

DENISE FRAGA

**UM PARÁGRAFO DE HISTÓRIA NA LITERATURA
FRANCESA: A REPRESENTAÇÃO DO CASO DREYFUS EM
L'ÎLE DES PINGOUINS, DE ANATOLE FRANCE**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, câmpus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de concentração:
Teoria da Literatura)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer

São José do Rio Preto

27 de fevereiro de 2007

Fraga, Denise.

Um parágrafo de história na literatura francesa: a representação do Caso Dreyfus em *L'Île des pingouins*, de Anatole France / Denise Fraga. – São José do Rio Preto: [s.n.], 2007.

214 f. : il.; 30 cm.

Orientadora: Norma Wimmer

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura francesa - Séc. XX - História e crítica. 2. Narrativa (Retórica). 3. Ficção francesa - Séc. XX - História e crítica. 4. Paródia, caricatura e hipérbole. 5. Caso Dreyfus. 6. France, Anatole, 1884-1924 - *L'Île des pingouins* - Crítica e interpretação. I. Wimmer, Norma. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.133.1.09

DENISE FRAGA

**Um parágrafo de história na literatura francesa: a representação do
Caso Dreyfus em *L'Île des pingouins*, de Anatole France**

COMISSÃO EXAMINADORA

Titulares

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer (orientadora)

Prof^a. Dr^a. Gisèle Manganelli Fernandes (UNESP - SJRP)

Prof^a. Dr^a. Regina Maria Salgado Campos (USP- FFLCH)

Suplentes

Prof^a. Dr^a. Diva Cardoso de Camargo (UNESP- SJRP)

Prof^a. Dr^a. Glória Carneiro do Amaral (USP- FFLCH)

São José do Rio Preto, 27 de fevereiro de 2007

Ao meu pai,
à minha mãe
e ao meu esposo,
amores além da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo homem.

À Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer, pela orientação segura e competente, pelo desprendimento, pela atenção e pelo carinho dispensados a mim nessa jornada; agradeço também a oportunidade singular que me concedeu ao orientar-me pelo caminho das letras francesas.

À Prof^a. Dr^a. Maria Regina Salgado Campos, pela leitura atenta deste trabalho e pelas valiosas contribuições por ocasião da Defesa; pela confiança e generosidade no empréstimo de livros, artigos e pelas anotações acerca da obra de Gustave Doré.

À Prof^a. Dr^a. Diva Cadoso de Camargo, pelo interesse com que leu este trabalho e pelas observações e sugestões judiciosas por ocasião da Defesa.

À Prof^a. Dr^a. Giséle Manganelli Fernandes pelas valiosas sugestões fornecidas no Exame de Qualificação e pela solidariedade na elaboração do abstract.

À Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja, pela leitura e pelas valorosas contribuições por ocasião da Qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Sônia Helena Oliveira Raymundo Piteri, pelas indicações bibliográficas e pelos ensinamentos ministrados na disciplina “Literatura e História”.

À Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Medeiros Pereira, da Universidade Estadual de Campinas, pelas anotações e sugestões a mim fornecidas no Seminário de Estudos Literários em novembro de 2005.

Ao meu pai Oscar e à minha mãe Nair pelo estímulo incessante em relação aos estudos e pelo amor incondicional que lhes permitiu acreditar nos meus sonhos e vivê-los comigo.

Ao meu esposo Rogério pela cumplicidade, pelo incentivo e apoio incansáveis, pelo aconchego nas horas incertas e pelas alegrias do cotidiano.

Aos meus sempre amigos Vanessa, Patrícia, Flávio, Carlos Eduardo e Vinicius, que acompanharam este projeto desde o início; agradeço a todos pelo companheirismo e por cultivarem comigo a virtude da amizade.

Ao Leandro, à Lígia e à Solange, queridos amigos do grupo de estudos “Antilogia”, pela generosidade na troca de conhecimentos e experiências acadêmicas e pessoais, que imprimiram novas cores ao meu modo de olhar o mundo.

À dedicada amiga Priscila Pereira Paschoa pela leitura e pelo auxílio indispensável na formatação desse trabalho.

Ao CNPq pelo apoio financeiro dispensado à realização desta pesquisa.

A todos que colaboraram direta ou indiretamente para a realização desse trabalho

o meu sincero reconhecimento.

Talvez haja ainda um futuro para o riso. Que acontecerá quando a máxima: “a espécie é tudo, o indivíduo é nada” tiver se incorporado à humanidade e quando todos tiverem livre acesso a esta suprema libertação, a esta suprema irresponsabilidade? Enquanto se espera tudo caminha de maneira muito diferente e a comédia da existência não ganhou consciência de si, enquanto se espera nós continuamos na idade da tragédia, no tempo das morais e das religiões.

Friedrich Nietzsche

FRAGA, Denise. *Um parágrafo de história na literatura francesa: a representação do Caso Dreyfus em L'Île des pingouins, de Anatole France*. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de concentração: Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2007.

RESUMO

Esta dissertação propõe a análise do livro VI de *L'Île des pingouins* (1908), de Anatole France (1884-1924). Nessa obra, a sociedade francesa é representada satiricamente por uma tribo de pingüins metamorfoseados em homens após terem recebido, equivocadamente, o sacramento do batismo pelo velho apóstolo Mael, que confundira as aves com homens de pequena estatura. Dividida em oito seções, denominadas “livros” pela narrativa, a fim de assemelhá-la às obras ditas sagradas, a sexta retoma o Caso Dreyfus (1894-1906), um caso de espionagem conhecido como um dos maiores erros judiciários da história moderna. O capitão Alfred Dreyfus, acusado de ter entregue segredos militares da artilharia do exército francês ao exército alemão, é preso e deportado para a Ilha do Diabo, onde fica por cinco anos, até a revisão de seu processo e a descoberta do verdadeiro espião. Em *L'Île des pingouins*, o Caso Dreyfus é representado parodicamente pelo “Caso Pyrot”, em que um oficial pingüim é acusado injustamente de ter entregue oitenta mil fardos de feno ao inimigo exército marsuino. Sob o riso, entrevemos o desencanto do narrador: a apresentação caricatural dos personagens, a sátira à história e ao método positivista revelam, contudo, uma visão pessimista acerca da origem do universo, do homem e do tecer de sua história. Diante disso, os objetivos desse trabalho são: (i) verificar como o Caso Dreyfus é retomado no livro VI da narrativa francesa, intitulado, “Os tempos modernos – O Caso dos oitenta mil fardos de feno”, observando quais são os efeitos da utilização de recursos como a paródia, a hipérbole e a caricatura para satirizar personagens históricos, instituições sociais (como a igreja, o exército, o governo) e o próprio desfecho do Caso; (ii) analisar os meios utilizados pelo romancista a fim de conferir a sua releitura crítica da História um caráter estético, examinando como o escritor confere literariedade aos fatos históricos, transformando-os em partes constituintes de sua obra.

Palavras-chave: Literatura, História, narrativa francesa, Caso Dreyfus, paródia, caricatura, hipérbole, Anatole France.

FRAGA, Denise. A moment in history in French Literature: the representation of the Dreyfus Case in *L'Île des pingouins*, by Anatole France. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de concentração: Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2007.

ABSTRACT

This thesis analyzes Book VI of *L'Île des pingouins* (1908), by Anatole France (1884-1924). In the novel, French society is satirically represented by a group of penguins metamorphosed into men after having being mistakenly baptized by the old apostle Mael, who mistook the birds for short men. The novel is divided into eight sections called “books”, in order to make them look like the sacred books. The sixth book is about the Dreyfus Case (1894-1906), a case of espionage known as one of the greatest judicial errors of modern history. Capitan Alfred Dreyfus, accused of having handed in military secrets belonging to the French artillery army to the German army, was arrested and deported to the Devil’s Island, where he stayed for five years, until his process was reviewed and the real spy was found out. In *L'Île des pingouins*, the Dreyfus Case is represented in a parodical way by the “Pyrot Case”, in which a penguin official is unfairly accused of having handed in eighty thousand bales of hay to the porpoise enemy army. Through laughter, the reader realizes the narrator’s disenchantment: the presentation of the characters as caricatures, the satire in relation to history and the positive method shows, however, a pessimistic view of the origin of the universe, of mankind and its history. Therefore, the objectives of this thesis are: i) to verify how the Dreyfus Case is recovered in Book VI of the novel, whose title is “Modern Times – The Case of the Eighty Thousand Bales of Hay”, by studying the effects of the usage of parody, hyperbole, and caricature in order to satirize historical figures, social institutions (such as the Church, the army, the government) and even the end of the Case; ii) to analyze the means used by the novelist to give his critical rereading of history an aesthetic feature, by examining how the writer gives literariness to historical facts, transforming them into parts of his novel.

Keywords: Literature, History, French Literature, The Dreyfus Case, parody, caricature, hyperbole, Anatole France.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustrações do capítulo III ‘Um parágrafo de História: o Caso Dreyfus’¹

- Página 134 – Caricatura de Dreyfus: ‘Le pif du frère à Mathieu’
- Página 135- Caricatura de Zola: ‘La vérité sort de son puits’, de Caran d’Ache
- Página 137 – Capas dos jornais ‘Psst’ e ‘Le sifflet’
- Página 138 – Caricatura de Dreyfus: ‘Musée des horreurs – Le traître’
- Página 140 – Dreyfus encarcerado
- Página 141 – ‘Un dîner en famille’

¹ As figuras das páginas 134, 135, 137 e 141 estão disponíveis em LETHÈVE, J. *La caricature et la presse surtout autour de l’Affaire Dreyfus*. Disponível em: <home.wlu.edu/.../dreyfus/whitney/dreyfus3.htm>. Acesso em: 10 jun. 2006. Já as das páginas 138, 140, em <assoc.orange.fr/d-d.natanson/antisemitisme.htm>. Acesso em 10 jun. 06.

SUMÁRIO

Entre a absurdidade da condição humana e o gosto pela existência: um breve percorrer por entre as obras e o pensamento de Anatole France (1884 - 1924).....	13
I. A representação satírica da história francesa e da civilização ocidental em <i>L'Île des pingouins</i>	38
II. Universalidade e particularidade: a ficcionalidade e a história em <i>L'Île des pingouins</i>	65
Considerações acerca do processo de interação da História com a literatura.....	66
Uma visão da história por Anatole France: crítica ao método positivista e a afirmação da história como arte	71
A ficcionalização da história em <i>L'Île des pingouins</i> : a afirmação da interpretação artística da história.....	79
III. Um parágrafo de História: o Caso Dreyfus	104
O Caso Dreyfus: um dos maiores erros judiciários da história nos tempos modernos..	105
O "J'accuse" de Émile Zola: o expoente da literatura polêmica sobre o Caso Dreyfus.....	124
A caricatura e a imprensa durante o Caso Dreyfus: reflexos dos embates <i>dreyfusard</i> e <i>antidreyfusard</i>	130
IV. A transposição paródica do Caso Dreyfus em <i>L'Île des pingouins</i>	143
Algumas reflexões acerca do procedimento parodístico	144
A transposição paródica do Caso Dreyfus: o Caso Pyrot	153
V. <i>L'Île des pingouins</i> : além da comicidade a secreta amargura	186
VI. Anexos	199
VII. Bibliografia	205
Do autor	206
Artigos críticos sobre <i>L'Île des pingouins</i> e a produção ficcional de Anatole France.....	206
Obras de embasamento teórico, artigos críticos (Teoria da Literatura, Literatura e História, estudos sobre comicidade) e obras de referência	207

Obras históricas sobre a França e o Caso Dreyfus	211
Dicionários	212
Referências das imagens	212
Referências das citações	213



Anatole France por Anders Zorn

**ENTRE A ABSURDIDADE DA CONDIÇÃO HUMANA E O GOSTO PELA
EXISTÊNCIA: UM BREVE PERCORRER POR ENTRE AS OBRAS E O
PENSAMENTO DE ANATOLE FRANCE (1884 - 1924)**

*A*o iniciar seu estudo intitulado *Anatole France* (1994), cujo objetivo é percorrer os motivos presentes nas obras do escritor francês, Marie-Claire Bancquart afirma sua predileção pelos autores que, de um modo ou de outro, mostram-se rebeldes às classificações em um primeiro contato. Em seguida, considera o fato de um estudo aprofundado da produção de qualquer autor tornar duvidosas as possíveis classificações a ela atribuídas, fazendo os rótulos, conseqüentemente, escorrer pelos dedos. Por fim, admite não serem justas tais classificações, embora facilitem, para o leitor, um primeiro contato. Segundo ela, ainda, há prosadores, por outro lado, cuja independência não permite defini-los com uma única expressão, ou afixar-lhes um rótulo, como os utilizados nas classificações de períodos literários, quais sejam, “naturalista”, “realista” ou “romântico”. Entre tais prosadores figuraria Anatole France, dada a impossibilidade de enquadrá-lo em alguma corrente literária, nem a caráter de aproximação; caso fosse necessário defini-lo, seria preciso dizer “o último dos grandes clássicos franceses” (p. 7).

Para a estudiosa, a obra de France volta a ser relida após ter sido alvo da crítica por muito tempo. A apreciação dos críticos acerca da literatura franceana era variada: alguns a consideravam conformista, outros, perversora; alguns consideravam Anatole France um escritor de pastiches ou, ainda, o tomavam como utopista, oportunista ou agitador. Ao contrário destas apreciações, as quais, sob nenhum aspecto, permitem-nos conhecer a obra de France, a crítica realizada por Bancquart segue os passos de um romancista cujos textos testemunham suas feridas e alegrias, transformando-as; segue os passos de um

escritor que revela uma rara lucidez frente a seu tempo, anunciando problemas da sociedade moderna.

Embasados no referido estudo de Bancquart, traçaremos um breve panorama de algumas narrativas franceanas, bem como das idéias centrais que direcionam o pensamento do escritor francês, a fim de apresentar a ambos, mesmo sucintamente, aos leitores desse trabalho.

Jacques Anatole François Thibault nasceu a 16 de abril de 1884, no cais Malaquais, em Paris. O pseudônimo “France” advém do nome da livraria adquirida, em 1839, por Noël François Thibault, seu pai, chamada “Librairie de France-Thibault”. A partir de então, ele passa a ser chamado “France” por seus clientes e amigos, o que, um mês antes do nascimento de Anatole, faz o nome da família quase desaparecer. Anatole, desde a infância, é também chamado “France”, indistintamente, inclusive em seus boletins escolares, e será esse o nome escolhido pelo escritor para assinar suas produções ficcionais.

Embora educado no Colégio Stanislas, conhecido pela excelência do ensino ministrado, sua verdadeira formação ocorre na livraria de seu pai, por meio da qual tem acesso a documentos sobre a Revolução e a obras de cultura geral, cuja orientação não era considerada “clássica”, como as obras de Apuleio (125-180 d.C.) e Zozimo, histórias da decadência romana e do Baixo-Império. Dotado de uma memória brilhante, France, em seus textos, dialoga com suas leituras da juventude. O acesso a uma grande soma de livros sobre a gnose, o ocultismo, sobre as “ciências secretas”, cuja voga ocorreu no século XVIII, época do desenvolvimento da Rosa-Cruz, da franco-maçonaria mística, bem como obras

sobre alquimia, são responsáveis pela formação de um pensamento livre de amarras advindas de dogmas e interessado pelas coincidências mágicas, que buscava encontrar uma explicação para a harmonia do mundo. Anatole France conheceu muito cedo a atração que se pode sentir ao manejar um livro, ao estreitá-lo. Uma biblioteca era, por sua vez, para um jovem tímido como ele, um refúgio contra as brutalidades do mundo e uma maneira de conhecê-lo, sendo, ao mesmo tempo, um microcosmo, por oferecer o equivalente de todo o universo, e um asilo, dado tal equivalente tornar-se “ínofensivo” nas páginas dos livros. Os livros, em seu conteúdo intelectual e sensível, em sua forma “carnal”, consistiram na mais valiosa herança deixada por Noël France a Anatole. Pelo lugar especial que os livros e as bibliotecas ocupam em suas obras, é possível avaliar a estima dedicada a eles pelo romancista. Uma vez tornado escritor, houve a necessidade de sair de seu gabinete de trabalho para tomar lugar nas lutas e nos pesares da cidade. Seus próprios livros proclamam bem a excelência, mas também a insuficiência da biblioteca, pois, segundo ele, há experiências só passíveis de realização a partir de uma convivência “concreta” na sociedade.

Dedicado aos livros, Anatole France os define como “obras de feitiçaria”:

Um livro é, conforme Littré, a reunião de vários cadernos de páginas manuscritas ou impressas. Essa definição não me contenta. Eu definiria o livro como uma obra de magia da qual saem todas espécies de imagens que perturbam os espíritos e modificam os corações. Eu diria ainda: o livro é uma maquinazinha mágica que nos transporta para imagens do passado ou para sombras sobrenaturais. Aqueles que lêem muitos livros são como consumidores de hachiche. Eles vivem em um sonho. O veneno sutil que penetra seu cérebro os torna insensíveis ao mundo real e os oferece como presas a fantasmas

terríveis ou sedutores. O livro é o ópio do Ocidente. Ele nos devora.
(FRANCE, 1926, p. 9-10)²

France inicia sua carreira literária escrevendo poemas. Entre 1873 e 1876, publica *Les Poèmes dorés*, *Idylles et Légendes* e *Les noces corinthiennes*, sendo considerado, nessa época, um jovem mestre pelos parnasianos. Contudo, ele não pertence à corrente ortodoxa do Parnaso, dirigida por Leconte de Lisle. France identifica-se com um grupo cujo interesse é o período de transição entre a Antigüidade e o cristianismo, atenta à ciência de seu tempo. Em seus poemas, a evocação do cristianismo faz-se de modo ambíguo, pois seus personagens buscam “à torrente profunda das voluptuosidades sagradas”; o catolicismo que o atrai, como aos escritores Chateaubriand (1768-1848), Renan (1823-1892) e Michelet (1789-1874), é o da sedução perturbadora das belas pecadoras convertidas.

Ao evocar o cristianismo em seus poemas, France mantém-se oposto ao cristianismo dogmático, propagador da castidade e do conformismo social. O escritor não deixará, com isso, de aspirar a um politeísmo, segundo ele, inerente ao homem: para France, o politeísmo possibilitou uma floração única das artes na Grécia, permitiu a paz romana e concedeu ao mundo, por dois séculos, uma felicidade jamais retomada. A unidade imposta pela crença no deus judaico-cristão era considerada por ele dura e deformadora.

De acordo com France, os mitos são necessários ao homem, pois esse neles encontra matéria para sonhar, projetando questões impossíveis de

² Faz-se necessário ressaltar que as traduções realizadas nessa dissertação foram realizadas por nós.

resolver racionalmente sobre o seu destino e o do universo. Por isso, ele tinha prazer em citar os mitos antigos. Para o escritor francês, os contos são formas atenuadas do mito e refazem o mundo a sua maneira, ajudando o homem a imaginar, a sentir e a amar. Quanto a serem considerados absurdos, ele afirma serem as coisas absurdas as únicas agradáveis, belas, responsáveis por conferir graça à vida e por nos impedir de morrer de tédio. Portanto, em sua opinião, faz-se necessário apreciar os mitos porque eles são imaginários, mas não esquecer jamais que eles o são. France adverte ser preciso escolher entre eles os que permitem o desenvolvimento mais amplo de nossa existência e os que nos colocam em relação direta com o universo.

Em revanche, o cristianismo parecia-lhe ter colocado às claras uma mitologia nefasta. Primeiramente, por ser repressivo, dadas suas proibições contra o sexo, contra o corpo e contra o livre exercício do pensamento. Em seguida, por não admitir ser nossa vida inexplicável, encobrimo a fundamental absurdidade da existência por meio de dogmas obscuros: os homens são degolados à propósito da Trindade, ou da natureza do Cristo. France sempre se opôs ao cristianismo, seja escrevendo *Les noces corinthiennes* ou participando oficialmente da separação da Igreja e do Estado. Ele concebia esta doutrina como plena de morte e de tristeza. Mesmo intelectualmente oposto à Igreja, France sentia-se atraído por alguns aspectos do catolicismo, fato gerador de ambivalência em escritos nos quais ele o retomava. A ingenuidade da vida dos santos, a fé amável de São Francisco pareciam-lhe tornar vivaz e agradável essa crença tão rude em seu princípio.

Ao escrever seus poemas, France expressou, pela primeira vez, sua ligação com a doutrina científica darwiniana: ela concede-lhe explicações claras acerca da evolução do universo. Enquanto a Igreja atacava ferozmente a teoria que concebia o homem como oriundo de animais, France divertia-se ao observar nos escritos antigos, como os de Lucrécio (98 a 55 a.C.) e Virgílio (70 a 19 a.C.), a evidência dessa possibilidade da origem humana. Contudo, Bancquart (1994, p. 41) sublinha que a teoria evolucionista de Darwin (1809-1882) não era sempre abordada, em seus poemas, pelo lado positivo:

Anatole France constata que o ímpeto da vida, é também uma luta para a vida que condena novas vítimas sem cessar, árvores, libélulas, cervos, homens e mulheres, a um desaparecimento que torna a terra, concomitantemente, um lugar de desejo e um lugar cruel e fúnebre. É sempre por essa idéia do efêmero no gozo que a sensibilidade de Anatole France é marcada.

A idéia da presença do efêmero no gozo não permanece restrita aos poemas, mas é também uma idéia fundadora para sua obra ficcional em prosa, responsável por explicar tanto os acentos trágicos quanto a coloração voluptuosa presente em suas narrativas. Após a publicação de *Les noces corinthiennes*, France deixa de escrever poemas para dedicar-se a sua obra ficcional em prosa. Diante da característica dúbia de seu pensamento, France percebe não serem os versos precisos do Parnaso compatíveis a sua sensibilidade, formada pela tensão entre contrários. Em suas narrativas, e mesmo nas poesias, o escritor demonstra um pensamento essencialmente formado, como a crença no darwinismo, uma das formulações que o acompanhou durante toda sua vida. Embora as experiências pessoais e sociais vividas por ele tenham conferido diferentes e novas nuances aos

seus escritos, eles permanecerão dominados por dubiedades como a atração e a repulsa pelo catolicismo, uma dupla postulação rumo ao prazer e ao desespero.

No ano de 1881, escreve *Le crime de Sylvestre Bonnard*³, obra pela qual é agraciado com o Prêmio Nobel em 1921. O romance consiste na justaposição de duas novelas dispostas em torno do personagem principal, Sylvestre Bonnard, um velho erudito, jovem de espírito e eloqüente. Em uma ocasião, ele oferece lenha a uma mulher necessitada; esta faz fortuna e lhe oferece um valoroso manuscrito. Na segunda parte da obra, Bonnard encontra a neta de uma mulher que ele amara, educa-a, pelas mãos de uma governanta, casa-a e aproveita a felicidade no seio dessa família inesperada. Com esse romance, France alcança certa notoriedade nos salões e nas sociedades literárias. ‘Sonhador até então oprimido, ele celebra as docilidades da imaginação, a necessidade de os homens evadirem-se da dureza do real. Isso lhe concede um lugar original’ (BANCQUART, 1994, p. 44).

Em uma época na qual os jornais desempenhavam um papel importante na divulgação de obras e de críticas literárias, France, em 1886, publica, semanalmente, no jornal *Le temps*, críticas literárias, depois compiladas em um volume intitulado *La vie littéraire*. Em seus estudos, antes de dissecar as obras a fim de revelar os meandros de sua composição, ele traduz aos leitores a impressão que tais obras produziram em seu espírito, conduta interpretada pelos demais críticos como ‘impressionista’ ou, ainda, ‘subjetivista’ (CHASTENET, 1971, p. 39). Segundo Anatole France:

³ *O crime de Sylvestre Bonnard*

A crítica é, como a filosofia e a história, uma espécie de romance empregado pelos espíritos sérios e curiosos, e todo romance, em sentido amplo, é uma autobiografia. O bom crítico é aquele que conta as aventuras de sua alma no interior das obras-primas.

Não há crítica objetiva, assim como não há arte objetiva, e todos aqueles que presumem não inscrever a si mesmos em suas obras são vítimas da mais falaciosa ilusão. A verdade é que nunca saímos de nós mesmos. Essa é uma de nossas maiores misérias. [...] Estamos presos em nossa pessoa como em uma prisão perpétua. O que nós deveríamos fazer, ao que me parece, seria reconhecer com boa vontade essa terrível condição e confessar que nós falamos de nós mesmos cada vez que não temos a força de nos calar.

Para ser franco, o crítico deveria dizer:

– Senhores, eu vou falar de mim sobre Shakespeare, sobre Racine, ou Pascal ou Goethe. É uma oportunidade bastante boa. (FRANCE, 1926, p. 5-6)

Após a publicação de *Thaïs* (1890), France recebe críticas veementes do público, que considerava o romance “escabroso e ímpio”, e dos jesuítas. Contudo, a partir dele reconhecemos o escritor Anatole France reivindicando de modo definitivo seu lugar, livrando-se de antigas oposições, reconhecendo-se e permitindo-se conhecer. Publicado na *Revue des deux mondes*, o romance teve partes censuradas, a saber, as passagens favoráveis ao desejo, configurado como o mestre do mundo, e contrárias à ortodoxia religiosa. Contudo, os cortes não foram significativos o suficiente para impedir *Thaïs* de ultrapassar as normas. O problema da existência de Deus e da significação de nossa vida são colocados no romance. A “moral” responsável por explicar a felicidade de Thaïs, convertida ao cristianismo pelo desejo de uma paixão absoluta, revela a consciência de que, para salvar-se, é preciso compreender o mundo como atravessado por um querer eterno, sendo sua realização efetuada sob a forma do amor, das artes ou dos estudos.

A partir das críticas recebidas, France passa a escrever sobre o que considerava o problema geral posto pelos romances: “o filósofo (o sábio) é responsável pelos atos inspirados por seu pensamento? Ele deve esconder a verdade, se ela pode ser nociva?” (BANCQUART, 1994, p. 49). Esta questão, como muitas outras postas por Anatole France, mostra-se espantosamente atual. Ainda de acordo com o escritor: “É o pensamento quem conduz o mundo. [...] A ciência e a filosofia saída da ciência não fazem a felicidade da humanidade, mas elas lhe dão alguma força e honra. E é o bastante para libertá-la. Nada me parece mais imoral do que a moral futura. Nós, definitivamente, não somos os juízes do porvir” (p. 49). Ao colocar a questão do espírito, da liberdade de exame acima de toda contingência, France definiu uma moral, uma atitude diante do mundo, sendo essa a diretriz das escolhas e dos embates travados por ele na sociedade francesa.

Le lys rouge (1893), o único “romance de amor” de Anatole France, incide sobre o caráter efêmero do amor. Em suas páginas é retratada a ligação amorosa dos personagens Thérèse e Dechartre, um escultor tão ciumento do passado de sua amante a ponto de romper, por isso, sua relação com ela. De acordo com Bancquart (1994, p. 56), frases inteiras da correspondência de France com Mme Léontine de Caillavet, com quem conservou um relacionamento amoroso durante vinte e cinco anos, são transcritas no romance. Contudo, elas não produzem o mesmo efeito das cartas porque o escritor deveria conformar-se com as conveniências romanescas da época, pois, descrever cruamente a sensualidade poderia soar demasiado erótico. O relacionamento de France e Léontine era fundado sobre uma sensualidade exacerbada; esta, em *Le lys rouge*, no entanto, só

aparece em filigrana. Do mesmo modo que redigia suas cartas de amor a Mme de Caillavet, France escrevia seus romances com o corpo, com sua sensualidade e sensibilidade, sendo sua aventura amorosa um dos ingredientes responsáveis por fecundar alguns elementos presentes em sua obra.

No final do século XIX, várias crises fraturaram a sociedade dita “cultivada” no ocidente. Entre elas, colocam -se em questão os fundamentos da moral, dos modos e da política; busca-se um absoluto para justificar a existência humana, extenuado o cristianismo “oficial”; adquirem -se gestos de lassitude advindos da idéia de viver a decadência; cultivam-se racismos, como o anti-semitismo. Quanto à France, seus pensamentos culminam na conclusão de serem as incertezas acerca do destino dos homens a única certeza razoável a ser por eles cultivada.

Em *Jardin d'Épicure* (1894), um livro de pensamentos formado pelas crônicas redigidas no *Le temps*, é possível encontrar as provas de um espírito aberto e agradável. Também são tecidas considerações sobre a ciência moderna, cuja base era a certeza do ciclo da geral metamorfose que vivemos, prometidos à morte assim como o restante do universo. E também há a expressão de uma angústia existencial. “Sinto que nós estamos em uma fantasmagoria e que nossa visão do universo é simplesmente o efeito do pesadelo desse sono ruim que é a vida” (*apud* BANCQUART, 1994, p. 63). Se, por um lado, identificamos nessa concepção a tristeza de um humanismo ateu e a absurdidade da condição humana, por outro, encontramos também em France um contraponto a essa visão, qual seja, o gosto pela existência. O sorriso e a compaixão configuram-se como

instrumentos que auxiliam a suportar a absurdidade da vida. Essa é a resposta de Anatole France aos questionamentos de sua época, em seu ceticismo tomado no sentido próprio, isto é, como cético o homem que analisa todas as faces de uma questão.

Segundo Bancquart (1994, p. 63), associa-se, em France, à qualificação de cético o adjetivo “doce”. Contudo, o escritor não é sempre doce em seus ataques à Igreja e em seu modo de considerar a política. As crônicas, publicadas no *Écho de Paris*, integradas ao romance *Les opinions de M. Jérôme Coignard* (1893) transpõem, em tom crítico, quedas de ministérios, ilusão de igualdade entre os cidadãos, injustiças da justiça, temas motivados a partir do escândalo do Panamá, ocorrido no mesmo ano, responsável por revelar à sociedade uma república tão corrompida como os outros regimes, embora se proclamasse honesta. Encontramos em *Opinions* o resultado da atividade de escritor fundada na atividade do jornalista. A consequência dessa tomada de partido por France é o fato de o romance estar aberto a uma atualidade imprevisível: não era possível redigir o romance a partir de um plano pré-estabelecido e isso demanda ao leitor encontrar nele outro gênero de unidade.

Em 1895, também no *Écho de Paris*, France publica uma série de novelas intitulada *Nouvelles ecclésiastiques*, nas quais mantém sua crítica contra a república e denuncia as novas relações entre a Igreja e o Estado. Com o tempo, o conjunto das crônicas será chamado *Histoire Contemporaine*, série

formada pelos títulos *L'Orme du Mail*, *Mannequin d'osier*, *L'anneau d'améthyste* e *M. Bergeret à Paris*⁴.

Ao escrever essa série, France tomará partido no Caso Dreyfus e nela inserirá, semanalmente, fatos relacionados ao episódio. Para continuar sua série, foi preciso deixar o *Écho*, tornado um jornal *antidreyfusard*, e ir para o *Figaro*, *dreyfusard*. A essa época, France também é levado, por Jaurès, à crença em um socialismo utópico. O personagem central da série, M. Bergeret, torna-se *dreyfusard* e, nos dois últimos volumes, assume o papel de duplo de Anatole France. Assim, o escritor abandona o traçado um tanto ridículo com o qual havia delineado o personagem e muda o espaço onde ocorrem as crônicas da província para a capital, Paris, espaço ideal para os diversos desdobramentos do processo, como a descoberta das provas falsas, os episódios de Rennes, as atividades dos nacionalistas. Esses são encenados por personagens procedentes da sociedade conservadora, tanto na província quanto na capital. Governados pelos fatos da atualidade, a estrutura desses romances, como *Opinions*, não segue o padrão das narrativas ditas tradicionais.

Esse fato confere a tais narrativas franceanas um tom particular, alternando capítulos sobre a atualidade, com outros que a transpõe por retomar acontecimentos passados relativos aos atuais, contrapondo atualidade e universalidade, utilizando, ainda, procedimentos como a alegoria ou a caricatura (BANCQUART, 1994, p. 74). Parte do procedimento alegórico empregado na obra deve-se à construção do personagem Riquet, o cachorro de estimação de

⁴ História contemporânea: *A sombra do olmo*, *O manequim de vime*, *O anel de ametista* e *o Sr. Bergeret em Paris*, respectivamente.

Bergeret. Ao utilizar a alegoria, France, por saber que o erro é humano dada a ambígua condição do homem sobre a terra, deseja alertar os seres humanos acerca da extensão de seus erros. Assim, ele coloca o leitor em contato com as ilusões de Riquet, que nos levam a pensar na existência de mistérios adoráveis por trás de nossa existência.

Após o desfecho do Caso, France remaneja o tema por ele representado em uma novela chamada *Crainquebille* (1902). Depois das discussões suscitadas pelo Caso Dreyfus, o romancista renova suas esperanças em relação a uma possível transformação das instituições e a questão a ser colocada é a da justiça social. O personagem Crainquebille é um mascate pobre, não escolarizado, acusado injustamente de ofender a um policial e condenado em nome da necessidade de proteção aos representantes da ordem. Assim, a reflexão volta-se não só para a questão da condenação de um inocente, como Dreyfus, mas também para a das injustiças cometidas contra aqueles que não dispõem de recursos para se defender. Na novela, o escritor também reflete sobre a justiça como um problema de expressão verbal, pois o personagem acusado não sabe comunicar-se e não compreende a linguagem empregada pelo juiz.

Depois das crises vividas pela sociedade francesa na Terceira República, France acredita estar ela suscetível a reflexões e a evoluções. Ele almeja um Estado no qual a riqueza seria dividida entre todos e que não oprimisse os cidadãos, onde a diferença de classes fosse abolida, a religião não ditasse mais uma conduta repressiva, a igualdade dos conhecimentos permitisse a formação de uma consciência coletiva esclarecida. ‘E Anatole France fala a respeito dessa

sociedade em público, não somente nas reuniões a favor de Dreyfus, mas durante e após o Caso, nas Universidades populares, das quais, com Jaurès, ele espera sustentarem a marcha do povo em sua direção” (BANCQUART, 1994, p. 76).

Contudo, o escritor perde, aos poucos, suas esperanças em relação à modificação das instituições e da própria sociedade. A sociedade socialista imaginada por ele em seu romance *Sur la pierre blanche* (1905), publicada em *L'Humanité*, não é capaz de provocar entusiasmo. O romance tempera a crença no progresso do qual nós somos capazes por uma reflexão sobre nossa imutável condição no universo.

A partir de 1906 rompe-se a união dos antigos *dreyfusards*, como Clemenceau, Jaurès e Péguy. Rumores de uma guerra contra a Alemanha tornam-se a cada dia mais intensos e inicia-se a corrida armamentista. Depois da reabilitação de Dreyfus, as esperanças suscitadas pelo Caso, bem como a esperança na Justiça, estão mortas. O sentimento cultivado pelos intelectuais é o da derrota, pois, ingenuamente, eles acreditaram ser o pensamento capaz de salvar o mundo. France encontra-se amargurado e é incapaz de temperar seu pessimismo.

Assim, escreve *L'Île des pingouins*⁵ (1908), que constitui o *corpus* da presente pesquisa. Nela, narra-se a transformação de uma tribo de pingüins em homens, condição assumida depois de as aves terem sido batizadas, equivocadamente, por um apóstolo parcialmente cego. Toda a história da Pingüínia ficará ressentida desse começo desafortunado, de modo semelhante à

⁵ *A ilha dos pingüins*

humanidade, pois, para France, os homens não passam de animais impelidos a uma moral. Aos poucos, a narrativa pingüina revela a narrativa da história nacional francesa, isto é, a narração da história de uma França caótica, cuja violência e ignorância constituem os ingredientes responsáveis por fomentar os episódios nela focalizados. Narrando a história da origem dos pingüins até os tempos modernos, o Caso Dreyfus será retratado como o caso do tráfico de fardos de feno, o ‘Caso Pyrot’; os pyrotistas, leia-se dreifusistas, serão tão ridicularizados quanto seus adversários.

