



SIDNEY BARBOSA

“A representação da Natureza
no romance francês do século
XIX”

Araraquara
2005

CAPA

Chêne dans la gorge d'Apremont

Théodore Rousseau (1812 - 1867)

Huile sur toile, peinte vers
1850-52

Dimensions : 63,5 x 99,5 cm
Musée du Louvre, Paris

Rousseau est un des maîtres de l'École de Barbizon. Un des premiers, il abandonne les principes traditionnels et classiques du paysage historique composé et l'aspect pittoresque du paysage romantique pour leur préférer une vision plus proche de la nature.
source : http://artchive.com/ftp_site.htm

SIDNEY BARBOSA

“A representação da Natureza no
romance francês do século XIX”

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras da Universidade
Estadual Paulista – UNESP –
Campus de Araraquara, para o
concurso de livre-docência junto ao
Departamento de Letras Modernas,
na disciplina *O romance burguês na
Europa*, visando à obtenção do título
de **livre-docente em crítica e
história do Romance**.

ARARAQUARA
2005

Barbosa, Sidney.

A representação da natureza no romance francês do século XIX / Sidney Barbosa. – 2005.

x, 231 f. : il.

Tese (livre-docência)–UNESP, Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras, 2005.

1. Representação literária. 2. Natureza na literatura. 3. Teoria do romance. 4. Saint-Pierre, Bernardin de. 5. Hugo, Victor. 6. L'Isle-Adam, Villiers de. I. Título.

Dedicatória

Ao professor Antonio Candido, por haver criado, antropofagicamente, uma Teoria da Literatura nacional e, com seu exemplo, ter aberto, para todos nós, admiradores e discípulos, a possibilidade de realizar, sem *remorsos científicos*, leituras brasileiras das obras e das teorias literárias do mundo todo.

Agradecimentos

À FAPESP, - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo -, pela bolsa de estudos que financiou a estada em Paris, no início da realização desta pesquisa.

Aos meus colegas do Departamento de Letras Modernas da FCL da UNESP, *campus* de Araraquara, por terem me proporcionado, em diversas ocasiões, os meios de me aperfeiçoar profissionalmente.

Aos meus alunos, pelo muito que com eles tenho aprendido. Em especial, ao Márcio Roberto do Prado, à Rosária Cristina Costa, ao Mauri Cruz Previde e à Luzia Sigoli, pela assistência na realização da parte final deste trabalho.

Ao Farid Tari, ao Denis Cury e ao Sérgio Pripas, pelo atencioso incentivo e pela confiança.

À Mariazinha e à Dr^a. Luci, pela colaboração na busca da *mens sana in corpore sano*, na época da elaboração da tese.

À Lúcia e à Aninha, em quem penso amorosamente em primeiro lugar, sempre que realizo algo que considero bom, por terem me acompanhado em mais esse trajeto.

Resumo

Busca-se determinar as características da representação da natureza no romance francês do século XIX, analisando-se **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint-Pierre, **Les travailleurs de la mer** de Victor Hugo e **L'Ève future** de Villiers de l'Isle-Adam, por meio da teoria *sócio-crítica* e do embate com o texto. Na primeira parte, faz-se um retrospecto da representação nas artes e na literatura, destacando-se as concepções de Aristóteles e as do Romantismo. Apresenta-se também um panorama das concepções da natureza no tempo e no espaço e reflete-se sobre as relações do homem com o mundo natural, bem como sobre as teorias a elas referentes no âmbito da história, da pintura e da literatura. Na segunda parte, analisam-se os três romances escolhidos, buscando-se neles os modos e os sentidos da representação literária da natureza. Conclui-se pela existência, nas três obras estudadas, de uma atitude ambígua do homem diante da natureza, que havia sido anteriormente detectada na história. Embora diferenciadas entre si, sob alguns aspectos, as representações da natureza no *corpus* estudado demonstram o registro, no universo literário, de marcas do contexto histórico, político e social em que os três romances foram escritos, publicados e usufruídos.

Palavras-chave: 1 Representação literária; 2 Natureza na Literatura; 3 Teoria do romance; 4 Bernardin de Saint-Pierre; 5 Victor Hugo; 6 Villiers de l'Isle-Adam.

Abstract

In order to determine the characteristics of the representation of nature in the French romance of the Nineteenth Century, three novels were analyzed: **Paul et Virginie** by Bernadine de Saint-Pierre, **Les travailleurs de la mer** by Victor Hugo, and **L'Ève future** by Villiers de l'Isle-Adam. The analysis was done using the socio-critical theory and by confrontation with the text. In the first part of the study, a retrospective view of the representation in the arts and in literature is presented, with an emphasis on the Aristotelian and Romantic concepts, as is also an overview of the concepts of nature in time and space, reflecting on man's relation with the natural world, as well as on the theories related to those concepts in history, in painting and in literature. In the second part, the three novels are analyzed by searching in them for the manners and the senses of literary representation of nature. The conclusion argues that there exists, in the three novels studied, an ambiguous attitude of man towards nature which had been previously detected in history. Although different among themselves in some aspects, the representations of nature in the corpus studied show the register, in the literary universe, of signs of the historical, political, and social context in which the three novels were written, published and enjoyed.

Key words: 1 Literary representation; 2 Nature in literature; 3 Theory of novel; 4 Bernadin de Saint-Pierre; 5 Victor Hugo; 6 Villiers de l'Isle-Adam.

Je m'excuse de m'exposer ainsi devant vous; mais j'estime qu'il est plus utile de raconter ce qu'on a éprouvé, que de simuler une connaissance indépendante de toute personne et une observation sans observateur. En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie .

Paul Valéry

Lista de figuras

Figura 1	Pompéi – Peinture sur toile tendue (www.cap.amazonia.fr)	26
Figura 2	Rafael – A escola de Atenas – Afresco – Stanza della Segnatura, Vaticano	29
Figura 3	Rafael – Parnaso – Afresco – Stanza della Segnatura, Vaticano	34
Figura 4	Watteau – A peregrinação à ilha do amor – Óleo sobre tela – Castelo de Charlottenburg, Berlin	91
Figura 5	Daubigny, 1843 – Le croisement du nid d’aigle – Óleo sobre tela – Fontainebleau	123
Figura 6	Diaz, 1867 – Les hauteurs du Jean de Paris – Óleo sobre tela – Fontainebleau	126
Figura 7	Rousseau, 1852 – Les chênes d’Apremont – Óleo sobre tela – Musée du Louvre	128
Figura 8	Corot, 1846 – La forêt de Fontainebleau – Óleo sobre tela – Musée du Louvre	129
Figura 9	Millet, 1868-1873 – Le printemps – Óleo sobre tela – Musée du Louvre	131
Figura 10	Frontispice – Paul et Virginie de l’édition Masson – 1839 – Exemplaire de Flaubert	135
Figura 11	Frontispice – Les travailleurs de la mer – Dessin de Victor Hugo – 1866 – Bibliothèque Nationale de France	163
Figura 12	Victor Hugo – Vieux Guernesey – Desenho do autor – Bibliothèque Nationale de France	168
Figura 13	Victor Hugo – Naufrage – Les travailleurs de la mer – Desenho do autor – Bibliothèque Nationale de France	174
Figura 14	Victor Hugo – Vieux St. Malo – Les travailleurs de la mer – Desenho do autor – Bibliothèque Nationale de France	183

Figura 15	Capa da edição brasileira de <i>L'Ève future</i>	186
Figura 16	Gustave Moreau, 1866 – Aparition – Óleo sobre tela – Musée Gustave Moreau	188
Figura 17	Caricatura [18--] de <i>Villiers de l'Isle-Adam</i> , por André Gill .	198
Figura 18	Capa de uma edição francesa de <i>L'Ève future</i>	200

Sumário

Dedicatória	I
Agradecimentos	II
Resumo	III
<i>Abstract</i>	IV
Epígrafe	V
Lista de figuras	VI
Sumário	VIII
Aforismo	XI
Romance, modernidade e burguesia (À guisa de Prefácio)	1
A sina de um gênero na França do século XIX (À guisa de Introdução)	15
PRIMEIRA PARTE	
Da natureza das coisas; das coisas da natureza: representação, natureza, literatura	26
1 A representação na literatura e alhures	27
1.1 A antiga querela entre Platão e Aristóteles	27
1.2 A representação artística através dos tempos e o caso do Romantismo: breve comentário	33
1.3 Os tempos atuais e a crise da representação	38

2 A natureza vista no tempo, no espaço e no mundo das idéias: a palavra e a filosofia	42
2.1 O trajeto da palavra <i>natureza</i>	42
2.2 O homem <i>versus</i> o cosmos	47
2.3 O Oriente face à natureza	50
2.4 O compromisso racional e interesseiro do homem com a natureza	53
2.5 A natureza e a religião	57
2.6 <i>Natureza</i> na contemporaneidade se chama <i>ecologia</i>	63
3 O campo <i>versus</i> a cidade	66
3.1 As origens da cidade	66
3.2 As cidades medievais	69
3.3 A cidade burguesa	70
3.4 A cidade na literatura	73
4 A paisagem: ou a natureza construída pelo olhar humano	77
4.1 Paisagens, ou o desejo da cultura	77
4.2 O desenho da paisagem consiste numa apropriação do <i>locus</i> pelo sujeito	82
4.3 Os jardins ou a natureza domesticada	89
5 A natureza e sua representação na literatura	98
5.1 Por uma visão da natureza na representação literária ...	98
5.1.1 A representação literária da Antigüidade: natureza e poesia	100
5.1.2 Lucrecio	102
5.2 A natureza na representação literária da modernidade ..	104
5.2.1 O Iluminismo em face à natureza	104
5.2.2 A visão da natureza no Romantismo	108
6 A representação pictórica da natureza	113
6.1 As razões filosóficas da paisagem	114
6.2 A “Escola de Barbizon”	120
6.3 Balanço da representação pictórica da natureza	132

SEGUNDA PARTE

Da natureza no romance: três estações literárias e uma condição humana	134
7 Gradus primus. Cum natura: Paul et Virginie	135
7.1 Nas origens, a origem	135
7.2 Em tudo e em todos: recepção e fortuna crítica de <i>Paul et Virginie</i>	145
7.3 <i>L'ouragan sur la Bastille</i> : literatura e política em 1788 ...	150
7.4 As ambivalências do <i>ouragan</i> : o desfecho rumo à natureza do Romantismo	157
7.5 Balanço: “Eu estou com a natureza”	160
8 Gradus secundus. Natura tenens: Les travailleurs de la mer ..	163
8.1 Victor Hugo: o gênio sem fronteiras	163
8.2 A natureza em Victor Hugo	168
8.3 Humana, demasiado humana: da condição de mãe generosa à de madrasta severa	171
8.4 O confronto com a natureza e a identificação capaz de abarcar o natural e o humano sob o signo romântico	177
8.5 Balanço: “Eu sou a natureza”	183
9 Gradus tertius. Trans naturam: L'Ève future	186
9.1 Villiers de l'Isle-Adam e o Simbolismo francês	186
9.2 O lugar de <i>L'Ève future</i> no Simbolismo: morte anunciada da natureza	200
9.3 O papel da mecanização no romance simbolista	204
9.4 O jardim “do Edison”	206
9.5 Balanço: “Eu vou além da natureza”	210
Pósfacio (À guisa de Conclusão)	213
Referências	221

“MEMÓRIA, por conseguinte HISTÓRIA

A **História** são fatos, e os fatos são de Deus, ou do homem ou da natureza. Os fatos que são de Deus pertencem à **História Sagrada**. Os fatos que são do homem pertencem à **História civil** e os fatos que são da natureza reportam-se à **História Natural**.”

Diderot e d’Alambert
Na “*Explicação detalhada do sistema de conhecimentos humanos*”
que abre a **Enciclopédia**.

Romance, modernidade e burguesia (À guisa de Prefácio)

O romance é um gênero complexo e de longa trajetória. Sua definição, ou mesmo sua circunscrição é de difícil apreensão. Nasceu na Grécia e em Roma, na Era Clássica, com as *diégeseis* e com as *narrationes* de todas as espécies. Amalgamado e incrustado no seio da poesia épica, passa por metamorfoses e começa a tomar forma e nome, na Idade Média européia. No entanto, com as características contemporâneas e com as intenções que justificam sua fortuna atual, nasce com o **Dom Quixote**, na Espanha, transmigra-se para a França tomando a forma de uma **Princèze de Clèves**, atravessa a Mancha e corporifica-se em **Pamela**, **Moll Flanders**, **Clarissa**, **Tom Jones** e, muito especialmente em **Robinson Crusoe**, mas apenas inicia sua verdadeira modernidade com **La nouvelle Heloise**, com **Jacques, le fataliste** e com **Paul et Virginie**. Segue seu destino com o **Père Goriot**, **Le Médecin de campagne**, **Eugénie Grandet** e toda a **Comédie Humaine**, acompanhado da **Chartreuse de Parme**, com **Armance** e **Le Rouge et le Noir**, assume sua maturidade com **Madame Bovary**, com **L'Éducation sentimentale**, mas enriquece-se também com **Os sofrimentos do jovem Werther**, com o **Wilhem Meister**, com **A estranha história de Peter Schlemihl**, **Notre-Dame de Paris**, com **Les misérables** e **Les travailleurs de la mer**. O romance toma, então ares de adulto com **Germinal**, **Pot Bouille** e **Nana**, além da nossa **l'Éve future** e do célebre **À rebours**. Quando estava de meia idade, rejuvenesce-se inteiramente com **À la recherche du temps perdu**, com **Paludes**, **A metamorfose**, **O castelo** e **Orlando**. Ele somente atingirá a

sua plenitude e soberba com o **Ulisses**. Nessa caminhada, exportar-se-á a si próprio e se multiplicará em *filhotes* tais como **Promessi sposi**, **O Fausto**, **As afinidades eletivas**, **Orgulho e Preconceito**, **A ilustre casa de Ramires**, **Amor de perdição**, **A cidade e as serras**, a **Confissão de Lúcio**, **Memórias póstumas de Brás Cubas**, e **O Cristo recrucificado**, **Quo vadis?** e **Crime e castigo** no Velho Continente; **Memórias de um sargento de milícias**, **Dom Casmurro**, **O Guarani**, **Memórias póstumas de Brás Cubas**, e no Novo Mundo (além de, segundo Doris Sommer, **Sab** de Cuba, **La voragine** da Colômbia, **Martín Rivas** do Chile, **El Zarco** do México, **Enriquillo** de São Domingos, **Cumandá** do Equador, **Tabaré** do Uruguai, **Doña Bárbara**, da Venezuela, **Las memorias de Mamá Blanca**, de Venezuela e **Facundo e Amalia**, da Argentina,), para desembarcar num caleidoscópio que valoriza tanto **Cem anos de solidão**, como **Pedro Páramo** ou **La casa de los espíritus**, além da profusão de romances da literatura do século XX: **A montanha mágica**, **Os Buddenbrook**, **O tambor**, **A honra perdida de Catharina Blum**, **O aluno Törless**, **Os novos sofrimentos do jovem Werther**, **Berlin Alexanderplatz**, **A peste**, **O amante**, **O livro de San Michele**, **O Leopardo**, **O deserto dos Tártaros**, **A consciência de Zeno**, **Aparição**, **Mulheres apaixonadas**, **La loca de la casa**, **El viejo que leía novelas de amor** e, finalmente, o **Grande Sertão: veredas**, mas também, **O quinze**, **Os sertões**, **O senhor embaixador**, **Incidente em Antares**, **Tereza Batista cansada de guerra**, **Fogo morto**, **São Bernardo**, **Lavoura arcaica** e **Relato de um certo Oriente**, **O triste fim de Policarpo Quaresma**, e tantos, mas tantos outros

O que disse o Balzac teórico da literatura e do romance, a respeito de Walter Scott e de sua obra romanesca vale também, e pode ser aqui repetido, para se falar dessa imperfeita seleta de títulos e de autores (implícitos) que, mesmo imprecisamente, acabamos de perpetuar. Viva o valor romance e sua fortuna nos últimos séculos!

Chacun de ses bons ouvrages atteste son immense érudition et son esprit observateur. De ces petits détails de mœurs, de coutumes et d'usages que souvent le lecteur ne connaissait qu'imparfaitement, et dont le tableau lui inspire tant d'intérêt. Walter Scott sait les fondre avec art dans la masse des faits principaux. Ce qui n'est qu'idéal chez lui ne fait jamais

disparate avec la réalité: l'imagination du romancier naît de la fidélité du peintre et de la bonne foi de l'historien. (BALZAC, 2000, p. 39).

E, serenamente, assumamos todas as incertezas, inseguranças, revoltas e indefinições deste *parvenu des lettres*, gênero literário que, no dizer de Michel Raimond, apesar de suas origens antigas, que remontam à Idade Média e à Antigüidade greco-latina, «le roman a longtemps fait figure d'enfant de Bohème: il n'a jamais connu de loi» (RAIMOND, 1991, p. 18). Esta ausência de limites e de valorização, no entanto, não o debilita, mas forja seu caráter de resistência e de desafio:

Au XVIIème e au XVIIIème siècles, beaucoup d'auteurs ne peuvent s'empêcher de le regarder avec quelque condescendance: il n'est pas un genre noble, il n'a jamais fait l'objet d'une poétique, il a grandi un peu au hasard et, pour tout dire, il fait figure de parvenu, d'aventurier. (RAIMOND, (loc. cit.)

Mas que aventureiro encantador e sedutor que atravessa esses tempos de modernidade e de pós-modernidade com uma altivez, um sucesso e uma vitalidade que nos convence a todos do seu valor e da sua alegria de viver. Os leitores que desde então seguem seus passos compassivos só têm a rejubilar-se de sua existência e de sua atuação nos corações e mentes de todos eles.

* * *

A França do século XVIII assistiu assombrada à meteórica ascensão da burguesia. De tal maneira isso marcou a sociedade que se tivéssemos que definir com uma só expressão aquele século, esta seria, seguramente, o dístico: “Século XVIII francês = burguesia em ascensão”. De fato, embora a preparação tenha provavelmente ocorrido em séculos anteriores, e o mercantilismo europeu tenha antecedido essa transformação social, a aristocracia assistia perplexa à passagem de propriedades, cargos políticos e valores sociais, de suas mãos para as dos burgueses. No final do século, faltava a esses últimos apenas conquistar o poder político, o que será conseguido em 1789 com a Revolução Francesa. Isso não aconteceu, contudo,

somente com as forças burguesas. A tomada do poder político só foi possível graças à aliança efetuada entre esta classe social e o apoio das classes populares.

Tão logo atingida, porém, a derrocada do poder aristocrático, representada pela queda e execução do rei e alguns de seus familiares, pela alteração da Constituição e pela proclamação da República, a burguesia trabalhará para seguir sozinha na condução dos destinos franceses, descartando os apoios populares muito necessários no momento anterior e agora supérfluos, desfazendo, na vida efetiva, as alianças que lhe garantiram a conquista do poder político. Passado o furor revolucionário, os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade do discurso revolucionário tornaram-se, na prática, realidades pertinentes somente ao universo do discurso oficial, existindo em realidade somente no interior de uma só classe social, a burguesia. E mesmo assim, esses princípios estavam sujeitados ao domínio prioritário do lucro, da concorrência, da ganância desenfreada e da prevalência do valor monetário sobre qualquer outro, inclusive o moral. O *cidadão* deixa de ser todo aquele indivíduo que ocupava um lugar na *cit *, para transformar-se no *homem de bem*, reconhecido nesta categoria principalmente por sua declaração de imposto de renda, o meio de, inclusive, votar ou apresentar-se como candidato na política oficial.

Com essas acomoda es políticas ocorridas no *fin de si cle*, o século XIX apresentar-se-  como o período de ouro burguês, o século do império da burguesia tanto na França, como em todo o mundo ocidental. Foram tantas transforma es na sociedade em geral, que Marshall Berman (1987) denominar  *modernidade* esse período em que ocorreu a hegemonia burguesa na sociedade:

Com a Revolu o Francesa e suas reverbera es, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política (BERMAN, 1987, p. 16).

E lembra Marx do **Manifesto comunista**, fazendo o elogio da era burguesa e levantando seus pontos positivos:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de Antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que chegue a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado e os homens, finalmente, são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos (MARX, *apud* BERMAN, 1987, p. 20)

É talvez por isso que, depois de “arrumar a casa”, aplinar o terreno político e social, reorganizar a sociedade segundo novos padrões jurídicos e de impor uma nova ideologia a todas as outras classes sociais, “exportando” esse ideário para o restante da Europa por meio de Napoleão Bonaparte, a burguesia permite-se, também, dedicar-se ao cultivo de uma arte própria. Esta deveria ter como escopo desprezar a maioria dos valores estéticos do *Ancien Régime* e valorizar estética e ideologicamente, por exemplo, uma literatura que fosse própria da burguesia, que falasse exclusivamente de temas burgueses, feita por eles próprios e dedicada ao consumo (leitura) dessa mesma classe social. Isso ocorreu, historicamente, com uma relativa rapidez e com muita eficácia. Foi questão de poucas décadas, a contar do fim do século XVIII.

Dentre as várias formas literárias anteriormente conhecidas, divididas entre três vertentes, a aristocrática, de salão ou de sociedade refinada, a popular, de deboche e de fanfarronice e, finalmente, a religiosa, de espiritualidade didática e de dominação ideológica (também aristocrática), a burguesia escolheu para si um gênero até então considerado secundário, sem valor e sem futuro, uma vez que era isento de regras formais e de compromissos morais: o romance. Esse gênero seria capaz de açambarcar e de sintetizar o mundo novo, o verdadeiro *turbilhão* político, social e cultural que, ainda no dizer de Berman (1987), iria tomar de assalto a sociedade francesa e, em seguida, o mundo.

É, pois, neste contexto que o célebre romance francês do século XIX, com Balzac, Stendhal, Hugo, Flaubert e Zola, o qual influenciou a maior parte das literaturas ocidentais, inclusive as da América do Sul, constituiu a concretização de uma parte do amplo projeto burguês, ainda que sua execução não tenha sido sem tropeços e nem tenha deixado de apresentar contradições.

O mesmo ocorreria com a Ciência, a Educação, a Família, a Moral e, sobretudo, com a Ética. Cada setor da vida material, intelectual e espiritual da sociedade foi alterado totalmente, adaptando-se ao que convenciou, já à época, chamar de os “tempos modernos”. A Arte, nas suas várias modalidades, não pôde proteger-se desta verdadeira revolução de costumes e valores. Ela também aderiu aos novos tempos apoiando-se, à sua maneira, nas novas regras.

Em literatura, tudo ocorreu como se a classe burguesa em vias de consolidação no seio da sociedade francesa do final do século XVIII e do início do século XIX, fosse pescar entre os gêneros desprezados pelos parâmetros estéticos e culturais do *Ancien Regime* a sua forma de expressão, o seu gênero literário. Escolheu então o que era considerado o mais vil e o menos recomendado dentre eles e tratou de erigi-lo à condição de uma nova nobreza estética: o romance. Revisou-o, ampliou-o e alterou-o de tal forma que ele tomou feições singulares, apagou quase tudo o que antes o caracterizava como tal e transformou-se no novo gênero literário, que reina absoluto desde então. A denominação *romance realista*, *romance moderno* ou *romance burguês* foi adotada *a posteriori* para diferenciá-lo de toda expressão literária anterior, que de Grécia e Roma antigas, passando pela Idade Média, Renascimento e Barroco, pudesse ter sido denominada *romance*. Tratava-se, doravante, de uma manifestação literária única, diferenciada de todas as outras, destinada a atender a ânsia estética da burguesia e a contar e cantar no romance, na feliz expressão de Luckács (1999, p. 87), a *epopéia burguesa*, ou seja, as armas e os feitos da modernidade, capitaneada pela burguesia.

Honoré de Balzac (1799-1850) será o primeiro escritor a participar desse projeto literário, em sua nova fase. Servindo-se de técnicas e procedimentos narrativos descobertos por escritores ingleses do século XVIII e inspirando-se, inicialmente, no *roman noir* ou *romance gótico* do escritor inglês Walter Scott, Balzac produziu centenas de histórias em forma de contos, folhetins, publicações improvisadas e muitos romances. Essa produção abundante possuía uma temática burguesa e era consagrada também a um público leitor totalmente burguês. A sua **Comédie Humaine**, com os seus mais de noventa títulos, passou a constituir o paradigma do *romance burguês*, ou do *romance realista*, por ser o mais completo conjunto de descrições e análises da

sociedade burguesa da França na primeira metade do século XIX. Trata-se de uma obra realizada por alguém que, embora membro participante e ideologicamente fiel à classe burguesa, declarava-se “escandalizado” com a sua maneira de proceder, sobretudo com relação à moral corrupta, fixada apenas nas aparências e apegada exageradamente ao dinheiro, eleito o deus todo-poderoso dos novos tempos. Sua motivação moralista, a sua crítica e o sucesso que alcançou não o impediram, no entanto, de ser um dos melhores e mais perfeitos escritores do gênero literário burguês. De tal forma isso ocorreu, que ele pode ser considerado o pai do novo gênero literário, respeitados os antecedentes considerados “clássicos” nessa genealogia, o **Dom Quixote** de Cervantes e **La nouvelle Héloïse** de Rousseau. A partir de sua obra o romance. seria paradoxalmente tomado como jogo imaginário aceito e palatável, uma realidade ideológica, sensível e voluntariamente aceita pelo conjunto da classe burguesa e, conseqüentemente, por toda a sociedade.

Com a ampliação do mercado de livros, devido ao incremento da alfabetização, da edição e da melhoria das condições materiais de leitura, tais como o aperfeiçoamento e conforto das instalações pessoais e coletivas (DARNTON, 1992), Honoré de Balzac pôde realizar um estrondoso sucesso editorial e constituir-se no primeiro escritor profissional moderno a viver exclusivamente da sua literatura, sem mecenato. Ele criou tantos personagens do mundo burguês e neles acreditou tão completamente, que declarava querer fazer concorrência com o Cartório de Registro Civil. Além disso, corre a anedota segundo a qual ele teria, no seu leito de morte, chamado o médico da **Comédie Humaine** no lugar do profissional que cuidava efetivamente dele...

Todo o século XIX literário na França será marcado pelo realismo burguês iniciado por Balzac. Ele foi seguido, para não dizer “aperfeiçoado”, por vários dos grandes escritores franceses do período, tais como Stendhal, Flaubert e Zola, sem tentarmos enumerarmos os “menores” e os tantos outros que se inspiraram ou se contrapuseram à maneira de escrever de Balzac. Proust, ao levar o romance burguês aos seus píncaros estéticos, trabalha também no interior daquilo que considerava ser a única classe social merecedora de enfoque e capaz de fornecer personagens à literatura: a burguesia. Se na **Comédie Humaine** ou na **Recherche du temps perdu** aparecem personagens de outras classes sociais, é apenas na condição de

servidores subalternos, bons para servir o café, o licor, ou para desafogar patrões e seus filhos adolescentes das suas tensões sexuais. Nenhum desses personagens atua de maneira destacada ou é foco da narrativa.

Até mesmo um escritor como Émile Zola que, com o seu Naturalismo engajado, pretendia dissecar a sociedade mais amplamente, tornando visíveis as problemáticas das classes populares e dos excluídos da burguesia, não deixa de referenciá-la, nem que seja por oposição, por meio das figuras dos burgueses, patrões, políticos e altos funcionários que ele retratou na *belle époque* e durante a Primeira Guerra Mundial. Além disso, Zola vendeu milhares e milhares dos romances que pertenciam ao ciclo dos **Rougon-Maquart**, que pretendiam dar conta das peripécias, esplendor e miséria de uma família, de uma sociedade...

E se o século XX dos vários modernismos despreza o romance realista do tipo balzaquiano, ainda o tem presente nos corações e mentes de todos os escritores e do público leitor. E é somente no início da segunda metade daquele século, quando se instaura o *novo romance francês*, destinado a ser, no dizer de Sartre, um *anti-romance*, uma espécie de oponente formal e conteudístico do romance tradicional burguês, que este passa a ser o vilão estético contemporâneo. Se o império da burguesia no seio da sociedade de então mostrava sinais de enfraquecimento diante das inúmeras contestações, que se pusesse abaixo também a sua literatura. A história, as personagens, os objetos e o homem do mundo burguês precisavam, nos anos cinquenta e sessenta do século XX, ser tomados diferentemente, combatidos e superados, quando não desprezados, para se encontrar outra via para o romance. Daí a proposta de um *novo romance* que operasse somente no nível da escritura e não mais com os procedimentos tradicionais do que se considerava até então uma boa narrativa. Esta escola caracterizava-se por, em primeiro lugar, seus autores realizarem críticas e reflexões a respeito do gênero no interior do próprio romance. Era como se teoria e prática se misturassem para realizar um *roman du roman*, um espécie de meta-romance explicitado no interior da própria ficção. Igualmente conhecida como a “escola do olhar” ou como “anti-romance” por desprezar a ênfase na temática, na organização espacial e temporal lineares e até mesmo nas personagens, que não precisam mais de seus atributos físicos e sociais para se destacarem na narrativa. “Basta que

existam, pensem e sintam” (Perrone-Moisés, 1966, p.29). Essa escola produziu romances nos quais os objetos e o próprio homem são vistos com estranhamento e o real é tomado não mais como inspiração mimética e sim como fonte inspiradora que possui dimensões psicológicas, imaginárias e do domínio do inconsciente. Para um mundo novo, no qual a burguesia estava sendo contestada, um novo romance que levasse em consideração esses novos aspectos. A consequência disso tudo é que a escritura torna-se o principal *tema* do romance.

Embora o novo romance não tenha se vulgarizado, influenciou e alterou as regras da produção ficcional e, atualmente, podemos discutir se o gênero romanesco se esgotou ou não, para, no entanto, constatar que continua a ser produzido e a “vender” na França e por toda parte, abstraindo-se a questão da qualidade literária de todos esses textos. Isso ocorre com todos os “tipos” de romance, de *best-sellers* a reedições dos “clássicos”, passando por um novo tipo de romance histórico. O romance, como gênero e objeto de mercado, atravessa o tempo, vai muito bem do ponto de vista da produção e das vendas e prospera no mundo todo, apesar de suas várias mortes anunciadas.

* * *

Contudo, o que nos interessa, nesta reflexão, é levantar aspectos dos “antecedentes” desse gênero literário e focar as possibilidades, peripécias e valorações que, historicamente, o seguiram na sua trajetória. Em que pese a configuração de uma origem francesa de um romance moderno aqui defendida, não há como não admitir que o precursor do romance burguês está fundamentalmente localizado fora da França, na Inglaterra do século XVIII. Quando, em 1761, Rousseau publicou *Julie ou la nouvelle Héloïse*, romance considerado o primeiro dos romances modernos, a Inglaterra já tinha dado ao mundo Richardson, Delfoe e Fielding, romancistas que, segundo Ian Watt, já se consideravam os “criadores de uma nova forma literária e viam em sua obra uma ruptura com a ficção antiga [...]” (WATT, 1990, p. 12).

Nessa reflexão diacrônica sobre a forma romanesca contemporânea, é preciso, pois, reconhecer especialmente a contribuição

pioneira de Daniel Defoe, que, com o seu *Robinson Crusoe*, incluiu na literatura o que Watt considera a primeira das características do mundo burguês: o individualismo. É evidente que tanto essa análise como qualquer outra devem também levar em conta a questão do amadurecimento do capitalismo e da burguesia ascendente, ocorridos durante todo o século XVIII e a oposição ferrenha existente entre esta e a sociedade aristocrática “decadente” do século XVIII inglês e europeu em geral. O que ocorre com a burguesia e com o gênero romance, por exemplo, na Alemanha do século XVIII é também muito importante, uma vez que aí atuaram autores geniais como Goethe e os seus romances *Werther* e *Wilhelm Meister*, este último caracterizado como o paradigma do *romance de formação*, além da plêiade romântica, Novalis, Lenz e von Chamisso à frente. É provável que as modificações sociais e políticas impostas pelas burguesias nacionais do século XVIII em todas as sociedades européias tenham acontecido com muitos pontos em comum. No entanto, é preciso diferenciar. Em política e em literatura: Alemanha, França e Inglaterra percorreram trajetórias distintas para implantarem não somente os seus sistemas burgueses, mas também para direcionarem as suas respectivas literaturas, em especial o que concerne ao romance. Daí a diferença de fortuna e de posteridade que caracterizou cada um dos três países. Mesmo assim, podemos afirmar que no campo literário, alguns eventos semelhantes se repetem nos três países.

No que se refere à Inglaterra, não podemos deixar de reconhecer a importância da contribuição crítica de Ian Watt e da sua obra que já se tornou clássica **A ascensão do romance**, não só pela análise que faz dos romances de Defoe, Richardson e Fielding, mas principalmente por ter facilitado a compreensão de que esse “novo” gênero literário registrava um fenômeno que ocorria em toda a Europa, baseado, principalmente, num certo apego às realidades do cotidiano e ao enaltecimento do indivíduo. Este era, até então, preso somente à sua origem (*locus*) e à inserção na sua casta (*corporação*). Watt reconhece em Defoe, Richardson e Fielding o nascimento, o registro, do homem moderno e, portanto, burguês, na literatura. O romance passa a ser considerado a certidão de nascimento estética (e escrita!) desse acontecimento.

Na Alemanha, em atraso no que se refere aos acontecimentos políticos, sociais e culturais europeus do século XVIII, destacam-se os dois romances de Goethe acima citados acrescentados de **As afinidades eletivas**, sua última (e magnífica) obra e o(s) **Fausto(s)**, a obra de sua vida e **A estranha história de Peter Schlemihl** de Chamisso. Como se vê, trata-se de obra quantitativamente insignificativa, mas de uma qualidade que não fica nada devendo ao **Robinson Crusoe** ou à **La nouvelle Heloïse**. Aliás, a Alemanha cultural e literária, despertada pelo novo gênero literário, criará até mesmo um novo estilo de escritura, denominada **Robinsonade**, que tomará o romance de Crusoe como paradigma.

Na França do Iluminismo, os enciclopedistas, tendo à frente Diderot, percebem que algo estava ocorrendo na Inglaterra e preparam as condições para o desabrochar e o desenvolvimento do romance burguês também na França. Eles não só farão isso com muita competência, como darão uma contribuição complementar ao projeto, enriquecendo-o com novas facetas e características, ou melhor, ampliando-o. O romance francês do século XIX é a prova disso.

Diderot, autor de **Jacques le fataliste**, publica, em 1761, um livro intitulado **Éloge à Richardson**, no qual, além de apontar os valores de sua obra **Clarisse Harlowe**, publicada na França em tradução de Prévost (o autor de **Manon Lescaut**), coloca o escritor inglês, que tinha acabado de falecer, no mesmo nível dos grandes moralistas clássicos franceses, Montaigne e La Rochefoucauld e até mesmo no dos que ele considerava os “gênios” da Humanidade: Moisés, Homero, Eurípedes e Sófocles. Entusiasmo à parte, com esta avaliação Diderot elabora o que poderíamos classificar como sendo a primeira teoria do romance moderno. Senão, vejamos o que ele próprio nos diz:

Por romance, temos entendido até hoje um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o bom gosto e para os costumes. Gostaria de encontrar um outro nome para as obras de Richardson, as quais elevam a mente, tocam a alma e transpiram amor do bem, mas que se chamam igualmente romances. (DIDEROT *apud* CHARTIER, 1990, p 73)

Nota-se aí até mesmo aquela *mauvaise conscience* referente ao fato de que o romance moderno, o romance burguês, não passa da

recuperação de um gênero que não tinha sido até então valorizado pela aristocracia. O “bem” explicitado nesse trecho não tem outra conotação além dos interesses, estéticos, no caso, da classe burguesa.

De tudo isso evidenciam-se duas questões. A primeira é que a Europa estava diante de um novo gênero literário, o qual atendia a uma série de necessidades dos tempos burgueses que se impunham por toda a parte, e a segunda diz respeito à denominação do novo gênero. Incomodava servir-se de uma palavra *corrompida* para designar algo tão novo e que se pretendia tão grandioso. Mas não havia outra saída, seja pelo fato de a burguesia desprezar os gêneros aristocráticos, seja porque em literatura o *novo* gênero deveria atender às suas necessidades espirituais um tanto materialistas.

O romance moderno da França do século XIX, que irá influenciar o mundo todo, inclusive o Brasil, surge, pois, na esteira de várias modificações políticas, sociais e estéticas ocorridas primeiramente na Europa do século XVIII e que, em seguida, consolidou-se no transcorrer do século XIX. Trata-se, portanto, de um fenômeno europeu e não de algo localizado somente em um país ou região. Sua disseminação para o restante do mundo ocidental coincide com a expansão do capitalismo e com a exportação francesa da ideologia burguesa.

A situação é tanto esta que Balzac, considerado, como vimos, o “pai” do romance burguês na França, com a sua **Comédie Humaine**, paga o seu tributo ao século XVIII e ao internacionalismo de suas origens, quando confessa sua inspiração e sua predileção, bem como o seu embasamento técnico na obra de Walter Scott. Aliás, este autor inglês foi uma verdadeira moda literária, uma mania nacional na França da década de 1820. Era muito apreciado e também teoricamente reconhecido como o inspirador de uma nova literatura. Considerado o “historiador” mais importante do seu país, Scott possuía também o dom de “divertir”, “instruir” e de “moralizar”, pontos exatos do programa literário burguês no que concerne ao romance. Isso equivale a dizer que, desde então, o gênero romance cumpria a tarefa que a burguesia iria exigir dele um pouco mais tarde. Tido como o renovador e o incorporador de todos os gêneros anteriores (a epopéia, a história, a tragédia e a comédia), Walter Scott é também elogiado, em 1828, pelo crítico francês Nisard, contemporâneo de Balzac, nos seguintes termos:

Sir Walter Scott est le premier qui a donné vogue à ce genre en faisant des chefs d'oeuvres. Le roman était avant lui qualifié de genre bâtard, et peu-être justifiait-il son titre par le vague de ses compositions et les limites où il s'était enfermé. Le voilà de nos jours, élevé au rang de haute et franche littérature, et Walter Scott est en possession d'une belle et solide renommée, qui n'est pas, j'imagine, d'un autre poids et d'une autre couleur que celle des grands écrivains. Bon gré, mal gré, il a bien fallu lui trouver une place, sous peine de nier son génie, si varié et si original, à l'exception de tels critiques, qui ne croient pas au talent d'un auteur dont les productions ne se classent pas commodément dans la catégorie des genres modèles. (NISARD, apud CHARTIER, 1990, p. 105, 106).

Ao fazer o elogio de Scott, Nisard faz, ao mesmo tempo, o elogio do gênero. O romance moderno chega, portanto, ao mundo sob a égide do internacionalismo e com a intenção de retomar antigo programa de moralizar e de educar. Assim é que, no prefácio de **Manon Lescaut**, o abade Prévost adverte: “A presente obra é inteiramente um Tratado de Moral, agradavelmente transformado...” É também o caso de **Jacques le fataliste**, em cujo prefácio Diderot afirma:

Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer [...] mais, je dédaigne toutes ces ressources-là, je vois seulement qu'avec un peu d'imagination et de style, rien n'est plus aisé que de filer un roman. (apud CHARTIER, 1990, p. 79, 80).

Logo, há a constatação, feita pelos próprios franceses do século XVIII e início do XIX, da existência de uma mudança literária oriunda de fora da França e que ela era fundamental. Fica também evidenciado que essa influência marcaria os primórdios da nova prosa de ficção que estava sendo gestada naquele momento, com maior ou menor intensidade, por toda a Europa. É verdade que mais tarde os escritores franceses não apenas fariam um “aperfeiçoamento” cabal do gênero, tornando-o quase irreconhecível, como realizariam uma verdadeira “exportação” dessa sua produção literária romanesca para os outros países europeus e para os do continente americano. A literatura seguia o caminho da política as quais, a partir da França e sua grande Revolução, e por meio da expansão napoleônica, alteraram o horizonte político do mundo inteiro.

Por essas razões é que poderemos afirmar, sem hesitações, que o gênero a que podemos denominar, indistintamente, como *romance moderno*, ou o *romance contemporâneo*, ou *romance realista* ou ainda *romance burguês*, é a resultante de um momento histórico, político, econômico e social do Ocidente, os séculos XVIII e XIX, e criação de uma classe social, a burguesia ascendente no século XVIII e dominante no século XIX. Sua criação é o resultado de várias ações artísticas e literárias ocorridas e concertadas em diversos países europeus, principalmente Inglaterra, Alemanha e França, com repercussão imediata em todos os outros países do continente, caracterizando uma ocorrência estética internacionalista. Essa façanha foi realizada com a contribuição de vários autores, ocorrendo em distintos lugares, interligados pela troca de informações, por meio de traduções, caracterizando com isso mais um aspecto da modernidade.

A nosso ver, **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint Pierre, **Les travailleurs de la mer** de Victor Hugo e **L'Ève future** de Villiers de l'Isle-Adam, podem ser tomados, ao lado dos expoentes da **Comédie Humaine** de Balzac, da obra romanesca de Stendhal, do romance exemplar de Flaubert e do seu paroxismo, Zola, no século XIX francês, constituem bons exemplos da manifestação da relação existente entre a sociedade francesa, que os produziu, e a literatura inserida nos meandros históricos, políticos, sociais e culturais daqueles conturbados e renovadores tempos. Foi assim que a humanidade, sob a batuta da burguesia francesa, no dizer de Marx, elaborou nova agenda estética para a literatura e fez com que “[...] as criações espirituais de nações individualizadas se tornassem propriedade comum. O bitolamento e a unilateralidade das nações se tornam cada vez mais impossíveis, e das várias literaturas nacionais e locais brota uma literatura mundial” (*apud* BERMAN, 1987, p. 120). Na nossa opinião, o romance será o veículo privilegiado dessa movimentação histórica singular e a sua expressão maior, naqueles tempos de implantação e de implementação. Ele configura e materializa, nos dois últimos séculos, o desejo de escritura e a necessidade de evasão e poesia que pertencem a todo ser humano para além dos seus contextos.

A sina de um gênero na França do século XIX (À guisa de Introdução)

Nesta tese, pretendemos abordar a representação da natureza no romance francês do século XIX. Tomaremos como *corpus* para o estudo alguns exemplos do gênero no período, a saber, **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint-Pierre, **Les travailleurs de la mer** de Victor Hugo e **L'Ève future** de Villiers de l'Isle-Adam. Esses textos foram escolhidos em função da intensidade com que a natureza, no nosso entendimento, está neles representada. A tarefa a que nos propomos aqui realizar tem, pois, como escopo refletir sobre a representação da natureza no gênero romance num tempo, num contexto cultural e histórico dados, tendo como objeto um *corpus* igualmente determinado, que julgamos ser representativo de um momento importante da historiografia literária.

A respeito do título, descartamos a noção de *presença* por ser mais ambígua do que a de *representação*, uma vez que ela não é somente do registro do narrativo, mas remete também à poética, à teatralidade dos temas no palco, na *presença* de autores e atores da *representação* teatral. Já a *representação*, no sentido da *mimese*, pode abrangar o artístico, o estético, em suas várias modalidades, aí incluída a literatura, e garantir uma ligação entre o universo das idéias, do imaginário, da natureza no mundo chamado real.

Quanto à referência ao *romance*, ela é unívoca e toma como ponto de partida a reflexão sobre o gênero narrativo moderno e sua dimensão literária por meio da retomada da memória das inúmeras reflexões sobre este

tipo de narrativa e que foram organizadas em torno da expressão *teorias do romance*, das quais Luckács, Michel Raimond, Bourneuf & Ouellet, Genette, Henri Mitterand, Philippe Hamond, Umberto Eco, Todorov, Lucien Goldmann, Yves Reuter, Roger Chartier, Dominique Maingueneau, Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin são alguns dos exemplos que, na França ou no continente europeu, dedicaram-se a refletir, no século XX, sobre a questão da vida cotidiana, prosaica e sua escritura, do texto literário, portanto.

A opção por estudar três *obras* precisas sobre a idéia da natureza repousa no pressuposto de que toda obra literária contém, revela e confirma sempre as idéias e os conhecimentos que se tem sobre ela numa primeira e intuitiva abordagem. A obra literária, em si mesma, constitui um *espaço* privilegiado de pesquisa e de descobertas. E é necessário afirmar que na nossa caminhada investigativa, há uma forte atração para estudar também o que está além dela, no seu contexto. Aí entram o histórico, o social, o mental e o cultural, dentre outros aspectos, uma vez que não deixa de lado tudo o que é intrínseco ao universo da obra literária ficcional em geral. Desse modo, tomaremos o romance como um *objeto* em si, mas também como um *produto* da sociedade que o gera. No nosso entendimento, não há mais possibilidade de, como se fazia nos anos 60 e 70 do século XX, tomar-se o romance de forma unívoca, como um objeto-espaço circunscrito, feito de papel, que possuía páginas iniciais, páginas centrais e conclusivas, capa e contracapa, dentro do qual o crítico literário poderia realizar suas *leituras* sem pretender nenhum outro relacionamento, nem mesmo com o autor, e muito menos ainda com o contexto em que estivesse inserido, no momento da sua criação ou da recepção...

A representação e a utilização da natureza nos romances foram usadas, desde a Antigüidade clássica, nas manifestações dos diversos gêneros literários, funcionando, principalmente, como pano de fundo para que as ações narradas ou os sentimentos manifestados pudessem ocorrer. A partir do Romantismo, o tratamento da natureza muda e esta passa a representar também um papel de ação, de ator coadjuvante que seja, ao constituir-se, ainda que sem se ver dispensada da condição de tradicional *quadro* e pano de fundo, reflexo das condições emocionais das personagens e das sociedades que representavam. Assim é que quando, no nível da história, emoções fortes

afloravam nas personagens, a natureza preparava, paralelamente, uma tempestade ou outras manifestações vivas que *repercutiam* essas emoções. No caso de um acontecimento idílico, por exemplo, haveria, forçosamente, o aparecimento de brisas ou luzes tênues de um sol poente emoldurando tal momento. De toda maneira, embora pequena, essa alteração marcava nova atribuição ao papel atribuído à natureza pela sociedade de então e passou a ser novo ponto de partida a marcar as relações do homem com a natureza, representadas no âmbito do romance.

Entretanto, essas modificações da concepção e da representação da natureza no gênero romance, durante todo o século XIX, não se mantêm estáveis, atingindo distintos estágios e objetivos, contribuindo com esse dinamismo para registrar alterações que pertenciam, ao mesmo tempo, ao universo literário e ao mundo fora dele, na sociedade, pois eram representativas do que aí acontecia.

Referir-se à presença da natureza nos três romances escolhidos, **Paul et Virginie**, **Les travailleurs de la mer** e **L'Éve future**, permite colocar, de início, algumas questões referentes à representação da natureza nestes três textos, mesmo que não seja para serem literalmente respondidas, mas que sirvam de motivação para um começo de trabalho. São elas:

- A natureza nestes textos é um *cenário* e nada mais?
- A natureza é apenas um *quadro* limitativo?
- A natureza é um *actor* que desempenha um papel?
- A natureza é um *actant*, uma força *agissante e colaboradora*?
- A natureza possui uma *função*?
- A natureza é um *adjuvant* no universo da narrativa?
- A natureza possui uma *significação*?
- A natureza permanece ou se altera em cada um dos três romances?
- A representação é coerente com o que acontece em cada romance ou é independente e separada em cada um deles?

Trata-se de realizar uma *démarche* que se volta especialmente para alguns textos antigos, escolhidos subjetivamente, portanto, com uma alta dose de arbítrio e de aleatoriedade. Ela chegará fatalmente a resultados parciais e comprometidos, uma vez que as respostas às interrogações acima

apresentadas não comportam objetividade e exatidão, características das ciências tidas como exatas. Isso não nos dispensa, entretanto, do rigor e do compromisso em realizar o necessário para atingir esses objetivos com procedimentos universalmente aceitos nas ciências humanas.

No que concerne ao período de tempo selecionado, como o século XIX francês apresenta singularidade e riqueza de acontecimentos políticos e de mudanças de mentalidades excepcionais, decidimos assumir esse período enquanto um *XIXème siècle élargi*, adaptação temporal didática que vê uma unidade no período que vai da Revolução Francesa, iniciada em 1789, no século XVIII, até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, ocorrida em 1914, já no século XX. Trata-se de um período longo que ultrapassa a centúria, mas que guarda em si características, motivações, alterações políticas, sociais e estéticas capazes de manter uma surpreendente unidade e um tom que perpassam os vários acontecimentos, suas motivações, mudanças e interpretações. Esse *grande século* da modernidade, que elegeu benjaminianamente Paris como a sua capital, esbanja fatos e personagens, pretende atingir o ápice dos conhecimentos humano e estético, busca detalhar as utopias e realizar novas leituras do passado e do presente, servindo-se de novos instrumentais teóricos. Trata-se de uma cidade que é então palco das mais distintas manifestações populares, sobretudo de barricadas e de revoluções, ao mesmo tempo, em que se consagra como cenário privilegiado das belas letras e dos mais diferentes movimentos artísticos, das reformas arquitetônicas e urbanísticas, bem como das exposições científicas e tecnológicas. Em suma, Paris é o espaço central da *Belle Époque*, espécie de Meca cultural, econômica, intelectual e artística que ainda hoje encanta e atrai.

Por essas e outras razões, a França proporciona condições para o nascimento efetivo das ciências humanas em geral, da Sociologia à Historiografia e Teoria literárias, passando pela Antropologia e pela Etnografia, seguidas pelo Direito Moderno, pela Psicologia e por alguma Filosofia.

Nosso intuito é buscar nesse caldo cultural e humano a concepção que os homens desse século XIX tinham da natureza e como a literatura se assenhoreou dessa sua percepção ao *retratá-la* e ao *incorporá-la* ao seu universo. Tomamos esse espaço e esse tempo (e a sua literatura) como roteiros e como pontos de referência, dadas a importância que a língua e

literatura, a cultura e a produção artística francesas obtiveram na Europa e no mundo de então. Tal prestígio e fausto repercutiram mundo afora, inclusive no Brasil e na sua pungente história, pois foi justamente nesse período que alcançamos nosso destino econômico (produtor de café, de matérias-primas) e obtivemos a nossa independência política (com a separação de Portugal) e, com isso, iniciamos nossa claudicante modernidade republicana e incipiente democracia. Foi nessa época que o país, de forma irreversível, inseriu-se no contexto econômico internacional e deu, segundo Antonio Candido, seus primeiros passos para a criação de uma literatura nacional. A França e o seu século XIX serviram ao Brasil como fonte de inspiração, como ponto de referência e deu muitos subsídios para a formação da nossa identidade cultural e política.

* * *

Na condição de pesquisador que atua na universidade brasileira, devemos admitir que, pessoalmente, muito profundamente, marca-nos a experiência cultural francesa, uma vez que pudemos realizar a opção profissional, que consideramos privilegiada, de estar em contato, há quase quarenta anos, como estudante ou como docente, com a língua, a literatura e com a então chamada *civilização francesa*. Tal envolvimento com a França é intrínseco à nossa personalidade intelectual e, parece-nos, que não saberíamos fazer outra escolha para tentar verificar as validades da hipótese de trabalho aqui apresentada, se colocássemos alhures o objeto deste estudo. O fato de trabalharmos cotidianamente com a França, sua língua, e suas dimensões culturais, proporciona-nos a serena consciência da *contaminação* e do doce colonialismo cultural que domina esta relação.

Ao assumir, porém, a implicação do sujeito pesquisador com o objeto pesquisado nesta empreitada, contrariamente ao que se poderia deduzir, não estamos abdicando dos nossos compromissos acadêmicos ou com o rigor metodológico que deve, necessariamente, presidir todo procedimento de pesquisa na universidade e alhures. O que estamos reivindicando é que, para além dos aspectos teóricos e práticos desta caminhada de pesquisa, há, concretamente, a existência de uma trajetória

profissional que marca os procedimentos escolhidos, o desenvolvimento realizado, e os resultados obtidos. Além disso, parece-nos que um tal trabalho deveria apresentar – após certo tempo da defesa de nossa tese de doutorado na USP, das orientações de mestrado e de doutorado concluídas e em andamento, da publicação de artigos em revistas especializadas e em anais de eventos de cunho científico, da experiência docente na sala de aula de graduação e de pós-graduação, da realização de palestras e minicursos, do intercâmbio profissional nacional e internacional, da atuação administrativa e da prestação de assessorias – resultados que representassem uma síntese das alterações intelectuais proporcionadas pela realização do conjunto dessas atividades. Consideramos também que a atividade didática pressupõe uma preparação, uma ida aos livros que, forçosamente, caracteriza uma atividade que também é de pesquisa, mas deve ser tomada como ensino e extensão de serviços, o tripé que sustenta a Universidade.

No nosso caso, a disciplina “O romance burguês na Europa”, as orientações de iniciação científica, de especialização, de mestrado e de doutorado, o diálogo com colegas da área de Francês e de Teoria Literária, realizado em simpósios, congressos e em outros eventos de caráter científico, a vivência cotidiana e permanente com colegas na elaboração, nas tomadas de decisão e na aplicação dos projetos do Departamento de Letras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em “Estudos Literários” da FCL da UNESP de Araraquara determinaram esse pendor pela narrativa, pelo romance em especial. Tomamos esse percurso como um aprendizado útil e como uma vivência sempre prazerosa, a cada vez que voltamos a tratar do assunto. Se conseguimos ensinar algo aos nossos alunos, só o tempo dirá, porém podemos afirmar com segurança que aprendemos muito nessas atividades e o presente trabalho é uma tentativa de demonstrar que tanto empenho pode ter servido, relativamente que seja, a alguma coisa.

Face ao que expusemos, decidimo-nos por um trabalho dividido em duas partes. Na primeira, denominada “Da natureza das coisas; das coisas da natureza: representação, natureza, literatura”, que se pretende mais descritiva do que analítica, refletiremos sobre a representação como processo nas artes em geral, em literatura em particular, e teceremos alguns comentários sobre a da Pintura. Aí tentaremos determinar como ocorreu a

materialização filosófica, literária e pictórica da natureza através dos tempos e, em especial, na França daquele século XIX especial de que falamos acima. Percorrer os seus conceitos usados no tempo e no espaço, levar-nos-á a aportar nos significados daquilo que podemos considerar fonte inesgotável de inspiração aos artistas e literatos do século XIX: certas idéias sobre a natureza e de suas relações com os homens capitaneados pela burguesia.

Chegaremos ao fim dessa caminhada díspar, entendendo que a definição ou a compreensão do que seja e natureza depende, para a sua determinação, da visão de mundo de uma sociedade dada, de um momento histórico igualmente dado, das condições sociais, políticas e psicológicas gerais, colocadas, objetivamente, no seu seio. Fica claro, também, que tal compreensão dependerá bastante das situações individuais de cada um dos elementos dos diferentes grupos sociais, componentes dessa sociedade, sobretudo da sensibilidade singular de cada artista.

Apesar de colocarmos esses parâmetros como ponto de balizamento para a nossa abordagem da questão, cumpre-nos esclarecer, no entanto, que na primeira parte da tese não teremos as condições de nos determos no estudo de cada uma das situações sociais e dos contextos históricos que produziram os conceitos, as considerações e as representações da natureza nas artes ali apresentadas. A idéia de natureza será tomada simplesmente como fio condutor deste trajeto pelo tempo e pelo espaço e por ela balizar-nos, buscando esclarecer os sentidos intrínsecos de cada conceito. Realizaremos uma espécie de deslocamento diacrônico com estacionamentos quase aleatórios e efêmeros em épocas distintas, em busca de conceitos, fatos ou alterações de concepção, ligadas ao tema em estudo.

Embora não esteja incluído na proposta de trabalho o objetivo de refletir especialmente sobre cada contexto social, político e histórico produtor das concepções artísticas da natureza que aqui serão abordadas, gostaríamos de exemplificar a opinião de Norbert Elias (2005) a respeito das relações entre sociedade e arte no momento da passagem da aristocracia para a burguesia, por acreditarmos que elas presidem, forçosamente, toda alteração de concepção artística de qualquer sociedade:

A mudança do estilo do Barroco para o Rococó, do estilo Luís XIV para o da Regência, é uma mudança na conformação das próprias classes sociais. O corte profundo operado entre as formas do século XVIII e as do XIX é a expressão de ascensão de uma nova classe social ao poder, a burguesia industrial. No lugar do gosto e do estilo de corte, aparecem o gosto e o estilo burguês-capitalista. (ELIAS, 2005, p. 11).

O autor irá, em seguida, detalhar e demonstrar as alterações ocorridas nesse período e sugerir-nos que cada época, cada período ou escola artística mantém uma relação intrínseca com o seu contexto e é definidora dos seus parâmetros estéticos. De outra maneira não poderia ser, é o que nos parece também. Falando sobre Wateau e seu tempo social, Elias (*op. cit.* p. 12) acrescenta, destacando também o papel que a natureza aí desempenhava:

Todas as atitudes e os humores despertados pela vida de corte, como a pose e os gestos calculados, exigidos para se ver valorizado nessa sociedade, a gravidade heróica e pomposa ou a leveza graciosa, tudo isso era incorporado desde então à natureza campestre, na forma de paisagem. Nas mãos dos pintores de corte, a natureza torna-se uma espécie de cenário nostálgico da vida cortesã, uma paisagem clássica de início, depois barroca e, finalmente, rococó, em conformidade com o desenvolvimento da própria sociedade de corte.

Na segunda parte da tese, denominada “Da natureza no romance: três estações literárias e uma condição humana”, que tem a intenção de ser prática e de estar mais calcada no embate com o texto literário do que a primeira, tentaremos realizar a leitura de três romances, a saber, **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint-Pierre, **Les travailleurs de la mer** de Victor Hugo e **L'Éve future** de Villiers de l'Isle-Adam. Para abordarmos a primeira obra, apresentamos uma seção que terá como subtítulo “*Gradus primus, cum natura: Paul et Virginie*”, tomando esse “com a natureza” no sentido da utilização positiva que se faz dela no romance do Pré-Romantismo, sem este apresentar, no âmbito ficcional, questionamentos e contestações mais importantes referentes à natureza. A leitura que realizaremos do romance de Bernardin de Saint Pierre deverá apontar para o uso político que se pode dar à aparente mais ingênua história e ao mais pacífico dos papéis atribuídos à natureza. Ela aí serve ao artista e à sociedade que está por detrás dele.

A segunda seção, intitulada “*Gradus secundus, Naturam tenens: Les travailleurs de la mer*”, que apresenta como dístico a expressão *Naturam tenens*, “abarcando a natureza”, procurará desvendar os papéis e significados que a natureza assumiu na modernidade burguesa e no que consideramos o auge do Romantismo, notadamente os contraditórios de “mãe adorada e generosa” e “madrasta severa”. Nesse sentido, o romance de Victor Hugo estudado apresentará as melhores condições para se constatar quando e como, no momento em que a burguesia atingia seu domínio da sociedade em geral, por meio do poder econômico e da ideologia, novidade que esta classe social saberá manipular muito bem, o Romantismo apreende a natureza e a representa na sua literatura. Ela aí empreende uma reação à tentativa de domínio que a sociedade impetra contra ela.

