu romance de estreia, *Perto do Coração Selvagem* (1943), a jovem Joana, “Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada” (Lispector, 1998 [1943], p. 7). A partir dessa imagem de abertura, monta-se a estrutura inicial do romance de formação: a personagem, ainda criança, investe sua visão no mundo por meio das galinhas, através da moldura criada pela janela de seu quarto. Essa relação sensorial, em que Joana sente o calor da terra mesmo através do vidro frio, insere os animais como mediadores entre o humano e a existência, o fora. Ainda, ao unir por meio de hifens a expressão “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”, fica indissociável da condição de animal ter inconsciência da morte. Assim, eles cumprem a importante função de tensionar a morte como parte da vida, para que essa tensão seja, enfim, deslocada para Joana, dando início à travessia da formação do sujeito.

Essa função dos animais na obra de Clarice Lispector não passou despercebida pelos críticos literários. Benedito Nunes, em 1969, já destacava a relevância dessas figuras no universo literário da autora, afirmando:

Os bichos que a escritora descreve têm o ser à flor da pele, que eles nos comunicam mais rapidamente do que podem fazer as outras coisas, a presença da existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantêm represada (Nunes, 1995 [1966], p. 125).

A inovação temático-estilística de Lispector foi, como apontou o crítico, trazer à forma de comunicação dos animais uma velocidade mais rápida inclusive que a palavra. Assim, as imagens de contraste entre eles e os humanos falam em lugar dos bichos. Esses voltam a aparecer nos romances subsequentes, *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1948), mas ainda em papéis secundários. É, contudo, em *Laços de Família* que Lispector expande esse universo explorando a animalidade como elemento central nos contos “O Búfalo” e “O Crime do Professor de Matemática”. Além do conto aqui analisado, a galinha, especificamente, assume uma posição emblemática na obra da autora, figurando centralmente no texto “O Ovo e a Galinha”, parte de *A Legião Estrangeira* (1964), no conto “Uma história de tanto amor” (1968), publicado pela primeira vez em 10 de agosto de 1968 no *Jornal do Brasil*, e posteriormente incluso no volume *Felicidade Clandestina* (1971), e no livro infantil *A Vida Íntima de Laura* (1974). Como observa Carlos Mendes de Sousa,

Falar em Clarice Lispector é falar da barata ou da galinha ou do cavalo e, poder-se-ia, seguidamente, continuar com um extenso rol: o cão, um búfalo, um mico, uma esperança etc. No entanto, os três primeiros constituem uma tríade sustentada por um extraordinário comparecimento obsessivo. (Sousa, 2012, p. 285).

“Uma galinha” tem sua primeira publicação em 1952, na coletânea *Alguns Contos*, uma edição patrocinada pelo Ministério da Educação e Saúde, lançada enquanto Lispector ainda morava em Washington. Devido à sua singela circulação na primeira coletânea, Lispector, ao retornar ao Brasil, o seleciona juntamente com outros doze contos para compor *Laços de Família* (1960). Nesse meio tempo ainda, é publicado na edição de dezembro de 1959 da revista *Senhor* – com a qual a autora colaborou inúmeras vezes –, com o título “A galinha”.

O conto chama a atenção para um episódio relativamente comum e cotidiano: a fuga de uma galinha ou mesmo o ovo que ela bota. É mesmo nessa tensão gerada por acontecimentos de caráter prosaico que se dá a literatura de Lispector, principalmente a partir da “digressão em torno do acontecimento sob forma de um comentário que o interpreta” e que “integra-se, por conseguinte, ao desenvolvimento da história” (Nunes, 1995, p. 90). A introdução de um olhar renovado sobre o mundo, mediado por um personagem que assume o papel de alteridade, instaura um conjunto de relações em que o sujeito narrativo, frequentemente conduzido por um fluxo de consciência, desvela aspectos previamente ocultos ou dissimulados pela rotina do cotidiano.

Esse desvelamento ocorrerá pela comparação entre o Eu diante do Outro. Esse jogo de alteridade ora identifica os sujeitos como extremamente opostos, ora “o eu e o outro não se excluem nem estão rigidamente hierarquizados (...) O eu só se define como tal porque há o outro para quem eu é um outro”, como identifica Pontieri (1994, p. 28). Clarice opera esse movimento de distanciar e aproximar os personagens por meio de uma escolha pontual de nomes, criando uma série de relações infinitas de duplos, como família e galinha, pai e mãe, pais e filha, galinha e galo. Se no título do conto o artigo indefinido “uma” sugere a universalidade do animal, insinuando que a história poderia ser protagonizada por qualquer galinha, sem especificidade, a particularização emerge por meio de uma série de alterações nos nomes referentes ao animal ao longo da narrativa, que mimetizam a transformação de sua função simbólica no contexto familiar.