Em *L’Île*, não é possível encontrar o tom da doçura erudita, nem a esperança e nem o desejo de lutar pelas causas sociais, como ocorre em outras obras. France havia sonhado com a paz mundial, mas percebe que a economia capitalista em expansão não oferecia lugar a uma mudança de regime. Os valores humanos seriam substituídos pelos econômicos. As constantes transposições apresentadas na obra visam a colocar a nu o que há de mau na condição humana e no desenvolvimento de sua sociedade, a fim de conduzi-la, se possível, à reflexão.

Esse desencanto, contudo, não significa que France renunciou a todos os prazeres da existência. Ele revela um amadurecimento de suas concepções e sua ligação com os prazeres torna-se mais ácida. Na fala do personagem do conto ‘La chemise’, inserido em *Les Sept Femmes de la Barbe Bleue*, é possível reconhecer o duplo de France e também depreender sua nova relação com a existência:

Eu amo a vida, a vida desta terra, a vida como ela é, a droga da vida. Eu a amo brutal, vil e grosseira; eu a amo sórdida, suja, podre; eu a amo estúpida, imbecil e cruel; eu a amo em sua obscenidade, em sua ignomínia, em sua infâmia, com suas máculas, sua feiúra e seu

mau-cheiro, suas corrupções e suas infecções. Sentindo que ela me escapa e me foge, tremo como um covarde e fico louco de desespero. (*apud* BANCQUART, 1994, p. 82)

Nessas palavras, podemos reconhecer France como um autor que se agarra à vida em um impulso incontido, sem contestar a corrupção das atitudes humanas; mais uma vez, vemos sublinhada a contradição do pensamento franceano, representada por meio da oposição entre um sentimento dito sublime, o amor, e as características pejorativas atribuídas à vida, como a brutalidade, a crueldade e a obscenidade.

Nos dez anos de história, do cachorro Riquet aos pingüins, flagramos Anatole France arriscando sua reputação de acadêmico e sua tranquilidade ao engajar-se em causas sociais e, tornar-se, por isso, alvo de injúrias nos jornais e em cartas anônimas. O escritor, ao envolver-se nessa tradição inconformista, como o fizeram antes Voltaire (1694-1778) e Hugo (1802-1885), envolve-se em casos públicos nos quais parece interessar-lhe a própria noção de humanidade.

A publicação de *Les dieux ont soif* (1912) e *La Révolte des anges*⁶ (1914), talvez seus romances mais conhecidos, revelam alguns temas de interesse do escritor desde sua juventude, como os verdadeiros valores da Revolução Francesa e o culto de um Satã singularizado, o qual, ao invés de desempenhar o papel de expoente maior do mal e da corrupção, figura a beleza e a sabedoria. Dotados de um estilo mais direto que os anteriores, os dois romances

⁶ *Os deuses têm sede* e *A revolta dos anjos*, respectivamente.

não contém muitas digressões e são orientados pelo interesse em relação aos aspectos simples da vida cotidiana.

Em *Les dieux ont soif*, temos o cenário do Terror, vivido durante a Revolução. Aos olhos de France, depois de celebrar o seu bicentenário, a sociedade francesa, salvo os direitos do homem, não sabia bem o que, ao certo, celebrava. A figura central do romance é o personagem Évariste Gamelin, fanático pelas doutrinas de Rousseau e de Robespierre, nomeado juiz no Tribunal Revolucionário; ele termina morto no cadafalso ao qual anteriormente havia condenado vários inocentes. Entre 1911 e 1914, France realiza várias intervenções contra a guerra, pois não se mostrava tão iludido sobre a eficácia dessa luta como seus amigos socialistas. Nessa obra, é possível identificar a angústia de France ao ver em torno de si os perigos do nacionalismo fanático. Assim, nessa perspectiva, a sociedade do Terror seria um prenúncio da sociedade na qual eclodiria a Primeira Guerra Mundial.

Segundo Bancquart (1994, p. 98), ao ler *Les dieux ont soif*, é inevitável não pensar em *L'Homme révolté* (1951)⁷, de Albert Camus (1913-1960). No contexto de avaliação da legitimidade do socialismo ou do liberalismo, Camus medita sobre a necessidade do sagrado cultivada pelo homem, sendo ele, por um lado, o germe de todos os impulsos vitais e, por outro, de todos os fanatismos; Camus, como France, mostra-se contrário a qualquer tipo de absolutismo. “A crença dos marxistas na História nada mais é, afirma Camus, do

⁷ *O homem revoltado*

que a manifestação atual desta transformação fatal da revolta em ideologia assassina”.

Ainda de acordo com a mesma estudiosa, *Les dieux ont soif* “é um romance construído com um belo sentido da progressão trágica e reconstitui uma época com a doçura da evocação e uma voluptuosidade particulares” (p. 98). Ambas fazem parte da visão do destino da humanidade, que se depreende no romance. O personagem Brotteaux des Ilettes, duplo de France na obra, mostra-se sempre apaixonado pelas mulheres, pela boa mesa e pelos livros; enfim, não deixa de apreciar os prazeres que o cercam. O *De natura rerum*, do filósofo Lucrécio, acompanha o personagem e ensina-lhe um epicurismo sem ilusões: “Nós somos parte de um destino biológico onde a morte inelutavelmente coloca fim aos prazeres, na indiferença do universo” (BANCQUART, p. 99). O balanço constante do amor à morte só é bem sentido nos momentos de risco.

Em *La Révolte des anges*, France retoma a imagem do belo anjo revoltado, Lúcifer, imagem que ele admira desde sua juventude. Segundo a Bíblia, alguns companheiros desse anjo estão em meio aos homens, sobre a terra. Dessa forma, na narrativa franceana, retoma-se a figura dos anjos caídos, premeditando uma expedição contra Deus. O cenário do romance é a Paris de 1913, já preparando-se para a guerra. Os anjos desejam transformar o universo, tomar a cidade onde vive Ialdabaoth, o deus dos judeus e dos cristãos. Satã, a essa altura, encontra-se preso, após ter mostrado aos homens o lado belo e sábio de sua história. Ele tem um representante na terra: o anjo Nectaire, que não se mistura aos outros. Durante a Antigüidade, período no qual não havia nenhuma moral

repressiva, este havia sido um sátiro; apresentou-se também sob a forma de monge erudito, artista, filósofo do século XVII. Mas havia renunciado a dialogar com os homens, argumentando serem eles estúpidos e bárbaros, por só conhecerem a arte da guerra. Os anjos revoltados prepararam a guerra no céu e saíram vitoriosos. Contudo, Satã sonha, na mesma noite, o que aconteceria a ele se tomasse o lugar de Deus. Em seguida, recusa-se a aceitar os poderes oferecidos a ele pelos anjos e crê que todo poder traz em si uma potência deletéria, se fundada sobre a força; pensa também ser sua vitória insuficiente para mudar a natureza dos homens. Para falar do romance, o jornal *L'Univers* chamaria France de “possuído por Belzebu”, em abril de 1914.

Em mais uma reflexão sobre o poder, France direciona seu romance diretamente a seus contemporâneos, a fim de provocar neles a reflexão sobre a necessidade de uma revolução interior e moral, às quais ele não crê estarem eles preparados. A derradeira questão é a posta por Montaigne (1533-1592), do qual France era assíduo leitor: “A natureza inscreveu no homem um certo instinto para a desumanidade”⁸. Sendo assim, a questão, novamente atual, é saber se o homem pode agir contra tal instinto. Um elemento responsável por tornar o pensamento de France admirável é sua lucidez. As questões postas pelo escritor são as mesmas que se colocam na atualidade; a leitura de suas obras é proveitosa no sentido de convidar o leitor, de incitá-lo a cultivar uma independência de espírito.

⁸ *apud* BANCQUART, 1994, p. 103.

Suas duas últimas obras, *Le petit pierre* (1919) e *La vie en fleur* (1922) carregam o quadro das convicções de France. Nelas, ele reafirma sua ligação a Lucrécio, ao Virgílio da sexta Écloga, às doutrinas científicas modernas da evolução. Ele também faz um traçado de sua experiência no mundo, de sua visão do universo, não sendo elas otimistas. A morte e o sofrimento constituintes da esfera terrena e da vida humana fazem-no desejar que nenhum outro planeta seja submetido a tais provas. É melhor estar só:

Se nós julgarmos friamente, se criados como o nosso todos os mundos são habitados, ou foram ou o serão, se esses habitantes estão submetidos às mesmas leis que governam nosso mundo, o mal chegou ao seu ponto máximo, ele alcança o infinito, e o homem equilibrado somente pode ou fugir da vida ou rir de uma aventura tão engraçada. (FRANCE *apud* BANCQUART, 1994, p. 108)

Temos, aqui, a visão agradável de um cético. Em *La vie en fleur*, é possível depreender as razões pelas quais a vida é, apesar de tudo, atraente: a possibilidade do encontro com pessoas e pensamentos excepcionais, amores e amizades. Sobretudo, a vida mostra-se sedutora quando viabiliza o encontro do homem com a arte, que prolonga sua existência e permite-lhe transcendê-la.

A expressão de angústia diante de um universo aleatório e contraditório não é sempre dramático nas obras de France, as quais são, na maioria das vezes, maliciosas ou tenras. Ele nos mostra um gosto pelas coisas que servem de contrapeso à tristeza do nosso destino. De acordo com as concepções de Montaigne, “todo contentamento dos mortais é mortal”⁹; mas, nem por isso, ele ou France, os negaram.

⁹ *apud* BANCQUART, 1994, p. 111.

Por temperamento, France, por sua sensualidade, sorri ao mundo; daí seu gosto pela Antigüidade pagã, que, segundo ele, não colocava empecilhos à felicidade. E, um dos maiores prazeres para um romancista é o ato de escrever, cultivado por France até os últimos momentos. Sua busca pela pureza e pela limpidez da língua parecem ser, em sua obra, a expressão particular dessa felicidade, sejam quais forem os escândalos a revelar ou o mal-estar neles contidos, pois, proporcionalmente ao prazer da escrita está o prazer da leitura.

Ao travarmos conhecimento, mesmo de modo breve, do conjunto dos escritos de Anatole France, que chocavam seus contemporâneos e as crenças do mundo ocidental, é interessante abordar o episódio de sua candidatura ao Prêmio Nobel de Literatura, impedida por muitos anos (sua primeira candidatura foi proposta em 1904). O espírito transgressor do ficcionista francês não era compatível ao prêmio moral e idealista de Nobel. Depois de o Comitê de 1904, “virtuoso e bem-pensante”, estabelecer as normas a serem aplicadas aos candidatos ao prêmio, “já não se podia falar em Anatole France” (AHLSTRÖM, 1971, p. 12). Somente em 1921, o professor Henrik Schück conseguiu propor sua candidatura, fato responsável por instaurar diversas polêmicas, na Academia Sueca, sobre o caráter dos escritos de France, classificados, entre outros, como luxuriosos. Ao perceber o embaraço de um dos acadêmicos, a saber, um imponente bispo de oitenta anos, o professor sueco exorta-o a dar provas de caridade cristã para com um irmão perdido no vasto caminho da literatura. Seu apelo produziu frutos, culminando na coroação do escritor francês.

Aos dez de dezembro de 1921, Anatole France foi laureado com a obra *Le crime de Sylvestre Bonnard* e partiu em viagem para Estocolmo. Lá, France choca os presentes e a imprensa na cerimônia de premiação com seu discurso, por nele não proferir idéias subversivas, por não dizer nada de notável e, ainda, por não valer-se de sua refinada ironia na construção dos argumentos de sua fala, como o esperado por todos. Aos setenta e sete anos, depois de constituir-se um crítico da igreja, do exército, do capitalismo e de seu fervoroso engajamento no Caso Dreyfus, France recebe a distinção suprema de sua carreira de escritor, como uma espécie de reconhecimento pela vasta obra por ele produzida.

Para finalizar esta seção, retomamos a afirmação inicial de Bancquart, a saber, a de Anatole France ser considerado um escritor clássico. O emprego feito do termo “clássico”, geralmente, é contraposto ao termo “vanguarda”, sendo este último visto como inovador, seja a inovação relativa aos temas, aos métodos ou à linguagem utilizada no processo de escrita dos textos literários. Contudo, os movimentos artísticos, mesmo inovadores, trazem referências inscritas em si, heranças culturais herdadas da civilização.

Dessa forma, o importante em uma obra literária não é a utilização do elemento “novo” – sendo essa questão discutível do ponto de vista da possibilidade de existência desse “novo” – mas a utilização singularizada dos elementos legados ao romancista pela tradição. A formação de Anatole France, como já referido anteriormente, advém da leitura de obras não consideradas “clássicas”, no sentido dos conteúdos convencionalizados para compor o currículo

do ensino secular; as teorias naturalistas de Lucrécio, Virgílio e Darwin não eram concebidas, em seu tempo, como profícuas para formar os espíritos, tão pouco os livros sobre magia pelos quais France era seduzido, embora dela não convencido. A partir da curiosidade demonstrada pelo romancista em relação a páginas esquecidas ou censuradas, do modo com o qual evoca épocas semelhantes a sua, é possível afirmar a posição consonante de France a seu tempo: a obra *Thaïs* foi considerada “fin de siècle” pela exposição de inquietudes contemporâneas.

É possível ler a obra de Anatole France de duas maneiras. Ao leitor erudito, será possível reconhecer nela toda sorte de referências; por outro lado, não é necessário reconhecê-las para que seus escritos despertem o interesse do leitor dito “não iniciado”. Tal fato, segundo Bancquart (1994, p. 222), permite considerar sua obra clássica, dado seu poder de tocar os leitores de ambas as formas.

Anatole France, um clássico: longe de recusar a inspiração advinda da tradição literária, ele a reivindica. Embora utilize várias fontes para compor seus escritos, ele as modifica, imprime-lhes um novo sentido, permitindo a seus personagens entranharem-se em aventuras originais, diferindo sua prática de utilização de referências do pastiche.

O estilo de France é clássico na medida em que prima pela clareza e evita a utilização de palavras abstratas e de molduras afetadas; seu trabalho busca a clareza, mesmo, e sobretudo, ao construir paradoxos. Embora considere a existência como constituída de contradições de difícil solução, ele não crê ser, por isso, necessário escrever de modo obscuro. Assim, Anatole France é

clássico quanto ao espírito e ao estilo, pertencendo a uma tradição adaptada e aplicada a seu tempo.



Cena do documentário “A marcha dos pingüins” de Luc Jacquet

I. A REPRESENTAÇÃO SATÍRICA DA HISTÓRIA FRANCESA E DA CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL EM *L'ÎLE DES PINGOUINS*

Vós, meus bons discípulos, e alguns outros doidivas ávidos de lazer, lestes os divertidos títulos de alguns livros de nossa invenção e mui levianamente julgais que, dentro, não se tratou senão de brincadeiras, fantasias e mentiras divertidas. Não convém, todavia, encarar tão levianamente a obra dos humanos. Por isso, é preciso abrir o livro e cuidadosamente verificar o que contém. Sem dúvida, no sentido literal, achareis matérias bem divertidas, mas não vos fieis muito nelas.

François Rabelais

O documentário “A marcha dos pingüins” (“La marche de l’Empereur”, França, 2005), dirigido pelo biólogo

francês Luc Jacquet, forneceu-nos um amplo retrato do processo de reprodução de uma espécie animal que poucos conhecem a fundo. A cada inverno, na Antártica, milhares de pingüins abandonam o oceano e seguem pela terra congelada rumo ao terreno onde, há milênios, a espécie se reproduz. Após a fecundação, as fêmeas deixam os ovos para serem chocados pelos machos e partem para o oceano em busca de alimento, na “marcha do crepúsculo”. Os machos passam meses sem se alimentar, aquecendo e protegendo os ovos à espera de suas fêmeas. O reencontro do casal marca o início de uma nova viagem, a “marcha dos famintos”: os machos, dessa vez, é que se dirigem para o Oceano Antártico. Caberá às fêmeas a tarefa de proteger os filhotes dos predadores e de prepará-los para a vida adulta. Porém, quando os machos retornam, há ainda um último encontro da “família” de pingüins; depois, machos e fêmeas apartam-se, rumando para a derradeira marcha, a “marcha da separação”. E o ciclo se encerra até a chega da do outono.

Embora envoltos pelo cenário e clima inóspitos das geleiras antárticas, os pingüins, criaturas desajeitadas e de andar engraçado, sobrevivem altaneiros, como pequenos soldados a lutar incessantemente a fim de manter viva sua espécie. Em uma tentativa de assemelhar a saga do pingüim imperial a uma lenda, as aves são, por vezes, humanizadas, por meio da tomada de imagens que revelavam a “emoção” desses animais ao acasalarem ou a acariciarem seus filhotes, ou do tom poético da narrativa, a qual visava a explicar a ação, bem como os aspectos gerais da vida dos pingüins. Essa aproximação das aves ao

homem permite-lhe identificar a saga dos pingüins para fazer seguir o curso da vida a sua própria. Assim, focalizados em sua heróica luta pela sobrevivência, em que transparece um “raciocínio”, uma “razão além do instinto”, os pingüins nos são apresentados de modo eufórico.

Anatole France, em *L’Île des pingouins* (1908) também os toma como personagens de sua saga ficcional. Contudo, os pingüins de France não são focalizados de maneira positiva, como ocorre no documentário de Jacquet. Representantes da humanidade corrompida, eles protagonizarão cenas de violência, de crimes e de mortes sob um aparente riso, visando ludibriar o leitor, que não deve iludir-se com a sequência de episódios cômicos apresentados na narrativa.

Marcadas por uma aliança entre ceticismo e idealismo e por um gosto inato às idéias subversivas, as obras de France não haviam se mostrado tão ironicamente amargas e corrosivas como em *L’Île des pingouins*. Embora considerado um escritor de estilo brilhante e de técnicas literárias perfeitas, France sofreu a desaprovação da imprensa francesa e dos meios sociais mais conservadores por sua visão negativa da história nacional. Seus escárnios, o gelo de seus sarcasmos eram considerados estéreis, desesperadores até, uma vez que não era possível encontrar nenhum aspecto positivo em sua concepção da humanidade, cuja existência seria, antes de tudo, uma lamentável bufonaria, como evidenciam os episódios de *L’Île*.

Possivelmente inspirada nos estudos de J.-B. Charcot (1867-1936), publicados em 1903, sobre sua expedição pela Antártida, na qual ele

descreve o comportamento de uma espécie da fauna das regiões polares, o pingüim, *L'Île des pingouins* é uma obra satírica; em suas páginas será narrada a história da Pingüínia, civilização oriunda de uma tentação diabólica e de um equívoco.

A história dos pingüins tem início com a narrativa da vida de Mael. Esse, um velho monge, vivia tranqüilamente na abadia de Yvern, até receber o encargo divino de converter os pagãos, os habitantes das costas e das ilhas dos bretões. Em um milagroso cocho de pedra, parte pelo mar a fim de cumprir a missão a ele confiada, espelhando-se no exemplo de outros patriarcas da fé, como São Guirec, São Colomban e vários outros catequistas. O apóstolo converte os habitantes da Ilha de Hoedic e, por 37 anos, segue catequizando os pagãos das terras do interior. Um dia, ao saber que seus primeiros catecúmenos, os da Ilha de Hoedic, haviam se rendido novamente ao paganismo, Mael decide visitá-los e, para isso, caminha até a margem da baía a fim de preparar seu cocho de pedra para a viagem.

Nesse momento, surge o diabo, disfarçado de barqueiro, e convence Mael da necessidade de aparelhar seu milagroso barco com um leme, um mastro e uma vela para torná-lo mais veloz: os desviados cometiam pecados sem cessar e era preciso chegar até eles o mais rápido possível, antes que demolissem a ferro e fogo a capela erigida pelo santo à beira mar. Mael hesita ante aos argumentos sagazes do suposto barqueiro, considerando o fato de ser sua cuba milagrosa e, por isso, não necessitar de reparos. Mas o diabo, “que é um bom teólogo” (FRANCE, 1980, p. 26), convence o apóstolo a equipar seu barco.

Com a velocidade de sua cuba, a costa perde-se de vista em alguns instantes e ele ruma para o sul; contudo, uma forte correnteza o leva para o sudoeste e iniciam-se as aventuras do velho apóstolo pelo mar, povoado de seres inverossímeis, como sereias, homens marinhos e ursos brancas que recitam versos de Virgílio. Após longa tempestade, é levado a uma ilha habitada por pingüins. A tempestade no mar de gelo havia enfraquecido sua visão e, entre frágeis luzes, Mael distingue formas vivas nos bancos de gelo, a emitir um vago rumor de vozes. Pensando serem tais formas homens aos quais Deus o enviara para ensinar o Evangelho, começou a instruí-los. Em uma passagem cômica, temos o velho apóstolo pregando o Evangelho, à semelhança de São Francisco, a pingüins, após tê-los confundido com homens de pequena estatura. Convencidos pela docilidade da voz de Mael, os pingüins respondem com arrulhos às suas palavras e o monge, crendo tê-los convertido, convida-os a receber o batismo.

Segundo o narrador, o batismo das aves provoca um grande espanto no céu. Perplexo, Deus reúne uma assembléia de clérigos e doutores para perguntar-lhes se, em seu julgamento, era válido o batismo ministrado aos pingüins. Sendo uma das várias inversões presentes em *L'Île*, flagramos, nessa passagem, a dessacralização dos atributos do Deus descrito no texto bíblico do Gênesis. Onisciente, onipotente e onipresente, responsável pela criação do universo, segundo o cristianismo, ele é retomado na narrativa franceana como um ser tomado pelo espanto, dependente da opinião de seus súditos para formar a sua própria e ausente, pois não estava no batismo dos pingüins. Inicia-se, então, a assembléia no céu, a fim de decidir qual destino seria dado aos novos convertidos.

A sátira nesse episódio, que ocupa dois capítulos do livro Primeiro, residirá na inserção de anedotas sarcásticas ao longo da discussão dos santos em relação à essência, à aplicabilidade e à validade do batismo.

Constitui-se, pois, uma espécie de parênteses no texto: o foco narrativo passa dos pingüins ao céu, onde os santos travam árduos embates filosóficos. Contudo, tal parêntese consiste na criação de um espaço onde serão ridicularizados doutrinas e dogmas da Igreja. Os santos discutem se a validade do batismo depende de quem o ministra ou de quem o recebe, se os pingüins irão para o inferno por terem sido batizados, se o batismo que receberam é válido só para aquela geração, visto seus ovos não terem sido batizados, mas não conseguem chegar a uma conclusão. Santa Catarina, conhecida por, em terra, ter enganado cinqüenta doutores, propõe a Deus conceder aos pingüins alguns membros humanos, para que eles possam ser dignos de louvá-lo. A proposta gerou nova polêmica: se os pingüins fossem meio animais e meio homens, seriam monstros e, assim, propensos ao paganismo e a impureza de costumes. Enfim, o decano dos cinqüenta doutores enganados pela Santa propõe: juntamente ao meio corpo humano, Deus deveria conceder aos pingüins uma alma imortal, proporcional a essa metade. Outra polêmica é gerada, dessa vez entre os santos gregos e os latinos: qual seria a substância e a dimensão conveniente à alma dos pingüins? Depois de muito debater o assunto, levantou-se um eleito, chamado Hermas, e propôs a Deus transformar os pingüins em homens. Com suas palavras, Deus encerra o debate e acata a proposta do eleito e envia um anjo para procurar Mael e fazer-lhe ver o equívoco cometido ao batizar os pingüins. Esse fato

também pode ser considerado um elemento subversivo, pois, na narrativa bíblica, as epifanias acontecem em ocasiões especiais, como a revelação do nascimento de Jesus a Maria e José (Mateus 1:20, *A Bíblia Sagrada*, 1993, p. 3) ou as revelações apocalípticas feitas ao apóstolo João (Apocalipse 1 a 22, *A Bíblia Sagrada*, 1993, p. 201 a 213). Já na narrativa de *L'Île*, a aparição do anjo acontece para tornar conhecido um erro e repará-lo. Ocorre, então, a metamorfose dos pingüins em homens.

A narração da origem da Pingüínia é envolta por elementos responsáveis por torná-la o mais degradante possível para um mito de gênese. É possível sublinhar a diferença entre a criação do homem no Gênese e a do homem pingüino. Segundo a narrativa bíblica, quando o criador contempla o homem, o bordão utilizado na narrativa ao contemplar os elementos criados “è viu Deus que isso era bom” intensifica-se para “è viu Deus que isso era *muito* bom”, permitindo-nos inferir a aprovação divina em relação à obra que criara. Já o homem pingüino é fruto de uma sucessão de enganos. A imperfeição presente no modo como foi criado revela-se em sua forma física e resquícios da antiga animalidade persistem, inscritas nesse homem condenado a jamais assimilar a condição humana imposta pelo ato institucional do batismo. Sendo o batismo equivocado, sua própria condição “humana” também o será. A forma humana conferida pela santa assembléia aos pingüins nada mais é do que a obediência a um dogma imposto socialmente: não é lícito ministrar o sacramento do batismo a animais; logo, existia a necessidade de transformá-los em seres humanos. Sendo assim, a forma dos pingüins é humana, mas sua essência conserva-se animalesca,

fato responsável por explicar a sucessão de crimes e de loucuras componentes dos episódios da história pingüina nos demais livros da narrativa; e, aos feitos pingüinos, serão acrescentados episódios da história francesa, desde o reinado dos Bourbons, sugeridos ficcionalmente pelos ‘Dracônidas’, passando pelos escândalos ocorridos na Terceira república e, por fim, antecipando as guerras mundiais. “A história sem fim, recomeço indefinido da história dos pingüins e do mundo em um ciclo de desenvolvimento, destruição, desenvolvimento, destruição suscita um pessimismo ainda maior desse ciclo que não começou com uma idade de ouro” (BANCQUART, 1994, p. 1198)¹⁰, como os demais mitos.

Responsável por marcar a mentalidade ocidental e judaica, o mito da criação do homem manifesta-se de modo contínuo nas artes sob diversos aspectos. Especificamente no texto literário, construído como o espaço das múltiplas significações e também da possibilidade de inversão da ordem pré-estabelecida do universo verossímil e da instauração de uma outra, singularizada, o homem ressignifica o arcabouço mitológico e os elementos que o constituem, a fim de libertar-se do jugo presente nos mitos. Na ficção, é possível ao homem recomeçar, criar um universo próprio no qual imperam suas próprias leis e inscrever-se na eternidade por meio da perenidade dos textos literários.

A obra *L’Île des pingouins* inscreve-se em uma tradição de obras literárias cujos personagens são animais, como os componentes das fábulas de la

¹⁰ Em nosso trabalho enfatizaremos os estudos de Marie-Claire Bancquart (1997, 1994, 1984 e 1966). Professora emérita na Sorbonne, poetisa e romancista, ela realizou um trabalho importante de crítica, voltado sobretudo às obras de Guy de Maupassant e Anatole France. Destacamos ainda que a pesquisadora editou as obras completas de France (Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard); os estudos sobre *L’Île des pingouins* incluídos nessa edição são utilizados no desenvolvimento de nossas reflexões. Contudo, nossa análise busca diferenciar-se daquela realizada por Bancquart ao dispensar maior atenção ao texto literário em seu aspecto formal.

Fontaine (1621-1695), e, na literatura inglesa, de *Animal Farm* (1945), de George Orwell (1903-1950). As ilustrações de J.-J. Grandville (1803-1847) também situam-se nessa tradição; seus desenhos na obra *Un autre monde* (1844), em particular o episódio “Une après-midi au Jardin des Plantes”, figurativizam não só um espaço propício à totalização das espécies naturais e a sua classificação, mas, sobretudo, apresenta-se como um cenário que possibilita, a partir da observação dos animais, reflexões políticas, literárias, filosóficas ou paródicas sobre a sociedade, em especial sobre o regime do rei burguês Louis-Philippe. As gravuras de Grandville, como em “Scènes de la vie privée et publique des animaux” (1842), por um lado, apresentam uma síntese do mundo natural e, por outro, constituem-se como uma amostra da sociedade francesa contemporânea, partindo da comparação do homem com o animal e da tipologia zoológica com as categorias sociais (KAENEL, 1986, p. 22). De modo semelhante, os pingüins do narrador franceano também serão matéria importante para reflexões sociopolíticas e religiosas, como atesta no Prefácio da obra: “Não cabe deter-me aqui sobre os pingüins antes da metamorfose. Eles só passam a ser da minha competência no momento em que saem da zoologia para entrar na teologia e na história.” (FRANCE, 1980, p. 11)

Dessa forma, as imagens das ilustrações de Grandville, como em *L’Île*, revelam o funcionamento da caricatura de costumes: o espectador/leitor, ao identificar nos personagens posturas que são ou poderiam ser as suas, é levado ao riso. Anatole France, como bom darwinista, tem o hábito de proclamar o estreito parentesco entre os animais e o ser humano. Entretanto a identificação deste

último com os pingüins na narrativa ultrapassa os procedimentos empregados por artistas como Grandville, que, com bom humor, caricatura os homens ao representá-los com fisionomias de animais. Em *L'Île*, a aproximação com os pingüins revela a natureza profunda do ser humano (BANCQUART, 1994, p. 1187).

As grandes expedições marítimas, segundo Gascar (1980, p. 9), são responsáveis por influenciar escritores na busca de temas para contos fantásticos ou parábolas por meio das quais é possível depreender úteis lições. Em *Île d'Utopie* (1516), de Thomas More (1477-1535), temos a influência das navegações de Cristóvão Colombo (1451-1506); nas *Voyages de Gulliver* (1721), de Swift (1667-1745), temos a idéia da obra influenciada pelos relatos de Walter Raleigh (1552-1618) sobre suas expedições, efetuadas nas bordas do Orenoco, acerca dos povos exóticos que o habitavam. E Anatole France, sem as viagens de J.-B. Charcot à Antártida, talvez não tivesse escrito *L'Île des pingouins*. No relato publicado em 1903 sobre sua expedição à Antártida, Charcot complementava, dentre outros, as informações preexistentes sobre um espécime da fauna das regiões polares, o pingüim, cujo aspecto empertigado e a pose, por vezes cômica, contrastam com o clima inóspito de seu *habitat*, fazendo-nos pensar em uma brincadeira que a natureza teria feito com ela mesma.

Após constatar tal ironia da natureza, France descobre nesses animais, incapazes de voar e perdidos em um meio hostil, mas donos de uma postura solene, uma imagem caricatural da humanidade. Além do macaco, o pingüim é um dos raros animais a conservar uma postura ereta ao deslocar-se;

contudo, essa característica não é suficiente para associá-lo ao homem, já que possui o equivalente a asas e uma cabeça cujos olhos redondos e a presença de um bico não lembram o membro superior humano. A semelhança, porém, reside no ar de dignidade do pingüim, responsável por esvaziar as marcas de animalidade e de torná-lo semelhante ao homem, como podemos observar na narrativa:

Entre os meus pingüins e os de J.-B. Charcot, sejam quais forem as dessemelhanças, as analogias revelam-se mais numerosas e profundas. Estes como aqueles fazem-se notar por um ar plácido e grave, por uma dignidade burlesca, uma familiaridade confiante, uma bonomia matreira, trejeitos a um tempo canhestros e solenes. Uns e outros são pacíficos, palradores, ávidos de espetáculos, atentos aos negócios públicos e, talvez, um tanto cílios das superioridades.

Na verdade, meus hiperbóreos não têm as aletas escamosas, mas cobertas de pequenas penas; se bem que as suas pernas sejam implantadas um pouco menos atrás que as dos meridionais, têm eles o mesmo jeito de andar, com o busto empertigado, a cabeça erguida, meneando o corpo de modo igualmente digno, e o seu bico sublime (ou *osso sublime*) não foi de modo algum a causa do equívoco em que incorreu o apóstolo, ao tomá-los por homens. (FRANCE, 1980, p. 12)

Apesar de possuírem algumas semelhanças com os homens, os animais presentes, tradicionalmente, nas fábulas, ou para figurativizar nossos defeitos ou, raro, nossas qualidades, parecem encenar papéis convencionalizados se os compararmos aos pingüins que, relacionados aos homens, reproduzem, antes, os sinais presentes em uma determinada classe social do que suas características físicas. O pingüim, portando seu “fraque” e seu “colete branco”, por sob o qual estufa o peito, em sua postura grave, nos faz pensar em um burguês, remontando, a partir disso, à própria origem do gênero romanesco.

Dividida em oito seções, designadas “livros” pela narrativa, a estrutura de *L’Île* remete aos livros sagrados, os quais contém gênese e apocalipse. A gênese da Pingüínia consiste na transformação de seus habitantes,

de palmípedes em homens; essa metamorfose leva-os a adquirir sentimentos humanos, incluindo o orgulho, a covardia, a crueldade, o egoísmo e a lascívia. Sua história, a partir daqui, passa a ser uma seqüência de traições, tolices e morticínios, sendo a superstição o elemento norteador da maioria desses acontecimentos.

No livro I, intitulado “As origens”, é narrada a origem da Pingüínia, após o batismo de Mael, e o transporte da ilha para a margem da Bretanha, a fim de o santo ficar próximo dos novos convertidos e instruí-los em sua nova condição. A ilha dos pingüins, atada por um fio da estola de Mael a seu cocho de pedra, após nove dias de navegação, deslizou até o continente. O livro II, “Os Tempos Antigos”, trata da origem da propriedade, em uma paródia a Rousseau, e do surgimento da padroeira da Pingüínia, Santa Orberose.

Em “A Idade Média e o Renascimento”, livro III, há uma confluência entre os traços da história pingüina e francesa, como as guerras entre pingüins e marsuínos, que nos remetem às guerras franco-inglesas. E, a partir do livro IV, “Os Tempos Modernos”, é que os acontecimentos da história francesa serão representados mais sistematicamente via história pingüina, como no livro VI, aonde temos a representação do Caso Dreyfus, um dos maiores abalos da Terceira República, por meio do “Caso dos oitenta mil fardos de feno”. “Os Tempos Modernos” consistem nos livros IV (“Os Tempos Modernos - Trinco”), V (“Os Tempos Modernos – Chatillon”), VI (“Os Tempos Modernos - Caso dos oitenta mil fardos de feno”) e VII (“Os Tempos Modernos – Madame Cérés”).

Em “Os Tempos Futuros – A História sem Fim”, livro VIII, temos, novamente, uma generalização. Em uma antecipação apocalíptica, a qual, por sua vez, invoca um movimento de retorno, a Pingüínia será destruída, primeiro, por ataques anarquistas. Em seguida, no vasto campo despovoado, a vida ressurge, mas, sem demora, os homens entregam-se às antigas paixões, como a ganância. E a narrativa termina oferecendo índices ao leitor de que a mesma história desastrosa recomeçará e, quando chegar ao colapso, será outra vez destruída, e assim indefinidamente. É possível constatar que o “apocalipse” pingüino não visa a um recomeço harmonioso, cujo objetivo seria reconduzir o homem ao equilíbrio; ao contrário, sua destruição levará os pingüins ao seu funesto começo, a fim de seguir novamente seu equivocado destino. Essa nação imaginária, tão singular quanto às origens e tão universal quanto à substância, torna suas páginas passíveis de reconhecimento nas narrativas componentes da história da civilização ocidental.

O repensar da história em *L’Île* será viabilizado pela paródia, pela caricatura e pela ironia, instrumentos, segundo Sangsue (1994, p. 24) favoráveis à construção da sátira. A versão parodiada da história da França, além de torná-la perturbadora aos olhos do leitor, consiste em um meio vantajoso para veicular propósitos subversivos ou sacrílegos. Por meio de seu traçado paródico, a história real da nação, marcada, entre outros, pela corrupção, pela exploração e pela hipocrisia, torna-se chocante, alcançando o pretendido efeito de estranhamento, e constitui uma forma ainda mais eficaz e duradoura de representar os fatos históricos.