A terceira obra estudada, introduzida pelo subtítulo “*Gradus tertius, trans naturam: L'Ève future*”, assume a expressão “além da natureza” como a definição do tratamento e consideração dados à natureza naquele *fin de siècle* de alto desenvolvimento tecnológico e científico. O romance de Villiers de l'Isle-Adam manifestará uma pretensão da sociedade burguesa daquele momento, por meio de Hadaly, a nova mulher cujo nome significa Ideal em árabe, apresentada literalmente como uma nova Eva, a dos tempos modernos e tecnológicos. Trata-se de uma andróide bela e perfeita do ponto de vista da matéria, mas também programada para ser sensível e culta, capaz de entabular e manter conversa sobre qualquer assunto de arte ou filosofia de seu tempo. Ela só se alimenta de pétalas de rosas e de ouro em pó e não apenas se iguala à mais bela das mulheres, Miss Alicia, como a supera em cultura, sensibilidade e fineza de trato. Na intenção da personagem Thomas Alva Edison, o seu inventor, no universo deste romance, tal criatura dispensa a natureza, tanto na sua confecção, como na sua existência, por pretender superá-la. O fim trágico da andróide num naufrágio e o estado de desânimo total do inventor ao saber do acontecimento, apontam para uma possível limitação de tanto poder sobre a natureza.

No primeiro romance, o homem manipula a natureza para atingir fins políticos; no segundo, envolve-se com ela, imiscuindo-se no seu âmago e, finalmente, no terceiro, o homem tenta tornar-se o senhor da natureza, pretendendo transmudar-se no próprio Deus. Nos três romances, porém, não

encontraremos uma definição clara e objetiva ou um tratamento uniforme dado à natureza, seja no universo de cada um deles, seja na relação entre si, aspecto que merecerá uma análise mais acurada. Igualmente curiosa e merecedora de uma reflexão é a coincidência da morte, *soit disant* por suicídio dos três protagonistas; Virginie, que se deixa afundar junto com o navio que a trazia de volta junto aos seus; Gilliatt, que se mata deixando-se afogar pela maré montante, vendo desaparecer no horizonte o navio que leva sua amada para sempre, ao lado de outro; e Hadaly, que soçobra, dentro do seu *ataúde*, onde *dormia* no trajeto da viagem de navio entre os Estados Unidos e a Inglaterra. A natureza, representada pelas águas do mar, apaga as três vidas e recolhe, atabalhoada, no seu seio as três personagens.

Assim é que, alternando idas e vindas; acertos e desacertos; amor, instrumentalização e subserviência; as relações do homem com o seu ambiente na história e na literatura, a humanidade teve sempre uma convivência ambígua com a natureza. Tal relação ora enaltece, respeita ou sacraliza-a; ora submete, domina, explora ou destrói a natureza e suas forças. Isso ocorre sem remorsos por parte dos homens, ainda que, em alguns momentos da história, ele projete sobre a natureza seus temores, suas inseguranças, seu imaginário e sua inadiável dependência. A literatura, e o romance em particular, só faz representar, incluir no seu universo, essas hesitações e essa ambigüidade.

* * *

Em último lugar, gostaríamos de destacar o fato de que a presente tese constitui um lance de olhos bem tropical sobre a literatura francesa, o que equivale a afirmar que se trata de um trabalho realizado diferentemente daquele que faria um francês sobre a sua literatura, no período e com o *corpus* aqui escolhidos como objeto da pesquisa. A abordagem apresentada por nós pode reivindicar-se como antropofágica e sentimental, realizada por um brasileiro que nessa *démarche* projeta a sua cultura e a si mesmo. A leitura que faz e o tratamento que dá aos romances escolhidos estão igualmente contaminados por esse dado fundamental. O *corpus* também foi subjetivamente selecionado dentre as inúmeras possibilidades que fornece a

rica e perturbadoramente bela literatura francesa e, devido a isso, está marcado pelas idiosincrasias do pesquisador. Trata-se, assim, de um *modus faciendi* em que, inexoravelmente, o olhar é nosso, mas o objeto é deles.



Fig. 1 Pompéi

Peinture sur toile tendue

www.cap.amazonia.fr

PRIMEIRA PARTE

Da natureza das coisas; das coisas da natureza: representação, natureza, literatura

A representação na literatura e alhures

1.1 A antiga querela entre Platão e Aristóteles

Em sua famosa *Epistola ad Pisones*, o grande poeta romano Horácio tece um sintomático comentário acerca da natureza representativa da arte em geral, embora sua discussão tome, como ponto de partida, o domínio pictórico. A passagem é a seguinte:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? (HORÁCIO, 1997, p. 55).

Embora, atualmente, os comentários sobre a arte se afastem sobremaneira das concepções normativas do pensamento horaciano, de modo que o riso com que um artista romano encararia uma imagem que poderia ser objeto de louvor por muitos vanguardistas do século XX, parece-nos, este sim, digno de pilhéria. Contudo, não podemos negligenciar o fato de que a tentativa de se estender um ambíguo e hamletiano espelho diante da natureza sensível ainda permeia o pensamento não especializado. Apesar de toda nossa história e evolução da arte, posturas de representação como o abstracionismo poderiam ser vistas como “rabiscos” ou “manchas”. É fácil encararmos tais posturas como o fruto de uma visão limitada e não esclarecida, mas também é fato que o ato de simplesmente ignorar tal fenômeno constitui um erro. Afinal,

tal condição destaca de modo exemplar o quanto a questão da representação artística está sujeita a questionamentos e polêmicas. Uma tese que se proponha a realizar uma discussão a respeito da representação da natureza na literatura, ainda que se faça a partir de um recorte específico de épocas, autores e obras, deve, ainda que brevemente, privilegiar o tema com sua discussão.

Para que se inicie uma discussão sobre a representação, é necessário que retornemos a seu mais importante ancestral terminológico, no caso, o conceito grego de *mímesis*. Apesar de sua proximidade com a idéia latina de *imitatio*, não podemos focar tal idéia sob nossa atualização neolatina de “imitação”. Afinal, a mimese, tal qual se configura no pensamento grego, aproxima-se de modo mais adequado justamente de nossa idéia de “representação”. Mas, novamente, aqui, temos que relativizar nossa afirmação, uma vez que tal idéia apresentou-se sob diferentes nuances em diferentes autores. Não é nosso intuito, nessas páginas, esmiuçar de modo extensivo o conceito de mimese. Todavia, para discutirmos a representação literária, seria muito proveitoso retomarmos um dos textos fundamentais para os estudos de literatura, a *Poética* de Aristóteles. E mesmo antes dele, seu mestre e adversário, no panorama das idéias humanas, Platão.

Diversos são os pontos que separam Platão de Aristóteles, diversidade esta que é magnificamente representada pela *Escola de Atenas* de Rafael, pintura na qual encontramos vários grandes nomes do pensamento e da cultura, com destaque para as duas figuras centrais, justamente os dois pensadores. Platão, segurando o *Timeu* na mão esquerda, caminha descalço. Ao seu lado, Aristóteles, com sandálias, carrega, também na mão esquerda, sua *Ética*. Mas a principal diferença entre ambos encontra-se nas suas mãos direitas: a de Platão, indicador em riste, aponta para o alto, em uma referência ao mundo das idéias; a de Aristóteles, espalmada de forma abrangente, aponta para baixo, remetendo-nos ao mundo da *physis*.



Fig. 2 **A escola de Atenas**

Afresco.

Stanza della Segnatura, Vaticano

Tal diferença de postura reflete-se na visão de ambos sobre a mimese. Para Platão, ela constitui um verdadeiro elemento distoante, uma vez que o seu idealismo fundamenta-se na busca filosófica da verdade. Sendo a verdade platônica a contemplação das próprias idéias, quaisquer afastamentos delas devem ser vistos como um dano. Sob tal pensamento, o próprio mundo sensível já constituiria uma “imitação”; já a representação artística deste mundo constituiria uma “imitação” — e um afastamento — duplamente constituído. Deste modo, no célebre livro X da *República*, Sócrates conduz sedutoramente Glauco até a idéia da inferioridade da mimese com um discurso sintomático:

Sócrates - Era a esta conclusão que queria conduzir-vos quando dizia que a pintura, e costumeiramente toda espécie de imitação, realiza a sua obra longe da verdade, que se relaciona com um elemento de nós mesmos que se encontra afastado da

sabedoria e não se propõe, com essa ligação e amizade, nada de saudável nem de real. (PLATÃO, 1999, p. 331, 332).

Tal postura mostra-se muito coerente com o idealismo platônico, mas não devemos encarar essa palavra, “idealismo”, de um modo por demais abrangente. Afinal, em Platão, esse conceito deve de ser focado sob uma aparente contradição: trata-se de um idealismo fundamentado em um “essencialismo realista”. A maneira como devemos encarar tal inusitada aproximação é sintetizada de modo excelente por Luiz Costa Lima:

Em Platão [...] o essencialismo é de tipo realista, pois o fundamento último do conhecimento, da virtude e da beleza se deposita em uma realidade anterior. O conhecimento, neste sentido, é não só reminiscência, mas reflexo embora fragmentário. (LIMA, 1973, p. 31).

Contudo, tal base realista não impediu as divergências fundamentais entre Platão e Aristóteles, em especial no tocante a mimese. Afinal, apesar de sua complexa constituição, o pensamento platônico deve, em última instância, remeter-se ao mundo das idéias. Já o pensamento de Aristóteles, por seu turno, remete-se à amplitude do mundo sensível em todas as suas manifestações. Raramente o âmbito intelectual deparou-se com um espírito tão universalmente interessado como o aristotélico. Deste modo, a própria mimese deveria ser encarada, por parte de Aristóteles, de modo diverso da perspectiva platônica. Na *Poética*, a mimese é encarada como fato, cuja classificação se dá a partir de suas aplicações e das especificidades dos variados gêneros e subdivisões da literatura. Por sinal, para Aristóteles, a própria mimese apresenta-se como um elemento inerente à condição humana, de modo que a mimese literária justifica-se por este princípio. Nos dizeres do próprio Aristóteles:

Duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância — e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos —; e todos os homens sentem prazer em imitar. (ARISTÓTELES, 1999, p. 40).

Deste modo, por essa inclinação natural, o pensamento aristotélico jamais poderia encarar o fenômeno mimético de maneira negativa. Ao promover semelhante recuperação da mimese, Aristóteles não apenas a redime dimensionando-a no universo estético em geral e literário em particular, mas também assegura sua legitimidade, ligando-a indissoluvelmente ao próprio ato criacional, o princípio da *poiésis*. Tal fato interessa especialmente a este trabalho, já que, ao aproximar as duas idéias de mimese e *poiésis*, Aristóteles também permite uma discussão acerca da relação entre a arte e o real, e os processos de representação que, por sinal, serão fundamentais para as reflexões acerca da natureza. Pierre Glaudes, em sua preciosa antologia intitulada *La représentation dans la littérature et les arts* (1999), tece um comentário que caminha ao encontro de tal consideração:

[...] Aristote établit la légitimité de la mimésis dans le domaine artistique. Alors que pour Platon, l'art n'est qu'une imitation seconde marquant un nouveau degré dans l'illusion, pour Aristote l'artiste imite le réel, mais un réel paré de toute sa dignité, matière indissociable de sa forme, que l'art ne trahit pas mais qu'il restitue de façon adéquate, selon ses propres modalités. Il existe, de ce point de vue, bien des analogies entre le processus naturel de création — celui que Platon concentre entre les mains du démiurge — et le processus artistique. (GLAUDES, 1999, p. XI).

Tal recuperação da mimese é possível, em Aristóteles, graças a uma nova maneira de encarar justamente a questão da realidade e da verdade. Consciente da natureza da representação artística, Aristóteles substitui o princípio da verdade em arte pela idéia de “verossimilhança”. Novamente lembrando Pierre Glaudes:

[Aristote] énonce [...] les conditions de validité de la mimésis, qu'il limite au champ du vraisemblable. Celui-ci s'entend d'abord comme une nécessité interne à l'œuvre, un principe organisateur qui la soumet à des règles de composition. Le philosophe n'oublie pas cependant que la vraisemblance d'une oeuvre dépend aussi de sa capacité à persuader. Car le vraisemblable est étroitement lié à l'opinion : il dépend de la conformité de la production artistique avec les représentations collectives et les attentes du public. (GLAUDES, 1999, p. XII).

E, aqui, aproveitamos a passagem citada para reforçar uma observação de importância extrema: a idéia de um princípio organizador na arte e de regras de composição. Ambos os elementos abrem espaço para todas as reflexões subseqüentes daquilo que será, no futuro, tanto a crítica quanto a teoria literária. E também adicionam maior autonomia ao papel da mimese no tocante ao fenômeno artístico. Afinal, o caráter de construção do verossímil implica uma atuação consciente do artista, de modo que o ato mimético, levando já em consideração o receptor da obra de arte, assume ares ainda mais positivos. Sobre tais aspectos, Richard McKeon, em um elucidativo artigo sobre *A crítica literária e o conceito de imitação na Antigüidade*, afirma:

O objeto natural, composto de forma e matéria, age de acordo com o princípio natural de seu ser; na imitação o artista separa uma certa forma da matéria a que ela está associada na natureza — não a forma “substancial”, e sim alguma forma perceptível pela sensação — e a junta novamente à matéria de sua arte, o meio que ele usa. A ação que ele imita pode ser “natural” ao agente, mas o artista precisa tentar transmitir não aquela correspondência e exatidão naturais, mas antes uma “necessidade ou probabilidade” expressa adequadamente pelos materiais de sua arte. É por esta razão que “de preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis”. (MCKEON, 1972, p. 40).

Talvez as implicações de tal consideração não fiquem evidentes em uma primeira leitura, mas ela oferece um estatuto completamente novo ao processo de criação artística, uma vez que permite que se dê à criação uma autonomia nunca antes pensada em relação àquela que era então considerada a matriz (com vantagens): a realidade. A partir de tal princípio, a própria idéia de mimese pode transcender os limites imitativos e atingir a dimensão representativa, com reais possibilidades de correção do correlato real. Esta ampliação das possibilidades artísticas será de fundamental importância, mais tarde, para as idéias românticas de representação e criação, mas já nas próprias palavras aristotélicas sua natureza estava presente:

Ademais, quando a crítica volta-se para um defeito em relação à verdade, de que não se representam os originais tais quais são, há que responder como fez Sófocles: que ele representava as pessoas como deviam ser e Eurípides, como eram. Essa é a solução. (ARISTÓTELES, 1999, p. 71).

Assim, podemos perceber a real importância da divergência entre Platão e Aristóteles para a delimitação do conceito de mimese e de suas posteriores ampliações e modificações através da história e das diversas estéticas artísticas em geral e da literária, em particular. Em tal divergência, somos tentados a tomar partido de Aristóteles, seja pelo fato de o filósofo ser o pai primevo da crítica e da teoria da literatura, seja pelo fato de a percepção aristotélica permitir uma recuperação positiva da própria idéia de representação. Sem dúvida, este é um fato de difícil contestação, mas cumpre lembrar que as próprias diferenças entre os dois explicam os tratamentos diferenciados com relação ao tema, em um processo que atinge até mesmo o sentido da palavra. Novamente lembrando Richard McKeon, no mesmo artigo citado anteriormente:

Em Aristóteles o termo imitação tem um sentido literal e a sua aplicação é limitada a obras de arte humana; em Platão o sentido é desenvolvido ou restringido em analogias, de tal forma que não se pode dizer que a palavra tenha uma aplicação determinada mas é, às vezes, mais geral, outras vezes, mais restrita do que qualquer dos seus usos em Aristóteles. (MCKEON, 1972, p. 54).

De qualquer forma, após este breve ato de desagravo com relação a Platão, estamos prontos para um considerável salto até um momento fundamental da história da representação na literatura. Afinal, após afastamentos e reaproximações com relação às noções clássicas greco-latinas (em especial gregas, sobretudo Aristóteles), surgiria uma escola artística que iria abalar definitivamente os limites da representação, o Romantismo.

1.2 A representação artística através dos tempos e o caso do Romantismo: breve comentário

As idéias sobre representação que encontramos em Platão e (especialmente) em Aristóteles serviram de base não só para o conceito no mundo grego, mas também no mundo romano (seja de expressão grega, seja de expressão latina), de modo que as encontramos em outras obras de considerável influência, tais como a já citada *Carta aos Pisões* de Horácio, ou o

anônimo tratado *Do sublime*. Apesar, por exemplo, das implicações teológicas da representação medieval, bem como o relativo afastamento estético no tratamento das linhas, cores, composição e, principalmente, da relação do figurativismo como um todo, vivemos, em linhas gerais, uma filosofia da composição (e da representação) que privilegiava sobretudo valores universais e abrangentes. Com o advento do Renascimento e de seus antecedentes humanistas, as idéias clássicas voltaram à tona com indiscutível força, novamente com ênfase em Aristóteles e sua *Poética*.



Fig. 3 Rafael - **Parnaso**

Afresco

Stanza della Segnatura, Vaticano

Tal relação com a tradição clássica mostrou-se constante. Mesmo passando pelas deformações das tensões dissonantes do Barroco, os princípios composicionais e de representação que tinham sua base em Aristóteles mostravam-se ainda presentes, a ponto de serem retomados, no caso, por exemplo, da literatura portuguesa, pelos preceitos do Arcadismo. Apesar das diversas roupagens através da história, a representação clássica mantinha-se constante, sobretudo, pela contenção do “Eu” decorrente de uma filosofia de vida e de arte que ainda enfatizava o todo. Porém, a partir do Renascimento e da Reforma, o Eu, como instância alteradora e criadora da realidade, passa a ser considerado em termos efetivos, explodindo definitivamente a partir do Romantismo.

Com o Romantismo, a representação, outrora centrada na realidade sensível, passa a ter como matriz o próprio Eu do artista criador, de modo que a possibilidade correccional encontrada em Aristóteles passa a ser mais amplamente explorada. Vale lembrar que mesmo a percepção mimética platônica, em sua dialética essencial, é substituída por um novo princípio dialético que, ainda que possa encontrar sua materialização em uma base da filosofia da história, como no caso de Hegel, encontra em um Eu sua real e mais poderosa justificativa. Assim, vale a pena determo-nos neste aspecto. Com relação ao caso específico da mimese romântica (em oposição ao que podemos chamar de mimese clássica), Flávio Khote afirma:

A mimese já foi entendida como um processo de imitação do que se entendia ser a “realidade” e que estava longe de coincidir com o que Hegel entendia ser a realidade; a obra de arte foi entendida no Romantismo como expressão da alma do artista, tendo-se, portanto, um conceito implícito aí de obra como mimese à subjetividade do artista. (KHOTE, 1981, p. 132).

Por meio de tais idéias, o processo mimético livra-se do ranço meramente imitativo de onde partiu e aproxima-se de modo nunca visto antes do princípio de criação. Semelhante alteração partia de (ou levava a?) uma modificação na própria maneira de encarar a existência, uma problemática e radical modificação filosófica, uma nova e personalíssima dialética do pensar e do ser, do criar e do representar. O conceito de representação, como todos os outros conceitos, passa a desempenhar um novo papel, remetendo-se a este mesmo papel quanto às suas próprias possibilidades essenciais, quanto, até mesmo, às suas próprias possibilidades lingüísticas. Conforme lembra Luiz Costa Lima:

Hegel se distingue [...] pela quebra do estatuto realista. [...] seu afastamento da epistemologia realista deriva do horizonte teórico-científico já formado, o qual se torna decisivo para a viragem que estabelece quanto ao conceito, elemento básico do juízo filosófico. O conceito, em Platão, significava o ajuste entre a realidade a pensar e o pensamento efetivo. O conceito era a anexação pelo homem do que existia fora dele. Toda a fenomenologia hegeliana parte da crítica do que chamaríamos, valha o paradoxo, o idealismo realista. Pois, como diremos com Châtelet, a filosofia hegeliana pressupõe uma crítica da

linguagem, uma teoria do discurso, sem as quais as ilusões do senso comum continuam a sufocar a vontade de *logos*. É por efeito desta crítica que o conceito vem assumir direção contraposta. O conceito não mais remete à verdade das coisas; remete a ele próprio, ao papel que desempenha no sistema de idéias. (LIMA, 1973, p. 36, 37).

Mas, para uma real compreensão da mimese romântica, não podemos nos limitar ao pensamento hegeliano, uma vez que, em termos filosóficos, outros também desempenharam — antes — um importante papel (mais decisivo ainda, algumas vezes). Além da inegável importância de Schelling e Fichte, temos, na raiz ambivalente de seus pensamentos, a figura de Kant. A partir de Kant, a partir do próprio nascimento da filosofia crítica, temos a crise dos valores antigos e a possibilidade, em especial graças à sua terceira crítica, de um Eu genial regrador da arte como um todo, o que necessariamente abarca a própria representação. A criação, antes privilégio do modelo natural ou divino, passa a ser atributo do artista, elevado, agora, à mesma condição:

O gênio é bardo e vidente, porta-voz das esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no “medium” da finitude. Não imita a divindade e a natureza; é antes, criador como Deus e a natureza. (ROSENFELD, 1991, p. 13).

Tal postura frente à criação (com suas implicações para o próprio processo representativo) explica o porquê de textos fundamentais para o Romantismo, como as *Conjectures on Original Composition*, de Young, estabelecerem metáforas com base na natureza para sua tentativa de explicação do ato criacional. A representação “da” natureza passa a ser a criação “com” a natureza, “como” a natureza; a criação da “própria” natureza, parte do Eu.

Assim é que:

Os conceitos correlatos, mas distintos de natureza e de paisagem” apresentam já, no início do Romantismo, uma elaboração conceptual que não pode ser dissociada nomeadamente de uma componente pictórica”, conformada em torno da noção, central a partir do século XVIII na Europa, de “pitoesco” (etimologicamente, qualidade daquilo que pode ser objecto pictórico). Este aspecto aponta desde logo para a

acentuação do caráter visualista que orientará a percepção da natureza e da paisagem, e a pouco e pouco, se desenvolverá numa sua apreensão sensorialista. (BUESCU, 1997, p. 366).

Graças ao Romantismo e à sua crença nas possibilidades do artista, a representação na arte pôde crer-se capaz de transcender a piada-delírio-desafio de Hamlet, e estender um espelho tão perfeito diante da natureza de modo que não se pudesse afirmar qual era o real e qual era a imagem. Ampliando de modo nunca visto o conceito de verossimilhança, a arte encontra na cena realista sua ambiciosa tentativa de confronto com a realidade sensível. Mas essa crença desmedida no potencial representativo e de criação da arte escorreu pelos pedaços de carne verdadeira colocados no palco do teatro e da vida e começou a encontrar sua própria falência nos exageros do baixo Naturalismo. Uma vez que tinha se libertado do modelo da natureza sensível, uma vez que tinha corrigido, aperfeiçoado o modelo anterior pela representação criativa e verossímil, a arte então se encontrou diante de um dilema: ao superar a matriz da representação, ela arte deveria, por fim, superar a própria representação. E como poderia uma arte representativa sobreviver a isso? Conforme destaca Flávio Khote:

Descobriu-se que as obras poderiam imitar umas às outras, seja pela clássica *imitatio*, seja por procedimentos como a paródia e a estilização, e daí se falou em dialogismo e intertextualidade. Descobriu-se ainda que as obras modernas estavam cada vez mais tematizando a si mesmas, fazendo de sua linguagem artística uma metalinguagem: descobriu-se que as obras estavam mimetizando a si mesmas. E cada uma dessas descobertas parecia ser a morte do conceito de mimese. (KHOTE, 1981, p. 132).

Os novos ares do Simbolismo traziam novas possibilidades, como o uso extensivo da sugestão, do nebuloso, do impreciso. Mas a principal contribuição do Simbolismo, no que diz respeito à representação, já era encontrada em seus grandes pioneiros Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, e tinha sua semente no alto Romantismo alemão. Esta contribuição está expressa no comentário acima de Khote: a metaliteratura, procedimento estético que seria amplamente utilizado pela modernidade subsequente e encontraria espaço privilegiado em obras como *The Waste Land* de T. S. Eliot

ou o *Ulysses* de James Joyce. Mas, novamente, um dilema se apresentava, que só sintetizava e radicalizava os dilemas anteriores: pode a representação representar a si própria? Ainda que o discurso artístico tenha tentado encontrar uma resposta reconfortante e satisfatória, era tarde demais. Este dilema estabeleceu a crise da representação.

1.3 Os tempos atuais e a crise da representação

A modernidade artística, considerada no arco temporal que se estende de meados do século XIX ao fim da Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que ampliou como nunca os horizontes da representação, também determinou uma nova maneira de encarar a arte. Se antes podíamos ver em um quadro pintado material para reconhecimento, o abstracionismo, por exemplo, oferece-nos, em um mesmo quadro, estranheza e uma nova forma de correlação com o mundo sensível. Sobre o caso específico do abstracionismo temático, Khomeini afirma:

Isso levou também à necessidade de reformular o conceito de mimese, que não pôde mais ser entendido apenas como imitação, pois seria desconhecer a dinâmica que se instaura naquele espaço tensional do artefato. Adorno deixou de falar em *Mimesis von* (mimese de) para falar em *Mimesis an* (mimese a), enfatizando o que ele entendia por autonomia da obra. Insiste-se aí na necessidade de não confundir o signo com a coisa significada, insiste-se na concepção de que o signo só significa porque ele não é a coisa significada, iluminando-a e sendo iluminado por ela. (KHOTE, 1981, p. 117).

Todavia, essa reformulação do princípio mimético não significou apenas liberdade e a exaltação do novo. Ao ser reformulado, o conceito de mimese pôs a nu as próprias fragilidades que se encontravam em sua base, fragilidades estas que, não obstante, justificaram toda a sua noção clássica, desde a querela platônico-aristotélica. Neste sentido, ressalta Pierre Glaudes:

La crise de la représentation survient au moment où chacun prend conscience de la fragilité des principes sur lesquels repose la mimèsis, tandis que s'impose comme une évidence la perte de la double adéquation de la parole au monde et du

sujet à la parole. Artaud, dans Le Théâtre et son double, a bien perçu les symptômes de cette remise en question, lorsqu'affirmant que "le signe de l'époque est la confusion", il voit "à la base de cette confusion une rupture entre les choses et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation". Cependant, si la crise s'amplifie en France entre 1880 et 1920, les transformations socio-culturelles d'assez vaste ampleur auxquelles on assiste alors sont le fruit d'une dynamique historique enracinée dans la Révolution, qui se déploie, tout au long du XIXe siècle, au prix de tensions successives et de mouvements combinés de rejet et d'intégration. (GLAUDES, 1999, p. XVI-XVII).

E o mesmo Pierre GlauDES continua sua exposição nesse sentido, pois, encontrando seu eco e justificativa na história, a crise mimética também se configura a partir das modificações históricas dos meios de representação, e a destruição de aura do pensamento benjaminiano, fruto da era de reprodutibilidade técnica, aponta para uma possível destruição da própria mimese:

Autre donnée essentielle, ces nouveaux médias contribuent à dévaluer l'ambition mimétique de la littérature et des arts : désormais, des appareils assument mieux que l'écriture et plus rapidement la mission de représenter, en restituant leur objet de façon plus convaincante. Agrandissement photographique, enregistrement numérique du son, ralenti... tous ces moyens techniques offrent des possibilités nouvelles et permettent d'atteindre à des réalités qu'ignorait la vision naturelle. L'image photographique, en particulier, est plus réaliste qu'aucune autre. Walter Benjamin avance l'idée qu'elle démaquille le réel car elle possède de l'objet "la plus grande proximité possible". On pourrait aussi bien noter que son apparition est plus qu'un défi, une émancipation, puisqu'elle libère la littérature et les arts de l' "obsession de la ressemblance". (GLAUDES, 1999, p. XVIII).

A substituição da "reprodução" pela "reprodutibilidade" traz consigo implicações severas. A multiplicação imagética da Mona Lisa não apenas destrói sua aura e insere-a no âmbito da linha de produção capitalista e da linha de consumo burguesa. Esta multiplicação infinita acaba por colocar em cheque os próprios limites do Ser, de modo que, os conceitos-chave deste mesmo Ser encontram-se, a partir de então, presos em uma virtualidade imagética que reflete e se reflete em uma virtualidade essencial. Conforme propõe Jean Baudrillard, esta pulverização extensiva da arte impregna o

mundo de estético, anulando o próprio estético, por meio da relação lógica de que, onde tudo é, nada é:

Através da liberação de formas, linhas, cores e concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa cultura produziu uma estetização geral, uma promoção de todas as formas de cultura, sem esquecer as formas de anticultura, uma assunção de todos os modelos de representação e de anti-representação. Se a arte fosse apenas uma utopia, isto é algo que escapa a qualquer realização, hoje essa utopia estaria plenamente realizada: através da mídia, da informática, do vídeo, todo o mundo tornou-se potencialmente criativo. Até a antiarte, a mais radical das utopias artísticas, foi realizada, desde que Duchamp instalou seu porta-garrafas e que Andy Warhol quis tornar-se uma máquina. Toda a maquinaria industrial do mundo ficou estetizada, toda a insignificância do mundo viu-se transfigurada pelo estético. (BAUDRILLARD, 2001, p. 23).

Em meio a um mundo de valores virtuais, pode o próprio valor estético subsistir? Mais ainda, em meio a um sistema virtual de reprodução, no qual podemos ter um Louvre ou um Museu do Prado inteiros em nossos computadores, como podemos falar ainda em mimese, como podemos, no domínio da arte, aspirar à mimese? Todavia, os artistas continuam produzindo, continuam a enfrentar o ciclópico dilema que se coloca diante de nós nos tempos atuais. Talvez isso se dê pelo fato de que rejeição pura e simples da mimese não baste para que a deixemos de lado completamente, uma vez que tal rejeição, situada em nós mesmos, nos seres virtuais deste século XXI, talvez não possa ser estendida de modo absoluto para toda e qualquer aventura artística. Citando ainda uma vez Pierre Glaudes:

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le rejet de la mimésis n'a donc pas débarrassé la littérature et les arts de l'ambition de représenter. C'est surtout une conception de la représentation, hantée par une transparence illusoire, ou par la nostalgie des arrières-mondes, qui s'est étiolée. Écrivains et artistes n'en continuent pas moins à explorer les virtualités figuratives de leurs langages respectifs: tantôt, ils se réfèrent aux représentations collectives pour mieux les séparer d'elles-mêmes et mettre au jour leurs limites, dans une perspective critique; tantôt, ils investissent l'univers des signes comme un espace de risque et d'indétermination où se noue un rapport inhabituel avec les choses, qui les fait advenir à une existence nouvelle; tantôt, ils préfèrent préserver leur secret, que l'usage commun tend à réduire ou à déflorer: la représentation

manifeste alors la résistance que les choses opposent à notre saisie pressée. (GLAUDES, 1999, p. XXIV-XXV).

Essa resistência das coisas aponta para o fato de que talvez ainda tenhamos algo a descobrir sobre a sua natureza, bem como sobre as coisas da natureza. Assim, a representação desta mesma natureza, aquela natureza sensível de nossas origens, hoje aparentemente tão ultrapassada, tão obsoleta em nosso universo virtual, poderia ter algo que permanece por descobrir, em suspensão por sua auto-negação no discurso artístico. Neste caso, mesmo a crise da mimese poderia ser assimilada e, mais ainda, transcendida. Afinal, se a mimese viu-se diante de uma verdadeira crise, ela mesma foi capaz de representar esta crise de modo poderoso, de maneira que, para utilizarmos a expressão feliz de Lenira Marques Covizzi, a “crise da mimese” torna-se “mimese da crise” (COVIZZI, 1978.).

Assim, podemos perceber como um mero descarte de reflexões acerca da representação da natureza no âmbito do início desta crise seria imperdoável, uma vez que compreender o início do processo não apenas se justifica em si, como também nos ajuda a compreender o hoje, apontando-nos o amanhã. Deste modo, para acenarmos para o futuro, é necessário voltar. Voltemos, pois, à natureza.

A natureza vista no tempo, no espaço e no mundo das idéias: a palavra e a filosofia

*“Ainsi donc, ô vaste Terre¹, c’est toi
qui portes le faix des montagnes¹
c’est toi qui pourvue d’extension
incites la nature avec grandeur!*

*Toi qui t’étends de toutes parts
Nos cantiques te louent, les nuits durant,
Toi qui disperses la semence
Comme un enjeu puissant, ô blanche!*

*Grâce à la force de ton sol, ô Terre,
Tu affermis les arbres, toi Solide!
Lorsque brillent pour toi les éclairs de la nue,
Lorsque pleuvent pour toi toutes les pluies du Ciel.”*

“À la terre” in **Les Vedas**, Rigveda 5:84
(*Apud* KI-ZERBO, 1992, p.129-130).

2.1 O trajeto da palavra natureza

Desconhecido no hebraico bíblico, o termo *natureza* aparece em primeiro lugar na Grécia, Φοιντ, calcado numa raiz indo-européia *bheu/bhu*, que significava *ser* e *vir-a-ser*, tornar-se. Foi a partir dessa raiz que a língua grega clássica criou as formas verbais que se referiam a *nascimento* e *crescimento* aplicadas notadamente às plantas e acrescentou-lhes o princípio de que esses fenômenos ocorriam *espontaneamente*. (TOCANE, [19--]). A forma nominal formou-se por mais um acréscimo, o do sufixo *tí*, que designava substantivos de ação ou de estado. Assim é que, segundo Toscana:

¹ *En hébreu le nom de la Terre signifie «la vaste», «la large» et «l’étendue». Comentario de Ki-Zerbo.*

Réalisant cette double virtualité, Φοῦς designe, parfois, dans la langue archaïque la naissance, la génération ou le résultat de la naissance, la progéniture, ou encore le résultat de la croissance, la taille, sa stature, ou bien l'aspect extérieur et sensible d'un être. Par son étymologie, l'idée de nature est déjà ambivalente, enferment l'image d'un mouvement d'un processus interne et spontané de développement, étroitement associé à la génération du vivant, ou l'image d'une stabilité et d'un produit achevé et consistant. (TOCANE, [19--], p. 9).

Podemos dizer, portanto, que esses três valores irão solidificar-se no correr do tempo e, já no século V da nossa era, pode-se constatar-los no termo do latim, a saber, um *valor dinâmico e ativo* (geração e crescimento), ligado à espontaneidade e ao inato, um *valor estático* e um *valor normativo*, uma vez que o processo de geração e de crescimento dirige-se a um fim determinado. Já o valor estático acima referido é-nos esclarecido por Tocane da seguinte maneira:

Le terme comporte aussi une valeur plus statique. Appliquée au produit de la génération, la nature a désigné tout être en général et finalement l'ensemble des êtres produits par la Nature génératrice, c'est-à-dire, le monde, l'univers. Rarement attesté en grec, ce sens passe dans le latin et se transmet à la langue médiévale des philosophes. Très tôt la nature a aussi désigné l'ensemble des caractères propres à un être, ce qui le constitue comme tel. Il finira par se confondre avec l'essence d'une chose. Aristote l'emploie souvent en ce sens, qui deviendra courant dans la philosophie du Moyen Âge. Ce sont là les emplois les plus neutres du terme. (TOCANE, [19--], p. 10, 11).

Em Filosofia, a palavra *natureza* designa o *princípio gerador* que opera em cada ser para produzi-lo e o *princípio cósmico* de fecundidade e de produção atuando, respectivamente, sobre o indivíduo e sobre o mundo. No entanto, ela constitui uma questão que ultrapassa os limites da significação do vocábulo para transforma-se num verdadeiro princípio a ser trabalhado pela Filosofia:

*La nature est pour la philosophie l'unité d'une diversité. Dès que le terme de **Physis** apparaît dans le discours philosophique grec c'est cette exigence d'unité qui se fait jour dans la pensée. C'est pourquoi très tôt la nature se constitue*

comme un objet philosophique privilégié. La nature est ce qui mesure l'ambition de la philosophie de s'élever au rang d'un savoir théorique ou spéculatif : ne pas se satisfaire d'une simple notion approximative de la nature mais élever celle-ci au rang de l'idée ou du concept. (HUISMAN; RIBES, 1990, p. 6).

Aristóteles opunha os vocábulos *natureza* e *Arte*, ou seja, o objeto que se produz a si mesmo e aquele que é produzido pelos seres humanos, o artificial, que ele nomeava o *artefato*. Na esteira do tempo, embora alterados na forma, permaneceu essa oposição entre *phusis* e *téchnè*. Um exemplo grosseiro disso é a oposição contemporânea entre *produto industrial* e *artesanato*, esse último sendo considerado, sobretudo a partir dos anos 60 do século XX, do domínio do artístico, mais *natural*, isto é, mais de acordo com a natureza humana por ser produto das mãos *naturais* (humanas) e não das “mãos” mecânicas (a máquina) fornecidas pela tecnologia.

Ao comentar a *Física* de Aristóteles, Alain Petit faz o seguinte comentário, enaltecendo, no entanto, a supremacia da natureza:

En II, 8, Aristote entreprend de justifier l'assignation à la nature d'un caractère de cause finale. (...). On suivra ici l'exégèse d'O. Hamelin selon qui notre formule (...), "Maintenant, d'une manière générale, l'art ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien il l'imite" (...) constitue le début d'un troisième argument. De fait, la phrase qu'on vient de citer ne se borne pas à affirmer une analogie entre phusis et technè, elle affirme que la phusis est plus éminente que la technè, en tant qu'elles poursuivent l'une et l'autre des fins. Il s'agit par conséquent d'un troisième argument, que l'on peut dire pour sa part a fortiori: si l'art imite les œuvres de la phusis, c'est qu'il est sécond, qu'il produit ce qu'il produit après que la nature a oeuvré et réalisé ses fins. Il faut que l'imité recèle autant sinon plus de finalité que l'imitant, qu'il atteigne mieux ses fins en réalisant ses œuvres. (PETIT, 1997, p. 35, 36).

Assim é que, na Grécia e Roma antigas, à natureza era atribuído um valor mítico de deusa, uma espécie de *mãe universal* cantada nos hinos órficos.

A esse respeito, Curtius, no seu livro considerado um clássico sobre os temas literários na Idade Média, **Literatura europeia e Idade Média latina**, assinala:

Natura é uma potência cósmica. Mantendo-se entre Zeus e o mundo dos deuses, governa o casamento e a geração e, no curso da história, pode intervir com suas queixas. Claudiano aproxima-se, destarte, de uma teologia do período final da Antigüidade, que nos foi legada, sob a melhor forma, nos hinos órficos, coleção composta no século III ou IV por autor desconhecido, provàvelmente no Egito ou na Ásia Menor. O décimo hino é dedicado a Físis. Nos trinta hexâmetros estão condensados mais de oitenta predicados da deusa. Ela é a primitiva mãe Natureza: pai, mãe, aia, nutriz; tudo sabe, tudo dá, tudo governa; ordenadora dos deuses; educadora; primogênita; vida e providência eternas. Esta deusa soberana não é a personificação de um conceito. É uma das últimas experiências religiosas do mundo pagão do fim da Antigüidade. Possui força vital inesgotável. Mas, como sabe ocultar-se a Físis órfica!... (CURTIUS, 1996, p. 154).

Mas, fiel à sua etimologia grega inicial, a natureza é fundamentalmente ambígua:

La nature révèle ici encore ses équivoques. Principe de renouvellement, elle sera le mot dont se réclameront les novateurs en face de l'ordre établi; principe de stabilité et de permanence, elle alimentera les sagesses désabusées, les politiques conservatrices, les formes de pensée qui refusent le changement au nom de la permanence de la nature. (TOCANE, [19--], p. 11).

Finalmente, dando continuidade a essa maneira de ver as coisas, podemos afirmar que esta concepção de natureza implica ordem e regularidade. Ela funciona organizadamente e visa a uma finalidade que poderíamos supor boa ou positiva. Nesse sentido, no Ocidente, tudo o que lhe escapa diretamente é designado como sendo “contrário à natureza”, e o que está de acordo com ela é etiquetado “conforme à natureza”.

A Filosofia da era clássica encarrega-se de fixar os parâmetros de uma “Lei natural” que tem suas bases no conjunto de crenças e realidades da época antiga, mas que, surpreendentemente, mais tarde, se adaptará bem ao pensamento cristão. De uma certa forma, cada filósofo, ou cada escola de pensamento filosófico, diante da subjetividade e relatividade de suas opiniões, trata de renovar e de acrescentar algo ao termo *natureza*, segundo os seus interesses conceituais.

O cristianismo não age diferentemente disso. Porém, a história da palavra irá tomar novos rumos. Ela é inicialmente desprovida de suas

características panteístas, passando de *natura creatrix* à *natura creata*. Se Deus e o Cristo é que irão reinar doravante, a natureza é, forçosamente, sua obra.

Nesta transição do paganismo para o cristianismo, a ecologia que funcionava efetivamente no paganismo, graças a sua visão do mundo, sofre, com o advento do cristianismo, quebra de continuidade. Não há mais deuses guardiões entre os homens e as coisas. Só há um deus único e pessoal que age em todo o universo diretamente, sem intermediários. O homem aparece como uma criatura privilegiada, senhor absoluto de todas as coisas.

Com estas concepções mal assimiladas, desvirtuadas, vem a fase mais bárbara da Idade Média que rompe o equilíbrio ecológico, sendo dominada por guerras infundáveis, devastação, fome, peste, improdutividade [...] (TRINGALE, 1991, p. 53).

Portanto, durante o tempo no qual o cristianismo reinou absoluto no cenário filosófico, a natureza deixou de ser encarada como parte do meio para ser somente fonte de abastecimento que sustentava a vida do homem. Assim, as teorizações sobre tal aspecto da vida humana, muitas vezes, vão até o ponto em que a natureza deixa de ser 'mãe' provedora, e abandona o elemento de contemplação da natureza. Talvez com a 'morte de Deus' na modernidade, anunciada por Otávio Paz: (1984)

As reações provocadas por este fato fizeram com que os olhares pudessem se voltar para a paisagem. Isso ocorreu, tanto em literatura, como em filosofia, quanto no que se refere às ciências em geral.

Santo Agostinho oporá *natureza* à *graça*, ou seja, para vencer os pecados que impedem à *criatura* de amar o seu *criador*, será necessária a intervenção de uma força divina e direta. A natureza receberá um corretivo forte e disciplinador através da intervenção divina.

No século XIII, São Tomás de Aquino introduzirá nova oposição que permanecerá em pauta durante todo o tempo de domínio da escolástica; a diferenciação entre *natural* e *sobrenatural*, isto é, a valorização do "*gratia naturam perficit*". O homem pecador (o natural) age com suas próprias forças contra o mal e Deus (o sobrenatural) lhe proporcionará tudo o que é necessário para atingir a sua perfeição momentaneamente adulterada pelo pecado. A razão e o conhecimento, na sua marcha, impor-se-ão mais tarde, porém a Filosofia ganhará com o tomismo o seu estatuto moderno.

Em conseqüência, existiu um momento em que o cristianismo se-voltou para a natureza de uma maneira respeitosa e fraterna. Em seus sermões, São Francisco de Assis, no século XII, costumava pregar a união entre todos os seres da criação, independentemente do reino ao qual pertenciam. Para ele, todas as criaturas eram consideradas da 'bondade' e providência de Deus:

Todavia, dentro do cristianismo, se desenvolve uma corrente mística, estimulada sem dúvida pelo esoterismo, que atinge seu ponto alto com São Francisco de Assis, que reconhece a fraternidade universal, considerando humildemente todas as criaturas como irmãs: a irmã água, o irmão sol... porque todas as criaturas são filhas de Deus! (TRINGALE, 1991, p. 53).

2.2 O homem *versus* o cosmos

*O poeta é o único e verdadeiro
guardião da Natureza.
Shelling*

Quando o oráculo de Delfos pronunciou o seu famoso axioma «*Conhece-te a ti mesmo*», não apenas lançou os fundamentos da Psicanálise, como deu uma grande reviravolta no pensamento filosófico ocidental.

De fato, o percurso deste auto-descobrimento constitui a essência do procedimento psicanalítico. Nele estaria a possibilidade do reencontro consigo mesmo, com o equilíbrio pessoal e lançadas as bases para uma adaptação (integração) ao mundo. No entanto, o que nos chama especialmente a atenção nessa declaração é o marco divisório que ela fixa entre toda a filosofia que a precedera e tudo o que viria depois, no que se refere à natureza. Ou seja, interessa-nos a ruptura que ela marca com o que se convencionou chamar de *pensamento pré-socrático*, cuja principal característica era ser fundamentalmente voltado para as indagações do *cosmos*, para a sua *natureza* e suas características (daquilo que está *fora do homem*, na matéria e na sua constituição, nos astros, bem como no lugar que o homem ocupa nesse cosmos). Isso delimita um pouco a questão, mesmo se esta preocupação fosse também sensibilizar, mais tarde, os sistemas filosóficos de Platão, de Kant, de Rousseau, de Hegel e de Marx. Em outras palavras, a partir, em especial, do

pensamento platônico, é toda a filosofia, seus filósofos e sistemas que colocam o homem no mundo social e histórico. E ela não cessará de aprofundar essa relação, de Aristóteles a Nietzsche.

É, portanto, a partir desse momento fundador realizado por Platão que toda reflexão filosófica sobre as relações do homem com a natureza deverá forçosamente considerar aquele no seu mundo social e no seu momento histórico. A metafísica não desertará jamais o campo das realidades ambientes e das relações do ser com o seu contexto multinuançado. Ao menos um de seus pés deverá pisar esse chão impositivo e delimitador.

Por isso é que, segundo Marc Sautel, na sua obra **A quoi sert la philosophie?** os pré-socráticos podem ser chamados simplesmente de *filósofos da natureza*, que se dedicavam a estudar unicamente “o nascimento, a estrutura e a evolução do Universo”. Na realidade, eram apenas “cosmólogos” e não filósofos propriamente ditos, pelo menos nos termos como os entendemos hoje.

Ficou, no entanto, registrada na história da filosofia essa ruptura fundamental como um luto algo permanente, tal como o afirmam Huisman e Ribes na introdução do seu livro **Les philosophes et la nature**:

Le philosophe pourra-t-il jamais se réconcilier avec la nature? La philosophie est née d'un refus de la nature. Mieux si la philosophie est d'emblée métaphysique, elle est d'emblée au delà de la nature, par delà la nature; elle la dépasse même sans même s'arrêter pour savoir ce qu'est cet être qu'elle dépasse. Sans doute faut-il dire, comme Heidegger l'écrit en lisant Aristote que «la métaphysique est tout autant «physique» que la physique est «métaphysique»; et par là il nous faudra réfléchir sur la relation de la philosophie à la nature comme le lieu où se joue la question du rapport de la physique à la métaphysique. Mais avant cela, il faut prendre acte de ce moment où la pensée à exclu la nature de de son champ de pensée; comme si pour pouvoir se définir comme pure pensée; il fallait s'assurer de l'exclusion de la nature de sorte que les mots eux-mêmes échoueraient à la dire. (HUISMAN; RIBES, 1990, p. 1).

Esta não é, no entanto, a reflexão dos ecologistas contemporâneos, que, ao tentar mudar, sobretudo a partir da década de 50 do século XX, as relações do homem (especialmente o burguês, *consumidor*, *dominador* e *predador*) com a natureza, na prática e na teoria, transportam-nos

ao passado, aos primórdios da filosofia :

Avec les écologistes, nous reviendrons au temps des pré-socratiques, Empédocle, Héraclite, par exemple, donc au temps d'avant la naissance de la philosophie, au temps où les philosophes ne s'appelaient pas philosophes, mais s'appelaient Sages, où ils étaient à la fois physiciens, savants, poètes, mages, prêtres, visionnaires, où nous étions dans le cadre de la pensée pré-rationnelle et où nous pensions la nature, la place de l'homme dans le cosmos, plutôt que l'histoire. Les philosophes ce sont, à partir de Socrate, éloignés de ce chemin. (CHALANSET, 1997, p. 12, 13).

Aristóteles, como vimos acima, discute a existência do hábito como “uma segunda natureza”. O hábito é decorrente de uma elaboração, de um movimento e de uma vontade, em oposição ao estático, ao que é simplesmente. É, portanto, muito mais do domínio do artefato, do produzido, e de tanto ser produzido e repetido passaria a integrar a natureza.

Nesse sentido, Pierre-Marie Morel afirma no seu artigo inserido no livro **Aristote et la notion de nature**:

[...] je voudrais poser le problème du rapport entre l'action humaine et la nature (chez Aristote). Partant de la formule “l'habitude est une seconde nature”, selon la traduction classique – celle notamment de Ravaisson – qui l'a rendue fameuse, la contribution que je présente examine la conception de la nature qui est ainsi sous-entendue. La naturalité de l'habitude réside en fait bien plus dans la neutre régularité d'un processus que dans la conformité au paradigme téléologique ou, a fortiori, à une axiologie naturelle. Dès lors, le travail naturel de l'habitude, loin d'être seulement pratique, est aussi producteur de déterminations naturelles. Son agent n'est donc pas face à une nature immuable; il est engagé dans le devenir naturel lui même. (MOREL, 1997, p. 14).

No nosso entendimento, porém, a contribuição mais importante de Aristóteles à discussão da natureza é justamente a da *mimesis* pois insere-se diretamente no contexto da arte literária, ou seja, a reprodução da natureza, a sua representação. A delegação da natureza não é uma simples reprodução da realidade, mas uma imitação desta com outros fins além do seu simples registro.

É evidente que nessa nossa curta caminhada pelos meandros do que poderíamos chamar de história da filosofia no que concerne à natureza,

estamos deixando de lado o que se refere aos tratados e aos pensadores que falam da *natureza* das coisas (Leibniz, Kant e Spinoza, dentre outros), pois o que nos interessa na nossa démarche é a natureza exterior, aquela do cosmos, e não a natureza íntima dos seres e das coisas.

Assim, ao lado de Platão, de Rousseau, de Hegel e de Marx partiremos por caminhos que levam a uma indagação dos problemas da sociedade, do que está fora do homem individual, na dimensão da cidadania. A *cidade* e suas leis se impõem às necessidades de liberdade extrema e sem controle para garantir ao mesmo indivíduo uma proteção contra as injustiças e os conflitos de interesse. Nesse sentido, o futuro da cidade depende do tratamento que os cidadãos vierem a dar à natureza. Ou seja, a ecologia tenta inserir a natureza na história a fim de garantir a própria sobrevivência da espécie humana.

Nous pouvons voir ici l'analogie des situations qui rendent nécessaire le contrat social et le contrat naturel: c'est parce que le genre humain va périr s'il ne change sa manière d'être, s'il ne change sa relation avec la nature, qu'il faut instituer un contrat naturel. (CHALANSET, 1997, p. 14).

2.3 O Oriente face à natureza

Porém, as coisas não se passam uniformemente em todo o mundo, seja geográfica, seja conceitualmente. As divisões de concepção do mundo acabam por apresentarem oposições também neste campo. Nesse sentido, Oriente e Ocidente, Europa, Ásia e Islã criarão, cada um, seus sistemas decorrentes de suas distintas culturas, sem no entanto, serem totalmente distintos entre si. É o que nos esclarece Ata Hoodashtian, professor da *Université de Paris VIII*, em conferência proferida no colóquio “Mondialisation et Éducation”, ali realizado em 1999:

En effet, l'une des différences fondamentales de l'homme occidental d'avec l'homme oriental s'inscrit dans le registre de leur rapport avec la nature. Nous savons que la totalité occidentale moderne se définit comme une “unité homogène” (F. Châtelet - O. Spingler - D. Shayegan). Cette unité, certes relative, malgré ses diversités internes, s'identifie ainsi et du

point du vue des ses éléments constitutifs les plus fondamentaux de la modernité.

De la même manière, l'Orient, tel que le décrit Hegel, surgit comme un continent tout à fait à part. L'unité relative de l'Orient semble dépasser ses diversités internes : "l'Orient forme un tout" (R. Géunon - D. Shayegan - H. Nasr - F. Schun).

Ces deux unités continentales de civilisations orientale et occidentale proposent donc, deux types d'homme. Elles introduisent deux conceptions du monde, ainsi que deux définitions de la nature. (HOODASHTIAN, 1999, p.5).

Segundo o autor, a obra de Bacon e a de Descartes são constitutivas do conceito de sujeito e propõem um processo de conhecimento, uma ciência que preconizam como finalidade última "o domínio da natureza". Esta imposição parecia aos fundadores da modernidade o elemento fundamental para impulsionar a Ciência moderna. E acrescenta Hoodashtian:

En fait l'épistémê moderne nous amène à une "objectivation de la nature" (Adorno- Heidegger). Mais ce processus connaît effectivement ses effets. Il fait éloigner l'homme de tout rapport harmonieux avec la nature, faisant étranger celui-ci, non seulement de la nature, mais aussi de "son naturel" (Horkheimer). Il s'agit donc d'une double aliénation. L'objectif de la domination de la nature qui signe le règne de la subjectivité moderne nous renvoie à "la domination de l'homme sur l'homme" (H. Marcuse) (HOODASHTIAN, 1999, p.5).

No lado oposto do mundo, no Oriente, co-existiam três espaços culturais na Antigüidade, a saber, a Pérsia (o Islã), a Índia e a China como uma tríade que apresentava um só valor para a natureza: ela nunca é tomada como objeto de dominação.

Na China, por exemplo, cultua-se a natureza, com base no confucionismo e no taoísmo, que propõem não somente uma contemplação dessa, mas um fundir-se nela para tornar-se, panteisticamente, *natural*, sem nenhuma preocupação em dominá-la, ou *incomodá-la*. O homem chinês pretendia viver em harmonia com a natureza e, em decorrência, em "harmonia com o céu":

Selon cette pensée, l'homme devrait accepter et suivre la nature des choses et non pas chercher à déranger la nature par des moyens artificiels. Nasr souligne que dans le Taoïsme, il y a un refus d'appliquer les "sciences de la nature au bien-être

purement matériel de l'homme. (Nasr p.79). (HOODASHTIAN, 1999, p. 5)

Os chineses são, portanto, “*émerveillés par la nature*”, deixando-se levar por ela, o que, forçosamente, deverá produzir uma situação de harmonia com ela e consigo mesmo, correspondendo àquilo que é ponto básico na cultura chinesa e que é chamado de “*não-ação*”, resguardo do indivíduo que determina a impassibilidade diante das alterações do mundo.

Na Índia, constata-se a existência de uma doutrina metafísica relativa à natureza. No ideal de sabedoria hindu não há espaço para o que chamamos no Ocidente de *sujeito*, no sentido moderno do termo, espécie de panteísmo integrador *natureza-criatura-divindades* formando um só pessoa, como na santíssima trindade cristã. Devido a isso, o homem hindu deixa de lado, por desnecessária, “*toute approche qui préconiserait une instrumentalisation de la nature, pour les Indiens celle-ci paraît si belle qu'ils l'appellent mâyâ, c'est-à-dire, 'magie'*”.

As conseqüências de uma tal postura são diferenciadoras das visões da natureza no Ocidente:

Spécialiste de l'Inde, le philosophe iranien Darush Shayegan souligne que “pour un hindou hanté par l'irrésistible séduction des divinités omniprésentes, le ‘mythe’ a plus de réalité que la vie quotidienne et que pour un bouddhiste mahayaniste, la vie du Bodhisattva est plus lumineuse, plus instructive que celle... de l'histoire, compte tenu que celle-ci n'est qu'un des aspects multiples du samsâra” (flux des renaissances). (HOODASHTIAN, *op. cit.* p. 6).

Com referência ao Islã, o que surpreende na tradição islâmica é uma atitude filosófica que incorpora o princípio do “*l'intellect*”, no sentido cartesiano do termo, ou seja, a admissão da razão como guia dos procedimentos filosóficos. Naturalmente, não se trata aí de tomar esse princípio no seu sentido absoluto, como se faz no mundo ocidental, estruturalmente cartesiano e racional, mas de admitir alguma correspondência racional na concepção de mundo que permanece, no entanto, submetida ao Corão. Este aspecto torna relativo o princípio racional:

Mais, dans la rationalité cartésienne, ce sens particulier de l'intellect "perd sa place, et la Raison le remplace". Ainsi la pensée moderne occidentale, mentionne N. Pourjavadi, est philosophique dans son fondement, et cette philosophie ne connaît que la Raison, tandis que dans l'histoire de la civilisation islamique, les philosophes ne représentant qu'une partie des penseurs, les autres penseurs ne permettant jamais que la pensée philosophique devienne absolue, étant des mystiques et des soufis. (HOODASHTIAN, op. cit. p. 7).

Ainda segundo Hoodashtian, Avicenas (Ibn Sinâ), um dos filósofos mais importantes do Islã, que viveu entre 980 e 1037 da nossa era, apregoa, com referência à abordagem da natureza pelo homem, algo que se parece muito com o "método experimental" dos ocidentais, fundamento do positivismo e da ciência moderna. Contudo, para esse filósofo muçulmano, a natureza não deve ser "dominada" pelo homem:

La nature pour lui ayant un aspect mystérieux et intime, n'étant jamais "un objet de domination". Al Bîrûnî (973-1048) ne cherche pas à mettre la connaissance de l'homme de la nature à la place de la nature même, ce qui fut, au moins selon M. Heidegger et Adorno, le résultat de l'oeuvre de Descartes et Galilée. Pour ce philosophe persan, la nature est avant tout l'oeuvre de Dieu. L'image que l'homme produit de la nature ne pourra jamais correspondre à sa vérité. (HOODASHTIAN, op. cit. p. 7).

E o professor de Paris VIII, na sua conferência, conclui por alguns elementos de base que diferenciam, no que concerne à natureza, Ocidente e Oriente. Segundo ele, em todas essas civilizações antigas o homem oriental nunca pensou, nem quis *conhecer* a natureza a partir da sua própria subjetividade, tomando a esta como medida para aplicar àquela. Daí a separação entre homem e natureza, tal como a concebemos na modernidade, não ocorrer no mundo oriental.

2.4 O compromisso racional e interesseiro do homem com a natureza

Embora o movimento na direção de uma busca de sentido para a relação do homem com a natureza no mundo moderno fosse primeiramente econômico e expressamente materialista, foi servindo-se do discurso do

sagrado que o Ocidente buscou justificar os novos valores que passaram a ser dados a essa relação:

Peu à peu l'homme chrétien affirme qu'il est chez lui sur cette terre et que Dieu l'a placé là pour administrer l'ici-bas. Alors on verra Bacon et Descartes se rendre maîtres et possesseurs de la nature au nom de Dieu, ce qui constitue essentiel du chemin torturé de la naissance de la pensée moderne. (VIARD, 1990, p. 31).

Descartes foi, de uma certa maneira, o filósofo responsável pelo atual atitude da humanidade face à natureza, espécie de guerra aberta e permanente contra ela. Após quatro séculos, o homem começa a se dar conta de que tal atitude pode levar esta última ao esgotamento de seus recursos pela exploração de tudo o que a natureza pode fornecer para o desenvolvimento econômico, para o progresso. Se nada for feito para pôr termo a essa atitude agressiva da parte do homem, o ganhador se encontrará ao mesmo tempo na condição de seu primeiro perdedor. O conforto humano não é diretamente responsável por essa situação, mas o lucro e o desperdício facilmente constatado nos resíduos caseiros e industriais do Primeiro Mundo e dos setores burgueses do Terceiro Mundo. Filosoficamente, foi o sistema cartesiano que fez da natureza uma força oposta que deveria ser dominada.