Logo na frase inicial, a “uma” galinha genérica assume a denominação de “galinha de domingo” (Lispector, 1998, p. 41), sendo reduzida a um objeto funcional cuja existência se define pela finalidade de ser sacrificada e consumida em uma refeição dominical. Contudo, essa condição inicial é rapidamente subvertida, quando, ao fugir, ela é descrita como “estúpida, tímida e livre” (Lispector, 1998, p. 42). Essa caracterização confere à galinha uma individualidade marcada por contradições e que evoca traços tipicamente humanos, como o desejo e a vulnerabilidade. Até o momento da fuga, A família é assim descrita: como sujeito único de todas as frases, como um núcleo rígido e fechado em si; em oposição ao

animal que está “Sozinha no mundo, sem pai nem mãe” (Lispector, 1998, p. 42). E ela foge do pai de família, um “caçador adormecido” (Lispector, 1998, p. 42), “sem nenhum auxílio de sua raça” (Lispector, 1998, p. 42). Esse mesmo procedimento irá se repetir durante o enredo até o fim da história, comparando o animal a todos os personagens, e até com seu masculino: “Não vitoriosa como seria um galo em fuga” (Lispector, 1998, p. 42), ou “se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria muito mais contente” (Lispector, 1998, p. 45).

No entanto, como dito anteriormente, nem todas as relações são de contraste. Quando a galinha é capturada e bota um ovo, é a filha que irá anunciá-lo: “— Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! Ela quer o nosso bem!” (Lispector, 1998, p. 43). Essa relação espectral entre filha e ovo coloca subitamente o animal e a humana em condições de igualdade. E então pai e filha defendem a maternidade do animal para a mãe, impedindo-a de matar a galinha e cozinham-na no almoço.

Após ser poupada do abate, novamente a condição de animal é associada à inconsciência da morte: “Inconsciente da vida que lhe fora entregue, a galinha passou a morar com a família” (Lispector, 1998, p. 44). E por mais que o narrador reconheça que “A galinha é um ser” (Lispector, 1998, p. 42), ele se questiona: “Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser?” (Lispector, 1998, p. 42). A estrutura do conto parece apontar que a virada de tratamento do animal, antes objetificado, vem, então, desse reconhecimento de igualdade.

No entanto, o conto não se encerra aí. Essa transformação culmina quando a galinha é proclamada “rainha da casa” (Lispector, 1998, p. 44), um título que não apenas ironiza sua ascensão inesperada, mas também reorganiza simbolicamente as relações de poder no espaço doméstico, onde o animal torna-se o centro de reverência, relegando a família ao papel de súditos. Assim, Lispector não apenas desloca as fronteiras tradicionais entre humano e não-humano, mas também redefine o animal como um agente de alteridade.

O recorrente desequilíbrio entre o eu e o outro parece apontar que, em sua literatura, Clarice Lispector recusa a identificação plena entre os sujeitos e reconfigura a categoria de identidade enquanto sempre mutável. É dessa tensão que existe na relação entre a identidade e a alteridade a partir da linguagem que identificamos um espelhamento na própria prática tradutiva, que ora se aproxima da cultura original, ora se aproxima da cultura de chegada. É também por meio da escolha lexical que se constituem as comparações, oposições ou aproximações de determinados objetos. Pode-se, a partir de uma escolha tradutória, tratar o outro enquanto outro ou trazer a sua experiência para a compreensão individual e torná-la uma extensão do eu. No entanto, como define Lispector, as relações de igualdade e identificação não são estáticas, e, como propõe Derrida, a sobrevivência original se dá pela modificação.

4. O estrangeiro do texto

Em 1977, inicia-se um projeto de difusão da obra de Clarice Lispector na França pela casa Des Femmes, editora especializada em obras escritas por mulheres, com a publicação de uma entrevista com Clarice, realizada no Brasil e intitulada “Brasileiras: voix, écrits du Brésil”. Em 1978, a mesma editora publica *La passion selon G.H*, tradução de *A paixão segundo G.H*, feita por Claude Farny. Durante os onze anos seguintes, a Des femmes publica mais cinco romances de Lispector acompanhados por algumas críticas em jornais e revistas, e vários tradutores e tradutoras foram convidados para aprimorar as traduções de Clarice.

Mas foi somente em 1989 que Jacques e Teresa Thiériot traduzem *Laços de Família*, título no qual sai “Une poule”, o primeiro texto de Clarice a ser traduzido pela dupla que se tornará a tradutora da autora para o francês com a melhor recepção crítica, responsável por oito livros e contribuindo com a tradução de mais quatro outros. A partir de então, as próximas traduções que não foram feitas por Jacques e Teresa Thiériot seguiram a mesma configuração de uma dupla de um brasileiro e um francês – contendo, pelo menos, uma mulher.