Segundo Bancquart (1994, p. 1184), o título da narrativa francesa sugere a presença da “ilha” maior do que ocorre de fato na obra. Na tradição literária, a ilha está ligada, entre outros, à idéia do paraíso perdido ou a de um mistério a ser revelado. No quarto livro da obra *Pantagruel* (2003, p. 575-788), de François Rabelais (1490-1553), a ilha, somada à temática da “viagem”, simboliza um local de aprendizado: o protagonista navega por várias ilhas imaginárias, como “Medamothi”, “Ennasin”, “Cheli”, “Tohu e Bohu”, fazendo descobertas e propiciando encontros. Em Anatole France, a ilha dos pingüins, é integrada à margem dos bretões logo após sua metamorfose em homens, tornando-se parte de um território já existente. A ilha perde sua condição de “paraíso perdido” com a chegada do homem, de sua cultura e de sua religião, sendo as últimas impostas aos pingüins e jamais compreendidas por eles.

No livro IV de *L’Île des pingüins* temos a representação do Caso Dreyfus, o caso de espionagem que figura como um dos maiores exemplos de erro judiciário dos tempos modernos. O “Caso Dreyfus” (*L’Affaire Dreyfus*) causou uma grande repercussão na França. Ele dividiu os partidos políticos, a imprensa, os salões e até mesmo as famílias francesas. No país distinguiam-se *dreyfusards*, homens da esquerda liberal e favoráveis à revisão do processo do capitão, e *antidreyfusards*, simpatizantes da direita conservadora, anti-semita e anti-revisionista.

Assim como marcou profundamente a sociedade francesa, o Caso Dreyfus marcará, igualmente, sua literatura¹¹. Vários autores, tanto do clã *dreyfusard* quanto do *antidreyfusard*, retomam o Caso em suas obras, artigos e panfletos. Dentre as grandes figuras *dreyfusards*, podemos citar Émile Zola, que aborda o Caso em sua reunião de artigos intitulada *La vérité en marche* (1897 a 1900) e em *Vérité* (1903); Roger Martin du Gard, em *Jean Barois* (1913); Anatole France, em *L'anneau d'améthyste* (1899), *M. Bergeret à Paris* (1901), *L'Île des pingouins* (1908) e *Crainquebille* (1902); Marcel Proust, em *Le Côté de Guermantes* (1920-1921 – *À la recherche du temps perdu*) e *Jean Santeuil* (1952) e Charles Péguy, no panfleto “Notre jeunesse” (1910), publicado nos *Cahiers de la quinzaine*, revista da qual era o idealizador e o redator principal. Péguy a considerava o órgão de expressão e a memória do dreifusismo original. Entre os *antidreyfusards*, podemos mencionar o nome de Maurice Barrès, considerado o porta-voz dessa facção. O escritor assume sua postura face ao Caso no primeiro volume da trilogia *Roman de l'Énergie National* (1897), intitulado *Les déracinés*.

Como é possível notar, o Caso Dreyfus transforma-se em material importante para uma vasta produção literária, motivando uma variedade de leituras e constituindo estéticas diversas. A temática das representações do Caso fornece uma gama de possibilidades de pesquisa, fato que nos levou a delimitar o *corpus* para a presente análise, desenvolvendo-a a partir da obra *L'Île des pingouins*, dada a originalidade com a qual resgata acontecimentos no interior

¹¹ No período de agosto de 2003 a janeiro de 2004, foi realizado o estágio de Iniciação Científica, intitulado “O Caso Dreyfus: representações literárias”, junto ao Departamento de Letras Modernas deste Instituto, incluindo o estudo das obras *Jean Barois*, *L'anneau d'améthyste*, *M. Bergeret à Paris*, *L'Île des pingouins*, além do manifesto de Émile Zola, “J'accuse”.

de sua estrutura ficcional, por meio de instrumentos lingüísticos como a paródia, a hipérbole e a caricatura.

A fim de justificar a inserção do quadro histórico no capítulo três dessa dissertação, valemo-nos das considerações teóricas de Bujnicki (1981, p. 70), para quem o leitor de um romance no qual inserem-se fatos históricos deve possuir deles um conhecimento mínimo para reconhecer sua transposição em uma obra literária. A partir desse pressuposto, traçamos um panorama do Caso Dreyfus, incluindo a leitura de um texto significativo ao seu desfecho, qual seja, o polêmico manifesto “J'accuse”, de Émile Zola. Esse panorama histórico viabilizará a potenciais leitores desse estudo a identificação dos principais acontecimentos do Caso, possibilitando-lhes a melhor compreensão dos mecanismos empregados pelo ficcionista em sua releitura da história.

Também figuram no capítulo três algumas caricaturas produzidas durante o Caso e publicadas em jornais de postura *dreyfusard* e *antidreyfusard*. A caricatura, funcionando como um espelho, por refletir os fatos que abalaram a opinião pública em um dado período histórico, consiste em uma fonte legítima das representações mentais e coletivas e profícua em estudos como o nosso, para o qual é de suma importância o conhecimento dos fatos históricos e da reação por eles provocada na sociedade.

Faz-se necessário explicitar que, embora traçando um panorama histórico dos fatos constituintes do Caso Dreyfus, nosso foco está centrado no texto literário; partimos do pressuposto de o romancista fazer das matérias que é impelido a buscar na realidade exterior apenas um meio de criação, o qual vai

potencializar a transfiguração do real e a criação de um universo particular, o da ficção (FREITAS, 1986, p. 42). Dessa forma, um dos objetivos desse trabalho é verificar como o Caso Dreyfus é retomado no livro VI de *L'Île*, situando a pesquisa no âmbito dos estudos que visam a observar a interação dos textos literários com os históricos.

Dado a narrativa de *L'Île des pingouins* retomar, ao longo de seus capítulos, acontecimentos relativos à história da França, uma das principais questões impostas é a relação entre os fatos históricos e sua representação ficcional. Assim como na narrativa francesa retomam-se acontecimentos como as guerras franco-inglesas, o império napoleônico e o Caso Dreyfus, é possível afirmar que a matéria histórica pode ser considerada um estímulo permanente de inspiração para os romancistas de todos os tempos.

Ao tomarmos como base a vasta produção literária européia do século XIX, constataremos que entre as obras de importante repercussão, muitas recuperavam acontecimentos históricos. Século do apogeu do romance, essa época permite o surgimento de vários gêneros narrativos, e, entre eles, emerge o romance histórico, cujo expoente é o escritor escocês Walter Scott (1771-1832). Favorecido pelas várias transformações políticas, sociais e econômicas ocorridas no século XIX, como a ascensão da burguesia e o início da era industrial, o romance histórico valia-se do então propício vínculo entre a Literatura e a História: por um lado, a sensibilidade romântica confere potencialidade aos fatos e aos relatos da História; por outro, a grandiosidade dos eventos históricos confere um tom solene e nobre às narrativas romanescas, enaltecendo o perfil dos

protagonistas e fornecendo à Literatura uma gama de temas e de personagens (FREITAS, 1989, p. 111). A inter-relação entre ambos os campos de conhecimento nesse período torna-se tão fecunda que acaba por confundir suas fronteiras, ameaçando a especificidade de cada um deles. Ao evocar um acontecimento histórico, os escritores objetivam traçar o retrato de uma época e/ou de uma sociedade, desvelar mistérios ocultos sob uma trama de acontecimentos e, ainda, retratar acontecimentos de importância universal.

Contudo, na segunda metade do século XIX, dada a influência das teorias positivistas no campo das Ciências, estabelece-se uma oposição entre a Literatura e a História. A busca pela objetividade, pelo rigor na utilização de documentos no tratamento dos relatos históricos traça uma oposição entre a pesquisa histórica e as narrativas ficcionais, passando a História a ser considerada uma Ciência soberana, cujas especificidades constituíam-se diversas às da Literatura. Contudo, esta também é influenciada pelo espírito positivista, sendo ele o postulado da escola naturalista, que tornava o romance um espaço para demonstrações práticas de teorias científicas e para a descrição objetiva da realidade exterior, utilizando para isso documentos autênticos. Dessa forma, embora consideradas diametralmente opostas, a Literatura e a História ainda mantinham estreitas relações, uma vez que ambas buscavam a exatidão e a fidelidade em relação aos fatos componentes do real.

Colocadas essas questões, pode-se versar sobre as duas maneiras distintas de abordar a análise de romances nos quais se estabelecem relações entre a Literatura e a História; embora as duas visões não se excluam, elas demandam

um tratamento distinto e instrumentos de análise específicos. De acordo com Freitas (1989, p. 112), a primeira delas consiste na assimilação da obra literária ao contexto histórico no qual foi produzida; o ponto de partida para o estudo da interação da obra com o contexto histórico é a análise comparativa de ambos os segmentos, o que, em uma visão totalizante e evolutiva, leva a amplas explicações sociológicas. Já a segunda consiste na apropriação de um tema da História para a construção da narrativa literária, ou seja, o assunto histórico será o tema de uma trama romanesca. Essa abordagem requer uma análise mais profunda, pois, longe de traçar uma simples alusão ao fato histórico ou tomá-lo somente como um pano de fundo para a narrativa, situando-a em um determinado contexto sócio-histórico, ela toma um aspecto do universo histórico, podendo ser esse um personagem ou um evento, e o insere na estrutura interna do romance, integrando-o a sua própria matéria romanesca. O fato histórico deixa de ser a descrição objetiva de um momento da realidade para assumir um estatuto artístico, estético. A partir dessa definição, ao menos duas questões impõem-se, quais sejam, (i) as técnicas utilizadas pelo ficcionista a fim de transformar e integrar a História à trama romanesca e (ii) as intenções desse ficcionista ao buscar no campo histórico a matéria para a composição de sua obra, uma vez que esse, por ser um território supostamente conhecido por todos, irá, de alguma forma, limitar sua capacidade imaginativa em prol da possibilidade de reconhecimento do fato histórico pelo leitor. Dessa forma, procuraremos verificar nesse trabalho como tais questões têm lugar no romance estudado.

Contudo, antes de responder a tais questionamentos, faz-se necessário reforçar que a Literatura visa à produção de uma realidade estética; essa realidade implica a problematização da realidade objetiva, ou seja, ela não apresenta somente os fatos, mas interroga-os, coloca-os em questão e na força desse questionamento está uma das qualidades do texto literário.

Assim, o sentido da obra literária não consiste na reprodução dos acontecimentos históricos e nem em sua análise, mas na transformação ocorrida a partir do encontro entre a História e a Arte. Quando uma matéria da realidade exterior torna-se estética, inevitavelmente sofrerá uma transformação, sendo essa o resultado da manipulação a que a ficção submete a realidade objetiva, a fim de questioná-la e de explorar suas virtualidades.

Anatole France também insere o Caso Dreyfus em duas obras anteriores a *L'Île: L'anneau d'améthyste* (1899) e *M. Bergeret à Paris* (1901) consistiam, primeiramente, em uma série de crônicas publicadas por Anatole France no *Écho de Paris* e que o romancista reuniu, logo após, em quatro volumes, com o título geral de *História Contemporânea* (1897 – 1901).

A transposição romanceada da atualidade é o princípio dos romances da *História Contemporânea* de France, razão da inserção, no terceiro e no quarto volumes, do Caso Dreyfus. Inicialmente, a série objetivava denunciar o clero e os abusos da República, criando um microcosmo fictício, contrário às ações tomadas nesses meios. Nos últimos volumes, esse microcosmo adapta-se ao Caso, ao passo que o romancista se engaja nessa polêmica questão social; além disso, os volumes da série abordam outras questões políticas e sociais como a

justiça social, o socialismo e a paz. Por meio dessas obras, é possível ao leitor entrar em contato com toda uma sociedade de funcionários e magistrados, de damas e de eclesiásticos, enfim, com as figuras que compunham o quadro da sociedade francesa no final do século XIX, período conhecido como “Belle Époque”.

Entre os pontos sustentados por Anatole France em sua vasta produção literária estão a fé na ciência e na razão, a crença no progresso, na paz e na justiça prometidas às democracias; tais crenças lhe parecem mais eficazes para conduzir o homem à felicidade. Ao se tornar um dos defensores de Dreyfus, France passará a transpor para suas obras romanescas os temas voltados a todas as formas de opressão humana e adquire as convicções da esquerda militante.

A trama dos três primeiros volumes da História Contemporânea aborda uma “história de padres”, ou seja, trata da rivalidade entre os abades Guitrel e Lantaigne, ambos candidatos à cadeira episcopal. O enredo de *L’anneau d’améthyste* gira em torno das velhacarias do clero na busca do anel de ametista, símbolo do poder eclesiástico. Seus membros são focalizados criticamente na completa negação dos valores espirituais do cristianismo. Nessa obra, o romancista Anatole France traça um esboço da psicologia da história contemporânea do final do século XIX e faz-nos entrar em contato com os tipos mais representativos do Caso. Ao fazê-lo, o romancista vale-se de uma refinada ironia e de um distanciamento dos fatos históricos; adentrando em suas esferas mais profundas, ele mostra ao leitor que, como na maior parte das relações humanas, havia no Caso Dreyfus mais ignorância do que malícia.

Diante dos dois abismos em que ficou separada a sociedade francesa depois da eclosão do Caso Dreyfus, o protagonista do ciclo da *História Contemporânea*, M. Bergeret, um professor de latim em uma universidade do interior, questiona a inclinação dos franceses a engajarem-se num nacionalismo cheio de fúria e numa intensa cruzada anti-semita no contexto histórico da “Belle Époque”, caracterizado pelo heroísmo, pelo charme e pelo entusiasmo. Desse modo, é por meio do personagem M. Bergeret, contrário às injustiças e *dreyfusard* obstinado, que se fazem conhecidas as críticas do romancista aos partidos políticos de direita - esses majoritariamente *antidreyfusards*, ao Estado-Maior, ao governo e à Igreja.

M. Bergeret à Paris mostra-nos o protagonista na metrópole, no momento em que o Caso atinge o seu ápice e o curso da opinião pública muda a favor dos *dreyfusards*. M. Bergeret abandona sua postura sarcástica, alinha-se no clã dos favoráveis à revisão do processo de Dreyfus e proclama sua fé nova no socialismo. Quanto ao personagem M. Bergeret, sua evolução sugere semelhança com a do próprio romancista, que, por sua vez, engajou-se no Caso Dreyfus tardiamente, devido a seu temperamento pouco inclinado a arrojados combates heróicos e de vanguarda. Essa evolução do personagem também testemunha a forte atração que as questões relativas ao Caso despertavam nos escritores e nos intelectuais que se converteram a ele.

Segundo Tadié (1994, p. 81), a integração harmoniosa entre a Literatura e a História nesses dois romances de France é favorecida pelo recurso de colocar a figura real de Dreyfus entre parênteses e avultar personagens

secundários cujas opiniões, contrárias às do romancista, são exibidas com ironia. Em nenhum momento Dreyfus é nomeado: seu drama pessoal é apagado e o autor trata do ‘Caso’, ou seja, da crise social e das guerras de opinião que ele provocou na sociedade francesa. De outro lado, a ausência quase completa de intriga permite o resumo dos acontecimentos históricos, os quais não são apresentados em sua totalidade a fim de evitar o efeito buscado pelos manuais de história.

Um dos sistemas de argumentação das narrativas *L’anneau d’améthyste* e *M. Bergeret à Paris*, consiste em descrever os personagens *dreyfusards*, cuja postura é a do próprio romancista, de maneira positiva e hostilizar os personagens *antidreyfusards*. Enquanto entidades fictícias, os personagens podem ser manipulados pelo ficcionista para tornar suas idéias mais sensíveis ao leitor, tal como ocorrem nos embates ideológicos focalizados nos diálogos que compõem as narrativas.

Ao exaltar os personagens *dreyfusards* e ridicularizar os *antidreyfusards*, o romancista diferencia claramente as forças presentes em suas narrativas. A escolha do fio responsável por conduzir a trama exprime a subjetividade do escritor, suas opiniões e pontos de vista; a escolha traz em si uma conotação ideológica. De acordo com Freitas (1986, p. 44), tal sistema de argumentação das narrativas seria uma das maneiras pelas quais a simples escolha do acontecimento histórico como tema romanesco revela uma visão particular da história e do mundo, visão essa que orientará o curso geral dos romances. O escritor vale-se da realidade histórica em prol de suas próprias idéias: ‘ele invade o universo da história, apropria-se dele, para construir o seu’.

Em *L'Île des pingouins*, o Caso Dreyfus será retomado por meio de uma paródia satírica. No “Caso dos oitenta mil fardos de feno”, um oficial judeu, Pyrot, é acusado pelo Ministro da Guerra, o general Greatauk, do desvio de feno aos marsuínos, inimigos da Pingüínia. Pyrot é condenado ao degredo em “La Crique”, um porto no qual se elevava a grande torre onde ficaria preso em uma gaiola suspensa, atormentado diuturnamente por corvos. O “Caso Pyrot” dividiu a sociedade em “pyrotistas” e “antipyrotistas”. Como Dreyfus, Pyrot é defendido por intelectuais, como o personagem Colomban, por meio do qual o autor sugere a figura do escritor francês Émile Zola.

Para Fiker (2000, p. 103), é possível à paródia satírica ter como alvo acontecimentos sociais e não apenas criações literárias; assim ocorre no livro VI de *L'Île*, cujo alvo é o Caso Dreyfus, e não um texto artístico específico. A paródia possibilita ao romancista desvelar os aspectos ocultos do elemento a ser parodiado, revelando seus “vícios”. Em relação ao Caso Dreyfus, retomado satiricamente pelo Caso Pyrot, explicitam-se as verdadeiras causas que levaram à condenação do oficial: a corrupção do exército e, sobretudo, o anti-semitismo, fazendo jus a uma das qualidades do texto literário, que é fazer pulsar as “verdades” por meio de imagens artisticamente construídas. Em seu propósito “aperfeiçoador”, a paródia, como o riso, tem em vista a “correção” e o suscitar de reflexões a partir dos fatos representados na narrativa.

As teorizações de Bergson (2004) em seu ensaio sobre o riso, nos auxilia nas análises realizadas no capítulo quatro desse trabalho, na compreensão dos elementos responsáveis por conferir comicidade tanto ao esboço dos

personagens quanto às situações por eles vivenciadas. Para o teórico francês, a sociedade é o meio natural do riso, que nasce quando alguns homens, reunidos em um grupo, dirigem sua atenção a um deles, calando a própria sensibilidade e exercendo apenas a inteligência. Segundo o estudioso, “para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (BERGSON, 2004, p. 4).

Para nos adaptarmos à vida em sociedade, exige-se de nós uma constante vigilância a fim de discernir as situações e o comportamento exigido por cada uma delas; isso demanda uma certa elasticidade do corpo e do espírito: a tensão e a elasticidade seriam, pois, duas forças complementares entre si e responsáveis por colocar a vida em movimento. Além dessa condição para a sobrevivência em sociedade, requer-se de seus componentes um esforço constante de adaptação recíproca. Dessa forma, toda rigidez do caráter, do espírito, até mesmo do próprio corpo, será interpretada como uma suspeita, um sinal de uma atividade que se distancia do centro comum em torno do qual gravita a sociedade. A repressão a esse sintoma virá na forma de um simples gesto, o riso. “Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades [...], flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social” (BERGSON, 2004, p. 15). Assim, em um território neutro, isolado da emoção, o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem, a fim de sinalizar a rigidez a ser eliminada no meio social, para obter de seus membros o máximo de sociabilidade. Enfim, a rigidez é a comicidade e o riso é seu castigo.

Os personagens – militares, políticos, intelectuais, eclesiásticos – são apresentados como seres caricaturais. Segundo Bancquart (1994, p. 1191), o elemento novo e fundamental para a compreensão de *L'Île*, é o fato de os personagens pyrotistas, equivalentes aos representantes dos *dreyfusards* nas obras anteriores, também serem satirizados: Colomban e Bidault-Coquille, por exemplo, são ridiculamente ingênuos. Outra característica dessa narrativa é o fato de *pyrots* e *antipyrots* serem pouco numerosos: um personagem incorpora vários representantes do Caso Dreyfus. Esse procedimento permite ao texto salientar a luta do ‘justo’ contra o ‘íngusto’.

A apresentação satírica dos fatos e dos personagens, as enumerações levadas ao exagero, a caricatura e os sistemas estilísticos de ‘contra - epopéia’ (BANCQUART, 1994, p. 1193), seriam os índices de que a narrativa seria a expressão do desgosto de alguém que acreditou no poder da inteligência sobre o destino do homem e foi obrigado a renunciar sua crença diante dos fatos ocorridos na sociedade francesa após o término do Caso Dreyfus, como a desunião dos antigos *dreyfusards*, a iminência de uma guerra contra a Alemanha e a corrida armamentista por ela suscitada, além da persistência da fé em superstições.

As seguidas cenas elaboradas a partir de instrumentos que permitem a construção da comicidade, como os procedimentos do exagero formulados por Propp (1992) ou a explicitação da rigidez do corpo ou do espírito dos personagens, mencionada por Bergson (2004), ocultam, e ao mesmo tempo

revelam, um pessimismo que diferencia a obra franceana da rabelaisiana, cujas representações cômicas implicam um otimismo fundamental.

O riso, a comicidade, e os subseqüentes “ataques” por eles viabilizados, têm início no prefácio de *L'Île*, no qual entrevemos a concepção de História cultivada pelo narrador, como procuraremos demonstrar no próximo capítulo.



As deusas Clio e Calliope por Virgile Solis

II. UNIVERSALIDADE E PARTICULARIDADE: A FICCIONALIDADE E A HISTÓRIA EM *L'ÎLE DES PINGOUINS*

- _ E a verdade da história? – perguntou Sancho.
- _ Poderiam deixá-las em silêncio por equidade - notou Dom Quixote - pois as ações que não mudam nem alteram o fundo verdadeiro da história, não há motivo para se escreverem, logo que redundem em menosprezo do protagonista. À fé que não foi tão pio Enéias como Virgílio o pinta, nem tão prudente Ulisses como refere Homero.
- _ Assim é - redarguiu Sansão - mas uma coisa é escrever como poeta, e outra como historiador; o poeta pode contar ou cantar as coisas não como foram, mas como deviam ser, e o historiador há de escrevê-las, não como deviam ser, mas como foram, sem acrescentar nem tirar à verdade a mínima coisa.

Miguel de Cervantes

Considerações acerca do processo de interação da História com a Literatura

*D*e acordo com Vanoosthuyse, na introdução de *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin* (1996, p. 3), o ponto norteador de grande parte das teorizações sobre a distinção entre o texto literário e o histórico consiste nos princípios da dicotomia formulada por Aristóteles em sua *Poética*, na qual define a poesia contrapondo-a à história:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessariamente. Com efeito não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa [...], diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1962, p. 82-83)

A partir da leitura do conhecido excerto do pensador grego, observamos a distinção de dois tipos de discurso. O primeiro, o histórico, seria governado pela reprodução fidedigna de um estado de coisas real. O segundo, o poético, teria como referente o potencial ao invés do real, o que implica a construção de um universo constituído de ações possíveis; o discurso do poeta teria como diretriz outro princípio que não o da “verdade”, questão essa pertinente ao âmbito da história. É possível notar na definição de Aristóteles a primazia do discurso poético em relação ao histórico, pois àquele seria possível alcançar o universal por meio do particular, desvelando o poder transfigurador do texto poético.

Ao pensamento de Aristóteles vinculam-se as postulações de Diderot em sua defesa do romance:

Oh, Richardson! Ousarei dizer que a história mais verdadeira é cheia de mentiras e que teu romance é cheio de verdades. A história pinta alguns indivíduos: tu pintas a espécie humana; a história atribui a alguns indivíduos o que não disseram nem fizeram; tudo o que atribuis ao homem, ele assim disse e assim fez; a história abarca apenas uma porção de tempo, apenas um ponto da superfície do globo: tu abrangeste todos os lugares e todos os tempos. O coração humano, que foi, é e sempre será o mesmo, eis o modelo segundo o qual copias. (DIDEROT, *Obras estéticas*)

A universalidade da poesia, e também da criação romanesca, consiste no ponto comum aos pensamentos de Aristóteles e Diderot. Este, que acreditava na capacidade formadora do teatro e do romance, concebe-o como provido de “verdades”, não acerca da reprodução adequada à realidade de palavras ou de ações, mas sim em sua capacidade de captar os meandros da alma humana; sua imutabilidade ao longo do tempo e em diferentes espaços seria responsável por conceder ao romance um caráter universal.

Em sua reflexão sobre a história e a poesia, Vanoosthuyse menciona a reformulação do pensamento aristotélico realizada por Todorov, o qual opõe uma modalidade ficcional do discurso ao discurso dito referencial:

Certos enunciados lingüísticos se referem a circunstâncias extralingüísticas particulares: diz-se nesse caso que denotam um referente [...]. Mas existe também um tipo de discurso chamado FICCIONAL, no qual o problema da referência se coloca de maneira radicalmente diferente: é explicitamente indicado que as frases proferidas descrevem uma ficção, e não um referente real. [...]. As frases de que se compõe o discurso literário não têm referente; elas se colocam como expressamente ficcionais, e a questão de sua “verdade” é desprovida de sentido. [...]. Interrogar um texto literário sobre sua “verdade” é não-pertinente e equivale a lê-lo como um texto não-literário. (TODOROV, 1972, p. 241-242)

Para Todorov, os textos literários não possuem referente em um mundo factual, pois estes remetem a um mundo possível; por meio deles, cria-se uma realidade imaginária, com personagens e situações também inventadas, as quais não possuiriam correlatos assinaláveis na realidade. O fato de possuir existência somente depois de construída a narrativa tornaria o universo ficcional o seu próprio referente. Ao defender o estatuto estritamente ficcional do discurso literário, o estudioso situa o papel do historiador como oposto ao do literato: àquele só seria permitido reproduzir de modo fiel o seu referente, alocado em uma circunstância extralingüística.

Vanoosthuyse aponta uma contradição em Todorov quando, em outro momento de sua teorização, ele assevera o poder das línguas naturais de construir o universo ao qual elas se referem. A contradição, em relação à afirmação precedente, reside no fato de o autor posicionar-se de modo radical ao afirmar o discurso literário como desprovido de referentes externos. A questão do referente tangencia um dos pontos cruciais das discussões sobre o estatuto dos textos literários: a questão da representação, a possibilidade de isentar o texto de qualquer tipo de referência externa. Em relação aos romances em cuja estrutura são retomados fatos históricos, e para os quais essa questão torna-se ainda mais intensa, podemos afirmar que, oriundos da tensão entre o real e a representação, eles buscam problematizar tais fatos, via linguagem. Se não é possível eliminar o passado, há como questioná-lo e reavaliá-lo. O relato histórico passa a ser um meio para o texto literário, que o transcende, o transgride ou inverte suas leis.

Entre os pensadores que se detiveram em reflexões sobre o caráter da poesia e da história está Hegel, em sua *Estética*, na qual confronta a poesia com a historiografia:

O elemento prosaico da historiografia reside principalmente no fato de que, se o seu conteúdo pode por vezes possuir uma substancialidade interna e ser de natureza a exercer uma ação profunda, não deixa de surgir, na sua forma real, acompanhado de um grande número de circunstâncias relativas ou de acidentalidades e impregnado de uma larga dose de arbitrariedade, sem que o historiador tenha o direito de introduzir a mínima modificação ou correção nessa forma sob a qual a realidade se lhe oferece.

Tal modificação ou correção constitui a principal tarefa da poesia quando, pelos assuntos que trata, se embrenha no terreno da história. Deve então descobrir o sentido mais íntimo de um acontecimento, [...] concentrar a sua atenção sobre o que deixa transparecer melhor a substância íntima da coisa, a fim de dar a esta, na sua forma exterior, uma expressão tal que os simples elementos racionais em si se possam revelar e manifestar por uma adequada exteriorização real. Isto permite à poesia delimitar de maneira vigorosa o conteúdo de uma obra, fazer dele um centro mais ou menos fixo que, por um lado, assegure a coesão das partes e, por outro, sem afetar no que quer que seja a unidade do todo, deixe a cada pormenor o direito e a possibilidade de se exprimir e de se impor.

[...] A questão que a seu respeito se propõe é a de saber como pode a poesia vencer este conflito e conservar a sua independência. De uma maneira muito simples: em vez de aceitar a sua circunstância exterior como um fim essencial e de a poesia considerar como um meio destinado a realizar esse fim, deve dar-lhe forma e desenvolvê-la, utilizando todos os seus direitos e a sua liberdade de fantasia. [...]. Agindo sobre o poeta como um estímulo, leva-o a aprofundá-la, a dar-lhe uma forma tão pura quanto possível, a recriar, como sua própria emanção, aquilo que, sem ele, não teria penetrado tão livremente na consciência. (HEGEL, 1964, p. 77-78-81-82)

Nesse excerto, Hegel sugere a aproximação entre o texto ficcional e o histórico ao reconhecer a subjetividade do sujeito que organiza a narrativa histórica. Contudo, diferencia o papel de ambos em relação à criação, pois o historiador não pode interpretar livremente os fatos e nem lhes imprimir nenhuma deformação poética. A poesia, sendo uma arte livre, teria o poder de alterar a verdade externa em função da verdade interna da obra, o que lhe

possibilitaria corrigir o fato histórico. No último parágrafo, o pensador deixa entrever sua crença na arte que nega qualquer postura ideológica, afirmando a superioridade do texto literário em relação ao histórico; ao primeiro seria possível atingir a substância dos relatos e as possíveis infidelidades ao relato seriam feitas em nome do objeto superior que é a poesia.

Uma visão da história por Anatole France: crítica ao método positivista e a afirmação da história como arte

A história também consistia em uma das matérias sobre as quais Anatole France se debruçou ao longo de sua carreira de crítico literário e de escritor. Em seu artigo ‘Les torts de l’histoire’ (1926), ao refletir sobre a história e refutar classificá-la como uma ciência, ele aproxima o fazer histórico do artístico:

O que é a história? A história é a representação escrita de acontecimentos passados. Mas o que é um acontecimento? É um fato qualquer? Não! É um fato notável. Ora, como o historiador é capaz de julgar um fato notável e o outro não? Ele os julga arbitrariamente, de acordo com seu gosto e seu capricho, de acordo com suas idéias, como artista, enfim! Pois os fatos não se diferenciam, por sua própria natureza, em fatos históricos e em fatos não históricos. Mas um fato é algo extremamente complexo. O historiador representará os fatos em sua complexidade? Não, isso é impossível. Ele os representará desvinculados da maioria das particularidades que os constituem, por consequência truncados, mutilados, diferentes daquilo que eles foram. (FRANCE, 1926, p. 438)

A questão posta nesse excerto diz respeito à arbitrariedade das escolhas do historiador refletidas em sua narrativa histórica; este selecionar de um fato em detrimento de outro confere ênfase à determinada passagem ou não e suas escolhas e acentos revelam suas intenções. “A história não é uma ciência, é uma arte a qual só alcançamos por meio da imaginação” (FRANCE, 1926, p. 439). Portanto, para France, não é possível haver uma ciência histórica.

A leitura de *Les écrivains et l’histoire* (BANCQUART, 1966), possibilita-nos compreender o embate travado por alguns escritores, entre eles Anatole France, contra a idéia da ‘história cientificista’, desenvolvida no século XIX. Na primeira parte da obra, a autora realiza uma análise da crise do

positivismo em Anatole France e Maurice Barrès, bem como da visão de ambos os escritores acerca da história, baseada no estudo de suas obras e dos artigos críticos publicados por eles.

Segundo a estudiosa, o pensamento dos escritores do final do século XIX era eminentemente histórico. Dos três grandes pensadores positivistas da época, Comte, Renan e Taine, originou-se uma geração de historiadores que se afirmavam “profissionais”, “cientistas”, dada a garantia oferecida a eles pelos documentos históricos. Eles acreditavam ser possível ao historiador uma postura imparcial: a história constituía-se como objeto de uma ciência descritiva e analítica; o historiador poderia adotar uma atitude de espectador perfeitamente desinteressado e objetivo face aos relatos históricos. A história, como a consideravam os grandes mestres positivistas, encerrava-se sobre si mesma: a erudição e a enumeração dos acontecimentos tomavam um lugar opressivo.

Após a revolução de 1848¹², os escritores não conservarão o otimismo próprio dos românticos: o pessimismo advém de condições políticas desfavoráveis e de uma meditação desolada sobre o destino humano. A geração seguinte atacará a história: muitos escritores denunciarão não só os excessos da erudição positiva, mas também a loucura de uma história que desejava explicar o homem por meio de estruturas, sabendo ser esse conhecimento difícil e parcial, quando era necessário tentar conhecê-lo pela intuição. Assim, escritores de

¹² Revolução popular que depôs o rei Luís Filipe e o ministro Guizot, constituindo na Câmara Municipal um governo provisório. Os operários forçaram a proclamação da Segunda República, sendo eleito presidente Luis Napoleão, sobrinho do ex-Imperador. A Constituição de 1848 aplicou os princípios do partido republicano moderado, o sufrágio universal e a manutenção do regime social. (SEIGNOBOS, 1938, p. 393-398)

formação diversa buscaram diagnosticar a “doença da história” e, de modo mais profundo, a crise do humanismo.

Ligado à doutrina darwiniana, Anatole France, com suas concepções biológicas e naturalistas acerca da origem do universo, subordina a história a uma definição muito ampla de evolução. Isso não quer dizer que ele creia totalmente nas descobertas da ciência, ao contrário; mesmo lançando-se nas crenças de sua juventude, como a teoria evolucionista, a consciência da relatividade das ciências está na base de sua angústia existencial; tal consciência é expressa por uma sentença proferida por France em 1889, em relação, possivelmente, à obra de Charles Darwin, *A origem das espécies*: “Hoje, nós sabemos que esse romance do universo é tão decepcionante quanto os outros” (FRANCE *apud* BANCQUART, 1966, p. 93). Independente das dúvidas que tinha a respeito dessa doutrina, France assimilou, a partir dela, a idéia de que o homem não pode ser considerado fora do contexto universal, do qual ele é apenas um aspecto. Ao considerar o homem como um elemento inserido na cadeia das espécies, não seria possível a ele possuir uma história autônoma, desvinculada dos princípios gerais da evolução; dessa forma, ocorre a dissolução da história do homem na história universal.

Emana do pensamento de France uma imensa tristeza, pois sua cosmogonia é pessimista. Ela aceita a idéia da evolução em suas grandes linhas e admite, portanto, como demonstrado, o lento progresso do mineral ao vegetal, depois das formas animais até o homem; mas questiona-se acerca da designação “progresso” a este processo. Aquilo que a teoria evolucionista designava

“progresso” não seria, antes, a extensão universal e sem causa compreensível pelo homem, da morte e da luta? “Pode-se dizer que o espetáculo do universo nos revela a universalidade do mal e da morte” (FRANCE, *apud* BANCQUART, 1966, p. 94). Assim, para ele, a existência limitada e forçada a devorar outras espécies em prol de sua própria sobrevivência é atingida por uma maldição fundamental mil vezes mais fatal do que a concepção de “pecado original” presente no cristianismo.

Em seu artigo, France também reflete sobre a possibilidade de o historiador relatar um fato contemporâneo de modo fidedigno, por acreditar ser isso improvável quanto aos relatos da história passada. Sua conclusão, pois, atinge novamente a questão da arbitrariedade dos relatos históricos, mesmo os presenciados pelo narrador. A saída diante da irremediável incerteza dos relatos históricos seria manter “um sentimento particular de desconfiança resignada” (p. 440):

Os espíritos indulgentes tomam seu partido nas traições da história. Esta Musa é mentirosa, pensam eles, mas ela não nos engana assim que percebemos que ela nos engana. A dúvida constante será nossa certeza. Prudentemente, nós nos encaminharemos de erro em erro em direção a uma verdade relativa. Mesmo uma mentira é uma espécie de verdade. (FRANCE, 1926, p. 441)

France colocou a existência humana sob o signo da absurdidade por acreditar na radical ignorância a qual o homem é condenado, por não ser possível, a seu ver, alcançar o pleno conhecimento de uma “verdade” acerca da condição humana, dada a relatividade das ciências. “O sofrimento é a única testemunha de uma verdade que nos escapa. Sabemos que sofremos e não

sabemos nada mais” (FRANCE, *apud* BANCQUART, 1966, p. 103). Não é possível ao ser humano conhecer plenamente as partes constituintes do universo, assim como de seu próprio destino, coletivo ou individual, porque não conseguirá, jamais, apreender a idéia do conjunto. Sua crítica do conhecimento torna-se ainda mais radical quando a estende à linguagem utilizada pelos homens para expressar-se. Para ele, a linguagem humana é da mesma natureza que a dos animais: ela só faz sentido em relação aos objetos representáveis e, por isso, não é capaz de revelar o universo aos homens.