Pour ce philosophe, il s'agit d'ordonner l'aventure de la connaissance rationnelle à cet objectif qu'il évoque dans le Discours de la méthode à savoir de nous rendre 'comme maîtres et possesseurs de la nature. (CHALANSET, 1997, p. 17).

No entanto, é preciso nuançar para lembrar que, na época de Descartes, na correlação de forças homem/natureza, esta é que era considerada a agressora. O homem se sentia ameaçado e frágil frente às suas forças descomunais e indomáveis. O desenvolvimento da Ciência e o decorrente aperfeiçoamento da tecnologia nos últimos trezentos anos inverteram a situação e a terra é que se tornou-se frágil e em posição de inferioridade, ameaçada pelo homem todo poderoso, senhor da tecnologia e do conhecimento.

Porém, nesse caso cabe também uma releitura do pensamento de Descartes, primeiramente porque ele não foi efetivamente o primeiro a opor o homem à natureza. Em segundo lugar, porque ele não propõe que se preste culto à natureza. Frank Burbage retira do livro **Traité du monde**, de Descartes, o seguinte trecho e demonstra que o pensamento do autor é aplicável à atualidade no que concerne à natureza:

Mais je ne veux pas différer plus longtemps à vous dire par quel moyen la Nature seule pourra démêler la confusion du Chaos dont j'ai parlé, et quelles sont les lois que lui a imposées.

Sachez, donc, premièrement, que par la Nature je n'entends point ici quelque Déesse, ou quelque autre sorte de puissance imaginaire, mais que je me sers de mot pour signifier la Matière même en tant que je la considère avec toutes les qualités que je lui ai attribuées comprises toutes ensembles, et sous cette condition que Dieu continue de la conserver en la même façon qu'il a créée. (DESCARTES, apud BURBAGE, 1998, p. 90, 91).

Tanto uma atitude, como a outra, portanto, não são novas na história da humanidade. O filósofo alemão Hans Jonas no seu livro **Le principe responsabilité**, ao comentar uma página da **Antígona** de Sófocles (o canto do coro em que há um enaltecimento dos valores humanos no combate com a natureza) toma o homem como alguém que, já no mundo antigo, agride violentamente a natureza através do seu domínio desta e dos primórdios da tecnologia. Além do mais, a oposição campo-cidade está aí bem clara e definida, embora de maneira incipiente. É o que se pode notar no trecho abaixo:

Cet hommage oppressé au pouvoir oppressant de l'homme raconte son irruption violente et engendrant la violence dans l'ordre cosmique, l'invasion audacieuse des différents domaines naturels par l'intelligence infatigable; mais en même temps est raconté qu'avec les capacités du discours, de la pensée et du sens social qu'il a apprises de son propre chef, l'homme construit une demeure pour son être humain authentique – à savoir l'artefact de la cité. Le viol de la nature et son auto-éducation marchent la main dans la main. L'un et l'autre tiennent tête aux éléments, le premier en s'aventurant dans ceux-ci et en se soumettant ses créatures, l'autre en érigeant dans le refuge de la cité et de ses lois une enclave contre celle-ci. L'homme est le créateur de sa vie en tant que vie humaine; il plie les circonstances à son vouloir et à son

besoin et, sauf contre la mort, il n'est jamais dépourvu de ressource. (JONAS, 1998, p.23, 24).

Mas o resultado dessa dissociação pode custar caro ao homem não somente pelo prejuízo ao ambiente e pelas suas conseqüências sobre as condições de vida do próprio homem, mas pela postura filosófica diante da própria vida. No interesse da espécie, mas também com referência unicamente ao indivíduo, este deve se interessar em harmonizar-se com a natureza:

[...] Vis selon la nature, sois patient, et chasse les médecins ; tu n'éviteras pas la mort, mais tu ne la sentiras qu'une fois, tandis qu'ils la portent chaque jour dans ton imagination troublée, et que leur art mensonger, au lieu de prolonger tes jours, t'en ôte la jouissance. Je demenderai toujours quel vrai bien cet art a fait aux hommes. Quelques-uns de ceux qu'il guérit mourraient, il est vrai ; mais des millions qu'il tue resteraient en vie. Homme sensé, ne mets point à cette loterie, où trop de chances sont contre toi. Souffre, meurs ou guéris; mais surtout vis jusqu'à ta dernière heure. (HUISMAN, RIBES, 1990, p.380).

No entanto, essa busca da saúde e da felicidade junto à natureza dará origem à outra situação que marcará nova etapa no uso e abuso que lhe faz o homem, desde os tempos imemoriais: a invenção do lazer e do desfrute das coisas naturais, uma vez que “surtout, son invention du tourisme donne un développement exceptionnel aux premiers mouvements vers la mer, les stations balnéaires et la montagne observés dès le XVIIème siècle” [...] (VIARD, 1990, p.117)

Preservar e cuidar da natureza passa a significar doravante mais lucros decorrentes da indústria do turismo e de suas implicações. Mesmo quando o homem moderno tenta conviver e aproximar-se da natureza, ele o faz, contraditoriamente, como um explorador e um dominador, nos termos cartesianos. Decididamente, o homem e a natureza estão fadados a um relacionamento tipicamente ocidental nos seus princípios.

E a vitória será, uma vez mais, do homem, pois dirá a última palavra de dominação da natureza:

Pour nous, aujourd'hui, l'homme de cette période commence à prendre le dessus dans son perpétuel conflit avec la nature. Ses navires traversent les mers, ses savants font d'immenses

découvertes; la technique, comme le dit Jean Delumeau, “entre dans la culture”. [...] (VIARD, 1990, p. 36).

2.5 A natureza e a religião

No mundo greco-latino, a natureza tem uma ligação intrínseca com a religião. Isso ocorre de tal maneira que é quase impossível tratar desta sem levar em consideração aquela. Os conceitos de natureza e religião são indissociáveis. Ali o sagrado impõe-se como decorrência da natureza. Michel Serres (1991) propõe desfazer o emaranhado (religião, natureza, estatuto jurídico) elegendo, historicamente, a religião como juíza de um embate cultura/natureza:

O que é natureza? O inferno da cidade ou da cultura. O lugar onde o rei foi banido: exatamente o lugar (*lieu*) do desterro (*ban*), ao pé da letra, o subúrbio (*banlieue*). Esta exclusão mostra que a distinção entre dois mundos, mundial ou mundano, natureza e cultura, supõe uma decisão jurídica, não usual ou corrente, tirada da jurisprudência, mas extraordinária, dada por um tribunal fundamental durante um processo original e transcendental, em juízo primeiro, como se dirá juízo final, ditado por esse tribunal, sediado sobre essa fronteira. (SERRES, 1991, p. 89).

Os deuses entram em jogo e, se há divindade, segundo Souza (1981) qualquer que seja esse jogo ele se transforma em religião. Porém o jogo com o divino tem outras conseqüências:

A etimologia não permite que *religio* se associe com *religare*, mas, de fato, religião religa, torna a ligar o desligado pelo *scire* que está em *scientia*, pelo *cernere* que está em *discernimento*, pelo *Krínein* que está em *crise* quanto ao étimo, e em *juízo*, quanto ao significado. Este último passa pelo domínio do jurídico para o da lógica. Ciência, discernimento, crise, apontam para um “mesmo”, ao qual a religião se opõe como “outro”, “outro” que ocorre em sentido contrário ao decorrer do “mesmo”: divergência e separação, para um lado, convergência e adunação, para outro. O nome grego de natureza é, pois, a do originário”. (SOUSA, 1981, p. 33).

Ao analisar a presença da natureza na **Ilíada**, Bonnafé (1984) afirma que entre a ação dos deuses e a natureza estabelece-se um fenômeno de ressonância. “*Chaque mouvement d’un être divin se traduit par un ébranlement du monde physique*”. Isso serve para demonstrar a ligação intrínseca entre a natureza e o Olimpo celestial, mas também a responsabilidade de cada deus por setores da natureza que lhe foram confiados:

Chaque dieu a dans le monde naturel ses prérogatives et son domaine propre auquel l’unissent des liens affectifs. Si Poséidon traverse son royaume, toute la mer prend vie, manifeste sa joie et se plie à ses désirs. Toutes les créatures marines lui font fête.[...] La nature harmonise spontanément ses manifestations avec les sentiments des dieux.” (BONNAFÉ, 1984, p.78).

Igualmente Ernest Curtius (1996) lembra que na poesia grega clássica “Tudo é governado por forças divinas” (CURTIUS, 1996, p. 243) e que “Com Homero começa a glorificação no Ocidente do mundo, da terra e do homem.” (*loc. cit.*) e procura Tasso, no Renascimento, para fazer a ligação entre o divino e o humano:

E cresce o infante à luz do dia brando,
Aspirando à paterna força e ação;
Atônitos paramos, indagando,
Se homens ou se deuses são.

Vivera entre os pastores já Apolo,
Assemelhara-se a ele um dos mais belos;
Onde a natura obra em sagrado solo
Dos mundos todos se encadeiam os elos.

(CURTIUS, 1996, p. 247, 248)

Trata-se de uma espécie de panteísmo *avant la lettre*, que desde as priscas eras da humanidade colocaria as forças espirituais, criadoras do mundo, deuses, elfos, musas, Deus, em íntima ligação com a natureza, demonstrando que as benesses naturais, solo fértil, águas, fauna e flora, só poderiam vir das forças criadoras originais de tudo o que existir no mundo, inclusive, os seres humanos. Portanto, daí para a religião falta apenas um passo. Reverenciam-se na natureza a onipotência, a magnitude e a

misericórdia do Criador, constituindo-se aquela um dom generosamente concedido.

No mundo moderno, nos últimos três ou quatro séculos, a implicação natureza-religião enfraqueceu-se, separando, esquizofrenicamente, de um lado os valores espirituais e do outro a concepção de que os recursos naturais só existiriam para dar vazão às demandas de matéria-prima e dos prazeres que a natureza pode oferecer. Tal posicionamento místico, justifica-se para possibilitar a exploração sucateadora da natureza necessária ao desenvolvimento da sociedade burguesa, e para atender às exigências de seu tripé, este sim, doravante considerado sagrado: o Progresso, a Ciência e o Dinheiro. O turismo e a produção de artigos *naturais*, biologicamente controlados, sem adições artificiais, serão as duas concessões feitas a essa dessacralização da natureza.

Há, ainda, um aspecto que deve ser destacado no tocante às relações entre religião e natureza. E, de suma importância, uma vez que conjuga ao aspecto natural e ao religioso também o literário. Trata-se da maneira pela qual, no recorte espaço-temporal proposto — a França do século XIX —, a percepção cristã estabelece um significativo paradigma da ambigüidade da natureza a partir de seu livro fundamental, a **Bíblia**.

Conforme já propusemos anteriormente, as relações da natureza com o sentimento religioso se dá por princípios ambivalentes. Afinal, conforme lembra Mircea Eliade (1984), para a natureza representando, de início, uma deusa-mãe que oferece e nutre, temos uma percepção distinta, masculina, que marca devidamente uma passagem de um princípio metafísico matriarcal para o universo patriarcal do divino. Ao ventre, no qual as sementes são depositadas para florescer, opõem-se fálcos vulcões e raios, princípios masculinos por excelência. É justamente neste contexto que devemos encarar a figura de YAHWEH, base das religiões judaica e cristã. Sob a égide de YAHWEH, a natureza, conforme o descrito no **Gênesis**, embora ligada ao princípio paradisíaco do Éden, não deixa de ser instrumento e dádiva oferecida ao homem Adão, em franco paralelo à própria Eva, submissa, após a queda, por decreto divino. No **Gênesis**, a natureza é, ao lado de oferta, interdição, simbolizada na Árvore do Conhecimento. Entretanto, também aqui, as ambivalências se fazem presentes. Afinal, o símbolo da punição de Adão e

Eva, a morte, bifurca-se em duas punições individualizadas sintomáticas. À mulher, as dores do parto; ao homem, o cultivo da terra, ou seja, natureza. Tal condição é ambígua porque a natureza, aparentemente agente da punição, assume a posição mais desfavorável. Identificada com a mulher, as dores do parto simbolizam o solo ferido pelo cultivo humano. Quanto à sua relação com o homem, a fala de YAHWEH é esclarecedora por si só:

Porque escutaste a voz de tua mulher
e comeste da árvore que eu te proibira comer,
maldito é o solo por causa de ti!
Com sofrimento dele te nutrirás
todos os dias de tua vida.
Ele produzirá para ti espinhos e cardos,
e comerás a erva dos campos.
Com o suor de teu rosto
comerás teu pão
até que retornes ao solo,
pois dele foste tirado.
Pois tu és pó
e ao pó tornarás.

(A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 38)

A maldição do solo ecoa a maldição de Adão, vindo da *adamah*, da argila úmida, do solo, da natureza. Com a punição, o homem, destinado a ser senhor absoluto da natureza, deve doravante lutar com ela pagando o preço de dor e suor. Contudo, a pior das punições — partilhada pela mulher —, a morte, carrega a natureza de negatividade: voltar ao pó, voltar ao solo, voltar à natureza.

Mas não podemos deixar de reafirmar que não se trata de mera disforização da natureza. A ambigüidade reina, e a Bíblia é rica em exemplos. Para não sermos exaustivos, basta lembrarmos de um exemplo clássico de espaço natural ambivalente: o deserto. Marcando passagens arquetípicas como a do povo hebreu no **Êxodo**, ou ainda a iniciação de Jesus nos evangelhos, o caráter de adversário do terreno desértico é, ao mesmo tempo, transfigurado em meio para a redenção e a apoteose, a ponto de adquirir novas potencialidades no **Apocalipse**, sendo, aqui, espaço de salvação. Na célebre passagem da “Mulher vestida com o sol”, a mulher, após dar à luz, é perseguida pelo Dragão que é derrubado do céu. Neste momento, temos a

recuperação eufórica do deserto e daquela mesma terra anteriormente tornada maldita com Adão:

Ao ver que fora expulso para a terra, o Dragão pôs-se a perseguir a mulher que dera à luz o filho varão. Ela, porém, recebeu as duas asas da grande águia para voar ao deserto, para o lugar em que, longe da Serpente, é alimentada por um *tempo, tempos e metade de um tempo*. A Serpente, então, vomitou água como um rio atrás da Mulher, a fim de submergi-la. A terra, porém, veio em socorro da Mulher: a terra abriu a boca e engoliu o rio que o Dragão vomitara. (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 2154, 2155).

Igualmente aqui, no **Apocalipse**, o tom reinante é de ambigüidade. Ecoando ainda o Antigo Testamento, a água, símbolo natural, é francamente apresentada em termos negativos. Por sinal, Harold Bloom, defendendo um caráter marcadamente negativo da natureza na Bíblia, utiliza as figuras do Leviatã e do Behemóth para afirmar:

[O] Leviatã e o Behemóth de Jó [são] duas bestas horrendas que representam a tirania, ordenada por Deus, da natureza sobre o homem; duas feras cujo nome definitivo é a morte humana[...].

Deus zomba de Jó ao lhe perguntar se essas grandes feras farão um pacto com o homem. Rashi comenta sobre Behemóth: “preparado para o futuro”, e os apocalipses apócrifos, Enoque, Ezra IV e Baruc, todos dizem que Leviatã e Behemóth são separados apenas para um dia voltarem a unirse, no Juízo Final, quando serão o alimento dos justos. (BLOOM, 1992, p. 54).

Embora não devamos concordar com o tom sobretudo negativo de Bloom (parece-nos ser, a natureza, basicamente ambígua), não podemos deixar de lembrar de tal caráter. Assim, é sintomático que a maior apoteose da cristandade, a Nova Jerusalém celeste, marque simbolicamente a vitória da cidade sobre a natureza em termos eloqüentes:

Vi então *um novo céu e uma nova terra* — pois o primeiro céu e a primeira terra se foram, e o mar já não existe. Vi também descer do céu, junto de Deus, a Cidade santa, uma Jerusalém nova, pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido. Nisto ouvi uma voz forte que, do trono, dizia:

“Eis a tenda de Deus com os homens.
Ele habitará com eles;

Eles serão o seu povo,
E ele, *Deus-com-eles*, será o seu Deus.
Ele enxugará toda lágrima dos seus olhos,
Pois nunca mais haverá morte,
Nem luto, nem clamor, e nem dor haverá mais.
Sim! As coisas antigas se foram!”

(A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 2165).

O passar da velha ordem, morta e negativa, é simbolizada no passar da antiga natureza. E, com o fim da natureza, o fim da morte, a grande pena, nascida da transgressão à suprema interdição. Em seu lugar, a cidade suprema, de glória intraduzível, impossível mesmo à miríade de pedras preciosas e às dimensões ciclópicas do texto bíblico. Nesta cidade, a união com o divino, nova metáfora para o fim da morte, da dor, da condição humana na natureza. Feita noiva mística do Cordeiro, a cidade marca também — de acordo com a misoginia judaico-cristã — a possível redenção da mulher e do princípio feminino que trazem consigo o espectro da natureza, em uma harmonia que se revela, no fim, relativa. Contudo, não se pode negar a presença desta natureza também transfigurada, como em uma das derradeiras passagens do Apocalipse, na qual lemos: “Felizes os que lavam suas vestes para terem poder sobre a árvore da Vida e para entrarem na Cidade pelas portas” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2003, p. 2167). A água e a árvore, metáforas naturais tão negativizadas, passam a ser meios para a glória, para uma volta com vantagens à condição edênica anterior. Se o objetivo final é ainda a Cidade, tal fato apenas marca mais fortemente a ambivalência das representações da natureza nos discursos religiosos em geral e no judaico-cristão em particular. Uma ambigüidade plena de potencialidades, capaz de atravessar o tempo e atingir, com muita força, as representações da natureza através não apenas da religião, mas também da literatura como um todo, em uma oscilação rica, instigante e com repercussões consideráveis.

2.6 *Natureza na contemporaneidade se chama ecologia*

*La nature, Monsieur,
après tout, ce n'est qu'une hypothèse*

Raoul Dufuy

A palavra *ecologia*, que, segundo TRINGALE (1991) é oriunda do grego e formada pelo sufixo *logia* (estudo) e o pelo radical *eco* (casa) “querendo dizer: o conhecimento de nossa morada”, tem uma conotação abrangente que prevê o cuidado com o planeta Terra, mas toma o caráter de movimento de preservação do meio ambiente (fauna e flora, sobretudo, mas também rios, florestas, mangues, cadeia de montanhas, etc.) e se aplica sobretudo a contextos sociais e políticos decorrentes do pós-guerra europeu. Nesse sentido, a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, em 1945, funciona como marco. A humanidade mergulhada no desenvolvimento e no *Progresso* e apoiada na nova religião que se nomeava *Ciência*, questiona, então, pela primeira vez nos últimos três séculos a respeito das finalidades e dos resultados de tanto esforço e de tanta fé nesses pilares-dogma da era burguesa.

Surge, a partir dos anos cinquenta do século passado, e na esteira da perplexidade dessas reflexões, uma série de contestações coletivas e individuais, que criarão uma ruptura com a modernidade e, talvez, darão início à pós-modernidade. Os *beatniks*, os pacifistas, os naturalistas, os *hippies*, os músicos do *rock'in roll*, os antimilitaristas, a contracultura, os *undergrounds*, e o misticismo à maneira oriental, são tantos movimentos e grupamentos questionadores da hegemonia burguesa no Ocidente, naqueles tempos de guerra fria. Dentre todos esses, os mais organizados e que, na seqüência iriam obter os melhores e mais duradouros resultados políticos, foram os ecologistas, conseguindo, inclusive, organizar-se e afirmar-se como partido político, o P.V., espalhados pelo mundo afora, sobretudo na Europa dos anos setenta e oitenta do século XX.

A ecologia, pois, apresenta-se como um sintoma, o primeiro, talvez em relação do qual Rousseau poderia ter razão na sua opção pela natureza feita ainda no século XVIII, no momento em que a burguesia se

preparava para tomar o poder político e a direção ideológica da sociedade. A oposição Voltaire/Rousseau, finalmente se aclarava dentro do projeto iluminista e burguês. Voltaire preconizava as atitudes práticas, a concepção evolucionista e aderente à Ciência e, sobretudo, ao Progresso, em quaisquer circunstâncias. Enquanto isso, Rousseau preconizava uma volta às origens, à natureza, integrando desenvolvimento com humanismo, educação, lazer, sustentabilidade e respeito aos limites (físicos) das reservas naturais. Começam a ser questionados todos os pressupostos diretivos da sociedade burguesa postos em prática nos séculos XIX e XX. O resultado dessas contestações será desencorajador, uma vez que quase tudo é recuperado pelo capitalismo e passa, de alguma forma, a fazer também parte do sistema. Porém, a recusa de participação dos jovens no projeto geral burguês, o dístico “Paz e Amor” e a hesitação da sociedade com referência a esse tipo de contestação, mexeu alguma coisa no *status quo* e abriu a possibilidade de inclusão de novos itens na agenda burguesa.

A ecologia, enquanto preocupação com a natureza, com o ambiente, constitui, na contemporaneidade, uma forma de visão política do mundo que se nuança num amplo espectro que vai da esquerda (revolucionária) à direita (que, facilmente, pode incluir a defesa do meio ambiente nos seus programas) e ao centro (que se apega, oportunisticamente, a qualquer discurso mobilizador das massas), mas que firma, de toda maneira, um compromisso mínimo com a sustentabilidade do desenvolvimento humano e com o futuro dos homens no ambiente em que estão inseridos. Todo programa político recente inclui no seu bojo o respeito à natureza, às fontes de vida e ao ambiente, independentemente de suas opções políticas. A ação ecológica torna-se um truísmo e uma necessidade, oscilante, às vezes, de toda a humanidade.

De tudo isso, pode-se até mesmo chegar à poesia, à filosofia, à religião do belo e do natural:

Et puis, il y a de belles images, retenons celle que l'aventure spatiale nous a donnée, c'est-à-dire, une nouvelle vision de la Terre comme cette petite planète bleue perdue au milieu du cosmos, à fois si belle et aussi fragile qu'un vaisseau spatial.
(CHALANSET, *op. cit.* p. 23).

A consciência de que a natureza não é uma fonte inesgotável de componentes necessários à sobrevivência e ao bem-estar do homem provocou uma atitude coletiva de preocupação e de cuidado com ela, que está, no entanto, longe da sinceridade e da solidariedade. Na maior parte das vezes, o discurso do desenvolvimento sustentável constitui-se unicamente numa cartesiana e prática atitude para que se possa continuar tirando o maior proveito da natureza, tomando-a como objeto para uso e fornecimento de recursos ao grande desperdício global contemporâneo. O fato de perceber que poderá faltar água, espaço, matérias primas e processos revitalizadores do ambiente não mudou o pensamento do homem sobre a natureza, mas apenas lhe alterou os procedimentos de sua sevícia.

O campo *versus* a cidade

No contexto desse embate entre homem e natureza, inclui-se um outro aspecto que é de suma importância, pois irá determinar quase todas as relações entre essas duas entidades: a oposição campo e cidade. De um lado, colocam-se os conceitos positivos da *natura naturata*, o campo, e, de outro, os efeitos perniciosos do seu abandono e afastamento: a cidade. No início de seu livro a respeito do registro dessa oposição na história e na literatura, Raymond Williams (2000) aponta pontos positivos e negativos emocionalmente atribuídos aos dois lados, a saber, o campo associado a uma forma natural de vida, e a cidade como o lugar do artefato, do ruído, e das manifestações do lado sombrio do ser humano. Contrariamente podem ser lembrados os atributos de ignorância e de dificuldade de sobrevivência no campo e a idéia de centro de conforto e de realizações positivas (saber, comunicações, luz), ligada à cidade. Buscaremos esboçar agora alguns traços dessa oposição, buscando-lhes os significados na vida e especialmente no universo da literatura.

3.1 As origens da cidade

Como tudo o que se refere à natureza, a oposição campo/cidade, também tem seus fundamentos na religião, nas suas determinações e nos seus rituais. Em seu célebre *A cidade antiga*, Fustel de Coulanges (1998) propõe que a família, na Antigüidade, tenha se organizado em torno da religião doméstica. Segundo ele, cada grupo familiar possuía uma religião distinta dos

outros, baseada no culto dos seus antepassados, também conhecidos como manes, e tendo como centro de seu culto o fogo doméstico.

Havia uma proibição de que as famílias se fundissem, pois não podiam passar a cultuar manes diversos dos seus. Isso, no entanto, não impediu, segundo o autor, que as famílias se organizassem em grupos maiores, chamados *fratrias* (na língua grega) ou *cúrias* (na língua romana). Esses grupos maiores tinham também cultos religiosos próprios, sem que as famílias fossem obrigadas a sacrificar suas religiões particulares. Aliás, a finalidade da formação de uma *cúria* ou *fratria* era a celebração de um culto comum, e o ato religioso consistia, geralmente, num repasto feito em comunidade. Assim era porque, segundo a crença vigente, o alimento preparado sobre um altar e partilhado traz um vínculo indissolúvel e uma união santa entre os participantes que só poderia cessar com a morte.

Posteriormente, várias *cúrias* ou *fratrias* se uniram para formar uma tribo. E o deus desta era da mesma natureza daquele da família ou da *fratria*: era um homem divinizado, um herói. A tribo tirava seu nome desse herói, daí os gregos chamarem-no de herói *epônimo*.

Ainda segundo Coulanges, havia, igualmente, uma proibição semelhante em relação às tribos e que não permitia nenhuma fusão entre elas. Mas elas também podiam se confederar, desde que preservassem suas respectivas religiões.

Este modo de criação das cidades antigas é atestado por usos que perduraram muitíssimo. Se observarmos o exército da cidade nos primeiros tempos perceberemos que ele é distribuído em tribos, em *cúrias* e em famílias, “de tal sorte – diz um antigo – que o guerreiro tem por vizinho no combate aquele com quem em tempo de paz ele faz a libação e o sacrifício no mesmo altar”. (COULANGES, 1998, p. 110).

Essas sociedades eram, por assim dizer, da mesma natureza. “Família, *fratria*, tribo, cidade, são, por conseguinte, sociedades exatamente análogas entre si e nascidas uma da outra através de uma série de federações” (COULANGES, 1998, p. 109).

O cidadão adulto pertencia, portanto, a quatro sociedades distintas. Porém, sua participação nelas não se dava de imediato, pois ele ia sendo inserido em cada uma delas com o passar da idade.

Constata-se nos oradores áticos que cada ateniense faz parte ao mesmo tempo de quatro sociedades distintas, ele é o membro de uma família, de um fratria, de uma tribo e de uma cidade. Não entra simultaneamente e no mesmo dia em todas as quatro, como o francês que, a partir de seu nascimento, pertence concomitantemente a uma família, a uma comuna, a um departamento e a uma pátria. A fratria e a tribo não são divisões administrativas. O homem entra em épocas diversas nessas quatro sociedades e sobe, de alguma maneira, de uma para outra. A criança, primeiramente, é admitida na família pela cerimônia religiosa que ocorre dez dias após seu nascimento. Alguns anos depois, ela entra na fratria mediante uma nova cerimônia que descrevemos páginas atrás. Enfim, com a idade de dezesseis ou dezoito anos se apresenta para sua admissão na cidade. Neste dia, na presença de um altar e diante da carne fumegante de uma vítima, pronuncia um juramento pelo qual se compromete, entre outras coisas, a respeitar sempre a religião da cidade. A partir deste dia, o jovem está iniciado no culto público e se torna cidadão. Que se observe este jovem ateniense ascendendo de degrau em degrau, de culto em culto, e se terá a imagem dos graus pelos quais a associação humana havia passado outrora. (COULANGES, 1998, p. 110).

O autor, no entanto, faz ressalvas ao desenvolvimento geral das cidades por meio de confederações, no velho percurso família – fratria – tribo – cidade.

Podia até acontecer com muita freqüência que se trilhasse a ordem inversa. Quando um chefe que saía de uma cidade já constituída, ia fundar uma outra, trazia consigo geralmente um pequeno número de cidadãos da primeira cidade, aos quais era hábito se somarem muitos outros homens provenientes de diversos lugares, podendo, inclusive, pertencer a diversas raças. Contudo, esse chefe nunca deixava de constituir o novo Estado à imagem daquele que ele acabara de abandonar. Conseqüentemente dividia seu povo em tribos e fratrias. Cada uma destas pequenas associações tinha seu altar, seus sacrifícios, suas festas; cada uma até mesmo imaginava um antigo herói que ela honrava com um culto, e do qual, no transcurso do tempo, se acreditava descendente. (COULANGES, 1998, p. 114).

Mas as cidades cresceram, abandonaram suas origens, valores e rituais religiosos, tornaram-se agrupamentos importantes política e socialmente sem, no entanto, perderem os liames com o campo, que permanecia uma referência importante para os cidadãos. Na Roma antiga, mais precisamente em Pompéia, os cidadãos podiam produzir, por exemplo:

uma literatura bucólica, cujos ideais estavam em imagens de um campo imaginário, assim como uma pintura parietal urbana igualmente repleta de referências ao campo. (FUNARI, 2004, p. 73).

Horácio problematiza a questão e opõe diretamente campo e cidade:

Horácio toma parte numa polêmica de amplas conseqüências, imposta pela crise social, a saber, onde se vive mais feliz na cidade ou no campo? De um lado, se alinhavam os partidários da cidade, “urbis amatores” e, de outro, os partidários do campo, “ruris amatores” (Epist. 1.10, 1). Horácio torna-se o líder máximo dos partidários do campo, ele afirma categoricamente contra os adversários: eu digo que são mais felizes os que habitam o campo, não a cidade, “rure ego viventes, tu dicis in urbe beatum” (Epist. 1.14,10). (TRINGALI, 1991, p. 35).

3.2 As cidades medievais

Na Idade Média, a relação entre o burgo e o campo assumiria outros contornos, a ponto de alterar o vocabulário. A oposição maniqueísta entre o camponês e aquele que habitava as *vilas*, produz o *vilão*, de valor claramente pejorativo. Isso evidencia uma valorização do campo e uma depreciação da cidade. No mundo antigo, grego, mas principalmente romano, as cidades tinham crescido e se tornado importantes espaços de trocas comerciais, portanto econômicos, mas também culturais, humanos. Apesar de tratar-se de uma economia notadamente agrícola, a produção de bens de consumo já começa a ter alguma relevância nas cidades, seja no seu interior, seja no intercâmbio com outras, suas semelhantes. Assim, para aquelas sociedades, a cultura, a religião e as instituições começam a possuir características urbanas. Com as invasões bárbaras, porém, ocorridas nos

séculos IV e V, as cidades se esvaziam, os campos são invadidos pelos cidadãos em busca de alimentos e da simples sobrevivência. Muitas das grandes cidades do mundo antigo desaparecem ou tornam-se ruínas, parcialmente habitadas por comunidades mais religiosas do que civis. Seria preciso esperar o século XI, para que, com o incremento da produção agrícola que fez ressurgir o comércio, a situação das cidades se modificasse. Mas até mesmo nesse momento, a volta das cidades não trouxe apenas fatores positivos:

Se, por um lado, o ressurgimento das cidades produziu consequências importantes para a sociedade medieval (permitiu, por exemplo, a muitos servos libertarem-se de obrigações servis, além, é claro, do fortalecimento dos reis e dos príncipes através da centralização política), por outro, ela trouxe um tipo novo de exploração do homem que o mundo rural não conhecia e como resultado, favoreceu o aumento da legião dos excluídos da civilização medieval. (GIMENEZ, 2004, p. 84).

Nesse contexto, o maniqueísmo instala-se novamente no relacionamento campo/cidade, embora ainda estivéssemos na Idade Média, a valorização do campo pelas camadas abastadas da sociedade em detrimento da cidade ruidosa e populosa, sem muitos equipamentos coletivos e na qual faltavam alimentos. Daí a fuga excursionista para o campo:

Entrementes, para outros cidadãos o campo ia sendo visto cada vez mais como lugar de repouso e refrigério. Já no século XII, era costume os ricos cidadãos das grandes cidades manterem uma propriedade rural nas cercanias; e no final da Idade Média a idéia de uma “casa de verão” no campo foi se tornando cada vez mais e mais familiar aos habitantes prósperos das cidades. (THOMAS, 2001, p. 295).

3.3 A cidade burguesa

Com o advento de nova classe social na condução da sociedade, ou seja, com a irrupção de nova classe dominante, a saber, a burguesia, na época moderna, a valorização do campo segue seu destino, mesmo tomando outras configurações, sobretudo, com outros significados, inclusive, morais:

Em parte, portanto, o apelo do campo era negativo. Ele oferecia uma fuga dos vícios e afetações urbanos, um descanso para as tensões dos negócios e um refúgio contra a sujeira, a fumaça e o ruído da cidade. Não obstante, a maior parte da pequena nobreza tinha razões positivas para viver no campo. Era nas propriedades agrícolas que sua riqueza e prestígio sempre assentaram. (THOMAS, 2001, p. 294).

THOMAS (2001) relata também que já em 1770, no lugar unicamente da preferência do campo pelos moradores da cidade, já ocorria a idealização dele e a valorização das cabanas e choupanas, das casinhas pequenas com tetos de palha, “sua fumaça espiralada e as rosas em redor da porta”, aquilo que Uvedale Price descreveu como “um dos mais tranquilos e suaves de todos os objetos rurais”. Em fins do século XVIII, muitas “pessoas de fortuna” permitiam-se “passar um fim de semana ou outro numa “cabana ornamental”, geralmente construída com esse propósito e equipada com um grau de luxo completamente desconhecido do habitante comum do campo”. (THOMAS, 2001, p. 296).

Mesmo quem era pobre demais para se permitir a cabana de fim de semana ainda olhava para o campo em busca de ocasional refrigério. [...] Em parte foi o desejo de preservar os campos adjacentes para recreação que estava por trás das repetidas tentativas de impedir novas construções nos subúrbios londrinos. (THOMAS, 2001, p. 296).

Houve, conceitualmente, um aumento da oposição entre cidade e campo, completamente diferente de qualquer coisa que possamos encontrar na Idade Média, “o que encorajou esse anseio sentimental pelos prazeres rurais e a idealização dos atrativos espirituais e estéticos do campo. “Os mais enlevados com as cenas rurais eram cidadãos sofisticados como a rainha Henriqueta Maria, que demorou-se em Wellingborough em 1628, porque gostava do campo e se divertia com as danças dos camponeses; [...]”.(THOMAS, 2001, p. 297).

Contudo essa valorização condescendente do campo em detrimento da cidade encontra outras vozes na literatura, na crítica, na manifestação pictórica e também nas idéias políticas e econômicas. Assim é

que Raymond Williams pondera, invocando a existência, doravante, do que chamou de uma *linguagem verde*:

Há a separação da posse: o controle de uma terra e suas paisagens. Mas há também uma separação do espírito: o reconhecimento de forças das quais fazemos parte, mas podemos sempre esquecer, e com as quais é preciso aprender, em vez de tentar controlá-las. Nesses dois tipos de separação a idéia da Natureza foi captada e transformada. (WILLIAMS, 2000, p. 177).

E, além disso, há sempre exagero e equívocos nas idealizações do campo pelos poetas, escritores, intelectuais e usuários do campo pasteurizado das pessoas de posse:

Obviamente, a acentuada tendência a depreciar a vida urbana e a encarar o campo como símbolo de inocência repousava numa série de ilusões. Pressupunha a leitura completamente equivocada das relações sociais rurais que serve de fundamento a toda pastoral. Os pastores idealizados dos idílios literários, tão populares no início do século XVII, não guardavam nenhuma relação com os assalariados agrícolas da Inglaterra Stuart. [...] A desigualdade social no campo inglês significava que desaparecera a Arcádia (se é que tenha existido). Mesmo o ideal horaciano do lavrador auto-suficiente era inteiramente irrealista: como observou John Evelyn, ele jamais podia permanecer “naquele estado desejável, sem as vidas ativas de outros para protegê-lo da rapina, alimentá-lo e supri-lo de pão, roupas e necessidades decentes”. Os moradores do campo não eram mais inocentes que os habitantes das cidades. Tampouco eram mais religiosos [...]. (THOMAS, 2001, p. 298).

Quanto aos valores positivos da cidade, podemos recorrer a Pierre Sansot (1997) quando enaltece, dentre tantos possíveis, um aspecto da cidade moderna que vai além da paisagem urbana, a saber, os ruídos, o barulho que está forçosamente presente em toda aglomeração urbana, notadamente nas contemporâneas. O que poderia ser tomado como um aspecto negativo, a poluição sonora, toma, na poética do autor, outro sentido:

Quant à rumeur, elle exprime le travail d'une cité. Une ville serait, en quelque manière, aphone, incapable de se produire et d'exister, si elle ne martelait pas sourdement, par toutes sortes de bruits, ses ambitions, ses projets, ses colères et sa fièvre parfois inutile. Les blés, les prairies, la montagne

demeurent épis mûrs , plaine jaune, taches vertes, pics majestueux, neiges éternelles, avec ou sans la rumeur humaine. L'arbre continue à plonger ses racines dans la terre et la nature, nous assure-t-on, gagne à être contemplée dans un silence fervent. Elle devient alors pur spectacle. Ce même silence nous inquiète dans une ville: davantage il nous anguisse.(SANSOT, 1997, p. 333).

3.4 A cidade na literatura

Como vimos anteriormente, o Romantismo persevera nessa oposição e continua a destacar a superioridade moral e estética do campo em oposição às cidades degradadas física e moralmente. Restar-nos-ia buscar interrogar como essa situação será tratada em outras épocas e em outras escolas literárias. É o caso, por exemplo, do Realismo.

Em um ensaio intitulado “Entre Campo e Cidade”, contido no livro *Tese e Antítese* (1964), Antonio Candido demonstra como um dos mais importantes romancistas portugueses, Eça de Queirós, abandona a combatividade e o socialismo dos primeiros romances em prol de um conformismo cada vez maior.

Ao primeiro Eça, o jovem adepto da noção pragmática da arte, correspondem os primeiros romances de tom urbanófilo, como é o caso de *O primo Basílio*; ao último correspondem os romances rurais, em especial *A cidade e as serras*. Em relação à primeira obra, afirma que:

N'O primo Basílio o romancista se instala dentro da cidade, da grande cidade, fazendo um romance puramente urbano: romance da Capital, com visão de habitante da Capital. Em Lisboa, o pecado se despoja da agressividade e da força, propiciada pela vizinhança da terra, da natureza, para se requintar em sentimentos enervantes, em lassidões, - em vício, numa palavra. A decomposição dos costumes burgueses é analisada com a mesma impiedade que caracteriza O crime do Padre Amaro. Lisboa não representa mais saúde social do que Leiria, e o campo se engrena com a cidade para completar a visão pessimista da sociedade portuguesa. (CANDIDO, 1964, p. 35).

A visão urbana, predominante nos primeiros romances, não é puramente de aceitação passiva da cidade enquanto símbolo da era moderna, pelo contrário, corresponde a uma postura crítica, muitas vezes ácida:

O ângulo urbano de visão, caracterizado acima, implicava repúdio disso tudo e descrença num mundo agrário obsoleto; implicava crítica, sátira, oposição desabrida a clero, nobreza e burguesia, com apoio às novas camadas suscitadas pela indústria e a vida moderna. O ponto de vista rural dos aristocratas, que acabou por sobrepujá-lo, comportava um certo enlevo para com a doce modorra das gentes e das aldeias, um senso poético que aceita e compreende, afastando a revolta, acolhendo a realidade tal qual se apresenta (compreender é perdoar...). (CANDIDO, 1964, p. 52).

O romance urbano por excelência é, em Eça, **A correspondência de Fradique Mendes**. Segundo Candido, esta obra é um tratado do homem moderno. Este é caracterizado, sobretudo, por sua extrema mobilidade, a qual se dá por meio da máquina a vapor e do telégrafo. Para Fradique, “Portugal, o pequeno Portugal bucólico, causa-lhe infinito desdém e um certo encanto divertido, complacente, como o de quem visse uma roça de fuso no canto perdido de uma grande fábrica moderna” (CANDIDO, 1964, p. 39). Na literatura queirosiana, Portugal transpõe como inconciliável com a civilização urbana do século XIX – essa impressão é transmitida, inicialmente, em **O primo Basílio** e confirmada, posteriormente, em **A correspondência de Fradique Mendes**.

Ainda segundo Candido, a obra-chave do recuo ideológico de Eça é **Os Maias**. Aqui também surge aquela impressão de que a contradição fundamental da sociedade portuguesa, o conflito entre a ideologia agrária e a urbana, é inconciliável:

A análise do livro nos leva a conclusões parecidas às que já fizemos: Lisboa mostra-se incapaz de integrar o ritmo da vida moderna. [...] A vocação de Lisboa (lê-se a cada instante nas entrelinhas) é para aldeia grande e, em meio a essa confusão de estilos, ressaltam os tipos de ‘boa cêpa rural’, os fidalgos do campo, de tradição e caráter. [...]

Nessa passagem da cidade para o campo Os Maias ocupam posição-chave, porque significam a liquidação definitiva da sociedade lisboeta, e porque na sua trama resalta a quinta de Santa Olávia como contrapêso e fonte de energia moral. O Campo abastece a cidade de material humano. (CANDIDO, 1964, p. 42, 43).

Um outro romance rural, que para muitos é a sua grande obra-prima, é **A Ilustre Casa de Ramires**. Para Candido, este livro é o “anti-*Basílio*” (1964, p. 44), afirmando que “n’**A Ilustre Casa** o romancista se comporta como homem do campo. A cidade de Oliveira é vista do ângulo da Torre e não, como a Leiria do **Padre Amaro**, do ângulo de Lisboa” (CANDIDO, 1964, p. 45).

Já **A Cidade e as Serras**, para Candido, é o anti-*Maias*. “A balança se inclina agora para o lado oposto e Eça pretende fazer o romance rural por excelência, deixando-se de novo dominar pelo velho pendor caricatural que, nele, é o mais poderoso instrumento de trabalho” (CANDIDO, 1964, p. 45). E mais adiante:

Por meio da caricatura e do esquema, o romancista procede a uma inversão do fradiquismo e mostra como a suma sabedoria + suma potência = suma servidão. [...] O ideal do Príncipe da Grã-Ventura consistirá, pois, em desfradiquizar-se por meio da volta à tradição rural da sua pátria e da sua gente. Reconheçamos que o seu namoro com a Serra é meio cômico; o demônio iconoclasta da mocidade não permitiu ao romancista quinquagenário e acomodado realizar uma aliança convincente e regeneradora entre o filho deprimido da civilização citadina e os costumes redentores do campo. (CANDIDO, 1964, p. 46).

Esse retorno ideológico para o campo tem causas, segundo Candido, em fatores literários e extra-literários. Em relação aos primeiros, aponta a impossibilidade de um “romance urbano *quimicamente puro*, isto é, cujos ingredientes fossem absolutamente urbanos” no século XIX, uma vez que a civilização “estava solidamente enraizada no campo, de onde recebia seiva e energia, embora tomasse em relação a ele posições as mais das vezes antagônicas” (CANDIDO, 1964, p. 48). Um outro fator literário é a ética que subjaz aos seus romances.

Um dos índices mais seguros para estudar as ligações de Eça de Queirós com os velhos padrões da sua terra é a ética dos seus romances. Neles, não encontramos um só tipo moderno, avançado, que consiga realizar equilíbrio apreciável na vida, quer moral, quer apenas mundanamente. Excetua-se Fradique Mendes, que não é propriamente personagem de romance, mas um exercício intelectual. Com efeito, Eça jamais se libertou da velha moral portuguesa, do culto idealizado da honradez aldeã e forte, de um padrão corriqueiro e

convencional, que em suma é o de Júlio Diniz. (CANDIDO, 1964, p. 49).

A esse escritor, que nunca conseguiu de fato romper com o tradicionalismo, acrescentam-se os fatores extraliterários para o recuo ideológico em direção ao campo. Nesse caso entram “o casamento nobre, a glória literária, o prestígio social, as injunções da carreira, o favor da Coroa” e estes “foram tecendo uma rede sutil de compromissos com a sociedade existente, e nessa rede foi se embalando aos poucos o antigo socialista, num conformismo suave com o mundo e seus pecados” (CANDIDO, 1964, p. 51).

Para Candido, o Eça máximo chega ao equilíbrio entre a visão urbana e a rural, “sem o predomínio de uma sobre a outra” É o caso de **Os Maias**, obra que o autor brasileiro considera a obra-prima queirosiana e que, também, é “obra-prima do romance naturalista universal”. (CANDIDO, 1964, p. 54).

O ensaio de Candido é profícuo e muito esclarecedor, mesmo para aqueles que não leram todos os romances de Eça, pois, por meio de um fio condutor, ou seja, o contraste entre a ideologia urbana e a rural, mostra, num sentido geral, como ocorre a evolução do escritor, estabelecendo seu maior mérito na virtude aristotélica do equilíbrio, alcançado com **Os Maias**. Trata-se do equilíbrio alcançado, por meio da literatura, de uma sociedade contraditória como a portuguesa, à qual o escritor se refere da seguinte forma: “Portugal é um país traduzido do francês em calão”. O equilíbrio de um escritor que se arrependeu por não ter se dedicado a uma profissão burguesa como a de comerciante:

[...] a guerra da literatura é uma luta bem vã quando se empreende com uma pena na mão, em língua portuguesa. Todo o meu erro foi, quando era moço e forte como você, não estabelecer uma mercearia para o que aliás tenho jeito e gosto. Estava agora gordo e sossegado, com o toucinho que cobriria o meu balcão e, se você por lá aparecesse, eu diria com delicada superioridade: “Ó Sr. jornalista, temos aqui um queijinho que é de se lhe arrebitar a orelha. E seria o céu aberto! Mas enfim, agora é tarde para chorarmos sobre carreiras erradas [...]”. (LOURES, 2005).

A paisagem: ou a natureza construída pelo olhar humano

Le paysage n'existe pas, il faut l'inventer
Henri Cueco

De todos os relacionamentos do homem com a natureza, um dos mais fascinantes é o referente à questão da paisagem, seja em pintura, seja em literatura. Em nenhum outro domínio fica evidenciada, com tanta clareza, a projeção do ser humano nos objetos e situações sobre as quais busca apreender ou refletir. De conceituação atrativa, altamente positiva e de bom agouro, a paisagem desdobra-se em várias questões problematizando o que poderíamos chamar de projeção do homem e dos seus *états d'âme* sobre natureza.

4.1 Paisagens, ou o desejo da cultura

*De tout façon, il serait vain
d'accorder la paternité du
paysage à telle nation,
puisqu'il est né de causes
qui intéressent la totalité de
l'Europe.*

Jean Viard

Raúl M. Castagnino (1971) afirma que com o termo *paisagem* “[...] se designa, ambigüamente, a cópia pictórica de um lugar natural ou o próprio lugar que oferece, à vista, elementos agradáveis à sua contemplação.” Porém, esta não se restringe unicamente à pintura, uma vez que ela pode ser também definida como uma “cópia de um espetáculo da natureza através das técnicas

do desenho, da pintura ou da descrição literária.” De toda maneira “a paisagem se acha sempre na natureza, exterior ao homem.” (CASTAGNINO, 1971: p. 106).

Diante de uma paisagem natural, o que impressiona positivamente o ser humano é, segundo Hegel, “uma harmonia agradável ou impressionante.” :

Mas essa harmonia é subjetiva; aqui fazendo eco a Kant, Hegel considera que nossa atitude em vista dos objetivos da natureza não é determinada por sua beleza; nossa maneira de interpretá-los é que é bela, na sua própria subjetividade; assim o silêncio de uma noite de luar, a calma de um vale através do qual um regato abre caminho: o significado que lhes atribuímos pertence não a eles, mas sim aos estados de alma que tais paisagens provocam. (RIBON, 1991, 37).

Ocorre como se sujeito e objeto estético estivessem envolvidos intrinsecamente de tal modo que o segundo dependesse tanto do primeiro que este determinasse até mesmo a sua própria existência, e, muito mais seus atributos. Essa existência depende, quase que inteiramente, do sujeito que olha.

Isso já acontece desde a Antigüidade clássica. Na Roma antiga, podia-se valorizar a atuação do sujeito que realizava a ação de observar:

Cette mise en scène concerne à la fois le regard du maître (à qui la nature s'est révélée) et celui du disciple (qui doit apprendre à contempler l'univers). Épicure est un homme que Lucrèce divinise car il est le premier à avoir osé faire le geste libérateur et fondateur de lever les yeux (tollere oculos) et d'explorer l'univers infini en y projectant son esprit. Ainsi, il a fondé une école du regard dont l'une des règles principales est la pratique de l'observation de la nature. (MARTIN, 1999, p. 176).

O pintor impressionista Paul Cézanne, por exemplo, ao falar dos camponeses da região de Aix-en-Provence, afirmava que eles nunca tinham “visto” a famosa montanha Sainte Geneviève, que ele tanto retratou em seus quadros (BERQUE, 1995, p. 57). Não é que se tratasse de uma deficiência visual daquelas pessoas frente a um fenômeno tão volumoso e presente naquele cenário, “C'est qu'ils n'y voyaient pas un paysage” (*loc. cit.*).

Histórica e esteticamente a questão é complexa, uma vez que depende de vários fatores, a começar da situação econômica, social e cultural de uma dada sociedade:

La notion de paysage n'apparaît en Europe qu'au XVI ème siècle, c'est-à-dire au début des temps modernes. C'est là plus qu'une coïncidence: il y a en effet un lien organique entre le regard que les Européens allaient désormais porter sur le monde, et la manière dont leur civilisation, petit à petit, allait le transformer. (BERQUE, 1995, p.103).

No entanto, encontramos vestígios de sua existência, dessa noção de paisagem na Idade Média francesa. Por exemplo, no *Département* de La Vienne, cuja capital é Poitiers, encontramos uma descrição do campo que bem poderia ser chamada de *paisagem*, pois ela nada fica devendo às concepções mais recentes deste aspecto da natureza. De toda maneira, trata-se de uma visão da natureza que inclui, ao mesmo tempo, o visual, o literário, o descritivo, o pictural e o sensível. Trata-se de uma carta de um monge chamado *Guillaume*, originário de Saint-Denis, cidade do norte da França, que morava num lugarejo da Vienne, ainda hoje existente chamado *Vaux*. Por volta de 1151, este monge escreve uma carta aos amigos que o incitavam a deixar a região e voltar para a sua terra natal. É um documento raro vindo à tona, por meio de uma pesquisa amadora e que foi publicada por uma revista folclórica regional. Segundo o periódico, recusando a proposta que lhe foi feita na época, o monge afirma:

Ma vallée est couronnée de délices, dotée de toutes les richesses de la nature. Toutce que l'univers, ou presque, peut produire de fruits semble réuni ici. Ici, celui qui veut vaquer à la sagesse n'est point choqué para le tumulte ni distrait par la foule. Ici, nul bruit, nul vacarme, rien que le chant des oiseaux ou le souffle du vent. Par ailleurs, cette solitude a l'avantage de posséder une ville au-delà du fleuve: avantage sans inconvénients. Lieu gai et plaisant, entouré de bois et de collines, pas trop enfoncé, pas trop exposé aux vents importuns. Terre fertile, fidèle, rendant au cultivateur cent pour un. Semences et fruits viennet mieux, mûrissent plus vite. Tant de pommes que l'oeil en est rassasié et la cueillette lassante. Fruits de la bonne espèce, les uns doux comme miel, les autres d'une agressivité suave: presque tous se conservent un an. Nul travail agricole auquel le sol fécond ne s'acomode et correspond avec fidélité. (PITIÉ, 1989, p. 53).

Estão presentes neste trecho elementos que são, na sua maioria, da *natura naturens*, tais o campo trabalhado pelo homem, o pomar, as distintas culturas. E embora o texto possa parecer-nos sobrecarregado de adjetivação, apresenta-se aos nossos olhos como uma descrição de uma bela paisagem que muito bem poderia ter sido obra de épocas mais recentes, nas quais o vocábulo e a idéia de paisagem já existiam. Ao contrário, o estado decorrente das condições do olhar humano, carregado de ideológico e de sentimentalismo, está aí bem evidenciado. Embora a denominação *paisagem* só vá ser criada alguns séculos mais tarde, a idéia paisagística toma corpo não só na França pois “*De toute façon, il serait vain d’accorder la paternité du paysage à telle nation, puisqu’il est né de causes qui intéressent la totalité de l’Europe.*” (VIARD, 1990, p.48), manifestando-se na literatura e em outras modalidades artísticas:

En Europe, à la différence de la Chine, les représentations picturales du paysages ont précédé sa représentation verbale. Ce n’est que vers la fin du XVème siècle qu’apparaît le néerlandais landskap. Dans les décennies suivantes se répandent les termes formés sur le même modèle dans les autres langues germaniques (landschap, Landschaft, landscape...)- où la structure du mot exprime l’idée un peu différent dans les langues latines (paesaggio, paysage (1549), paesaje, paisagem...) – où le suffixe ajouté à “pays” exprime l’idée d’un ensemble, appréhendé d’un seul regard. Les autres langues européennes suivront des schémas assez voisins, ou bien emprunteront les mêmes termes [...] Ces mots sont donc apparus en littérature pour désigner quelque chose que la peinture avait auparavant découvert. (BERQUE, 1995, p.105, 106).

E esse objeto de eleição e valoração de certos conjuntos de elementos da natureza deve estar forçosamente carregado de sentimento, de afeto:

A paisagem, como bem define Amiel, é estado de ânimo porque não nasce na literatura indiferente, mas na interpretação artística e leva à revelação da natureza através de um meio expressivo – palavra, cor, linha – imbuído da subjetividade do artista. A paisagem oferece a óptica e as tonalidades do estado de ânimo, antes da realidade copiada. [...] (CASTAGNINO, 1971, p.106, 107).

Essa é uma das razões pelas quais consideramos a paisagem um ponto de vista intelectual, uma abstração, uma ficção (CUECO, 1995), uma vez que, para produzir paisagem, é necessário imobilizar-se, firmar o olhar, enquadrar um lugar. Este poderá, assim, ser desenhado, pintado, descrito ou fotografado. E não podemos nos esquecer que:

Cette image bloquée, ce temps fictivement arrêté sont des notions de culture savante et qui ne correspondent pas à aucun vécu habituel des gens. Ces gens circulent, vivent dans un espace multiple et multi-dimensionnel; le paysage suppose au contraire le corps arrêté et le regard fixe. Situation d'autant plus fictive, mentale, que précisément ce regard fixe et est physiologiquement impossible, l'oeil ne peut percevoir qu'en mouvement. [...] (CUECO, 1995, p. 169).

Trata-se de um ponto de vista imaginário que coloca o sujeito que olha, no momento de visualização da paisagem, como sendo, momentaneamente, o centro do mundo. Segundo Regina Lúcia de FARIA (2000), a paisagem pode ser considerada como algo dado, fora da esfera da produção humana. Os sentidos e os usos que lhe são conferidos são, por isso, construções culturais. Nesse aspecto, a paisagem poderia ser tomada tanto como um dado natural, tanto como um artefato cultural. E ademais, ela é privilegiada para fazer, simbolicamente, a ligação entre o profano e o sagrado, entre a terra e o céu:

Ce que montre le jardinier en retournant la terre, en éliminant la couche d'oxidation, c'est l'épaisseur active, l'interrègne où le ciel et la terre ajustent en permanence leur mode de coexistence. Le sol, pour un jardinier, pour un paysagiste, c'est une profondeur irritable; en contrariant périodiquement les processus d'apaisement des surfacesconfrontées, en réactivant leur contact par l'outil, le jardinier exacerbe ciel et terre, nous fait vivre les premiers instants de leur reconttre: il revitalise le sol et oeuvre sa fécondité. (CORAJOURD, 1995, p. 143).

Segundo a citação, Terra e Céu não param de *lutar* entre si, na espessura do solo arável. Destas disputas nascem as qualidades intrínsecas a toda paisagem. Ainda segundo este autor, “Une fois cette impression acquise on peut quitter l’horizon et étendre ce regard nouveau sur le paysage d’ensemble” (*loc. cit.*).

Para além da paisagem que, normalmente, é cheia de simbolismos, os homens, no seu dia-a-dia, vêem-se obrigados a atravessar a rua, a tomar distintos caminhos, servindo-se de velocidades lentas ou rápidas para ir ao trabalho ou para passear, apressar-se ou introduzir-se nos espaços de luz e sombra, de sol ou de verde, adentrar os jardins, sentir-lhes os odores, ouvir-lhes os murmúrios. *“Cela, nous le faisons par des successions d’ambiances, concept auquel il semble dorénavant difficile de ne pas faire appel dès lors que nous constatons que là où apparaît un passage, nous sommes déjà dans un lieu.”* (LASSUS, 1995, p. 437). É provável que diferentes pessoas, freqüentando e deslocando-se nos mesmos espaços, da cidade ou do campo, tenham visões (ou outras experiências sensoriais) tão díspares quanto sejam o seu número.

4.2 O desenho da paisagem consiste numa apropriação do locus pelo sujeito

*Paysager le pays,
C’est se l’approprier.*

Yves Luginbühl

A história da paisagem está diretamente ligada aos usos e abusos que o homem fez da natureza durante o passar do tempo. Segundo alguns dos mitos fundadores do Ocidente, sabe-se, por exemplo, que Roma, cidade imperial e eterna, nasceu de uma floresta anteriormente habitada por ninfas, faunos *“et une race d’hommes sortie du tronc des chênes durs [...]”* (HARRISSON, 1992, p.17). Segundo a **Eneida**, antes de Rômulo e Remo, aí exilou-se Saturno, expulso do Olimpo etéreo por Júpiter. Naquelas florestas *“Il réunit ces hommes indociles et disperses sur les hautes montagnes, il leur donna des lois et choisit pour le pays le nom de Latium parce qu’il avait sur ces bords trouvé une retraite sûre”* (HARRISSON, 1992, p.17). No entanto, Roma só se tornou, posteriormente, a cidade imperial e eterna eliminando aquelas florestas e bosques primordiais. Desde o início do Ocidente, houve sempre uma atitude paradoxal, ao mesmo tempo, de veneração e de hostilidade do homem em relação à natureza:

Qu'en est-il de cet antagonisme, même imaginaire? Pourquoi la loi de la civilisation s'est-elle dès le départ définie en opposition au forêts? [...] Pourquoi les forêts seraient-elles abominables? Autant des questions qui interrogent les origines psychiques des institutions fondatrices de l'Antiquité; et parmi elles, les conceptions religieuses le plus archaïques qui ont traumatisé le rapport de l'humanité à la nature, qui ont véritablement instauré cette relation comme un traumatisme. (HARRISSON, 1992, p.18).