Alguns dos aspectos tratados a seguir já foram apresentados em um artigo anterior no âmbito da mesma pesquisa de iniciação científica, mas são revisitados aqui para aprofundar a análise do conto “Une poule”, buscando expandir sua compreensão ao os articular com as implicações culturais no diálogo entre a alteridade e prática tradutiva no contexto do século XX.²

O texto de Jacques e Teresa Thiériot evidencia como a literatura de Lispector se transforma ao atravessar para outra língua, adquirindo novos significados em diálogo com a cultura de recepção. Na frase inicial da tradução francesa, “C’était une poule au pot dominicale” (Lispector, 1989, p. 43), os tradutores incorporaram uma referência ao prato tradicional francês “poule au pot”. Essa expressão carrega um significado cultural profundo na história da França, remetendo ao rei Henri IV, que desejava que todos os camponeses tivessem acesso a uma “poule au pot” aos domingos, simbolizando prosperidade e abundância (Poirson, 1856). Enquanto, no original, a frase destacava a transformação de uma galinha genérica para a galinha específica “de domingo”, na versão francesa, a inserção desse elemento cultural cria uma ambiguidade interessante: o termo simultaneamente eleva o animal ao status de símbolo nacional e o banaliza como parte de uma refeição

² O trabalho “A palavra como intercâmbio: O narrador no conto ‘Uma galinha’, de Clarice Lispector, e em sua tradução para o francês ‘Une poule’”, apresentado no V Congresso Nacional de Estudos Lispectorianos, traz alguns dos insights sobre a análise do conto traduzido, no entanto, focando exclusivamente na posição do narrador nos contos original e tradução. Ele pode ser encontrado em: ALVES, Gabriel. A palavra como intercâmbio. In: RODRIGUES, Hermano de França, et al. *Da clandestinidade da palavra à guerrilha do desejo: o mundo clariceano reintegra o homem, reencena o páthos, recobre a fantasia, ou tão somente, a esperança em estado de sítio*. João Pessoa, 2024.

cotidiana. Essa escolha tradutória aproxima o texto da cultura de chegada, mas sem comprometer a essência narrativa estabelecida por Lispector.

Outro exemplo notável surge no final do conto, quando o pai afirma: “Si tu fais tuer cette poule, je ne mangerai jamais plus de volaille de ma vie” (Lispector, 1989, p. 46). Nesse trecho, o termo “volaille”, que pertence ao campo culinário e se refere à carne de aves, contrasta com “poule”, que denota o animal vivo. Essa distinção, que não tem equivalente direto no português, reforça a nuance cultural na tradução: além de “poule au pot”, a introdução do “volaille” demonstra como a tradução adota diferentes nomes para a galinha ao longo do texto evidenciando as particularidades da língua e da cultura francesas.

A dualidade entre língua e cultura na tradução se revela também nas escolhas gramaticais, que adicionam camadas de interpretação ao texto francês. A indeterminação do sujeito na frase: “É verdade que não se poderia contar com ela para nada” (Lispector, 1998, p. 42) foi traduzida pelo pronome *on*: “La poule est un être. C’est vrai qu’on ne saurait compter sur elle pour quoi que ce soit” (Lispector, 1989, p. 45). O uso do pronome *on* substitui o “se” indeterminador da versão original. Esse pronome francês apresenta duas possibilidades interpretativas: ele pode indicar uma indeterminação genérica, semelhante ao português, ou funcionar como um substituto do pronome *nous*, incluindo o narrador e a família na ação. Enquanto a primeira leitura mantém a neutralidade e preserva a indeterminação do original, a segunda sugere uma maior implicação dos personagens e até mesmo do leitor na narrativa.

Por fim, essa ambiguidade gramatical altera a perspectiva narrativa em relação ao animal. No texto original, o “se” funciona como índice de indeterminação do sujeito, garantindo uma neutralidade estrutural. Já no francês, o uso de *on* permite uma indeterminação dupla: ora o narrador se alinha à família na objetificação do animal, ora mantém a imprecisão do sujeito, aproximando-se da versão em português. Essa escolha tradutória, portanto, introduz um elemento morfológico que ressignifica a posição narrativa em relação ao animal e reforça a complexidade temática do conto.