Desse modo, não é possível encontrar em France a crença, tão difundida no século XIX, de que a história é um meio de realização do homem. A humanidade não caminha rumo a um caminho de aperfeiçoamento, segundo France. A questão em relação à história é: como erigir o conhecimento sobre uma disciplina para a qual, mais do que as outras ciências, não podemos estabelecer o princípio? Para ele, à medida em que a inteligência humana adota uma postura consciente dela mesma e do universo, o passado recua indefinidamente e o homem reconhece ser-lhe proibido chegar ao pleno conhecimento da sua origem e da própria vida. Anatole France rejeita a história teleológica, tendo em vista sua crença de que o estado de espírito histórico não pode curar a humanidade de sua condição absurda; ao contrário, esse estado deve contribuir para fazê-la sentir em sua condição a condenação à morte que também atinge, segundo as postulações da ciência, os céus e os planetas. Assim, é na própria história que France procura a prova da debilidade da inteligência humana.

Muitos contemporâneos de France, como Louis Bourdeau, acreditavam na relatividade e na arbitrariedade dos relatos históricos, repudiando-os por não admitirem ser por eles enganados, ainda que conscientemente. Bourdeau defendia a importância de as narrativas históricas serem transformadas em quadros estatísticos: em sua opinião, os documentos históricos deveriam ser compostos de tabelas de população, quadros das tarifas alfandegárias e da situação do comércio etc., dados, segundo ele, mais objetivos e, logo, menos enganosos do que os relatos de Michelet, por exemplo. Segundo France, Bourdeau propagava essa tese por não ter percebido que dados estatísticos também são alvos de muitas incertezas. Enquanto Bourdeau preferia a verdade à beleza, Anatole France, em uma definição que nos reporta às considerações de Diderot, opta pela beleza e pela arte:

De minha parte, se me fosse preciso escolher entre a beleza e a verdade, eu não hesitaria: é a beleza que guardaria, certo de que ela carrega em si uma verdade mais elevada e mais profunda que a verdade em si. Eu ousaria dizer que no mundo só a beleza é verdadeira. O belo nos conduz a mais elevada revelação do divino que nos seria permitido conhecer. (FRANCE, 1926, p. 443)

Mesmo convencido de que os historiadores, de Heródoto (485?-420 a.C.) a Michelet, eram contadores de fábulas, France prefere a leitura de seus relatos à de uma possível sequência de dados estatísticos: “Prefiro que um Heródoto me engane com bom-gosto. [...] Eu até lamentaria se a história fosse mais exata” (FRANCE, 1926, p. 443). De acordo com Anatole, a história é uma sequência de imagens, por isso, convém aos homens.

A história não é composta por um encadeamento de fatos verificáveis. Se ela é ciência, sua condição é ser relativa; mas, tratando-se do homem, ela não é, para France, uma ciência, mas uma seqüência de imagens. Desmembrada e incerta, a história seria a imagem que se faz da vida, ambas indistinguíveis.

France escapou, contudo, à desconfiança radical a propósito da história. Ele recusou o sistema e foi sempre consciente da impossibilidade de registrar o real em sua totalidade; mas ele via os acontecimentos, tais como eram transmitidos pela tradição, como “exemplos” morais, tomando a palavra no sentido empregado no século XVI. Uma história encadeada, cronológica não tinha valor a seus olhos: a história, para o romancista, é um inventário de casos.

Uma das mais visíveis contradições encontradas no pensamento franceano é negar mesmo a possibilidade da história e, ao mesmo tempo, proclamar sua necessidade e fazer dela uma matéria constante em suas obras. Para ele, a história fornece uma série de materiais para meditar a respeito da condição humana. Essa meditação é desolada quando feita somente à luz da inteligência, conhecedora do vazio humano: a história se desagrega então, confundindo-se com a história natural; essa, por sua vez, fornece a prova de que o homem é mau, medíocre e não poderá jamais evadir-se da prisão que o encerrará até os últimos dias de sua espécie.

Para France, há apenas uma possibilidade de o homem suportar a maldição irremediável que pesa sobre sua natureza: a criação da beleza por meio de nossa inteligência, que é, concomitantemente, nossa tortura e nossa salvação. A

história, sendo considerada uma seqüência de imagens produzidas pela humanidade no decurso de sua vida e dos séculos, concede ao homem uma condição de imortalidade, semelhante aos mitos. Sua verdade relativa não importa mais: ela passa a ser a impressão de uma sensibilidade. E o escritor termina seu artigo afirmando a história como arte:

A velha história é uma arte; é por isso que ela contém, em sua beleza, uma verdade espiritual e ideal bastante superior a todas as verdades materiais e tangíveis das ciências de observação pura: ela retrata o homem e as paixões do homem. É o que a estatística não fará jamais. A história narrativa é essencialmente inexata. Eu disse e não desdigo: ela ainda é, com a poesia, a mais fiel imagem que o homem traçou de si mesmo. Ela é um retrato. Sua história estatística nunca será mais do que uma autópsia. (FRANCE, 1926, p. 445)

France julga o modo artístico com o qual são organizados os relatos históricos antigos mais importante do que os acontecimentos em si: a verdade, do ponto de vista referencial, não faz sentido nesse contexto pela impossibilidade do conhecimento pleno dos fatos e pela arte representar para ele a única transcendência possível ao homem. France, incrédulo, resigna-se a jamais conhecer a última palavra desse mundo; ele persegue, além da relatividade da história, alguma verdade mais humana, mas que ele reconhece também como relativa, por acreditar que a verdade absoluta não é própria do homem. A verdade mais humana para Anatole France é a arte.

A ficcionalização da história em *L'Île des pingouins*: a afirmação da interpretação artística da história

É no prefácio de *L'Île* que tem início a narrativa da história pingüina. Nele, serão apresentadas ao leitor as fontes, os métodos e o caminho percorrido para a composição da história a ser composta, procedimento que poderia ser considerado comum se um elemento não desestabilizasse o rotineiro costume de apresentação da obra ao leitor. Em *L'Île*, o processo ficcional terá início logo no Prefácio, responsável por nos fornecer tanto o tom satírico que colorirá os episódios da narrativa quanto os elementos a serem utilizados para atingir esse fim, como a ironia, a paródia e a hipérbole.

O narrador de *L'Île*, em primeira pessoa, não é nomeado. A partir da leitura do prefácio, é possível reconhecê-lo como um cronista que deseja compor um retrato de sua sociedade: a pingüina. Em seu relato, cujo ponto de partida é o episódio do batismo dos pingüins pelo apóstolo Mael, este narrador vale-se de sua crença na escrita parcial da história.

Como parte das indicações a serem fornecidas pelo narrador ao leitor de sua narrativa, ele revela as fontes de sua escrita. Para os tempos históricos, teriam sido consultadas as crônicas do frade Johannes Talpa e, para compor o quadro da arte pingüina, os estudos de Fulgence Tapir, autor dos “Anais Universais da Pintura, Escultura e Arquitetura”. Assim, por meio da citação de fontes retomadas a entidades fictícias, como Johannes Talpa e Fulgence Tapir, entrevemos, a partir do ponto de vista referencial, que os fatos narrados situam-se em um espaço puramente ficcional. Desse modo, há em *L'Île* a construção de uma

história imaginária, uma vez que o espaço, as fontes, os acontecimentos e os personagens também o são. Índices do caráter ficcional da obra encontram-se no prefácio, provocando suspeitas no leitor em relação ao narrador, uma vez que ele mostra manipular a visão do leitor acerca dos fatos apresentados.

Por outro lado, o narrador também faz referência a estudos factuais no que se refere aos pingüins e à terminologia científica que envolve sua classificação no estudo de pesquisadores como J.-B. Charcot e M. G. Lecoq. Inseridos na narrativa, estes nomes provocam um deslocamento: as pesquisas realizadas em expedições que visavam a descrever o comportamento de animais das regiões polares servem ao romancista como ponto de partida para a criação de um universo ficcional, em que uma das espécies estudadas, o pingüim, é transportada para o centro desse novo universo, protagonizando as cenas a serem desenvolvidas no romance.

Há, portanto, um jogo entre referências ficcionais e factuais. Podemos afirmar, a partir disso, que, em *L'Île*, à narrativa dos feitos pingüins são acrescentados episódios da história da França; essa não se apresenta integralmente alegorizada ou parodiada nos capítulos da narrativa. A história pingüina torna-se, aos poucos, a história nacional francesa e essa (re)constrói-se a cada episódio narrado.

Dessa forma, desvela-se outra dualidade contida no romance; ora a narrativa refere-se aos personagens nomeando-os “pingüins” e ora os designa “franceses”. Essa dualidade possibilita a união do aspecto particularizante, “franceses”, a outro, universal, “pingüins”: “franceses” permitiria estabelecer a

correlação entre os fatos da história pingüina e os da história francesa, tornando a última risível pela possibilidade da identificação de acontecimentos e de personagens reais; já “pingüins” remeteria à universalidade da narrativa de *L’Île des pingouins*: a história da ilha tem caráter universalizante e os episódios narrados poderiam compor as páginas da história de qualquer civilização.

No prefácio de *L’Île des pingouins*, temos referências ao ato de escrever a história. O texto que antecede a narrativa da história pingüina é seccionado em dois períodos. No primeiro deles, o narrador alude às dificuldades de escrever a história, maiores ainda em decorrência da abundância dos documentos:

Em que pese a diversidade aparente dos entretenimentos que parecem me atrair, minha vida tem um único escopo. Toda ela é dirigida para a realização de um grande desígnio. Estou escrevendo a história dos pingüins. Laboro nela ininterruptamente, sem me deixar esmorecer por embaraços freqüentes, que por vezes se me antolham invencíveis. [...]

É extremamente difícil escrever história. Jamais se sabe exatamente como as coisas se passaram; e as dificuldades do cronista crescem com a abundância dos documentos. Quando um fato é conhecido através de um único relato, nós o admitimos sem muita hesitação. As perplexidades começam quando os acontecimentos são narrados por um ou mais testigos; pois então os depoimentos são sempre contraditórios e sempre inconciliáveis.

Sem dúvida, as razões científicas para preferir uma versão a outra são por vezes ponderáveis. Nunca porém são fortes o bastante para sobrelevar nossas paixões, nossos preconceitos e nossos interesses, ou para vencer a frivolidade de espírito comum a todos os homens circunspectos. Pelo que estamos sempre a apresentar os fatos de maneira parcial ou leviana. (FRANCE, 1980, p. 9-10)

Entretanto, tais referências constroem-se de modo irônico, viabilizando o que Marie-Claire Bancquart (1966, p. 113) designou “crítica da história”: no prefácio é traçada uma sátira à história e a suas referências, uma vez que a escolha dos relatos componentes de uma narrativa histórica faz-se tão

subjetiva quanto a seleção e a intensidade a serem conferidas a cenas de um romance. Assim, tal crítica à história será realizada por meio da dissolução da história em romance, como denuncia o narrador em vários momentos de seu prefácio. É como romance que o narrador apresenta seu relato; é o romance satírico da história dos pingüins, ou da humanidade, que será por ele escrito.

Em vários momentos do prefácio, o narrador celebra o mérito da história contraditória, o que atesta o excerto transcrito acima, sobretudo o segundo e o terceiro parágrafos. Na frase “estou escrevendo a história dos pingüins”, o emprego do verbo na primeira pessoa do singular e a forma nominal do gerúndio presentificam o tempo da escrita da narrativa e permitem entrever a subjetividade do contador de histórias, bem como a imprevisibilidade de um relato construído no presente reportando-se a um passado no qual o sujeito narrador não está inserido. Ocorrendo duas ou mais “fontes” para seus relatos, não resta ao historiador outra alternativa senão a escolha subjetiva e arbitrária daquela que, para ele, parece a mais verdadeira. E, assim, o narrador classifica sua obra como “história antiga”, o que significa a opção por um relato mais artístico do que “científico”:

A presente obra pertence, devo reconhecê-lo, ao gênero da história antiga, aquela que apresenta a sucessão dos acontecimentos cuja memória se conservou, indicando, tanto quanto possível, causas e efeitos; o que vem a ser uma arte mais do que uma ciência. Há quem diga que tal procedimento não mais satisfaz aos espíritos exatos, e que a velha Clío¹³ é tida hoje por patarateira. É bem possível que venha a haver no porvir uma história mais segura, uma história das condições de vida, para dar-nos a saber que tal povo, em tal idade, produziu e consumiu em todas as formas da sua atividade. Essa história não será mais uma arte mas uma ciência, e ostentará o rigor de que carece a antiga. Mas para constituir-se, ela dependerá de uma multiplicidade de

¹³ Clío: a primeira das nove musas, a que conduz a história (AZEVEDO, 1975, p. 330)

estatísticas que ainda hoje inexistem entre os povos, e particularmente entre os pingüins. É possível que as nações modernas forneçam um dia os elementos de uma tal história. No que concerne à humanidade pregressa, teremos sempre de nos contentar, receio, com uma exposição à moda antiga. O interesse de tal exposição decorrerá sobretudo da argúcia e da boa fé do narrador. (FRANCE, 1980, p. 13)

Ao perceber a dificuldade ou a impossibilidade de escrever história, dada a arbitrariedade e a subjetividade que esse ato implica, o narrador decide procurar arqueólogos, paleógrafos e, por fim, um acadêmico. Sua conversa com este último é transcrita no prefácio:

Venho, *monsieur*, disse-lhe eu, pedir-lhe o conselho da sua experiência. Vejo-me em palpos para escrever uma história, e não sei como safar-me.

Ele deu de ombros e me retorquiu:

E para que, meu pobre amigo, gastar tanto esforço? Para que compor uma história, quando lhe bastaria copiar as conhecidas, como é de uso? Se o senhor tem uma nova visão, uma idéia original, se apresenta os homens e as coisas sob um *prima* inesperado, vai surpreender o leitor. E o leitor não gosta de ser surpreendido. Jamais ele busca numa história algo além das sandices que já sabe. Se o senhor procura ilustrá-lo, não logrará mais que humilhá-lo e amofiná-lo. Nunca tente esclarecê-lo, ele clamará que o senhor insulta seus princípios.

Os historiadores se copiam uns aos outros. [...] Imitem-os e não seja original. Um historiador original é objeto da suspeita, do desdém e da repulsa universais. [...]

Uma palavrinha a mais. Se quiser que o seu livro seja bem aceito, não deixe em qualquer ocasião de exaltar as virtudes sobre as quais as sociedades repousam: o devotamento à riqueza, os sentimentos pios, e especialmente a resignação do pobre, que é o fundamento da ordem. Certifique-se, *monsieur*, de que as origens da propriedade, da nobreza e da polícia sejam tratadas na sua história com todo respeito que merecem essas instituições. Faça saber que admite o sobrenatural quando ele se apresenta. Isto posto, o senhor há de ser bem sucedido entre as pessoas de bem. (FRANCE, 1980, p. 10-11)

Nesse excerto, há um ataque irônico e muito rebaixador ao modo de escrever a história: essa se resume a uma reprodução dos relatos já existentes; não há espaço para o surgimento de um texto capaz de revisar os episódios, pois ele não deve possuir essa característica contestadora – ao contrário, deve servir somente à legitimação de um quadro social. As alusões às instituições que compõem a sociedade também nos remetem à fronteira entre o texto histórico e o literário: o primeiro é considerado oficial, consagrado pelas academias e sobre o qual repousa a história de uma nação; o segundo é tomado como objeto ficcional, produto da cultura, compromissado apenas com sua própria estrutura e, por isso, dotado de poder contestador face às estruturas componentes da sociedade. Retomando as considerações de Diderot acerca da “verdade” artística, é possível afirmar o texto literário como perturbador, por sua capacidade de potencializar a “verdade” advinda da observação sobre a natureza humana, por meio da utilização de recursos lingüísticos e de imagens, suscitando questionamentos. O texto literário, perturbador, é também incômodo do ponto de vista da organização social. E o narrador conclui o período: “Meditei nessas observações judiciosas, e as tenho levado em conta com o máximo empenho” (FRANCE, 1980, p. 11).

Ao levarmos em consideração os demais episódios da narrativa, todos eles dotados de originalidade e de singularidade, constataremos a ironia entre o dizer do narrador e o seu fazer artístico. Nos episódios de *L’Île*, haverá espaço para a revisão dos capítulos da história, desde a origem da Pingüínia até seu trágico apocalipse, sendo o crime e a miséria os elementos constantes na história dos pingüins.

Em mais uma crítica à história dita tradicional, os episódios da narrativa pingüina serão contados a partir de um método “anti-histórico”: além da desproporção de sua narrativa quanto à atenção fornecida aos períodos históricos (à Idade Média e à Renascença é concedido um espaço relativamente curto na narrativa, enquanto a História Moderna, tempo mais próximo da escrita e da vivência do narrador, ocupa a maior parte do relato¹⁴), grandes acontecimentos são motivados por fatos não-históricos (BANCAQUART, 1966, p. 121).

Em seu dizer, o narrador finge aceitar os conselhos dados pelo acadêmico; porém, em seu fazer, embora apresente relatos acerca da origem da propriedade e mencione questões relativas ao sobrenatural, os fatos são apresentados a partir de uma visão altamente irônica.

A origem da propriedade na Pingüínia tem início com uma atitude despota (i). Um pingüim muito forte, ao passar pela propriedade de um pingüinzinho que, tranqüilamente, regava as plantas por ele cultivadas, grita: “O

¹⁴ *L’Île des pingouins* apresenta-se, em seu prefácio, como uma obra histórica cujo objetivo é relatar os acontecimentos sucedidos na Pingüínia depois de os pingüins serem metamorfoseados em homens e do deslocamento de sua ilha, a qual, posteriormente, torna-se uma ilha flutuante. Ao contar a história, o narrador instaura na narrativa uma perspectiva cronológica: à medida que o relato se aproxima do tempo da escrita, os fatos assumem mais importância. Ao discorrer sobre a organização do discurso do historiador, mais especificamente sobre a questão central advinda do *shifter* de organização, qual seja, o atrito entre o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada, Barthes (1988, p. 118) enumera três fatos de discurso, sendo o primeiro deles o relativo a tal processo de aceleração da história, presente em *L’Île*. Esse processo ocorre quando o momento da história próximo à época na qual vive o possível historiador é privilegiado, em detrimento de momentos históricos recuados do presente da enunciação: quanto mais intensa a pressão dessa enunciação se impõe, mais lentamente caminha a história.

Outro fato de discurso mencionado por Barthes diz respeito às inaugurações do discurso histórico, em que se encontram o começo da matéria enunciada e o final da enunciação. Neste âmbito, ele situa o prefácio como ato caracterizado de enunciação e classifica-o como prospectivo, quando anuncia o discurso a seguir, e retrospectivo, quando julga tal discurso. A partir dessas considerações teóricas, identificamos o prefácio de *L’Île* como prospectivo, uma vez que antecipa a matéria histórica a ser abordada nos capítulos responsáveis pela composição da obra e as fontes pesquisadas para a fundamentação de seu relato.

teu campo é meu!” (p. 56); em seguida, mata o dono da propriedade com uma enorme pedra, apodera-se de suas terras e é abençoado por um eclesiástico por sua demonstração de força (Livro II, capítulo III, p. 54 a 57). Temos, nesse relato, uma alusão ao *Discurso sobre a origem da desigualdade*, de Jean-Jacques Rousseau (ROLLAND, 1975, p. 30) e também ao capítulo III da obra *Do contrato social* (ROUSSEAU, 1962, p. 22). Em seu discurso, Rousseau (1712-1832) afirma ser o verdadeiro fundador da sociedade civil o primeiro homem que cercou um terreno e disse: “Isto me pertence”. No capítulo intitulado “Do direito do mais forte”, o filósofo francês defende a tese de “que o mais forte nunca é suficientemente forte para ser sempre o senhor, senão transformando sua força em direito e a obediência em dever”. Dessa forma, para o pensador, a força não faz o direito e só se é obrigado a obedecer aos poderes legítimos. A inversão das formulações de Rousseau torna-se irônica na narrativa francesa, pois, em *L’Île*, a força funda o direito à propriedade e é legitimada pelo poder eclesiástico.

Nos episódios intitulados “O dragão de Alca”, narra -se a história do casal Kraken e Orberose (um pingüim oportunista e uma jovem pingüina lasciva), que, juntos, planejam dar um golpe na sociedade pingüina (ii). Esta, temerosa do grande dragão assolador dos campos e devorador de crianças, desejava livrar-se do monstro. O “dragão” era o próprio Kraken: disfarçado, ele saqueava as propriedades das redondezas e amedrontava a população. Os anciãos, conhecendo relatos antigos acerca da aparição de dragões, concluem que apenas uma jovem virgem poderia domá-lo. Ao saber disso, Orberose dirige-se a São Mael e propõe-se a dominar o monstro e a levar consigo um valente cavaleiro,

Kraken, para matá-lo. Ele e Orberose fabricam uma fantasia semelhante à forma de um grande dragão, fazem-no cuspir fogo e treinam crianças, a saber, as supostamente devoradas, para dar vida ao fantoche. Chegado o dia de vencer a fera que aterroriza a Pingüínia, Orberose, em uma vestimenta branca, laça o suposto dragão como a um cachorrinho, Kraken dilacera seu ventre e dele retira as crianças, devolvendo-as às mães, milagrosamente. Pelo grandioso feito, Kraken é beneficiado com um milionário tributo anual, e Orberose, após sua morte, é nomeada padroeira, a santa padroeira da nação pingüina (Livro II, capítulos VI ao XIII, p. 63 a 84).

Por fim, e talvez o exemplo mais profícuo do emprego do método anti-histórico adotado pelo narrador, é o episódio que terá lugar no Livro VII de *L'Île*, intitulado “Os tempos modernos – Madame Cérès”. No capítulo intitulado “O sofá da favorita”¹⁵, o narrador retrata o início do romance entre Paul Visire, presidente do Conselho da República Pingüina, e Mme Eveline Cérès, esposa de Hippolite Cérès, deputado de Alca. Responsável por um escândalo nacional e internacional, além de provocar o espírito de vingança no marido traído, o relacionamento dos amantes desestabilizou o governo pingüino e deixou o país vulnerável ao ataque da vizinha nação inimiga, que “despejou oito milhões de homens na pátria de Mme Cérès; a conflagração tornou-se universal e o mundo inteiro foi submerso num dilúvio de sangue” (FRANCE, 1980, p. 251).

O narrador finaliza o referido episódio expressando sua convicção de que causas mínimas podem provocar grandes efeitos:

¹⁵ O sofá da favorita consistia em um dos móveis primitivos do castelo que pertencera à concubina de um dos últimos reis de Alca, local onde tem início a desastrosa relação amorosa de Paul e Eveline.

[...] O sofá da favorita é digno da majestade da história; nele se decidiram os destinos de um povo; digo mais, ali teve lugar um ato cuja repercussão se estenderia às nações vizinhas, amigas e inimigas, sobre a humanidade inteira. Não poucas vezes eventos dessa natureza, se bem de conseqüências imensas, escapam aos espíritos superficiais, às almas frívolas que assumem inconsideravelmente a tarefa de escrever a história. Assim é que as facetas secretas dos acontecimentos nos permanecem ignotas, a queda dos impérios, a transferência das dominações nos espanta e se nos afigura incompreensível, por não termos tocado o ponto imperceptível, divisado a mola oculta que, posta em movimento, tudo abalou e tudo soverteu. O autor desta grande história conhece melhor que ninguém as suas falhas e deficiências, mas pode afirmar em sã consciência que sempre guardou o comedimento, a seriedade, a austeridade que calha à exposição dos negócios de estado, e jamais se apartou da gravidade que convém ao trato das ações humanas. (FRANCE, 1980, p. 236-237)

Ao captar “as facetas secretas dos acontecimentos”, no caso da conflagração da guerra mundial, o romance de Paul Visire e de Mme Cérès, o narrador condiciona a ocorrência de um acontecimento de grande vulto no cenário da história a um fato não-histórico, subvertendo a concepção da história como ciência. Em seu artigo “Les torts de l’histoire”, France coloca essa questão ao leitor:

Se um fato dito histórico é provocado, o que é possível, por um ou vários fatos não-históricos, e por essa razão desconhecidos, como o historiador determinará a relação entre tais fatos? (FRANCE, 1926, p. 439)

Se folhearmos os manuais de história, perceberemos que as ações dignas de figurarem nos relatos são as consideradas nobres e grandiosas, responsáveis por exaltar o passado de um povo, por suscitarem nele o orgulho dos feitos heróicos de personagens célebres. Em *L’Île*, essa relação é invertida e o foco recai sobre um pequeno elemento, provocador de um desastre mundial. Nesse episódio, assim como em (i) e (ii), o narrador desvela o “ponto

imperceptível”, a “mola oculta” que, a seu ver, impel e aos acontecimentos históricos, sociais e religiosos: a corrupção humana. O homem corrompido legitimará instituições sociais, personagens míticos, provocará conflitos; contudo, sob a base desses procedimentos e instituições aparentemente probos, ocultar-se-á a corrupção, sentimento responsável por animar suas ações. A história resume-se à crônica da existência desse homem corrompido e, assim, não comporta ações orientadas rumo a uma possível progressão.

Ao teorizar acerca do procedimento da intertextualidade, Laurent Jenny, em “A estratégia da forma” (1979), traz para seu texto uma citação de Mallarmé, pertinente a nossa análise, a saber: “mais ou menos todos os livros contém, medida, a fusão de qualquer repetição”. Em suas palavras, vemos sublinhado o fato de que a intertextualidade, longe de figurar na estrutura das obras como simples interferências ou ecos, atua como instrumento imprescindível para a compreensão e a própria leitura de obras literárias: o jogo intertextual permite ao leitor desvendar signos e imprimir sentido a elementos que, fora de seu alcance, seriam incompreensíveis. Assim, só é possível apreender o sentido e a estrutura de uma obra se a confrontarmos com seus arquétipos, os quais são responsáveis por codificar a linguagem literária. A obra define-se, pois, a partir da relação de realização, de transformação ou de transgressão face aos seus modelos arquetípicos. “Fora de um sistema, a obra é pois impensável” (JENNY, 1979, p. 5).

Entre as muitas referências intertextuais existentes no prefácio de *L’Île*, sublinharemos as estabelecidas com os textos de Charcot, Ovídio e Voltaire.

Faz-se necessário explicitar que as reflexões desenvolvidas acerca de tais referências têm como ponto de partida as indicações realizadas por Bancquart, em notas à edição das obras completas de Anatole France, no volume IV, no qual figura *L'Île des pingouins* (Gallimard, 1994, “notas e variantes”, p.1203 a 1263). Desse modo, a estudiosa observa que a leitura dos estudos de Charcot, nas quais se encontram descrições tanto das formas físicas quanto dos costumes de aves marinhas palmípedes da região Antártida, entre elas os pingüins, pode ter deixado marcas na descrição desses animais presente na narrativa franceana. Eis o texto de Charcot:

(Os pingüins) são realmente pequenas personagens agitando suas asinhas como a braços curtos demais, e compreende-se que, vistos de longe, sem paralelo, o explorador Levaillant teria podido tomá-los por uma escola de meninas com aventais brancos; mas eles se parecem ainda mais, pela gravidade de seu andar, a padres dominicanos. (J.-B. CHARCOT, Le ‘Français’ au pôle Sud – *Journal de l'expédition antarctique française 1903-1905*, apud FRANCE, 1994, p. 1205)

Em outro momento de seu texto, Charcot também descreve os pingüins como seres divertidos, simpáticos em seu ar solene. Essa solenidade é retomada pelo narrador de *L'Île* na descrição de seus pingüins: ele os toma como animais matreiros, que se distinguem por seu modo ao mesmo tempo canhestro e solene. Essa descrição antitética dos pingüins – encerrada em sua figura ereta, que lhe confere o “tom solene”, e seu comportamento, o “tom canhestro” – possivelmente consistiu em um dos elementos responsáveis por sugerir a aproximação com a imagem humana, também portadora de tal antítese, possibilitando a escolha dos pingüins para protagonizar os episódios da narrativa que simboliza a história, primeiro da nação francesa e, depois, das civilizações. A

antítese, visualizada em expressões como “dignidade burlesca”, “bonomia matreira”, “trejeitos a um tempo canhestros e solenes”, intensifica o aspecto caricatural na descrição dos protagonistas, viabilizando o tom humorístico da narrativa. Dessa forma, a convivência dos aspectos “sublime” e “grotesco”, constituintes da antítese e presentes nas imagens tanto do pingüim como do homem, consiste nas “analogias mais numerosas e profundas”, pontuadas pelo narrador:

Entre os meus pingüins e os de J.-B. Charcot, sejam quais forem as dessemelhanças, as analogias revelam-se mais numerosas e profundas. Estes como aqueles fazem-se notar por um ar plácido e grave, por uma dignidade burlesca, uma familiaridade confiante, uma bonomia matreira, trejeitos a um tempo canhestros e solenes. Uns e outros são pacíficos, palradores, ávidos de espetáculos, atentos aos negócios públicos e, talvez, um tanto cílios das superioridades.

Na verdade, os meus hiperbóreos não têm as aletas escamosas, mas cobertas de pequenas penas; se bem que as suas pernas sejam implantadas um pouco menos atrás que as dos meridionais, têm eles o mesmo jeito de andar, com o busto empertigado, a cabeça erguida, meneando o corpo de modo igualmente digno, e o seu bico sublime (ou *osso sublime*) não foi de modo algum a causa do equívoco em que incorreu o apóstolo, ao tomá-los por homens. (FRANCE, 1980, p. 12, grifo do autor)

Podemos identificar, nesse excerto, uma alusão às *Metamorfoses*, de Ovídio, no momento do texto destinado à narração da formação do homem:

Faltava ainda um ser mais nobre, dotado de mente superior, capaz de dominar os outros. Nasceu o homem: seja o que tivesse feito da semente divina o artífice das coisas, criador de um mundo melhor, seja que a recente terra, desprendida havia pouco do elevado éter, conservasse alguma semente de seu irmão o céu, quando o filho de Jápeto a misturou com a água da chuva, e a modelou à imagem dos deuses, que tudo governam. *E, ao passo que os outros animais se inclinam para a terra, ele deu ao homem um rosto voltado para o alto, mandando-o encarar o céu e contemplar os astros.* Assim, a terra, que antes fora rude e informe, acolheu as figuras ainda desconhecidas dos homens. (OVÍDIO, 1983, p. 12-13, grifo nosso)

Ovídio enfatiza a dignidade e superioridade humanas, simbolizadas pela posição ereta de seu corpo, e por seu rosto ser voltado para o alto, em uma referência eufórica ao sublime, ao celestial, em oposição aos outros animais. Em relação à passagem de Ovídio, Charles Lyell (1797-1875), teórico evolucionista estudado por France desde a sua juventude, observa ser, em sua visão, equivocada a exposição das *Metamorfoses* quanto à postura ereta do homem como sinal de superioridade em relação aos demais seres, uma vez que muitas aves conservam a postura ereta, sendo os pingüins exemplos pertinentes dessa colocação. Assim, é possível supor que France tenha-se inspirado nessas leituras para a composição de sua obra e, prazerosamente, invertido o “osso sublime” aludido por Ovídio por “bico sublime” ao tratar de seus pingüins, em um trocadilho satírico (BANCQUART, 1994, p. 1206). A alusão a Ovídio torna-se ainda mais profícua se identificarmos outra inversão realizada pela narrativa franceana: o homem da pingüínia, diferente do homem descrito na narrativa antiga, não foi criado por vontade divina, pois é fruto do engano de Mael, e nem para reinar entre os demais animais, mas, ao contrário, mostra-se, a todo momento, subjugado. Sua cabeça erguida como atributo exterior de sua superioridade e sua condição subserviente consistem, mais uma vez, na oposição satírica constituinte do homem da Pingüínia. Por fim, se considerarmos o tom poético do texto de Ovídio, por ocasião da formação do homem pelos deuses, como em “ele deu ao homem um rosto voltado para o alto, mandando -o encarar o céu e contemplar os astros”, inserida no contexto da narrativa franceana torna o deslocamento ainda mais satírico.

Finalmente, há também no prefácio de *L'Île* uma citação que nos remete a um texto de Voltaire, segundo nota de Bancquart:

É preciso, portanto, mais uma vez, confessar que, de modo geral, toda esta história é um amontoado de crimes, de loucuras e de misérias, entre os quais vimos algumas virtudes e alguns tempos felizes, assim como vemos algumas habitações espalhadas aqui e ali nos desertos selvagens. (VOLTAIRE, *Ensaio sobre os costumes e o espírito das nações*, último capítulo, “Resumo de to da esta história até o tempo onde começa o belo século de Luís XIV”, Ed. René Pomeau, Garnier, 1963, t. II, p. 804, *apud* FRANCE, 1994, p. 1207)

Em *L'Île*, temos:

Como disse um grande escritor de Alca, a vida de um povo é um tecido de crimes, misérias e loucuras. Com a Pingüínia o caso não foge à regra geral; no entanto a sua história oferece capítulos admiráveis, sobre os quais espero ter lançado uma boa luz. (FRANCE, 1980, p. 13)

Há aqui, mais uma vez, a transposição de “pingüins” para “franceses”: Volta ire seria um escritor da Pingüínia; este refere-se à história das nações como “tecido de crimes, de loucuras e de misérias”, assim como o faz o narrador de *L'Île* ao comentar a história dos pingüins. Sendo a história da Pingüínia o reflexo da história humana, inferimos que crimes e loucuras podem ser encontrados nas páginas da história de qualquer povo, em qualquer parte do globo terrestre. Mais uma vez, o narrador apropria-se de outro texto e, ao inseri-lo em sua narrativa, o desloca, desvendando ao leitor, por meio dele, o procedimento a ser empregado em sua narrativa, a caricatura, com o objetivo de colocar a nu o absurdo das escolhas e da condição humana e da evolução da sociedade. Segundo o personagem Jacquot o Filósofo, no prefácio, avultar e desvelar as contradições presentes nos fatos e feitos históricos é o único modo de instruir os homens, pois

eles são excessivamente maus para reconhecer seus erros, salvo por meio de caricaturas em que eles estejam figurados de modo demasiado grande. Em sua história, os episódios não de ser iluminados por meio do emprego de figuras de linguagem e de expressão a fim de potencializar e singularizar os capítulos componentes de seu relato. O narrador alude, por fim, à prática de Jacquot o Filósofo, que parece também inspirá-lo na composição de sua obra:

O mesmo Jacquot o Filósofo compôs uma espécie de discurso moral no qual representava de maneira cômica e expressiva as ações volúveis dos homens; e nele misturou diversos traços de seu próprio país. Perguntaram-lhe alguns por que escrevera ele aquela história adulterada, e que benefício, segundo ele, dela colheriam seus compatriotas.

“Um benefício muito grande”, respondeu o filósofo. “Quando virem suas ações assim caricaturadas e despojadas de tudo quanto lhes era motivo de ufanía, os pingüins as julgarão melhor e dessa forma, quem sabe, não de ganhar em sensatez.” (FRANCE, 1980, p. 14)

A resposta do personagem Jacquot, no segundo parágrafo transcrito acima, remete-nos ao possível aspecto moralizante de seus escritos: a representação cômica, caricatural das ações humanas e da história seria um método de educação. Contudo, ao retomarmos o conceito de história para Anatole France, concebida como uma arte, torna-se possível afirmar o processo de composição do relato como o elemento de maior importância na narrativa; sendo a história considerada como arte, é possível ao narrador ter liberdade em relação aos fatos, alterando-os segundo o seu propósito, sendo o emprego da caricatura um exemplo disso.