Foi, no entanto, na chamada *l'âge d'homme*, ou seja, no mundo moderno que se anunciava por volta do século XV, que essa possessão e destruição da natureza chega ao seu paroxismo. Já entre os séculos XI e XII o mundo mediterrâneo, sobretudo a península itálica e a Inglaterra, havia sofrido um desmatamento impressionante (HARRISSON, 1992, p.145, 146). Contudo, com o advento do mercantilismo e com a ascensão econômica de Veneza, tornada potência marítima no século XV, é que a necessidade de se construir navios decretou o fim das florestas e bosques, e a natureza européia sofreu o seu maior golpe:

Il n'y a de quoi s'en étonner. A d'autres époques, en d'autres lieux, l'humanité a exterminé des espèces et soumis la nature à ses besoins de manière systématique. Ce qui change avec l'âge d'homme, c'est l'idéologie humaniste qui sous-tend ses ambitions conquérantes. Jamais une idéologie n'avait autant séparé l'humain des espèces animales et considéré la terre entière comme son héritage naturel. (HARRISSON, 1992, p.146).

Esta modificação de atitude do homem com referência à natureza, irá gerar o seu contrário: a sua valorização. Em primeiro lugar, econômica. O preço da madeira só aumentou, objetivamente, a partir do século XVII em toda a Europa, sinal de que havia pouca oferta, ou que esta diminuía. Em segundo, e é o que nos interessa aqui, foi a transformação das florestas em lugares de nostalgia e refúgio, tal como pode ser registrado, primeiramente pela literatura e, posteriormente, pela pintura. Esta atitude é que prenuncia a “invenção” da paisagem:

Dans l'un des plus célèbres poèmes de Pétrarque, Chiare, fresche, e dolci acque, la forêt apparaît comme un refuge contre les tumultes de la société humaine, où le poète se retire

pour se recueillir dans le divin amour de lui-même. Dans ce bois bienveillant, la solitude entre en correspondance lyrique avec le paysage animé des arbres, des fleurs et des cours d'eau, au point que le poète peut déclarer rhétoriquement: "Je ne trouve pas de repos autre part." (HARRISSON, 1992, p.146, 147).

Antes dele, na Roma antiga, Horácio já tinha se pronunciado a respeito dessa oposição campo/cidade:

Horácio toma parte numa polêmica de amplas conseqüências, imposta pela crise social, a saber, onde se vive mais feliz na cidade ou no campo? De um lado, se alinhavam os partidários da cidade, "urbis amatores" e, de outro, os partidários do campo, "ruris amatores" (Epist. 1.10, 1). Horácio torna-se o líder máximo dos partidários do campo, ele afirma categoricamente contra os adversários: eu digo que são mais felizes os que habitam o campo, não a cidade, "rure ego viventem, tu dicis in urbe beatum" (Epist. 1.14,10). (TRINGALI, 1991, p. 35).

Seguramente, não estamos mais na *selva oscura* cantada por Dante Alighieri (1265-1321) nos primeiros versos da sua **Comédia**. Francesco Petrarca (1304-1374) adentra a floresta e aí realiza sua volta à natureza para fazer uma introspecção e não em busca de aventuras ou desventuras. É como se tivesse ocorrido um "*excès de la civilisation*" nas sociedades européias de então e o homem desejasse fugir deste desregramento. A natureza, tal como uma amante que ama incondicionalmente, lá estava a postos para receber os arrependidos e perdoar-lhes, como se esperava...

Nós mesmos tivemos, pessoalmente, a oportunidade de refletir a respeito dessa movimentação ao comparamos, em outro trabalho, a poesia de Boileau e de Gregório de Matos no que concerne à oposição natureza/cidade presente em suas obras (BARBOSA, 2004 b). O primeiro dos dois poetas nega o convívio urbano e enaltece a natureza, o campo, como a única alternativa. O segundo, mesmo sem destacar e valorizar tanto o campo, canta a natureza e deplora a cidade, construção dos homens sobre o que era antes natureza:

De um lado, Boileau propõe a fuga para o campo como solução, enaltecendo as maravilhas da natureza. De outro, Gregório de Matos debocha, diminui e nega a própria existência desse espaço, para ele maldito, não tanto por suas características, mas devido àqueles que o ocupam. Para ambos, no entanto, a cidade perdeu, nos anos seiscentos, a

oportunidade de transformar-se numa florida possibilidade de convivência e de realização dos homens. Trata-se de dois libelos, da manifestação literária de duas decepções, de duas dores às vezes mal acolhidas, mas intensas e verdadeiras. (BARBOSA, 2004 b, p. 177, 178).

O saldo dessa oposição manifestada por artistas de várias modalidades e em diferentes lugares e épocas, a consciência do mal realizado é negativo para o conjunto dos seres humanos. É um grito dolorido dado e um lamento pungente manifestados pelo mais brilhante dos historiadores franceses do século XIX, Jules Michelet (1798-1874) e que encima, como epígrafe, o livro de Harrison sobre as florestas europeias e seu destino:

*De la Judée à Tunis, au Maroc, et d'autre part d'Athènes à Gênes, toutes ces cimes chauves qui regardent d'un haut la Méditerranée ont perdu leur couronne de culture, de forêts. Et reviendra-t-elle? Jamais. Si les antiques dieux, les races actives et fortes, sous qui fleurissaient ces rivages, sortaient aujourd'hui du tombeau, ils diraient : "Tristes peuples du Livre, de la grammaire et de mots, de subtilités vaines, qu'avez-vous fait de la Nature?" (Jules Michelet, **La Bible de l'Humanité**, II, 9, Epígrafe. In HARRISSON, 1992, p. de rosto).*

A criação da paisagem e dos parques de reservas naturais no mundo todo, a partir do século XVIII, constitui uma das reações coletivas possíveis e demonstradoras da consciência desta falta cometida contra a própria vida comunitária. É como se esses gestos da humanidade pudessem significar reparação face aos prejuízos impostos à natureza.

No que se refere especialmente à paisagem, podemos afirmar que a questão do olhar é fundamental e que, no mundo moderno, é provável que tudo tenha começado com o intercurso intenso e possível entre *viagem* e *paisagem*. No início da criação tanto do termo quanto da idéia, a paisagem só pode ser concebida quando alguém, gregário, deslocou-se de seu espaço costumeiro para um outro local distinto daquele seu *habitat* usual. A paisagem foi, primeiramente, *contada*, nos relatos transmitidos aos familiares e vizinhos quando da volta para casa, para a sua região. Esse caráter oral primitivo da paisagem pode ser, como vimos, verificado, posteriormente, nos fundamentos da poesia escrita do mundo antigo, que registrou a natureza nos seus escritos. Tal como ocorreu alhures, aqui também, no princípio, era o verbo. Só mais

tarde esse verbo concretizou-se e imortalizou-se na escritura, no pictórico e em todas e tantas outras modalidades que permitem engenho e arte humanos.

Les premières représentations de paysages sont, on le sait, picturales et littéraires. Une élite artistique ou savante artialise ou métaphorise la vision du pays et um fait um objet de contemplation ou d'identification. Cette forme de socialisation du paysage reste jusqu'au XVIIIème le fait de milieux d'esthètes, de peintres, d'écrivains ou d'amoureux du voyage et cette pratique leur permet de différencier des types de paysages. A partir de la fin du XVIIIème siècle le paysage commence à envahir, en tant que pratique sociale et représentation dominante de la nature et de l'espace, les classes bourgeoises européennes et en particulier françaises, quelque peu en retard sur la bourgeoisie anglaise. (LUGINBÜHL., 1995, p. 315).

Essa apropriação foi, porém, lenta, gradual e diferenciada. Cada povo, cada cultura e cada tribo foi, à sua maneira, deslocando-se nos espaços, ampliando seus limites geográficos, culturais, sociais e paisagísticos e as representações artísticas dessas medidas. Por exemplo, depois da queda de Constantinopla o mundo europeu diferenciou-se nas suas duas *metades*, oferecendo outras e novas possibilidades de intercâmbio e enriquecimento mútuos:

La tradition byzantine n'accordait que peu de place à la représentation de la nature, et elle ne sembla s'y abandonner que pour exalte des moments singuliers de l'histoire sainte. Le paysage de montagne stylisé y était entièrement subordonné à l'intention narrative et morale de l'image. La plupart de ces miniatures étaient destinées à des psautiers ou à des livres d'heures, mais d'autres accompagnaient des romans mondains [...] On ne saurait, bien entendu, réduire l'analyse de ces miniatures au constat de la subordination du paysage à un récit. [...] (CONAN, 1995, p. 370-371).

Segundo Viard (1990), pode-se dizer que a paisagem moderna, enquanto gênero, foi se formando, progressivamente, durante o decorrer do século XVI, tornando-se autônoma e atingindo a forma contemporânea tal como a consideramos no século XVII (VIARD, 1990, p. 45). Sua característica mais importante é a de ser tomada como uma arte subjetiva, inteiramente atrelada à subjetividade do olhar, como o queria Henry Thoreau (1817-1862), escritor norte-americano, primeiro ecologista americano e pensador da

desobediência civil nos EUA. Ele grafou no seu diário, no dia 30 de agosto de 1856, as seguintes palavras:

É inútil sonhar com uma rusticidade distante de nós. Isso não existe. O que inspira tal sonho é o charco que há em nosso cérebro e em nossas entranhas, o vigor primitivo da Natureza existente em nós. Nunca encontrarei nos ermos de Labrador rusticidade maior que em qualquer lugar de Concord [o lugarejo onde nasceu e passou a maior parte de sua vida ascética], pois para cá a trago comigo. (THOREAU, *apud* SCHAMA, 1996, epígrafe).

Abordar, pois uma paisagem não é outra coisa do que tomar nossa carga cultural, social, histórica e afetiva, isto é, tais como somos, e estendê-la sobre essa janela aberta que se escancara diante de nós e nos convida a sermos nós mesmos em relação àquele naco de natureza singularmente desnudado para nós.

Françoise CHENET (1996) no prefácio da edição que reúne as conferências proferidas no *Colloque de Cerisy-la-Salle*, realizado no famoso *château*, no período de 7 a 14 de setembro de 1992, sob a divisa “*Le paysage et ses grilles*”, afirma, resumindo o espírito do apanhado que realizamos aqui sobre a paisagem, seu histórico e suas razões:

Le parcours proposé conduit donc tout naturellement des pratiques sociales du paysage qui en définissent et utilisent la fonction identitaire et légitimante à cette jouissance de soi que procure la maîtrise (illusoire) du monde ou de l'autre, médiatisés par un beau paysage (redondance?). Ce que je trouve beau, c'est toujours lui, hypostasié dans les objets de sa contemplation. Jusqu'au moment où il est rituellement mis à mort par tout ce que son regard a nié et rejeté hors cadre, hors grille. Le paysage est une vanité qui découvre en son centre ce qui le fonde et le ruine, l'amour de soi. (CHENET, 1996, p. 11, 12).

Na terra de Oswald de Andrade, esse pensamento poderia ser traduzido pelo simples princípio do prazer. No consumo do seu *biscoito fino*, ele bem que poderia ter proposto aos pósteros, referindo também à paisagem: “a alegria é a prova dos nove.” Viollet-le Duc, o arquiteto que projetou a reconstrução da paisagem urbana parisiense, na época do Segundo Império francês, no século XIX, assessorando o Barão Haussmann, fez eco a este

pensamento quando declarou que “*Voir c’est savoir*”. Seguramente, ele aí tomou o verbo *saber* nos seus dois sentidos, tal como o faria, um século depois, Roland Barthes no seu *Plaisir du texte*, mesclando *saber* com *sabor*. Para o bem ou para o mal, *paisagem* é apropriação e fruição subjetivas ou não.

* * *

A título de curiosidade e, realizando um parêntesis na nossa reflexão eurocêntrica da questão da paisagem, não poderíamos nos furtar de dizer algo sobre o Brasil, no que se refere à sua natureza. A paisagem brasileira diferencia-se da paisagem francesa, em primeiro lugar, pelo gigantismo da própria natureza e, em segundo lugar, pela duração da sua existência, isto é, se contarmos o tempo de sua existência a partir do contato do homem europeu com estas terras, isso seria um absurdo. Há notícias de que anteriormente à chegada dos portugueses, os habitantes de Pindorama haviam alterado enormemente a paisagem natural aqui existente. Segundo Evaristo de Miranda (2004), no seu livro **Natureza, conservação e cultura**, as alterações foram tantas que o cerrado brasileiro (que poderia parecer-nos “natural”) é apenas o resultado das queimadas que, durante séculos, os índios brasileiros perpetraram nestas paragens.

Daí a maneira construída culturalmente, e ambígua, com que concebemos nossa natureza:

O verde não representa “as lutas camponesas pela justiça mas representa nossas imensas florestas; o amarelo não simboliza a busca da Cidade do Sol, utopia de Campanella da cidade ideal, mas representa a inesgotável riqueza natural do solo pátrio; o azul não simboliza o fim da monarquia dos Bourbons e Orléans, mas a beleza perene de nosso céu estrelado, onde resplandece a imagem do Cruzeiro do Sul, sinal de nossa devoção a Cristo Redentor; e o branco não simboliza a paz conquistada pelo povo, mas a ordem (com progresso evidentemente). (CHAUÍ, 2000, p. 8).

Por isso é que, talvez, a natureza tenha sido cantada em prosa e em verso no Romantismo brasileiro e, tal como ocorreu alhures, opondo cidade e campo, enaltecendo este em detrimento daquela:

[...] Aqui tudo é puro e são. O corpo banha-se em águas cristalinas, como o espírito na limpidez deste céu azul [...]

Elevando-se a estas eminências, o homem aproxima-se de Deus. A Tijuca é um escabelo ente o pântano e a nuvem, entre a terra e os céus. O coração que sobe por este genuflexório, para se prostrar aos pés do Onipotente, conta três degraus: em cada um deles uma contrição.

No alto da Boa Vista, quando se descortina longe, serpenteando pela várzea, a grande cidade réptil, onde as paixões pululam, a alma que se havia atrofiado nesse foco do materialismo, sente-se homem. Embaixo era uma ambição; em cima contemplação [...] (ALENCAR, 1960, p. 932, 933).

4.3 Os jardins ou a natureza domesticada

A definição do que seja um jardim está ligada à idéia de que se trata de um lugar natural modificado pela intervenção do ser humano, visando atingir fins estéticos. Esta concepção inclui uma outra, mais importante quanto simples: a de que a natureza pode ser aperfeiçoada pela ação humana (MOSSER & TEYSOT, 2002, p. 7).

A concepção mais simples do que seja um jardim é a de que ele é o resultado do relacionamento do homem com a natureza. A própria palavra *jardim* vem da junção do hebreu "gan" (proteger, defender) e "éden" (prazer, delícia) demonstrando, já na sua etimologia, a necessidade de uma relação entre os seres humanos e a natureza. Ele representa a imagem de um pequeno mundo ideal, perfeito, e pode ser privativo ou público. Porém, estará sempre ligado ao lazer, ao bem-estar e à felicidade. De uma certa forma, na história da humanidade, os jardins constituem manifestações idealizadas de como cada época e cada povo desejava que a natureza se apresentasse aos seus olhos.

O dicionário Houaiss (2001) define *jardim* como "(...) área de terra destinada a uma composição paisagística ou que é parte integrante de um projeto arquitetônico ou urbanístico, na qual se cultivam plantas ornamentais". Trata-se, pois, de um terreno onde se cultivam plantas úteis, para o estudo ou para a contemplação estética e sensorial. Os jardins existem em todas as épocas da humanidade e, certamente, em suas origens, ainda na pré-história, vinculam-se à da agricultura, com a domesticação das primeiras plantas úteis.

Ao longo de toda história, ocorreram transformações que podem ser caracterizadas pelos estilos próprios de cada época e de cada cultura.

Pérsia, China e Egito foram os locais das mais antigas civilizações conhecidas e é daí que vêm as primeiras notícias e imagens do jardim. Desde o início, jardins incluíam tanques, canais de irrigação e árvores para sombra. O desenho e a disposição das plantas utilizadas nos jardins tinham a agricultura como referência: árvores frutíferas, condimentos, plantas de uso ritual e baseadas em formas usadas nas relações sociais.

A partir do Renascimento, surgiram três estilos de jardins europeus que influenciaram toda a jardinagem e marcaram o mundo todo. São eles: o *jardim italiano*, o *jardim inglês* e o *jardim francês*. O primeiro, caracteriza-se por ter sido elaborado na época do Renascimento e por ser construído em altiplanos (*terrasses*) a fim de integrar-se à paisagem natural onde se inseria. Geralmente, esse tipo de jardim recebe o nome de “jardim romano”. Já o jardim francês surgiu durante os séculos XVII e XVIII para propiciar ao seu proprietário um perfeito lugar para a realização de festas e assim marcar, também, seu poder e a sua posição social. Caracteriza-se por apresentar linhas geométricas e simetria do traçado, círculos, retângulos, triângulos e semicírculos que se combinam para compor uma paisagem desenhada com régua e compasso. Já o jardim inglês, surgiu no século XVIII, um pouco em reação à rigidez das formas, mas sobretudo, ao preço exorbitante da manutenção do jardim do tipo francês. Existem diversos tipos de jardim inglês, mas a principal característica que os une é a busca da imitação da natureza: da naturalidade em que as plantas crescem e se apresentam como se ali tivessem nascido espontaneamente. Este tipo de jardim mistura-se bem e integra-se à paisagem. Ele só é aparentemente livre, pois a liberdade estética é ilusória, uma vez que ele cresce de maneira muito bem controlada.

O estilo oriental ou japonês é cheio de simbolismos, uma vez que a presença de pedras e água formando pequenos lagos, riachos ou cascatas presta homenagem, de forma miniaturizada, à natureza. Por sua vez, o jardim tropical tenta criar um ambiente paradisíaco, com a presença de muito verde e muitas flores. O estilo de jardim contemporâneo é o mais aplicado atualmente. Trata-se de um estilo livre e se aproxima mais do estilo inglês do que de

qualquer outro. Busca-se no mesmo, alcançar uma integração entre o jardim e a arquitetura local, não havendo rigidez quanto à sua composição.

Os jardins do século XIX, que nos interessam especialmente neste trabalho, são herdeiros de toda a tradição francesa dos três séculos anteriores. Nesse sentido, dominam a natureza, exigem manutenção constante, produzem labirintos e desenhos geométricos, mas fazem concessões aos jardins do tipo inglês e ao denominado jardim *pitoresco*. Assim, podem apresentar, convivendo simultaneamente, geometria formal, chafarizes e estátuas, bem como ruínas, colunas, escadarias (verdadeiras ou falsas) para dar idéia da volta às épocas clássicas.

É representativo desse período o quadro de Watteau (1684-1721) intitulado “A peregrinação à ilha do amor”, também conhecido por *Embarquement pour Cythère* ou *Voyage à Cythère*: aí se vê uma natureza aparentemente ‘natural’, descontraída, cercada de ruínas, estátuas, lagos e barcos, formando um conjunto capaz de permitir a realização ideal dos sonhos e das ações de uma classe dominante, rica e ociosa.



Fig. 4 Watteau – **A peregrinação à ilha do amor**

Óleo sobre tela

Castelo de Charlottenburg, Berlin

Ao realizarmos este ligeiro apanhado sobre o jardim, sua história e suas características, moveu-nos a intenção de servir-nos desses elementos

para abordar a sua representação na literatura. Buscaremos, para tal finalidade, duas obras literárias daquele *XIXème siècle élargi*, anteriormente lembrado, a saber, **As afinidades eletivas** de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) e **Les misérables** de Victor Hugo (1802-1885).

No universo literário do Iluminismo, o jardim já fazia parte da ambiência dentro da qual movimentavam-se as personagens do romance moderno nascente naquele período, como é o caso de **Jacques, le fataliste** de Diderot. Até mesmo em obras romanescas anteriores vindas da Inglaterra, tais como **Pamela** de Richardson e **Robinson Crusoe** de Delfoe, a organização dos espaços verdejantes e floridos já existia, embora passasse quase despercebida para as personagens e narradores desses romances fundadores do gênero. É o que acontece com o romance **La nouvelle Héloïse** de Jean-Jacques Rousseau, no qual o jardim apresenta outras características e sentidos diferentes daqueles de Goethe e de Victor Hugo:

Dans le système textuel construit par Rousseau, la promenade du regard s'accompagne de dialogues qui l'emportent settement sur les passages descriptifs. D'autre part, si les procédés de la constitution fictive du jardin renvoient bien au modèle du jardin irrégulier, notamment dans la volonté de masquer les effets de l'art, une composante essentielle du paysage est absente, l'horizon. Rien ici ne révèle du panorama ou de la perspective, la vue de l'organisation, et de l'histoire des jardins, cet espace imaginaire présente un exemple unique.(HAQUETTE, 2001, p. 191).

Em **As afinidades eletivas**, o último romance publicado em vida por Goethe, à parte a singular teoria que relaciona a química, enquanto ciência da natureza e as leis da atração existentes entre os seres humanos, provocando atração e repulsa, afinidades e oposições afetivas nos seres humanos, há na narrativa uma forte representação da natureza. Nesta obra classificada pela tradição literária como “pré-romântica”, a natureza não desempenha nela apenas um papel de “pano de fundo” ou de caixa de ressonância dos sentimentos das personagens, mas é tomada como objeto temático imprescindível para o desenvolvimento da história.

Assim é que o planejamento e a construção dos jardins da propriedade do barão Eduardo, por parte da personagem arquiteto militar toma páginas do romance e é uma das razões que levam a aristocrática e rígida

Carlota a ser *quimicamente* atraída por ele. No século XIX, a aristocracia européia dispunha não apenas de uma concepção estética definida da paisagem e do jardim e os recursos materiais para implementá-los, como possuía os referenciais técnicos e históricos sobre o assunto. É o que se pode constatar nas seguintes palavras inscritas por Goethe no seu romance **As afinidades eletivas** :

Aliás, temos bastante inteligência para sabermos encaminhar as coisas. Tomemos, como distração, nos nossos serões, as descrições de parques ingleses, em galvanoplastias, e seguir tua planta da fazenda. Tomaremos como passatempo; mais tarde a levaremos a sério. (GOETHE, 1966, p. 83).

E mais adiante:

[...] abriram os livros nos quais se via desenhada a planta da região e a paisagem campestre, em seu estado primitivo, rude e natural; depois, noutras páginas, viam-se as modificações que a arte fizera, para aproveitar e realçar as vantagens já existentes. Daí era muito fácil chegar-se à própria propriedade, aos seus arredores, embelezando-os convenientemente. (GOETHE, 1966, p. 84).

E nessa elaboração de projeto de jardim percebem-se até mesmo a definição e a hierarquização dos valores estéticos referentes à jardinagem e, sobretudo, à paisagem:

- Construiria a casa aqui, disse ela, colocando o dedo no plano mais alto da colina. Não se veria, em verdade, o castelo, pois ficaria coberto pelo pequeno bosque, mas devido a isso mesmo, estar-se-ia como num novo mundo, pois a aldeia e todas as casas conservar-se-iam ocultas. A vista dos tanques, do moinho, colina, montes e campos é extraordinariamente linda; observei isso ao passar. (GOETHE, 1966, p. 92; 93).

Mas na ocasião em que Otília envia carta promissora a Eduardo, este, à noite, não consegue dormir e sai para os jardins do castelo para se acalmar. A natureza desempenha aí o seu papel tradicional dentro do Romantismo, ou seja, mantém-se em consonância com o estado de espírito da personagem, quase humanizada:

A lua que estava em seu minguante ergue-se sobre a floresta. A noite t pida desafia Eduardo a sair; ele passeia daqui para l ;   o mais impaciente e o mais feliz dos mortais. Percorre os jardins; acha-os demasiadamente pequenos; vai para o campo, e este parece-lhe imensamente extenso. Volta, então, para o castelo [...] (GOETHE, 1966, p. 130; 131).

Otília, apaixonada, ao corresponder, mesmo que conturbadamente, ao amor que lhe devotava seu nobre protetor, sente igualmente a natureza como uma manifesta o dos seus estados d'alma:

A primavera chegara atrasada, em compensa o mais repentina e alegre do que nunca. Otília encontrava agora o resultado de seus cuidados [nos seus trabalhos de jardinagem]: tudo germinava, enverdecia, florescia em seu tempo devido; muitas plantas, que haviam sido preparadas em bem acondicionadas estufas e canteiros, atiravam-se para fora ao encontro da natureza benfazeja, e tudo o que havia a cuidar não era, como até então, simples fadiga cheia de esperanças, mas doce prazer. (GOETHE, 1966, p. 251).

O que se nota nesta ligeira abordagem do romance de Goethe   que o jardim – suas técnicas e defini es, sua importância e, sobretudo, o seu significado para a classe dominante aristocrática dos séculos XVIII e XIX, no seu *modus vivendi oisif* – foi captado pela sensibilidade o escritor, que inscreveu o seu ponto de vista a respeito deste assunto, no interior da obra literária.

Por outro lado, em **Les misérables** de Victor Hugo, a temática da natureza está balizada pela oposi o quase simplista do campo *versus* a cidade, com o enaltecimento daquele, em face da degrada o material e moral que esta provoca nos seres humanos. A obra de Hugo parece constituir-se numa denúncia do  xodo rural francês, ocorrido desde a Revolu o Francesa (o livro foi publicado em 1866). Deixar o campo e mudar-se, aos milhões, para a cidade constituiu, segundo os sentidos íntimos da obra, um erro que a coletividade cometeu. As elites podiam ser criticadas por forçarem uma migra o que só interessava aos seus objetivos industriais, tais como proporcionar-se um exército de mão-de-obra de reserva e outros aspectos. Segundo o autor do romance, já os camponeses e as pessoas simples mereciam ser admoestadas, por meio da literatura, por terem caído na

armadilha, levados pelo desejo de prosperidade e mesmo enriquecimento que a cidade abria como perspectiva. O resultado foi a tragédia urbana descrita ao longo das quase mil páginas de **Les misérables**. É como se o autor dissesse a nós, seus leitores, “Vejam o que fizeram com o campo!” ou “O resultado da troca do campo pela cidade constitui-se numa tragédia humana!”. Apesar de constituir-se, por todas as razões e procedimentos técnicos da criação literária, numa obra romântica típica, o romance **Les misérables** de Victor busca ser realista ou, pelo menos, tratar tematicamente o enredo com realismo. A lição que o autor pretendia dar seria a seguinte: Não abandonem a natureza! Não troquem o campo generoso, aprazível e organicamente adequado ao homem pelas incertezas, agruras e maldades da cidade.

Contudo, no desenvolvimento da narrativa e no tratamento estético dado a este aspecto da temática abordada no romance **Les misérables**, pode-se perceber que nem tudo era podre ou maldoso na cidade. Aí havia um oásis importante, ou melhor, várias pequenas ilhas de verdor e de humanização da cidade e que lembrava o campo: trata-se do jardim. Nesse sentido, cabe ressaltar que “em nível mais elevado, o jardim é um símbolo de cultura, por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 513). Até mesmo eventuais características negativas do espaço campestre (selvageria, falta de condições sanitárias, precariedade de cultura e desconforto material) são redimidos no espaço do jardim.

Nesse sentido, Mauri Cruz Previde (2005), ao analisar a espacialidade e os seus signifiados em **Les misérables**, afirma:

Outro elemento vivenciado, o jardim, reveste-se de metaforização ainda mais acentuada. Trata-se, na verdade, de um espaço recorrente no romance: jardim *Saint Cloud*, jardim do convento *Petit-Picpus*, o de *Luxembourg* e o jardim da casa da rua Plumet. O bispo, em seu idílio, não diferencia entre o trabalho manual de revolver a terra, e o intelectual, essencial à carreira eclesiástica, que consiste em ler e escrever. O jardim é tomado como a grande metáfora de todos os afazeres. (PREVIDE, 2005, p. 61).

Esta avaliação positiva do jardim não é sem intenção. Trata-se de uma transposição de todos os atributos positivos do campo integrados nas valorizações maniqueístas que perpassam o romance: o campo é bom e a cidade é má. Embora reduzido na sua dimensão, o jardim incrustado na cidade pode conter todas as virtudes do campo de maneira concentrada e com a mesma apreciação positiva de valor apresentada pelo narrador durante todo o romance. É o que destaca ainda Previde (2005) no seu trabalho:

Um jardim, um simples e belo jardim capaz de nos devolver o que foi perdido, capaz de nos oferecer a esperança, capaz de acalantar nossos sonhos como uma amorosa mãe que embala seu filho, acompanhando o balanço do vento em uma tarde que cai. Aves do paraíso, anjos redimidos [...] (PREVIDE, p. 82).

Goethe e Hugo e esses parques exemplos colhidos de suas obras reforçam a importância dada ao jardim na sociedade europeia do século XIX, seja no ambiente aristocrático da Alemanha, seja no contexto republicano e cidadão da França pós-revolucionária. A literatura acolhe esse dado socio-cultural e, por meio do processo da representação literária, acaba registrando, transmutada pela função estética, essa realidade da natureza. Mas este é um aspecto que será retratado no item que, em seguida, deve conduzir nosso trajeto pela história das representações da natureza, no período estudado.

Porteur d'une charge symbolique extrême, forte et puissante, le jardin est le lieu privilégié d'une représentation des idées et du sentiment de la nature, mise en scène du (bon) ordre du dehors sauvage de la culture. Semblable à un creuset alchimique, il est une fabrique qui transforme et métamorphose incessamment les éléments "bruts" d'une matière première en songe, fable, images – en paysages -, simulant la maîtrise symbolique d'un tout, à l'image du démiurge platonicien pour modeler le monde. (NYS, 2001, p. 395).

Há alguma coisa de mágico, de espiritual na criação e na fruição do jardim pelos seres humanos. A sensação dominante na relação sujeito-objeto, homem-jardim, é a de que a natureza lhe obedece, agrada- lhe e se lhe submete. Por alguns instantes ele é o senhor e o jardim é uma mulher submissa, bela, perfumada e tranqüila. De uma maneira fingida, mas consciente, o jardim proporciona essa completude ao homem. E a literatura,

como vimos, sensível a todas as realidades, acolhe no seu interior as representações do jardim, nas distintas épocas.

A natureza e sua representação na literatura

5.1 Por uma visão da natureza na representação literária

PRIMAVERA

*Voici les premiers jours de printemps et d'ombrage,
 Déjà chantent les doux oiseaux;
 Et la mélancolie habite le feuillage:
 Les vents attiédís soufflent dans le bocage,
 Et font frissonner les ruisseaux.*

*Et les concerts légers que le printemps ramène
 Avec ses rayons et ses fleurs;
 Les troupeaux mugissants, la verdoyante plaine,
 Et les blancs papillons qui respirent l'haleine
 Des violettes tout en pleurs;*

*Et l'air nouveau chargé de parfums et de vie,
 L'azur où luit le soleil d'or,
 Réveillant de l'hiver la campagne ravie,
 C'est toute une prière où le ciel nous convie
 A nous sentir jeunes encor.*

*Entends les mille voix de la nature immense;
 Elles nous parlent tour à tour.
 Ma belle, on les comprend souvent sans qu'on y pense:
 Le rayon nous dit: «Dieu!», la nature: «Espérance!»
 La violette dit: «Amour!»*

Villiers de l'Isle-Adam
Premières poésies

A abordagem temática da natureza na Literatura constitui aspecto rico e muito interessante dos estudos literários. De mero figurante em contextos poéticos ou narrativos, no mundo antigo, em que outros temas, na sua maioria os perenes (o amor, a morte, as entidades espirituais, o heroísmo diante das situações da vida ou da nação, etc.) quase inalteráveis no decorrer dos séculos, o tema da natureza pôde ascender, na modernidade, ao seu ápice no Romantismo ou cair no desprezo pelo amor do artificial, na forma de *artefato*, no Simbolismo, por exemplo.

Nenhum dos aspectos, no entanto, está isolado ou se configura isoladamente. Tratar da idéia de natureza, bem como de suas implicações no universo literário é tratar de assunto multidisciplinar, complexo e capaz de provocar distintos envolvimento, exigir métodos e razões estéticas, psicológicas e filosóficas. Toda simplificação deve, forçosamente, pagar tributo à relativização e avaliar os prejuízos daí decorrentes. Não deixa, porém, de ser recompensador tentar adentrar o campo da natureza e sua representação na literatura.

Há uma distinção fundamental a ser feita com referência à natureza para podermos abordar a questão de sua representação na literatura. Os romanos separavam a *Natura naturens* da *Natura naturata*, isto é, a *natureza naturante* da *natureza naturada*. A primeira não é outra coisa do que o Ser ou o próprio Deus, ambos inacessíveis e imaginados. A segunda é o mundo *natural* concreto, no seio do qual o homem circula e atua, cheio de julgamentos de valores. Uma é trabalhada culturalmente, a outra o resultado deste trabalho.

Em seguida, coloca-se uma questão lingüística. Ela refere-se ao aspecto do gênero da palavra “natureza”, que possui, nesse sentido, as mesmas características tanto em Francês como em Português:

La "nature", c'est du féminin: le langage donne un sexe à une puissance productrice, comme d'ailleurs il en donne un aux choses banales, aux êtres ou aux astres... Cette féminisation de la nature se déploie dans tout un cortège d'images, qui sont les ressources premières des poètes, lorsqu'ils sont poètes de la Nature. Nature, ici, mérite sa majuscule: la Mère Nature, c'est la Nourricière, le Trésor et la Gardienne des ressources, la Protectrice; c'est elle que Laforgue appelle "Maman Nature". Cette Nature invite à l'amour [...] (CHOULET, 1996, p.13).

Baseados em Philippe Choulet, (1996) podemos realizar um levantamento de como esta e outras características repercutem nas obras literárias, mas sobretudo no pensamento de alguns literatos franceses no mundo moderno. Podemos iniciá-lo com Diderot, para quem a natureza é um “*pur ruisselement de la vie infinie*”, ou, para Victor Hugo que igualmente a tomava como uma “*circulation de sèves inouïes*”. Ainda segundo o autor, “*La Nature est chez Rimbaud le creuset du vivant, le lieu sacré où le vivant peut se reposer, se recoqueviller, s’enrouler autour de lui-même...*” (CHOULET, 1996, p.14). Os versos dos poemas “*Le dormeur du val*”, “*Nature, berce-le chaudement. Il a froid*” ou de “*Mal*”, “*Nature! Ô toi qui fis ces hommes saintement!*”, ou ainda de “*Sensation*”, “*Et j’irai loin, bien loin, comme un bohémien/Par la Nature, - et heureux comme avec une femme.*” desenham uma natureza companheira fiel, e imprescindível (CHOULET, *loc. cit.*). Francis Ponge nos seus versos, igualmente, reclamava o direito de amar a natureza, essa entidade feminina, “*tandis que nous ne pouvons guère aimer Dieu, ce masculin; d’ailleurs trop évidemment une conception de l’homme.*” (CHOULET, p. 13,14).

A personalização, ou melhor, a antropomorfização da natureza tão presente na obra romântica de Victor Hugo, como veremos adiante, entra facilmente neste contexto em que o homem vai, através dos tempos, servindo-se da religião e principalmente da literatura moldando a natureza à sua imagem e semelhança.

5.1.1 A representação literária da Antigüidade: natureza e poesia

Segundo Annie Bonnafé (1984), no mundo grego antigo, mais do que no contemporâneo, a idéia do que seja a natureza com as características que a imaginamos em nossos dias, não havia ainda sido concebida, mas a natureza, sob todas as formas – elementos, fenômenos físicos, celestes ou meteorológicos, vida vegetal e animal e aquilo que muito mais tarde chamaríamos de *paisagem* – já estava presente na obras dos poetas e autores trágicos (Bonnafé, 1984). Ela serve de referência para descrever, por analogia ou por contraste, o homem, as suas realidades e os seus problemas:

[La Nature] constitue le cadre de leurs récits. Elle est aussi le lieu privilégié où eux-mêmes ou leurs personnages prennent conscience de l'existence et de la présence sensibles du divin - quand elle n'est pas perçue elle-même comme divine sous les espèces de telle ou telle de ses composantes... (BONNAFÈ, 1984, p.6).

Sua organização nos textos, na epopéia, é, no entanto aleatória. Ela não obedece a hierarquias ou forma conjuntos que atuem nos contextos imaginários, míticos ou literários. Se tomarmos, por exemplo, os clássicos da Grécia mundo antigo, **A Ilíada**, **A Odisséia**, a **Teogonia** e **Os Trabalhos**, poderemos constatar que as manifestações da natureza nessa literatura fundamental podem ser agrupadas em categorias mais ou menos homogêneas:

Mis à part les comparaisons animales, quatre séries d'images naturelles apparaissent dans les comparaisons de l'Illiade. Peu ou pas de paysages proprement dits. Homère préfère l'évocation de tableau campagnards animés par la présence des hommes (moisson, battage, coupe du bois) ou les images végétales. Plus souvent, encore, il se réfère aux phénomènes (chute de neige, orages, jeux d'ombre et de lumière) et aux éléments déchaînés: au vent, au feu et principalement à l'eau, torrent en crue ou mer tourmentée. (BONNAFÈ, 1984, p.17).

Quanto à **Odisséia**, ela apresenta um personagem, Ulisses, que não apenas vence as adversidades que se lhe apresentam, como é aquele que que viaja e que relata esses deslocamentos. Há aí um alargamento do que nós chamaríamos das paisagens familiares, sedentárias. “*Ce qu'a vu Ulysse, ce qu'il a ressenti au spectacle du monde, intéresse l'auditoire de l'aède au même titre que ses efforts ou sa victoire finale*”. (BONNAFÈ, 1984). E tal fato provoca ainda outras reações do leitor, bem como destaca a introdução da natureza no contexto poético e épico de sua redação:

En se rapprochant du récit de voyage, l'épopée est nécessairement amenée à accorder une place importante aux descriptions de la nature, que celle-ci soit présentée comme hostile ou accueillante, dépeinte sous ses aspects quotidiens ou sous des dehors merveilleux. (BONNAFÈ, 1984, p.119).

A natureza coloca-se, dessa maneira, ao lado da poesia, como a inventora da vida, “*essentiellement production, invention, oeuvre de poète*“. E a palavra *poeta* não deve ser tomada aqui unicamente com o seu sentido moderno e atual de “*travailleur de la langue et des mots*“. O termo deve tomar o seu sentido original em grego clássico e antigo: “*le poiétès, qui met en oeuvre la poièsis, qui produit des oeuvres séparées et douées d’une individualité vivante et autonome.*” (CHOULET, 1996, p. 16)

5.1.2 Lucrécio

Por essas razões é que, no mundo clássico, quem melhor refletiu, em Filosofia e em Literatura, sobre a natureza foi Lucrécio (98-55 a.C.), poeta latino, autor de uma só obra, a **De rerum natura**, isto é, da maneira pela qual (todas) as coisas existem, poema que teve dificuldade em se manter canônico através dos tempos. Na Idade Média, ele correu o risco de desaparecer. (ENCYCLOPÉDIE de la littérature, 2003). Foi apenas a partir da segunda metade do século XV que será verdadeiramente reconhecido, como o grande poeta da natureza:

Ce que nous appelons le spectacle de la nature offre matière aux plus beaux tableaux du De rerum natura. Par exemple, en I, 271-297, la description d’une tempête et de la force déchaînée des vents; en II, 116 la guerre incessante que se livrent les grains de poussière dans un rayon de soleil et dont Lucrèce invite son lecteur à contempler le spectacle (contempletor II, 116). Tout lecteur, même hâtif, de Lucrèce garde en mémoire tel tableau de ce que l’on nomme habituellement la nature. Il est un caractère commun à tous ces tableaux: ils prétendent donner à voir l’élément brut de la perception sans que s’y mêle la subjectivité. Je citerai un seul exemple, celui du spectacle de l’aube (II, 144-149), qui inspirera quelques beaux vers à un autre peintre de la nature, Ronsard. (KANY-TURPIN, 1996: 91).

Discípulo de Epicuro, a quem faz verdadeiras loas no seu poema, Lucrécio sabe retirar do mestre o que este tinha de melhor. Conscientemente ou não, para além dos conteúdos filosóficos, reconhece a contribuição daquele no que concerne à forma, à maneira de realizar sua poesia, de ver e de registrar a natureza:

Cette mise en scène concerne à la fois le regard du maître (à qui la nature s'est révélée) et celui du disciple (qui doit apprendre à contempler l'univers). Épicure est un homme que Lucrèce divinise car il est le premier à avoir osé faire le geste libérateur et fondateur de lever les yeux (tollere oculos) et d'explorer l'univers infini en y projectant son sprit. Ainsi, il a fondé une école du regard dont l'une des règles principales est la pratique de l'observation de la nature. Par conséquent, l'attitude du sage épicurien, tel qu'il est présenté au début du livre II, est celle d'un contemplatif. Abrisé dans les temples de sérénité, à l'écart des tourments du monde d'en bas, il s'occupe en observant les mouvements fébriles des êtres aveugles par l'ambition et en proie au tourment. (SÉRÉNO, 1996, p. 176).

Essa contribuição epicurista *do olhar e pelo olhar* será fundamental para o futuro da interpretação literária da natureza, inclusive, no que se refere à moderna descrição da paisagem.

E há ainda, segundo Kany-Turpin (1996), uma forte intertextualidade entre Lucrécio e Ronsard, constituindo uma *ponte* entre o mundo clássico latino e o Renascimento das letras e das artes, na sua modalidade francesa. Isso fica muito mais evidente, quando se recorda que Ronsard, ao lado de Du Bellay e de outros, jovens poetas de Poitiers, deram novo impulso à própria língua francesa, atualizando-a, porém guardando respeito aos autores clássicos e à sua forma:

*Quand l'aubeé clabousse les terres de clarté
nouvelle
et qu'au fond des bois les oiseaux disprés
s'envolent,
emplissant l'air subtil de leurs chants limpides,
avec quelle rapidité le soleil qui se lève alors
de sa lumière enrobe et baigne toute chose,
nous en avons chacun le spectacle sous les yeux.*

(KANY-TURPIN, *loc. cit.*)

Lucrécio teve ainda mais um mérito ao realizar uma importante *descoberta* para a compreensão da natureza, desta feita inteiramente no domínio da Literatura, a saber, a aquisição de um “*regard panoramique* (‘totum video per inane geri res’) *capable d’embrasser le spectacle global de l’univers en mouvement.*” (SÉRÉNO, 1996, p.180). Em outras palavras, Lucrécio trouxe para a Literatura a possibilidade, que só se realizaria muito mais tarde, de se obter uma visão *paisagística* da natureza.

Porém, não foram somente Homero e Lucrecio que contribuíram para, no mundo antigo, trazer a natureza para a Literatura. Herótodo e Hipócrates também o fizeram, servindo-se, cada um de sua maneira, a partir das necessidades da medicina e da história nascentes, para abordar a natureza. A escritura do texto histórico e a descrição das propriedades curativas das plantas, utilizadas como medicamento, tiveram também papel importante na apropriação literária da natureza, para além dos objetivos práticos que perseguiram esses dois autores gregos. Eles trabalharam esteticamente seus textos, independentemente dos seus destinos.

E poderíamos invocar, ainda, Píndaro, Teóclito, Sêneca e Cícero, dentre outros que, de alguma forma, refletiram e retrataram a natureza em suas obras, na era clássica.

5.2 A natureza na representação literária da modernidade

No que concerne às idéias, o que aconteceu no século XXVIII será de capital importância para as transformações por que passará o conceito de natureza na França, aliás, como ocorrerá com maioria dos conceitos e pontos filosóficos com os quais a burguesia tratará de construir, no século XIX, depois de encerrado o período revolucionário, a sua ideologia. Esta, porém, foi elaborada no correr do século anterior subsidiada por inúmeros pensadores e constituirá uma modificação que repercutirá na sociedade em geral de maneira marcante.

5.2.1 O Iluminismo em face à natureza

Nos primórdios da ciência e no momento em que Lineu e Maupertuis estão classificando os elementos da natureza, Diderot indaga, na sua **Encyclopédie**, se não haveria método ou *modus operandi* mais produtivo e objetivo para mensurar a mesma afirmando que “A experiência caminha passo a passo enquanto o espírito de sistema anda por saltos e solavancos.” - (DIDEROT, 1989, p. 182). Para ele, o espírito de sistema, com a sua rigidez, obscurece ao invés de esclarecer. Diderot era a favor da abordagem científica

da natureza, apenas não concordava com o método que se estava aplicando ao seu estudo.

Para Rousseau, ao contrário, todo tratamento objetivo da natureza significava, principalmente, *artifício* e, portanto, desnaturação, cuja consequência seria a desordem e a violência, movimentos antinaturais e irreversíveis. Isto supunha que, antigamente, de uma maneira não muito precisa para ele, teria havido uma natureza, uma “naturação”, um estado natural. Nesse sentido, Choulet afirma que:

La nature est ici (chez Rousseau) la toile de fond, la référence, l'univers des critères (l'absence d'intention, de volonté, de fantasme, par exemple) qui permet d'évaluer le devenir de la culture. La Nature (bonne, c'est-à-dire innocente, et non bonne au sens moral du terme, qui suppose qu'on pourrait faire le mal, sans quoi il n'y a pas de mérite qui tienne) juge, d'elle-même, par le seul fait d'être un modèle pour la pensée, le dénaturé. Rousseau fut un penseur de la nature parce qu'il voulut être celui de la dé-naturation, de la dé-faite (qui suppose un dé-faire, un dé-monter) de la nature, du triomphe de la pensée pervertie par les intérêts des volontés particulières, par les passions, par les illusions, etc. [...] (CHOULET, 1996, p. 46).

Há um componente místico na concepção iluminista da natureza, uma vez que o próprio Jean-Jacques Rousseau era originário da Suíça protestante, mas que havia sido criado por uma tia católica e *piétiste*, e estava, portanto, mais envolvido com a religião do que gostaria. Ele representa na França, com Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), a corrente iluminista que não apenas canta as vantagens da natureza pura e simples, mas “*y voit le lieu du beau, la main divine*”:

La nature peut même être prise pour modèle pour gouvernement des hommes car “les premiers mouvements de la nature sont toujours droits”. Ce regard sur la nature enseigne la liberté et l'égalité, à l'image de ce qu'observe le promeneur solitaire. (VIARD, 1990, p.110, 111).

Embora os iluministas fossem anticlericais, eram adeptos do que seria chamado de Agnosticismo, isto é, só aceitavam o que pudesse ser demonstrado pela Razão. Admitiam a existência de Deus e mesclavam a criação (o universo e todo o mundo sensível) com o seu criador. Em consequência, na sua maioria, eram considerados panteístas. O Panteísmo é a

doutrina que toma a natureza de tal forma como uma manifestação de Deus que os confunde num só ser. Deus é a soma de tudo quanto existe. Tal teoria apresenta um aspecto problemático para os cristãos, uma vez que, segundo ela, ao morrer, as pessoas sobrevivem espiritualmente, mas caem numa massa generalizadora e aglutinadora de tudo, Deus, e perdem as suas identidades, suas características pessoais e até mesmo suas consciências, retornando a um Todo universal e impessoal. Esse anulamento da individualidade e esta integração entre sujeito criador e objeto criado repugnam aos seguidores do Cristianismo. Estes defendem o céu ou o inferno após a morte, com a permanência da individualidade. Nesta perspectiva, os iluministas apresentavam-se, contraditoriamente, como materialistas que acreditavam em Deus, sem outras conseqüências morais.

Tais posicionamentos filosóficos e religiosos estavam inteiramente de acordo com a proposta iluminista de concepção do mundo. Esta foi marcada pela eleição da Razão como soberana capaz de iluminar, esclarecer e dissipar as “trevas da ignorância” e todas as falsas crenças. Daí passarem todas as certezas, inclusive as mais sagradas, pelo crivo da Razão. A outra força era a fé no Progresso. A explicação do mundo de maneira racional levava conseqüentemente à busca de soluções práticas dos problemas concretos enfrentados pela sociedade de então. Trata-se de buscar a felicidade dos homens aqui na Terra, e toda a filosofia iluminista poderia ser resumida num compromisso com a “*science des choses utiles*”. Daí é que nascem as Ciências Físicas (Newton, 1642-1727), as Ciências Naturais (Buffon, 1749), a História Natural (Montesquieu, 1689-1755) e a própria Educação (Rousseau, 1712-1778), com a publicação do **Emílio**, sem falar na contribuição fundamental e *iluminadora* trazida pela **Enciclopédia** (1747-1772) de Diderot e D’Alembert.

No entanto, no que concerne à natureza, a contribuição mais importante do Iluminismo pode ser resumida na oposição colocada pelas obras filosóficas de Rousseau e de Voltaire (1694-1778). Como se sabe, este último enaltecia a importância do Progresso sobre as preocupações daquele com as origens puras, simples e sábias do homem com referência à natureza. É o sentido do famoso axioma “O homem nasce bom, a sociedade é que o corrompe”. Pessoalmente, Rousseau declarou nas suas **Rêveries d’un promeneur solitaire**, espécie de adendo as suas **Confessions**, escrito nos

seus últimos dias e considerado por muitos críticos, superior a essas por seu alto teor literário, que ele havia vivido “na virtude e segundo a natureza”. Ele foi o único filósofo da sua geração a fazer o elogio da natureza e a reivindicar a felicidade nas coisas simples. Assim é que, de um lado, Voltaire exige, tal como o havia feito Descartes quase dois séculos antes, a submissão da natureza aos objetivos do Progresso. Rousseau, porém, adverte que o Progresso tinha o seu preço: destruição da natureza e infelicidade do homem que vivesse dela desconectado.

Tal debate, opondo a visão de natureza (e de seus usos) de Voltaire e de Rousseau, ainda não se encerrou e persiste nos dias atuais. O homem do século XIX hesita bem fortemente entre o desenvolvimento distribuídos de bem-estar e as necessidades de preservação do ambiente. Se, por um lado, todo o século XIX e a primeira metade do século XX foram marcados pelo desenvolvimentismo voltariano, a partir de 1945, com a explosão da bomba atômica em Hiroxima e Nagasaki, o mundo inteiro perguntou-se sobre se, por acaso, Rousseau não teria, finalmente, razão. Daí a eclosão dos movimentos *beatnik*, dos *hippys*, do *rock-and-roll*, dos pacifistas, naturalistas, *objecteurs de conscience*, ecologistas e centenas de outras manifestações contestatórias. Elas são de todos os matizes e questionam todas as verdades estabelecidas do *status quo* social e econômico, notadamente as burguesas, alastram-se por toda a parte, desde então e, firmam-se, no mundo todo, neste início do século XXI, sob a denominação de *organizações não governamentais*, as ONGs. No que concerne à natureza, portanto, nem Rousseau e nem Voltaire ganharam definitivamente a partida, embora haja certo pessimismo quanto à capacidade de a humanidade harmonizar-se com a natureza.

E quanto ao que concerne à Literatura, o século iluminista, pobre em poesia, viu lançarem-se as bases do romance moderno. Tal como explicitamos na introdução da tese, foi aí que, vinda da Inglaterra de Delfoe, Filding e, principalmente, de Richardson e de Sterne, foi desenvolvida a proposta de um romance que tratasse tematicamente não mais dos grandes e eternos assuntos, mas que se dedicasse à representação dos indivíduos, das realidades cotidianas, enfim, do *prosaico*. Esta herança britânica forneceu as bases e inspirou Diderot e Rousseau a criarem, no meio de suas produções filosóficas e já abrangentes, os seus próprios romances, **Jacques, le fataliste**

e **La nouvelle Heloïse**. Para nós, essas duas obras constituem os primeiros romances tecnicamente modernos e, portanto, romances burgueses, depois do surgimento de **O Quixote** de Cervantes, no século XVII, e, 1605, considerado por todos a pedra fundamental do novo gênero, na sua revolucionária forma e no tratamento inusitado de seus temas.

5.2.2 A visão da natureza no Romantismo

No âmbito das artes em geral, um dos temas mais caros à literatura francesa da segunda metade do século XVIII e principalmente no Romantismo é o da natureza. Foi um verdadeiro desabrochar temático, que constituiu uma das características fundadoras do movimento, ao lado do subjetivismo, da volta ao passado, das *rêveries* e do rompimento com os padrões clássicos. Rousseau, Diderot e Bernadin de Saint-Pierre criaram uma maneira louvadora da natureza na prosa e chegaram a inspirar vários poetas e artistas pictóricos, os quais, mais tarde, iriam desenvolver uma postura quase amorosa com referência à natureza, tornada refúgio das almas sensíveis e solitárias:

Cet intérêt pour le monde extérieur a été appelé «sentiment de la nature», lequel se définit, comme “[...] l’emozione indefinibile (di stupore, di terrore, di serenità, etc) che l’uomo prova a contatto con determinati aspetti della natura (paesaggio, volta celeste, etc.) e che determina fra uomo e natura una viva relazione simpatetica; come tale, il s.d.n. é la prima e autentica espressione del «senso dell’essere» proprio della condizione umana.[...]” Cet amour pour le monde extérieur n’existe pas au XVIIème siècle, où il y avait, bien sûr, des âmes capables de s’emouvoir devant le spectacle de la nature, mais où il n’était pas bienséance de l’exprimer dans la littérature, qui ne s’intéressait qu’à la nature humaine. (MORETTO, 1971, 18).

Tal *sentiment de la nature* teve como ponto de partida o pensamento e a obra de Jean-Jacques Rousseau: “*C’est lui qui révèle à l’Europe éblouie le nouveau frisson qui devait désormais changer l’orientation de la pensée de la nature*” (MORETTO, 1971, 21). E, acerca deste aspecto, é exemplar a afirmação de Paul Van Tieghem:

Plus fréquemment, cet amour de la solitude pousse les romantiques vers les champs, les bois, les montagnes ou la mer, moins pour en décrire les beautés, comme le faisaient volontiers leurs prédécesseurs du XVIIIe siècle, que pour y nourrir leur rêverie, y bercer leur mélancolie; c'est le premier aspect du sentiment romantique de la nature. (VAN TIEGHEM, 1969, p. 231, 232).

Ainda segundo Fúlvia Moretto, o Romantismo terá em Alfred de Vigny uma de suas expressões mais brilhantes:

Sa façon de décrire la nature est déjà chez Vigny une attitude, puisqu'il la rachète à travers de la beauté, mais il la rachète plus profondément encore à travers de les images, c'est-à-dire à travers les comparaisons et les métaphores. Bien sûr, les poètes ont toujours comparé ou identifié la femme aimée à la nature. Mais Vigny au contraire, fixe, à travers la nature, sa pensée et son art. (MORETTO, 1971, 299).

Baudelaire será aquele que irá trazer novos aportes da natureza para a Literatura. Em primeiro lugar, como vimos, enaltecendo o artificial, negando o natural e valorizando a cidade (“À une passante”) com referência ao campo, contrariamente à tendência geral dos seus contemporâneos, que preferiam, de uma maneira já ultrapassada, valorizar a vida campestre. É que lhe era necessário nutrir-se da cidade. Senão, vejamos:

[...] la Ville devient, en se purifiant, une sur-nature, tout en conservant son pouvoir énergétique. Le poète, qui a besoin de cette énergie, peut, des jardins suspens, descendre jusqu'à la tourbe pour y prendre un bain de multitude, si j'ose dire, recharger ses accumulateurs. (CHENU, 1974, p. 17).

Isso dá uma certa ambigüidade à visão baudelairiana da natureza, que Rimbaud irá desfazer, na seqüência dos fatos biográficos e literários em que este superou aquele:

Si la conception baudelairienne de la nature se définit par son ambivalence, la vision de Rimbaud est plutôt caractérisée par son évolution, par la métamorphose profonde et fulgurante qu'elle subit en l'espace de quatre à cinq ans, des Poésies aux Illuminations, en passant par Une Saison en Enfer. (EIGELDINGER, 1974, p. 27).

Já Stendhal (1783-1842) as relações da natureza com sua obra romanesca estão diretamente ligadas ao envolvimento desta com a sociedade e vice-versa:

C'est dans le monde des choses qui le coeur parle: dans le monde qui n'est pas le dur monde des hommes et de la société. Les choses sont d'un meilleur accueil que les autres: il faut suivre chez Stendhal le contre-point constant nature-société. L'amitié des plantes, des montagnes, de l'eau est un pôle romanesque auquel s'oppose la loi de l'antagonisme social. (CROUZET, 1985, p. 48).

No entanto, acontece aos escritores opinar sobre a natureza fora da literatura, fazendo, por seu turno, nova criação literária, pela escritura e pela sensibilidade frente às belezas naturais. É o caso, por exemplo, de Émile Zola quando fala da oposição cidade/campo descrevendo a fuga de Paris em busca do “ar puro e das paisagens dos arredores da cidade”:

C'était une affaire. Paul (Cézanne) emportait tout un attirail de peintre. Moi, j'avais simplement un livre dans la poche. Le train côtoyait la Bièvre, cette rivière puante, qui roule les eaux rousses des tanneries voisines. On traversait la plaine désolée de Montrouge, où se dressent les carcasses des grands treuils, nus sur l'horizon. Puis, Bicêtre apparaissait au flanc d'un coteau, en face, derrière des peupliers. La tête à la portière, nous respirions largement les premières odeurs d'herbe. C'était pour nous l'oubli de tout, l'oubli de Paris, l'entrée dans le paradis rêvé pendant les six jours de la semaine. (ZOLA, 1994, 28, 30).

E a descrição sentimental desta viagem de trem na direção da natureza, continua levantando e louvando cada um dos aspectos da *natura naturata* presente nos então lugares e campos das cercanias de Paris. Nada aí é inocente, mas o narrador tenta (com competência) convencer-nos de suas verdades:

Nous descendions à la station de Fontenay-aux-Roses. On trouve là une magnifique allée d'arbres. Puis, nous coupons à travers champs, ayant découvert un sentier, au bord d'un ruisseau. C'était exquis. A droite, à gauche, il y avait des champs de fleurs, des champs d'héliotropes et de roses surtout. Le pays est peuplé de jardiniers qui font pousser des fleurs, comme les paysans font ailleurs pousser le blé. On marche dans un parfum pénétrant, tandis que des femmes moissonnent

les roses, les giroflées, les oeillets, que des voitures et, portent à Paris. (ZOLA, 1994, 28, 30).

Para Stendhal, essa sensibilidade em face à natureza tinha uma finalidade na sua maneira de criação literária. Ou seja, esta exercia uma função na construção dos seus romances, é o que se pode ver na crítica de Michel Crouzet no seu **Nature et société chez Stendhal**:

Ensuite la nature est le lieu d'une fuite, visuelle ou effective, après les moments les plus âpres de tension sociale: fuite vers le plus haut rocher au travers des chaos de pierres et des hêtres immenses, après la bassesse de l'altercation avec le maître, fuite encore, pour mieux le vaincre et profiter des tourments de sa vanité aux abois, vers le spectacle si vaste et si imposant des montagnes, où se situe comme dans une "fuite en Egypte" la halte de la grotte; le même maître encore fou de vanité torturé affronte-t-il sa femme, qu'il suspecte, et au-delà l'opinion, son juge, que nous entrevoyons par les yeux de Mme de Renal le calme immense des arbres, leur profondeur involée, et écoutons avec elle l'immuable chant des cigales et des oiseaux. (CROUZET, 1985, p. 48).