Além dos aspectos técnicos da tradução, a recepção crítica de Clarice Lispector também é um elemento essencial para a compreensão de sua leitura na França. Dentre todos os trabalhos de internacionalização da autora, sobressai-se o papel de Hélène Cixous – escritora referência da crítica literária feminista. Em 1989, ano de publicação de “Une poule”, ela lança pela Des Femmes dois ensaios sobre Lispector: *À la lumière d’une pomme* e *Vivre l’orange*, textos que foram fundamentais para a difusão de Lispector no país. O projeto feminista de Cixous relaciona o domínio da escrita com o domínio da trajetória feminina,³ de modo que a literatura de Lispector dá materiais contundentes para seus debates.

³ Suas principais considerações aparecem em « Le Rire de la Méduse ». In: *Le Rire de la Méduse et autres ironies*.

Lúcia Peixoto Cherem (2014, p. 34) pesquisou, em sua tese de doutorado, a leitura e tradução de Clarice na França e no Quebec e afirma que “Hélène Cixous vê Clarice como uma escritora abrindo caminho para outras escritoras”. Cherem nomeia a abordagem de Cixous para o texto de Lispector como “poética”: “Hélène Cixous entra no texto de Clarice como num banho morno: o texto torna-se proteção e, através das palavras, ela encontra a mulher Clarice”. Essa abordagem dá vazão a um aspecto importante do texto de Lispector e produziu grandes frutos para a difusão de sua literatura sul americana e intimista na França. O trabalho da editora Des Femmes, cujo recorte é a publicação de textos escritos por mulheres, juntamente com o alcance considerável de Cixous, fez com que Lispector e sua obra tenham sido recebidos na França de maneira que privilegiasse os aspectos de libertação da condição aprisionada da mulher e os questionamentos dos papéis de gênero e da família. Assim, a tradução de sua obra desempenhou um papel essencial não apenas para expandir o alcance da literatura de Lispector, mas também para criar novas maneiras de lê-la em diferentes culturas.

5. Considerações finais

Na narrativa de Lispector, a identidade do animal é construída em contraste com os outros personagens e o próprio espaço doméstico, refletindo a tensão constante entre o humano e o não-humano. Com o suporte da linguagem, a autora subverte categorizações fixas, expondo a mutabilidade da identidade como um elemento central da modernidade.

Por sua vez, a prática tradutória, conforme evidenciado na versão francesa, posiciona-se como um verdadeiro epicentro de disputas por significação. Ao adaptar o texto para a cultura de chegada, os tradutores moldam novos sentidos que dialogam com a tradição cultural local, como no caso da *poule au pot*. Essa escolha traduz uma ética tradutória que reconhece o outro – o texto estrangeiro – em sua alteridade, ao mesmo tempo que estabelece pontes com o leitor local.

Dessa forma, tanto a narrativa literária quanto a prática tradutória convergem para evidenciar um reflexo da condição fragmentada do sujeito moderno do século XX. A identidade, seja do animal, do humano ou do texto, não é estática, mas continuamente renegociada. Como sugere Derrida, a sobrevivência do original não ocorre sem transformação; em “Uma galinha” e sua tradução, essa transformação desvela não apenas a complexidade das relações interculturais, mas também a importância da tradução enquanto espaço de reinvenção e diálogo.

Referências

BERMAN, Antoine. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. 2. ed. Florianópolis: Tubarão: Copiart. 2013. [1985].

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Éditions Galilée, 1975.

DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução relevante?. Trad. Olivia Niemeyer Santos. *Alfa*, São Paulo, v. 44 (n.esp.). p. 13-44, fevereiro, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/download/4277/3866/0>. Acesso em: 21/01/2025.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2002. [1987].

GOMES, Carlos. O deslocamento inaugural de Laços de família. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37, p. 211-220, Janeiro-Junho, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/JPf7HJqSjxgc3tggTtrhLbT/?format=pdf> HYPERLINK "https://www.scielo.br/j/elbc/a/JPf7HJqSjxgc3tggTtrhLbT/?format=pdf&lang=pt"& HYPERLINK "https://www.scielo.br/j/elbc/a/JPf7HJqSjxgc3tggTtrhLbT/?format=pdf&lang=pt"lang=p t. Acesso em: 21/01/2025.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Liens de Famille*. Trad. Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Des femmes, 1989.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 1995.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Doralice Queiroz. Belo Horizonte: Fale UFMG, 2013 [1970].

POIRSON, M. Auguste. *Histoire du règne de Henri IV*. Vol 2. Paris: Louis Cola, Libraires-éditeurs, 1856.

PONTIERI, Regina. Os tantos outros que sou: Clarice Lispector e a experiência da alteridade. *Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 88, n. 4. p.26-30. 1994. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/30099>. Acesso em: 21/01/2025.

RIGEL, Pellat e Rioul. *Grammaire méthodique du français*. 8.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2021.

SOUSA, Carlos. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: IMS, 2012.



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

apl_

periodicos.ufpe.br/revistas/pedaletra