Em uma referência ao personagem Fulgence Tapir, entrevemos uma crítica ao método de ciência positivista, em sua defesa do acúmulo de dados e de informações. A sátira, já prevista no nome dado ao personagem, nome cuja raiz

nos remete à palavra latina “fulgeo”, que significa “brilhar, l uzir”, ocorre em uma anedota contada pelo narrador no final de seu prefácio:

Foi no mês de junho do ano precedente que me ocorreu a idéia de consultar sobre as origens e progressos da arte pinguina o pranteado M. Fulgence Tapir, douto autor dos *Anais Universais da Pintura, Escultura e Arquitetura*.

Introduzido em seu gabinete de trabalho, encontrei debruçado a uma escrivaninha de tampo corrediço, ao pé de uma espantosa pilha de papéis, um homenzinho extraordinariamente míope, cujas pálpebras pisca-piscavam por detrás dos óculos de ouro.

Para suprir a deficiência da vista, era o seu nariz alongado, móvel, dotado de um fino tato, que explorava o mundo sensível. Era através daquele órgão que Fulgence Tapir fazia o seu contato com a arte e com a beleza. Pode-se observar que na França, o mais das vezes, os críticos musicais são surdos e os críticos de arte cegos. Isto lhe permite o recolhimento necessário às reflexões estéticas. Imaginais que, com os olhos aptos a perceber as formas e as cores que envolvem os mistérios da natureza, teria Fulgence Tapir se guindado, sobre uma montanha de documentos impressos e manuscritos, aos píncaros do espiritualismo doutrinário, e concebido a ciclópica teoria que fazia convergir as artes de todos os países e de todos os tempos ao Instituto de França, seu fim supremo? (FRANCE, 1980, p. 15)

Para o personagem Fulgence Tapir, a arte não consistia nas produções artísticas em si, mas nas reproduções e nas fichas catalográficas que se produziam por meio delas, como é possível observar na alusão à “ciclópica teoria” por ele formulada, trazendo para o seu gabinete fichas relativas à arte em todo o mundo, para espanto do narrador: “contemplei com admiração mesclada de terror aquelas cataratas de erudição prestes a despenhar-se” (FRANCE, 1980, p. 15). Assim como o personagem, muitos historiadores do final do século XIX consideravam os dados estatísticos e o acúmulo de documentos mais importantes do que o ato de escrever a história. No último parágrafo da citação, o narrador descreve o personagem de modo caricatural, alongando sobremodo o seu nariz e afirmando ser ele a ponte que unia o douto escritor ao universo da arte. A

colocação do narrador ao afirmar serem na França “os críticos musicais surdos e os críticos de arte cegos” consiste, possivelmente, em mais uma alusão irônica à ausência de meios para a compreensão e o próprio conhecimento do objeto de estudo sobre o qual se debruça. Por fim, o narrador nos relata o final trágico do personagem, que é soterrado em seu gabinete por suas fichas, em uma cena caricatural e simbólica:

“Mestre”, disse eu com voz contrita, “recorro à sua bondade e à sua sapiência, ambas inesgotáveis. Dignar-se-ia o senhor de guiar-me em minhas árduas pesquisas sobre as origens da arte pingüina?”

“Monsieur”, respondeu -me o mestre, “eu possuo toda a arte, repito, toda a arte em fichas classificadas alfabeticamente e por ordem de matérias. Considero um privilégio colocar a seu dispor o que se refere aos pingüins. Suba por aquela escada e retire a caixa que vê lá no alto. Encontrará nela tudo que necessita.”

Obedeci tremendo. Mas mal alcançara a caixa fatal quando algumas fichas azuis se escaparam e começaram a chover. Quase em seguida, por solidariedade, as caixas vizinhas se abriram e delas se derramaram catadupas de fichas rosas, verdes e brancas, e, uma após outra, de todas as caixas fichas variegadas borbotaram murmurando como, em abril, as cascatas sobre os flancos das montanhas. Em um minuto elas cobriram o solho com uma espessa camada de papel. Jorrando dos seus inexauríveis reservatórios com um mugido que progressivamente engrossava, precipitavam de segundo a segundo a sua queda torrencial. Mergulhado quase até os joelhos, Fulgence Tapir, com o nariz atento, observava o cataclisma; reconheceu-lhe a causa e empalideceu de horror.

“Quanta arte!” – exclamou.

Chamei-o, inclinei-me para ajudá-lo a galgar a escada que vergava sob a avalanche. Era muito tarde. A essa altura, estonteado, aflito, lastimável, tendo perdido o seu capelo de veludo e os seus óculos de ouro, ele opunha em vão os braços curtos à caudal que lhe subia as axilas. De súbito, uma tromba gigantesca de fichas projetou-se e o engolfou num medonho turbilhão. Pelo espaço de um segundo, vi no vórtice o crânio reluzente do sábio e as suas mãozinhas rechonchudas. Então o abismo voltou a fechar-se, e o dilúvio estendeu-se sobre o silêncio e a imobilidade. Ameaçando eu mesmo de ser tragado com escada e tudo, escapei-me através do caixilho mais alto da janela. (FRANCE, 1980, p. 15-16)

Mais uma vez, entrevemos na observação do narrador acerca das

“fichas classificadas alfabeticamente e por ordem de matérias” uma sátira ao

objetivismo positivista ao opor o trabalho metódico ao trabalho artístico. A alusão ao fato de Fulgence Tapir ter “perdido seu capelo e seus óculos de ouro”, elementos que nos remetem ao universo acadêmico, conota um desejo de superação do método cientificista de encarar os registros históricos.

No terceiro parágrafo da citação, a narrativa torna-se visual. Ao narrar a queda das fichas de Fulgence Tapir, o narrador tece uma comparação com a imagem da chuva, a qual se intensifica até o final da anedota sob a forma de dilúvio, e relaciona a cor “azul” das fichas à da água da chuva e as cores “branca”, “verde” e “rosa” à primavera, pressuposta pela menção ao mês de abril na França. As fichas nas quais o personagem “materializava toda a arte do mundo”, por ironia do narrador, pintam um belo quadro na cena descrita. A narração segue vigorosa: o ritmo das orações desse período sugere o intensificar da “chuva de fichas”, que termina em um cataclisma. O exagero impresso à cena torna-a muito expressiva e dramática, digna mesmo dos melhores encartes de caricatura.

Em uma nota de Bancquart (1994, p.1208), identificamos que a exclamação do personagem “Quanta arte!” constitui um trocadilho satírico em relação à fala do presidente Mac Mahon em visita às inundações do Midi, “Quanta água!”. A relação do campo semântico “água” presente em ambas as frases é a responsável pela sátira do episódio.

A imagem do corpo de Tapir coberto pelas fichas remete à imagem do dilúvio. Na tradição literária cristã, o dilúvio pressupõe um posterior renascimento; nessa passagem, vários elementos nos remetem a esse recomeçar, como o fato de o acadêmico perder seus óculos e seu capelo e também o de o

narrador escapar à catástrofe pelo “caixilho mais alto da janela”. Assim, a cópia das fichas e a investigação do método de Fulgence Tapir não foram possíveis; logo, a narrativa seguirá seu caminho singularizando os episódios da história por meio de recursos lingüísticos, firmando-se como texto e construção artísticos, sendo o narrador o elemento responsável pela desestabilização da narrativa, como o foi no episódio ocorrido no gabinete de M. Fulgence Tapir.

Outra fonte aludida pelo narrador em seu prefácio é o personagem Johannes Talpa, no qual ele diz inspirar-se para escrever os relatos dos tempos históricos. No Livro Terceiro, capítulo IV, intitulado “As letras: Johannes Talpa”, temos o relato de sua vida no monastério de Beargarden e o processo de escrita de suas crônicas. Segundo o narrador, Talpa adentrou no monastério com onze anos de idade e “dele não saiu um único dia da sua vida” (FRANCE, 1980, p. 97). Era já velho quando compôs suas célebres crônicas latinas em 12 livros, intituladas *De Gestis Pinguinorum*. Afirmo o narrador que, em sua obra, Talpa adverte os leitores desse fato:

Com tocante ingenuidade, Talpa nos dá conta de certas circunstâncias de sua vida e de alguns traços de seu caráter. “Descendente”, diz ele, “de uma família nobre e destinado desde a infância ao estado eclesiástico, ensinaram-me a música e a gramática. Aprendi a ler sob a disciplina de um mestre que tinha o nome de Amicus e que melhor se teria chamado Inimicus. Experimentando eu certa dificuldade em conhecer as letras, ele me fustigava violentamente com varas, de sorte que cabe dizer que me imprimiu o alfabeto nas nalgas com traços candentes.” (FRANCE, 1980, p. 97-98)

Ao explicitar a ingenuidade e as circunstâncias em que Talpa fora educado, o narrador deixa transparecer sua formação duvidosa e, por conseguinte, o caráter também duvidoso de seus escritos. Tecendo uma relação entre a

localização do mosteiro (“b cume de um pico inacessível”) e a formação suspeita do personagem, teremos, simultaneamente, uma imagem eufórica, que nos remete ao alto, à sabedoria, e uma descrição disfórica, relacionada à ingenuidade de Talpa, em uma oposição irônica. O fato de o monge viver em um mosteiro localizado entre as nuvens, ou seja, sem a vivência e o conhecimento do mundo dito real, remete-nos ao personagem Bidault-Coquille, figurado no Livro VI, um astrólogo cuja ingenuidade lhe rendeu vários dissabores após seu engajamento em questões da sociedade pingüina.

Nesse capítulo, o narrador também nos relata o contexto no qual foram redigidas as crônicas de Talpa: enquanto escrevia, uma guerra, ao mesmo tempo externa e civil, devastava a terra pingüina. Soldados pingüins estabeleceram-se no monastério para defendê-lo da nação inimiga, a Marsuúnia. Tendo conhecido uma entrada nos subterrâneos da abadia, o exército inimigo invadiu, saqueou e matou muitos pingüins responsáveis pela proteção do monastério, bem como muitos eclesiásticos. Indiferente ao horror dos ataques marsuínos, o monge prosseguia seu trabalho:

O ar carregava-se do acre odor da carne chamuscada; gritos de morte e gemidos elevavam-se de entre as chamas, e, sobre as bordas dos telhados que desmoronavam, monges aos milhares corriam como formigas e despenhavam-se no vale. Entrementes, Johannes Talpa escrevia sua crônica. Os soldados de Crucha, retirando-se às pressas, tapulharam com blocos de pedra todas as saídas do mosteiro para aprisionar os marsuínos nas construções incendiadas. E, para fazer desabar sobre o inimigo as pedras talhadas e os panos de parede, utilizaram como aríetes os troncos dos carvalhos mais antigos. Os madeirames abrasados ruíam com fragor de trovão e os arcos sublimes das naves se abatiam sob o impacto de árvores gigantes, balançadas por seiscentos homens em concerto. Em breve nada restava da rica e vasta abadia além da cela de Johannes Talpa, suspensa por um maravilhoso acaso aos restos de uma empena fumegante. O velho cronista continuava a escrever. (FRANCE, 1980, p. 99)

No prefácio de sua primeira reunião de artigos publicados no jornal *Le temps*, intitulada *La Vie Littéraire*, encontramos uma indicação fornecida por France que nos conduz a uma gravura de Gustave Doré (1832-1883), a qual, possivelmente, inspirou o romancista na montagem desse episódio:

Gustave Doré, que imprimia por vezes a seus desenhos os mais cômicos não sei que sentimento de fantasia profunda e de estranha poesia, forneceu um dia, sem se dar conta, o emblema irônico e tocante dessas existências que o culto dos livros consola de todas as realidades dolorosas. No monge Nestor, que escreveu uma crônica em tempos bárbaros e violentos, ele simbolizou toda a raça dos bibliômanos e bibliógrafos. Seu desenho não é maior do que a palma da mão, mas quem o viu uma vez não consegue mais esquecê-lo. Ele poderá ser encontrado em uma seqüência de caricaturas publicadas por ocasião da guerra da Criméia, sob o título: A Santa Rússia, e que não é, devo dizê-lo, a mais feliz inspiração do talento e do patriotismo de Doré.

É preciso ver esse Nestor. Ele está em sua cela com seus livros e seus papéis. Sentado como um homem que gosta de ficar sentado com a cabeça coberta por seu capuz, o nariz quase encostando na mesa, ele escreve. Tudo ao redor está entregue ao massacre e ao incêndio. Flechas escurecem o ar. O próprio convento de Nestor é tão furiosamente assaltado que paredes desabam por todas as partes. O bom monge escreve. Sua cela, poupada por milagre, fica presa a um gancho como uma gaiola a uma janela. Arqueiros se aglomeram sobre o que ainda resta dos telhados, caminham como moscas ao longo das paredes e caem como granizos sobre o chão repleto de lanças e de espadas. Luta-se até em sua lareira; ele escreve. Um tremor terrível derruba seu tinteiro; ele ainda escreve. Isto que é viver nos livros! Isto que é o poder das papeladas! (FRANCE, 1926, p. 8-9)

Em seu artigo, France assinala a existência, nas bibliotecas atuais, de alguns “sábios” semelhantes a Nestor. Mesmo nos dias em que guerras e revoluções estouram nas cidades, eles continuam seu trabalho paciente e devotadamente, com a cabeça enfiada em seu capuz. Ao procurar pelas crônicas de Johannes Talpa na Biblioteca Nacional, o narrador alude ao fato de, por mais indiferente que seja um cronista da realidade circundante, seus escritos ressentirem-se-lhe a influência:

Eu consultei o manuscrito original de Johannes Talpa na Biblioteca Nacional onde ele é conservado, acervo ping. K. L.⁶, 12.390 *quater*. É um manuscrito em pergaminho, com seiscentas e vinte e oito folhas. A escritura é extremamente confusa; as letras, longe de seguirem uma linha reta, escapam-se em todas as direções, colidem e tombam umas contra as outras num desconcerto, ou, melhor dizendo, numa barafunda horrível. São tão malformadas que a maior parte do tempo é impossível não apenas decifrá-las como sequer distingui-las dos borrões de tinta que se lhe misturam em profusão. Essas páginas inestimáveis ressentem-se dessa forma de turbulências em meio às quais foram traçadas. A leitura é difícil. Em contraste, o estilo do anacoreta de Beargarden não leva a marca de nenhuma emoção. O tom dos *Gesta Pinguinorum* jamais se afasta da simplicidade. A narração é ágil e de uma concisão que atinge às vezes as raias da secura. As reflexões são raras mas em geral judiciosas. (FRANCE, 1980, p. 99)

É interessante notar que a organização dos manuscritos na biblioteca contrasta com o conteúdo das crônicas de Talpa, cujas páginas revelam desordem, caos. Nas sentenças “a escritura é extremamente confusa” e “a leitura é difícil”, constatamos a oposição “escrita X leitura”, a qual aborda os dois elementos de maior importância para a constituição dos relatos, sejam históricos ou fictícios: o produzir por meio da escrita e o atualizar via leitura. Além disso, as referidas dificuldades de leitura e de escrita nos remetem a questões antes abordadas pelo narrador acerca do processo de escrita da história, dada a variedade das fontes, e, por conseguinte, a dificuldade do leitor, ao qual se nega a “verdade” dos acontecimentos.

Em “as letras, longe de seguirem uma linha reta, escapam -se em todas as direções, colidem e tombam umas contra as outras num desconcerto, ou, melhor dizendo, numa barafunda horrível”, observamos o caráter lúdico assumido pela narrativa: nesse período metalingüístico, temos um estilo, o do narrador de *L’Île*, referindo-se satiricamente a outro, o de Johannes Talpa, sendo motivado o colidir e o tombar das palavras. Dessa forma, entrevemos nesse excerto três

planos narrativos: (i) o plano da guerra entre pingüins e marsuínos, (ii) o plano que nos remete ao manuscrito de Talpa e (iii) o plano narrativo de *L'Île des pingouins*. O conteúdo recriado de (i) motiva o plano de expressão dos escritos de Talpa; esse, por sua vez, influencia o relato do narrador, cujo conteúdo apresenta-se confuso. Assim, a linguagem literária empregada pelo narrador ao aludir ao estilo do velho monge imita-a, em uma profusão hiperbólica de elementos, em um procedimento satírico.

Enfim, embora o narrador aponte em seu prefácio algumas de suas fontes, como os estudos de Tapir e as crônicas de Talpa, observamos que ele não as utiliza, ao menos não integralmente: ele próprio destrói o gabinete do acadêmico – ironicamente a mando dele – e os textos do monge rasurados, difíceis de decifrar, lhe permitem preencher os possíveis vazios com elementos de sua escolha, focando-os de acordo com seu interesse. A história da Pingüínia, criada a partir da imaginação do narrador, será, pois, um romance. White (1994), em “O texto histórico como artefato literário”, traça algumas reflexões sobre o fato de a montagem dos relatos históricos assemelharem-se à montagem romanesca, sendo os acontecimentos transformados em cômicos ou trágicos a partir do ponto de vista do historiador. O referido crítico, contestando a idéia de que um conjunto dado de acontecimentos históricos pode, por si só, constituir uma estória, afirma que eles podem oferecer ao historiador os elementos de uma estória:

Os acontecimentos são convertidos em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. *Por exemplo, nenhum*

acontecimento histórico é intrinsecamente trágico; só pode ser concebido como tal de um ponto de vista particular ou dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos do qual ele é um elemento que goza de um lugar privilegiado. Pois na história o que é trágico de uma perspectiva é cômico de outra [...]. Considerado como elementos potenciais de uma estória, os acontecimentos históricos são de valor neutro. Se acabam encontrando o seu lugar numa estória que é trágica, cômica, romântica ou irônica [...] isso vai depender da decisão do historiador em configurá-los de acordo com os imperativos de uma estrutura de enredo [...] em vez de outra. O mesmo conjunto de eventos pode servir como componentes de uma estória que é trágica ou cômica, conforme o caso, dependendo da escolha, por parte do historiador, da estrutura de enredo que lhe parece mais apropriada para ordenar os eventos desse tipo de modo a torná-los uma estória inteligível. [...]

As situações não são inerentemente trágicas, cômicas ou românticas. Podem ser todas inerentemente irônicas, porém não precisam ser urdidas dessa forma. *Tudo o que o historiador necessita fazer para transformar uma situação trágica numa cômica é alterar o seu ponto de vista ou mudar o escopo de suas percepções.* Em todo caso, só pensamos nas situações como trágicas ou cômicas porque tais conceitos fazem parte de nossa herança cultural em geral e literária em particular. O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. *Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção.* (1994, p. 100-101-102, grifos nossos)

Desse modo, em termos formais, história e romance assemelham-se, tornando-se, por vezes, indistinguíveis; em *L'Île*, ambos dissolvem-se: ao traçar uma imagem verbal da “realidade” de que se ocupa, o narrador apresenta -a de maneira indireta, isto é, por meio de técnicas figurativas, ao invés de registrar uma série de acontecimentos de uma determinada realidade extratextual da forma mais fiel possível, como seria o fazer dos historiadores. Assim, no romance em questão, a realidade será apresentada pelo narrador via hipérbole, caricatura, paródia e ironia, recursos lingüísticos que possibilitam a construção de um discurso satírico para a apresentação dos episódios históricos ao leitor, como procuraremos demonstrar no quarto capítulo desse trabalho.



Alfred Dreyfus

III. UM PARÁGRAFO DE HISTÓRIA: O CASO DREYFUS

Por todas as suas conseqüências, o Caso Dreyfus é um ponto crucial da vida francesa. Ele criou dois tipos de pensamento, de atitude, dois reflexos políticos os quais é impossível não considerar para explicar a evolução da opinião pública contemporânea. Com ela toma forma, em suas linhas de força essenciais, a França do século XX.

Pierre Miquel

O Caso Dreyfus: um dos maiores erros judiciários da história nos tempos modernos

Em setembro de 1894, descobre-se, na Embaixada alemã em Paris, um documento, conhecido como *bordereau*, com informações secretas da artilharia do exército francês. Após ter contato com o documento, o coronel Jean Sandherr, chefe do Serviço de Informações do exército, de 1891 a 1895, e conhecido por seu anti-semitismo, decidiu consultar o Coronel Fabre, chefe dos transportes militares. Ambos concluíram ser o autor do escrito, possivelmente, um oficial de artilharia que tivesse acesso a outras esferas do exército, como os estagiários. Assim, iniciaram uma consulta ao fichário dos estagiários – jovens oficiais ainda não designados para qualquer repartição específica do Estado-Maior e que, por esse motivo, passavam de uma dependência a outra desempenhando funções temporárias. Chegaram à letra “d”, estacaram no nome de Dreyfus e, aliviados, concluíram ser ele o único oficial de origem judia a figurar nos quadros do alto escalão do exército.

Alfred Dreyfus, nascido na Alsácia em 1859, servia como estagiário no Estado-Maior do Exército, após ter sido aprovado, com louvor, na Escola Superior de Guerra. Era conhecido entre os militares por sua personalidade reservada, por seu rigor nos estudos e por sua capacidade e disciplina para trabalhos árduos. Em 1893, foi designado estagiário no Estado-Maior, em uma época marcada por forte anti-semitismo na França; muitos oficiais do exército desagradavam-se com a presença dos judeus em seu meio e buscavam, se possível, afastá-los. Os judeus eram acusados de facilitar relações internacionais

ligadas à espionagem; alguns jornais afirmavam que os judeus, além de alcançar a maestria nos setores financeiro e administrativo, também alcançariam o comando do exército francês, pois, ao ingressarem na carreira militar, buscavam todos os meios de garantir influências.

Dessa forma, a possibilidade de o jovem estagiário ter cometido atos de espionagem tornava-se um argumento conveniente para deter sua ascensão na carreira. Depois de constatarem certas semelhanças entre a caligrafia de Dreyfus e a do *bordereau*, a suspeita foi transmitida ao general Auguste Mercier, Ministro da Guerra. Mercier, por sua vez, comunicou o Primeiro Ministro Charles Dupuy: a partir desse momento, o destino do governo estava em jogo, pois, anunciar a existência de um espião era admitir a negligência do Estado-Maior. Assim, antes de permitir à oposição política o conhecimento do crime, era preciso ter certeza acerca da identidade do criminoso.

O fato manteve-se em segredo enquanto realizavam-se exames grafotécnicos. O primeiro especialista a ser consultado, o grafotécnico do Banco da França, refutou a hipótese de o autor do *bordereau* ser o mesmo do das amostras a ele enviadas. O segundo, Alphonse Bertillon, conhecido criminalista da polícia de Paris, emitiu um parecer contrário, admitindo serem, o documento e as amostras, escritas pelo mesmo autor. A opinião do criminalista foi aceita como prova da culpa de Dreyfus e o Ministro da Guerra iniciou prontamente sua ação.

Além dos duvidosos exames grafotécnicos, outros fatos foram negligenciados na compilação de provas contra Dreyfus. Para o incômodo de o *bordereau* conter a frase “vou partir para as manobras”, embora nenhum

estagiário houvesse participado das manobras naquele ano, encontrou-se uma explicação qualquer. Também foram ignorados os fortes germanismos contidos na escrita do documento, mesmo sabendo-se do francês impecável de Dreyfus.

Na esperança de que as investigações revelassem mais provas, o general Mercier ordenou a prisão do acusado, executada pelo tenente-coronel Mercier du Paty de Clam em segredo por motivos políticos. Convocado para uma revista dos estagiários no gabinete do chefe do Estado-Maior, Dreyfus foi submetido a uma prova de ditado por Paty de Clam, a fim de fazê-lo escrever as mesmas frases contidas no *bordereau* e de também observar sua reação face a elas. Dreyfus mostrou-se impassível e sua letra manteve-se firme, o que aborreceu o tenente. Pensando na possibilidade de o estagiário dissimular uma aparência de tranqüilidade diante de frases possivelmente já conhecidas por ele, Paty de Clam irritou-se e deu-lhe voz de prisão, acusando-o de alta traição. Embora clamando pelas provas do crime pelo qual estava sendo acusado, Dreyfus foi levado para uma cela isolada na prisão militar do Cherche-Midi.

Em seguida, o tenente-coronel partiu para a casa de Dreyfus, buscando provas para incriminá-lo. Nada tendo encontrado, intimou a esposa do estagiário a manter segredo sobre a prisão do marido, apelando ao seu patriotismo e dizendo estar em suas mãos o estourar de uma guerra, e impediu-a de vê-lo. Acreditando em Paty de Clam, Lucie seguiu suas instruções, o que, posteriormente, descobriu-se ser um erro: naquela altura do processo o exército ainda não havia feito da condenação de Dreyfus uma questão de honra; uma

intervenção enérgica poderia ter despertado a opinião pública e determinado a libertação do estagiário.

Enquanto o capitão Dreyfus estava preso, o general Mercier seguia as investigações a fim de obter outras provas. A rede de informantes da polícia de Paris forneceu ao general o que a ele pareciam ser boas notícias: o capitão era boêmio, freqüentava cafés suspeitos e era jogador. Porém, descobriu-se ser aquela ficha pertencente a outro Dreyfus, com pendências na polícia; depois, o próprio Louis Lepine, Chefe de Polícia, esquadrinhou a vida do capitão e nada encontrou.

Após uma semana de prisão, Paty de Clam não conseguira obter a confissão de Dreyfus, que afirmava a todo instante ser inocente. Sendo todas as investigações policiais infrutíferas, só restava a discutível prova da caligrafia do *bordereau* e, desse modo, o capitão seria solto por falta de provas. Contudo, um outro personagem impediria a libertação de Dreyfus: o Major Hubert Henry.

Responsável pelo Deuxième-Bureau, o major Henry era o único oficial do Estado-Maior oriundo da tropa e, por isso, era desdenhado socialmente mesmo pelos oficiais inferiores. De origem camponesa, sem instrução e sem o conhecimento de uma língua estrangeira, Henry valia-se da ajuda do Conde Esterhazy, oficial francês integrante da Legião de Honra, fluente em sete idiomas e profundo conhecedor da situação alemã e dos negócios estabelecidos pela Áustria e pela Itália. O Conde o ajudava nos assuntos internacionais e nas traduções de documentos em troca de favores. Assim, quando reconheceu a letra de seu companheiro no *bordereau*, ao invés de denunciá-lo, comunicou à opinião

pública a prisão de Dreyfus, instigado pelo próprio Esterhazy, o qual muito lucraria se a acusação de seu crime recaísse sobre outro oficial. No dia 29 de outubro, publicou-se no jornal anti-semita *La Libre Parole* a notícia da prisão do oficial Alfred Dreyfus, acusado de alta traição.

Após saber desta publicação, o general Mercier, sentindo-se na obrigação de manifestar-se diante da opinião pública, emite um comunicado sutil, afirmando ter sido preso um oficial suspeito de haver fornecido a uma potência estrangeira alguns documentos confidenciais, embora não dotados de muita importância. Ao perceber que possuía um bom assunto em mãos, toda a imprensa parisiense repetia a acusação feita na *Libre Parole* e, em 48 horas, Dreyfus era apontado nas manchetes como traidor. A opinião pública agitou-se sobremaneira e o Gabinete do Estado-Maior convocou uma reunião emergencial, na qual decidiu-se julgar Dreyfus por não conceber o governo forte o suficiente para suportar o arquivamento do caso.

No dia 4 de dezembro, o Investigador do Tribunal, Bexon d'Ormeschville, redigiu sua sentença, baseada exclusivamente no *bordereau*. Por ser uma prova deveras frágil, seria necessário ao investigador argumentar contra Dreyfus, descrevendo-o como um criminoso hábil e sagaz, que disfarçara a letra ao redigir sua correspondência criminosa. Neste ínterim, outro documento chegou às mãos de Ormeschville: era um telegrama do adido militar italiano, o Tenente-Coronel Panizzardi, preocupado em não ser envolvido no caso após dele tomar conhecimento. O telegrama enviado por ele a Roma dizia: "Se o capitão D. não teve relações com vocês, seria pertinente um desmentido para evitar comentários

da imprensa”. No entanto, o código italiano foi furado e o telegrama traduzido por Paty de Clam. De sua “tradução livre” resultou a mensagem: “D. preso. Precauções tomadas. Emissário advertido”. O documento foi anexado às demais provas, embora Paty de Clam soubesse que a farsa seria descoberta se o promotor pedisse para confrontar a tradução com o documento original.

A essa altura, a imprensa projetava o caso em proporções gigantescas, proclamando Dreyfus “agente do judaísmo internacional”, cujo intuito era ocupar o território francês; todas as traições ocorridas no período imediatamente anterior foram atribuídas ao oficial Dreyfus e acusações torpes sobre sua vida pessoal juntavam-se às acusações de espionagem, permitindo a todos os interessados que exigissem sua condenação à morte.

Temeroso de perder seu cargo caso não conseguisse condenar Dreyfus e de derrubar, com isso, todo o Estado-Maior, o Ministro da Guerra resolveu aceitar a proposta do coronel Sandherr, cujo plano consistia em apresentar ao tribunal o arquivo do Deuxième Bureau, classificando o caso como secreto e impedindo o acesso da defesa aos documentos. Nesse momento, a violação da lei era considerada um ato patriótico na opinião de Mercier, pois ele estava efetivamente convencido da culpa de Dreyfus, assim como todos os outros oficiais do exército, exceto o major Henry. No dia 15 de dezembro, *La Libre Parole* publicava a notícia de que Dreyfus seria julgado pelo Conselho de Guerra.

A família Dreyfus contactou o criminalista Edgard Demange para a defesa de Alfred. Demange decidiu só defender o réu se estivesse certo de sua inocência. Após examinar a documentação da família sobre a carreira militar de

Dreyfus, pediu o acesso às provas contra seu possível cliente e, ao lê-las, surpreendeu-se com sua fragilidade: um único documento, o *bordereau*, o qual também não constituía consenso entre os grafotécnicos que o examinaram. Demange não tinha conhecimento do telegrama enviado pelo adido italiano. Ao ver Dreyfus na prisão, o advogado falou-lhe sobre a certeza de sua inocência e o réu, acreditando estar sendo julgado por oficiais idôneos, também estava certo de que um erro havia sido cometido e de que esse erro seria reparado.

O julgamento teve início no dia 19 de dezembro de 1894 e foi presidido pelo coronel Maurel. Inicialmente, discutiu-se a possibilidade de o julgamento acontecer a portas fechadas, questão polêmica, pois Demange, em nome da defesa, queria a presença de público. Uma grande discussão foi travada e, por fim, decidiu-se que o julgamento seria secreto, alegando-se haver outros interesses envolvidos no caso além da defesa e da acusação. Os irmãos de Dreyfus, Mathieu e Jacques, retiraram-se e só obtiveram permissão para permanecer no tribunal as testemunhas, os peritos, o chefe de polícia e o observador oficial do Ministério da Guerra, o Major Georges Picquart.

No Ministério da Guerra, o general Mercier e o Coronel Sandherr examinavam os arquivos do Deuxième Bureau e formularam um longo documento. Nele estavam incluídos os casos anteriores de espionagem ainda não resolvidos atribuídos, todos, a Dreyfus, a tradução do telegrama feita por Paty de Clam, além de um relatório sobre uma missão em Bourges, durante a qual o capitão teria roubado uma fórmula de explosivos. Os documentos foram postos

em três envelopes de tamanho crescente, a fim de avolumar o pacote, que deveria ser entregue aos juizes.

O julgamento durou quatro dias e, nas audiências, Dreyfus foi acusado de espionagem por pessoas desconhecidas, provavelmente instruídas a testemunhar contra ele. Em 22 de dezembro, o último dia, não havia mais provas a apresentar e era chegado o momento do veredicto. O major Paty de Clam entregou aos juízes o envelope preparado por Mercier, um dossiê de espionagem extremamente volumoso e incoerente, desconhecido da defesa, que só tinha conhecimento do *bordereau*. A sentença final: Dreyfus era declarado culpado de alta traição, condenado à expulsão do exército e ao degredo perpétuo na Ilha do Diabo, uma colônia penal francesa na América do Sul.

No dia 5 de janeiro de 1895, Alfred Dreyfus foi formalmente expulso do exército e degradado. A cerimônia de degradação ocorreu no pátio da Escola Militar e, dada a quantidade de pessoas que compareceram para assistir ao que se assemelhava a um espetáculo, foi preciso cercá-la por um cordão de isolamento. Dos espectadores, ouviam-se os gritos de ‘Morte ao judeu!’, ‘Morte ao traidor!’.

Em fevereiro, Dreyfus partia para o degredo. Antes de sua partida, porém, o general Mercier enviara Paty de Clam à cela de Dreyfus, com uma proposta. Se ele confessasse seu crime, ao invés de mandá-lo para o exílio na Ilha do Diabo, um rochedo calcado no meio do mar, ele poderia ser enviado a um lugar florido, juntamente com a família. Não era preciso reconhecer a traição como algo deliberado, mas bastava justificar suas atitudes alegando ter

experimentado um momento de fraqueza ou de perturbação psicológica. Contudo, ele não aceitou a proposta e respondeu imediatamente a Paty de Clam ser seu único interesse a busca e a descoberta do verdadeiro traidor. Durante a viagem para o porto, uma multidão ameaçou invadir o trem no qual era transportado, na tentativa de agredi-lo.

Assim, Dreyfus seguiu para a Ilha do Diabo e, encarcerado, era vigiado por cinco homens que se revezavam dia e noite. Nenhuma carta podia-lhe ser entregue e os guardas eram proibidos de falar com ele. Não permitiram que ele trabalhasse e nem que Lucie fosse fazer-lhe companhia no exílio – direito concedido às esposas dos degredados. Dreyfus viveu nessas condições por dezoito meses, quando as cautelas com ele foram redobradas. Isso ocorreu porque seu irmão, Mathieu, sabendo que o caso fora encerrado, começou a agir, publicando matérias em um jornal londrino. Com isso, o prisioneiro passou a ser vigiado por dois homens de uma só vez e a ser acorrentado à noite. Em torno do muro que isolava seu cárcere, foi construído outro, a fim de inviabilizar uma possível fuga.

Em março de 1896, um cartão postal ou *petit bleu*, chegou ao Deuxième Bureau. O cartão era endereçado ao major Esterhazy e vinha da embaixada alemã em Paris, do adido militar, o coronel Max von Schwarzkoppen. Georges Picquart, nessa época já nomeado tenente-coronel e chefe do Deuxième Bureau, teve acesso ao postal e esse o fez suspeitar da existência de outro espião no exército. Dado o conhecido caráter duvidoso do major Esterhazy, Picquart resolveu mantê-lo sob vigilância.

Após algumas semanas, um erro de Esterhazy seria o responsável por gerar novas questões sobre o processo de Dreyfus: ele enviou ao tenente-coronel um pedido escrito para servir no Estado-Maior. Quando Picquart leu o requerimento, desconfiou conhecer aquela caligrafia e comparou-a com a do *bordereau*. Imediatamente, chamou o criminalista Bertillon, o qual não teve dúvidas em reconhecer o autor do requerimento e do *bordereau* como o mesmo.

Picquart, consciente do engano cometido em relação a Dreyfus, foi até o General Charles Gonse, sugerindo a revisão do processo. Contudo, o general aconselhou-o a manter sua descoberta em segredo. Tempos depois, Picquart era mandado para as fronteiras do leste, para fazer investigações sobre o Serviço Secreto; em seguida, partiu para a fronteira com a Itália e, posteriormente, foi encaminhado para a Argélia e, depois, para a Tunísia. Essas manobras objetivavam mantê-lo longe do Deuxième Bureau e, assim, evitar ou retardar qualquer tentativa de revisão do processo. Na sua ausência, era o major Henry quem ocupava seu cargo; esse passou a abrir as correspondências de Picquart e organizou um dossiê contra ele, valendo-se de qualquer material comprometedor que lhe caísse nas mãos ou fabricando materiais quando nada de relevante lhe chegava. Henry e o coronel Gonse tramavam livrar-se do incômodo Picquart, enviando-o para uma missão perigosa. Mas, desconfiado, o tenente-coronel tomou providências: revelou a seu advogado Louis Leblois a inocência de Dreyfus.