Quanto aos traços fundamentais desses deslocamentos que poderíamos chamar de "evolução" formal e temática entre os dois grandes poetas do século XIX, é importante destacar o fato de que Rimbaud partiu de uma visão tradicional da natureza constatada, por exemplo, no tratamento dado por Victor Hugo no seu romance *Les travailleurs de la mer*, que analisaremos adiante, caracterizando-o como uma obra na qual a natureza é tomada como mãe ou como madrasta, mas que evolui e chega "à la découverte d'une nature éclatée et apocalyptique, totalement reconstruite à l'aide du dynamisme de l'imagination." (EIGELDINGER, 1974. p. 27)

Ainda no que se refere ao século XIX, é interessante registrar a posição de Henry D. Thoreau, o norte-americano que pode ser considerado um "herdeiro tardio do otimismo de Rousseau com relação ao homem e à natureza" (CABRAL, 1984, p. 12), "avô espiritual do movimento *hippie*", além de promotor da desobediência civil, e o primeiro ecologista do novo mundo. Para esse revoltado *avant la lettre* contra a sociedade moderna, a literatura clássica e a natureza guardam entre si uma espantosa cumplicidade, a ponto de uma equivaler à outra, nos seus aspectos positivos:

Aqueles que não aprenderam a ler as obras clássicas antigas na língua em que foram escritas, devem ter um conhecimento muito imperfeito da história da raça humana; porque é de se notar o fato de que não tenham sido transcritas em nenhuma língua moderna, a menos que consideremos nossa própria civilização como sendo essa transcrição. Até hoje Homero não foi editado em inglês, nem Ésquilo, nem mesmo Virgílio – e suas obras tão refinadas e tão solidamente estruturadas **são quase tão belas como a própria manhã**; pois os escritores que lhes sucederam, diga-se o que se disser de seus talentos, raramente conseguiram, caso algum dia tenha conseguido, igualar-se aos antigos na beleza elaborada, no acabamento e na perenidade da literatura heróica. (THOREAU, 2001, p. 107) (grifo nosso).

Revisitando, dessa maneira, um pouco toda a literatura canônica, chegamos à conclusão de que a natureza sempre esteve presente, de modo privilegiado, nas produções artísticas, como marcadamente foi o caso da literatura, conforme vimos. Além disso, vale lembrar que esta natureza, de uma posição de menor destaque no início, servindo, por vezes, somente como pano de fundo para outros elementos com maior relevância (embora, claro, não possamos simplificar ao extremo tal procedimento), passa a assumir um papel de significação cada vez maior, chegando, mesmo, a cumes impressionantes em especial a partir do Romantismo. Todavia, um tema de tamanhas implicações artísticas e filosóficas merece ainda um outro comentário, ainda que breve, capaz de esclarecê-lo ainda mais, preferencialmente de modo a possibilitar uma comparação com o discurso literário acima apresentado. Passemos, então, brevemente, ao universo pictórico das representações artísticas da natureza, nem que seja somente uma “pincelada” a respeito da pintura.

A representação pictórica da natureza

*Les hommes, dont la nature est
obscur et qui êtes semblables à la
feuille,
Êtres sans pouvoir et modelés avec
la boue, images à des ombres
parelles,
Éphémères sans ailes, ô hommes
frères des songes, mortels infortunés.
Écoutez-nous! nous les immortels,
nous dont l'être est l'éternité,
Fils de l'éther, de la jeunesse sans
fin, méditant des pensées
immarcescibles,
Afin que vous entendiez de nous
toute la vérité sur les choses supra-
sensibles,
Que vous connaissiez la nature des
oiseaux, et la genèse des dieux et
des fleuves et du Vide et de l'Enfer,
Et que vous puissiez désormais vous
avancer dans la vie d'un pas plus fier.*

Aristophane, **La parabase des oiseaux**

Contrariamente ao que apregoava Hegel, Kant afirmava que quanto mais se podem ler finalidades na natureza, mais bela ela será. (RIBON, 1991, p. 37). Nesse sentido, a paisagem pictórica “completará a penetração da natureza pelo espírito: ela tornar-se-á uma infinidade de “estados d’alma” possíveis (dos observadores da paisagem); como uma pele humana bem viva, transformar-se-á no “belo lugar”, em duplo sentido, pois apresentar-se-á tanto na natureza propriamente dita como na arte. Este *imbroglio* entre sujeito e objeto com referência à paisagem deve ser apreendido “como o memorial da história concreta e afetiva dos homens”. (RIBON, *loc. cit.*).

Atualmente, há uma ressurreição da paisagem em todas as suas modalidades. Ela tem sido o tema de colóquios realizados no mundo todo, inclusive no Brasil. Artigos e livros têm sido publicados tentando esclarecer as razões desse interesse teórico sempre renovado, desde a segunda metade do século XIX. Tem ocorrido também uma grande produção de quadros que têm como tema a paisagem. Fala-se também em *paisagem lunar*, *paisagem submarina*, *paisagem desoladora* e *paisagem econômica*. Isso demonstra a apreensão multifacetada do vocábulo *paisagem*, que pode referir-se desde a simples cenário, como à complexas situações, aplicado aos mais diferentes contextos. Enquanto isso, profileram nas galerias de arte as ofertas de paisagens de todos os tipos. Não é necessário lembrar a questão dos *marchands* que colocam, nos dias atuais, nas alturas os preços das paisagens do século XIX. Somente museus ou pessoas com alto poder aquisitivo é que podem adquirir esses valorizados quadros. Diríamos, portanto, que vivemos numa época em que a paisagem, em todas as suas acepções, está na ordem do dia e nada indica que haverá uma desvalorização desta modalidade pictórica ou teórica.

6.1 As razões filosóficas da paisagem

François Dagonet no seu livro *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage* tenta explicar este interesse argumentando que a sociedade industrial :

[...] *ne cesse de nous priver des "biens" qu'on croyait inépuisables, naturels et ubiquitaires. Les richesses d'hier (le pain, le déplacement, les loisirs) tendent à se répandre et même à se banaliser, alors que les plus offerts nous sont retirés – l'eau, l'air, les arbres. L'industrialisation ravage, ronge, accapare.* (DAGONET, 1989, p. 7).

E é por intermédio da Arte, notadamente da arte pictórica, que esse *retour* à natureza, por meio da invenção e manipulação da paisagem, toma corpo. A sua criação constituirá a melhor manifestação desta nova forma de valorização da natureza, agora por meio da utilização estética. E tal como acontece com o nu feminino que só se valoriza pelo nu pictórico "*un site naturel*

n'est esthétiquement perçu qu'à partir et à travers un Paysage, qui exerce donc, en ce domaine, la fonction d'artialisation. À la dualité Nudité-Nu je propose d'associer son homologue conceptuel, la dyade Pays-Paysage [...]" (ROGER, 1989, p. 97)

Cumpre lembrar que a paisagem pictórica, tomada como representação artística de aspectos do mundo, foi inventada pelos assírios, porém foi afirmada por gregos (afrescos, vasos, painéis, etc.) e romanos (todo o maravilhoso acervo de mosaicos e de afrescos mantidos intactos nas ruínas de Pompéia e Herculano), egípcios e chineses. Esses últimos é que foram mais longe na arte da paisagem há cerca de mil anos (ROGER, *loc. cit.*), portanto, pelo menos cinco séculos antes do Ocidente, tal como vimos anteriormente neste mesmo trabalho.

Le paysage est donc une acquisition récente de l'Occident; le, ou plutôt les Paysages, car chaque époque invente et institue ses propres modèles de perception et de délectation. (ROGER, 1989, p. 97).

Recordemos ainda que até o século XVIII, o campo era a única paisagem que os europeus conheciam e apreciavam. Isso corresponde a dizer que até então se tratava de uma natureza cultivada, fértil, domesticada (*natura naturata*). Dessa maneira é que a *outra* natureza só suscitava apreensão, quando não, medo. A *visita* à floresta fechada era feita somente para a caça, para a retirada de madeira e, às vezes, para a realização de atividades escusas, tais como encontros amorosos ilícitos, crimes e complôs. Além de tudo, só se freqüentava esse espaço tenebroso (*la selva oscura de Dante*) em companhia de outras pessoas, quando não, em grupos numerosos. Vejam-se as exceções ocorridas nas histórias de Perrault e dos irmãos Grimm, nas quais o espaço da floresta constituía o cenário ideal para a perpetuação da maldade, e só a mais firme vontade da transgressão fazia as personagens adentrarem tal local. A paisagem vem, portanto, recuperar, ou talvez, valorizar uma parte do mundo que, de uma forma ou de outra, era ainda considerada tabu. Entra-se na era da verificação objetiva das coisas cósmicas, mas também dos espaços supersticiosamente mantidos como intocáveis até então.

Tudo isso ocorria não sem estar ligado num contexto cultural e também histórico e social. Desta maneira, podemos afirmar que a valorização da natureza, via incremento do uso da paisagem, decorre da substituição de toda uma mitologia e de um imaginário que pertencia anteriormente à aristocracia e que, doravante, passava às mãos da burguesia. Podemos falar aqui da criação de um novo mito: o mito da natureza, capaz de atender as exigências do inconsciente coletivo dominante e de justificar a nova produção artístico-pictórica.

Alors, par une sorte de tricherie, on vit surgir de nouveaux mythes, ne devant plus rien aux religions qui, pendent des millénaires, avaient suffi à cette tâche: ils furent tirés exclusivement des “idées, puisque celles-ci seules avaient encore droit de cité, mais en les dotant d’une “aura” mystique capable de satisfaire l’attente affective, que rien désormais ne pouvait plus nourrir. Le scientifique créa son mythe propre à partir de l’idée de “Progrès” et il en grisa l’époque entière. Le peintre avait besoin d’évocations plus visuelles: il les greffa sur l’idée de la “Nature”, cette matrice de tous les phénomènes qu’étudiait la Science. En même temps, il y pressentait l’énergie suprême, d’où découlent toutes les autres, qu’elles animent la vie végétale ou animale. L’homme, au surplus, soupçonne qu’il affronte en elle le mystère de l’Être. (HUYGHE, 1976, p. 329).

Os sentidos destes deslocamentos de valorações e interpretações das histórias sofrem modificações e chegam a metamorfosear-se na própria realização da obra de arte. Se tomarmos mais um exemplo da literatura, da *La Nouvelle Héloïse*, verificaremos que a paisagem vai se transformando durante a narrativa segundo CHENET e COLLOT (2001) com as flutuações do desejo:

*La représentations ou la construction du paysage n’est jamais une simple **mimesis**, mais une **semiosis**, [...]; et l’émergence ou la compréhension du sens d’un paysage suppose la prise en compte de son contexte. (CHENET, COLLOT, 2001 p.9) (grifos nossos)*

Dessa maneira é que um fervor de época e de contexto sócio-histórico-cultural se materializa e dá as condições para que floresça nova modalidade artística, novo gênero, mesmo que estes não fossem tão novos assim e representassem apenas a retomada de algo anterior, agora renovado, rearticulado e re-elaborado. Este é o caso da paisagem em pintura. No entanto,

no que se refere às concepções teóricas deste fenômeno, esta renovação não acontece sem contestações e sem contendas. A unanimidade não ocorrerá nunca, porém alguns pontos passarão a ser consenso.

No que se refere às teorias sobre a paisagem, as idéias iniciais, o debate e as conclusões teóricas ocorreram todas na Alemanha dos séculos XVIII e XIX. Pintores tais como Caspar David Friedrich (1774-1840), Philipp Otto Runge (1777–1810) e o escritor Ludwig Tieck (1773-1853) foram os iniciadores desse debate de idéias teóricas sobre a paisagem. Todavia, a realização do projeto ocorrerá principalmente na França e Inglaterra do século XIX, sem prejuízo de uma importantíssima obra pictórica resultante deste debate teórico na Alemanha.

Primeiramente a Inglaterra, com Joseph Turner (1775-1851), John Constable (1776-1837) e Richard Wilson (1713-1782), e depois a França, com os pintores da Escola de Barbizon, que realizaram suas melhores paisagens na floresta de Fontainebleau, é que levou adiante o projeto tão ambiciosamente traçado pelos teóricos alemães.

Esse projeto estava inteiramente ligado aos pressupostos estéticos dos românticos e pré-românticos alemães. O Romantismo, na condição de primeiro movimento estético e social da modernidade, fornecerá os elementos para essa alteração:

Au système classique de l'inventio, réaffirmé avec vigueur par Heinrich Meyer et plus généralement par l'école néo-classique, les romantiques opposeraient unanimement un système des genres radicalement nouveau qui ménagerait une place de choix au paysage, contre le primat ancien de la représentation de l'homme. Le débat sur le paysage ne serait ainsi qu'un avatar lointain de la Querelle des Anciens et des Modernes, opposant selon des lignes de partage claires et familières les romantiques, partisans du paysage, aux classiques, défenseurs de l'histoire.(DÉCULTOT, 1996, p. 8).

Uma vez mais, no entanto, a realidade não deixa que soluções simplistas encaminhem as interpretações didáticas que, às vezes, elaboramos para abordar situações complexas:

Pourtant, les choses ne sont pas si simples. Tout d'abord parce que les réflexions sur le paysage formulées par Tieck, Runge et August Wilhelm Schlegel au début du siècle n'ont pas surgi du

néant. Elles s'inscrivent dans un mouvement de réévaluation du discours sur la peinture de paysage amorcé dans la seconde moitié du XVIIIème siècle par Hagedon, Herder, Gessner, etc., et très largement marqué par des présupposés classiques. Parmi les représentants du classisme, on compte beaucoup de défenseurs et d'illustrateurs de la Landschaftsmalerei, au premier rang desquels Goethe. (DÉCULTOT, 1996, p.8).

Para a Alemanha, a pintura de paisagens representa uma movimentação importante para o país não apenas de ordem estética, mas também de ordem política. *“Il s’agit, dans un domaine presque vierge, à peine exploré par les peintres et les théoriciens antérieurs, d’imprimer une marque spécifiquement allemande à la pratique et à la théorie picturale.”* (DÉCULTOT, 1996, p. 67). A intenção era, portanto, não apenas produzir quadros, construir uma *escola alemã* da paisagem, mas teorizar e elaborar uma reflexão germânica sobre uma arte até então desprezada pelos teóricos estrangeiros.

O jovem Otto Runge, oriundo de uma família de armadores alemães, influenciado por um romance de Tieck, publicado em 1798, intitulado *As Peregrinações de Franz Sternbald*, resolve dedicar-se à pintura devido à temática do livro. Nele, havia uma mistura onírica de certezas e de fantasmagórico em permanente processo de metamorfoses e hesitações. *“Tudo o que nos envolve só é verdade até certo ponto”*, afirmava Tieck. Amigo de Friedrich e de Goethe, com quem mantinha correspondência sobre a sua teoria das cores, Runge elaborou o que chamava uma nova forma pictural capaz de dar conta daqueles propósitos estéticos elaborados por Tieck no seu romance. Daí a sua grande contribuição à pintura de sua época:

Il estime alors que seul le paysage, jusqu’alors si négligé, peut convenir aux nouvelles finalités tracées par les poètes et les philosophes. Il considère, en effet, le paysage comme une sorte d’hiéroglyphe poétique donnant au spectateur les clés pour une interprétation religieuse de la nature. (SALA, 1993, p. 78).

No entanto, Runge precocemente desaparecido, aos trinta e dois anos de idade, não pôde de terminar a sua proposta renovadora da pintura e coube ao também alemão Caspar David Friedrich retomar e aperfeiçoar o seu projeto, segundo o qual o pintor deve deixar emergir nas suas telas seus sentimentos íntimos, para além daquilo que estava reproduzido na pintura. Nesse sentido, Friedrich afirma que *“le peintre ne doit pas peindre seulement*

ce qu'il voit en face de lui, mas aussi ce qu'il voit en lui". Por isso é que ele procura penetrar no âmago da natureza, isolando-lhe alguns elementos que ele tinha elegido, interpretando-os segundo os seus sentimentos.

Et c'est bien sûr repli sur le monde intérieur, spirituel ou psychologique qui caractérise le Romantisme littéraire et pictural de l'Allemagne du Nord dont le développement se fait surtout à la cour saxonne de Dresde. Cette ville avait déjà servi vers 1800 comme lieu de rencontre des jeunes écrivains romantiques et elle verra, avec l'éclosion de la peinture de Friedrich, la réalisation la plus conséquente du romantisme de paysage. (SALA, 1993, p. 83).

Daí é que surgiu o pintor que se especializou em representar as paisagens em tons acinzentados, quase monocromáticos, iluminadas sempre por luzes do crepúsculo e até mesmo do luar. Tratava-se de uma representação pictórica de um caráter protestante e metódico, tanto na vida quanto na sua maneira de pintar. Na sua pesquisa obstinada da perfeição, chega à conclusão radical e significativa de que *"face à l'inexprimable force de la nature, l'homme, dans son exigüité, n'a d'autre recours que la méditation."* (SALA, 1993, p.86). A produção pictural se lhe apresenta, então, sob a forma de uma ascese, caminho que é expresso por signos plásticos que escondem conceitos morais e exatos por meio da técnica.

Carl Gustav Carus (1789-1869), pintor romântico amigo de Friedrich, médico, botânico e *naturphilosoph* resume num texto intitulado *Nove Cartas sobre a pintura de paisagens* o pensamento de que a pintura estava fatalmente implicada com o misticismo e propõe novas práticas que deveriam nortear os artistas alemães:

[...] l'homme en contemplant l'écrasante puissance du paysage naturel accomplit non seulement un repérage esthétique, mais aussi une quête de caractère mystique. De telle sorte que, en prenant conscience de ses limites et de sa petitesse, le peintre éprouve un sentiment proche du panthéisme: toute chose est Dieu, et ce dernier se trouve sous forme de reflet dans la complexité du paysage. (SALA, 1993, p.86).

Estes são os dados que julgamos os mais importantes sobre o que se passou na produção pictórica da Alemanha nos seus aspectos teóricos

e práticos referentes a essa arte que pode ser considerada uma das mais primorosas facetas da arte pictórica de todos os tempos. Lancemos, agora, um olhar sobre qual foi o trajeto da paisagem na história da pintura da França, no período em que estamos estudando.

6.2 A “Escola de Barbizon”

O autor a nos chamar primeiramente a atenção para o fato de que na historiografia literária do século XIX deviam ser levadas em conta as relações entre pintura, natureza e literatura foi Luis Machado de Abreu no seu artigo intitulado “Estética e ecologia no Portugal finessesecular – a proposta de Jaime Magalhães Lima” (1991).

Nesse trabalho, ele destaca três pontos que julga fundamentais para se entender as mudanças e alterações ocorridas na literatura e nas artes em geral, ao final do século XIX, no Velho Continente, caracterizadas, sobretudo, pela oposição entre:

[...] a visão sentimental e de subjectiva identificação com os elementos naturais e os lugares, tão característica do Romantismo e uma nova percepção objectal de curiosidade, pesquisa e fruição da natureza.

São eles:

1) a desconfiança perante a entrega da modernidade ao revolucionarismo arrogante da ciência e da técnica, 2) o culto da paisagem rústica; o apego aos valores tradicionais e à tradição popular e 3) a valorização estética da pintura da Escola de Barbizon. (ABREU, 1991, p. 178).

A fim de nos orientarmos no nosso contexto de reflexão que visa refletir sobre a representação da natureza no século XIX, seria interessante localizar a “Escola de Barbizon” no tempo e no espaço para podermos entender sua importância na historiografia pictural francesa e, conseqüentemente, nas relações da pintura com a natureza e desta com a literatura, uma vez que:

Foi de crise a experiência finesse secular em Portugal. E entre os diversíssimos aspectos que na crise se refletiram, enquanto consciência do processo de mudança profunda operada nas realidades materiais, na existência colectiva e na vida mental, conta-se a emergência de uma sensibilidade nova no relacionamento do homem com a natureza. (ABREU, 1991, p.177).

Segundo DURBÉ e DAMIGELLA (1989), a “Escola de Barbizon”, “Escola de 1830” ou “Escola de Fontainebleau” são as denominações de um movimento pictural que foi, evidentemente, precedido por vários outros que iriam abrir-lhe o caminho e propiciar a sua aparição. De um lado, trata-se de um movimento estético que teve uma descendência profícua na pintura europeia, que vai da famosa *École Lyonnaise*, Ravier, Carrand e Vernay, aos próprios impressionistas, passando por aquele que é considerado o maior paisagista do século XIX, o italiano Fontanesi, pelo grupo denominado “*Les XX*”, que, na Bélgica, entre 1880 e 1890, na floresta de *Soignes*, criou a sua própria Barbizon e aos holandeses, Weissenbruch, Mauve e os irmãos Maris, influenciadores das pinturas de Courbet e de Van Gogh. Por outro lado, a Escola de Barbizon contou com a influência da pintura de paisagem inglesa, através das obras de Constable e especialmente Turner; e alemã, por meio das obras de paisagem de Friedrich e Runge. De toda maneira, a paisagem já estava presente, embora sem muito destaque, na maior parte da produção pictural do século XVIII francês.

Nesse sentido, até 1800, a paisagem em geral, na França ou alhures, fazia parte do quadro apenas como um pano de fundo da pintura, uma espécie de elemento importante e imprescindível, porém secundário, atuando sempre em torno de um fator mais importante, o “motivo”, o “tema” do quadro. Isso ocorria tanto na chamada “pintura temática”, como na “pintura histórica”, fossem elas sagradas ou profanas. A paisagem se integrava ao conjunto do quadro, seja justificando-o, seja realçando com a sua presença a finalidade primordial do mesmo. Jamais, naquela época, a paisagem se apresentava por si mesma como objeto central ou principal das intenções do pintor.

A transformação do quadro voltado apenas para a paisagem, sem nenhum outro compromisso temático, constituirá uma reviravolta importante na história da pintura, como vimos acima, seja na teorização e produção alemã

pré-romântica e romântica, seja nos pintores ingleses dos séculos XVIII e XIX, e posteriormente, nos artistas da Escola de Barbizon. Trata-se, doravante, de perseguir uma “paisagem pura” tomada como objeto central da eleição do pintor. Uma das características mais importantes desta nova abordagem é um certo desprezo pela figura humana e por suas ações. Às vezes, a construção e sobretudo as ruínas (verdadeiras ou fabricadas) são aceitas, por exemplo na reprodução dos jardins ingleses *pitorescos* do século XVIII. A paisagem deixará de ser um componente pictórico acessório para ser entronizada como estilo, senão como moda. Sua irrupção está ligada não apenas à visão romântica da natureza, que é tomada quase como objeto de culto, mas principalmente à consciência moderna da capacidade que os elementos da natureza possuem para “emocionar” o receptor da obra pictórica.

Assim é que a pintura da paisagem passa a ser um meio de manifestação, de expressão de uma “poética” até então menosprezada ou mal utilizada. Os pintores que nas primeiras décadas do século XIX agruparam-se em torno do lugarejo de Barbizon, cravado no meio da Floresta de Fontainebleau, farão fortuna no duplo sentido da palavra, uma vez que, além de se tornarem famosos e mestres de outros pintores, conseguiam vender bastante e, às vezes, bem caro os seus quadros. Segundo Durbé e Damigella (1989), os principais artistas deste grupo são: Corot, Théodore Rousseau, seu fundador, Jean-François Millet, Daubigny, Troyon, Diaz e Dupré, além de uma porção de outros pintores considerados ‘menores’, como Rosa Bonheur e Brascassat.



Fig. 5 Daubigny, 1843 – **Le croisement du nid d'aigle**

Óleo sobre tela

Fontainebleau

Evidentemente que não se trata de um movimento homogêneo, no qual todos obedeciam às *regras* de escola e produziam obras com as mesmas características, uma vez que todos esses artistas seguiram cada um suas personalidades artísticas singulares, com traços e características bem distintas. Aliás, eles nunca reivindicaram sua arte como pertencendo a uma teoria ou a uma doutrina.

Ce n'est qu'au niveau des quelques conceptions qui leurs étaient communes et des caractères généraux qu'offrait leur style qu'on peut les gruper en "école" (CASO, 1998, p. 825).

Provavelmente, o traço que mais os unia tenha sido o do conhecimento da tradição européia da paisagem, desde seus primórdios no século XVII até as teorizações e exemplificações dos pintores alemães, bem como a grandiosa influência decorrente da relação deles com as obras de Turner e Constable, da Inglaterra.

Sua atuação obedeceu a uma longa trajetória de realizações antes de redundar em todos os frutos que produziu. A primeira dessas etapas ocorreu entre 1800 e 1830, e sua contribuição caracterizará um dos períodos de maior variação e riqueza da pintura francesa no século XIX. É importante

notar, porém, que as obras de David, o pintor preferido da corte napoleônica, as de Gros, de Delacroix e de Ingres ignoraram ou se serviram bem pouco da paisagem na elaboração de seus quadros, seja dos pintores alemães e ingleses, seja dos próprios artistas da Escola de Barbizon. E, se o faziam, serviam-se dela na tradição do século XVIII, ou seja, como complemento àquilo que consideravam ser importante no quadro: seu tema. A paisagem continuou sendo para eles, independentemente dos caminhos que tomaram, um elemento secundário em suas telas (DURBÉ e DAMIGELLA, 1989).

Durante esses primeiros trinta anos a abordagem pictural da paisagem pelos jovens artistas de Barbizon constituirá os anos de aprendizagem do grupo. Eles foram marcados e notados pela sua passagem em dois salões de pintura que os tornaram famosos e que os consagraram, o de 1824 e o de 1855.

Foi, porém, em 1830 que esses pintores atingiram a sua maturidade e a sua maioridade artística. Eles não só se firmaram no contexto artístico do seu tempo, mas lançaram a paisagem como fazendo parte possível e integrante do horizonte pictural. Fizeram também que ela fosse tomada como elemento constante do gosto dos “consumidores” franceses, que, oriundos da burguesia, viviam um momento especial de sua trajetória enquanto classe social.

A situação material dessa classe pode também ajudar a explicar o impulso e a aceitação que teve a escola artística dos jovens de Barbizon. Os tempos novos da sociedade, agora dominada completamente pela ideologia burguesa, exigiam novas formas de arte, inclusive e, especialmente, na pictural. No dinamismo dessas novas relações, há manifestações tanto de adesão como de recusa ou de ruptura, de contestação:

Il y a une différence profonde entre le monde moral de la petite bourgeoisie du dix-huitième siècle, dont un des peintres les plus intimement liés a Corot, Jean-Baptiste-Siméon Chardin, avait été en France son expression la plus haute, et la petite bourgeoisie des années au tour de la Monarchie de Juillet. La première est une classe sociale en croissance, que les événements ne manqueront pas de différencier par la suite, mais qui, jusqu'aux années de la grande Révolution, est liée par une grande quantité d'habitudes sociales, de convictions morales et d'attitudes sentimentales constituant, dans leur ensemble, une force culturelle précise, plus ou moins

consciente d'elle-même, mais positive et en développement.
(DURBÉ, DAMIGELLA, 1989, não paginado)

Há que se notar, portanto, que toda essa movimentação em torno da paisagem na pintura tem igualmente suas bases calcadas no contexto histórico-social. Trata-se da instalação da burguesia como classe hegemônica no seio da sociedade francesa de então, mesmo se internamente ela se encontrasse dividida em vários níveis e nuanças, às vezes contraditórios entre si. Esta classe social impôs, através da ideologia, uma maneira pragmática e cidadina de ver e de se relacionar com a natureza. A exploração, a depredação e a sua instrumentalização visando o lucro é que, doravante, davam a tônica. Essa nova relação do homem burguês com a natureza foi, de uma certa forma, recusada pelo Romantismo e por todas as outras escolas e movimentos artístico-literários que lhe sucederam no decorrer de todo o século XIX francês. Os artistas serão sempre mal vistos pela burguesia e esses, de seu lado, continuarão a recusar o *modus vivendi* e, especialmente o *modus facciendi* burguês e, sobretudo, a sua concepção materialista e unicamente mercantilista da Arte.

Barbizon est un refuge et un rejet. Une communauté d'opposition à la fois politique – la majorité des artistes est «républicaine» - et philosophique, une mystique aussi dans sa recherche d'identité avec les forces naturelles, les profondeurs telluriques primordiales où résident les sources de vie. Les peintres adhèrent dans leur ensemble au credo réaliste et social; ils pensent que l'art doit participer à l'effort de la science pour prendre en charge l'avenir de l'humanité et son progrès.
(CABANNE, 1998, p. 8).

Além disso, a burguesia irá muito mais servir-se da natureza do que tomá-la como objeto de repouso ou de inspiração estética. A volta ao campo apresenta-se, pois, como uma opção de recusa à cidade e à tecnologia, ao Progresso e à Ciência promovidos pela burguesia. A posição romântica em pintura, e a Escola de Barbizon, particularmente nestes primeiros tempos, enriquecem o individualismo com novos temas e com novos percursos tecnopicturais, decorrentes da procura da solidão no campo, a saber, “*la rêverie devant la moiteur ou la limpidité de l'air, les changements de lumière selon l'heure du jour, le vent, la pluie, la contemplation de l'infini...*” (CABANNE, 1998,

p. 8). Com pressupostos teóricos, tais concepções constituem a anunciação do impressionismo que se apresentará logo após a escola da paisagem como continuadora e herdeira da Escola de Barbizon. E a maioria dos impressionistas não negará à Escola de Barbizon a sua ascendência estética, técnica e filosófica. É o caso de Monet, de Van Gogh, de Pissaro e de Sisley. Todos eles pagarão mais tarde o tributo devido à Escola de Barbizon, ou seja, não negarão ter sofrido a influência dos 'exercícios' realizados na floresta de Fontainebleau.



Fig. 6 Diaz, 1867 – **Les hauteurs du Jean de Paris**

Óleo sobre tela

Fontainebleau

No quadro da Escola de Barbizon, a natureza torna-se, doravante, ao contrário da visão dominante do homem burguês em face a ela, uma aliada do pintor ávido de paz e de equilíbrio psicológico para poder produzir sua obra. É o subjetivismo romântico a favor da contestação à cidade moderna e à vida agitada de Paris e do enaltecimento do campo e do homem camponês. Além disso, :

L'École de Barbizon a sa part dans les rapports nouveaux de l'homme avec la nature: 'Celui qui vit dans le silence devient le centre du monde, pour un peu j'aurais pu me croire le soleil d'une petite création' déclare Théodore Rousseau. Il y a là certes quelque outrance romantique, mais aussi le sentiment d'une communion qui isole le peintre d'une société dont il est rejeté, d'une civilisation technologique où il n'a que faire; elle lui procure un émerveillement constant. À l'exaltation des premières découvertes succède, comme chez Corot, la douceur vaporeuse des paysages de souvenir; mais la nature reste toujours en harmonie avec l'esprit. (CABANNE, 1998, p. 8).

Finalmente, cabe colocar a questão de se saber por que o *Village* de Barbizon e a Floresta de Fontainebleau foram escolhidos para se constituírem em oposição a Paris, o lugar de enaltecimento da natureza e a ocasião de se renovar a pintura francesa como um todo:

Jamais la vie artistique n'avait été, comme dans le hameau champêtre de Barbizon, aussi étroitement liée à la vie rurale. Plusieurs événements favorisèrent le rassemblement des artistes épris de liberté dans les futaies bellifontaines et barbizonnières; l'utilisation des tubes de peinture, inventés dès 1834, leur permit de disposer d'une autonomie de travail pour s'isoler 'sur le motif' une journée entière, puis la modicité du coût de la vie auprès des paysans, les a aidés à connaître des facilités d'existence fort éloignées des problèmes des centres urbains. Facilités confortées à partir de 1849 par la création de la voie ferrée reliant Paris à Fontainebleau. (CABANNE, 1998, p. 9).

E a questão do aristocrático versus o burguês e popular encontra na Floresta de Fontainebleau o seu ponto de equilíbrio, bem inusitado e, no entanto claro e explícito nessa experiência que significa uma Arcádia para o povo:

De Virgílio a Girardin, todas essas arcádias, primitivas ou bucólicas, eram propriedades senhoriais. E, mesmo quando animou o público a visitar seu parque, o marquês liberal agiu como um anfitrião aristocrático que franqueava a entrada de uma "academia de sensibilidade" a céu aberto. Assim, foi irônico criar-se a primeira Arcádia efetivamente popular bem no centro da floresta real de Fontainebleau, um lugar carregado de lembranças. Durante séculos, a floresta fora a maior área de caça dos monarcas Valois e Bourbon. (SCHAMA, 1996, p. 541).

No entanto, na visão dos artistas da Escola de Barbizon, as clareiras da floresta faziam parte de reinos “bem distantes dos folguedos reais” e tinham como atores seres bem mais populares e plebeus:

As sombras sonolentas são inequivocadamente arcádicas. Ao invés de ninfas e sátiros, almocreves ciganos, boiadeiros itinerantes e apaixonados sardentos se deslocam pelas valeiras; e, em lugar de cabras, vacas malhadas saciam a sede nos riachos da mata. Trata-se de uma Arcádia que, de algum modo, parece ter sido anexada pela boêmia. (SCHAMA, 1996, p. 541, 542)



Fig. 7 Rousseau, 1852 – **Les chênes d'Apremont**

Óleo sobre tela

Musée du Louvre

O mais importante desses artistas amantes da natureza que se instalaram em Barbizon e revolucionaram a pintura francesa foi, sem dúvida nenhuma, Théodore Rousseau. Um parente seu, também pintor e paisagista, Alexandre Paul de Saint Martin, foi quem lhe ensinou, ainda na infância, a manejar o pincel. Seus estudos, ele os continuou com o pintor Rémond, além de ter freqüentado, em Paris, o atelier do paisagista Charles de la Berge (DURBÉ e DAMIGELLA, 1989). No início de sua carreira, dedicou-se a pintar os arrabaldes de Paris e a fazer cópias dos pintores paisagistas holandeses do século XVII. Aluno e amigo de Dupré, foi protegido e introduzido por Ary Scheffer no mundo artístico e literário. Firmou-se como pintor no Salão de

1833. Suas telas foram, porém, recusadas nos salões de 1836 e 1841. Ele só voltaria a inscrever-se no Salão de 1849, mas enquanto isso se torna amigo de Delacroix, George Sand e Thoré. Em 1849, rompe com Dupré, instala-se definitivamente em Barbizon e liga-se a Millet. Embora tenha sido posteriormente considerado o *chef de file* da Escola de Barbizon, o seu reconhecimento geral só foi atingido com a exposição universal de 1867. Ele morreu no dia 22 de dezembro do mesmo ano. Seus quadros mais importantes retratam vários *paysages* de Barbizon, vários *chênes* da floresta de Fontainebleau (des rochers, le vieux, etc.) “l’Intérieur de bois au Bas-Bréau”, “Forêt en hiver”, “Clairière en forêt”, “Paris vu de la terrasse de Bellevue” e “l’allée des châtaigniers”.

Por outro lado, se Rousseau foi o mais importante para o movimento de Barbizon, o pintor que mais se destacou dentre todos eles e que, na época, gozou da maior fama foi Jean Baptiste Camille Corot.



Fig. 8 Corot, 1846 – **La forêt de Fontainebleau**

Óleo sobre tela

Musée du Louvre

Ele nasceu em Paris em 1796 e, após uma tentativa de se dedicar ao comércio, decidiu, aos vinte e cinco anos de idade, dedicar-se inteiramente

à pintura. Assim, estudou inicialmente no ateliê do paisagista Michallon e do “clássico” Bertin. Esteve na Itália por várias vezes e, por alguns anos, em cada uma delas. Seus quadros das paisagens italianas revolucionaram a pintura de sua época, uma vez que contribuíram para uma nova luminosidade e uma nova simplicidade aos já batidos temas das paisagens daquele país.

Foi o criador de um método de trabalho que se tornou modelar para os jovens pintores da geração de paisagistas que se instalaram em Barbizon.

Barbizon foi, assim, com esses dois mestres e com todos os outros que igualmente aproveitaram o âmbito dessa excepcional floresta para fazer a dupla volta à natureza e à pintura de paisagens, uma baliza importantíssima para a Arte contemporânea e, especialmente, do século XIX. Isso pode ser medido pelo fato de que a exclusão dos salões oficiais, de uma grande parte desses artistas, originou as mostras paralelas, denominadas “*Salons des refusés*”. Segundo Pierre BOURDIEU, em palestra proferida no *Collège de France* no ano de 1998, foi nestes salões que ocorreu o nascimento do movimento impressionista. Não fosse Barbizon e os seus *refusés*, é provável que o impressionismo não tivesse se manifestado na França, mas na Inglaterra, país que, naquele momento, reunia as melhores condições técnicas para o nascimento desta escola. Em pintura, assim como em outras áreas, não há lógicas fatais, mas acasos que fazem avançar as idéias e os movimentos.



Fig. 9 Millet, 1868-1873 – **Le printemps**

Óleo sobre tela

Musée du Louvre

O impressionismo, o fauvismo, o cubismo e o próprio abstracionismo são, nalguma medida, caudatários da Escola de Barbizon. A modernidade em pintura nasceu, pois, naquele espaço, com aqueles artistas visionários e apegados à natureza que buscaram ali inspiração para as suas paisagens. A natureza foi a força motriz de todo esse gigantesco movimento de expansão e de liberação da arte pictórica.

Le XIXème est le grand siècle du paysage en peinture. Le romantisme, le réalisme, l'impressionnisme en ont fait l'une de leurs plus importantes expressions tandis que les écrivains s'interrogeaient à leur tour sur la forme, le contenu du paysage, et les rapports de la nature considérée non comme un monde extérieur mais comme le prolongement naturel de l'homme avec la vie sociale. Ainsi Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Mérimée, George Sand, Flaubert, les Goncourt, Zola. L'étude, la signification et les résonances du paysage sont entrées dans le mouvement des idées en même temps que naissait et se développait la protection des monuments et des sites ruraux; [...] (CABANNE, 1998, p. 7).

A modernidade estética, o movimento das vanguardas e toda as condições que deram origem ao Modernismo, e que revolucionaram a

concepção de pintura, dos dadaístas aos abstracionistas beberam, a partir do Impressionismo, na fonte desse *fin de siècle* rico, mas também imprevisível na sua criatividade e na sua originalidade. A paisagem é nesses contextos fundamental e fundadora dessas novas concepções da arte:

La prise de conscience du paysage est liée au sentiment de l'espace tel qu'il s'était manifesté dans la peinture flamande et italienne des XIVème et XVème siècles. Sous la Renaissance, l'homme se sentit plus libre d'observer la nature, d'approfondir sa conception mathématique et sa vision réaliste, de la regarder comme une source d'interrogation, d'abord par fragments – de petits tableaux dans les grands – puis en sa totalité, son atmosphère, sa lumière. Idéaliste, symbolique, réaliste ou impressionniste, le paysage est le miroir de l'homme, le réceptacle de ses émotions, de ses sensations, un lieu mouvant de vie opposé à l'ordre figé de l'idéal classique.
(CABANNE, 1998, p. 7)

6.3 Balanço da representação pictórica da natureza

A natureza vai e volta na conceituação humana, altera-se e muda de status, sem nunca ser definitivamente definida ou circunscrita nas concepções que os homens vão tendo dela no correr dos séculos. A palavra *ambigüidade* é a que melhor define a relação homem-natureza. Em alguns momentos, ela serve ao homem e, em outros, por ele é servida, mas a Arte, humana que é, por mais se queira dela destacar-se e criar suas próprias leis, segue integrando-a, como o expressa sabiamente o bardo maior, Shakespeare, que afirmou: “A arte que corrige assim a natureza, ou melhor, que a transforma, é sempre a natureza (*Conto de inverno*, ato IV, cena III)”, tentando expor o pensamento segundo o qual o homem é também natural e que, portanto, tudo o que ele realiza em face à natureza o é também, mesmo quando se opõe a ela.

Na França altamente aburguesada do século XIX, a partir de um grupo de artistas, de início pequeno e marginalizado pelos salões de pintura oficiais, depois ampliado com mais artistas, não apenas consegue vencer as adversidades, tornando-se reconhecido e obtendo sucesso financeiro, como realiza a façanha de com a sua obra, na sua generalidade denominada “Escola

de Barbizon”, abrir as portas para a mais importante revolução pictórica européia, ocorrida no fin de siècle: o impressionismo. Do impressionismo passou-se a todas as vanguardas pictóricas do início dos século e mesmo do entre-guerras. E a natureza desempenha aí, no cerne da Escola de Barbizon, um papel de *leit-motiv* e mais ainda: ela inspira e prepara tecnicamente, como seu aparente monotematismo, os artistas para alçarem vôos mais altos e inusitados. Partindo de princípios do Renascimento, tais como o de que “a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção da luz.” (ALBERTI, 1992, p. 102), esses pintores abrem as portas da técnica pictórica para o impressionismo e, até mesmo, para o abstracionismo. Há quadros da Escola de Barbizon que tendem mais para o abstrato, o não figurativo total do que para o figurativo. E foi a natureza, com o seu emaranhado de formas e cores, odores e sabores, calmarias e tempestades, bem com o acolhimento que dispensou a esses artistas que praticamente atravessaram o século XIX resguardados no seu seio, quem proporciona as condições para essa caminhada e essa realização pictórica tão singular e tão profícua.



SEGUNDA PARTE

**Da natureza no romance:
três estações literárias e uma
condição humana**



Fig. 10 **Frontispice de l'édition Masson, 1839.**
Exemplaire de Flaubert.

Gradus primus.

Cum natura:

Paul et Virginie

7.1 Nas origens, a origem

A tradição crítica literária reconhece que a publicação e a recepção de **Paul et Virginie** pelo mundo todo constituem um singular e desconcertante caso na Literatura Francesa. Surpreendentemente, esse pequeno romance de Bernardin de Saint-Pierre é um dos livros mais lidos e reeditados na França, além de ser campeão de traduções para, praticamente, todas as línguas, há mais de dois séculos. Publicado em 1788 — um ano antes da efervescência política revolucionária de 1789 — apresenta-se como sendo uma pastoral, um romance ingênuo e puritano, tido e havido como uma das mais importantes manifestações pré-românticas, das quais, aliás, ele apresenta, de fato, inúmeras características, seja quanto aos aspectos temáticos, seja quanto à estruturação do texto.

O segundo fator que causa surpresa, com referência a este romance, é a sua vizinhança literária na França pré-revolucionária. **La nouvelle**

Heloïse de Rousseau (1712-1778), **Les liaisons dangereuses** de Laclos (1741-1803), **Jacques, le fataliste** de Diderot (1713-1784) e o conjunto da obra teatral de Marivaux (1688-1763), moralista e contraditória, compõem um quadro artístico em que aparecem, igualmente significativas e perturbadoras, tanto **Justine ou les malheurs de la vertu** do Marquês de Sade (1740-1814), obra libertina e contestadora, como o aparentemente ingênuo romance **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). Uma época e seu contexto produzem com alguma uniformidade estética e ideológica distintas obras, ou o acaso e os valores individuais é que determinam convergências e divergências de conduta artística?

Só podemos responder a esta questão levantando a hipótese de que o momento pré-revolucionário francês proporcionava um interessante e rico caldo cultural capaz de fazer brotar de suas entranhas, ao mesmo tempo, obras de uma verve corrosiva como a do famoso Marquês, bem como uma, aparentemente, doce, inocente e moralista “pastoral” como a de Bernardin de Saint-Pierre. Daí pensarmos que o que significaram **La nouvelle Heloïse** e **Jacques, le fataliste** para a consolidação do gênero romance na Europa não está dissociado do que **Paul et Virginie** contribuiu para a disseminação do novo gênero no mesmo espaço geográfico. O autor deste último chegou a afirmar, explicitando claramente suas intenções, que “*J’ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d’une petite société*” (SAINT-PIERRE, [18-?-], p.17), desnudando, dessa maneira, o caráter doutrinário e de proselitismo político que o levou a escrever este livro. Além disso, sem nenhuma cerimônia, unindo biografia e obra, ele explicita, sem nenhum pejo de onde tinha tirado os nomes dos dois protagonistas: “*Je suis aussi heureux du côté de la nature. J’ai deux aimables enfants: ma fille Virginie, âgée de quatorze ans, et mon fils Paul, âgé de onze ans [...]*” (SAINT-PIERRE, [18-?-], p.14).

Trata-se de um romance que prenuncia o romance moderno, o romance burguês e a literatura romântica, mas que, igualmente, está profundamente ancorado em sua época, seja na forma de construção do romance, seja nos significados que ele pôde assumir para os seus contemporâneos. Vejamos o que afirma a respeito de um dos aspectos formais

de época, Paul Boissinot (1988, p. 61), autor do libreto **Paul et Virginie**, da coleção liceana “Parcours de lecture”:

Sans cesse, dans Paul et Virginie, les personnages parlent: [...] Peu importe que ce système soit parfois à la limite de la vraisemblance. Il met en évidence le rôle essentiel du dialogue et de la parole, caractéristique de la littérature du dix-huitième siècle où les écrivains aiment faire parler les personnages pour raconter des histoires (cf. les oeuvres de l'Abé Prevost, de Diderot, de Sade...). Ailleurs les personnages dialoguent par lettres (La Nouvelle Héloïse, Les liaisons dangereuses...), échangent des idées et des arguments dans les dialogues philosophiques comme ceux de Diderot, écrivent leurs mémoires (romans de Crébillon, de Marivaux...). Partout on écrit, on parle.

Bernardin de Saint-Pierre já havia obtido algum sucesso junto ao público com a publicação de duas obras: **Voyage à Île de France**, em 1773, relato pretensamente naturalista de sua estada como engenheiro militar real naquela ilha e **Études de la Nature**, em 1774, obra também resultante das pesquisas e das anotações feitas, naquela mesma ocasião, quando, em 1788, alcança um sucesso estrondoso com a publicação de **Paul et Virginie**. Ele próprio justifica a publicação da obra ficcional e esclarece que havia tirado sua inspiração também de fatos levantados durante a anterior *viagem*:

[...] et combien je suis dénué de sagacité, de goût et d'expression pour la connaître et la peindre! Je rentrai alors en moi-même. J'ai donc compris ce faible essai sous le nom et à la suite de mes Études sur la nature [...]. (SAINT-PIERRE, [18-?], p.19).

A obra nasce, portanto, dessa dupla movimentação: uma experiência vivida e as decorrentes informações daí colecionadas, e a divulgação do que considerava serem seus “*études sur la nature*”. Trata-se, pois, de uma história colhida diretamente junto às pessoas da Île-de-France, inteiramente trabalhada e recriada pelo autor:

Le séjour de Bernardin à île de France donne à Paul et Virginie une première profondeur temporelle, celle des souvenirs, de leur lente incubation, de leur idéalisation et de leur stylisation esthétique. Mais ce passé vécu est lui-même hanté par un autre, à la fois chronique et légende. Pendant son séjour,

Bernardin avait entendu évoquer le naufrage du Saint-Géran, qui avait sombré dans un ouragan, à quelque distance de l'île, le 17 août 1744. C'est de cet événement que son imagination s'empare pour faire le dénouement tragique de l'idylle des deux enfants. (MAUZI, 1966, p.15).

É notável o quanto Bernardin de Saint-Pierre estava tomado por um entusiasta amor pela natureza para criar uma vida tão simples para suas personagens, uma “*félicité aussi vertueuse, dans un temps où l'on ne songeait guère ni à la vertu ni à la simplicité*” (NOTICE sur Bernardin de Saint-Pierre [18-?], p.5). Numa primeira abordagem, talvez seja essa, justamente, a causa do sucesso imediato obtido quando da publicação da obra. Na produção de Bernardin, **Paul et Virginie** foi por bastante tempo considerada uma “obra errante”, por ele inserida e retirada, sucessivamente de vários conjuntos mais abrangentes e pretensiosos. Daí, talvez, possa ser considerado, desde o início, um romance de difícil classificação formal:

Quel nom donner à cette oeuvre? N'est-ce qu'un “conte moral” destiné à illustrer, parmi tant d'autres, les charmes de la vertu et les périls de la civilisation? Ou plutôt un vrai roman, où s'entrecroisent les thèmes éternels de l'amour, de la nature et de la mort? Ou encore, comme le suggère M. Jean Fabre dans une remarquable étude, une pastorale moins factive que celles de Florian? (MAUZI, 1966, p.11).

Foi em 1768 que Bernardin de Saint-Pierre, portador de um “*brevet de capitaine ingénieur du roi*”, parte para a Île-de-France, atualmente Ilha Maurício, situada no Oceano Índico, a leste de Madagascar e aí permanece por quase dois anos, servindo como militar e, ao mesmo tempo, como funcionário público. Depois da volta à França, retorna rapidamente à ilha em duas outras ocasiões, em 1771 e em 1773. Em seguida, Bernardin publica o citado **Voyage à Île de France**, reservando o que chamou de “*petit ouvrage*”, ou seja, a parte ficcional, para uma possível segunda edição na qual incluiria a narrativa sobre os dois jovens e suas famílias. Isso não ocorreu porque, nesse ínterim, o autor pretendeu escrever outra obra, também voltada ao culto da natureza, mais pretensiosa e ampla do que as anteriores, intitulada **L'Arcadie**, na qual pretendia servindo-se do mesmo material, misturar relato e ficção num mundo perfeito e estético, no qual, pensava, **Paul et Virginie** serviria muito

bem. Porém, isso não acabou acontecendo (MAUZI, 1966, p.13) e o livro só sairia em 1788, como texto independente, sem ligação explícita com as obras anteriores. Publicado o romance e obtido o sucesso estrondoso, tornou-se um dos romances mais importantes do século, anunciando com força o Romantismo que se avizinhava, e que eclodiria logo depois do encerramento do período revolucionário. A recepção excepcional desta história na ante-sala da Revolução Francesa constitui, para nós, o centro de interesse da presente reflexão sobre **Paul et Virginie**, notadamente no que se refere ao seu efeito sobre o pensamento da comunidade leitora no momento daqueles grandes acontecimentos.

O que se coloca primeiramente é a questão do tipo de texto. Inegavelmente, trata-se de um romance, mas ao invés de se apresentar consoante à época em que foi publicado, manifesta-se como um romance muito mais realista ou burguês do que pré-romântico. Isso pode ser observado nas manifestações da crítica literária desde o século XIX, uma vez que “*Jamais des images plus ravissantes de bonheur et de vertu ne s'étaient trouvées réunies dans un même ouvrage à une peinture plus vraie de la vie commune et vulgaire*” (NOTICE sur Bernardin de Saint-Pierre [18-?-], p. 5). Ora, “*peinture vraie de la vie commune et vulgaire*” são aspectos definidores muito mais para a literatura realista do que para a pré-romântica ou romântica. Além do mais, a linhagem literária da qual nascia a obra era também realista, pois que ligada ao individualismo e à utopia. Desde bem jovem, impressionaram-no os temas do romance moderno nascente, a tal ponto que “*La lecture de Robinson l'exalta. Il ne songea plus, un moment, qu'à fonder dans une île déserte quelque colonie idéale, où régneraient la justice et la vertu.*” (NOTICE sur Bernardin de Saint-Pierre, [18-?], p. 1). Trata-se do clássico da literatura inglesa que registra o início da representação do indivíduo na literatura e se constitui um exemplo fundador do novo gênero literário, o romance moderno (WATT, 1990).

Paul et Virginie é, pois, de uma obra ambígua que, de uma só vez, não se deixa enquadrar, mas suscita dúvidas. É necessário, logo de início, desligá-la dos parâmetros tradicionais de escola literária ou de gênero, inspirados em época e em contextos artísticos. Há aí uma indefinição que se inicia com o próprio autor, que a qualificou como “*espèce de pastorale*”, e que segue apresentando dificuldades de classificação pela crítica e pela

historiografia literária, apesar dos dois séculos passados e de suas constantes reedições. É necessário recordar que *pastoral* ou *bucólico* refere-se a um “*genre renfermant de compositions le plus souvent en vers, qui décrivent la vie idéale dans la nature* (ENCYCLOPÉDIE de la littérature, p. 1212), o que corresponde a dizer que, na sua perspectiva, o autor fiou-se unicamente na temática tratada na obra para classificar o seu romance, uma vez que não o publicou em versos, mas em prosa.

É de nosso interesse, aqui, tomar esta obra em duas de suas vertentes, a saber, como um romance que se apresenta como a negação de simples obra do pré-Romantismo e de que se trata de uma utopia, gênero literário, mas também arquitetônico, histórico, religioso, científico e tecnológico que, *grosso modo*, a partir da publicação da **Utopia** de Thomas Morus, ocorrida em 1516, pode ser assim classificado por certas características. Dentre elas, está a de veicular uma idéia de um mundo socialmente perfeito e harmonioso, situado, na maioria dos casos, numa ilha. É o que acontece, por exemplo, com a própria **Utopia** de Morus, mas também com tantas outras publicações similares, tais como a **Cidade do Sol** (1623) de Tommaso Campanella, **A nova Atlântida** (1627) de Bacon, **L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais** (1770) de Sébastien Mercier e a **Ilha** (1962) de Aldous Huxley, sem deixar de destacar **A república** de Platão, considerada por muitos a matriz do gênero utópico.

Démarche complicada a de se pensar numa utopia relacionada com a história singela, calcada nos valores idealizados da natureza patentes em **Paul et Virginie**, mas que pode estar fundamentalmente ligada ao momento histórico e à promessa de frescor e de trabalhos de parto de um novo mundo vislumbrado naqueles momentos finais do *Ancien Regime*. História e Literatura tinham, talvez, um encontro marcado naquele momento e a literatura desempenharia aí um papel importante:

L'utopie est pour eux [les humanistes] comme un rêve qui pallie leur Weltschmerz, douleur du monde, douleur de vivre, toujours de la même façon, ne variant que peu dans ses thèmes et ses modes d'expressions d'un moment à l'autre de l'histoire. Elle et avant tout une volonté de retour aux structures immuables d'une cité traditionnelle dont ils se veulent les maîtres éclairés, une cité se dressant par-delà les eaux troubles du rêve comme une île au bout de l'océan, comme la Cité de l'Homme délivré de ses angoisses, au bout de la nuit. (SERVIER, 1967, p. 27).

O contexto histórico e social pode, portanto, provocar não apenas o aparecimento de novas utopias, como dar-lhes acolhimento. É justamente isso que, no nosso entendimento, ocorreu com a publicação e com a recepção de **Paul et Virginie** no momento pré-revolucionário e durante a revolução. E, no caso de Bernardin de Saint-Pierre, ele escolheu a natureza para desempenhar o papel dessa *vontade de volta*.

Michelle Riot-Sarcey *et al.*, no **Dictionnaire des utopies** (2002), se não classifica **Paul et Virginie** como sendo completamente uma utopia, pelo menos abre essa possibilidade, seja porque este texto, nas intenções do autor, deveria ter feito parte daquela **Arcadie**, obra também com caráter utópico projetada e não executada (apenas o primeiro tomo, intitulado **Gaules**, foi publicado, em 1788), seja porque “*En amont de Paul e Virginie, il y a une motion utopique que l'on pourrait faire remonter à 1763, moment où Bernardin projette d'établir une république modèle sur le bord de l'Oural*” (RIOT-SARCEY *et al.*, 2002, p.167) seja, finalmente, porque:

Paul et Virginie est cette fiction qui temporalise, en les dramatisant, les séductions statiques de l'âge d'or arcadien. Mais c'est aussi le redéploiement, sur le mode de la fable, de motifs idéologiques abordés dans les Études de la nature. (RIOT-SARCEY *et al.*, 2002, p.168).

Todavia, segundo os autores do dicionário em questão, não se trata de uma classificação tranquila a de **Paul et Virginie** como utopia, uma vez que:

Sans doute, pour saisir la teneur du texte, faut-il le lire à l'invers, depuis ce naufrage qui le clôt et que tout, depuis le début, annonce. Traditionnellement, le texte utopique s'ouvre sur un naufrage qui est emblème de l'entre-deux-mondes, alors qu'ici le naufrage et la mort vertueuse de Virginie signent l'avènement catastrophique de l'histoire et de la socialité européennes, dont le travail de sape est toutefois sourdement perceptible à tout un jeu de signes déployés antérieurement: parure de Virginie ou acculturation de Paul. (RIOT-SARCEY *et al.*, 2002, p.168).

Os autores perguntam se não seria necessário tomar **Paul et Virginie** como algo que deva ser *rebaixado* da consideração de gênero utópico para ser classificado ao nível da lenda, uma vez que “*l'étrange communauté constitué par les deux mères et leurs esclaves ne procède pas exactement de l'utopie traditionnelle, ce monde de l'institution et de la régulation. Ici, on se trouve à la fois en deçà et au delà des règlements utopiques*” (RIOT-SARCEY *et al.*, 2002, p.168). Em outras palavras, é muito difícil encaixar a escravidão, mesmo apresentada de forma anódina e harmônica pelo comportado e benfazejo narrador do romance que estamos estudando, em qualquer sistema utópico. Não há utopia que resista a uma frase como a pronunciada por Paul, falando do futuro, justamente, de seu amor e de sua felicidade: “*Virginie étant riche, nous aurons beaucoup de noirs qui travailleront pour nous*” (p. 151) No entanto, nossa proposta de interpretação do romance nas suas relações com a natureza não inclui tomá-lo como uma utopia no sentido tradicional e formal do termo, mas somente como uma promessa utópica feita pela burguesia francesa ao conjunto da sociedade, nos momentos que antecederiam a Revolução, no ano de 1788.

O naufrágio do Saint-Géran, no coração de uma tempestade que não se passa em alto mar, mas na costa da *Île de France*, diante dos olhares desesperados de todas as personagens da história, do narrador e de Paul que tudo observavam apegados aos rochedos beira-mar, totalmente impotentes em face à tragédia, coloca a violência dos elementos da natureza, isto é, do mar em revolta que leva consigo a doce Virginie para as suas profundezas, será tomada por nós como a metáfora do fim de uma promessa utópica. Aquela promessa de felicidade humana que está inscrita no texto do romance pode também trazer consigo, simbolicamente, “*une fin ambiguë des Lumières*” (*locus cit.*), o que realmente ocorreria logo após o fechamento do período revolucionário. Porém, o romance permanece e se dissemina mundo afora, exatamente tal como aconteceu com os ideais burgueses que, a partir da ação militar de Napoleão Bonaparte, com o discurso do Progresso, da Ciência e da hegemonia do dinheiro sobre todas as coisas, acabaram por tomar conta do mundo inteiro e por descartar a implantação de uma nova sociedade local, francesa, e universal, representada pelos países violentados pela expansão napoleônica.

Essas são as referências à pastoral saint-pierreana que encontramos e que tomam **Paul et Virginie** como utopia, mesmo fazendo-o de maneira reticente. Nossa leitura, que denominaríamos *literário-política*, permite ultrapassar a idéia de que este romance constitui apenas um exemplo de obra submissa ao *status quo*, que anuncia o Romantismo e nada mais. Para nós, a publicação do romance naquele momento, a sua recepção, tanto à época, quanto na posteridade, confirmam a hipótese de que ele desempenhou um papel político de importância no contexto da Revolução Francesa. Veiculou, na hora sonante dos fatos revolucionários, o sonho de que outro mundo seria possível. *Vendeu* a promessa de que, se as coisas não estavam bem no Velho Continente e especialmente na própria França, havia uma saída utópica possível: a sociedade fraterna e de quase justiça social corporificada no espaço da *Île de France*. A leitura desta obra, realizada por praticamente todos os que promoveram a Revolução francesa ou que sofreram na própria carne as suas conseqüências constitui um fato ao mesmo tempo literário e político, por possuir um sentido utópico, de promessa de uma outra sociedade, que pode ter desempenhado um papel importante na mentalidade das pessoas que viveram aquele momento fundamental da sociedade francesa.