Ao saber do ocorrido, Leblois ficou abalado e pediu permissão a Picquart para contar o segredo a amigos de confiança. Procurou, então, o Vice-Presidente do Senado, Auguste Scheurer-Kestner, velho amigo da família

Dreyfus, mas este alegou nada poder fazer enquanto Picquart não lhe apresentasse provas. Contudo, em conversas particulares, divulgou a existência de provas da inocência de Dreyfus e, quando suas palavras se alastraram, foi ferozmente atacado pela imprensa e pelos demais senadores. Embora o interesse por Dreyfus lhe trouxesse sérias conseqüências, ele marca o início de uma campanha, de um movimento em prol da revisão do processo do capitão, conhecido como “movimento *dreyfusard*”.

O major Esterhazy estava cada vez mais preocupado, uma vez que fora publicada no jornal “Le Matin” uma foto sua ao lado de uma cópia do *bordereau*. Ele procurou Schwarzkoppen, a fim de pedir sua ajuda, mas foi retirado de seu gabinete. O adido comunicou a notícia a Berlim e decidiu afastar-se do cargo antes que estourasse algum escândalo envolvendo seu nome. Ao despedir-se do Presidente da República francesa, em uma atitude protocolar, o adido assegurou nunca ter mantido relações de nenhuma espécie com Dreyfus.

Enquanto isso, Henry, devido às crescentes desconfianças sobre Esterhazy, tratava de fabricar mais provas para reforçar a culpabilidade de Dreyfus. Aproveitando-se da morte do coronel Sandherr, divulgou a notícia da descoberta de mais uma pasta secreta em seu gabinete. No dossiê contra Dreyfus, havia sete cartas escritas de próprio punho ao Imperador da Alemanha.

Entretanto, Mathieu, há tempos, descobrira a identidade do verdadeiro traidor. Ao fazer circular pelas ruas de Paris reproduções do *bordereau* juntamente com um folheto sobre o Caso Dreyfus, um corretor de anúncios, chamado Castro, o qual já mantivera negócios com Esterhazy, reconheceu sua

letra e foi imediatamente procurar Mathieu. Este, no dia 15 de novembro de 1897 acusou formalmente o conde de haver escrito o *bordereau*. A investigação arrastou-se por um longo período, sob as alegações do Estado-Maior de que o caso estava encerrado.

Cópias do *bordereau* e de cartas escritas por Esterhazy circulavam lado a lado no jornal *Le Figaro*, visando levar aos leitores a formar sua opinião. Enquanto isso, Esterhazy passava a maior parte de seu tempo nas redações dos jornais, fornecendo informações sobre o “sindicato internacional judeu” e sobre sua intenção de destruir o exército e o próprio país. Chamado a juízo em consequência das acusações de Mathieu, o conde foi absolvido, contentando a maior parte da opinião pública francesa, que enaltecia Esterhazy e o exército. Chamado a depor em razão do julgamento do conde, Picquart foi preso sob a acusação de divulgação de informações secretas do exército e o *petit bleu*, no qual associava Esterhazy à Embaixada alemã, foi considerado falso. Na Ilha do Diabo, influenciada por esses fatos, a guarda de Dreyfus foi aumentada para treze homens e um carcereiro. Sobre o mar, foi construída uma torre de vigia, contendo, no alto, um canhão. E o prisioneiro, há meses sem receber sua correspondência, não imaginava os motivos do reforço da guarda.

A prisão de Picquart e a absolvição do conde Esterhazy tiveram péssima repercussão no mundo e em toda a Europa lamentava-se a leviandade de tais decisões, ainda mais partindo elas de um país propagador de idéias de justiça e de liberdade. Na França, a opinião pública inflamava-se com as mentiras veiculadas pela imprensa nacionalista. Nessa época, os partidários de Dreyfus

somavam cerca de 1% da população e, entre eles, estavam os romancistas Anatole France, Marcel Proust, André Gide, Daniel Halévy, Jacques Bizet e Émile Zola, o diretor do Instituto Pasteur Emile Duclaux, o senador e ex-ministro da Justiça Ludovic Tratieux, tendo à frente o senador Scheurer-Kestner.

Em 13 de janeiro de 1898, um manifesto foi publicado no jornal *L'Aurore*, intitulado “J'accuse!”, redigido por Émile Zola, sob a forma de uma carta aberta ao presidente da república, Félix Faure. O vigoroso documento acusava os chefes do Estado-Maior de terem cometido um erro que a todo custo buscavam encobrir, fazendo o exército afundar em um mar de fraudes e falsificações. A reação ao manifesto foi imediata e 300.000 exemplares foram vendidos. Cartas e telegramas chegavam de diversos pontos do mundo contendo mensagens aliviadas pela atitude de Zola. Por outro lado, a opinião pública enfureceu-se: vários protestos terminaram em sangrentos conflitos e, em algumas cidades francesas, estabelecimentos comerciais de judeus foram saqueados.

“J'accuse” interrompe as intervenções políticas e as petições silenciosas, desferindo um golpe decisivo na opinião pública e levando o debate às ruas. O debate em torno do Caso escapa ao poder público e passa a ter um novo mestre – não estando mais restrito ao Exército, à Justiça, ao Governo ou ao Parlamento; o novo mestre das discussões passa a ser a opinião pública.

A partir daqui, o Caso segue dois cursos distintos. O primeiro concerne ao governo que, valendo-se de sua máquina repressora, deseja impor uma limitação aos debates, rotulando o manifesto do escritor francês como um simples caso de difamação, a fim de desvincular o “Caso Zola” do “Caso

Dreyfus” e de evitar o acréscimo de novos elementos a um processo já tido como encerrado. O segundo, por sua vez, é relativo aos embates da opinião pública que, dividida e fora dos quadros do Estado, força, por um lado, a revisão, e, por outro, a condenação de Zola.

O escritor foi processado pelas acusações lançadas no manifesto. Seu julgamento teve início no dia 7 de fevereiro de 1898 e foi cercado de polêmicas, por ser praticamente impossível não mencionar o processo Dreyfus. A partir de então, mais uma forte e difícil questão se impunha: se o capitão era inocente, o exército, os homens responsáveis pela defesa nacional seriam culpados? Ameaçado pelos componentes do Estado-Maior de uma demissão em bloco caso Zola fosse absolvido, o júri condenou o escritor a um ano de prisão e a uma multa de 3.000 francos. A sentença contentou o povo francês e os partidos políticos. Contudo, no exterior, a decisão classificada como bárbara, assombrou os cidadãos e atestou o que esses chamavam de “decadência moral da França”. Picquart, em consequência de seu depoimento no julgamento de Zola, fora afastado do exército, sob a alegação de ter cometido várias falhas em serviço.

Mesmo após a derrota de um *dreyfusard* pela Justiça, a agitação em torno do caso continuou intensa. Uma verdadeira batalha de opiniões sobre a culpa ou a inocência de Dreyfus era travada todos os dias e em todos os meios sociais. Os cientistas declaravam-se majoritariamente *dreyfusards*, enquanto os professores secundários e os escritores estavam divididos.

Apesar de violento, o movimento *antidreyfusard* era desordenado. Sua grande força aliada, tanto em Paris quanto no interior, era a

imprensa. Eles defendiam o exército e a religião católica; com isso, as declarações anti-semitas eram o seu maior argumento. Já a imprensa *dreyfusard* era frágil, visto não ser a defesa da revisão do processo de Dreyfus uma atitude popular no cenário francês da época. Assim como na imprensa, nos salões parisienses também toma-se partido sobre o Caso. Os salões de inclinação *antidreyfusard* eram os mais influentes, visto seus freqüentadores serem homens do governo e jornalistas em voga no momento. Paralelamente, entre os de opinião *dreyfusard*, o mais influente era o de Mme Armand de Caillavet, onde, além de Anatole France, reuniam-se nomes como Marcel Prévost, Clemenceau, e políticos como Reinach, Poincaré, Barthou e Jaurès.

O Ministro da Guerra Godefroy Cavaignac, recentemente empossado, julgava que o governo não havia tratado o Caso Dreyfus de modo competente. *Antidreyfusard* declarado, Cavaignac acreditava na integridade do Estado-Maior e dos documentos por ele apresentados. Sendo assim, o Ministro acreditava que a polêmica em torno do Caso estaria encerrada se os documentos secretos fossem revelados e a culpabilidade do prisioneiro fosse provada definitivamente, aos olhos de todos. Cavaignac escolheu os melhores documentos que pôde encontrar no dossiê de Dreyfus, a essa altura sobremodo avantajado, pois Henry acrescentara a ele documentos sem importância para dificultar a compreensão, e os apresentou na Câmara. Contudo, a atitude que dissiparia as dúvidas sobre a culpabilidade de Dreyfus decisivamente, marcou o início de novas discussões: Picquart reconheceu os documentos e, mesmo ciente de que poderia

ser novamente levado à prisão, escreveu ao Primeiro Ministro, alertando-o serem os documentos falsificados.

Após um cuidadoso exame dos documentos, o Primeiro Ministro Henry Brisson constatou a falsificação dos documentos e comunicou o fato ao Ministro da Guerra. Este, por sua vez, chamou Henry, então já Coronel, e pediu-lhe explicações sobre o documento falsificado. Após muitos desmentidos e justificativas, Henry admitiu a falsificação da carta. Cavaignac informou o ocorrido à imprensa e ordenou de imediato a prisão de Henry, que se suicidaria naquela mesma noite.

Estes acontecimentos provocaram a demissão do general Raoul de Boisdeffre, chefe do Estado-Maior, e do general Georges de Pellieux, indignado por ter sido iludido e, por isso, conduzido erroneamente o júri no julgamento de Zola. Esterhazy, ao saber do suicídio de Henry, fugiu para Londres e lá começou a declarar-se um espião de fachada, serviço executado a mando do falecido coronel Sandherr, a fim de vender informações sem importância aos alemães e, habilmente, ter acesso aos mais importantes segredos de seu exército.

Nesse momento, tornou-se inevitável conceder a Dreyfus um novo julgamento. O Exército tentou impedir a medida, ordenando, entre outros, a prisão de Picquart, mas as fileiras revisionistas alargavam-se, inclusive no governo, o que impediu a ação do Exército. Brisson instruiu Mathieu Dreyfus a fazer uma nova petição, a fim de promover um novo julgamento, e, seis meses depois, o Senado promulgou uma lei especial, permitindo à Alta Corte de Apelação proceder à revisão do processo. Depois de três meses de estudo, o

tribunal anulou a antiga sentença e determinou que Dreyfus comparecesse a novo julgamento em Rennes, perante um conselho de guerra.

Assim, diante do tribunal, o homem que durante anos foi o símbolo de um conflito tão violento cujo impulso quase levou a nação ao fratricídio, era, após o depoimento do general Mercier, novamente considerado culpado de alta traição e condenado a dez anos de prisão. A sentença provocou manifestações de indignação por todo o mundo, das Américas à Rússia. As embaixadas e os consulados franceses foram atacados em violentos protestos. Comícios populares anunciavam o boicote a produtos franceses e também à Exposição Mundial de Paris, marcada para o ano seguinte, 1900. No Brasil, Rui Barbosa manifesta suas opiniões no artigo “O processo do capitão Dreyfus”, datado de 7.1.1895. Nesse artigo, o escritor discute a validade da sentença conferida a Dreyfus e a veracidade dos documentos a ele imputados, por ocasião de seu primeiro julgamento. Escrito em Londres, o texto também traça um panorama no qual constam a opinião de vários jornais ingleses acerca da cruel solenidade ocorrida em palco francês, que horrorizou a Europa e que traria reflexos ao Brasil.

Prevendo uma violenta reação popular tanto a nível nacional quanto internacional, o Primeiro Ministro francês não manteve a sentença proferida a Dreyfus e concedeu-lhe o perdão pleno. Após cinco anos na prisão, a 19 de setembro de 1899, Dreyfus foi libertado. Para recuperar-se longe de especulações, mudou-se para a Suíça com a família. Contudo, ao aceitar o perdão, Dreyfus provocou uma forte reação nos *dreyfusards*, visto ser tal aceitação um

sinônimo de reconhecimento da culpa e da impossibilidade de se obter justiça nos tribunais franceses. Picquart, que havia passado quase um ano preso dado a sua postura revisionista, achou-se profundamente magoado, pois, se por um lado o perdão libertava Dreyfus, por outro não o justificava por ter tomado sua defesa.

Embora não se opondo à decisão do irmão, Mathieu continuou a estudar o Caso, a fim de livrar completamente o nome de Alfred de qualquer acusação. Cultivando a amizade de um dos juízes que votaram pela absolvição em Rennes, Mathieu soube dos detalhes do julgamento, inclusive do fato de Mercier ter-se valido, para a acusação, de documentos secretos falsificados, sem que o acusado tivesse oportunidade de examiná-los. Assim, Mathieu apresentou um pedido de revisão, enviado à Alta Corte de Apelação em 1904. A 12 de julho de 1906, após o término das audiências, as quais contaram com os documentos do conselho de guerra de Rennes, do julgamento de Zola, de Esterhazy e do primeiro julgamento de Dreyfus em 1894, a Alta Corte anulou a sentença do conselho de guerra de Rennes e declarou errôneo o veredicto de culpa. Depois de doze anos, o caso estava finalmente encerrado.

O governo reabilitou Dreyfus e Picquart, promovendo o primeiro a chefe de esquadrão e, o segundo, a general de brigada. Foi concedida a Dreyfus a Legião de Honra, como uma espécie de reparação pelo martírio sofrido, em uma cerimônia realizada no pátio da Escola Militar, onde ele sofrera anteriormente a degradação. Cerca de 200.000 pessoas reuniram-se espontaneamente nas ruas a fim de saudar Dreyfus, com os gritos de ordem: “Viva Dreyfus!”, “Viva a justiça!”. Reformado em 1909, ele foi novamente convocado em 1914, para a

Primeira Guerra Mundial, e lutou em duas de suas mais ferozes batalhas, a de Chemim des Dames e Verdun. Por fim, o outro personagem crucial do caso, o Major Conde Ferdinand Walsin-Esterhazy, findou seus dias em bairros pobres de Londres, usando o nome falso de Conde Jean de Voilemont.

O “J’accuse” de Émile Zola: o expoente da literatura polêmica sobre o Caso Dreyfus

O engajamento de Zola na campanha ocorre em novembro de 1897. Quando o Caso eclodiu, em 1894, o escritor estava em Roma e, por ter pouco acesso aos jornais franceses, desconhecia o processo movido contra Dreyfus, que lhe era então totalmente indiferente. Somente ao retornar a Paris ele tem a oportunidade de conhecer alguns documentos e esses modificam sua interpretação dos fatos. Pela primeira vez em trinta anos de sua carreira de escritor, Zola vê uma razão de agir que o leva além de sua paixão de criar: trata-se de denunciar um crime cometido diante de toda uma nação. Para ele, Dreyfus era, sem dúvida, inocente e essa convicção transparece, de modo intenso, em seus artigos, favoráveis, sobretudo, à revisão do processo.

O artigo intitulado “Carta ao Sr. Presidente da República”, de 13.1.1898, é publicado no jornal “L’Aurore”. Posteriormente, devido às várias acusações feitas por Zola àqueles que julgava culpados pelas injustiças cometidas contra Dreyfus, e por sugestão de Clemenceau, redator do jornal, a carta passou a ser intitulada “J’accuse”. O autor aí retoma, a partir de seu ponto de vista, todo o Caso, desde seu início. Embora consciente do processo a que fatalmente seria submetido, Zola dirige acusações aos generais do Exército com a audácia e a força de um grande polemista:

Fazendo tais acusações, sei que incorro nos artigos 30 e 31 da lei da imprensa de 29 de julho de 1881, que pune os delitos de difamação. É voluntariamente que me exponho a semelhante risco. [...]

Só tenho uma paixão, a da luz, em nome da humanidade que tanto sofreu e tem direito à felicidade. Meu protesto inflamado é

apenas o grito da minha alma. Que ousem pois arrastar-me aos tribunais e que o inquérito transcorra à luz meridiana dos fatos! (ZOLA, s.d., p. 66)

Ao redigir ‘J’accuse’, o escritor utiliza procedimentos retóricos, objetivando persuadir seus leitores, mostrando-lhes seu engajamento pessoal. O uso de metáforas como ‘paixão da luz’, ‘o grito de minha alma’, mostra também um forte envolvimento afetivo. Ao demonstrá-lo, Zola coloca todo seu *status* de reconhecido homem de letras na batalha pela revisão do processo de Dreyfus.

Para conferir um tom enfático a seu discurso, o escritor utiliza um certo tom hiperbólico, empregando expressões como “explosão da verdade” e “campanha abominável”, recurso esse que lhe possibilita dramatizar e conferir grande solenidade a sua declaração de guerra contra a injustiça:

Acuso os funcionários do ministério da guerra de terem sustentado na imprensa, principalmente no ‘Éclair’ e no ‘Écho de Paris’, uma campanha abominável, para desvairar a opinião pública e encobrir a própria falta. (ZOLA, s. d., p. 66)

[...] E o ato que aqui realizo não é senão um expediente revolucionário para precipitar a explosão da verdade e da justiça. (ZOLA, s. d., p. 66)

Um dos argumentos recorrentes no manifesto de Zola é a utilização, pelo Estado-Maior, da imprensa para propagar sua versão dos fatos, versão falsa que, para o escritor, consistia em uma manobra cujo objetivo era o de envenenar a sociedade contra Dreyfus e colocá-la a seu favor. O autor do

manifesto também acusa a imprensa de agir em conivência com essa manobra, segundo ele, criminosa:

É um crime ainda o ter-se apoiado na imprensa imunda, o ter-se deixado defender por toda a canalha de Paris, de sorte que aí está a canalha triunfando insolentemente, na derrota do direito e da simples probidade. É um crime haver acusado de perturbar a França os que a querem generosa, à frente das nações livres e justas, quando é o próprio acusador que urde o impudente plano de impor o erro, perante o mundo inteiro. É um crime desencaminhar a opinião, utilizar para uma tarefa de morte essa opinião que se perverte a ponto de fazê-la delirar. É um crime envenenar os pequenos e humildes, exasperar as paixões de reação e intolerância, abrigando-se detrás do odioso anti-semitismo, que matará a grande França liberal dos direitos do homem, se ainda dele não estiver curada. É um crime explorar o patriotismo para obras de ódio, e é um crime, enfim, fazer do sabre o deus moderno, quando toda a ciência humana trabalha para a obra próxima da verdade e justiça. (ZOLA, s. d., p. 63)

Assim, Zola acusa os integrantes do Estado-Maior, em cujas mãos estava a defesa nacional, de provocarem a desordem no seio da opinião pública a fim de encobrir o erro que cometeram; afinal “como se pode esperar que um conselho de guerra refizesse o que um conselho de guerra fizera?” (ZOLA, s. d., p. 61). A França, berço dos “direitos do homem”, tida como uma nação livre e uma das mais refinadas da Europa, tinha no anti-semitismo um motivo de desonra; para o autor, não havia maior “crime cívico” do que o fato de explorar o nacionalismo em prol de uma manobra cujas bases firmavam-se na intolerância racial e na fraude.

Zola também emprega no manifesto um léxico agressivo, evidenciado em palavras como “mentiras” e “fraudulento”, e em expressões como “crime jurídico”, “roubar o direito”. Essas expressões são responsáveis por conferir ao manifesto um tom polêmico e traduzir a indignação do autor face à

leviandade de acusações baseadas em tão frágeis provas e de um julgamento realizado a portas fechadas pelo Ministério de Guerra.

A insistente repetição “J'accuse” (Acuso), título do manifesto, no início dos parágrafos, confere um ritmo vigoroso ao texto, sugerindo ao leitor a determinação e a urgência das acusações feitas pelo autor:

Mas esta carta já vai longe, sr. Presidente. É tempo de concluí-la.

Acuso o tenente-coronel Du Paty de Clam de ter sido o obreiro diabólico do erro judiciário, inconscientemente, quero crê-lo, e de ter em seguida defendido sua obra nefasta, durante três anos, pelas maquinações mais absurdas e mais culpáveis.

Acuso o general Mercier de se haver tornado cúmplice, ao menos por fraqueza de espírito, de uma das maiores iniquidades do século.

Acuso o general Bilot de ter tido entre as mãos provas certas da inocência de Dreyfus e de tê-las abafado [...].

Acuso o general De Boisdeffre e o general Gonse de se terem tornado cúmplices do mesmo crime [...]

Acuso o general De Pellieux e o comandante Ravary de terem feito um inquérito celerado. [...]

Acuso os três peritos em chirografia, drs. Belhomme, Varinald e Couard, de terem feito um relatório mentiroso e fraudulento, a menos que um exame médico os declare atacados por uma doença de vista e do juízo.

Acuso os funcionários do ministério da guerra de terem sustentado na imprensa [...] uma campanha abominável [...].

Acuso, enfim, o primeiro conselho de guerra de ter violado o direito, condenando um acusado com fundamento em uma peça que se conservou em segredo, e acuso o segundo conselho de guerra de ter acobertado essa ilegalidade, para cumprir ordens, cometendo por sua vez, o crime de absolver conscientemente um culpado. (ZOLA, s. d., p. 65-66)

A repetição “acusar” no início dos períodos produz, simultaneamente, um efeito de ritmo e de sentido. Quanto ao ritmo, a repetição propõe um “martelar” enérgico e decidido. Quanto ao sentido, evidenciando o termo “acusar”, Zola compacta numa única palavra a intenção e o tom provocativos do texto, chamando para si a responsabilidade das acusações.

Zola dirige sua primeira acusação ao tentente-coronel Paty de Clam; posteriormente, descobre-se que o responsável por incriminar Dreyfus foi o major Henry, que não reconheceu no *bordereau*, ou não quis reconhecer, a caligrafia de Esterhazy. Paty de Clam fora encarregado de ouvir Dreyfus e, convencido de sua culpa, interveio em todos os processos sobre o Caso. Somente em 1908, o tenente-coronel respondeu à acusação feita no manifesto, dirigindo uma carta ao jornal ‘L’Aurore’, por ocasião do traslado dos restos mortais de Zola ao Panteão.

Ao longo do texto, transparecem os valores em nome dos quais o escritor ousa questionar uma decisão da Justiça. Primeiramente, podemos destacar, na expressão ‘paixão da luz’, uma ligação com o ideal racionalista do século XVIII, no qual as ‘luzes’ simbolizavam a razão, o espírito crítico em oposição ao obscurantismo e o dogmatismo ideológico. Em seguida, ao afirmar que suas acusações são feitas ‘em nome da humanidade que tanto sofreu e que tem o direito à felicidade’, Zola deixa implícita sua fé no progresso: oposição ao passado, ligado ao sofrimento, com o futuro, responsável por conceder aos homens o direito à felicidade. Esse é o ideal democrático e humanista da revolução francesa de 1789, baseado nos direitos fundamentais do homem e da igualdade entre eles, sobretudo perante a Justiça. Por fim, o escritor enfatiza a questão da liberdade de consciência em sua expressão indignada ‘meu protesto inflamado é apenas o grito de minha alma’. Nessa frase, ele reivindica o direito à desobediência civil face ao estado quando o indivíduo possui a íntima convicção de ter razão contra a lei. Os valores expressos no manifesto (razão, progresso e

liberdade de consciência), são partilhados pelos franceses e pelos demais europeus. Colocá-los, habilmente, em evidência colabora para uma maior adesão dos leitores a seus argumentos.

Pouco antes da publicação de “J’Accuse”, o Caso Dreyfus havia atingido consideráveis proporções. Ele era o assunto principal da imprensa, que se pronunciava contra ou a favor de Dreyfus. O manifesto foi responsável por reforçar esse movimento e também por impulsionar a revisão do processo do capitão.

“J’Accuse” faz o Caso sair do estreito quadro jurídico e ir para as ruas, para o debate popular. Ainda mais, esse artigo fazia nascer verdadeiramente o Caso, que ultrapassava o drama do capitão e da revisão de seu processo, para colocar o debate sobre a questão essencial das escolhas feitas pela sociedade. Zola agiu contra o Estado, o exército, o governo e a opinião pública. Sua postura audaciosa encorajou os intelectuais e a juventude literária a tomar partido, pois, muitos, mesmo convencidos da inocência de Dreyfus, abstinham-se de o declarar abertamente, temendo as repressões sociais advindas aos que assumiam uma postura *dreyfusard*. Zola vale-se de sua habilidade retórica a fim de combater a intolerância, a injustiça: ele coloca sua celebridade a serviço da causa defendida.

A caricatura e a imprensa durante o Caso Dreyfus: reflexos dos embates *dreyfusard* e *antidreyfusard*

De acordo com Ypersele, em seu artigo “La caricature et l'historien” (1993, p. 113), estudar a caricatura é conhecer os acontecimentos políticos por meio do olhar de homens do passado e deparar-se com os valores e com os sentimentos que animavam suas ações, tendo acesso às mentalidades de toda uma época. A estudiosa, a fim de definir esse procedimento artístico, vale-se do conceito formulado por Roberts-Jones, para quem a caricatura consiste em “todo desenho cujo objetivo seja levar ao riso, pela deformação, pela disposição ou pela maneira por meio da qual o sujeito é apresentado, para afirmar uma opinião geralmente de sentido político ou social, pela ênfase ou pela insistência de uma das características ou de um dos elementos do sujeito sem ter por último objetivo a hilaridade”.

Dessa forma, a caricatura pode ser o espelho de toda uma época, pois retrata acontecimentos de grande ou pequeno vulto, retomando fatos que abalaram a opinião pública em um dado momento histórico. Uma das qualidades da caricatura reside na força de sua mensagem: ela impõe-se aos olhares mais distraídos. A caricatura, ao mesmo tempo em que é uma fonte para os historiadores, determina-lhes um limite, qual seja, o da compreensão dos elementos e das particularidades figurados nos desenhos. Aos historiadores será necessário buscar em outros ramos do conhecimento as informações necessárias para desvendar a atualidade posta em cena pelas imagens, para compreender as

alusões, perceber as referências e reconhecer os personagens representados nas caricaturas.

O desenho satírico, como o periódico no qual ele é publicado, reflete sempre uma camada da opinião pública e as aspirações dos leitores, expressando idéias com uma força sintética e um poder imaginativo que os textos escritos não possuem. Portanto, a caricatura revela-se ao historiador como uma fonte muito rica e perfeitamente legítima das representações mentais e coletivas.

A origem da caricatura remonta à Idade Média, na produção de figuras grotescas, mas só se desenvolve após o surgimento da imprensa e à introdução dos ideais do Renascimento, período no qual foram fixados os ideais do belo e do grotesco, assim como sua relação antitética. Segundo Gombrich (1995, p. 364), o termo “caricatura” data apenas dos últimos anos do século XVI. Desenvolve-se na Itália, com os desenhos dos irmãos Carracci, dois artistas sofisticados e refinados: é deles a invenção da brincadeira que consiste em transformar fisionomia da vítima na de um animal ou, ainda, na de um utensílio inanimado, prática utilizada pelos caricaturistas desde então. A caricatura se expande pela Europa no século XVIII; no século seguinte, os caricaturistas tornam-se verdadeiros artistas e suas obras passam a ser publicadas quase exclusivamente por uma imprensa especializada, sendo suas páginas conhecidas como “folhas satíricas”.

No final do século XVIII e durante o século XIX, a caricatura assume um papel importante em numerosos jornais satíricos franceses. Com as mudanças políticas ocorridas nesse período, entre as quais destaca-se a criação da

Terceira República na França, a caricatura visava a ridicularização dos chefes de estado da época; munidos de um sentimento de liberdade, os caricaturistas buscavam expressar, por meio de seus desenhos, as opiniões da população e as suas próprias, ora sustentando ora contrariando paixões populares. As crises ocorridas na Terceira República, cujos expoentes são o Caso do canal do Panamá e o Caso Dreyfus, fornecem aos artistas materiais para a execução de seu trabalho: tornada uma arte quase indispensável nas sociedades democráticas, a caricatura simboliza tanto a liberdade de expressão como o direito à crítica e à sátira.

Após o anúncio da condenação de Dreyfus, jornais *antidreyfusards* e *dreyfusards* iniciam a publicação de caricaturas; em um tempo no qual as opiniões exaltadas acerca do caso dividiam a sociedade e faziam-na travar duros embates de idéias, a imprensa desempenhou um papel integral na transmissão de opiniões. Segundo Lethève (2006), as imagens caricaturais (que, ao invés de deformar uma pessoa, como geralmente se acredita, acentuam suas características físicas e psicológicas), colocam em cena personagens de uma tragicomédia política na qual figuras alegóricas misturam-se às reais e onde, obedecendo a uma constante da caricatura, cada campo coloca em primeiro plano os personagens “rivais” pertencentes ao campo oposto.

Para os *dreyfusards*, os antagonistas eram, primeiro, Esterhazy, e, depois, Rochefort, do jornal *L'Intransigeant* e Drumond de *La Libre Parole*. Os militares, clérigos e juízes também eram alvos de caricaturas, pois a imprensa *dreyfusard* adotava posturas anticlericais e antimilitaristas.

Por sua vez, os *antidreyfusards* concediam a Zola e a Reinach um lugar de destaque em suas páginas. Reinach era atacado tanto por sua postura revisionista quanto por ser judeu; Zola era um excelente alvo não só por seu histórico judiciário, dado seu manifesto ‘J’accuse’, mas também por sua posição de reconhecido intelectual. Dreyfus, como o previsto, era o tema principal das caricaturas dessa época: raros desenhos acerca do caso não contavam com a figura do capitão. No artigo “A caricatura durante a Terceira República, sobretudo em torno do Caso Dreyfus” (LETHÈVE, 2006), há o relato de uma das mais violentas caricaturas publicadas no jornal anti-semita e *antidreyfusard* *Le rire*, pelo caricaturista Bobb, no dia 13 de janeiro de 1895, logo após a deportação de Dreyfus para a Ilha do Diabo. Na caricatura intitulada “A expiação??”, o capitão é representado em um lugar exótico e agradável, deitado em uma rede, dizendo: “Certamente, se a deportação existisse em seu tempo, estou bem certo que aquele imbecil do Judas não teria se enforcado”.

As caricaturas de Dreyfus, em geral, acentuavam suas características judias, tanto físicas, como o nariz adunco e os lábios grossos, quanto às características psicológicas então atribuídas aos judeus, como o apego ao dinheiro. No desenho abaixo, temos acentuadas as figuras do nariz e dos lábios, sendo a primeira reforçada pela inscrição “O narigão do irmão para Mathieu”, uma espécie de dedicatória do caricaturista ao suposto destinatário da gravura, o irmão de Dreyfus, que participou ativamente da luta revisionista. A violenta caricatura mostra o capitão roto e preso pelo pescoço, à semelhança de um animal:



Ao refletir sobre a razão de a caricatura-retrato, isto é, a distorção jocosa do rosto de uma vítima, ter surgido tão tardiamente na arte ocidental, Gombrich (1995, p. 364) afirma: “Achamos na época que era o temor da magia da imagem, a relutância em fazer de brinquedo o que o inconsciente elabora muito seriamente, que retardou o advento desse jogo visual. [...] A invenção da caricatura-retrato pressupõe a descoberta teórica da diferença entre semelhança e equivalência”. Ao observarmos a caricatura, percebemos que, embora tenhamos a modificação de cada traço individual, o conjunto permanece notavelmente parecido; aceitamos a imagem como uma maneira alternativa de ver a pessoa retratada. ‘Pois esse é o segredo de uma boa caricatura – oferecer uma interpretação visual de uma fisionomia que desde então não conseguimos esquecer e que a vítima sempre carregará consigo como um homem enfeitiçado’ (GOMBRICH, 1995, p. 366).

Nos jornais *Psst* e *Le Sifflet*, *antidreyfusard* e *dreyfusard*, respectivamente, travava-se uma guerra de caricaturas. *Psst* era um jornal sem texto, ou seja, composto somente pelas caricaturas produzidas por Forain e Emmanuel Poirier - este último conhecido pelo pseudônimo “Caran d’Ache”, dois dos melhores caricaturistas da época. É do segundo o desenho publicado em 10 de junho de 1899, que traz o escritor Émile Zola no centro de um buraco em um gabinete, portando um bonequinho de Dreyfus, cercado por vassouras e, provavelmente, segurando seu polêmico manifesto, “J’accuse!”:



O título da caricatura “A Verdade sai de seu poço” relaciona -se à locução proverbial “a verdade está no fundo de um poço”¹⁶, isto é, difícil de descobrir. Zola, em “J’accuse”, faz alusão ao ato de enterrar a verdade em uma cova, referindo-se à condenação de Dreyfus:

Disse-o alhures e aqui o repito: quando se enterra a verdade em uma cova, ela aí se acumula, adquire uma tal força expansiva, que, no dia em que explode, faz saltar tudo consigo. (ZOLA, “Acuso!”, Publicações Brasil, s. d., p. 64)

A fim de satirizar Zola e seu manifesto, o caricaturista figura-o como a própria verdade saída de um “poço”, dada a questão da “verdade” ser bastante explorada no texto do escritor francês. O boneco que figurativiza Dreyfus confere à imagem de Zola um tom oportunista: toda a polêmica criada por ele em favor do capitão seria um meio de obter fama, de promover-se. Essa conotação ironiza fortemente a encarnação da “verdade” pelo escritor na figura - encarnação aludida pelo fato de a palavra “verdade”, a qual designa o escritor, iniciar -se com letra maiúscula; a ironia também é reforçada pela presença, no desenho, de elementos relativos à limpeza, como a vassoura e o espanador.

Em resposta às sátiras de *Psst*, o jornal *dreyfusard* *Le sifflet*, cujos principais caricaturistas eram Ibels, Couturier e Hermann-Paul, publica, em suas edições, desenhos que expressam o desejo pela revisão do processo e atacam Esterhazy e seus protetores. Contudo, ao utilizar a mesma fórmula e formato do jornal adversário, *Le sifflet* era menos eficaz, uma vez que suas mensagens tornavam-se, assim, menos incisivas e criativas. Em uma publicação de *Psst*, na

¹⁶ ROBERT, P. *Le Petit Robert*: Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la langue française. Paris: Société du Nouveau Littré, 1973, p. 1424.

qual observamos um magistrado golpeando um chapéu de oficial, e na revanche produzida por *Le sifflet*, onde a imagem do magistrado é substituída pela de um oficial e o chapéu pela balança da justiça, é possível visualizar a ineficácia do método:



No campo *dreyfusard* estava também *L'Aurore*, de Clemenceau, responsável pela publicação do "J'accuse". A quase ausência de desenhos nesse jornal demonstrava que seus redatores não consideravam a caricatura um elemento importante para a causa dos revisionistas. Por outro lado, os adversários de Dreyfus faziam da imagem uma de suas principais aliadas na transmissão de seus valores à opinião pública. Seus desenhos objetivavam caracterizar o oficial como um monstro capaz de trair a pátria e uma de suas mais importantes instituições, o exército. Essa caracterização pode ser visualizada abaixo. O desenho, de V. Lenepven, é realizado como a sexta de uma série de imagens

chocantes a serem guardadas pela opinião pública em um memorial, denotado pela inscrição “Museu dos Horrores”. Dreyfus porta várias serpentes sobre sua cabeça, sendo a serpente o signo da traição, e, cravada em uma delas, uma espada com as palavras “ô traidor”:



Segundo Ypersele (1993, p. 115) o universo da caricatura estrutura-se em torno dos mesmos conjuntos imaginários, a saber, a luta entre o Bem e o Mal, valores nos quais se inscrevem diferentes mitos. A caricatura coloca o Mau em cena e supõe o Bom. O universo abrangido pela caricatura é simplificado e simplista e as estruturas de base variam pouco. Por outro lado, as características desses personagens e os mitos aos quais eles se referem são, em si,

muito densos e alteram-se ao longo do tempo. O Bom é raramente representado e, em geral, é suposto por antítese. Já o Mau, por excelência, é o alvo da caricatura. Ela dirige-se a ele e denuncia seus atos. O Mau encarna a ação maléfica. Feio ou sem rosto humano, bárbaro, perverso, sua ação visa a causas injustas; por isso, o Mau é retratado sob a forma de monstros. Ao representar os alvos da caricatura como seres bestiais, os caricaturistas exorcizam as angústias mais profundas. “Polêmica por natureza, a caricatura denuncia, sobretudo, a ação do Mau sobre a vítima. O leitor, que, freqüentemente, identifica-se com ela, triunfa por meio do riso ou da indignação” (YPERSELE, 1993, p. 116).

Em um jornal inglês, publica-se a imagem do capitão encarcerado olhando as palavras “liberdade”, “igualdade”, e “fraternidade”, adotadas como os ideais da Revolução Francesa em 1789. O desenho revela o alcance internacional do Caso, que provocou debates em toda a Europa. A crítica advém do fato de uma nação supostamente embasada nestes princípios prender de modo leviano um de seus cidadãos; as palavras inscritas em uma das paredes da prisão reforçam essa idéia. Do mesmo modo que a caricatura acima desejava insuflar nos leitores o nacionalismo, suscitando neles o desejo de punir ferozmente o monstro traidor, a figura abaixo também utiliza signos comuns para a mentalidade francesa; contudo, eles, além do questionamento que suscitam, visam despertar neles o senso humanitário para com um oficial condenado de forma injusta:



Le Figaro adotou uma postura moderada durante o Caso, tomando o partido revisionista somente no final. Caran d'Ache e Forain, cuja postura *antidreyfusard* era conhecida por todos, no entanto, também trabalhavam para esse jornal. Assim, não sendo neutros mas buscando adaptarem-se ao perfil do jornal, estes artistas publicavam caricaturas nas quais era possível reconhecer Dreyfus sem que o nome do militar deposto fosse mencionado. No *Figaro*, eram raras as caricaturas sobre o Caso; elas abordavam, geralmente, as consequências por ele produzidas na sociedade francesa da época. O desenho abaixo, de 14.02.1899, realizado por Caran d'Ache, é um exemplo. No primeiro quadrinho, encontramos uma família à mesa para o jantar; e o patriarca alerta: “_ Não falemos sobre o Caso Dreyfus!”. No segundo, os membros da família trocam

sopapos e o leitor é levado ao riso ao perceber que eles não seguiram o conselho:

“... Eles falaram sobre o Caso...”:



As observações de Halasz (s. d., p. 185) também nos fornecem a dimensão da imensa batalha de opiniões em torno da inocência ou da culpa do capitão Dreyfus. Segundo ele, no diário de Jules Rénard, encontra-se uma nota acerca de um rapaz cuja família desejava seu casamento com certa moça. O rapaz, por sua vez, pediu aos pais da moça seu retrato e também que lhe informassem sua opinião sobre o Caso. A partir desse relato, é possível perceber que, ao adotar uma postura *antidreyfusard* ou *dreyfusard*, as pessoas podiam revelar, para a sociedade de então, não só uma simples opinião, mas também os valores sociais, políticos e religiosos por ela cultivados.

Incapaz de manter-se nos dois jornais, *Psst* e *Le Figaro*, Forain deixa a ambos e passa a desenhar para o *L'Écho de Paris*, jornal oficial do Estado-Maior e, por isso, *antidreyfusard*. Depois de 1900, dada a revisão do processo de Dreyfus em Rennes, 1899, quase todos os caricaturistas desinteressam-se pelo Caso, salvo Forain que continuou a publicar desenhos anti-semitas, sobretudo dirigidos a Reinach, até 1904.

Por fim, identificamos a caricatura como um tipo de registro histórico diferente daquele realizado na literatura, pois as gravuras captam, além dos acontecimentos em si, o modo como eles foram sentidos pela sociedade. É necessário ressaltar que as caricaturas expressam uma visão do mundo, um sistema de representações; por certo, há nas sociedades um sistema de representações coletivas a ser respeitado; esse sistema é responsável por lançar as bases da significação e da comunicação e, ao mesmo tempo, constitui a identidade própria de cada sociedade e seu modo de interpretar o mundo. As representações coletivas são uma forma de conhecimento socialmente elaborado: elas abrangem a experiência coletiva do real projetando o ideal. Fundamentalmente, elas são interpretações da realidade, salientam alguns fatos e não outros, ordenam os vários elementos caóticos do real em estruturas significantes. Elas aparecem como um modo de existência coletiva indispensável, diversa em cada sociedade. Assim, a caricatura transformou-se em arma política cotidiana, parte do imaginário coletivo dos povos; no nosso caso, em específico, tornou-se um meio possível de apreendermos a visão e os valores cultivados pela sociedade francesa no momento da eclosão do Caso Dreyfus.



Uma caricatura de Dreyfus

IV. A TRANSPOSIÇÃO PARÓDICA DO CASO DREYFUS EM *L'ÎLE DES PINGOUINS*

O artista... nunca se submete ao mundo, e submete sempre o mundo àquilo por que ele o substitui. Sua vontade de transformá-lo é inseparável da sua natureza de artista.

André Malraux

Algumas reflexões acerca do procedimento parodístico

A maior parte das definições acerca do termo “paródia” recorre à raiz etimológica grega da palavra. O prefixo “para” agrega o sentido de “contra” ou de “oposição” e o sufixo “bdos” significa “canto”. De acordo com as considerações teóricas de Sant’Anna (1991, p. 12 -13) e Kothe (1980, p. 98), a paródia seria, pois, um “contra canto” ou um “canto paralelo”. Abrangendo a formulação, a paródia consiste em um procedimento intertextual em que um texto literário estabelece um diálogo com outro texto, o parodiado, consistindo o primeiro na negação do segundo. Segundo Kothe, a paródia é “a síntese de uma contradição, dando prioridade para a antítese, em detrimento da tese proposta pelo texto parodiado. [...] A paródia procura liquidar pelo ridículo o papel do texto parodiado” (p. 98). O procedimento parodístico, freqüentemente vinculado à sátira, poderia vir representado por meio de ataques a uma escola ou ao estilo literário de determinada época, à institucionalização sacralizadora de um texto, a um tema, entre outros. Uma de suas características seria a tensão entre o seu distanciamento para com o texto parodiado e, concomitantemente, seu parentesco com ele. Acerca dessa dubiedade do procedimento parodístico, Aragão (1980, p. 19) esclarece:

O parodiador é um inconformista que, paradoxalmente, assume e recusa a própria cultura. O sentido construtivo de sua obra emerge da destruição dos modelos que então recria. Nesta recusa em aceitar os modelos literários vigentes, ou os mitos, ou os procedimentos, ou melhor, tudo aquilo que compõe o acervo cultural de sua época, ele está denunciando a sua preocupação com os elementos que servem a esta estrutura já esgotada, que é preciso esvaziar, para poder preencher com algo novo. [...] A paródia é uma forma de jogo

em que se usa determinada técnica, cujos efeitos não são uniformes. Agride ou recusa os significados, enquanto reforça os significantes: ao potencializar um, enfraquece o outro.

As considerações abordadas até o presente momento destacam a face transgressora e cômica da paródia. Essa associação, possivelmente, se deva ao fato de, na Grécia e na Roma antigas, cada trilogia trágica ser seguida pela apresentação de um drama satírico, sendo esse o prenúncio do procedimento paródico. Os comentários da ação na tragédia clássica pelo coro podiam ocorrer de duas formas: (i) a reprodução do estilo de um autor, acentuando, por vezes até a caricaturização, seus elementos característicos; (ii) a reprodução de um tema expresso em um contexto formal impróprio. Fiker (2000, p. 96-97) designa a primeira como “paródia formal” e, a segunda, “paródia temática”, resultando ambas em reproduções cômicas e burlescas.

A fim de incluir mais elementos em nossa reflexão sobre a paródia, nos reportamos às postulações de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte no século XX* (1985). A estudiosa, ao analisar a formação da palavra “paródia”, acrescenta que o prefixo “para” agrega outro significado além do comumente mencionado, o de “contra canto”, denotando uma oposição entre textos. Além de significar “contra”, “para”, em grego, também significa “ao longo de”, o que expressa uma relação de acordo ou intimidade, ao invés de contraste. E, a partir desse outro significado do prefixo “para”, o escopo pragmático da paródia torna -se abrangente, a fim de melhor analisar as formas de arte modernas. Para Hutcheon:

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual. (1985, p. 47-48)

Segundo a definição da estudiosa, a paródia poderia estabelecer simplesmente uma relação de diferença entre textos, sem que isso implique necessariamente a existência de um viés cômico a sustentar esse vínculo textual. Parodiar um texto, ou uma obra pictórica consagrada pela tradição artística poderia também expressar uma postura reverente, denotando uma relação de intimidade com a obra parodiada. A dissociação da paródia a características destrutivas, considerando-a além de sua manifestação satírica, já estava presente nas teorizações dos formalistas russos, como Tynyanov, Tomachevski e Chklovski: para eles a função principal da paródia consistiria em destacar a literariedade presente nos textos, seus procedimentos de construção (FIKER, p. 99)¹⁷.

O estudo de Fiker *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento* (2000), nos fornece definições importantes acerca da paródia. Para ele, a paródia consistiria em uma modalidade ou procedimento, ao invés de um gênero, pois esse seria destinado à classificação da sátira. A paródia, segundo ele, cumpre um duplo papel, isto é, o de revelar e anular a partir da revelação:

¹⁷ Esclarecemos que a referência às postulações de Hutcheon (1985) acerca da paródia somam-se nesse estudo a fim de enriquecer e de alargar nossa discussão sobre o assunto e não serão utilizadas para a análise de *L'Île des pingouins* por entendermos que, nessa narrativa, a paródia relaciona-se à comicidade. Dessa teórica, empregaremos somente o conceito de ironia.

As coisas se passam como quando no processo de revelação fotográfica, o excesso de exposição à luz faz com que o surgimento da imagem sobre o papel seja imediatamente seguido de seu obscurecimento e desaparecimento. Esta revelação do texto visado se dá por exacerbação ou deslocamento dos elementos mais característicos (e vulneráveis), seguindo-se o mesmo resultado: levado a seu extremo ou retirado de seu contexto, o texto se faz conhecer à maneira do micróbio ao microscópio, ou seja, aumentando absurdamente, além de isolado numa lâmina neutra, às vezes tingido de alguma porção química. Dostoievski comparava a deformação literária à colaboração das preparações para observação no microscópio: o olhar frio, cognoscente, ou a atenção voltada para o ridículo da desproporção; sendo que a frieza cognoscente não implica necessariamente neutralidade: examina-se geralmente o micróbio com a finalidade de mais facilmente destruí-lo. (FIKER, p. 95-96)

A definição acima, construída a partir de uma comparação com uma revelação fotográfica ou, ainda, com os procedimentos de exposição de um micróbio ao microscópio, revela-se esclarecedora. Em ficção, poderíamos afirmar que a paródia seria um meio de colocar em relevo, por meio de procedimentos lingüísticos, como a ironia, os aspectos do texto a serem ressaltados, podendo ser esse olhar constataador ou satírico e ambos propensos a interferências do narrador do relato.

Tais considerações relacionam-se com as realizadas pelo narrador no prefácio de *L'Île des pingouins*: “à história da Pingüínia oferece capítulos admiráveis, sobre os quais eu espero ter lançado uma boa luz” (FRANCE, 1980, p. 13). Assim, o narrador coloca a história da Pingüínia em seu “microscópio” e, ao redigi -la, vale-se da imagem captada em seu aparelho: ele colore fortemente os matizes de sua história, colocando a nu causas e efeitos e desvelando os processo de escrita de sua narrativa.

Fiker, além de classificar a paródia em temática e formal, concebe ainda a paródia satírica (p. 98-103). Segundo ele, a paródia seria uma técnica literária da qual se serve a sátira para seus fins. A sátira, considerada gênero literário, é diferente da paródia: (i) sua existência não depende de um texto literário ou de qualquer outra obra de arte originais e um profícuo exemplo é a sátira política, cujo alvo é a sociedade; (ii) o uso estrutural do contraste componente da paródia, e da própria ironia, um dos elementos constituintes da paródia, não compõe necessariamente a sátira. Estas considerações nos remetem às postulações de Hutcheon (1981, p. 154) acerca das esferas de referência da paródia, da ironia e da sátira: a primeira teria referência intertextual (envolvendo o texto paródico e o parodiado); a segunda, intratextual (relativo ao processo de construção e de significação do texto literário); por fim, a terceira, extratextual (social, moral).

O propósito da sátira, ao ridicularizar os vícios e as loucuras da humanidade, seria aperfeiçoador e teria como meta a correção. Fiker completa:

O problema central da sátira está na relação com a realidade: para expor e criticar a vida humana ela mostra um retrato jocoso deste mundo [...].

“A paródia satírica – define Highet – fere o original apontando seus defeitos, revelando afetações ocultas, enfatizando fraquezas e diminuindo forças”. [...] Mas na verdade, a paródia satírica não é, ou não se esgota, na sátira, como uma modalidade sua. Nela ocorre um equilíbrio, uma forma de interação entre os termos: se por um lado o elemento satírico supre a paródia de poder corrosivo, por outro, a paródia introduz o elemento caótico, anárquico, de que carece a sátira. (FIKER, 2000, p. 102-103)

Dessa forma, graças à interação entre os seus termos, é possível à paródia satírica ter um alvo não-literário, procedendo em relação a esse como a

um texto, deslocando-o, exacerbando-o. Essa relação não seria possível se concebêssemos a paródia desvinculada da sátira, pois, assim, ela estaria presa a um texto ou a uma obra de arte singular. Por isso, é possível aproximar o livro VI da narrativa de *L'Île* a essa definição, uma vez que ele parodia não um texto literário específico, mas um acontecimento histórico e seus desdobramentos sociopolíticos.

Sendo a ironia um dos instrumentos de que se vale a paródia, valemo-nos da definição realizada por Hutcheon (1985, p. 74-75). Ela discorre sobre as duas funções da ironia, quais sejam, a semântica, contrastante, e a pragmática, avaliadora, sendo essas funções relacionadas à construção da paródia e da sátira, respectivamente. Na função semântica, a ironia pode ser definida como um assinalar de diferenças; estruturalmente, sua origem estaria na sobreposição de contextos semânticos, isto é, um dizer X para afirmar Y, resultando no enunciado irônico. A segunda função, a pragmática, vincula-se a uma intenção avaliadora, construída, em geral, às custas de algo ou de alguém. Desse modo, na função pragmática “residiria a pronta adaptabilidade da ironia trocista ao gênero da sátira” (p. 75).

De acordo com Propp (1992, p. 88), à paródia estão ligados os diversos procedimentos do exagero, como a caricatura e a hipérbole, os quais são responsáveis por conferir significados decisivos para a construção do sentido do texto. Para o teórico russo, na sátira, o exagero visa a uma deformação tendenciosa da realidade, a fim de revelar-lhe os vícios; assim, a comicidade estaria, na maior parte dos casos, vinculada ao exagero.

A caricatura seria a prática de captar um pormenor, um detalhe, e exagerá-lo de modo a atrair uma atenção exclusiva, anulando as demais características. A caricatura de fenômenos de ordem física, segundo Propp, não se diferencia da caricatura de fenômenos de ordem espiritual: toma-se uma particularidade qualquer da personalidade exagerando-a, representando-a como única. Em sentido mais amplo, também podem ser enquadrados no domínio da caricatura as representações de pessoas através de animais ou de objetos.

Embora em alguns momentos de seu estudo Propp contrarie os argumentos de Bergson (2004) em seu estudo sobre o humor, acreditamos que, em relação à caricatura, os estudos de ambos sejam complementares. Para o teórico francês, a arte do caricaturista consiste em captar um pormenor, às vezes imperceptível, e, ao ampliá-lo, fazê-lo visível a todos os olhos. A caricatura teria um poder desvelador, o de captar as revoltas profundas da matéria sob as harmonias superficiais da forma:

[a caricatura] Realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se, porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte, que tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. Sem dúvida é uma arte que exagera, mas define-a muito mal quem lhe atribui o exagero por objetivo [...]. Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos contorções que ele vê preparar-se na natureza. (BERGSON, 2004, p. 19-20)

Como notamos, a arte da caricatura para Bergson deve seguir um movimento que parte da interioridade para a exterioridade, ou seja, a alma comunicando algo para o corpo, o imaterial assumindo materialidade. “Quando a matéria consegue expressar assim exteriormente a vida da alma, congelar seu

movimento e contrariar sua graça, obtém um efeito cômico do corpo” (BERGSON, 2004, p. 21).

A colocação de Bergson esclarece o emprego da caricatura em *L'Île*. Ao avultar os acontecimentos históricos ocorridos na sociedade pingüina, bem como o caráter dos personagens, o narrador busca explicitar a essência motivadora das ações, perscrutar as causas e os tumores profundos do meio social.

Quanto ao outro tipo de exagero aqui mencionado, a hipérbole, voltamos às teorizações de Propp. Para ele, a hipérbole é uma variedade da caricatura; nessa, há o exagero de um pormenor e, na hipérbole, do todo. Esse procedimento serve tanto à heroificação quanto à depreciação. Utilizada para o primeiro fim, não leva ao riso; empregada no segundo caso, na descrição de personagens negativas, consiste no que Propp chama de “hiperbolização satírica” e serve como instrumento de depreciação.

Fontanier, ao tratar da hipérbole, faz ainda outras reflexões. Ele assim define a hipérbole:

A hipérbole aumenta ou diminui as coisas com excesso, e as apresenta bem acima ou bem abaixo do que elas são, buscando, à primeira vista, não enganar, mas levar à própria verdade, e fixar, por seu aspecto incrível, o que é preciso verdadeiramente crer. (FONTANIER, 1977, p. 123)

Para o teórico, as palavras e as relações gramaticais que compõem a hipérbole podem conservar sua significação própria e literal; só não pode ser considerada da mesma forma a expressão total resultante de seu conjunto. Para ele, ainda, é preciso que o ouvinte ou o leitor da hipérbole partilhe até um certo ponto a ilusão e tenha necessidade de refletir acerca do significado

impresso às palavras e frases por meio do emprego do procedimento, para não ser ludibriado por reduzir as palavras a seu justo valor. A hipérbole seria, pois, uma “mentira” que visa deixar a verdade pulsante, como o texto literário.

Finalmente, Propp, em sua enumeração dos procedimentos do exagero, estabelece o “grotesco” como seu grau mais elevado e extremo. Diferente da hipérbole, o grotesco, na alteração das dimensões do elemento apresentado, atinge as raíais do monstruoso, extrapolando os limites da realidade e penetrando nos domínios do fantástico. Uma definição fornecida por Bóriev e utilizada pelo teórico é a seguinte: “O grotesco é a forma suprema do exagero e da ênfase cômica. É o exagero que confere um caráter fantástico a uma determinada imagem ou obra” (*apud* PROPP, 1992, p. 91). Romances grotescos seriam, por exemplo, os de Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*, nos quais figuram excessos de todos os tipos.

Acreditamos ser necessário traçar um breve comentário sobre o “grotesco”, pois algumas leituras, como a realizada por Bancquart (1994, p. 1193), atribuem essa característica a determinadas passagens de *L’Île des pingouins*. Mas, diante das considerações acima apresentadas, observamos não ser possível afirmar a obra como sendo “grotesca”; fazê-lo seria atribuir-lhe particularidades das narrativas ditas fantásticas e conferir a sua análise argumentos não sustentáveis. Por isso, decidimos tratar os exageros da narrativa como “hiperbolizações satíricas”, utilizando o termo cunhado por Propp (1992), para um dos meios de construção da paródia.

A transposição paródica do Caso Dreyfus: O Caso Pyrot

No Livro VI de *L'Île*, intitulado “Os tempos modernos: O Caso dos oitenta mil fardos de feno”, temos a paródia satírica do Caso Dreyfus. Vários personagens “reais”, como Alfred Dreyfus, Émile Zola, os generais do Ministério da Guerra, Esterhazy, Jaurès e o próprio Anatole France, serão representados ficcionalmente: eles serão apresentados como seres caricaturais e estarão envolvidos em episódios burlescos. Os elementos componentes do Caso Dreyfus, como o *bordereau*, as falsas provas, o manifesto “J’accuse”, entre outros, serão modificados, alguns alterados, e destacados via sátira.

O Caso Dreyfus é representado pelo “Caso Pyrot”: o oficial Pyrot será acusado do desvio de oitenta mil fardos de feno, destinados à cavalaria do exército pingüino, ao inimigo exército marsuíno, a fim de vendê-los a um preço menor e, assim, obter lucros. Condenado sem provas, Pyrot é levado para “La Crique”, um porto de mar, onde sua gaiola suspensa é freqüentemente assaltada por corvos. O Caso divide a Pingüínia em “pyrots” e “antipyrots” e, de modo semelhante a Dreyfus, Pyrot é defendido por pingüins intelectuais, como Colomban, por meio do qual é sugerida a figura de Émile Zola, e do astrólogo Bidault-Coquille.

No primeiro episódio, “O general Greatauk, duque de Skull”, inicia-se a narração a partir de uma caricatura de Pyrot, o equivalente ficcional de Dreyfus; nela, é possível encontrar uma referência aos traços físicos dos judeus,

alusão comum em desenhos satíricos a eles dirigidos no final do século XIX, época da eclosão do Caso:

Pouco depois da fuga do almirante, um judeu de condição medíocre chamado Pyrot, aspirando privar com a aristocracia e desejoso de servir a seu país, ingressou no exército dos pingüins. O ministro da Guerra, que era então Greatauk, duque de Skull, não podia suportá-lo: reprovava-lhe o zelo, o nariz adunco, a vaidade, o gosto pelo estudo, os lábios grossos e a conduta exemplar. (FRANCE, 1980, p. 167)

No excerto transcrito acima, a caricatura segue um duplo movimento, uma vez que recai, simultaneamente, sobre ambos os campos de opinião: ao acentuar as características físicas do personagem Pyrot, o narrador satiriza-o; ao informar o leitor a causa da inveja de Greatauk em relação a Pyrot, seu subalterno, o narrador desnuda a superficialidade do antagonista dos *dreyfusards*, diminuindo-o, logo, satirizando-o. Assim, as primeiras linhas do relato no qual será retomado, no plano ficcional, o Caso Dreyfus, fornecem os índices do caminho a ser trilhado pela narrativa nas páginas seguintes.

No primeiro episódio, vemos sinalizados os motivos que levaram ao Caso Pyrot: a degradação do exército, o anti-semitismo e a agitação da população, descontente com o governo pingüino. As cenas do primeiro episódio ocorrem no gabinete do ministro da guerra, Greatauk, indiciando o local de onde sairia o elemento desencadeador da trama contida no livro VI: a condenação de Pyrot, a agitação da sociedade em torno do Caso, as conspirações políticas e religiosas, etc. A narrativa condensa os acontecimentos a fim de alcançar maior agilidade e, por conseguinte, maior expressividade. A presença do príncipe Boscénos denuncia a ligação do exército com os aspirantes à volta do regime

monárquico, remetendo-nos à Revolução de 1848. Boscénos, ferrenho inimigo da democracia moderna, do livre pensamento, anti-semita ardente, trabalhava dia e noite para que os Dracônidas retornassem a seu trono, para dar fim a seus apuros pecuniários. Decide denunciar o ministro Greatauk, mas, ao ser informado de que ele poria um oficial judeu na prisão, o príncipe se contenta e desiste de sua maquinação. O humor do episódio abaixo advém dos contrastes entre as falas e as ações de Boscénos, além da seqüência hiperbólica presente no segundo parágrafo:

De volta ao seu palacete, o príncipe tirou do cofre forte um maço de velhas cartas, correspondência privada e altamente sigilosa, recebida de um funcionário infiel, da qual constava que o seu velho camarada Greatauk, duque de Skull, trampolinara com fornecimentos e recebera de um industrial chamado Maloury uma propina [...].

O príncipe releu as cartas com acerba volúpia, guardou-as de volta no cofre cuidadosamente, e correu ao Ministério da Guerra. Tinha um temperamento resoluto. Informado de que o ministro não estava recebendo, derrubou os porteiros, atropelou os ordenanças, pisoteou funcionários civis e militares, arrombou as portas e irrompeu no gabinete do atônito Greatauk.

— Falemos pouco mas falemos bem — disse-lhe. — Tu és um velho trapaceiro. Mas isso não é tudo. Eu te pedi que arrancasses as orelhas do general Monchin, [...]; não quisestes fazê-lo. Pedi-te para dares um comando ao general de Clapiers, que trabalha pelos Dracônidas e que me prestou favores pessoais; não o fizeste. Pedi-te para transferir o general Tandem, que comanda o Porto Alca [...]; não o fizeste. Pedi-te o fornecimento de aveia e farelo; não mo deste. Pedi-te uma missão secreta em Marsuínia; não ma deste. E, não contente de me opores a tua invariável recusa, denunciaste-me aos teus colegas do governo como indivíduo perigoso que é preciso vigiar, e devo a ti ter a polícia nos meus calcanhares, velho traidor! Não te peço mais nada, e só tenho uma coisa a dizer-te: desaparece! Já estou enojado de ver-te. Aliás, para substituir-te, vamos impor à tua nojenta cousa pública um dos nossos. Sabes que sou homem de palavra. Se dentro de vinte e quatro horas não tiveres apresentado a tua demissão, publico nos jornais o caso Maloury.

Mas Greatauk, perfeitamente calmo e sereno, respondeu:

— Fica quieto, idiota. Estou em vias de mandar um judeu para as galés. Entrego Pyrot à justiça como culpado de roubar oitenta mil fardos de feno.

O príncipe de Boscénos, cujo furor se dissipou como uma nuvem, sorriu:

— Verdade?

— Vais ver.

— Meus cumprimentos, Greatauk. [...] (FRANCE, 1980, p. 168-169)

A corrupção do exército, as chantagens, as acusações torpes são explicitadas na narrativa, provocando o riso pelo inesperado da exposição de fatos que ocorrem de modo velado na sociedade, no plano do “real”. O riso é, pois, um choque (FERREIRA, 1975, p. 33). Refletindo ainda sobre o choque provocado pelo riso, nos valem das reflexões propostas por Bergson (2004, p. 110), para quem as palavras explicitam a mudez dos gestos, pois os significados deles decorrentes são implícitos. Por isso as palavras chocam, ao colocar a nu uma intenção que poderia não ser compreendida, ou mesmo percebida, se não fosse traduzida em palavras. Além disso, temos a presença da hipérbole no segundo parágrafo, relativa à chegada de Boscénos ao gabinete de Greatauk. O narrador, ao informar ao leitor o caráter “resoluto” do temperamento do príncipe, e, em seguida, valer-se da hiperbolização satírica, torna denotativo um comportamento para o qual só há a possibilidade de emprego em expressões de sentido conotativo; essa passagem, do plano conotativo ao denotativo, confere humor à cena e denuncia elementos do caráter do personagem, remetendo-nos às considerações de Fontanier, para o qual a hipérbole consistiria em uma “mentira” que visa a fazer pulsar a “verdade”, sendo esse também um dos atributos do próprio texto literário.

Dois contrastes irônicos podem ser encontrados nas falas de Boscénos, transcritas nesse excerto. É possível visualizar o primeiro deles em (i) “Falemos pouco mas falemos bem” e, o segundo em (ii) “S abes que sou homem de palavra”. Em (i), a “curta” fala do personagem estende -se por várias linhas, incluindo uma série de queixas. Em (ii), a solidez da “palavra” dissolve -se como uma nuvem com a saborosa notícia, para um declarado anti-semita, da prisão de

um judeu. Desta forma, a ironia, em sua função semântica, contrasta a fala e a ação do personagem e, em sua função pragmática, avaliadora, indicia, mais uma vez, o caráter duvidoso do príncipe, fornecendo ao leitor elementos para a construção satírica de seu perfil.

O caso Maloury, citado pela narrativa, refere-se aos escândalos ocorridos na sociedade francesa no final do século XIX, os casos Wilson (1887) e o do Canal do Panamá (1892), como nos esclarece Bancquart (1994, p. 1241). Ao denunciar a degradação dos órgãos que compõem e governam a sociedade, o episódio traça um movimento de dentro para fora: evidencia a corrupção partindo das instituições públicas rumo à sociedade.

No segundo episódio, o foco da narrativa desloca-se do interior dos gabinetes ministeriais para a sociedade e o narrador nos informa como a notícia da traição de Pyrot fora recebida pelos pingüins:

Toda a pingüínia inteirou-se com horror do crime cometido por Pyrot; ao mesmo tempo, experimentou-se uma espécie de satisfação em saber que a fraude, complicada com traição e raiando pelo sacrilégio, fora cometida por um pequeno judeu. (FRANCE, 1980, p. 170)

Após comunicar a reação dos pingüins ao suposto crime de Pyrot, o narrador interrompe a narrativa dos fatos para explicar ao leitor a adjetivação cunhada para os judeus, divididos em “grandes” e “pequenos”. Segundo ele, os “grandes” detinham mais de um quinto da riqueza pingüínia e sobre eles o povo concentrava todo o seu ódio. Já os “pequenos” eram de condição mediana, mas não eram mais amados por isso; ao contrário, eram menos respeitados. Em meio às explicações acerca da casta financeira da pingüínia, o

narrador lança uma crítica às democracias, valendo-se de uma constatação: “Em todo estado policiado, a riqueza é coisa sagrada; nas democracias é ela a única coisa sagrada. Ora, o estado pingüim era democrático” (FRANCE, 1980, p. 170). Por esta razão, os pingüins burgueses, “concebidos e paridos no respeito ao dinheiro” (p. 171), compreendiam que sua riqueza só podia ser assegurada por meio da riqueza dos “grandes” judeus pingüins, levando -os a dedicar a esses até mesmo uma certa devoção: “Por isso, a nação inteira soube com feroz contentamento que o traidor era um judeu, e dos pequenos. Era possível na pessoa dele vingar-se de todo o Israel, sem receio de comprometer o crédito público (FRANCE, 1980, p. 171).

Ao salientar a devoção dos pingüins pela riqueza, a narrativa alude aos focos de corrupção também presentes entre os cidadãos, cujas ações e opiniões são movidas pela ganância. Outro movimento é agora traçado, em sentido inverso: a abjeção social atingindo as instituições públicas, fato latente por meio da observação do papel a ser desempenhado pela opinião pública para o desenrolar e o desfecho do Caso Pyrot. Esses movimentos traçados pela narrativa, de dispersão da corrupção, denunciam e identificam-na em ambos os setores, tanto no político e administrativo como no social.

Na sociedade pingüina não havia dúvidas quanto à culpabilidade de Pyrot:

Ninguém duvidou, porque a ignorância em torno do caso não dava lugar à dúvida, que precisa de motivos; pois não se duvida sem razões como se acredita sem razões. Ninguém duvidou porque a coisa era repetida em toda parte, e, no que diz respeito ao público, repetir é provar. (FRANCE, 1980, p. 171)

A credulidade da sociedade pingüina em relação ao crime cometido por Pyrot nos reporta ao Caso Dreyfus: o povo francês também agiu dessa forma. Essa faceta do Caso é retomada satiricamente: o narrador desvela o mecanismo componente do raciocínio ingênuo da sociedade que, explicitado, soa absurdo. Assim, revelam-se as causas profundas que levaram à agitação social: a ignorância e a decorrente influência maléfica da imprensa sobre a opinião pública. Além disso, a notícia partiu do interior dos gabinetes do Ministério da Guerra, fato suficiente para que não houvesse dúvidas em relação à informação corrente na imprensa, pois, “os pingüins, como eram todos soldados, amavam o seu exército a ponto da idolatria” (FRANCE, 1980, p. 174).

Outro ponto na narrativa que nos remete ao Caso Dreyfus é o julgamento e a condenação de Pyrot:

Pyrot, julgado secretamente, foi condenado.

O general Panther foi em seguida informar ao ministro da Guerra o desfecho do processo.

– Por sorte – disse ele – os juízes tinham certeza, pois provas não havia.

– Provas – resmungou Greatauk -, provas, o que provam as provas? Só existe uma prova certa, irrefragável: a confissão do culpado. Pyrot confessou?

– Não, meu general.

– Ele confessará: tem que fazê-lo. Panther, é preciso convencê-lo; diga-lhe que é do seu próprio interesse. Prometa que, se confessar, ele obterá favores, uma redução da pena, o perdão; prometa-lhe que, se ele confessar, nós lhe recolheremos à inocência; nós o condecoraremos. Apele aos seus bons sentimentos. Que ele confesse por patriotismo, pela bandeira, pela ordem, por respeito à hierarquia, a comando especial do ministro da Guerra, militarmente... Mas, diga-me, Panther, tem certeza que ele não confessou? Há confissões tácitas: o silêncio é uma confissão.

– Mas, meu general, ele não fica calado; grita como um furão que é inocente.

– Panther, a confissão de um culpado resulta às vezes da veemência de suas negativas. Negar desesperadamente é confessar. Pyrot confessou; só precisamos de testemunhas da sua confissão, a justiça assim o exige. (FRANCE, 1980, p. 171-172)

Nesse excerto, vários elementos ficcionais nos reportam aos acontecimentos reais: os reiterados pedidos de confissão feitos a Pyrot, suas veementes negativas, os benefícios de uma possível confissão, o apelo ao patriotismo. Como Dreyfus, Pyrot foi condenado não por um crime cometido, como o afirmavam os oficiais do exército, mas por sua condição: era um judeu, e dos “pequenos”; daí o “não haver provas” e a conseqüente impossibilidade de materializar algo imaterial, como os preconceitos cultivados socialmente. Mais uma vez, a sátira revela o caráter absurdo dessa condenação. Para Bergson (2004, p. 135), o “absurdo visível”, ou seja, realizado de forma concreta, nos leva ao riso. O teórico sinaliza que o absurdo, quando encontrado no cômico não cria a comicidade, mas deriva dela. O absurdo, pois, não é causa, mas efeito. Ele resulta de uma inversão especial do senso comum. “Consiste em pretender modelar as coisas a partir de uma idéia, em vez de modelar as idéias a partir das coisas” (p. 137), como ocorre com o Caso Pyrot.

A comparação de Pyrot a um “furão” resulta cômica dadas as características pouco harmônicas desse animal: o crânio pequeno, as orelhas e pernas curtas e o focinho fino. A “animalização” consiste em uma das práticas correntes da caricatura, que visa a estigmatizar e a ridicularizar o “malfeitor”, seu alvo.

Segundo Bancquart (1994, p. 1191), em *L'Île des pingouins*, vários personagens “reais” são condensados em um único personagem. Desse modo, Greatauk representaria os três generais que ocuparam o Ministério da Guerra durante o Caso Dreyfus: o general Mercier (que presidiu o primeiro

julgamento em 1894), o general Cavaignac (ministro de 1895 a 1896) e o general Billot (de 1896 a 1898). Panther sugere a figura do coronel Henry, que forjou as provas contra Dreyfus, bem como todos os oficiais participantes desse processo. Os personagens Colomban e Bidault-Coquille representariam, por sua vez, os *dreyfusards* Zola, Lucie e Mathieu Dreyfus, Bernard Lazare, Scheurer-Kestner, entre outros. Na narrativa, pyrots e antipyrots são, portanto, representados por poucos personagens, criando as relações de força entre ‘bem’ e ‘mau’ na trama, além de consistir em um procedimento de economia narrativa, a fim de que, via condensação, ele ganhe em expressividade.