Finalmente, é preciso lembrar que, nos últimos tempos, as relações entre classe social e literatura têm se imposto cada vez mais como um aspecto merecedor da atenção de pesquisadores e estudiosos da teoria e da historiografia literárias. Isso tem ocorrido, apesar de um certo mal-estar em se discutir temas e abordagens politicamente consideradas *à esquerda*, uma vez que se respira em tempos de hegemonia ideológica capitalista e de neo-liberalismo econômico. Trata-se quase de uma unanimidade admitir o fim de todas as utopias. A exceção ficaria com críticos como Fredric Jameson, Marshall Berman e Terry Eagleton nos Estados Unidos, Pierre Bourdieu e Antoine Compagnon (2001), na França e Antonio Candido, Ariano Suassuna e Antonio Callado entre nós, os quais manifestam ou manifestaram seu inconformismo frente ao *status quo* conservador de nossa época, servindo-se de certa abordagem marxista dos fenômenos sociais, notadamente os referentes à linguagem e à literatura. A denominada *sociocrítica*, por exemplo, teoria proposta por Claude Duchet na França dos anos setenta do século XX para a abordagem do fenômeno literário teve vida curta e permanece como

uma reflexão datada (BARBÉRIS, 1997). Porém, no nosso entendimento, ela pode ser de muita utilidade para estudarmos um caso, como o de **Paul et Virginie**, em que as relações sociedade e literatura estão mais evidentes do que em outros casos. Ela serve muito bem aos nossos objetivos na leitura que fazemos desta obra, seja no que concerne ao texto do romance, seja no que se refere a sua recepção, na época do seu aparecimento. Interessa-nos, porém, inteirarmo-nos um pouco dessa teoria:

O termo *sociocrítica* será empregado por comodidade, embora designe há muitos anos outro procedimento diferente da simples interpretação “histórica” e “social” dos textos, como conjuntos e também como produções particulares. Entre a sociologia do literário que concerne ao que é anterior (condições de produção do texto) e a sociologia da recepção e do consumo que concerne ao que é posterior (leituras, difusão, interpretações, destino cultural e escolar ou outro) [...] visa ao próprio texto como espaço onde se desenrola e se efetiva uma certa socialidade. (BARBÉRIS. In BERGEZ, 1997. p. 145).

À literatura, nas suas relações com a sociedade e com a história, caberia expressar todo o contexto em que está inserida e expor os acontecimentos e os sentidos dos fatos, de maneira a *verificar* e a *registrar*, ou melhor, *representar*, no âmbito do universo literário, o que se passa na sociedade. Contudo, caberia também à obra literária *prelucir* o que está por vir (BARBÉRIS, In BERGEZ, 1997, p. 144):

(A literatura) já não visava somente ao verdadeiro e ao belo moral mais ou menos trans-histórico, mas a um verdadeiro e belo *militante*, ainda que sem o saber. A literatura, dizia Madame de Staël, já não era uma arte, mas uma arma: para agir e para compreender. As formas, como a psicologia e a sensibilidade, tornavam-se históricas. Stendhal também proclamará que todo classicismo havia sido romântico pelo fato de ter pintado os homens de seu tempo para os homens de seu tempo: tanto Ésquilo como Racine, por essa razão, haviam sido “modernos” e, assim, tínhamos o direito e o dever de sê-lo também por nossa vez.” (BARBÉRIS, 1997. p. 144).

A sociocrítica teria por missão, portanto, uma tarefa quase descomunal, qual seja a de realizar a leitura do histórico, do social, do ideológico, do cultural presentificados “nessa configuração estranha que é o

texto”. Este não existiria sem o contexto, mas o real da sociedade por ele configurado sofreria, igualmente, a influência direta daquela literatura que teria, em última instância, saído de suas próprias entranhas, mas que voltava ao seu seio, modificando-a concretamente. Um representa o outro, e este outro é, em seguida, alterado em função do primeiro.

É necessário, ainda, afirmar que a abordagem sociocrítica realiza uma leitura inteiramente interpretativa, relacionando literatura e ciências sociais à sociologia em especial, e que esta interpretação não está isenta da carga histórica e social dos instrumentos, do sujeito interpretado e ao mesmo tempo do objeto interpretado. Por isso, não constitui uma ciência exata e produz leituras possíveis, tanto quanto o fazem outras abordagens, e, portanto, não definitivas ou peremptórias.

Assim, diante de tais considerações e ressalvas, podemos afunilar ainda mais nossas considerações a respeito do romance de Saint-Pierre, de modo que podemos passar, agora, a algumas considerações a respeito não apenas da recepção da obra, mas também de sua fortuna crítica.

7.2 Em tudo e em todos: recepção e fortuna crítica de *Paul et Virginie*

O amor retratado em **Paul et Virginie** prenuncia o amor romântico com todos os seus estereótipos, apresentando a mesma insistência em prevalecer sobre todos e sobre as adversidades. Obra exuberante nos sentimentos como o são, também, os seus elementos naturais: a floresta, o mar, os rochedos, a terra dadivosa em benesses para os humanos e o clima exótico dos trópicos, idealisticamente apresentado. Há nele uma valorização hiperdimensionada da natureza. É preciso lembrar que, na época de sua publicação, a sociedade que leu ou tomou conhecimento, por via da leitura em grupo (DARNTON, 1992), da história do jovem casal e de suas famílias, estava marcada por invernos rigorosos, pela falta de pão e por uma exagerada e injusta carga tributária. A maior parte da população vivia, pois, tempos difíceis, marcados pelo contraste entre miséria da maioria e a ostentação abusada de poucos. A proposta utópica de uma sociedade justa e fraterna, inserida numa

ilha na qual predomina uma natureza generosa e equilibrada, encravada num verdadeiro paraíso terrestre, no qual predomina a fartura que só o bom relacionamento com a natureza proporciona, possuía todos os elementos para atrair e caiu no gosto e nas aspirações dos franceses de 1788. Essa foi a primeira versão interpretativa realizada pela crítica contemporânea a Bernardin de Saint-Pierre e que durou mais ou menos até meados do século XX, quando esta visão foi sendo alterada.

Assim é que, para Etiemble (*apud* EHRARD, 1984), trata-se de “um dos livros mais medíocres e dos mais lidos da literatura francesa”. Outros (LAGARDE & MICHARD, 1978) o consideram apenas “uma encantadora *pastoral exótica*” ou “Uma versão naturalmente pessimista da existência” (MITTERAND, 1986), provavelmente, devido ao final trágico da narrativa e à desolação de terra arrasada em que ficou a paisagem após a morte das personagens mais importantes do enredo. Finalmente, para boa parte dos críticos, este livro de Bernardin de Saint-Pierre é somente um clássico do pré-Romantismo e um romance rousseauiano, dedicado unicamente a cantar as delícias e a leveza do amor ingênuo, puro e sincero (MAUZI, 1966) junto de uma natureza generosa e provedora. Nesta perspectiva, seu autor é tomado como um discípulo de Rousseau que, partindo das teorias do mestre, realizou desajeitadamente “uma poesia com nomes estranhos, sinfonia de cores e de luz — o tudo ou quase tudo — num cenário natural de uma terra virginal que deve ser esplendor, magnificência, beleza” (EHRARD, *op. cit.* p. 13). No Brasil, há várias traduções e edições, dentre as quais destaca-se uma, a mais bem cuidada, realizada, em 1986, por Rosa Maria Boaventura, para a Editora Ícone, de São Paulo.

O que chama a atenção com **Paul et Virgínie** não é apenas esse sucesso editorial por mais de dois séculos, mas a sua repercussão sobre as idéias artísticas em geral, na criação pictórica, escultural e na da literatura em particular. Isso ocorre também na vida cultural, nas artes em geral, com pessoas integrantes da vida cultural. O livro de Saint-Pierre é citado, por exemplo, pela pintora Tarsila do Amaral, em depoimento publicado no **Estado de São Paulo**, de 7 de maio de 1942:

Quando ainda bem pequena lembro-me de uma tarde na fazenda em que, ao lado dos meus irmãozinhos, ouvia uma história linda e triste, contada por uma mulher não menos linda e artista - minha mãe. Era o romance de *Paulo e Virgínia*. Ela trazia na mão o livro para nos mostrar as gravuras, enquanto expunha minuciosamente o enredo que prendia a nossa atenção e os nossos corações [...]

Acabei de ler, só agora, o célebre livro de Bernardin de Saint-Pierre, realizando assim um velho desejo. E verifico como foi bem contado o enredo por minha mãe. Salvo algumas páginas de descrições e considerações filosóficas, tudo para mim foi mais ou menos uma recordação [...]

E li página por página essa novela encantadora, onde a bondade se derrama sem conta, em que os seus personagens são bem vivos, criaturas humanas e boas com as quais nos familiarizamos e as quais acabamos querendo bem. (AMARAL, 1942)

E tal como ocorreu com o **Dom Quixote** de Cervantes, que foi representado por artistas contemporâneos e modernos, em desenho, quadros e esculturas, chegando a ser tema de mestres como Picasso e Rodin, boa parte da tradição literária, canônica ou não, inclui intertextualmente o paraíso e a desdita dos dois jovens apaixonados da Île-de-France em seus textos. Autores de vários países e em várias línguas serviram-se do romance **Paul et Virginie** nas suas obras literárias como personagens transmigrados, citando-os ou referindo-se ao livro para caracterizar situações e personagens de suas próprias criações literárias. Há exemplos por toda parte, inclusive entre nós, onde, dentre outros, um **Paulo e Virgínia: o literário e o esotérico no Brasil atual** de Joel Rufino dos Santos (Rocco, 2001) conta a história de um casal, ele professor e ela psicóloga, que vai fazer pós-graduação em Paris, onde permanece muitos anos e, na volta, acaba morrendo num acidente de carro no túnel Rebouças, no Rio de Janeiro... E houve, na França *fin de siècle* XIX, o famoso **Virginie et Paul** de Villiers de l'Isle-Adam, espécie de mini-epopéia burguesa às avessas, conto no qual o autor atinge o sarcasmo ao referir-se à classe social que detestava.

Nesse sentido, poderíamos citar, como inclusão exemplar, o caso de Flaubert, cujo narrador, na primeira parte, capítulo VI de **Madame Bovary**, relata-nos:

Ema lera *Paulo e Virgínia*, sonhara com a cabana de bambus, com o preto Domingos, com o cão Fiel e, principalmente, com a

doce amizade de algum irmãozinho, que lhe colhesse frutos maduros em árvores mais altas que campanários ou que corresse descalço pelo areal para lhe trazer um ninho. (FLAUBERT, 1970, p. 33)

No Brasil do século XIX, Raul Pompéia, no clássico **O Ateneu**, publicado em 1888, exatamente um século após a publicação de Saint-Pierre, ao tratar da questão das relações afetivas entre dois internos do famoso colégio carioca, Egbert e Sérgio, serve-se também de **Paul et Virginie** para ilustrar e nuançar a relação afetiva dos personagens, sendo Sérgio personagem central e narrador do romance:

Líamos muito em companhia. Páginas que não terminavam, de leituras delicadas, fecundas em cisma; *Robinson Crusóé*, a solidão e a indústria humana; *Paulo e Virgínia*, a solidão e o sentimento [...] A pastoral de Bernardin de Saint-Pierre foi principalmente o nosso enlevo. Parecia-nos ter o poema no coração [...] Confrangia-nos, enfim, ao voltar das páginas, a dificuldade cruel das objeções de fortuna e de classe, o divórcio das almas irmãs, quando os coqueiros ficavam juntos. [...] E guardávamos do livro, cântico luminoso de amor sobre a surdina escura dos desesperos da escravidão colonial, uma lembrança, misto de pesar, de encanto e de admiração [...] (POMPÉIA, 1944, p. 129)

Mário de Andrade, em **Amar, verbo intransitivo**, faz também referência a **Paul et Virginie**, embora de passagem, ao falar da leitura e do livro no seu romance:

Das lombadas de couro, os grandes amorosos espiavam, Dante, Camões, Dirceu. Não digo que pro momento fílmico do caso, êstes sejam livros exemplares, porém asseguro que eram exemplares virgens. Nem cortados alguns. Não adiantavam nada, pois.

O caso é que Sousa Costa, escutando um amigo bibliófilo gabar exemplares caros, falara pra êle:

- Olha, Magalhães, veja se me arranja uns dêsses pra minha biblioteca.

Por isso é que possuía aquêle Camões tão grande, aquela *Vita Nuova* em pergaminho, um Barlaeus e um Rugendas bom pra distrair as crianças em dia de chuva.

- Ahn... ia me esquecendo de avisar que êste idílio é imitado do francês de Bernardin de Saint-Pierre. Do francês. De Bernardin de Saint-Pierre. (ANDRADE, 1944, p. 91)

E o escritor Salman Rushdie, que foi vítima contemporânea da intolerância com referência à literatura, fala também do romance de Saint-Pierre no seu livro **Oriente, Ocidente**:

Mesmo que ela estivesse, nas palavras dela, “do lado da ciência”, tinha interesse em escrever, e gostava do fato de que eu tentava ser escritor. Orgulhava-se do “Romeu e Julieta de Maurício”, como chamava *Paul et Virginie*, de Bernardin de St. Pierre; e insistia que eu o lesse. “Talvez influencie”, ela disse, cheia de esperança. (RUSHDIE, 1995, 148, 149)

E é preciso não nos esquecermos de Jorge Luis Borges e a referência a **Paul et Virginie**, presente no conto “El sur” de **Ficciones**:

El almacén, alguna vez, habia sido punzó, pero los años habian mitigado para su bien esse color violento. Algo en su pobre aruitectura le recordó un grabado en acero, acaso de una vieja edición de Pablo y Virgínia [...] (BORGES, 1967, p. 192, 193)

É impressionante como este breve comentário acerca da recepção e da fortuna crítica de **Paul et Virginie**, longe de ser exaustivo, serve apenas a título de amostragem. Este sucesso de edição, com uma recepção de milhões de leitores entre pessoas de vários países e épocas, bem como a sua inclusão em textos e contextos artisticamente tão diferentes, a nosso ver, só ocorreu graças ao endosso que foi dado à obra pela burguesia internacional. **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint-Pierre não é apenas uma obra pré-romântica e uma pastoral rousseauiana destinada a instruir, a vulgarizar o amor, a exemplificar a boa educação e a pureza dos sentimentos homens e da natureza. Ela vai além desses estereótipos e se constitui também num panfleto político no qual a burguesia procurou inculcar nas populações leitoras dos últimos momentos do *Ancien Régime* uma promessa utópica de nova sociedade, justa e harmoniosa entre os homens e entre estes e a natureza.

Desta maneira, tentemos um novo afunilamento de nosso comentário, enfocando os tumultuosos anos do fim do século XVIII, prelúdio das tempestades e dos furacões que culminariam na Revolução Francesa.

7.3 *L'ouragan sur la Bastille*: literatura e política em 1788

Je commençais à être heureux, lorsque la révolution que j'avais prédite arriva: elle m'enleva ma place, mes pensions et presque toutes mes économies.

Bernardin de Saint Pierre

Na situação política e social de 1788, quando da publicação do romance, a hegemonia aristocrática não havia, pelo menos das instituições e no núcleo político da França, perdido a sua força, e a burguesia, apesar de bem inserida no conjunto da sociedade francesa, via-se na contingência de procurar aliados para tomar o poder e reverter o *status quo* político. Faltavam-lhe a sustentação ideológica e o assentimento de outras classes sociais para revolucionar o campo político. Diz velho refrão que, para uma boa campanha política, nada melhor do que uma bela promessa. No contexto da burguesia francesa em 1788, a promessa de um outro mundo localizado numa ilha distante, exuberante e isenta de toda contradição e desconforto material visível no romance de Bernardin de Saint-Pierre, vinha a calhar e foi muito bem recebida.

É interessante notar que esse aspecto utópico pode ser constatado na eliminação dos diferentes problemas e situações adversas presentes nos relatos da viagem que realmente o autor fizera à *Île-de-France*, no qual apresenta todos os inconvenientes e desconfortos de um mundo tropical para quem vive em terras temperadas. Há como que uma *pasteurização* desses elementos considerados desconfortáveis na versão ficcional, que apresenta uma versão depurada da natureza da ilha anteriormente visitada por Bernardin de Saint-Pierre. Nem parece que ele refere-se ao mesmo espaço nas duas obras, uma vez que, na edição ficcional, Saint-Pierre:

[...] il élimine aussi les détails qui nuiraient à la séduction de son tableau : disparaissent puces, araignées et autres insectes désagréables, tels ces cancrelas dont le Voyage nous disait qu'ils infestaient les maison; plus question de la saveur médiocre des poissons, de la fadeur des certains fruits ni de l'odeur de punaise qu'exahale celui du goyavier... (EHRARD, 1984, p. 12, 13).

Ao contrário, no universo do romance, ou melhor, na versão romanesca da natureza descrita, tudo compunha um mundo paradisíaco, harmonioso e perfeito:

Un jour doux éclaire le fond de ce bassin, où le soleil ne luit qu'à midi; mais dès l'aurore ses rayons en frappent le couronnement, dont les pics s'élevant au dessus des ombres de la montagne paraissent d'or et de pourpre sur l'azur des cieux. (EHRARD, 1984, p. 10).

.E este novo texto apregoava o regime vegetariano, talvez o mais saudável, respeitador da natureza, puro e humanista, pois exclui o sacrifício de animais para a alimentação, idéia tão distante das cascatas de sangue que iriam correr sob a guilhotina nos tempos do Grande Terror revolucionário que se avizinhava:

Combien de fois, á l'ombre de ces rochers, ai-je partagé avec elles vos repas champêtres qui n'avaient coûté la vie à aucun animal! Des calabasses pleines de lait, des oeufs frais, des gâteaux de riz sur des feuilles de bananiers, des corbeilles chargées de patates, de mangues, d'oranges, de grenades, de bananes, d'attes, d'ananas, offraient à la fois les mets les plus sains, les coulers les plus gaies, et les sucs les plus agréables. (p. 105).²

E havia nessa promessa de mundo novo, perpassando todo o romance uma outra educação, agora rousseuniana. Rousseau, que tinha sido até às vésperas da publicação de **Paul et Virginie** o mentor de uma das principais vertentes da educação para o mundo burguês, a da simplicidade, da volta à natureza e do respeito total à personalidade e às características subjetivas da criança. Uma nova classe social, que pretendia assumir o poder, exigia uma outra educação, diferente da aristocrática. Os exemplos estão disseminados por toda parte no romance. Vejamos, pelo menos, alguns deles:

Vous autres européens, dont l'esprit se remplit dès l'enfance de tant de préjugés contraires au bonheur, vous ne pouvez concevoir que la nature puisse donner tant de lumières et de plaisirs. Votre âme, circonscrite dans une petite sphère de

² SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paul et Virginie**. Paris: Garnier/Flammarion, 1966. Todas as demais citações do romance referem-se a esta edição.

connaissances humaines, atteint bientôt le terme de ses jouissances artificielles: mais la nature et le coeur sont inépuisables. Paul et Virginie n'avaient ni horloges, ni almanachs, ni livres de chronologie, d'histoire, et de philosophie. Les périodes de leur vie, se réglait sur celles de la nature. Ils connaissaient les heures du jour par l'ombre des arbres; les saisons, par les temps où ils donnent fleurs ou leurs fruits; et les années, par le nombre de leurs récoltes. (p. 111)

Mas esses aspectos educacionais não se limitavam à adesão à natureza e à adaptação à sua leitura e interpretação. Às vezes questionavam diretamente os procedimentos sociais e educacionais vigentes até então no mundo aristocrata e postulavam uma nova ordem, que poderia parecer até mesmo ingênua para um projeto tão ambicioso, não fosse a necessidade de opor-se e de, dialeticamente, diferenciar-se propondo uma antítese, pois, em dado momento o narrador se pergunta: *“Après tout qu'avaient besoin ces jeunes gens d'être riches et savants à notre manière?”* (p. 111).

Nesta perspectiva, a Ilha-da-França passa a representar a promessa de uma sociedade totalmente nova, diferente radicalmente daquela em que se vivia, em 1788. Daí, no livro de Bernardin de Saint-Pierre, tudo correr às mil maravilhas no mundo futuro prometido pela burguesia. Natureza exuberante e generosa para com todos, relações sociais senão justas pelo menos fraternas, correção exemplar no caráter das personagens e ambiência romântica. Nesse mundo quase tudo daria “certo” com referência ao Destino, e todos apresentariam muito amor no coração, no melhor dos mundos naturais. Tal promessa de utopia formava um conjunto muito palatável para quem vivia então numa sociedade que estava em pleno caos político, administrativo, social e, principalmente, econômico.

Na história desenvolvida no romance de Bernardin de Saint-Pierre, considerado aqui um arauto dessa burguesia ávida de poder e de institucionalização, o continente, a França da “velha Europa”, significava o império da aristocracia e da Igreja Católica, enfim, o *Ancien Regime*. Tudo o que se gostaria de ver transformado ou erradicado na sociedade, em conseqüência, era desprezado no interior da história contada. Daí o modo como a nobreza é retratada no romance. A França e os seus aristocratas são, durante toda a narrativa, apresentados como os vilões da história.

Vejamos, como exemplo:

Quel pays que l'Europe! Oh! Il faut que Virginie revienne. Qu'a-t-elle besoin d'avoir une parente riche? Elle était si contente sous ces cabanes, si jolie et si bien parée avec un mouchoir rouge ou des fleurs autour de sa tête. Reviens, Virginie! Quitte tes hôtels et tes grandeurs. Reviens dans nos rochers, à l'ombre de ces bois et de nos cocotiers. Hélas! Tu es peut-être maintenant malheureuse! [...] (p. 207).

Como se vê, a natureza apresenta-se sempre como alternativa a essa sociedade corrupta e maldosa. Nesse sentido, ela pode encarnar a ânsia burguesa de uma volta ao natural, ao humano. Os exemplos, presentes no texto, são inúmeros, sempre ligados à natureza:

*- Afin de passer ses jours dans l'abondance sans rien faire.
- E pourquoi ne pas travailler? Je travaille bien, moi.
- C'est qu'en Europe le travail des mains déshonore. On l'appelle travail mécanique. Celui même de labourer la terre y est le plus méprisé de tous. Un artisan y est bien plus estimé qu'un paysan. (p. 210).*

Praticamente todas as pessoas que representariam algum papel na revolução, de 1789, quer seja na posição de revolucionários quer na de aristocratas e eclesiásticos derrotados, na de burgueses ou populares, alfabetizados ou não, uma vez que, como era hábito na época, muitos analfabetos ouviam a leitura de romances (DARNTON, 1992) conheceram e se emocionaram com a história do jovem casal idílico da ilha paradisíaca. Durante os acontecimentos da revolução, essas pessoas tinham em mente, subliminarmente, como um sonho de felicidade no futuro, algo de renovação e de pureza. Eram imagens retiradas da memória das leituras de **Paul et Virginie**.

De tal maneira isso fica claro no romance que todos os atos maus e injunções negativas provêm inteiramente de personagens ou de imposições oriundas da França ou da nobreza. Veja-se, por exemplo, a influência nefasta e destruidora de Mademoiselle de La Tour, a tia solteirona irascível, perversa e interesseira, ou a atuação do governador, Monsieur de la Bourdonnais, homem convencional, de caráter fraco, sujeito a qualquer pressão vindo da metrópole e da aristocracia e o próprio padre, representante do clero decadente no seio do romance. É ele quem irá convencer, no *round* final, a família e a própria Virginie

a aceitar a viagem à Europa. Os três serão punidos no final da história, como deve acontecer com toda literatura pré-romântica ou romântica. A tia aristocrática morre louca e na mais absoluta solidão, e Paul, pouco antes de morrer, tem a oportunidade de manifestar o seu desprezo ao velho governador, que lhe estendia a mão na busca de referendos a suas ações: “*et en même temps il lui présente la main; mais Paul retire la sienne, et détourne la tête pour ne pas la voir.*” (p. 230). No entanto, para além do aspecto romântico, ocorre aí a premiação do bem burguês e a punição do mal aristocrático.

No aspecto dos espaços no romance, tudo o que pertence à ilha, terra prometida da burguesia, é casto, bom, bonito e generoso, em suma, utópico. As personagens colocavam-se como criaturas quase celestiais, que haviam se integrado num verdadeiro paraíso natural, habitando já o novo mundo. Este nascera para eles, com muita luta e trabalho, dos escombros pessoais, na França, num enaltecimento do individualismo típico da ideologia burguesa, no embate com a natureza de outras paragens. E tudo isso foi ditado sobretudo pelos sentimentos, pela vontade e pelo bom caráter de cada um deles. Ao contrário, tudo o que se referia ao que tinham deixado atrás de si no “mundo velho” era execrável, injusto e superado. A ação devastadora da maléfica tia, a intervenção infeliz do pároco e a cobertura proporcionada pelo vilão governador, constituem as provas de que o velho mundo aristocrático não teria mais saída nem sobrevivência. É o que constata também Boissinot (1988, p. 71):

Tout, dans l'organisation du récit, souligne l'opposition entre le temps du malheur, entre l'espace protégé de l'île et l'univers extérieur menaçant, entre le monde pur de la nature et celui, négatif, de la civilisation.

O grande furacão político e revolucionário se aproximava, e o romance dava conta dele, antecipadamente:

En effet tout présageait l'arrivée prochaine d'un ouragan. Les nuages qu'on distinguait au zénith étaient à leur centre d'un noir affreux, et cuivrés sur leur bords. L'air retentissait des cris des pailles-en-cul, des frégates, des coupeurs d'eau, et d'une multitude d'oiseaux de marine, qui, malgré l'obscurité de l'atmosphère, venaient de tous les points de l'horizon chercher des retraites dans l'île. (p.157).

Haveria maneira mais perfeita e estética de anunciar a revolução *um ano antes* da sua eclosão? A literatura, sensível a tudo o que ocorre em seu entorno, pode apresentar momentos e fatos que se constituirão, mais tarde, em verdadeiras profecias.

As tragédias que fecham o livro, a morte das personagens, a desolação do narrador-testemunha de tudo o que tinha ocorrido e as ruínas das duas casinhas e das plantações outrora cultivadas por Paul e pelo escravo Domingues têm o fito de enternecer o leitor, tocá-lo nos seus sentimentos e prepará-lo para os embates e dores que virão com o parto desse novo mundo burguês. Por outro, o naufrágio do navio, a morte suicida de Virginie que, por pudor, não quis despir-se diante do marinheiro nu que queria salvá-la prenunciam também, na origem e no cerne da promessa utópica, que a burguesia faltaria à verdade, que esta classe trairia as alianças efetivadas. Uma vez derrubada a monarquia e instaurada a era burguesa, o círculo seria fechado e esta classe monopolizaria o poder, descartando os compromissos de liberdade, igualdade e fraternidade assumido antecipadamente com toda a sociedade francesa. No entanto, a felicidade paira como possibilidade do início ao fim da doce história de Paul e Virginie, apesar do alerta manifestado com referência a todo governante:

Les invitations d'une parente riche et âgée, les conseils d'un sage gouverneur, les applaudissements d'une colonie, les exhortations et l'autorité d'un prêtre, ont décidé du malheur de Virginie. Ainsi nous courrons à notre perte, trompés par la prudence même de ceux qui nous gouvernent. Il eût mieux valu sans doute ne pas les croire, ni se fier à la voix et aux espérances d'un monde trompeur. (p. 236, 237)

Tal como ocorre no livro, seria uma pena que a tempestade e o naufrágio fizessem soçobrar tão promissor futuro, tão linda e gentil promessa de uma outra sociedade, diferente daquela dos fins do domínio da aristocracia, na França e alhures. De toda maneira, esse final trágico pode significar, da parte do autor do romance, uma descrença escondida e antecipada no projeto utópico da burguesia por ele próprio redigido.

Os postulados burgueses foram disseminados pelo mundo a partir da Europa, notadamente, a partir da França. A independência dos Estados Unidos, a atuação política de Napoleão Bonaparte, que *manu militari* mudou as configurações políticas e ideológicas européias, as diversas *inconfidências* ocorridas no novo mundo, o avanço da ciência, da tecnologia, da medicina, das artes, das comunicações, o progresso, enfim, foram tantos outros fatores para a imposição de um modo de vida global e de uma via capitalista, altamente vitoriosa no final do século XX e início do XXI. As artes em geral e, em especial, a literatura, não estiveram alijadas desse processo. Pelo contrário, contracenando com esse amplo contexto, aderindo ou contestando, refletindo as contradições internas e externas, a arte literária, particularmente o gênero romance, não só contribuiu para essa renovação, como fez parte dela, alterando-a em alguns aspectos. Se isso foi positivo ou não, se essa enorme transformação era inevitável e tantas outras questões, não nos cabe colocar aqui. Uma coisa, porém, é certa: **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint-Pierre foi um actante fundamental nessa caminhada burguesa, na França e no mundo todo. Seguramente, esse romance ajudou, à sua maneira, a implantação das idéias burguesas no Ocidente e, assim, colaborou para a hegemonia dessa classe social no mundo contemporâneo. E a natureza, ao desempenhar, na maior parte do tempo, um papel harmonizante entre ela e as personagens, faz a ponte entre ambos, afirmando uma reciprocidade quase impossível antes do iluminismo e antes de Rousseau: *“L’harmonie (dans le roman Paul et Virginie) est aussi la caractéristique principale des rapports entre la nature et les personnages: ceux-ci respectent leur domaine, celle-là les aide et prévient leurs besoins.”* (BOISSINOT, 1988, p. 74). A prova disso é o vegetarianismo das personagens, a ausência de caça e de caçadores na ilha, as fontes e os frutos abundantes que lhes alimentavam e lhes saciavam a sede.

Encerrando o comentário sobre o cenário político na época de **Paul et Virginie**, e levando a cabo um último afunilamento, podemos nos deter na ambigüidade da “profecia política”, que apontava para a questionável modificação do *status quo* social com o advento da burguesia — um lampedusiano “é preciso que tudo mude para que nada mude” ou um degauliano “il faut partir (de l’Afrique) pour mieux rester” — e ligar a uma questão fundamental para este trabalho: a natureza partilha desta

ambigüidade? E, ao fazê-lo, ela trabalha contra ou a favor da ascendente burguesia? Vejamos mais detidamente a natureza em um momento crucial de **Paul et Virginie**: sua catástrofe final.

7.4 As ambivalências do *ouragan*: o desfecho rumo à natureza do Romantismo

Já destacamos anteriormente como a menção ao tufão que viria a desencadear a tragédia final de **Paul et Virginie** poderia ser perfeitamente encarada como uma espécie de profecia da revolução de 1789, que estava prestes a explodir. Agora, vale a pena repetir a citação, ampliando-a com a passagem subsequente:

En effet tout présageait l'arrivée prochaine d'un ouragan. Les nuages qu'on distinguait au zénith étaient à leur centre d'un noir affreux, et cuivrés sur leur bords. L'air retentissait des cris des pailles-en-cul, des frégates, des coupeurs déau, et d'une multitude d'oiseaux de marine, qui, malgré l'obscurité de l'atmosphère, venaient de tous les points de l'horizon chercher des retraites dans l'île.

Vers les neuf heures du matin on entendit du côté de la mer des bruits épouvantables, comme si des torrents d'eau, mêlés à des tonnerres, eussent roulé du haut des montagnes. Tout le monde s'écria: "Voilà l'ouragan!" et dans l'instant un tourbillon affreux de vent enleva la brume qui couvrait l'Île d'Ambre et son canal. Le Saint-Géran parut alors à découvert avec son pont chargé de monde, ses vergues et ses mâts de hune amenés sur le tillac, son pavillon en berne, quatre câbles sur son avant, et un de retenue sur son arrière. (p. 157)

Aqui, mais do que um prenúncio da revolução, temos também um anúncio do que será, no futuro, a percepção romântica da natureza. Há um inevitável papel da natureza como força indômita do universo natural, paralelo evidente do titanismo assimilado ao que virá a ser o universo do Romantismo. Entretanto, este aspecto, entre outros, será retomado no capítulo posterior, que tratará da obra de Victor Hugo, **Les travailleurs de la mer**, romance do auge do Romantismo e no qual este aspecto da natureza ficará mais evidente. Neste momento, interessa-nos, sobretudo, apontar as ambigüidades fundamentais da representação da natureza (cumpramos lembrar que já anunciamos este aspecto anteriormente, ao tecermos comentários acerca das relações entre natureza e

religião). Afinal, após a morte de Virginie em função do tufão na costa da ilha — sem dúvida uma apropriação negativa da natureza — seu enterro traz elementos naturais em franca apropriação positiva e reconciliadora, uma vez que tais elementos naturais, se não são capazes de alterar a morte trágica da protagonista, ao menos surgem como consolo e promessa de união complementadora entre os aspectos humanos e naturais. Em uma passagem significativa, lemos:

Lorsqu'elle fut arrivée au lieu de sa sépulture, des négresses de Madagascar et des Cafres de Mozambique déposèrent des pièces d'étoffes aux arbres voisins, suivant l'usage de leur pays; des Indiennes du Bengale et de la côte Malabare apportèrent des cages pleines d'oiseaux, auxquels elles donnèrent la liberté sur son corps: tant la perte d'un objet aimable intéresse toutes les nations, et tant est grand le pouvoir de la vertu malheureuse, puisqu'elle réunit toutes les religions autour de son tombeau. (SAINT-PIERRE, 1966, p. 162).

Ocorre aqui, um processo capaz de potencializar a representação da natureza, que não é, de modo algum, mero pano de fundo para a cena e sim componente importante, com papel ativo, representando particularidades culturais frente ao que é considerado o supremo mal humano em todas as épocas e lugares, a morte, e sua união pela ação da mãe arquetípica, a própria natureza. Sem se deter em tal processo, Paul, em precária convalescência após a morte da amada, vaga pelos espaços naturais nos quais Virginie imprimira sua marca. Em tais momentos, a natureza identifica-se com a protagonista, em uma prova de exuberância que acentua a dor da ausência:

Tous les lieux qui lui rappelaient les inquiétudes, les jeux, les repas, la bienfaisance de sa bien-aimée; la rivière de la Montagne-longue, ma petite maison, la cascade voisine, le papayer qu'elle avait planté, les pelouses où elle aimait à courir, les carrefours de la forêt où elle se plaisait à chanter, firent tour à tour couler ses larmes; et les mêmes échos, qui avaient retenti tant de fois de leurs cris de joie communs, ne répétaient plus maintenant que ces mots douloureux: "Virginie! ô ma chère Virginie!" (SAINT-PIERRE, 1966, p. 164, 5).

Tal identificação, levando-se em conta a definição de Virginie por parte do narrador, "*fidèle aux lois de la nature*" (SAINT-PIERRE, 1966, p. 170), não causa espanto, sendo antes bastante coerente com posturas pré-

românticas diante da natureza. Basta que lembremos Rousseau em **Les rêveries du promeneur solitaire** para também constatar o modo como o Pré-Romantismo encontrou na natureza um ponto de identificação e de consolo, um espaço privilegiado do devaneio e da meditação. Em **Paul et Virginie**, esta identificação também está presente, em especial nos momentos de bem-estar natural. Mesmo diante da tragédia, o narrador procura justificativas para uma motivação divina manifestada por meio de uma natureza severa:

Dieu a-t-il besoin, comme l'homme, du petit globe de notre terre pour servir de théâtre à son intelligence et à sa bonté, et n'a-t-il pu propager la vie humaine que dans les champs de la mort? Il n'y pas dans l'océan une seule goutte d'eau qui ne soit pleine d'êtres vivants qui ressortissent à nous, et il n'existerait rien pour nous parmi tant d'étoiles qui roulent sur nos têtes? Quoi! Il n'y aurait d'intelligence suprême et de bonté divine précisément que là où nous sommes; et dans ces globes rayonnants et innombrables, dans ces champs infinis de lumière qui les environnent, que ni les orages ni les nuits n'obscurcissent jamais, il n'y aurait qu'un espace vain et un néant éternel? Si nous, qui ne nous sommes rien donné, osions assigner des bornes à la puissance de laquelle nous avons tout reçu, nous pourrions croire que nous sommes ici sur les limites de son empire, où la vie se débat avec la mort, et l'innocence avec la tyrannie?

Sans doute il est quelque part un lieu où la vertu reçoit sa récompense. (p. 170).

A menção a “*orages*”, em uma tentativa do narrador de relativizar sua carga negativa de composição de um *locus horrendus* em prol do ambiente aprazível da natureza idealizada a partir da bondade essencial divina, é um exemplo tocante dessa tentativa de harmonização complementar. Mas, nos últimos parágrafos do romance, temos uma ligeira, porém significativa mudança de tom, na qual podemos vislumbrar uma ambivalência essencial, capaz de conferir à natureza um aspecto negativizado, uma degradação do natural a partir justamente de sua identificação com o humano. Comentado o espaço natural no qual tanto Virginie quanto Paul foram enterrados (é preciso lembrar que o jovem resistiu apenas por dois meses após a morte da amada), lemos a seguinte passagem:

La voix du peuple, qui se tait sur les monuments élevés à la gloire des rois, a donné à quelques parties de cette île de noms qui éterniseront la perte de Virginie. On voit près de l'île d'Ambre, au milieu des écueils, un lieu appelé LA PASSE DU SAINT-GÉРАН, du nom de ce vaisseau qui y périt en la ramenant d'Europe. L'extrémité de cette longue pointe de terre que vous apercevez à trois lieues d'ici, à demi couverte des flots de la mer, que le Saint-Géran ne put doubler la veille de l'ouragan pour entrer dans le port, s'appelle LE CAP MALHEUREUX; et voici devant nous, au bout de ce vallon, LA BAIE DU TOMBEAU, où Virginie fut trouvée ensevelie dans le sable; comme si la mer eût voulu rapporter son corps à sa famille, et rendre les derniers devoirs à sa pudeur sur les mêmes rivages qu'elle avait honorés de son innocence. (SAINT-PIERRE, 1966, p. 174, 175)

A identificação nominal, “*La Passe du Saint-Géran*”, “*Le Cap Malheureux*” e “*La Baie du Tombeau*”, não deixa dúvidas quanto ao teor negativo da representação da natureza no fim de **Paul et Virginie**. A maneira como o espaço natural surge carregado de negatividade diante da lembrança dos dois infelizes jovens também aponta para o fato de que a identificação das personagens com a natureza vai além da correlação nominal, atingindo uma irmandade e simbolismo muito mais profundos. Entretanto, pode parecer contraditório, de início, que um romance de tão forte carga positiva da natureza (apresentada mesmo como alternativa à realidade europeia) possa apresentá-la ao mesmo tempo de modo tão pesado. Não se trata de contradição; esta ambivalência é, antes, uma das mais ricas manifestações da natureza no Romantismo que estava em seu limiar. Contudo, não será com Bernadin de Saint-Pierre que iremos desvendar a problematização da ambigüidade da natureza, mas com um autor posterior, situado no auge do Romantismo. Por ora, basta lembrarmos que a semente do potencial da natureza estava lançada e, de uma pequena ilha, sede dos amores inocentes de dois jovens virtuosos, iria se espalhar, com sua mensagem utópica da vida e da natureza, por toda a Europa e mais além.

7.5 Balanço: “Eu estou com a natureza”

Após este sucinto comentário sobre **Paul et Virginie**, podemos tecer algumas considerações acerca do papel da natureza neste momento da

literatura. Embora nosso foco recaia em especial sobre o século XIX, inclui os últimos anos do século XVIII não é um ato gratuito. Além da proximidade temporal, o enfoque no período da Revolução Francesa é especialmente importante quando lembramos que o momento literário posterior será sedimentado sob a égide do Romantismo, escola literária que, em especial no universo francês, encontra-se profundamente ligada ao ano de 1789 e subseqüentes.

A menção à revolução, aqui, equivale a uma menção à burguesia, que será a classe social dominante a partir de então. E, com relação a este contexto específico, **Paul et Virginie** atua como um catalisador dos ventos da mudança, aglutinando os pensamentos da época e antecipando tendências futuras, seja no âmbito das idéias, seja no caso específico da literatura e das artes. Para tanto, a natureza desempenha um papel importante, sendo representada de modo a ampliar as possibilidades de sua penetração no imaginário popular e servindo como ponta de lança do espírito de mudança necessário para qualquer revolução.

Ao fazê-lo, a natureza configura-se por meio de um princípio ambivalente, ora valorizado, ora desvalorizado, mas que aponta para uma identificação das personagens com os pressupostos vigentes e convenientes do ano de publicação de **Paul et Virginie**, 1788. Tal fenômeno só pôde aumentar sua própria relevância, uma vez que se verificou, como vimos, uma enorme recepção do romance por parte do grande público. Contudo, seria leviano creditar ao texto de Saint-Pierre apenas este aspecto antecipador no tocante à realidade social, pois caminhar neste sentido seria ignorar a presença considerável da obra em momentos posteriores ao do ano de sua publicação, e em autores consagrados como no caso dos já citados Flaubert, Borges e Rushdie. Igualmente, é significativa sua enorme capacidade de encontrar ecos (inclusive no nível do intertexto) em países como o Brasil em momentos tão distintos, conforme atestam os casos de Raul Pompéia, Mário de Andrade e Joel Rufino. Nascido de um momento em que o herói pré-romântico poderia gritar literalmente “estou com a natureza”, seja em momentos de caráter positivo, seja nos de caráter negativo, **Paul et Virginie** configura-se, no tocante ao aspecto natural, sob um signo ambivalente com repercussões drásticas e de uma metodologia de suma importância para o Romantismo. Nesta altura, para

explicar o porquê do procedimento e suas implicações, devemos deixar a ilha de Saint-Pierre e mergulhar nos mistérios e nas agruras do mar profundo, por meio de um autor sintomaticamente oceânico. Lancemo-nos, então, aos mares e aos males propostos por Victor Hugo.



Gradus secundus.

Natura tenens:

Les travailleurs de la mer

Fig. 11 Frontispice de *Les travailleurs de la mer*, dessin de Victor Hugo, 1866, Bibliothèque Nationale de France.

8.1 Victor Hugo: o gênio sem fronteiras

Victor Hugo superstar!

*Ce n'est pas un écrivain, cet homme là, c'est bien plus: un démiurge, un forger de mythes. Plus d'un siècle après sa mort, on n'en finit pas de le découvrir, de le piller. De l'aimer. Sans jamais quitter le Panthéon, il s'est installé dans le paysage de notre fin de siècle. De Paris à New York, de Londres à Bruxelles, on joue Hugo, on danse Hugo, on chante Hugo. Pas plus vivant que cette statue-là. Pas plus actuel que cette voix, qui, par-delà les années, nous parle de justice, de générosité, de révolte, de liberté. Car Hugo, ce n'est pas seulement le patriarche chenu des lettres françaises. Pas seulement un filon pour scénaristes en mal d'inspiration. C'est l'exilé, le résistant. Celui qui dit non. C'est le romantique, l'iconoclaste, celui qui dit merde aux classiques. C'est le champion de la République sociale. Celui qui a pris les damnés de la terre pour en faire des héros. Des héros d'aujourd'hui, parce qu'ils sont de tous les temps. Esmeralda, c'est les sans-papiers. Cosette, une gosse de SDF (les sans domicile). Quasimodo, un marginal. Gavroche, un rappeur. Sans doute. Sans doute les foules qui se présente à "Notre-Dame de Paris" – la comédie musicale – et les enfants qui pleurent avec "le Bossu de Notre-Dame" – le film de Disney – ne fréquentent plus guère ses **Œuvres complètes**. On achète plus le CD de "Belle" que de volumes de la "Pléiade". Mais à travers les refrains en vogue, c'est bien la voix d'Hugo qui nous parvient, celle qui dit: "Je suis du parti des exclus et des proscrits. ("Comment l'auteur de **Notre-Dame de Paris** est devenu, un siècle après sa mort, le champion du hit-parade" in **Le nouvel***

observateur, n. 1790, semaine du 25 février au 3 mars 1999, pág. 8)

A citação acima, apesar de seu tom um tanto quanto exagerado ou mesmo ufanista, é capaz de nos dar uma idéia do que representa a figura de Victor Hugo ainda nos tempos atuais, não se restringindo ao domínio específico das discussões especializadas sobre o escritor. Victor Hugo, em que pese uma inevitável relativização de seu lugar na história da literatura, transcendeu e ainda transcende os limites do literário para alçar-se a uma dimensão legendária. Tal dimensão titânica pode ser percebida no culto à personalidade do “gênio sem fronteiras”. Depois do exílio, na sua volta triunfal à França, em 1871, recebia no seu apartamento parisiense literatos e homens políticos franceses e do mundo inteiro, inclusive nosso imperador Pedro II, quando este estava em Paris numa das suas inúmeras visitas à França. O culto à sua personalidade poética e literária atravessou o século XIX, enquanto viveu, o tempo que se sucedeu, e seu nome é ainda hoje sinônimo de literatura no imaginário popular francês, sobretudo entre os menos esclarecidos (mas não apenas entre estes). Uma crítica mais severa à sua obra, levada a efeito no momento do estruturalismo, (na qual, por exemplo, sua poesia era *comparada* com a de Mallarmé, muito mais *escritural* do que *temática*, como se encarava com pouco de demérito a poesia hugoana) não encontra mais nenhuma ressonância nos dias de hoje. Trabalhos e estudos de críticos renomados contemporâneos, como Meschonnic, e inúmeras teses universitárias sobre a sua obra são a prova de que essa vaga passou.

Hugo, a propósito de **Les misérables**, chegou a declarar que, se Dante havia feito um inferno com a poesia, ele havia tentado fazer outro com a realidade. Apesar desse engajamento *realista*, Victor Hugo foi o maior de todos os românticos, não somente na sua obra, mas também na histórica chefia da Escola Romântica, na qualidade de redator do seu manifesto primeiro, ou seja, o prefácio de **Cromwel**, saído da pena do jovem Victor Hugo diretamente para a polêmica que, juntamente com a “bataille d’Hernani”, lançou o Romantismo, enquanto *escola*. Indiferente às alterações estéticas, aos modismos e aos movimentos e escolas que se seguiram, ele permaneceu fiel ao Romantismo e não só na sua poesia, mas também nos seus romances.

Se sua poesia foi sempre motivo de orgulho dos franceses – e ela continua sendo objeto de muitos estudos, teses e ensaios (Victor Hugo é, sobretudo, considerado como *poeta* – o conjunto dos seus romances não o é menos. Poderemos mesmo afirmar que Victor Hugo, ao produzir sua obra poética, dedicou-se, em especial, a refletir sobre a condição humana de um ponto de vista psicológico, intimista mesmo (sem desconsiderar, claro, obras como **La legende des siècles**, **la fin de Satan** ou **Dieu**, entre outras). Já os seus romances, com mais ênfase ainda que sua poesia, falam da sociedade, da situação do conjunto dos indivíduos, dos seus problemas e sofrimentos, mesmo se, para atingir esse objetivo, deva subjetivar essas realidades em indivíduos-personagens, como Jean Valjean, Gilliatt, Esmeralda, Cosete e Gravoche. Embora existam enquanto tais, essas entidades concentram em si o coletivo popular sofrido, explorado e contraditório nas suas realidades. Na sua poesia, Hugo canta o ser humano considerado de modo mais individual (em consonância com o gênero lírico); no romance, fala das suas relações com o outro, sem nunca deixar de ser poeta.

Mas ainda devemos tecer algumas considerações sobre a fidelidade de Hugo à escola na qual produziu suas grandes obras, o Romantismo, pois esta relação entre o autor e sua estética literária será responsável direta pelo modo como ele enfocará a natureza em suas relações com o Homem. No contexto dessa fidelidade de Victor Hugo ao Romantismo, **Les travailleurs de la mer** é um romance exemplar. Escrito na época do seu longo exílio, de 1852 a 1870, nas ilhas do canal da Mancha, este romance, publicado em 1863, é marcado por uma época pessoal de depressão do autor, que via sua família se desintegrar com o afastamento, por opção ou por morte, de vários de seus parentes (sua esposa e dois de seus filhos queridos). Na solidão e no desencorajamento (“*Je dédie ce livre au rocher [...] à l’île de Guernesay, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable*” — HUGO, 1963, p. 7 — é a dedicatória de **Les travailleurs de la mer**, Éditions du Seuil), ele permanece um romântico, mesmo que nesse período todos os seus romances terminem com o suicídio de seus personagens — aliás, a temática do suicídio como metáfora do escapismo ou do desafio será muito produtiva no

Romantismo. E, outro não será o destino de Gilliatt, a personagem central deste romance, que se deixará afogar sentado numa rocha, na subida da maré.

No entanto, **Les travailleurs de la mer** não é apenas uma boa peça do romantismo francês, mas constitui também um dos poucos *panfletos* literários dedicados à classe trabalhadora no século XIX. O romance realista do século XIX, levado a efeito principalmente por Balzac, Stendhal e Flaubert é, em geral, com exceção de Zola, um romance que não enfoca praticamente a classe trabalhadora. Sabe-se da total ausência de personagens operários ou proletários em geral na **Comédie humaine** de Balzac, por exemplo. O grande romance balzaquiano dedica-se única e exclusivamente a narrar histórias e a centralizar sua atenção na classe burguesa. Se algum personagem das classes populares entra num romance de Balzac é para servir à mesa ou para levar um recado, jamais a ação é centrada nele. A problemática que interessa ao narrador é somente a das personagens da classe dominante, a burguesia.

Nesse sentido, **Les travailleurs de la mer** se coloca ao lado do Hugo de **Notre Dame de Paris**, de **Les Misérables**, de Eugène Sue e os seus **Mystères du peuple**, de Zola de **Germinal** e de **L'Assomoir** e ainda de Jules Vallès, autor da famosa trilogia **L'Enfant**, **Le Bachelier** e **L'insurgé** e a maior parte dos romances de George Sand, os quais compõem um conjunto ideologicamente marcado por certo engajamento “socialista” desses autores, em defesa dos trabalhadores. Esses autores, nessas obras, constituem um grupo de literatos do século XIX francês que contestavam o *status quo* burguês e defendiam o que consideravam a causa do povo abandonado e explorado. Como se verá mais adiante, a figura de Villiers de l'Isle-Adam juntar-se-à à mesma causa, mas por outras motivações³.

Georges Piroué, no seu livro dedicado ao conjunto da obra romanesca de Victor Hugo, fala deste engajamento do autor em prol dos menos favorecidos:

*Tout ceci fait que **Les travailleurs de la mer** sont le plus beau et le plus complet poème consacré par le XIXème siècle à la*

³ Villiers com seu anti-burguesismo lutar, de uma maneira às vezes quixotesca, pelo retorno da moral aristocrática e dos ideais de honra e dever que ele acredita haver desaparecido da sociedade francesa pela dominação da burguesia. Ou seja, contrariamente a Victor Hugo e a Emile Zola, sua motivação é antiburguesa por definição e não por adesão à classe dos oprimidos e dos sofredores.

condition ouvrière. Même labeur en apparence primaire sur la matière. Même convenances mystérieuses entre l'homme et son milieu, qui d'une part provoquent l'isolement et d'autre part inspirent l'ingéniosité. Même besoin de légitimation de ce labeur, qui tourne au messianisme: il faut qu'une bénédiction se dépose sur ce progrès réputé bas. Ce peuple enfoui dans ses grottes, méprisé, tenu à l'écart, celui des plantations, des mines, des rivages rocheux, des manufactures, de Bug Jargal à Fantine, est vraiment le seul sur lequel on puisse compter. Par le long détour de l'industrie, il [Gilliat] fait aussi le détour de Dieu, comme les héros d'Homère, par la guerre, savent émouvoir l'Olympe. La raison des choses, sinon celle des hommes, l'absout. Il a diminué l'obéissance au vent et augmenté l'obéissance à l'homme. (PIROUÉ, 1985, p. 41.)

Mas as relações deste ser humano, na obra de Victor Hugo, em geral, e em **Les travailleurs de la mer**, em particular, não se restringe a considerações no tocante à crítica de temática social e à denúncia de injustiças e desigualdades. Hugo, ao pensar o ser humano em sua complexidade, também não fecha os olhos para o modo como este se relaciona com a natureza circundante. Por sinal, tal postura frente à natureza será extremamente coerente com a visão de mundo em Hugo, pois esta mesma natureza será capaz de sintetizar em si muito do que de melhor ou pior havia, sendo, para os heróis hugoanos, ao mesmo tempo mãe e madrasta, contraditoriamente *adjuvant* e oponente.

8.2 A natureza em Victor Hugo



Fig. 12 Victor Hugo – **Vieux Guernesey**

Desenho do autor

Bibliothèque Nationale de France

Gostaríamos de apresentar agora algumas reflexões sobre a contribuição de Victor Hugo nas relações existentes no século XIX, entre natureza e a literatura. Toda a obra poética e ficcional de Hugo está marcada por essa presença. Ora os seus romances falam diretamente da natureza, como é o caso de **Les travailleurs de la mer**, ora lhes fazem alusão pela sua negação, tal como ocorre com **Les misérables**, romance destinado, na nossa opinião, a criticar a cidade e os seus problemas, em contraste com o campo, visto como o espaço idealizado e não degradado. Poderíamos afirmar que, ao criticar a cidade, o autor enaltece indiretamente o seu oposto, o campo e, portanto, a natureza. Ou seja, mesmo quando não trata diretamente dela, a prosa de ficção hugoana celebra, até na sua própria ausência, a natureza.

Por outro lado, a poesia de Victor Hugo é assumida e nomeadamente exaltadora da natureza, sem a demonstração de contradições. Alguns exemplos podem ser citados envolvendo os elementos: “*Oceano nox*” fala das águas, “*Le poète s’en va dans les champs*” canta a terra, “*Le satyre*” e

“*Abyme*” enaltecem os planetas e as estrelas que falam entre si e “*Mugitusque boum*” é um poema no qual flores, animais e árvores literalmente *falam*. Ou seja, a natureza é, na sua poesia, não somente *décor*, mas personagem ativa (não excluindo, é claro, este papel fundamental da natureza na prosa hugoana).

Herdeiro, como todos os românticos e pré-românticos (como o foi também Bernardin de Saint-Pierre) do pensamento e da estética de Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo se apresenta, antes de tudo, como um rousseauniano em tudo o que se refere à natureza. Para Rousseau, a natureza é uma entidade ativa que exerce influência positiva sobre os seres humanos. E, para ele, não se trata tampouco de um universo povoado de ninfas e de semideuses da mitologia, como acontecia nos séculos anteriores: “*L’exactitude de la description l’emporte désormais sur le merveilleux. Il s’agit là d’une vision moderne de la nature*” (COUPRIE, 1985, p. 7). Para mudar o tratamento dos homens com o seu ambiente, é que Rousseau prega a observação da natureza como uma das regras maiores para se desenvolver o sentido do detalhe e das cores, para se atingir o encantamento sincero e comunicativo diante da natureza. E, talvez, o mais importante entre a teoria da natureza de Rousseau e as convicções de Victor Hugo seja a ligação entre esta e Deus, ou seja, para Victor Hugo “*La beauté du monde, la complexité organique des végétaux constituent la preuve de l’existence d’une Divinité créatrice de l’univers*” (id. ibd.). Finalmente, para Rousseau, o *estado de natureza* é superior ao *estado social*. No estado natural, os homens eram livres, bons e iguais. A natureza era, pois, considerada por Rousseau a fonte matriz de felicidade e de virtude. A grande diferença, entretanto, entre Rousseau (e os seus contemporâneos) e Victor Hugo (em particular), é que ele não acreditava no progresso como força motriz da sociedade, nem garantidor da felicidade.

O que Victor Hugo vai acrescentar a esse conjunto de valores rousseauniano concernentes à natureza é uma visão *grandiose* desta natureza e uma concepção mística da sua constituição: para ele a natureza tem uma alma. Essa concepção animista da natureza leva-o a ver nela inicialmente uma *criação* de Deus, em seguida a se confundir com a própria divindade. Ele poderia ser classificado como um *panteísta*. Porém, sua fé no progresso é que fará a grande diferença, seja nos seus romances, seja já na sua poesia:

La légende des siècles (1859-1883) retrace l'histoire de l'humanité, son combat contre le Mal, sa lente ascension vers le Progrès et l'Amour qui, seuls, la sauveront. Mais, pour écrire cette vaste épopée de "homme montant des ténèbres à l'idéal", Hugo ne procède pas à la façon d'un historien. Même s'il se documente sur les civilisations qu'il évoque, il accorde une large place aux mythologies et aux légendes qui permettent à son imaginations de se deployer. (idem, ibidem, p. 71)

Seja, portanto, na prosa ou na poesia, na sua filosofia e na sua maneira de viver, a natureza ocupa um lugar importante na obra e na vida de Victor Hugo. Romântico toda a sua vida, embora se pretendesse, principalmente na maturidade, um homem realista, é com essa característica que a natureza será representada no conjunto de sua obra, notadamente no romance **Les travailleurs de la mer**, obra-prima do romance romântico francês e universal. Este livro desfrutou de tanto prestígio fora da França, na sua época, que mereceu a atenção e a tradução do nosso maior escritor brasileiro, Machado de Assis, que continua a ser reeditada até hoje e constitui permanentemente a sua melhor tradução. Contudo, as relações do Homem com a natureza em Victor Hugo, apesar do caráter laudatório que freqüentemente as acompanha, podem suscitar algumas surpresas quando verificamos que o refúgio natural, espaço confessional e aconchegante como um abraço materno, pode assumir, por vezes, um aspecto cruel como se, de mãe carinhosa passasse a uma madrasta cruel.

Esta visão ambivalente da natureza não é exclusividade de Victor Hugo, e pode ser verificada, de modo exemplar, em outro grande romântico, Giacomo Leopardi. Conforme lembra Fúlvia Moretto:

Infatti, bisogna comprendere che nell'opera del Leopardi coesistono due nature: la natura matrigna che l'ha fatto all'affanno e che sempre presente (come il Vesuvio) può distruggere l'uomo incustodito e una natura che il poeta há imparato ad amare poichè essa è l'única amica alla quale egli si può rivolgere nel deserto umano che lo avvolge. Questa natura acquista così un valore inestimabile. (MORETTO, 1972, p. 37)

Pode parecer contraditório, à primeira vista, tal visão severa da natureza em autores capazes de tecer os maiores elogios ao universo natural

(lembramos as passagens de Hugo citadas acima ou o Leopardi de poemas como “*La ginestra*”, por exemplo). Afinal, se para o homem romântico a natureza era capaz de assumir ares de companheira ou irmã, como explicar este conflito? Na verdade, esta aproximação da natureza com o humano trará a própria resposta, conforme veremos a seguir. É preciso, portanto, considerar os aspectos de “natureza mãe” e de “natureza madrasta” em **Les travailleurs de la mer**.

8.3 Humana, demasiado humana: da condição de mãe generosa à de madrasta severa

Embora, como vimos, a natureza esteja presente em toda a obra de Victor Hugo bem como em toda a literatura da escola romântica, mormente de modo positivo, já no conjunto da obra, poesia e prosa hugoanas podem-se notar uma ambigüidade e uma oscilação entre estes dois opostos: a generosidade e a consolação, de um lado; e a crueldade ou a indiferença, de outro. Assim é que na poesia, ora ela se apresenta como refúgio para o homem ferido e infeliz, como ocorre no poema “*À un riche*”, ora ela se apresenta assustadora, quando mata, como acontece no poema “*Oceano nox*”, ou indiferente, como na poesia “*Tristesse d’Olympio*”. Em quase todos os casos, a natureza estimula o amor, em todas as suas manifestações, como se pode ver no poema “*Aimons toujours*”.

O romance **Les travailleurs de la mer**, que estamos estudando, segue com bastante veemência esta regra, ou seja, a natureza desempenha aí o papel de mãe generosa e, ao mesmo tempo, o de madrasta severa e até mesmo cruel. Tal oscilação entre os pólos “bom” e “mau” da natureza encontra-se no cerne desta discussão, em especial quando enfocamos o universo literário francês. A este respeito, Fúlvia Moretto, em **L’idée de nature dans les temps modernes et dans le romantisme**, afirma:

L’influence du mal dans le Romantisme est encore mal étudiée. En outre, on n’a pas encore suffisamment creusé l’esthétique du bien et du mal dans les temps modernes. Cependant, c’est dans cette double perspective qu’il faudrait envisager le

problème de la nature chez les romantiques français.
(MORETTO, 1980, p. 48)

Entretanto, para atingir esse patamar dual, capaz de lidar tanto com o bem quanto com o mal da natureza literária romântica, Victor Hugo deve servir-se de um procedimento narrativo bem original, mesmo no quadro das características do romance romântico, a saber, a *humanização da natureza*. Ela deixa de ser quadro e ornamentação e abandona, inclusive, o seu papel tradicional na literatura romântica de representar um paralelismo entre a situação psicológica das personagens. É o caso das tempestades e do tempo carregado nos momentos cruciais da intriga, e de brisa mansa, árvores verdejantes e flores perfumadas nos momentos de idílio das personagens. Aqui, no romance de Victor Hugo, a natureza vai mais além e se transforma em um ser humano, em uma personagem personificada que só falta falar. Não fala, porém manifesta seus sentimentos e opiniões, no que for positivo ou negativo na história. Trata-se de uma verdadeira antropomorfização da natureza.

Vejamos, por exemplo, alguns momentos da narrativa de **Les travailleurs de la mer**, notadamente oriundos do capítulo intitulado “*Gilliatt le malin*”, pois é nele que se trava a grande “batalha” entre o homem e a natureza: salvar a maquinaria do navio contra todas as leis naturais. Os dois aí manifestando os seus sentimentos e a sua astúcia, é o que se pode observar claramente de “humanização” da natureza:

Là, ils parurent se consulter et délibérer, Gilliatt, tout en s'allongeant dans son fourreau de granit, et tout en se mettant sous la joue une pierre pour oreiller, entendit longtemps les oiseaux parler l'un après l'autre, chacun à son tour de croassement. Puis, ils se turent, et tout s'endormit, les oiseaux sur leur rocher, Gilliatt sur le sien. (p. 94)⁴

A dimensão simétrica que verificamos entre Gilliatt e os pássaros, cada um em seu respectivo rochedo, coloca o natural e o humano em uma relação especular capaz de, ao aproximar o homem da esfera natural, também humanizar a natureza. E não apenas os seres animados se posicionam em

⁴ HUGO, Victor. **Les travailleurs de la mer; L'homme qui rit; Quatrevint-treize**. Paris: Seuil, 1963. Todas as demais citações do romance referem-se a esta edição.

nome da natureza em semelhante aproximação, como também os seres inanimados, como se pode constatar no trecho abaixo do mesmo capítulo:

Ce qu'on dit de certains hommes: — propres à tout, bons à rien,— on peut le dire des creux de rocher. Ce qu'ils offrent, ils ne le donnent point. Tel creux de rocher est une baignoire, mais qui laisse fuir l'eau par une fissure ; tel autre est une chambre, mais sans plafond ; tel autre est un lit de mousse, mais mouillée ; tel autre est un fauteuil, mais de pierre. (p. 96).

Tal aproximação, sendo manifestação da arte literária, não pode se furtar a utilizar os recursos da língua, de modo que tal passagem pode realmente ser lida à luz do processo metafórico. Sem questionar tal assertiva, não devemos, também, subestimar o poder e o papel da metáfora como elemento expressivo. Por meio de tal poder, esta figura é capaz de potencializar a humanização da natureza, para além da comparação física, pois, embora a captação sensorial privilegie a aproximação física, o elemento natural manifesta diretamente seus sentimentos, tal como se pode observar no exemplo que se segue:

C'est un combat de lignes d'où résulte un édifice. On y reconnaît la collaboration de ces deux querelles, l'océan et l'ouragan. Cette architecture a ses chefs-d'œuvres, terribles. L'écueil Douvres en était un. Celui-là, la mer l'avait construit et perfectionné avec un amour formidable. L'eau hargneuse le léchait. Il était hideux, traître, obscur ; plein de caves. (p. 98)

É uma dimensão que tende ao psicológico, e, ao fazê-lo, nesta passagem, Hugo pode dar ao natural aspectos negativizados, próprios da natureza madrasta (considere-se, para tanto, vocábulos como “*traître*”, “*obscur*” ou “*hideux*”). E, no mesmo estilo, levando mais longe ainda a metamorfose da natureza em ser humano, uma vez que ela é agora nomeada “*aquela mulher*”, encontramos ainda:

La mer était gaie et au soleil. Une caresse préalable assaisonne les trahisons. De ces caresses-là, la mer n'en est point avare. Quand on a affaire à cette femme, il faut se défier du sourire. (p. 101).

Uma natureza artilosa, *femme fatale* diante da qual o deixar-se seduzir pelo sorriso pode constituir um erro irreparável. É curioso notar como, à medida que a humanização da natureza se aprofunda, seu potencial para madrasta cruel intensifica-se. É como se esta mesma natureza, ao se tornar antropomorfizada, passasse a manifestar elementos típicos da humanidade naquilo que o ser humano possui também de sombrio. O lado mau corresponde, pois, a um tipo de atitude que é apenas humana, isto é, todos tem seu lado negativo, que se manifesta de vez em quando. Ela pode ser aprisionadora, por exemplo:

La mer, geôlière, le surveillait.

(p. 108).

Ou ainda mostrar-se louca ou colérica, como todo ser humano:

En bas, c'était de la démence, en haut c'était de la colère.

(p. 133)



Fig. 13 Victor Hugo – **Naufage** – *Les travailleurs de la mer*

Desenho do autor

Bibliothèque Nationale de France

Trata-se realmente de uma natureza que é humana, demasiado humana, conforme pudemos ver. Eis, portanto, o porquê de sua negativização a despeito de sua apoteose no Romantismo com a auréola de mãe acolhedora e gentil. Com a humanidade, vem o caráter ambíguo, dual, típico do ser humano. E neste sentido, em uma belíssima passagem, através da sinestesia, chega-se quase a envolver toda a filosofia hugoana sobre a natureza e o natural numa só frase, ou num só exemplo:

A chaque gonflement de la vague enflée comme un poumon, ces fleurs, baignées, resplendissaient; à chaque abaissement elles s'éteignaient; mélancolique ressemblance avec la destinée. C'était l'aspiration, qui est la vie ; puis, l'expiration, qui est la mort. (p. 100)

Mas não podemos sequer descambar para o maniqueísmo fácil quando tratamos da natureza em **Les travailleurs de la mer**. Afinal, além dos sentimentos, a natureza poderia também possuir reações humanas e reflexões. Os verbos “obedecer” e “ter” uma idéia são bem humanos e, contudo, encontramos passagem como a seguinte:

Il semblait que la mer, contrainte d'obéir, eût une arrière pensée. (p. 111).

O mesmo ocorre com o verbo “decidir”, em “decidir alguma coisa”:

*Une tempête approchait. L'abîme se décidait à livrer bataille.
(p. 114).*

Ou então temos sensações profundamente humanas como sentir medo, ligadas a atos como o de se calar:

*Devant la trombe, le tonnerre se tait. Il semble qu'il ait peur.
(p.115).*

Ou, ainda, retomando exemplos anteriores, o ato de consentir, mesmo que atenuado pelo “*avoir l’air de*”, traz muito de antropomorfização quando lembrado junto ao universo natural:

L’homme empiète; les espaces on l’air de consentir. L’océan
[...] (p. 123).

Às vezes, esse processo de “humanização” da natureza, no caso, o do mar, toma forma de órgãos e funções do corpo humano:

[...] *la crevasse devint comme une bouche pleine de pluie, et le vomissement de la tempête commença.* (p.128).

Mas, mesmo em semelhante e eloqüente aproximação física, não podemos deixar de notar relações com o universo interior, uma vez que *regurgitar* sempre traz consigo o espectro de nojo ou de expelir algo de indesejável. Ainda vale lembrar que as ações são, às vezes, bem marcadamente humanas pela sua qualificação ou por sua direção:

L’agression maintenant, venant de l’est, allait s’adresser au point faible. (p. 129).

E, com esse potencial de direcionamento humano em direção ao mal, compreendemos como a natureza, uma vez tornada tão humana, pode assumir a roupagem negativa simbolizada na idéia de “madrasta cruel”. Mesmo correndo o risco de soarmos repetitivos, vale ressaltar, aqui, que não se trata de uma negativização pura e simples do elemento natural, mas da manifestação de um aspecto do caráter humano que a natureza chama para si: a imprevisibilidade e a inconstância. Como qualquer ser humano, nesse romance de Victor Hugo, a natureza pode apresentar a opção de uma face boa ou ruim, segundo os seus *états d’âme*. Ela pode até mesmo manifestar qualquer face repentinamente, sem avisos ou justificativas que o valham. E pode, claro, voltar a assumir, também de repente, seu ar de mãe amorosa e gentil.

8.4 O confronto com a natureza e a identificação capaz de abarcar o natural e o humano sob o signo romântico

Para além das classificações de escola e listagem de características que o acompanham, a primeira impressão que fica da leitura desse romance é de que se trata, real e visivelmente, de uma obra romântica. Seja pela extensão e quantidade das descrições (notadamente as referentes à natureza), seja pelo subjetivismo das opiniões do narrador, pela volta ao passado, pela “coincidência” de acontecimentos ou pelas lições de moral (de ciências, geografia e história também). Pela parte ou pelo todo, não se pode furtar a essa fatalidade: trata-se de um romance do mais puro Romantismo.

Senão, vejamos. Após haver vencido todas as peripécias e desempenhado todos os papéis para atingir os seus objetivos (todos registrados detalhadamente no capítulo intitulado *Gilliatt le malin*), ou seja, salvar a maquinaria do *Déruchette*, Gilliatt retorna a casa de madrugada, não antes sem passar diante da moradia da amada e de refletir:

Derrière ce mur on dormait. Il eût voulu ne pas être où il était. Il eût mieux aimé mourir que de s'en aller. Il pensait à une haleine soulevant une poitrine. Elle, ce mirage, cette blancheur dans une nuée, cette obsession flottante de son esprit, elle était là! Il pensait à l'inaccessible qui était endormi, et si près, et comme à la portée de son extase; il pensait à la femme impossible, assoupie, et visitée, elle aussi, par les chimères; à la créature souhaitée, lointaine, insaisissable, fermant les yeux, le front dans la main; aux mystères du sommeil de l'être idéal; aux songes qui peut faire un songe. Il n'osait penser au delà et il pensait pourtant; il se risquait dans les manques de respect de la rêverie, la quantité de forme féminine que peut avoir un ange le troublait, l'heure nocturne enhardit aux regards furtifs les yeux timides, il s'en voulait d'aller si avant, il craignait de profaner en réfléchissant; malgré lui, forcé, contraint, frémissant, il regardait dans l'invisible. Il subissait le frisson, et presque la souffrance, de se figurer un jupon sur une chaise, une mante jetée sur le tapis, une ceinture débouclée, un fichu. Il imaginait un corset, un lacet, traînant à terre, des bas, des jarretières. Il avait l'âme dans les étoiles. (p. 157).

Como se pode notar no trecho, todos os componentes dos cânones românticos para a literatura estão aqui presentes: idealização da mulher amada, dificuldade em se relacionar com o mundo objetivo, a

impossibilidade da realização do amor carnal (pensar somente quase constitui um interdito), afastamento da realidade (na cena, seus sentimentos o levavam até às *estrelas*) e, sobretudo, a imaginação reinando absoluta. O personagem em questão está *vendo* todos esses detalhes, bem subjetivamente, por detrás de um grande muro de jardim!

E, aqui, devemos aproveitar esta significativa citação de um elemento natural alterado e controlado pela mão humana que, não obstante, serve de intermediário para a visão real e a visão idealizada de Gilliatt (o jardim), a fim de pensarmos como a natureza no Romantismo pode assumir um papel de destaque nos confrontos titânicos do herói, que também constituem um dos clichês da escola. Afinal, este ser prometéico é capaz das maiores façanhas quando sua força interior e determinação sobre-humanas são postas à prova. Tal fato não se dá sem motivo, uma vez que basta lembrarmos do caráter rebelde e combativo do pré-Romantismo alemão para percebermos como a escola primou sempre, e em diferentes lugares, por figuras capazes de ir além de si mesmas. Em tal confronto, que se dá frente à sociedade ou mesmo frente a Deus, basta que tenhamos um adversário à altura para que comece o combate. No caso de **Les travailleurs de la mer**, a figura da natureza pode perfeitamente desempenhar tal papel e, uma vez que esta se encontra humanizada, a luta pode dar-se de modo direto e extremado.

Gilliatt, herói romântico, não se deixa vencer, nem mesmo pelas intempéries e, tampouco, pela violência da natureza. No trecho abaixo, tem-se a impressão que estamos mais diante de um titã idealizado do que de um ser humano que possui limites físicos e psicológicos. É a lei do Romantismo:

Le dédain des objections raisonnables enfante cette sublime victoire vaincue qu'on nomme le martyr. [...] Il était sous une sorte de d'effrayante cloche penumatique. La vitalité se retirait peu à peu de lui. Il s'en apercevait à peine. L'épuisement des forces n'épuise pas la volonté. Croire n'est que la deuxième puissance; vouloir est la première. Les montagnes proverbiales que la foi transporte ne sont rien à côté de ce que fait la volonté. Tout le terrain que Gilliatt perdait en vigueur, il le regagnait en ténacité. L'amoindrissement de l'homme physique sous l'action refoulante de cette sauvage nature aboutissait au grandissement de l'homme moral. (p. 106).

Um homem capaz de rivalizar com o infinito graças à força indomável de sua vontade, com o engrandecimento do homem moral (uma moral romântica, devidamente rebelde e egocêntrica, evidentemente) acima do homem meramente físico: um típico enfoque do Romantismo. E o autor não se serve de outros procedimentos para descrever, no fim do livro, o suicídio de Gilliatt, acrescentados da oposição entre vida e morte, sombra e luz, beleza e tristeza. Tudo leva à morte, mas para a técnica romântica de descrição, esse *tudo* deve ser belo, poético — romântico, enfim...

O desfecho fatal se anuncia calmo, sereno e belo, como uma ária ou um prelúdio. Imagens, cores, sensações e lembranças se misturam para se chegar a um efeito igualmente romântico ao extremo:

*Il dépassa l'Esplanade, puis la Salerie, De temps en temps, il se retournait et regardait, en arrière de lui, dans la rade, le **Cashemire**, qui venait de mettre à la voile. Il y avait peu de vent [...] A un certain moment il s'arrêta et, tournant le dos à la mer, il considéra pendant quelques minutes, au delà des rochers cachant la route de la Valle, un bouquet de chênes. C'étaient les chênes du lieu dit les Basses-Maisons. Là autrefois, sous ces arbres, le doigt de Déruchette avait écrit son nom, **Gilliatt**, sur la neige. Il y avait longtemps que cette neige était fondue. Il poursuivit son chemin...*(p. 169).

E o contraste *vida e morte* começa a se impor suavemente, tal como acontece sempre no Romantismo quando se trata de abordar a morte — mas não apenas a temática da morte: de modo ambivalente, mas aspirando a uma apropriação cósmica dos elementos díspares, contendo por meio do ideal romântico tanto o “eu” quanto o “não-eu”, unindo pólos díspares num todo orgânico e vivo, pleno de energia. E, aqui, a lembrança tão detida do último capítulo do livro, justamente aquele em que temos o suicídio do herói, não se dá sem razão: em “La grande tombe”, algo tão dramático quanto a morte por afogamento, a morte por um dos mais impressionantes avatares da natureza romântica — essencial, por sinal, neste romance hugoano — o mar, não se dá frente a um quadro natural opressor e terrível, mas antes acolhedor de grande beleza:

Le printemps jetait tout son argent et tout son or dans l'immense panier percé des bois. Les pousses nouvelles étaient toutes

fraîches vertes. On entendait en l'air des cris de bienvenue. L'été hospitalier ouvrait sa porte aux oiseaux lointains. C'était l'instant de l'arrivée des hirondelles. Les thyrses des ajones bordaient les talus des chemins creux, en attendant les thyrses des aubépines. Les beau et le joli faisaient bon voisinage; le superbe se complétait par la gracieux; le grand ne gênait pas le petit; aucune note du concert ne se perdait; les magnificences microscopiques étaient à leur plan dans la vaste beauté universelle, on distinguait tout comme dans une eau limpide. Partout une divine plénitude et un gonflement mystérieux faisaient deviner l'effort panique et sacré de la sève en travail. Qui brillait, brillait plus; qui aimait, aimait mieux. Il y avait de l'hymne dans la fleur et du rayonnement dans le bruit. La grande harmonie diffuse[...] On se flançait partout. On s'épousait sans fin. La vie, qui est la femelle, s'accouplait avec l'infini, qui est le mâle. (p. 170).

A bela e sublime eloquência do trecho dispensa comentários, mas aponta para algo de suma importância: a mesma humanização da natureza capaz de dar a ela uma carga negativa de “madrasta cruel” também é capaz de harmonizá-la com o próprio ser humano em um espelho da aspiração romântica de harmonia universal. Não sem razão temos a reiteração da metáfora do casamento, da união: com relação a Gilliatt, a natureza envolve e prepara o caminho, numa espécie de maternagem piedosa da vítima do destino que vai morrer em seguida:

Cette matinée avait on ne sait quoi de nuptial. C'était un de ces jours printaniers où mai se dépense tout entier; la création semble n'avoir d'autre but que de se donner une fête et de faire son bonheur. Sous toutes les rumeurs de la forêt comme du village, de la vague comme de l'atmosphère, il y avait un roucoulement. Les premiers papillons se posaient sur les premières roses. Tout était neuf dans la nature, les herbes, les mousses, les feuilles, les parfums, les rayons. Il semblait que le soleil n'avait jamais servi. (p. 170).

Aqui, cabe uma questão: diante de um quadro tão aprazível, por que deveria Gilliatt se suicidar? Ou, colocando a mesma pergunta em termos estéticos, por que Hugo, em uma cena de suicídio, cria uma ambientação tão amena e plena de beleza? Não seria uma dissonância capaz de desarmonizar o binômio que grosseiramente poderíamos chamar de forma e conteúdo? Não, definitivamente não. A opção da personagem enquadra-se muito bem com a vontade da natureza, de harmonização e dissolução no todo universal. Neste

todo, a dualidade da natureza também se dissolve, de modo que ela é ao mesmo tempo vida e morte, bem e mal. E, neste momento crucial do romance, a manutenção do eu não harmonizado com o todo, o próprio viver, assume a metáfora da própria terra, ao passo que a dissolução individual consciente do suicídio identifica-se com o mar. Em seguida, acirram-se o afastamento da vida (a terra) e a intensificação dos movimentos na direção da morte (o mar):

Il s'éloigna, non du côté de la terre, mais du côté de la mer. [...] Une pêcheuse à la trouble qui rôdait pieds nus dans les flaques d'eau à quelque distance, et regagnait le rivage, lui cria "Prenez garde! La mer arrive". Il continua d'avancer. Parvenu à ce grand rocher de la pointe, la Corne, qui faisait pinacle sur la mer, il s'arrêta. La terre finissait là. C'était l'extrémité du petit promontoire. (p. 170, 171).

A natureza realmente envolve Gilliatt, acompanha, sente, previne, mostra e participa do estado de espírito da personagem por similitude ou por contraste. Ela está presente não de uma forma decorativa, mas participativa. Parece Ela também é uma personagem. E, além disso, sua beleza extrapola qualquer expectativa até ao ato final:

Les oiseaux jetaient de petits cris à Gilliatt. On ne voyait plus que sa tête. La mer montait avec une douceur sinistre. Gilliatt, immobile, regardait le Cashimire s'évanouir, flux était presque à son plein. Le soir approchait. Derrière Gilliatt, dans la rade, quelques bateaux de pêche rentraient. L'œil de Gilliatt, attaché au loin sur le sloop, restait fixe. (p. 172).

No último minuto, a estética prevalece sobre o fato do suicídio por afogamento, como se ela cobrisse, com a beleza da natureza, da narrativa e do texto escrito o patético e o mal-estar da morte. E aí o paralelismo entre natureza e narrativa, cores desmaiadas e sons quase inaudíveis, atinge o seu ponto mais alto, atingindo a própria essência da literatura. Eis o motivo e o fato que distingue o discurso literário de todos os demais:

Le Cashimire, devenu imperceptible, était maintenant une tâche mêlée à la brume. Il fallait pour le distinguer savoir où il était. Peu à peu, cette tâche, qui n'était plus une forme, pâlit. Puis, elle s'amointrit. Puis, elle se dissipa.

A l'instant où le navire s'effaça à l'horizon, la tête disparut sous l'eau.

Il n'y eut plus rien que la mer. (p. 172).

Gilliatt afoga-se, o romance se encerra, e as relações entre o Homem e a natureza atingem um outro nível, uma dimensão diferente e poderosa, capaz de tornar a derrota do suicídio não uma vitória (pois isso seria reiterar antiteticamente a possibilidade negativa da morte), mas algo de transcendente, além do vencer ou do perder, além da vida e da morte. Neste instante sublime, Gilliatt não morre no mar. Sua *dissolução* é harmônica, complementadora: “*Ce regard contenait toute la quantité d'apaisement que laisse le rêve non réalisé; c'était l'acceptation lugubre d'un autre accomplissement. Une fuite d'étoile doit être suivie par des regards pareils*”. (HUGO, p.172). Gilliatt não morre pelo mar. Aqui, nesta hora definitiva, ele está em harmônica dissolução com o Oceano. Se, no fim, não resta nada além do mar, não se pode afirmar que Gilliatt não exista mais. Nesta hora definitiva, como um ponto mítico redivivo, Gilliatt, entrando na eternidade, é o próprio mar.



Fig. 14 Victor Hugo – **Vieux St. Malo** – *Les travailleurs de la mer*

Desenho do autor

Bibliothèque Nationale de France

8.5 Balanço: “Eu sou a natureza”

O Romantismo leva as relações entre o homem e a natureza a um novo patamar, de modo que ela, a natureza, pode finalmente atingir seu apogeu na representação literária, tornando-se uma personagem de modo tão ativo, tão intenso, que podemos mesmo afirmar que, antes, nada assim poderia ser verificado (ao menos não com semelhante força). Desta forma, o papel fundamental da natureza romântica leva, por seu turno, a uma *humanização* desta natureza, capaz de dotá-la de aspectos tão próprios do Homem a ponto de ela poder assumir também suas ambivalências.

Em função desta variação enriquecedora, encontramos uma diversidade que não estava presente em **Paul et Virginie**, ao menos não de modo tão intenso: a natureza pode ser tanto mãe acolhedora, quanto uma

madrasta cruel. Contudo, não devemos confundir esta ambivalência com maniqueísmo simplório, uma vez que os limites entre bem e mal muitas vezes apresentam-se difusos e intercambiáveis. Tal como deve acontecer com uma personagem rica e de autonomia indiscutível, a natureza romântica assume nuances entre os dois pólos e, muitas vezes, mascara ou inverte os seus aspectos positivos e negativos.

Les travailleurs de la mer é um exemplo contumaz de tal processo. No grande romance hugoano, a natureza se faz presente a todo instante de modo decisivo, desde a dedicatória que abre o livro até a sua palavra derradeira. Em certas passagens ela é francamente acolhedora; em outras, severa de modo aberto. Contudo, ambos os casos adquirem um tom novo quando consideramos o desfecho do romance, com o suicídio do herói, Gilliatt. Neste desenlace, o que se apresenta não é uma derrota definitiva na morte pela água. Trata-se da mais intensa polivalência de aspecto da natureza. Em consonância com o ideal romântico de harmonização orgânica universal, Gilliatt dissolve-se na natureza, não apenas sendo acolhido por ela (representada pelo mar). O herói abarca esta mesma natureza e, definitivamente, torna-se o próprio mar, potencializando seu titanismo e dando um novo estatuto às relações entre o homem e o elemento natural. Tal fenômeno não é exclusividade do Romantismo, pois, tanto na literatura anterior quanto na subsequente, encontraremos casos em que tal processo poderia ser também verificado. Mas jamais de modo tão evidente e com tantas implicações estéticas e metafísicas. Conforme lembra Paul Van Tieghem:

Il y a plus: ils animent cette nature plus qu'on ne l'avait fait avant eux. Ils retrouvent dans ces êtres inanimés l'homme et ses passions. Leur puissante imagination, d'après quelques analogies extérieures, voit dans un astre, un nuage, des flots, un arbre, une fleur, un rocher, des êtres qui sentent et pensent, avec qui l'homme entre en communication; qui aiment, souffrent, rêvent comme lui et avec lui, qui lui parlent et souvent le conseillent. (VAN TIEGHEM, 1969, p. 233).

Assim, na mesma medida em que a natureza se antropomorfiza, o homem também a abarca de modo a identificar-se com ela, a ponto de o herói romântico (bem como o artista do Romantismo) poder mesmo afirmar: “eu sou a natureza”. Tal afirmação dá indícios da ambição e do orgulho presentes na

estética romântica, uma vez que a identificação com a natureza é também metáfora de identificação com o Deus criador de um mundo imerso no cristianismo, seja católico; seja protestante. Contudo, este potencial para a criação, que encontra seu apogeu entusiasmado no Romantismo, não havia ainda esgotado suas possibilidades. Outros viriam para levar adiante este duelo terno e rebelde da literatura com a criação natural, e o homem, após estar “com a natureza” e após “abarcá-la”, ainda tentaria um outro ousado e inaudito salto. É chegada a hora de tentar ir “além da natureza”. É chegada a hora de lançarmos nosso olhar sobre Villiers de l’Isle-Adam.



Fig. 15 Capa da edição brasileira

Gradus tertius.
Trans naturam:
L'Ève future

9.1 Villiers de l'Isle-Adam no Simbolismo francês

— **Flores do mal!**, exclamou Baudelaire, implodindo a temática da poesia francesa do século XIX, que já não era tão bem comportada assim. E nem seria o caso de nos lembrarmos de poemas como “A carniça”, “A fonte de sangue” ou “Satã”, mas sim de enaltecer o conjunto da antologia que deu nova forma à *débauche*, à blasfêmia e ao feio na Literatura, instalando e denominando a modernidade. A partir de então, o *belo* da poesia, na literatura e nas artes em geral, nunca mais voltaria a ser o mesmo.

C'est en 1857, alors que sa mère s'est retiré à Honfleur après la mort du général Aupick, que Baudelaire publie le recueil Les fleurs du mal (25 juin) chez Poulet-Malassis, avec cinquante deux poèmes inédits, dédié à Théophile Gautier. Le 20 août, il est condamné à 300 F d'amende et à la suppression de six pièces, pour "outrage à la morale publique et aux bonnes moeurs". On ne veut voir que le morbide et le macabre, la revolte et le blasphème, l'érotisme et le satanisme, héritage romantique ou volonté de provocation, qui ont vieilli. (ENCYCLOPÉDIE DE LA LITTÉRATURE, 2003, p. 128)

— **Contos cruéis!**, retrucou algum tempo depois, Villiers de l'Isle-Adam, fazendo eco e incorporando o estranhamento e a ligação entre história *contada* e narrativa escrita, entre oralidade e escritura (“*écrire c’est si bête!*”), introduzindo uma forma nova de crueldade que ocorre não apenas no nível das histórias e temas contados, mas no caráter dessas narrativas que se tornam cruéis para o leitor e lhe fazem sofrer. Além do vil na literatura, doravante, o incômodo de ser o *lecteur mon semblable* baudelairiano:

Je retiens (dans les Contes cruels) como significatif que l’expression apparaisse pour qualifier Virginie et Paul, Les Demoiselles de Bienfilâtre et Le Plus beau dîner du monde, qui ne comportent objectivement aucune cruauté, mais qui sont cruels à lire, parce que l’objectivité fictive du ton et l’ironie corrosive de la diction mettent en cause la société dans laquelle nous vivons, l’humanité à laquelle nous appartenons et, à la limite, notre personne ou, du moins, notre personnage. (REBOUL, 2003, p. 36, 37).

Com estes dois autores, a poesia e a narrativa (representada pelo conto, nesse momento) se perfilam e iniciam nova era da literatura francesa que, como vimos, desembocará num forte impulso ao gênero romance, filho bem-amado e promissor da burguesia, além de ser profético e *representador* do social no universo literário. Foi, provavelmente, nos famosos (e poucos) encontros dos dois na bodega da *rue des Martyrs* (PERRONE-MOISÉS, 2000 p. 89), que Baudelaire convoca Villiers, leitor de Poe (*via* tradução de Baudelaire), ao Simbolismo e, sob sua égide e influência, é que Villiers de l'Isle-Adam, ao mesmo tempo em que se impunha como prosador, abre as portas do reconhecimento a Baudelaire, junto aos jovens simbolistas que entrariam em cena em seguida. Villiers deixava claro à jovem geração simbolista de escola que o poeta tinha sido, mesmo sem disso estar consciente, o primeiro e o mais importante dos simbolistas:

Villiers proclama hautement tout ce qu’il devait à Baudelaire, et il parlait constamment de lui. Les rapports entre Villiers et Baudelaire contribuèrent non seulement à amener les Symbolistes à voir en Baudelaire le plus grand poète du siècle, mais aussi à les convaincre de la valeur exceptionnelle de Villiers lui-même. (RAITT, p. 64).

Ligando os dois arautos da contestação à burguesia no século XIX francês, está corporificada nas suas obras certa “crueldade amarga, fria, aquela do desespero, da não-adequação a esse mundo e da idealização de um outro mundo pela imaginação e pela própria escritura” (Domingos, 2005, p. 146). Villiers de l’Isle-Adam assumiu a herança satânica baudelairiana e serviu-se da ironia, às vezes, do sarcasmo, para expressar sua crueldade. (Domingos, 2005, *loc. cit.*).

O Simbolismo foi um movimento estético tipicamente francês, que se desdobrou em várias modalidades de manifestações artísticas, tais como a pintura, a literatura, a música e a escultura. Podemos, pois, falar mais de uma *estética* ou de um *movimento* simbolista do que propriamente de uma *escola* simbolista, embora esta tenha existido também, datada e fixada num espaço e num tempo precisos.



Fig. 16 Gustave Moreau, 1866 – **Aparition**

Óleo sobre tela

Musée Gustave Moreau

Dentro dessa diversidade de suportes e de matérias artísticas, há, no entanto, alguns princípios norteadores de procedimentos estéticos que constituem os postulados simbolistas. O primeiro deles é, justamente, o fato de que, na realidade, existiram vários simbolismos. Tanto no que concerne às formas quanto aos conteúdos, o Simbolismo não se manifestou de maneira uniforme ou estável, mas compôs-se de distintas expressões de diferentes artistas, teóricos ou críticos que se reuniram, num primeiro momento, sob uma

só bandeira, a recusa do Realismo-Naturalismo, num mesmo país, a França, e numa mesma época, a segunda metade do século XIX. Vale dizer que os fundamentos filosóficos e técnicos desta “escola”, a saber, o apego dos artistas ao grande Ideal, o uso das sinestesias, o descompromisso formal do verso livre e o desprezo pelos engajamentos sociais ou políticos, acabaram configurando um “programa” de fácil entendimento, mas de difícil aplicação em outros lugares do mundo. Demorou um tempo para que essas idéias ganhassem o mundo e reproduzissem em Portugal, na Itália, na Inglaterra e no Brasil. Porém, nunca isso aconteceu com a mesma força de manifestação do movimento ocorrido na França. O assim chamado Simbolismo internacional não teve a mesma força do que o Simbolismo francês, mas proporcionou manifestações, com qualidade e originalidade, espalhadas pela própria Europa afora e pelas Américas, inclusive a do Norte.

Na sua matriz francesa, podemos afirmar que, dentre as muitas expressões simbolistas, destacam-se duas linhagens (BARBOSA, 1987). A primeira delas, é a do Simbolismo movimento, grupo de intelectuais, poetas e escritores cujos membros publicaram manifestos e reuniram-se em torno do poeta Stéphane Mallarmé, nos anos oitenta do século XIX. Na casa deste último aconteciam as famosas “terças-feiras de Mallarmé”, ocasião em que, infalivelmente, na sala de jantar do famoso poeta, ocorriam debates teóricos, leitura de textos e de poemas recém-criados pelos participantes. Era aí que esse grupo teorizava sobre a arte literária da prosa e, notadamente, da poesia, além de acolher as novas manifestações da música (principalmente a de Richard Wagner, vinda da Alemanha,) e da pintura (apoiando pintores como Tristan Corbière, Jean Delville e Gustave Moreau, o mais representativo pintor simbolista). Esses autores promoveram polêmicas e se organizaram como uma *escola* artística, em Paris, no período que vai de 1885 a 1895. É preciso lembrar, todavia, que Mallarmé nunca aceitou o posto de líder ou de “dono” da escola simbolista, em que pese a sua influência e importância dentro do movimento. Dela participaram nomes como Leon Bloy, Pierre Louÿs, Henri de Régnier, Huysmans, Rémy de Gourmont e Maeterlinck, entre outros.

A segunda linhagem do Simbolismo foi criada *a posteriori* por críticos, teóricos e historiadores literários. Ela precede e, ao mesmo tempo, sucede aquela geração que se proclamou simbolista. Muitos dos autores desse

segundo Simbolismo, mais amplo e representativo, nunca ouviram falar de Simbolismo (BARBOSA, 1987). Os teóricos e críticos do século XX é que constataram a existência de uma estética simbolista em certas obras que apareceram entre 1857 (ano da publicação de **Les fleurs du mal** de Charles Baudelaire) e o período de entre as duas guerras mundiais do século XX. Criou-se, literalmente, dessa maneira, outro Simbolismo, que corresponde à uma concepção da arte, mais abrangente temporalmente, mas também aberta e descompromissada em qualidade que, em literatura, açambarca as obras de autores tais como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, o conde de Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam, Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry e até mesmo parte das obras de Paul Claudel, Alfred Jarry e André Gide. O triunfo acadêmico e mundano alcançado pelo poeta e teórico literário Paul Valéry vale, para alguns críticos, como um tardio reconhecimento do Simbolismo na França oficial, uma vez que os contemporâneos dos dois Simbolismos, tanto o de escola, como o ampliado, nem sempre souberam valorizá-lo ou mesmo aceitá-lo como um movimento ou uma manifestação literária legítima. Nessa segunda conceituação cabem, inclusive, as vanguardas e todos os movimentos modernistas que marcaram o início do conturbado século XX, política, social, histórica e esteticamente. Movimentos como o Futurismo, o Dadaísmo e as demais vanguardas estéticas podem ser considerados senão parte integrante, pelo menos, herdeiros diretos do Simbolismo, seja o de escola, seja o de concepção ampliada.

Mas, não se pode perder de vista que as duas linhagens estão estruturalmente ligadas entre si. Uma não teria existido sem a precedência ou a subsequência da outra. Trata-se de sentidos diferentes, mas incrustados numa mesma direção:

Ainsi en va-t-il de Baudelaire, que nous lisons pour une large part à partir du symbolisme: c'est le symbolisme qui a fait de Baudelaire le poète de «Correspondences», et de «Correspondences» l'évangile d'une nouvelle religion poétique [...] (MARCHAL, 1993, p. 70).

Para se entender algo das posições estéticas e políticas do Simbolismo, necessário se faz esclarecer que essa movimentação na direção

do Ideal, com letra maiúscula, dos temas superiores, da Ética e de outras virtudes, tais como a fidelidade, a honra e os sentimentos de justiça e do dever, tinha a sua justificativa no excessivo apego aos bens materiais praticados pela sociedade burguesa da França durante todo o século XIX, mas que encontrou o seu ponto alto na segunda metade daquele século. Os poetas, os escritores, os críticos e os artistas em geral certificaram-se de que a Ciência e o Progresso, bandeiras levantadas bem alto naquela sociedade visando a felicidade no sentido material, eram, na realidade, tomados apenas como discurso para legitimar uma dominação de classe e para justificar o apego desmesurado de seus membros ao dinheiro e às maneiras de obtê-lo (BARBOSA, 2004a). Na condição de pessoas sensíveis e de espíritos acurados, deram-se conta de que não se tratava de um pensamento de promoção do ser humano e das condições de vida de todos e, sim, do uso desses discursos por aqueles que tinham em suas mãos o poder econômico e político:

Paris havia mudado. “*Paris change...*”, constatava Baudelaire diante dos andaimes e das demolições. Porém, mais do que as ruas alargadas por Hausmann, mais do que o footing pelas galerias com clarabóias de vidro, os valores que pessoas como Villiers e Baudelaire cultivavam haviam sido profundamente atingidos. O burguês detestado sitiava a cidade, imprimindo, nela, o comportamento febril da caça ao dinheiro. (GRÜNEWALD, 2001, p.15-16)

O Simbolismo constituiu-se, pois, na revolta que se tornou uma reação estética contra uma situação social concreta colocada pela burguesia, que se manifestou principalmente nas vertentes pictórica, escultural e literária. Essa atitude dos artistas do Simbolismo visava, — tal como iria fazer com mais eficácia, alguns anos mais tarde, já no século XX, o movimento surrealista — a sociedade como um todo e o ser humano em geral, para além de sua condição econômica ou social. E isso ocorreu, em parte, no momento em que o Naturalismo de Émile Zola tentava, ao contrário, justamente com o seu materialismo em literatura, fazer um acordo, uma ponte entre a Arte e a Ciência...

Essas duas vertentes do Simbolismo, esses dois grupos de artistas irão realizar uma manifestação tão ruidosa e impressionante, tanto nas

suas obras, como nas suas vidas, marcando um rico período em que a França transcenderá as suas fronteiras e repercutirá, uma vez mais, em outros países:

Este foi o período que temos considerado como o florescimento do Simbolismo, com “s” maiúsculo, o estágio da escola literária ou *cénacle*, a convergência de espíritos poéticos para Paris; e a língua francesa foi o denominador deste conceito poético. Por volta de 1890, começou o momento de irradiação, e o principal interesse no Simbolismo, mais do ponto de vista da literatura européia do que da francesa, mudou a consideração de que vários poetas de diferentes nacionalidades retiraram de Paris e transportaram para seus próprios idiomas. (BALAKIAN, 1985, p. 129)

Esses escritores marcaram a sua época e promoveram a abertura para as vanguardas do século XX e deram-nos obras que concorrem com as melhores de qualquer outra época:

Embora seja verdade que tenderam a acentuar a importância do indivíduo, que se preocuparam com a introspecção por vezes até quase as raias da insanidade, que procuraram desencorajar seus leitores, não apenas da política, mas de qualquer espécie de ação – lograram eles, contudo, obter êxito no realizar, em Literatura, uma revolução análoga à que se verificou na Ciência e na Filosofia: romperam a velha rotina mecanicista, desintegraram o velho materialismo e revelaram à imaginação nova flexibilidade e liberdade. (WILSON, 1987, p. 207)

O Simbolismo foi em poesia ou não o foi. Este é o primeiro preceito que é preciso acatar em história literária, no que se refere a esse movimento estético europeu. Trata-se, porém, de ponto dos mais questionáveis, uma vez que podemos enumerar alguns exemplos do Simbolismo que, além do teatro, contou também com uma prosa original e importantíssima, que inclui as obras de Barbey d’Aurevilly (**Les diaboliques**, em 1874), Huysmans (**À rebours**, em 1884), Villiers de l’Isle-Adam (**L’Éve future**, em 1886), Jules Laforgue (**Les moralités légendaires**, em 1887), Pierre Louÿs (**Les Chansons de Billits**, em 1895), Remy de Gourmont (**Le Livre des masques**, em 1896) e Henry de Régnier (**La double Maîtresse**, 1900), para lembrar apenas exemplos dos mais notáveis. Em segundo lugar, o Simbolismo é considerado um neo-Romantismo *fin de siècle*, espécie de

repercussão romântica na *Belle époque* (WILSON, 1987), religando revolta e introspecção, recusa da sociedade contemporânea e evasão. Tal posição que pode, às vezes, ser contestada, encontra, no entanto, vozes seguras que a confirmam:

[Sobre o verdadeiro Romantismo francês:] Existem: um ou dois manuais e histórias da literatura, é composto de uma série de obras eloqüentes, sentimentais e discursivas, que ilustram os nomes de Musset e Lamartine; outro, para mim o verdadeiro, é formado por um número muito reduzido de obras e de autores: Nerval, Nodier, o Hugo do período final e os chamados 'pequenos românticos'. Na realidade, os verdadeiros herdeiros do Romantismo alemão e inglês são os poetas posteriores aos românticos oficiais, de Baudelaire aos simbolistas. (PAZ, 1984, p. 91, 92)

Para outros críticos, esse possível Romantismo *fin de siècle* não passa um Romantismo degradado, mistura obscura de conceitos, movimento compromissado mais com o desencanto dos artistas, com a sociedade e com a literatura do que com uma perspectiva promissora:

Esthétique de l'échec, à la mesure de l'idéal romantique: la Décadence se fait l'écho des trahisons du siècle. Romantisme décadent, spleen, désillusions, désespoir baroque et paroxysme. Vertige du gouffre intérieur dans lequel tout s'achève. Cet art est tout entier une mise en scène de l'échec, il ne survivrait pas à une guérison [...]. (JOB-QUERZOLA, 1999, p. 109)

Igualmente, referindo-se ao Simbolismo brasileiro, João Alexandre Barbosa afirma o seguinte, demonstrando que, tanto lá quanto cá, a questão da definição do que seja essa “escola” ou da sua indistinção com o Romantismo coloca-se da mesma maneira:

Com uma ou outra exceção, o Simbolismo tem sido, na literatura brasileira, a prova dos nove dos métodos críticos, sobretudo dos histórico-literários. Mesmo uma história sumária da recepção crítica é capaz de mostrar de que modo, a partir da publicação das obras de Cruz e Souza, em 1893, por entre uma enxurrada de apreciações apologéticas e apreciável número de comentários incompreensivos, o movimento simbolista criou, no Brasil, como também fora dele, um problema bastante curioso de inadequação crítica. (BARBOSA, 1990, p. 101)

A participação de Villiers no movimento literário francês da segunda metade do século XIX não foi, ainda, bem avaliada. Isso acontece porque, como ocorre com a maioria dos poetas e escritores, sua missão estética deve ser revisitada levando-se em conta o seu julgamento em dois momentos: o *de seus contemporâneos* e o daqueles que o observam *a posteriori*. E seria, ainda, interessante levar-se em conta certo *interregno* que quase tudo silenciou sobre ele entre os anos que seguiram a sua morte, ocorrida em 1889, e a sua *ressureição* literária, depois dos anos 60 do século XX, no seio de teses e obras críticas, números especiais de revistas especializadas na França, no Canadá, na Itália e alhures, inclusive no Brasil dos anos 1970 e 1980, com os trabalhos de Italo Calvino, Ecila Azeredo Grunewald e Sidney Barbosa.

Assim é que, no final do século XIX, na segunda edição do seu livro *Poetas malditos*, no qual havia incluído uma maioria de simbolistas, Paul Verlaine acrescenta o nome de Villiers de l'Isle-Adam e dedica-lhe um capítulo pleno de reconhecimento, de admiração e de amizade, colocando-o no mesmo nível de Rimbaud, Corbière e Mallarmé. Este último proferiu célebre conferência em Bruxelas, logo após a morte de Villiers, ocorrida em 1889, na qual declarou:

Il agitait aussi des drapeaux de victoire très anciens, ou futurs, je jure que nous le vîmes [...] Rien ne troubla, pour moi, ni dans l'esprit de plusieurs hommes, aujourd'hui, dispersés, la vision de l'arrivant. Éclair, oui, cette reminiscence restera dans la mémoire de chacun [...] Un génie! Nous le comprîmes tel.
(MALLARMÉ, *apud* BOURRE, p. 9).

Villiers de l'Isle-Adam estava totalmente integrado neste contexto e com o seu comportamento, registrado no plano do biográfico, bem como com a sua obra, incorporada ao plano da literatura, influenciará toda a geração simbolista de escola e dará uma contribuição singular na historiografia do Simbolismo em geral:

A vida de Villiers comportou cruzamentos tão fascinantes quanto os entrelaçamentos literários de seus textos. Sua história pessoal é um admirável “conto cruel” onde as

personagens coadjuvantes, como na *Eva Futura*, têm nomes reais e ilustres. Villiers foi um daqueles excêntricos que, no crepúsculo do século passado, perseguia coisas dificilmente mencionáveis agora, sem a reserva prudente da ironia: o Ideal, a Beleza, a Arte. Decadente, tão decadente... Louco e marginal, pertencia àquele bando esparso de desajustados e anacrônicos — chegaram tarde ou cedo demais? — que arrastaram com nobreza seus trapos nas ruas das metrópoles burguesas e que, de tanto olhar para cima, caíram na sarjeta: Poe, Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. (PERRONE-MOISES, 2000, p. 39).

Dramaturgo e autor de impecáveis *Premières poésies*, mas principalmente romancista e contista de primeira linha, Villiers busca e vive, talvez, no mundo ideal da literatura, o esquecimento da sua existência miserável e solitária de nobre espoliado pela Revolução Francesa, às vezes escrevendo no chão por falta de uma mesa. Nascido Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, de estirpe aristocrática, portanto, conde e marquês, nunca teve emprego fixo, viveu a maior parte da vida às expensas de uma tia, Mlle. de Kérinou e dos poucos resultados financeiros que lhe adivinham da publicação de contos e alguma crítica nos jornais. É ainda Mallarmé quem afirma que ele "*écrivit l'Éve future dans une pièce vidée de meubles, à plat ventre sur le plancher*" (apud BOURRE, 2002, p. 9), unindo-se, pela similitude de situação, àquele Baudelaire sofrido dos últimos tempos de vida. Porém, igualmente produzindo em filigrana, misturando vida e obra, sofrimento e êxtase, retirando daquela não se sabe qual energia para criar preciosidades literárias, páginas que permanecerão para sempre:

Axël commence par un blasphème, un rite de magie païenne, dès la première page. La jeune Sara de Maupeurs qui a pris le voile va prononcer ses vœux et s'unir à la communauté monastique [...] Sara s'est dressée au milieu des encensoirs et des cierges, debout, immobile, paupières baisées: - Non! dit elle. [...] Ainsi débute Axël par un coup d'éclat. On y entend le cri que pousse le Rebelle de Baudelaire dans Les fleurs du mal: "je ne veux pas!" Villiers en assume la descendance, pendant que Marie Dantine entretient le pauvre logis, calfeutre les fenêtres avec des chiffons. Emmitouflé dans sa vieille robe de chambre, Villiers de l'Isle-Adam plane à une bonne distance du sol, comme Wagner sur son nuage. (BOURRE, 2002, p.167, 168).

Anna Balakian (1985) questiona a caracterização desta peça de teatro de Villiers como inteiramente simbolista sem, porém, deixar de reconhecer qualidades e direcionamentos da escola numa peça que, de maneira marcante, é considerada uma das obras-primas do panteão do teatro do Simbolismo:

Se Mallarmé fracassou, seu amigo Villiers foi bem-sucedido em uma peça que era, no mínimo, parcialmente simbolista. *Axël* fora concebida mais de vinte anos antes de ser representada em 1894 e nela há muito mais de filosófico, shakespeariano, mesmo romântico, do que simbolista.

Examinando-se *Axël* do ponto de vista do movimento simbolista, não nos esqueçamos de que ela antecede o Simbolismo do mesmo modo que muitos dos escritos de Mallarmé são mais precursores do que consequência da estética simbolista. Do ponto de vista estrutural, *Axël* parece-se mais com o teatro romântico de Goethe, Musset e Hugo do que com o teatro simbolista da época onde foi representada pela primeira vez. A peça tem exposição, crise e desfecho.[...] Os objetos não desempenham nenhum papel no desenrolar do drama; são as cores locais como nas peças de Hugo. (BALAKIAN, 1985, p. 101).

Do ponto de vista histórico, Villiers de l'Isle-Adam pertenceu, pois, à segunda vertente do Simbolismo francês acima exposta, ou seja, a que foi assim classificada pela posteridade, pois antecedeu ou pospôs-se à escola simbolista. No entanto, A. W. Raitt (1965), no seu clássico **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste**, demonstra que pelo seu relacionamento com toda a jovem geração da escola simbolista ele marcou a todos, não tanto pela construção simbolista dos seus textos, mas pelas conversas, conselhos, opiniões e pelas histórias que contava, de viva voz, nas reuniões das terças feiras, *chez* Mallarmé.

Isto fica tão evidente, que um deles, Remy de Gourmont, declara, anos depois, "*Il [Villiers de l'Isle-Adam] a rouvert les portes de l'au-delà, closes avec quel fracas, on se souvient, et par ces portes toute une génération s'est ruée ver l'infini*" (BOURRE, 2002, p.9)

A contribuição villieriana ao Simbolismo é constituída pela peça de teatro **Axël**, na qual Anna Balakian (1985), conforme já dissemos, vê mais traços românticos do que simbolistas, mas que pode também ser considerada a "suma apoteótica dos problemas de ordem passional, filosófica, religiosa e

ocultista que consubstanciam o seu complexo universo imaginário” (CARONI, 1987, p. B-2); em seguida, pela criação do lendário personagem *Tribulat Bonhomet*, “síntese tragicômica e grotesca de tudo o que se escreveu no século XIX contra o burguês inimigo da arte e do artista, espécie de rinoceronte dos mais cascudos chafurdando na lama e arrotando presunção” (CARONI, 1987, *loc. cit.*). A respeito desse personagem, esclarece GRÜNEWALD:

[Villiers] Acreditava tanto na deformação de todos os valores de uma sociedade voltada unicamente para o progresso, que invectivava contra isso em todos os seus textos. O protótipo que a representava era o burguês odiado. A efígie de Homais de *Madame Bovary* ganhou nuances de Poe em Villiers e recebeu o nome de Tribulat Bonhomet. Essa personagem era a típica entusiasta da ciência e do progresso que infestava Paris como um enxame ruidoso, tendo, como palavras de ordem, o objetivo, o real, o sólido, o positivo. (GRÜNEWALD, 2001, p. 14).



Fig. 17 **Caricatura** [18--] de *Villiers de l'Isle-Adam*, por André Gill

No entanto, como unanimidade da crítica, é o conjunto de seus contos que lhe dará garantia de imortalidade, uma vez que, nos **Contes cruels** e **Nouveaux contes cruels**, nas suas **Histoires insolites**, **Chez les passants**, **Histoires souveraines** e na obra esparsa, publicada em revistas e jornais, sobressai um conjunto de posturas estéticas e, especialmente, uma atitude sarcástica diante daquela sociedade burguesa sua contemporânea que não é sem valor. “Neles encontramos de tudo, desde as farsas mais grotescas contra

o progresso científico até as mais angustiantes indagações sobre os mistérios da vida e da morte.” (CARONI, 1987, *loc. cit.*). Nós mesmos tivemos a oportunidade de realizar um trabalho sobre esta parte da obra villieriana, que se consubstanciou na tese de doutorado intitulada **Contestation et écologie dans les contes de Villiers de l’Isle-Adam**, na qual levantamos a hipótese de que no conjunto desses contos é possível não apenas verificar a sátira às atitudes burguesas do século XIX, mas também profeticamente antever os problemas do ambiente, da natureza agredida que só iriam ser debatidos na segunda metade do século XX. Contudo, o autor contribuiu igualmente com a publicação de um dos mais importantes romances simbolistas, **L’Ève future**, classificação esta que também não deixa de colocar alguma dúvida:

Une oeuvre symboliste, donc? La réponse à cette question est à rechercher dans l’ »Avis au lecteur” où – comme on l’a, au début de cette introduction, indiqué – l’auteur de L’Ève future définit, avec superbe, son roman comme une “oeuvre d’Art-métaphysique”, créant ainsi pour un livre véritablement unique en son genre la seule catégorie peut être qui lui convienne. (PONNAU, 2000, p.3)

No que concerne ao gênero romance, l’Isle-Adam escreveu apenas dois: **Isis** (1862), primeiro volume de uma série prevista e nunca realizada, denominada por ele de romances “filosóficos”, na qual pensava debater, via literatura, o pensamento filosófico seu contemporâneo. Ele nunca deu as razões do abandono do projeto, mas neste primeiro volume, realiza efetivamente sua intenção de discutir as posições filosóficas modernas, apresentando em **Isis** acalorado debate, mantido por personagens e pelo narrador, do pensamento do filósofo Hegel, mas também de Fichte, Condillac e Schelling, misturado a uma história de complô num pequeno reino da península itálica, que termina em amor e paixão do casal central do enredo, à maneira da **Chartreuse de Parme** de Stendhal.

Como não obteve sucesso nem da crítica, nem do público com essa publicação, pensava-se que o gênero teria sido abandonado definitivamente pelo autor, sobretudo porque sua produção teatral e a dos seus contos tinham outra fortuna entre os seus contemporâneos dos dois grupos de simbolistas e regular recepção junto ao público. Mas será, contudo, com **L’Ève**

future que Villiers, inesperadamente, e no final da vida, dará surpreendente contribuição ao gênero romance do século XIX e ao romance simbolista em particular, renovando-o e dando-lhe novo impulso.

A razão desta sua motivação de retorno ao gênero romance deve-se a um fato de caráter científico e social que irá tomar conta de toda a geração de poetas e escritores da segunda metade do século XIX, a saber, a presença concreta da máquina na sociedade francesa. A França foi diferente e tardiamente atingida pela Revolução Industrial, já tão marcante na Inglaterra do século XVIII. Os escritores franceses do século XIX ficarão estupefatos diante dessa novidade e se repartirão entre uma atitude de admiração pelas características e capacidades da máquina e um estranhamento devido aos poderes de que esse novo artefato dispunha. Era atração e repulsa que, ao mesmo tempo, tomava-lhes os sentimentos com relação a ela. De toda maneira, tal postura nunca encontrará um equilíbrio, mas:

[...] ne sera jamais l'indifférence ou l'acceptation pure et simple, mais toujours, et souvent simultanément, la terreur ou l'admiration. La littérature de l'époque paléotechnique hésite, vis-à-vis de la machine, entre l'éloge et la critique, entre la diatribe et le dithyrambe. (NOIRAY, 1982, p. 16-17)

Augusto de Campos (2001) lembra que se trata de uma obra que ultrapassa o uso do tema das máquinas e sua *representação* na literatura, pois, segundo ele, o alcance deste romance atinge a problemática de toda uma época:

A Eva futura ironiza a burguesia e o progresso e traduz as inquietações suscitadas pela evolução tecnológica e seu ambíguo horizonte, em que se inscrevem, ao mesmo tempo, a promessa de excelências nunca antes experimentadas e a decepção da incompletude e da impotência em resolver os anseios cruciais do ser humano. (CAMPOS, 2001, capa da edição brasileira)

Mas, em algo que nos interessa particularmente, tal postura anuncia também novas relações do homem com a natureza, bem como dos artistas e sua representação do mundo natural. Vejamos as relações de Villiers e do Simbolismo com a máquina em oposição à própria natureza.

9.2 O lugar de *L'Ève future* no Simbolismo: morte anunciada da natureza

“C'en était fait!- Nos victoires sur la Nature ne se comptent plus. Hosannah! Plus même le temps d'y penser! Quel triomphe!... À quoi bon penser, en effet? - De quel droit?”

Villiers de l'Isle-Adam

Villiers de l'Isle-Adam comporá um retrato pessoal e literário capaz de dar conta de todos os estereótipos sobre o Simbolismo e, ao mesmo tempo, de chocar-se com, praticamente, os mais importantes desses pontos. O restrito ou o amplo movimento será por ele negado e referendado, sob várias perspectivas e em diferentes momentos. Ele entrou e saiu do Simbolismo sem se envolver ou se deixar “impregnar” por ele, sendo “enquadrado”, contraditoriamente e a contragosto, como simbolista de primeira cepa. Tal como ocorreu com Baudelaire, com Rimbaud, com Verlaine e com Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam pode ser considerado um dos mais significativos autores simbolistas, sem, tampouco, nunca ter reivindicado par si essa denominação.



Fig. 18 **Capa** da edição francesa

Uma boa parte dos chamados “simbolistas de escola”, contudo, pagou tributo a Villiers pela influência dele em suas vidas e pelas suas obras. Deve parecer inusitado que simbolistas “de carteirinha” tenham se proclamado herdeiros de um simbolista que, nalgum momento, havia negado o Simbolismo. Isso ocorreu com tal intensidade que Maurice Maeterlinck, um dos seus “discípulos” e contemporâneo, declarou: “Tudo o que fiz é a Villiers que o devo, mais às suas conversas do que às suas obras, que, aliás, admiro muito [...]” (*Apud* RAITT, 1965, p. 385).

E o próprio Mallarmé não deixava por menos. Como vimos anteriormente, um ano após a morte de Villiers, ocorrida em 1889, ele faz uma série de conferências na Bélgica (em Bruxelas, Antuérpia, Gand e Liège e novamente em Bruxelas), nas quais, além de tecer rasgados elogios a Villiers, aproveita a oportunidade para definir os princípios de sua própria estética, tomando como referência a obra de Villiers de l’Isle Adam. Isso, no nosso entendimento, não é pouco, dado o rigor com que Mallarmé tratava teoricamente a sua obra. O texto dessa famosa conferência foi publicado em Paris em 1890 e constitui, por seu estilo e por seus temas, não apenas um excepcional monumento literário, mas a mais justa e a mais lúcida crítica da obra villieriana. Nem mesmo o fato de Huysmans ter incluído Villiers de l’Isle Adam no rol dos grandes personagens literários do século no seu consagrado romance **À rebours**, (a personagem Des Esseintes elabora lista dos grandes autores do século, aí incluindo Villiers, com elogios) acontecimento que o notabilizou entre os seus contemporâneos, correspondeu ao impacto e ao valor dessa conferência do “*maître*” do Simbolismo.

Todavia, cabe-nos indagar das razões dessas deferências no que concerne a Villiers. Para nosso esclarecimento, seria bom recordar que, quando comparecia às reuniões *das terças-feiras* na casa de Mallarmé, Villiers se apresentava na condição de escritor e poeta mais experimentado do que os que formavam a então jovem escola simbolista. E, em consequência da consideração que tinham por ele, a sua presença mudava a própria dinâmica da reunião. Ao invés de realizarem as discussões teóricas, herméticas muitas vezes, sobre a arte literária em geral e sobre a poesia em particular, como faziam sempre, naquele dia todos silenciavam para ouvir as histórias que

Villiers contava de viva voz... Ele detestava reflexões teóricas e, pelo contrário, comprazia-se em narrar histórias oralmente (BARBOSA, 1996), que muitas vezes nem chegava a publicar. Ele fazia, porém, segundo Mallarmé “*raturant dans nos yeux de mentales épreuves*” (apud RAITT, p. 27). Esse era o método villieriano de influenciar os jovens simbolistas. Mas tal procedimento não era inocente e nem gratuito. Num primeiro momento, é como se o contado, a narrativa, se sobrepusesse à forma poética. No entanto, nossa hipótese é que, ao realizar esse afrontamento com a poesia, Villiers deixava-se contaminar por ela. E o seu romance, **L'Éve future** será o sintoma dessa contradição. Daí a morte da natureza, o nascimento de um novo romance, a morte da linguagem e a ressurreição da escritura, elementos que, como veremos, fazem parte estruturalmente deste romance. Zola escrevia e vendia estrondosamente seus romances no mesmo momento em que a Eva villieriana era criada... Há diferenças entre os dois tipos de romances que são estruturais no conteúdo e na forma que se refletem na recepção contemporânea e póstera de ambos os romances. Zola conclui um ciclo, Villiers recomeça outro.

Relembremo-nos de que o autor só gostava de contar histórias de viva voz. Ele detestava escrever (BARBOSA, 1987). A Villiers só restava contar oralmente, mesmo se para tanto necessitasse passar para o papel a sua narrativa oral. E se, no início do século XX, Marinetti, Max Ernest e Léger contribuiriam para dar uma dimensão fundadora e sacralizante à máquina no mundo moderno, a Villiers de l'Isle-Adam, no final do século precedente, só restava fazer a clivagem entre a natureza e a máquina. E o romance **L'Éve future** será o sintoma mais evidente dessa fragmentação. Isso não aconteceu de chofre. Em outras ocasiões, o autor já havia manifestado, literariamente, esse mesmo posicionamento diante da máquina. Os contos “*La Machine à gloire*”, “*L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir*”, “*L'affichage céleste*” e “*Le Traitement du docteur Tristan*” abordam a mesma problemática com o mesmo espírito irônico e a mesma ambigüidade de atração e repulsa. Mas nenhum terá o poder de convencimento maior do o romance em que conta a história da andróide estelar! Dar-lhe-á o nome de *Hadaly*, que em árabe significa *ideal*. Uma vez mais, Villiers surpreende e renova, na vida, mas muito especialmente na Literatura.

O valor do romance **L'Éve future** é colocado pela crítica literária e pesquisadora australiana, especialista em Villiers, Deborah Coningham (1975), nos seguintes termos:

Selon les critères qu'offre implicitement Villiers pour juger la valeur d'une oeuvre d'art, L'Eve future est un chef-d'oeuvre. L'oeuvre d'art doit faire penser, elle doit être évocatrice de l'Idéal; mais l'analyse ne doit la prouver que de plus en plus mystérieuse et de plus en plus cohérente, car pour Villiers, le mystère qui est le fond de l'univers est cohérent, étant absolu. (CONYNGHAM, 1975, p. 10).

Ainda segundo a autora, **L'Éve future** propõe-se com sua démarche romanesca a resolver um problema que é antigo no mundo ocidental. O homem, isolado de Deus e de qualquer valor absoluto desde a queda primordial, “*se trouve désormais dans un monde purement physique dépourvu de signification réelle. La rupture entre les signes et leur sens a produit chez certains hommes la nostalgie de l'unité perdue*” (CONYNGHAM, 1975, p. 17). Esta andróide, mulher sem história pessoal e sem antepassados simboliza não somente a ausência de significação ideal no mundo, mas também “*la misère morale de la plus grande partie de l'humanité moderne. Le bourgeois et la bourgeoisie sont incapables de redonner au monde déchu une signification valable*” (CONYNGHAM, 1975, p. 18). Esses são os parâmetros que motivaram a criação da mulher-robô no universo literário, trabalhando para isso a linguagem, o significante. Uma vez mais Villiers ataca a burguesia, sua falta de alma, de sentido, de proposta espiritual, insuficiente ou frágil que fosse:

Cet auteur façonne toujours ses oeuvres au moyen de l'argumentation; dans l'Eve future, à l'aide des juxtapositions savantes de mots, de chapitres et de personnages, justifiées parfaitement par son attitude envers le langage, Villiers peut convertir le mouvement dégradant d'un monde matériel sans dieu, en un élan dans le sens opposé vers l'idéal perdu. Au fond, dans ce roman, tout se tient. Tout revient à cette tendance à charger — à — la nature décevante d'un univers de désillusion. (CONYNGHAM, 1975, p. 157).

Mas o século passa e a história econômica, política e social muda tudo com referência às eras anteriores à revolução industrial. Ela chega

atrasada na França, mas nem por isso deixa de ser fascinante. É chegada a hora da modernidade material, e as artes francesas, dentre elas a literatura, não ficam imunes à transformação trazida pela industrialização e nem indiferentes em face à esta nova revolução, que impõe nova ordem social. A ideologia burguesa se impõe, enfim, a toda a sociedade francesa, e a máquina “*envahit le paysage, le quotidien, et se banalise*”. Para os contemporâneos, fascinados pelo Progresso técnico, “*elle est devenue jalon de a prospérité et du bonheur*” (JOB-QUERZOLA, 1999, p. 98). Porém, o *status quo* estético não adere à nova ordem econômica e ideológica com a mesma facilidade e rapidez. Senão vejamos:

Le Romantisme naît avec la machine à vapeur. Il ne tarde pas à réagir, de toute la force de ses textes, contre la profanation d'une Nature que parcourent, dès 1830, les premiers monstres de la technique (locomotives, steamers), contre une Science qui rationalise le monde. Le Romantisme tente en vain de préserver du Mal son jardin d'Éden où les monstres de métal viennent perpétrer leurs crimes. (JOB-QUERZOLA, 1999, p. 98).

Assim, seria de se esperar que a automatização do mundo atingisse a natureza de modo intenso, criando para ela terreno de sua morte anunciada. Mas devemos, aqui, determo-nos especificamente no modo como esta automatização, sobrepujando a natureza, é enfocada no grande romance de Villiers de l'Isle-Adam.

9.3 O papel da mecanização no romance simbolista

Segundo Leon Bloy, *apud* CHUPEAU (1970), **L'Ève future** é “*ce livre de magicien, splendide et désespéré*” que brilha singularmente no conjunto da obra de Villiers de l'Isle-Adam. Pela primeira vez, o “*conte symbolique*”, com o qual Villiers destilou sua amargura e seus sonhos, atinge a dimensão de um romance, e este caracteriza uma espécie de síntese dos posicionamentos ao mesmo tempo estéticos e filosóficos expressos por ele nos seus escritos e na biografia, durante toda a sua vida:

[...] *Autre trait nouveau: la Science se fait l'auxiliaire de l'Idéal dans ce moderne conte de fée dont le héros est l'illustre savant américain, Edison. Grâce à la 'fée électricité', celui que l'on appelle le 'Magicien du siècle' a réalisé, dans le secret de sa propriété de Menlo Park, un merveilleux automate donnant l'illusion complète de l'humanité. L'art du savant dépasse même la nature: s'il est vrai que la séduction de la femme moderne résulte d'artifices, que la beauté masque souvent la médiocrité de l'esprit, que l'amour est une illusion décevante, alors, c'est la réalité qui est mensongère et trompeuse. Seule Hadaly, l'andréide d'Edison, peut répondre aux aspirations d'un cœur épris d'absolu.* (CHUPEAU, 1970, p. 113).

A máquina como tema da literatura será uma consequência de uma mudança fundamental ocorrida na sociedade: a introdução das máquinas no cotidiano das pessoas. A literatura e, este é o caso de Villiers e de sua **Ève future**, não faz mais do que acolher, no seu universo de *representação*, um fenômeno material e social que estava mudando completamente a maneira concreta de viver de toda a sociedade:

Les premières pompes à feu, les métiers à tisser, les machines métallurgiques — hauts fournaux, martinets, fours, marteaux-pilons bientôt -, les locomotives surtout, imposent peu à peu à l'attention d'une partie toujours grandissante du public leur violence inquiétante, leurs flammes et leur vacarme. En l'espace de trois ou quatre générations, l'objet technique acquiert dans la cité, sinon un droit d'occupation légitime, du moins la place qui revient à son importance et le respect mêlé de crainte que l'on doit à sa puissance. Comment, dans cette conditions, la littérature, comment le roman, ce miroir de la vie réelle, n'auraient-ils pas réfracté, dès leur apparition, les signes et les objets d'une pareille révolution? (NOIRAY, 1982, Vol. 1, p. 12).

Esse “espelho da vida real” alegado por Noiray só poderia registrar uma problemática de tal importância no seu interior. Para tanto, seguirá a estruturação do objeto representado na sua maneira de representação. Ou seja, para incluir e bem acolher esse complexo objeto, a literatura — e essa tarefa só poderia ser realizada pelo gênero romance — deve servir-se igualmente de uma estruturação tão complexa quanto era a do objeto representado. A organização textual de **L'Ève future** apresenta-se, tal como muito bem demonstrou CONYNGHAM (1975), à altura da complexa

estruturação da andróide criada pelo *magos de Menlo Park* e, por trás de tudo, ironizando tudo, o autor do romance:

En second lieu, la machine semble se définir aussi, et nécessairement, comme un assemblage, un système d'éléments rigoureusement organisés en vue de produire un certain effet. "Toute machine suppose combinaison, arrangement de parties tendant à un même but", écrivait déjà Diderot. Le trait caractéristique de la machine, ce qui la distingue de l'outil, c'est la complexité de son fonctionnement. Ce n'est pas un hasard si le terme même de 'fonctionner' n'apparaît dans la langue que le courant du XVIIIème siècle. C'est qu'il est étroitement lié au développement du machinisme, et, parallèlement, à l'extension à d'autres domaines de l'activités intellectuelle du modèle mécaniste. (NOIRAY, 1982, p. 15).

A primeira característica de qualquer máquina é ser um objeto fabricado pelo homem e, portanto, a de escapar do reino da natureza e de opor-se a ela:

Le matériau utilisé pour sa construction — au XIXème siècle le fer, la fonte ou l'acier — l'organisation complexe des pièces mobiles dont le jeu assure la marche de l'ensemble, le mode d'énergie utilisé, tout désigne la machine comme une créature étrangère à l'univers des hommes, et, plus généralement, de tous les êtres vivants. Le propre de l'objet technique est d'être un objet artificiel. (NOIRAY, 1982, p. 312).

Diante de semelhante painel, o que esperar ainda da natureza? Após a identificação levada a cabo por Saint-Pierre e a assimilação titânica de Hugo, há ainda algo a ser feito pela arte com relação à natureza? Villiers diria que sim, afirmando que, após se estar com a natureza e após abarcá-la, era chegada a hora de se ir além dela. E, sob a terra, ele construiu um novo Éden, feito pelas mãos do deus da era automatizada, o cientista inventor.

9.4 O jardim “do Edison”

Para a compreensão real do papel da natureza em **L'Ève future**, é de fundamental importância desviarmos um pouco nossa atenção da andróide e olharmos seu livro terceiro **O Éden sob a Terra**. Tal título,

remetendo a um jardim paradisíaco subterrâneo, já nos oferece de antemão mais marcas da ambigüidade com que a literatura trabalhou a temática da natureza. Afinal, a matriz mítica de um jardim do Éden, pela tradição religiosa, remete-se sempre a algum lugar espiritualizado e, portanto, elevado, mesmo em termos espaciais. Entretanto, o paraíso diante do qual se espanta Lorde Ewald é fruto de um elemento capaz de oferecer uma alternativa tanto ao universo natural quanto ao divino: o gênio aprimorador da natureza, o divino inventor, Thomas Alva Edison. Assim, este “Jardim do Edison” oferece, sim, aspectos exuberantes da natureza, mas nos seguintes termos:

Em frente ao pórtico, o semicírculo do fundo da sala abria-se em suntuosos declives recobertos de jardins; aí, como sob o dedilhar uma brisa imaginária, ondulavam miríades de lianas e rosas do Oriente, flores das ilhas com pistilos luminosos, pétalas salpicadas de orvalho perfumado e folhas engastadas em finíssimo tecido. Era deslumbrante a magnificência desse Niágara de cores. Revoadas de pássaros da Flórida e das regiões do sul da União imprimiam reflexos cambiantes na vasta flora artificial cujo contorno furta-cor fluía, nessa parte da sala, em cintilações irisadas que iam das paredes em forma de círculo até a base de uma fonte de alabastro, lugar central das floradas, onde se espriava sob forma de alva cortina o jato de um delgado chafariz. (p. 185).⁵

Trata-se de uma sublime transgressão deste criador que ousa medir-se com (e mesmo tentar vencer) a Deus, o Supremo Criador. Afinal, Edison não apenas reproduz flores, fontes e pássaros, mas aprimora-os, dando-lhes novas magnificências (no caso das flores, elas terão até mesmo, agregada à sua função primordial de embelezamento perfumado, a função prática de acendedoras de cigarros e charutos). Contudo, a ambivalência reinante também se faz presente também neste instante apoteótico, conforme se verifica na descrição mais detida dos pássaros que permeiam o ambiente:

Nos canteiros verticais dos taludes floridos um bando de pássaros, equilibrando-se em corolas, era um verdadeiro escárnio à Vida: uns, pelo brilho do bico artificial e pela

⁵VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de. **A Eva futura**. Tradução Ecila Azeredo Grünwald. São Paulo: EDUSP, 2001 Todas as demais citações do romance referem-se a esta edição.

plumagem lustrosa, outros, por emitirem risos humanos no lugar de gorjeios.

Logo que Lorde Ewald deu alguns passos à frente, todos os pássaros viraram a cabeça fitando-o, primeiro em silêncio e depois explodindo todos ao mesmo tempo em risadas onde o timbre de vozes masculinas misturava-se às femininas, de tal forma que, por um momento, ele pensou estar entre os seres humanos. (p. 186, 187).

O escarnecer da Vida, ou o aspecto francamente grotesco da substituição de seu canto natural pelas vozes humanas, ou mesmo a aparência marcadamente artificial dos pássaros apontam para uma percepção negativizada desta natureza particularíssima. Caso curioso, devemos nos lembrar que esta representação do natural é fruto da arte e do engenho do cientista, agora o responsável pela instauração da natureza em seu novo e aprimorado Éden, sem nem ao menos espaço para manifestações esparsas do natural “verdadeiro”, ou seja, não mecanizado. Em outra passagem importante, Lorde Ewald pensa estar diante de um remanescente do mundo natural quando ouve o canto de um rouxinol capaz de silenciar todos os outros pássaros artificiais. A passagem nos traz: “De súbito, a voz pura de um rouxinol levantou-se da sombra. Todos os pássaros calaram-se, como os de uma floresta, às inflexões do príncipe da noite. Parecia um encantamento” (p. 188). Mas diante do questionamento de Ewald a respeito do pássaro supérstite, a resposta de Edison destrói qualquer possível ilusão concernente à essência desta nova natureza mecânica:

— O rouxinol? —, disse Edson rindo, Ah!, ah! é porque sou um amante da Natureza. Gostava muito de gorjeio desse pássaro e desde que morreu, há dois meses, fiquei muito triste...

— Como? disse Lorde Ewald; o rouxinol que está cantando já morreu há dois meses?

— Sim; gravei seu último canto. O fonógrafo que está reproduzindo a voz fica a vinte e cinco léguas daqui, num quarto de minha casa de Nova York, na Broadway. Coloquei lá um telefone cujo fio passa lá em cima, no laboratório. Um ramal camuflado pelas guirlandas desce para o subterrâneo — e desemboca aqui nesta flor. (p. 190).

Novamente, aqui, o espanto nos remete às raias mais limítrofes do grotesco, em especial devido à reiteração da morte do pássaro. Se tal

elemento é caracterizado em termos desagradáveis, podemos notar que estamos diante de um fato inusitado: a ambivalência da natureza expande-se e atinge até mesmo a representação da natureza artificialmente criada. De certo modo, é como se a própria temática natural carregasse consigo o germe da ambigüidade essencial, de modo que nem sequer as profecias tecnológicas de Villiers — como a antecipação do ar condicionado na passagem “ Vamos tirar os casacos! Disse [Edison]. A temperatura aqui é uniformemente agradável! Estamos no Paraíso perdido... e reencontrado” (p. 189) — são capazes de traduzir univocamente o elogio da natureza (ainda que esta seja fruto da tecnologia de um gênio). Ambivalências que se somam, no momento em que a manifestação da natureza artificial (a andróide Hadaly, sob a identidade de Emma-Alícia Clary) encontra-se, em um navio, com o mar. Temos novamente morte e destruição, à semelhança do que verificamos nas obras de Saint-Pierre e Hugo. Mas, no caso de **L'Ève future**, há lago de novo e perturbador. Um telegrama recebido por Edison a respeito do naufrágio do navio em que viajavam Ewald e Hadaly afirma o seguinte:

Passaram-se cenas horríveis.

Diante do fogo intenso que crepitava e aumentava, as mulheres e crianças lançavam gritos desesperados de pavor.

Tendo o capitão declarado que naufragariam em cinco minutos, todos se precipitaram para os barcos salva-vidas que se fizeram ao mar em alguns segundos.

As mulheres e as crianças embarcaram em primeiro lugar.

Ao mesmo tempo em que se sucediam essas cenas de horror, deu-se um estranho acidente nas entrecobertas. Um jovem inglês, Lorde E..., tendo-se munido de uma grade de escotilha, queria penetrar, à força, no meio do incêndio, entre os caixotes e os fardos em chamas.

[...]

A primeira embarcação, que se fizera ao mar apinhada de mulheres e crianças, soçobrou. Estima-se setenta e duas vítimas por afogamento. Abaixo, a lista dos nomes de alguns mortos.

(Na lista oficial que se seguia, um dos primeiros nomes a figurar era o Miss *Emma-Alícia Clary*, artista lírica). (p. 372).

O choque entre natureza artificial e natureza “natural” leva não só ao desastre: ele amplifica as ambivalências do natural, amplificação esta simbolizada pela aproximação dos elementos contrários. O fogo sobre a água, presentificação do paradoxo, ressalta o paradoxo da própria natureza que,

após toda uma existência literária de ambigüidades, é suplantada pelo progresso mecanicista. Contudo, ardilosa e inevitável, esta mesma natureza contamina a automatização, oscilando-a entre o pólo positivo e o negativo. Assim, em uma obra como **L'Ève future**, ele pode atingir até mesmo a figura de seu grande algoz no confronto com o mundo artificial, Edison. Encerrando o livro, temos o seguinte parágrafo:

O grande inventor deixou-se cair numa cadeira, perto do aparelho; — seu olhar, vagando pelos objetos, distraidamente, descortinou a mesa de ébano; a claridade da lua empalidecia mais ainda o braço delicado e a mão lívida de anéis encantados. Devaneando melancolicamente e perdido em impressões desconhecidas, com os olhos voltados para a janela aberta, ouviu, na noite, durante algum tempo, o vento indiferente do inverno que agitava os galhos negros; levantou a seguir o olhar para as velhas esferas luminosas que ardiam, impassíveis, entre as pesadas nuvens e sulcavam, no infinito, o inconcebível mistério dos céus. Estremeceu — talvez se frio — em silêncio. (p. 373).

É sintomático que, no encerramento de uma obra como este romance de Villiers, a natureza “natural” ressurgira para assumir, aqui, seu papel romântico de expressão identitária dos estados de alma dos heróis. Uma ambigüidade sobre outra ambigüidade, reforçadas pelo estremecimento silencioso de Edison, mostrando que o estar além da natureza se confunde com o estar aquém, em um eterno desafio dinâmico e essencial.

9.5 Balanço: “Eu vou além da natureza”

Ao contrário de seus predecessores neste trabalho, Villiers de l'Isle-Adam viu o apogeu das esperanças humanas em um positivismo científico da segunda metade do século XIX, e pôde, ao mesmo tempo, encantar-se e desencantar-se com ele o suficiente para colocá-lo no centro de seu maior romance, **L'Ève future**. Ao fazê-lo, sob a égide de um confronto com a natureza, Villiers internalizou a ambivalência temática, pois a obra não adota (conforme seria de se esperar) um posicionamento preciso frente ao tema controverso. Tais incertezas, longe de diminuir a relevância do texto, terminam por intensificar suas potencialidades, marcando o caráter dinâmico

do elemento natural no Romantismo e em seus antecessores e sucessores diretos. Assim, possibilidades se abrem, de modo que podemos encontrar vozes como a de Job-Querzola (1999, p. 108, 109), que afirma a respeito da “morte” de Hadaly, no fim do romance:

La mort de l'automate endeuille le récit au-delà de la perte de l'objet d'amour. Elle renvoie la Science à ses limites, l'homme à son humanité et Dieu à sa toute-puissance ou à son indifférence. Les illusions perdues ne restent pas totalement muettes, les textes décadents – récits, l'écriture – disent l'épuisement, la solitude. Fin d'un parcours et constat d'échec autour d'une logique implacable entreprise démesurée, création surhumaine, hiérarchie du monde bouleversé. La science défendue se fait maléfique, la machine de vie devient machine de mort... Vision chrétienne et pessimiste, châtiment du péché d'orgueil. Ainsi la tour de Babel a-t-elle été détruite en voulant s'élever jusqu'au ciel.

Mas, em que pese tal opinião, não podemos deixar de registrar a magnitude da pretensão e do atrevimento daqueles que se propõem ir além da natureza, *corrigindo-a e aperfeiçoando-a* criativamente. A eles, cabe, ao fazê-lo, assimilar todo seu potencial para o bem e para o mal, para o ódio e para o amor, para um triunfo ou um fracasso que, entranhados na essência do jogo literário, garantem a dinâmica desta partida, sua propensão à paixão e sua esperança no futuro. Talvez a melhor medida de tal gloriosa e sublime tragédia seja aquela proposta por Coquio (1999, p. 36, 37), que afirma:

Vertu théologique aux beaux temps du christianisme, l'espérance est en 1886 une figure de la tentation, de l'expérience, et du désastre. Une figure lourdement magnifique, qui refait à l'envers l'histoire du cycle de l'Occident sécularisé. L'Eve future est un livre sur la foi en l'homme, non en Dieu. Mais le destin de cette foi moderne reste catholique: “tenter [...] l'espérance”, c'est risquer un définitif désespoir. Car l'incarnation de l'espoir est une contradiction dans les termes. “Vivre dans l'espérance, disait G. Scholem, c'est [...] ne pouvoir jamais s'accomplir”. L'utopie de l'Andréide, elle, répète le drame chrétien de l'incarnation: une fois le Messie né sur la terre, du corps visité d'une femme, il lui fallait une Croix pour sauver les hommes; une fois l'Andréide née sous la terre, du corps disséqué d'une femme, il lui faut parler pour sauver les hommes, puis se noyer pour sauver Dieu. Devenue femme-machine née d'un homme égaré par l'espoir reconquis, le corpus christi ne permet plus de dire Amen – sinon à la

Suggestion poétique. L'hostie blanche qu'il nous faut avaler, dans la Messe lumineuse de Villiers, contient une forte liqueur noire: la mélancolie, qui répond à la tentation de l'espérance par la nostalgie du bonheur. "Si tu savais quels trésors de vertige, de mélancolie et d'espérance cache mon impersonnalité!" C'est la Poésie qui parle.

E com a voz da poesia, encerramos este comentário sobre nosso terceiro passo rumo à compreensão da natureza no romance do século XIX, uma vez que, a rigor, será sempre ela a pronunciar, diante da noite tenebrosa final, a palavra definitiva e a emitir, assim, o último clarão espancador das trevas.



Pósfacio

(À guisa de Conclusão)

*La religion,
la société,
la nature:
telles sont les trois
luttres de l'homme.*

Victor Hugo

No início desta tese, na seção que tomamos “à guisa de prefácio”, emitimos nossa opinião sobre o romance, a modernidade e a burguesia no século XIX francês, propondo a existência de um entrelaçamento estruturador entre a época, a classe social dominante e o gênero literário que floresceu nesse contexto. Aí apresentamos nossa lista pessoal do que consideramos ser bons exemplos de romances, de todos os tempos (modernos ou não). Em seguida, realizamos um apanhado da situação social e política em que a burguesia se firmou e atuou na sociedade francesa, apresentando os argumentos que justificaram a escolha do gênero romance como o eleito por essa classe social para *manifestar-se* literariamente. A escolha do gênero romance, anteriormente desprestigiado pela aristocracia, marca uma modificação fundamental de gosto e de condições de manifestações artísticas que iriam diferenciar totalmente a era burguesa de todas as precedentes.

Afirmamos que Napoleão Bonaparte teve aí um papel importante, pois ao *exportar* os ideais revolucionários burgueses para toda a Europa,

espalhou também por esses espaços, conquistados militarmente, alterações de concepção do Estado e da sociedade, que permaneceram após a sua retirada (forçado militarmente também). Talvez a ideologia burguesa seja a maior dessas heranças deixadas por Bonaparte no espaço europeu. No rol dessa espécie de intercâmbio forçado entre as nações da Europa, foi incluída a aceitação do gênero romance como o mais bem aparelhado para satisfazer às exigências e necessidades literárias da nova classe dominante. Depois da passagem desse verdadeiro furacão político e cultural, os parâmetros burgueses de valorização do progresso, de aceitação da ciência como o equivalente da verdade, permaneceram na maioria dos países europeus. Ficaram firmados, igualmente, os valores estéticos que doravante deveriam atender às necessidades do espírito burguês. Depois da derrota napoleônica, o gênero romance, tomado na concepção moderna, faz parte desse butim, no que se refere à literatura.

Balzac, com sua **Comédie Humaine**, abre o espaço para que os grandes nomes do romance francês, Stendhal, Flaubert, Zola, e também uma miríade de romancistas, não só firmassem a hegemonia do gênero na França, como, novamente, *exportassem* suas realizações, agora não mais *manu militari*, mas pela influência do gosto francês, naquele século, internacionalizado e imitado por toda parte.

Ainda naquelas páginas iniciais, realizamos um apanhado histórico do gênero, refletindo sobre os seus antecedentes na Inglaterra, na França e na Alemanha, sua pujança na França dos séculos XIX e disseminação pelo mundo todo, incluídos as três Américas e o Brasil, onde o gênero romance foi muito bem adaptado, prosperou e produziu verdadeiras obras-primas.

Dando continuidade à nossa caminhada e, sob o título de “A sina de um gênero na França do século XIX, à guisa de Introdução”, detalhamos nossa proposta de estudo e buscamos refletir sobre as opções realizadas inicialmente. Dentre elas, destacamos a que fizemos entre a idéia de *presença* e de *representação* da natureza no romance, decidindo-nos pela segunda por considerá-la menos ambígua. Propusemos também o conceito de um *XIXème siècle élargi*, que vai de 1789 a 1914, devido certa homogeneidade factual da história que vemos aí e por sua utilidade para alcançar os nossos objetivos.

Finalmente, justificamos a opção por três romances eleitos objeto de estudo, a saber: **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint-Pierre, **Les travailleurs de la mer** de Victor Hugo e **L'Ève future** de Villiers de l'Isle-Adam e colocamos algumas questões que, se não fossem para serem literalmente respondidas, deveriam, pelo menos, nortear e dar partida à nossa *démarche* investigativa, no que se refere aos três romances escolhidos.

Na primeira parte da tese, denominada “Da natureza das coisas; das coisas da natureza: representação, natureza, literatura”, tratamos, inicialmente, da questão que consideramos fundamental para a nossa pesquisa, qual seja a da representação na Antigüidade e na contemporaneidade, especialmente no Romantismo. Lembramos a célebre querela entre Platão e Aristóteles, alinhando-nos muito mais com o pensamento aristotélico que aproxima as idéias de *mímesis* e *poiésis* e destaca a discussão acerca da relação entre a arte, o real e os processos de representação artística. Tais conceitos foram de fundamental importância para as reflexões que realizamos, a seguir, acerca da natureza. No vasto campo de possibilidades teóricas sobre a representação, optamos pelas críticas de Pierre Glauques (1999), Luiz Costa Lima (1973), Anatol Rosenfeld (1991) e Flávio Khote (1981) e tentamos nos fixar na questão da representação no Romantismo, que destacamos.

Em seguida, procuramos determinar o trajeto da palavra *natureza*, com os seus significados através dos tempos, sua origem e nos propusemos, nas seções seguintes, a colocar o homem em confronto com o cosmos, bem como refletir sobre a concepção da natureza no Oriente e no Ocidente e tentamos determinar o compromisso racional e interesseiro do homem com a natureza. Neste item, consideramos que a inspiração proporcionada pela filosofia cartesiana apresentou conseqüências que se tornaram dificuldades e acarretaram problemas à humanidade que são sentidos principalmente nos dias de hoje.

Já na seção intitulada “A natureza e a religião”, partimos de conceitos tais como o do panteísmo, que caracterizou, nos primórdios da humanidade, as relações religiosas dos homens, para realizarmos uma reflexão do tratamento que é dado à natureza no universo do livro sagrado do Ocidente, a Bíblia. Aí trabalhamos notadamente com os livros do **Gênesis** e do

Apocalipse, para concluir que a religião judaico-cristã é inteiramente ambígua com referência à natureza. Ora vê nela a vida, ora a morte, ora nega-a, ora enaltece-a, ora valoriza o campo e despreza a cidade. Contraditoriamente, no final dos evangelhos, anuncia justamente a ascensão de uma cidade, uma nova Jerusalém, à condição de paraíso a ser almejado por todos os cristãos.

Em seguida, fizemos algumas considerações sobre o culto à natureza e sobre o tratamento respeitoso que lhe é dado no século XX, sob o nome de *ecologia*. Refletimos sobre a oposição campo *versus* cidade, na literatura e fora dela, para constatar que na maioria das vezes, na Antigüidade e nos dias atuais, o homem apresentou sempre a tendência em enaltecer e idealizar o campo em detrimento da cidade.

Antecedendo ao término desta parte da tese, colocamos a questão da paisagem em literatura e em pintura, para tomá-la como a mais evidente demonstração de que esta não passa da própria natureza *construída* pelo olhar humano, a partir de parâmetros que são determinados pelos diferentes momentos históricos e seus contextos. Chamamos de “desejo da cultura” a elaboração das paisagens nos seus distintos momentos e nos vários espaços espalhados mundo afora, referindo-nos às paisagens pictóricas da China, por volta do ano 1000 da era cristã, ao deserto paisagístico urbano no século XXI. Destacamos o papel dos jardins, tomados como a natureza domesticada e adentramos no universo pictórico, buscando nele a representação da natureza. Nessa perspectiva, dirigimos nossas observações para uma escola pictórica francesa do século XIX, de suma importância para a própria historiografia da pintura européia: a École de Barbizon.

No final desta parte, concluímos que há um posicionamento ambíguo do homem com referência à natureza, em todas as épocas e locais levantados nesse trajeto que percorremos, em busca das suas origens e conceituações.

Já na segunda parte da tese, a que denominamos “Da natureza no romance: três estações literárias e uma condição humana”, tivemos a intenção de, além de fazer o elogio dos três romances estudados no que concerne ao seu valor literário, temático e formal, demonstrar que a natureza ocupa, nas três obras, um espaço de destaque, desempenhando funções precisas, seja como coadjuvante, seja como *personagem* e protagonista. Por

outro lado, nos três casos, pudemos constatar que, feliz ou infelizmente, esse papel não está bem definido, circunscrito ou uniforme, o que acaba constituindo uma característica a mais no rol levantado.

O que marca o primeiro dos romances analisado, **Paul et Virginie** de Bernardin de Saint-Pierre, é o fato de ele ter sido elaborado e publicado no momento em que a sociedade francesa estava se preparando para sofrer transformações de toda espécie, deslanchadas pela Revolução de 1789. Concomitantemente, no aspecto artístico, estava sendo gestado o Romantismo na literatura. Esse clima de iminência de grandes acontecimentos sociais e estéticos reflete-se no texto do romance e a natureza figura nele como um dos pilares com que o autor, captando o espírito de sua época, firma-se para realizar sua obra. Comportando-se como um autor utópico, ele aí insere a promessa de um mundo novo, no qual a natureza desempenharia um papel de mãe acolhedora e providencial. O autor fornece, por esse viés, as condições ideais para a implantação de uma sociedade harmoniosa, mesmo que ainda estruturada em injusta estrutura, por incluir a escravidão. Tal promessa funciona como preâmbulo à tomada do poder político burguesia, prestes a ocorrer. No momento da sua publicação (1788), o romance atua como um elemento subliminar, embaixador e constituidor das mentalidades, produzindo, na sua recepção, condições facilitadoras do encerramento do Ancien Regime. Nesse sentido, sua leitura colaborou para aglutinar aspirações de um outro mundo, de uma realidade melhor do que a que estava colocada objetivamente. Com isso, ele extrapolou a literatura e imiscuiu-se no campo da política, fazendo circular idéias, produzindo formas imaginárias e utópicas capazes de, pelo uso do imaginário, facilitar a mudança. Uma vez deslanchada, essa mudança encontrava parte da população preparada para recebê-la positivamente. Foi o que, na nossa opinião, acabou acontecendo.

A natureza atua em **Paul et Virginie** por meio de um princípio ambivalente, ora aderindo ao sonho, com suas promessas, ora alterando o real representado, melhorando e depurando suas características no interior do romance, na passagem da natureza vista e registrada pelo autor nos **Études sur la nature** para a obra ficcional. Além dos caracteres impecáveis, puros e bem-intencionados de várias personagens do romance, apresenta-se uma natureza que proporciona tudo, do bom e do melhor, limpo, pasteurizado e

poeticizado ao leitor do romance. A sua excepcional recepção e posterior disseminação pela Europa, quer seja em traduções, quer em sucessivas reedições, acompanham paralelamente a expansão do domínio econômico e ideológico burguês mundo afora, a partir da França. A promessa utópica funcionará também para outras plagas e para outros contextos, igualmente sedentos de alterações sociais e de modernidade. Os heróis pré-românticos do nosso pequeno romance e o papel que aí desempenha a natureza repercutiram, mesmo de maneira ambígua como soe acontecer, nos corações e mentes dos leitores de todas as latitudes.

Diversamente da representação da natureza em **Paul et Virginie**, no qual ela apresenta-se contraditória somente no episódio final do naufrágio do Saint Géran, na obra **Les travailleurs de la mer** de Victor Hugo, a natureza assume um papel ativo e cheio de nuances, muitas delas contraditórias entre si. Ela desempenha aí a função de mãe acolhedora que proporciona os meios de sobrevivência a dezenas de seres humanos, notadamente os marinheiros e os pescadores, os *trabalhadores* do mar, provendo-os do que eles necessitam para o seu sustento. Ao mesmo tempo, é ela também que destrói a barca *Durande*, retirando-lhes o pão, e que coloca violentos impecilhos a Gilliatt para que ele não atinja o seu objetivo de salvar o patrimônio do patrão e, em consequência, alcançar o seu amor. Apenas o suicídio de Gilliatt, por meio do qual ele se integra ao mar e harmoniza-se, dessa forma, com a natureza, mesmo ao preço de sua vida, abre uma possibilidade de apaziguamento nestas contradições. No entanto, tais procedimentos e esses resultados coadunam-se com parte das características do Romantismo, seja na inspiração ou na elaboração de suas obras de poesia ou de narrativa, inclusive dos romances. Neles não há nada que não esteja estritamente no âmbito e no cânone desse movimento estético.

Diferentemente de Bernardin de Saint-Pierre e de Victor Hugo, os outros dois autores cujas obras foram estudados nesta tese, Villiers de l'Isle-Adam, autor do romance **L'Ève future** (1886), teve a oportunidade de levar mais adiante o embate direto contra a burguesia e o positivismo burguês, seja na sua biografia, seja na sua obra. Isso se deve ao fato de que, além de ter vivido mais e de verificar o andamento da sociedade nos estágios subseqüentes, ele pôde também encantar-se com as grandes Exposições de

Paris, nas quais eram apresentadas as novidades tecnológicas mais avançadas daquele final do século XIX. E, mais do que seus predecessores, Villiers teve a oportunidade de ver com mais clareza para onde levava toda aquela movimentação. **L'Ève future** foi concluída, ao mesmo tempo, no ponto alto do desenvolvimento científico testemunhado por Villiers, e no ponto mais baixo da sua vida material, pois ele estava praticamente em absoluta miséria nos seus últimos anos de vida. Daí a facilidade deste romance em registrar e representar no seu interior a ambivalência que marcou o autor desde sempre e no fim da vida em especial, com referência à máquina: atração e repulsa, alternadamente.

Assim é que, no que concerne à representação da natureza nesse romance simbolista de Villiers de l'Isle-Adam, podemos afirmar que o atrevimento do autor, ao levantar a mão contra a natureza no intuito de ultrapassá-la, não obterá a aprovação do oponente, o próprio Deus, que acabará por efetuar a expulsão do apóstata do Paraíso Literário, almaldiçoando-o e criando um novo sub-gênero narrativo na teoria da literatura. Isto é explicitado pelo próprio Villiers, no “*Avis au lecteur*”, com o destinatário assumido no texto. Ao colocar o próprio nome, o autor chama para si toda a responsabilidade da classificação proposta, sem delegá-la a nenhuma outra instância do romance. Ele o define como uma “*Oeuvre d'Art-métaphysique*”, criando, segundo Ponnau (2000, p.3), “*pour un livre véritablement unique en son genre la seule catégorie peut-être qui lui convienne.*”

Este autor tinha o hábito, como simbolista que era, de subverter as regras canônicas da produção literária, sejam elas quais fossem. Ele fazia uso, literariamente, da intertextualidade e de *remix* de obras famosas, na maior parte de autores que ele admirava, além de realizar inversões, tais como no conto *Aux chrétiens les lions!* ou no título do conto *Virginie e Paul*. É o caso, não de uma história de amor, porém de um *affaire d'argent* entre dois jovens burgueses apaixonados, prestes a se casar. O mesmo autor realizou também sua utopia *saintpierriana* numa ilha distante no conto *Les plagiaires de la foudre*, incluído na antologia **Histoires insolites**. Uma vez mais, Villiers surpreende e trabalha no nível da ironia, para não dizer sarcasmo. Foi esse comportamento sempre inesperado que Villiers de l'Isle-Adam repete no apagar das luzes da sua vida e da sua obra ao publicar a sua Eva não tão

futura assim para nós outros, ao mesmo tempo em que concluiu também o seu **Axël**, o ponto máximo do ideal simbolista no teatro, na nossa opinião, **L'Ève future** é, ao mesmo tempo, a manifestação de seu desassombro e da sua revolta contra uma sociedade que, ainda no século XIX, já estava indo *além* de todos os limites, de todas as possibilidades. Na sua caminhada para exceder a si próprio e ao mundo, Villiers, na sua obra, faz uma personagem propor em seu nome “Aniquilarei a Ilusão. Fá-la-ei prisioneira. Forçarei, nessa visão, o próprio Ideal a manifestar-se, pela primeira vez, PALPÁVEL, AUDÍVEL, MATERIALIZADO [...]” (p. 140, 141).

Assim, nessa trajetória em busca da representação da natureza no romance francês do século XIX, constatamos que, neste período de pujança econômica e grande desenvolvimento intelectual e cultural, o ser humano oscila entre o apego e a repulsa, a instrumentalização e a harmonização com a natureza. Os romances aqui trabalhados constituem a prova cabal dessa hesitação, que está firmemente *representada* no universo literário. Pela via estética, a literatura, uma vez mais, comprova ser termômetro e registro importante, de mão dupla, das realidades sociais e históricas. Se o real repercute na literatura, esta acaba por influir, por sua vez, a sociedade. A compreensão e a aceitação de que a relação entre homem e natureza é ambígua e de que há um trânsito entre literatura e sociedade fazem parte da nossa utopia.

Referências

A BÍBLIA de Jerusalém. Tradução direta do grego por Euclides Martins Balancini *et al.* São Paulo: Paulinas, 2003.

ABREU, Luis Machado de. Estética e ecologia no Portugal finessecular – a proposta de Jaime Magalhães Lima. In: **Diacrítica**. Aveiro: Ed. Universidade de Aveiro, nº 6, 1991, p. 177-185.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. 2. ed. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992. (Repertórios)

ALENCAR, José de. Ensaios literários. In: **Obra completa**. v, IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

AMARAL, Tarsila. Paulo e Virgínia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 maio 1942.

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. 2 ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1944.

ARISTÓTELES. **Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas**. Tradução Baby Abrão *et al.* São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985

BALZAC, Honoré de. **Écrits sur le roman: anthologie**. (Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon). Paris: Le Livre de Poche, 2000. (Références, 563)

BARBÉRIS, Pierre. A sociocrítica. In BERGEZ, Daniel *et al.* **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. Revisão da tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Leitura e crítica) p.143-182.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo: ensaios de crítica**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, Sidney. Repulsa à escritura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 ago. 1987. Folhetim, n. 548, p. B-4.

_____. *Paulo e Virgínia* de Bernardin de Saint-Pierre e o surgimento do romance burguês na Europa. In: BORGES FILHO, Oziris; GAETA, Maria Ap. J. Veiga (Org.). **Língua, Literatura e Ensino**. Franca: Gráfica Ribeirão Preto, 2004a, p. 9-33.

_____. Oralidade e escritura na narrativa simbolista: o caso de Villiers de l'Isle-Adam. In: **Letras & Letras**, Uberlândia, 12 (2) jul./dez. 1996, p. 139-147.

_____. Gregório de Matos e Boileau: dois poetas seiscentistas contra a cidade. In: BARBOSA, Sidney (Org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2004b. (Estudos Literários) p. 149-179.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 2001.

BERGEZ, Daniel *et al.* **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. Revisão da tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira, São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Leitura e crítica)

BERMAN, Marshall - **Tudo que é sólido desmancha no ar**, a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERQUE, Augustin. **Les raisons du paysage**: de la Chine antique aux environnements de synthèse. Paris: Hazan, 1995.

BLOOM, Harold. **Poesia e repressão**: o revisionismo de Blake a Stevens. Tradução Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard)

BOISSINOT, Alain. Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre. Paris: Bertrand-Lacoste, 1988. (Parcours de lecture)

BONNAFÉ, Annie. **Poésie, Nature, sacré**: Homère, Hésiode et le sentiment grec de la Nature. Lyon: Maison de l'Orient, 1984.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Buenos Aires: EMECÉ, 1967.

BOURRE, Jean-Paul. **Villiers de l'Isle-Adam: splendeur et misère**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

BUESCO, Helena Carvalhão (Coord.) **Dicionário do Romantismo literário português**. Lisboa: Caminho, 1997.

BURBAGE, Frank, **La nature**, Paris: Garnier/Flamarion, 1998.

CABANNE, Pierre. **Les peintres de plein air: du romantisme à l'impressionisme**. Paris: L'Amateur, 1998.

CABRAL, Ingrid. Introdução. In: THOREAU, Henry D. **Walden ou A vida nos bosques**. 6. ed. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Aquariana, 2001.

CAMPOS, Augusto. Capa da edição brasileira. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de. **A Eva futura**. Tradução Ecila Azeredo Grünwald. São Paulo: EDUSP, 2001.

CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964. p. 29-56.

CARONI, Italo. Um chicote contra a hipocrisia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 ago. 1987. Folhetim, n. 548, p. B-2.

CASO, Jacques de. L'École de Barbizon. In: **Encyclopaedia Universalis**. Paris: Encyclopaedia Universalis France F.A 1998.

CASTAGNINO, Raul. Presença do meio geográfico. In: _____. **Análise Literária**. 2. ed. Tradução Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1971. p.101-120.

CHALANSET, Alice. **Les sources de l'écologie**, Paris: Editions Pleins Feux, 1997. (Lundis philosophiques)

CHARTIER, Pierre. - **Introduction aux grandes théories du roman**, Paris: Bordas, 1990.

CHAUÍ, Marilena. O mito fundador do Brasil. In: **Folha de São Paulo**. Caderno Mais!, 26 de março de 2000.

CHENET, Françoise (Dir.). **Le paysage et ses grilles**: Colloque de Cerisy. Paysages? Paysage? Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (7-14 septembre 1992). Paris: L'Harmattan, 1996.

CHENET, Françoise; COLLOT, Michel. Avant-propos. In: CHENET, Françoise; COLLOT, Michel; GIRON, Baldine Saint (Dir.). **Le paysage: état des lieux – Actes du colloque de Cerisy (30 juin – 7 juillet 1999)**. Bruxelles: Ousia, 2001. p. 5-10.

CHENU, Roselyne. **L'homme moderne et son image de la nature**. Neuchâtel: Baconnière, 1974.

CHEVALIER; Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos, mitos sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 11. ed. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHOULET, Phillipe. **Nature et culture**. Paris: Quintette, 1996. (Philosopher)

CHUPEAU, Jacques. **Contes et Récits**: Villiers de l'Isle-Adam. Paris/Montreal: Bordas. 1970.

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

CONAN, Michel. Généalogie du paysage. ROGER, Alain (Dir.) **La théorie du paysage en France** (1974-1994). Seyssel: Champ Vallon (Pays-Paysages). 1995. p.360-378.

CONYNGHAM, Deborah. **Le silence éloquent**: thèmes et structure de *l'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam. Paris: Libraire José Corti. 1975.

COQUIO, Catherine. D'une espérance à l'essai, de son naufrage et d'une voix rescapée: Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*. In: KRZYWKOWSKI, Isabelle (Org.). **L'homme artificiel**: Hoffman, Shelley, Villiers de l'Isle-Adam. Paris: Ellipses, 1999.

CORAJOURD, Michel. Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent. In: ROGER, Alain (Dir.) **La théorie du paysage en France** (1974-1994). Seyssel: Champ Vallon 1995. (Pays-Paysages). p.142-152.

COULANGES, Numa Denis Fustel de. **A cidade antiga**: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma. Tradução Edson Bini. Bauru: Edipro, 1998.

COUPRIE, Alain. **La nature: Rousseau et les romantiques**. Paris: Hatier, 1985. (Profil Littérature, 94)

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**: crise da mimese/mimese da crise. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio; 49)

CROUZET, Michel. **Nature et Société chez Stendhal**: la révolte romantique. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985

CUECO, Henri. Approches du concept de paysage. In: ROGER, Alain (Dir.) **La théorie du paysage en France** (1974-1994). Seyssel: Champ Vallon (Pays-Paysages). 1995. p.168-181.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996. (Linguagem e cultura, 21).

DAGONET, François (Dir.). **Mort du paysage?**: philosophie et esthétique du paysage. Seyssel: Champ Vallon, 1989. (Millieux)

DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

DÉCULTOT, Élisabeth. **Peindre le paysage**: Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand. Tusson: Du Lérot, 1996.

DIDEROT, Denis. **Da interpretação da natureza e outros escritos**. Tradução Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989. (Biblioteca Pólen)

DOMINGOS, Norma. **O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**. (2005) Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2005.

DURBÉ, Dario; DAMIGELLA, Anna Maria. **École de Barbizon**. Tradução (para o Francês) Deanna Valente Bernar. Paris: CELIVI, 1989.

EHRARD, Jean. Préface. In: SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paul et Virginie**. Paris: Gallimard, 1984. (Poche Folio, 34)

EIGELDINGER, Marc. Rimbaud et sa vision mythique de la nature. In: CHENU, Roselyne. **L'homme moderne et son image de la nature**. Neuchâtel: Baconnière, 1974.

ELIADE, Mircea. **Histoire des croyances et des idées religieuses**: de l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis. Paris: Payot, 1984.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor**. Tradução Antonio Carlos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ENCLYCLOPÉDIE de la littérature. Paris: La Pochothèque/Garzanti, 2003. (Encyclopédies d'aujourd'hui. Le livre de poche)

FARIA, Regina Lúcia de. A paisagem exótica tropical como experiência cotidiana de identidade nacional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 7., 2000. Salvador: **Anais ...** Salvador: Ed. UFBA, 2000. CD-ROM.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

FUNARI, Pedro Paulo. Reflexões em torno da cidade romana. In: BARBOSA, Sidney (Org). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2004. p. 45-78.

GLAUDES, Pierre. (sous la direction de) **La représentation dans la littérature et les arts**: anthologie. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999. (Théories de la littérature)

GIMENEZ, José Carlos. As representações da cidade no imaginário medieval. In BARBOSA, Sidney (Org). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2004. p. 79-90.

GOETHE, Johan Wolfgang. **Afinidades eletivas**. Tradução Conceição G. Souto Maior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966. (Clássicos de bolso)

GRÜNEWALD, Ecila Azeredo. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de. **A Eva futura**. Tradução Ecila Azeredo Grünwald. São Paulo: EdUSP, 2001.

HAQUETTE, Jean-Louis. Le jardin de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*. In: CHENET, Françoise; COLLOT, Michel; GIRON, Baldine Saint (Dir.). **Le paysage: État des lieux – Actes du colloque de Cerisy (30 juin – 7 juillet 1999)**. Bruxelles: Ousia, 2001.

HARRISON, Robert. **Forêts: essai sur l'imaginaire occidental**. Tradução (do inglês para o francês) Florence Naugrette. Paris: Flammarion, 1992.

HOODASHTIAN, Ata. **Confrontation des valeurs à l'issue de la mondialisation de la modernité occidentale**. Conferência proferida na Université de Paris VIII, na ocasião do Colóquio "Mondialisation et Éducation, 1999", 14 p. (texto datilografado, fornecido pelo autor)

HORÁCIO. Arte Poética (*Epistola ad Pisones*) in: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. **Les travailleurs de la mer; L'homme qui rit; Quatrevingt-treize**. Paris: Seuil, 1963.

HUISMAN, Bruno; RIBES, François. **Les philosophes et la Nature**. Paris: Bordas, 1990.

HUYGHE, René. **La relève de l'imaginaire: la peinture française au XIXème siècle, romantisme, réalisme**. Paris: Flammarion, 1976.

JOB-QUERZOLA, Andrée. Vie et mort de l'automate décadant: de l'artifice à l'homme artificiel. In: KRZYWKOWSKI, Isabelle (Org.). **L'homme artificiel: Hoffman, Shelley, Villiers de L'Isle-Adam**. Paris: Ellipses, 1999

JONAS, Hans. **Le principe responsabilité**. Tradução (do alemão para o francês) Jean Greisch. Paris: Champs/Flammarion, 1998.

KANY-TURPIN, Jose. Les conceptions de la nature chez Lucrèce. In: CUSSET, Christophe (Coord.). **La nature et ses représentations dans l'Antiquité**. Acte

du Colloque des 24 et 25 octobre 1996 École normale supérieur de Fontenay-Saint-Cloud. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1999.

KI-ZERBO, Joseph. **Compagnons du soleil**: anthologie de grands textes de l'humanité sur les rapports entre l'homme et la nature. Paris: Éditions La Découverte/UNESCO, 1992.

KHOTE, Flávio René. **Literatura e Sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez/ Autores Associados, 1981.

LAGARD, André; MICHARD, Laurent. **Les grands auteurs du programme**: . Le XVIIIème siècle. Paris: Bordas, 1970.

LASSUS, Bernard. Histoire d'une passion théorique, ou: comment on devient un Raboliot du Paysage. In: ROGER, Alain (Dir.) **La théorie du paysage en France** (1974-1994). Seyssel: Champ Vallon, 1995. (Pays-Paysages). p. 424-437.

LIMA, Luiz Costa. **Estruturalismo e teoria da Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LOURES, Carlos. **Eça de Queirós**. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/eca_de_queiros.htm>. Acesso em: 15 de abr. de 2005.

LUGINBÜHL, Yves. Le paysage rural. La couleur de l'agricole, la saveur de l'agricole, mais qui reste-t-il de l'agricole?. In: ROGER, Alain (Dir.) **La théorie du paysage en France** (1974-1994). Seyssel: Champ Vallon, 1995. (Pays-Paysages). p. 313-333.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. Tradução Letizia Zini Antunes. In: **Adhominen: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História**. Tomo II **Música e Literatura**. São Paulo: Ad Hominem, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. **Le contexte de l'oeuvre littéraire**, énonciation, écrivain, société. Paris: Dunod, 1993.

MARCHAL, Bertrand. **Lire le symbolisme**. Paris: 1993.

MARTIN, René. Préface. In: CUSSET, Christophe (Coord.). **La nature et ses représentations dans l'Antiquité**. Acte du Colloque des 24 et 25 octobre 1996 École normale supérieur de Fontenay-Saint-Cloud. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1999.

MAUZI, Robert. Préface. In: SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paul et Virginie**. Paris: Garnier/Flamarion, 1966. (Poche, 87)

MCKEON, Richard. **A crítica literária e o conceito de imitação na Antigüidade**. Tradução Zina Maria Bellodi. Araraquara: Setor de Teoria da Literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, 1972.

MIRANDA, **Evaristo de. Natureza, conservação e cultura**: ensaios sobre a relação do homem com a natureza no Brasil. São Paulo: Metalivros, 2003.

MITTERAND, Henri *et al.* **Littératures, textes et documents**: Le XVIIIème siècle. Paris: Nathan. 1986.

MOREL, Pierre, (Org) – **Aristote et la notion de nature**. Bordeaux: Presses Universitaire de Bordeaux, 1997. (Histoire des pensées)

MORETTO, Fulvia. **L'idée de nature dans les temps modernes et dans le Romantisme**. Araraquara: FCL/UNESP, 1980.

_____. **La natura nei canti del Leopardi**. São Paulo: FFCL/Araraquara, 1972. (Folheto)

_____. **La nature dans les poèmes de Vigny**. São Paulo: Gráfica da FFLCH/USP, 1971.

MOSSER, Monique; TEYSSOT, Georges. **Histoire des jardins**: de la Renaissance à nos jours. Paris: Flammarion, 2002.

NOIRAY, Jacques. **Le romancier et la machine**: l'image de la machine dans le roman français. v. 2., Paris: José Corti, 1982.

NOTICE sur Bernardin de Saint-Pierre. In: SAINT-PIERRE, Bernardin. **Paul et Virginie**: la chaumière indienne, les origines de *Paul et Virginie*, Paris: Ernest Flammarion, [18-?-]. p.1-6.

NYS, Philippe. L'État d'un lieu *ou* Du bon usage de la puissance métaphorique du jardin. In: CHENET, Françoise; COLLOT, Michel; GIRONS, Baldine Saint (Dir.). **Le paysage**: État des lieux – Actes du colloque de Cerisy (30 juin – 7 juillet 1999). Bruxelles: Ousia, 2001.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do Romantismo à vanguarda. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, **O nôvo romance francês**. São Paulo: Buriiti, 1966.

_____. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

PETIT, Alain. L'Art imite la nature: les fins de l'art et les fins de la nature. In **Aristote et la notion de nature** (Textes réunis et présentés par Pierre Marie Morel). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p.53-61.

PIROUÉ, Georges, **Victor Hugo romancier, ou les dessus de l'inconnu**. Paris: Denoël, 1985.

PITIÉ, Jean. En châtelleraudais: littérature et paysages. **Le Picton**, Poitiers, n. 74, p. 53 – 61, mars/avril, 1989.

PLATÃO. **A República**. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. 21. ed. São Paulo: Ática, 1944. (Bom Livro)

PONNAU, Gwenhaël. **L'Éve future ou l'oeuvre en question**. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. (Écriture)

PREVIDE, Mauri Cruz. **Entre ruas e veredas**: o espaço e os caminhos da cidade e do campo em *Les misérables* de Victor Hugo. (2005) Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2005.

RAIMOND, Michel. **Le roman**. Paris: Armand Colin, 1991.

RAITT, Alan W. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste**. Paris: José Corti: 1965.

REBOUL, Pierre. Prefácio. In VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Philippe-Auguste Mathias de. **Contes cruels**. Paris: Gallimard, 2003. (Le livre de Poche)

RIBON, Michel. **A arte e a natureza**. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991. (Filosofar no presente)

RIOT-SARCEY, Michèle *et al.* **Dictionnaire des utopies**. Paris: Larousse, 2002.

ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Mayenne: Gallimard, 1997. (Bibliothèque des Sciences Humaines)

_____. *Ut pictura hortus*: introduction à l'art des jardins. In DAGONET, François (Dir.). **Mort du paysage?**: philosophie et esthétique du paysage. Seyssel: Champ Vallon, 1989. (Millieux)

ROSENFELD, Anatol. **Autores pré-românticos alemães**. 2.ed. São Paulo: EPU, 1991.

RUSHDIE, Salman. **Oriente, Ocidente**. Tradução de Melina R. de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. Notice sur Bernardin de Saint-Pierre. In: SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paul et Virginie. La Chaumière Indienne. Les origines de Paul et Virginie**. Paris: Ernest Flammarion, [18-?-].

SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paul e Virginie**. Paris: Gallimard, 1984. (Folio)

_____. **Paulo e Virgínia**. Tradução Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Ícone, 1986. (Clássicos e Malditos)

_____. Avant-propos. In: SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paul et Virginie. La Chaumière Indienne. Les origines de Paul et Virginie.** Paris: Ernest Flammarion, [18-?-].

SALA, Charles. **Caspar David Friedrich et la peinture romantique.** Paris: Terrail. 1993.

SANSOT, Pierre. **Poétique de la ville.** Paris: Armand Colin. 1997.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória.** Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SÉRÉNO, Thierry. Regard épicurien et représentation de la nature dans le *De rerum natura* de Lucrèce. In: CUSSET, Christophe (Dir.). **La nature et ses représentations dans l'Antiquité.** Actes du Colloque des 24 et 25 octobre 1996 École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1999.

SERRES, Michel, **O contrato natural.** Tradução Beatriz Sidoux. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. (Nova Fronteira Verde)

SERVIER, Jean. **Histoire de l'utopie.** Paris: Gallimard, 1967. (Idées, 127)

SHAKESPEARE, William. Conto de inverno. In: **Obra Completa**, v. 3. Tradução F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

SOUSA, Eudoro. **História e Mito.** Brasília: Ed. UnB, 1981. (Cadernos da UnB)

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800).** Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

THOREAU, Henry D. **Walden ou A vida nos bosques.** 6. ed. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Aquariana, 2001.

TOCANE, Bernard. **L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVIIème Siècle:** contribution à l'histoire de la pensée classique. Paris: Klincksieck [19--].

TRINGALE, Dante. Mito e ecologia em Horácio. **Itinerários**, Araraquara, UNESP, n. 2, 1991. p. 1–54.

VAN TIEGHEM, Paul. **Le Romantisme dans la littérature européenne.** Paris: Albin Michel, 1969. (L'évolution de l'humanité)

VIARD, Jean. **Le tiers espace: essai sur la Nature.** Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de. **A Eva futura**. Tradução Ecila Azeredo Grünewald. São Paulo: Ed. USP, 2001.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Aguste de. **Oeuvres complètes**. Édition établie par Alan RAITT et Pierre-Georges CASTEX avec la collaboration de Jean-Marie BELLEFROID, Paris: Gallimard, 1986.
(Bibliothèque de la Pléiade)

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Delfoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

ZOLA, Émile. **Aux Champs**: la banlieue, le bois, la rivière. La Rochelle: Rumeur des Ages, 1994. (Passage à Parole)