Após ser condenado, Pyrot é levado para a prisão em ‘La Crique’:

Havia na Pingüínia Ocidental um porto de mar chamado La Crique, formado por três pequenas angras [...]; lagunas recobertas de bolores estendiam-se ao longo das costas baixas, exalando um bafio pestilento, e a febre pairava sobre o sono das águas. Ali, à beira mar, elevava-se uma grande torre quadrada, [...] a cujo flanco [...] pendia uma gaiola de barras na qual, ao tempo dos Dracônidas, os inquisidores de Alca prendiam os letrados hereges. Nessa gaiola, vazia por trezentos anos, foi encerrado Pyrot, sob a guarda de sessenta comitres que, alojados na torre, não o perdiam de vista nem de dia nem de noite, espreitando as suas confissões para delas fazer, cada qual por sua vez, um relato ao ministro da Guerra; pois, escrupuloso e prudente, Greatauk queria confissões e reconfirmações. Greatauk, que passava por néscio, era na verdade de grande sensatez e rara previdência.

Entrementes, Pyrot, torrado pelo sol, devorado por mosquitos, ensopado pela chuva, pelo orvalho e pela neve, enregelado pelo frio, furiosamente sacudido pela tempestade, atormentado pelo crocitar sinistro dos corvos que se empoleiravam sobre a sua gaiola, escrevia sua inocência em pedaços de camisa com um palito molhado em sangue. Os farrapos perdiam-se no mar ou caíam nas mãos dos carcereiros. Uns poucos chegaram ao conhecimento do público. Mas os protestos de Pyrot não comoviam ninguém, pois a sua confissão já fora publicada. (FRANCE, 1980, p. 172)

“La Crique” lembra -nos a hostilidade da prisão na Ilha do Diabo. Como os referidos “letrados hereges”, os judeus, como o oficial pingüim, ameaçavam a ordem pré-estabelecida e, assim, personificavam elementos a serem banidos do meio social e punidos exemplarmente. A referência hiperbólica em relação à grande quantidade de guardas para vigiar Pyrot remete-nos à ostensiva guarda de Dreyfus na prisão, resultando em sátira. Há uma referência irônica a Greatauk na sentença: “Greatauk, que passava por néscio, era na verdade de grande sensatez e rara previdência”. O contraste estabelecido entre o sentido expresso e o pretendido revela o caráter do personagem.

Bergson (2004, p. 92) em seu estudo sobre o riso, formula a regra geral: “Obtém-se efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma idéia”. Dessa forma, a prisão de Pyrot, que seria considerada um fator trágico, torna-se cômica pela enumeração hiperbólica de seus tormentos: “torrado pelo sol, devorado por mosquitos, ensopa do pela chuva, pelo orvalho e pela neve, enregelado pelo frio, furiosamente sacudido pela tempestade, atormentado pelo crocitar sinistro dos corvos que se empoleiravam sobre a sua gaiola”; o ritmo rápido das orações confere um tom de mecanicidade à sequência de orações, sendo esse tom, segundo o teórico francês, um dos grandes aliados das construções cômicas. Contudo, a sentença “escrevia sua inocência em pedaços de camisa com um palito molhado em sangue”, confere à narrativa um tom dramático: a caricatura é levada em direção ao trágico, permitindo-nos entrever a manifestação de um riso doloroso.

Os *dreyfusards* são retomados ficcionalmente pelos ‘pyrots’.

Embora sinalizem o lado “positivo” do embate travado na sociedade em favor do injustiçado, eles também não são isentos de uma apresentação cômica pelo narrador:

Nem sempre os pequenos judeus tinham costumes exemplares; o mais das vezes não se furtavam a qualquer dos vícios da civilização cristã, embora guardando das eras patriarcais o respeito aos laços de família e a fidelidade aos interesses da tribo. Irmãos, meio-irmãos, tios, tios-avós, primos em primeiro e segundo grau, sobrinhos e sobrinhos-netos, agnatos e cognatos de Pyrot, em número de setecentos, a princípio acabrunhados com o golpe que atingira um dos seus, fecharam-se em suas casas, cobriram-se de cinzas e, bendizendo a mão que os castigava, durante quarenta dias guardaram um jejum austero. Depois, tomaram um banho e resolveram empreender, sem descanso, ao preço de todas as fadigas, através de todos os perigos, a demonstração de uma inocência da qual não duvidavam. E como poderiam duvidar? A inocência de Pyrot lhes era revelada como fora revelado o seu crime à Pinguínia cristã; pois uma coisa como a outra, ambas envoltas em mistério, revestiam um caráter místico e adquiriram a força de dogmas sagrados. (FRANCE, 1980, p. 173)

O episódio “O Conde de Maubec de la Dentdulynx” inicia -se atingindo os costumes dos pequenos judeus, nem sempre “exemplares”. A alusão a seus costumes, herdados das eras patriarcais, consiste em um dos elementos que reforçam a construção satírica dos pyrots: o gesto de se cobrir com cinzas e “bendizer a mão que castiga” remete -nos à narrativa bíblica de Jó, no Antigo Testamento (*Bíblia Sagrada*, 1993, p. 357-380). O personagem fora destituído de todas as suas riquezas, familiares e de sua saúde; ao invés de maldizer sua condição, ele cobre-se de cinzas e, pacientemente, espera o restabelecimento de sua sorte, crendo que no sofrer do homem, Deus visa o seu bem. A aproximação de judeus pouco “virtuosos” a um dito herói da história de sua crença, como Jó, resulta, pois, irônica e a sátira recai tanto sobre os pyrots quanto sobre sua tradição religiosa. Notamos, a partir desse excerto, que a certeza da inocência de

Pyrot pelos seus era tão ingênua quanto à dos demais cidadãos pingüinos, crenças na culpa do oficial. A causa de Pyrot, ao invés de ser movida pelo senso “humanitário”, tornara -se uma questão religiosa.

Os pyrots, a fim de descobrirem fatos que provassem a inocência de Pyrot, tornam-se espiões e infiltram-se em todos os gabinetes do exército. No interior dos gabinetes, descobrem não haver como destruir, ou até mesmo chegar até as provas de acusação, pelo fato de elas não existirem. “A culpabilidade de Pyrot era indestrutível pela sua própria impalpabilidade” (FRANCE, 1980, p. 174), comenta o narrador. Assim, o episódio ficcional atinge, nesse ponto, o maior nível de sátira em relação ao Caso Dreyfus ao esvaziá-lo completamente: “Foi com legítimo orgulho que Greatauk, falando como um verdadeiro artista, disse um dia ao general Panther: Esse processo é uma obra-prima: é feito de nada” (FRANCE, 1980, p. 174).

Segundo Propp (1992, p. 85), “a paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás dela existe o vazio”. Essa definição permite-nos compreender os mecanismos utilizados pelo narrador ao tratar do Caso Pyrot: sob a acusação de um terrível crime contra a pátria, não havia nada, como constata Greatauk, pois o feno, objeto da acusação de Pyrot, nunca existira: o conde de Maubec os vendera ao Estado, recebera o valor, mas nunca entregara o produto ao exército. A paródia representa aqui um meio de desvendar a consistência interior do alvo a ser parodiado.

Um dos personagens pyrotistas é Colomban. O episódio no qual ele nos é apresentado emoldura-se com sua caricatura:

Algumas semanas após a condenação dos setecentos pyrots, um homenzinho míope, carrancudo e cabeludo, saiu de casa uma manhã com um pote de cola, uma espada e um maço de cartazes e saiu pelas ruas a colar nas paredes anúncios que diziam em grandes caracteres: *Pyrot é inocente, Maubec é culpado*. Afixar cartazes não era o seu ofício. Seu nome era Colomban. Autor de cento e sessenta volumes de sociologia pingüina, era ele um dos mais fecundos e mais admirados escritores de Alca. Depois de ter maduramente refletido, não mais duvidando da inocência de Pyrot, passou a apregoá-la do modo que julgava mais retumbante. Sem ser incomodado, ele pregou alguns cartazes nas ruas menos movimentadas; mas, chegando aos bairros populosos, cada vez que subia na escada os curiosos apinhados abaixo dele, mudos de surpresa e de indignação, lançavam-lhe olhares ameaçadores que ele suportava com a calma que lhe davam a coragem e a miopia. (FRANCE, 1980, p. 176, grifo do autor)

Por meio da figura de Colomban, o narrador sugere a figura de Émile Zola, uma das peças centrais do Caso Dreyfus. Míope e, como constataremos adiante, grande amigo dos animais, Colomban é dotado de uma ingenuidade que beira o ridículo, como entrevemos na mensagem contida em seu cartaz. Sua ingenuidade nos reporta a S. Mael, apóstolo que, nos primórdios, batizou os pingüins. De acordo com Bancquart (1994, p. 1191), o nome dado ao personagem associa-se ao eclesiástico, sendo “Colomban” também um dos heróis de uma das expedições celtas situadas na origem da história dos pingüins.

Na sentença “lançavam-lhe olhares ameaçadores que ele suportava com a calma que lhe davam a coragem e a miopia”, destacamos a construção satírica que dissolve qualquer traço heroicizante de seu caráter, pois o substantivo “miopia” anula o primeiro a ele atribuído, “coragem”. A alusão à miopia de Colomban é significativa no contexto da caricatura, pois o narrador capta seus atributos morais e os revela por meio de sua representação exterior.

De modo semelhante a outros personagens, Colomban é delineado como um personagem caricatural e envolve-se em uma série de

acontecimentos satíricos. No fragmento abaixo, o personagem, após colar seus cartazes nos muros de Alca, é perseguido e achincalhado pela multidão nacionalista. Por meio de uma seqüência de cenas burlescas e de indicações espaciais, entrevemos sua degradação:

Quando apunha, à entrada da Rua Santa Orberose, um de seus quadrados de papel tendo impresso: *Pyrot é inocente, Maubec é culpado*, a multidão alvorotada deu sinais da mais violenta cólera. “Traidor, ladrão, celerado, canalha!” gritavam -lhe. Uma mulher abriu uma janela e despejou-lhe um bispote na cabeça; um cocheiro de fiacre, com um relhaço, fez-lhe voar o chapéu ao lado oposto da rua, sob as aclamações da chusma vingada; um magarefe fê-lo cair com sua cola, seu pincel e seus cartazes do alto da escada para a sarjeta, e os pingüins orgulhosos sentiram naquele momento a grandeza da prática. Colomban levantou-se coberto de imundície, contundido num cotovelo e num pé, tranqüilo e resoluto.

_ Brutos desprezíveis – murmurou encolhendo os ombros.

Depois, pôs-se de quatro na sarjeta, procurando o lornhão que perdera na queda. Viu-se então que ele tinha o casaco fendido desde a gola até as abas e as calças fora do lugar. A hostilidade da turba cresceu ainda mais.

Do outro lado da rua ficava a grande Merceria Santa Orberose. Alguns patriotas puseram-se a agarrar às portas da loja tudo que encontravam à mão para atirar em Colomban: laranjas, limões, potes de doces, tabletes de chocolate, garrafas de licor, latas de sardinhas, tigelas de patê, presuntos, frangos assados, pipos de azeite e sacos de feijão. Coberto de despojos alimentares, pisado, roto, cego, manco, ele bateu em retirada, perseguido por caixeiros, moços de padaria, vagabundos, burgueses e moleques cujo número engrossava de minuto a minuto, e que goelavam:

_ Ao rio! Morte ao traidor! Ao rio!

A torrente de vulgar humanidade derramou-se pelas avenidas e engolfou-se na Rua São Mael. A polícia cumpria o seu dever: de todas as travessas desembocavam agentes que, com sua mão esquerda na bainha do sabre, tomavam a passo acelerado a dianteira dos perseguidores. Já estendiam as mãos enormes sobre Colomban quando este lhes escapou de repente ao despenhar-se, por um respiradouro aberto, no fundo de um esgoto.

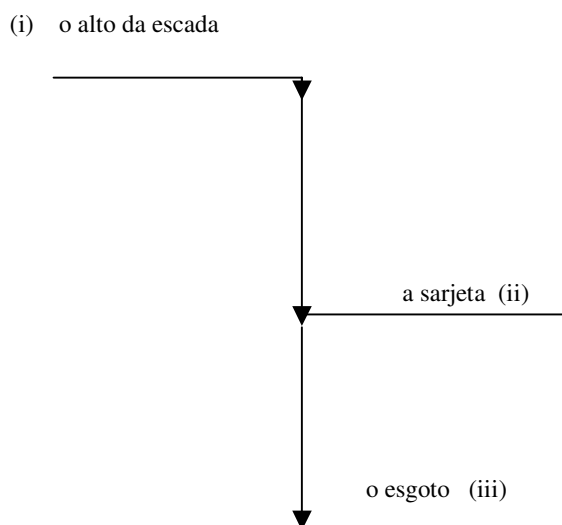
Ali ele passou a noite, sentado no escuro, à beira das águas lodosas, entre ratos gordos e molhados. Pensava na missão que se propusera; seu grande coração enchia-se de coragem e piedade. E, quando a aurora introduziu um raio pálido pela borda do respiro, levantou-se e disse de si para si:

_ Bem vejo que a luta será rude. (FRANCE, 1980, p. 176-177)

Para Bergson (2004, p. 60), o deslocamento do objeto e as mudanças por ele produzidas nos fornecem cenas cômicas:

Nas ‘histórias sem palavras’ criadas por desenhistas cômicos, é freqüente encontrar objetos que se deslocam e gente que vai junto com eles: então, de cena em cena, a mudança de posição do objeto produz mecanicamente mudanças de situação cada vez mais importantes entre as pessoas. [...]. Quantas cenas burlescas, quantas comédias mesmo se produz com esse tipo simples!

Ao ler esse episódio, notamos que o mesmo ocorre com Colomban. Outros personagens o agridem, ele cai da escada, tem sua roupa rasgada, é perseguido pela multidão enfurecida, pela polícia, cai em um esgoto e passa a noite em companhia de ratos gordos: um movimento acarreta o outro, até o fim da cena. O cair da escada até terminar em um esgoto é significativo: o movimento descendente é disfórico, pois sinaliza a queda do personagem. Em um esquema, teríamos:



Cair no esgoto, estando ele em um nível abaixo da linha do solo, significaria a degradação total de Colomban: situar o personagem em um espaço pleno de imundície e de podridão, colocando-o no mesmo plano de ratos é aniquilar sua figura e desprestigiar sua missão no que concerne a Pyrot. Segundo Gombrich (1995, p. 373), a arte humorística permite ao artista envolver seus personagens em situações as mais cômicas possíveis, pois goza de uma licença, “de uma liberdade sem peias”, o que o conduz a desvios autorizados das produções ditas “canônicas”.

A hipérbole é utilizada deliberadamente no quarto e no sexto parágrafos: no quarto, é empregada na enumeração dos objetos arremessados em Colomban (“laranjas, limões, potes de doces, tabletes de chocolate, garrafas de licor, latas de sardinhas, tigelas de patê, presuntos, frangos assados, pipos de azeite e sacos de feijão”), na descrição de seu estado físico (“coberto de despojos alimentares, pisado, roto, cego, manco”) e na menção a seus perseguidores (“perseguido por caixeiros, moços de padaria, vagabundos, burgueses e moleques cujo número engrossava de minuto a minuto”). No sexto, a hipérbole é empregada em expressões como “a torrente de vulgar humanidade derramou-se pelas avenidas” e “de todas as travessas desembocavam agentes”.

A comicidade do episódio advém do distanciamento entrevisto do narrador ao apresentar a cena: não nos comovemos com o drama de Colomban, ao contrário, rimos. Bergson (2004), logo no início de seu estudo, sinaliza ser o riso sempre acompanhado pela insensibilidade: a indiferença é seu meio natural e ele não tem maior inimigo do que a emoção (p. 3). Rimos ao imaginar a queda de

Colomban, sua roupa rasgada de uma extremidade à outra, o “apedrejamento” de laranjas e limões. Rimos também de seus gestos mecânicos, da incapacidade de socialização do personagem:

Vemos agora que a gravidade do caso não importa tampouco: grave ou não grave, ele poderá fazer-nos rir se tudo for arranjado para que não nos comova. *Insociabilidade* da personagem, *insensibilidade* do espectador, eis em suma as duas condições essenciais. (BERGSON, 2004, p. 109, grifos do autor)

Por meio das análises e dos excertos já apresentados, é possível notar que os episódios de *L'Île* são bastante visuais, passíveis, a maior parte deles, de uma representação pictórica. Esse fato deve-se, possivelmente, ao reiterado emprego da caricatura como instrumento de construção de personagens e das cenas. Técnica própria à pintura, ao ser empregada na literatura a caricatura confere-lhe um caráter visual e expressivo, além de proporcionar-lhe o efeito humorístico.

À semelhança da impopularidade de Colomban, dada sua postura pyrotista, seu julgamento também nos remete ao processo Zola. O narrador, ao explicitar os atos dos militares que o interrogaram, imprime, novamente, humor à cena:

Em audiência pública, Colomban foi posto em presença dos seus julgadores. Logo percebeu que os juízes não eram curiosos: mal ele abria a boca, o presidente lhe ordenava que a calasse, no supremo interesse do Estado. Por idêntica razão, que é a razão suprema, as testemunhas de defesa não foram ouvidas. O general Panther, chefe do estado-maior, apresentou-se no tribunal em fardamento de gala, decorado com todas as suas ordens, e depôs nestes termos:

— Pretende o infame Colomban que não temos provas contra Pyrot. É mentira: nós a temos. Tenho delas em meus arquivos setecentos e trinta e dois metros quadrados, que, a cinquenta quilos cada, fazem trezentos e sessenta e seis mil quilos.

Em seguida aquele oficial superior recopilou, com elegância e fluência, um sumário das provas.

_ Delas há de todas as cores e de todos os matizes – disse em substância. _ De todos os formatos: pote, coroa, escudo, uva, pombal, águia, etc. A menor tem menos de um milímetro quadrado; a maior mede setenta metros de comprimento por zero vírgula noventa de largo.

A esta revelação o auditório estremeceu de horror.

Greatauk depôs a seu turno. Mais simples, e talvez mais imponente, trajava um velho jaquetão cinza e mantinha as mãos cruzadas atrás das costas.

_ Deixo – disse ele com calma e em voz pouco elevada -, deixo ao Sr. Colomban a responsabilidade de um ato que levou nosso país a um passo da ruína. O processo Pyrot é secreto; e secreto deverá permanecer. Se ele fosse divulgado, as mais funestas desgraças, guerras, pilhagens, incêndios, devastações, massacres e epidemias desabariam de imediato sobre a Pingüínia. Eu me julgaria culpado de alta traição se proferisse mais uma única palavra. (FRANCE, 1980, p. 194)

Segundo nota de Bancquart (1994, p. 1246), quando Zola, seu advogado ou qualquer uma de suas testemunhas tentavam abordar questões relativas ao Caso Dreyfus – visto, na ocasião, ser impossível não tocar no assunto, pois o escritor estava sendo julgado por tomar publicamente a defesa do capitão – o presidente Delegorgue declarava: “A questão não será posta” ou “Não falemos sobre o Caso Dreyfus”. Quanto à fala de Greatauk, corresponde às dos generais de Pellieux e Boisdeffre, que se recusavam terminantemente a falar sobre o Caso.

A transposição ficcional resulta satírica, pois os fatos relativos a Zola em seu julgamento são representados de modo literal: a fala do personagem Colomban e de suas testemunhas é totalmente vedada. A hipérbole utilizada na menção das provas, em número de “732 m² e 366.000 Kg”, medindo a maior “70 m x 0,9” e a menor “menos de 0,01 mm²”, colabora para a comicidade dessa passagem: a precisão com a qual se catalogou algo inexistente e o exagero provocam o riso no leitor.

Temos abaixo o depoimento do personagem Maubec, correspondente ficcional de Esterhazy, o verdadeiro espião do Caso Dreyfus:

O porteiro chamou:

_ Conde Pierre Maubec de la Dentdulynx.

Fez-se um grande silêncio e viu-se avançar para a barra um gentil-homem imponente e desalinhado, com pupilas fulvas que faiscavam e bigodes que ameaçavam o céu.

Aproximou-se de Colomban e, lançando-lhe um olhar de indizível desprezo, disse:

_ Meu depoimento é este: Merda!

A esse dito a sala inteira prorrompeu em aplausos delirantes e saltou de pé, galvanizada por um desses transportes que exaltam os corações e impelem as almas a feitos extraordinários. Sem acrescentar palavra, o conde Maubec de la Dentdulynx retirou-se. (FRANCE, 1980, p. 194)

Maubec é descrito de forma caricatural pelo narrador por meio da alusão a suas “pupilas fulvas e faiscantes” e a seu bigode, cujas extremidades alongadas apontavam para cima, referindo-se a uma característica peculiar dos homens da nobreza. A menção a seu talhe “imponente e desalinhado” é contraditória, pois o segundo caractere anula o primeiro, desfazendo qualquer referência ativa à construção do personagem.

Esterhazy, em juízo, não respondeu nenhuma das sessenta questões a ele propostas e, entre elas, a existência de um possível vínculo com o adido militar alemão em Paris, Swartzkoppen. Ao sair do tribunal, é saudado por membros da nobreza, oficiais e pela “Liga dos patriotas”. A passagem acima transcrita corresponde a tais fatos; contudo, notamos que o papel de Maubec é reduzido em relação à realidade (BANCQUART, 1994, p. 1247); essa é a última vez que o personagem figura na narrativa. Essa redução deve-se ao modo como o Caso Dreyfus é abordado ficcionalmente: em sua transposição, via Caso Pyrot,

mencionam-se as causas profundas que culminaram na acusação do oficial pingüino, a saber, a corrupção do exército e o anti-semitismo.

Quanto à resposta dada por Maubec, constatamos ser ela imaginária, de acordo com nota de Bancquart (1994, p. 1247). Mas consta que, após a publicação do ‘J’Accuse’ e do início do julgamento de Zola, milhares de folhas circulavam em Paris contendo os dizeres: ‘Resposta de todos os franceses a Émile Zola: Merda!’”. A sentença, retomada em uma fala do personagem Maubec, correspondente de Esterhazy, e dirigida a Colomban, capta os meandros da acusação e do julgamento do escritor: era, na verdade, por um ato do conde que Zola estava sendo condenado.

No julgamento de Colomban figuraram depoimentos absurdos, como o transcrito abaixo, proferido pelo personagem Vermillard:

Vermillard, notável perito em escrituras, expôs o resultado de suas pesquisas.

— Estudando atentamente — disse ele — os papéis apreendidos em casa de Pyrot, notadamente os seus cadernos de despesas e os seus róis de roupa, apurei que, sob uma aparência banal, compunham eles um criptograma impenetrável, do qual no entanto me foi dado descobrir a chave. A infâmia do traidor transparece em cada linha. Nesse sistema de escrita, as palavras ‘Três chopos e vinte francos para Adèle’ significam: ‘Entreguei trinta mil fardos de feno a uma potência vizinha’. Com base nos ditos documentos, pude determinar inclusive a composição da forragem despachada pelo dito oficial: com efeito, as palavras camisa, colete, ceroula, lenços de bolso, colarinhos, aperitivo, tabaco e charutos traduzem na verdade trevo, luzerna, chicória, pimpinela, aveia, joio, fluva odorífera e fleolo dos prados. E estas são precisamente as plantas aromáticas que compõem o feno odorante fornecido pelo conde Maubec à cavalaria pingüina. Dessa forma, Pyrot exarava os seus crimes em linguagem que julgava de todo indecifrável. É de estarrecer tanta astúcia unida a tanta inconsciência. (FRANCE, 1980, p. 195)

O depoimento de Vermillard remete-nos ao de Bertillon, o criminalista da polícia de Paris, que admitiu ser Dreyfus o autor do *bordereau*, a

lista de armamentos da artilharia do exército francês encontrada no escritório da embaixada alemã em Paris e o estopim da acusação contra Dreyfus. Bertillon falava desse documento com abundância de termos, afirmando seu laudo acerca do exame do documento ser de “ordem matemática” (BANCQUART, 1994, p. 1247). Trazido para a narrativa, o exame dito “preciso” é substituído por raciocínios inverossímeis: a sentença “três chopos e vinte francos para Adèle” significa “entreguei trinta mil fardos de feno a uma potência vizinha” e as palavras “camisa, colete, ceroula, lenços de bolso, colarinhos, aperitivo, tabaco e charutos” podem ser traduzidas para “trevo, luzerna, chicória, pimpinela, aveia, joio, fluva odorífera e fleolo dos prados”; o narrador esvazia os argumentos ao substituir o rigor matemático pelo dado aleatório. Além disso, apesar da escolha de palavras ser aleatória, o significado era motivado pela necessidade de compor as provas para acusar e condenar Pyrot. A última frase do personagem Vermillard: “É de estarrecer tanta astúcia unida a tanta inconsciência”, consiste em um comentário irônico do narrador, pois, embora dirigida a Pyrot, recai sobre o seu próprio discurso.

Colomban é declarado culpado sem atenuantes e condenado ao máximo da pena, sem direito à defesa ou à argumentação, como Zola. O escritor francês foi condenado a um ano de prisão e ao pagamento de uma multa de três mil francos. Sua condenação fez vibrar os *antidreyfusards*, que passaram a persegui-lo nas ruas e a dirigir-lhe agressões e palavras hostis, como “Ao rio, traidor!”, “À morte!”. Da mesma impopularidade sofre o personagem Colomban, perseguido, ao sair da tribuna, por uma multidão que desejava agredi-lo.

Protegido pelos setecentos pyrots disfarçados, que o colocam em um fiacre, no tumulto, acaba por precipitar-se dentro do rio. Segue-se mais uma cena burlesca e o narrador não poupa o personagem de cenas caricaturais:

A noite serena desceu sobre a praça do Palácio, derramando o silêncio e a paz sobre os terríveis destroços que juncavam o chão. Entrementes, três quilômetros a jusante, debaixo de uma ponte, acorrido, a escorrer, ao lado de um velho cavalo estropiado, Colomban meditava sobre a ignorância e a injustiça das multidões.

_ O caso – dizia ele consigo – é ainda mais espinhoso do que eu julgava. Prevejo novas dificuldades.

Levantou-se e aproximou-se da infeliz alimária.

_ Tu, que lhes fizeste, meu pobre amigo? – disse-lhe. – Foi por minha causa que te trataram tão mal.

Abraçou a infortunada besta e depôs-lhe um beijo na estrela branca da testa. Depois, puxou-a pela rédea e, os dois a manquejar, conduziu-a através da cidade adormecida até sua casa, onde o sono lhes trouxe o esquecimento dos homens. (FRANCE, 1980, p. 197)

Colomban é atirado ao rio, concretizando os desejos dos *antidreyfusards* em relação a Zola. Contudo, a imagem do banhar-se no rio, comumente empregada nas narrativas como símbolo de purificação, significa nessa passagem, ao contrário, a degradação do personagem. Mesmo satirizado, nesse episódio transparece uma certa complacência do narrador em relação ao personagem. Emana de sua conversa com o cavalo não mais o humor caricatural das cenas anteriores, mais uma doce ingenuidade em sua constatação da vileza humana e de sua decepção face a ela.

Outro personagem pyrotista é o astrólogo Bidault-Coquille. Ele nos é apresentado no episódio VII, intitulado “Bidault-Coquille e Maniflore – Os socialistas”, juntamente com a personagem Maniflore, também defensora de Pyrot, e os pingüins militantes da causa socialista, como Phoenix, Sapor, Lapersonne e Larrivée. Em um dado momento, eles haviam tomado para si a

causa pyrotista, que significava a luta pela justiça, mas dela desviaram-se, uns por se deixarem mistificar, outros pelo desejo de ascender ao governo pinguino por meio de um novo regime social, transposição ficcional, um tanto acentuada, da postura *dreyfusard* face ao Caso Dreyfus. Enquanto os nacionalistas lutavam ardentemente por sua causa, os antigos companheiros da luta pela justiça encontravam-se divididos e indiferentes. Para Bancquart (1994, p. 1192), a reação de Anatole France a esse fato consistiu em uma feroz auto-censura. Desse modo, “o personagem Bidault-Coquille, o astrônomo pyrotista, é, evidentemente representativo de todos os intelectuais *dreyfusards* e de Anatole France em particular”. O episódio inicia-se com a apresentação do personagem ao leitor:

Enquanto ventos de cólera e rancor raivavam em Alca, Eugène-Bidault-Coquille, o mais pobre e o mais despreocupado dos astrônomos, instalado sobre uma velha bomba de incêndio do tempo dos Dracônidas, observava o céu através de uma luneta ordinária e registrava fotograficamente em placas avariadas a passagem de estrelas cadentes. [...] Abismado nos espaços siderais, ignorava os acidentes vindos na superfície da terra; não lia nunca os jornais, e, andando pela cidade, o espírito absorto nos asteróides de novembro, mais de uma vez surpreendeu-se dentro de um tanque de jardim ou sob as rodas de um carro. (FRANCE, 1980, p. 187)

As primeiras impressões registradas pelo narrador em relação ao personagem Bidault-Coquille condizem com o perfil do cientista distraído, desapegado e alienado, por isso ignorante das manobras sórdidas dos homens em sociedade. Na sentença que abre o episódio, “enquanto ventos de cólera e rancor raivavam em Alca, Eugène-Bidault-Coquille [...] observava o céu”, é possível identificar uma cisão entre o universo dito “real”, animado pela cólera e pelo rancor, e o do personagem, constituído pela observação dos astros e de uma ingenuidade, já antevista em seu nome “Eugène”.

Bergson (2004, p. 8) aponta que o perfil do distraído constitui-se material abundante para os autores cômicos. De acordo com ele, a distração é a manifestação externa de uma “rigidez mecânica” presente de modo natural no espírito. A distração, seria, para ele, definida como uma:

[...] certa falta de elasticidade inata dos sentidos e da inteligência, em virtude da qual se continua a ver o que já não existe, a ouvir o que já não ressoa, a dizer o que já não convém, enfim, a adaptar-se a uma situação passada e imaginária quando seria preciso moldar-se pela realidade presente. A comicidade se situará, dessa vez, na própria pessoa: é a pessoa que lhe fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião. (BERGSON, 2004, p. 8)

Contudo, segundo o teórico francês, esse efeito da distração pode ser reforçado. Se é possível rir da distração apresentada como um simples fato:

[...] mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conheceremos e cuja história poderemos reconstituir. Suponhamos, pois, para tomar um exemplo preciso, que um indivíduo tenha feito dos romances de amor ou de cavalaria sua leitura habitual. Atraído, fascinado por seus heróis, vai aos poucos destinando apenas a eles pensamento e vontade. Ei-lo a circular entre nós como um sonâmbulo. Suas ações são distrações. Só que todas essas distrações se vinculam a uma causa conhecida e positiva. Já não são, pura e simplesmente, ausências; são explicadas pela presença do indivíduo num meio bem definido, embora imaginário. Sem dúvida uma queda é sempre uma queda, mas outra coisa é deixar-se cair num poço por estar olhando sabe se lá para onde, outra coisa é cair por estar com o olhar fixo numa estrela. (BERGSON, 2004, p. 9-10)

Assim ocorre com o personagem Bidault-Coquille, distraído nato que, ao andar pelas ruas da cidade em busca do ideal cai nos tanques dos jardins ou sob as rodas dos carros, tendo neles manifestações do real que insistem em colocar-se em seu caminho, obstruindo seu percurso rumo a um universo quimérico. Os grandes distraídos são cômicos porque “sua distração é sistemática,

organizada em torno de uma idéia central, porque suas desditas também são bem conexas, conexas pela inexorável lógica que a realidade aplica para corrigir o sonho, e porque assim provocam em torno de si, por meio de efeitos capazes de sempre somar-se uns aos outros, um riso indefinidamente crescente” (BERGSON, 2004, p. 10-11).

Certo dia, em um restaurante, Bidault lê um dos escritos de Colomban e toma conhecimento do Caso Pyrot. Segundo o narrador, a partir daquele momento, Coquille esqueceu-se de seus asteróides e das chuvas de estrelas e passou a ser perseguido pela imagem do inocente em sua jaula, balançada pelos fortes ventos e atormentada por abutres:

Essa imagem não mais o abandonou. Fazia oito dias que ele se encontrava dominado pela visão obsessiva do condenado inocente, quando, ao deixar a casa de pasto, viu uma pá de cidadãos que convergiam para um café-dançante onde estava tendo lugar um comício. Ele entrou; a reunião era polêmica; berravam-se descomposturas e trocavam-se sopapos na sala esfumaçada. Pyrots e antipyrots discursavam, alternadamente aclamados e vilipendiados. Um nervosismo obscuro e confuso alvoroçava os assistentes. Com a audácia dos tímidos e solitários, Bidault-Coquille galgou o estrado de um salto e falou durante três quartos de hora. Falou muito depressa, sem ordem, mas com a veemência e com toda a convicção de um místico matemático. Foi aplaudido. Quando descia do estrado, uma mulheraça de idade indefinida, vestida de vermelho, com um imenso chapéu ataviado de plumas heróicas, atirou-se sobre ele, a um tempo ardente e solene, beijou-o e disse:

— O senhor é magnífico!

Em sua simplicidade, ele imaginou que devia haver naquilo alguma coisa de verdade.

Ela lhe declarou que não vivia mais para outra coisa que não a defesa de Pyrot e o culto de Colomban. Ele a achou sublime, e ela pareceu-lhe bela. Era Maniflore, uma velha prostituta pobre, esquecida, fora de uso, de repente transformada em grande cidadã. (FRANCE, 1980, p. 188)

Como já afirmamos, figuram nesse episódio os personagens socialistas e nele tem lugar uma cena na qual eles discutem longamente sobre seu dever de participar ou não da defesa de Pyrot e qual benefício teria seu partido se o fizessem. Nesse momento, percebemos as críticas à participação dos socialistas no Caso Dreyfus, sendo essa transposta satiricamente na narrativa.

Em obras anteriores de Anatole France que retomam o Caso Dreyfus, como *M. Bergeret à Paris*, os socialistas são figurados como superiores e sua doutrina concebida como sublime, por evocar a igualdade incondicional entre os homens. De modo diverso, em *L'Île* os socialistas são retratados satiricamente, como oportunistas ou místicos, e perdem-se em discussões infundadas. Os personagens Phoenix, que representa Jaurès, Sapor, Lapersonne e Larivée desviaram-se do foco do Caso Pyrot, qual seja, livrar um oficial de uma condenação injusta; o primeiro tomava Pyrot como símbolo dos oprimidos; o segundo, acreditava que o partido não deveria desviar-se de sua tarefa em prol de uma causa que não lhe dizia respeito; o terceiro só se dispunha a lutar por Pyrot se lhe provassem ser ele realmente culpado; por fim, o quarto cria não serem as causas da justiça social as mesmas da justiça revolucionária. Eles desejavam que o alvoroço e a crise provocada pelo caso Pyrot arruinassem a república, a fim de estabelecer um novo regime na Pinguífnia: ‘O caso Pyrot, por pouco que saibamos dele nos servir, apressará dez anos o progresso do partido socialista e a emancipação do proletariado pelo desarmamento, pela greve geral, pela revolução’ (FRANCE, 1980, p. 191).

Por meio da apresentação de um excerto da obra *M. Bergeret à Paris* e de seu contraste com a narrativa de *L'Île*, entrevemos a diferença na abordagem do tema pelos narradores. No primeiro texto, o narrador integra reflexões acerca do socialismo e, uma delas advém de uma fala do personagem Roupart, um carpinteiro. Essa questão é tratada de modo eufórico:

— Parece-me que o socialismo, que é a verdade, é também a justiça e a bondade, que tudo o que é justo e bom dele sai naturalmente, como a maçã da macieira. Parece-me que combater uma injustiça é lutar por nós, os proletários, sobre quem pesam todas as injustiças. Na minha opinião, tudo o que é equitativo é um começo do socialismo. Eu penso, como Jaurès, que caminhar com os defensores da violência e da mentira é virar as costas à revolução social. Eu não conheço nem judeus nem cristãos. O que eu conheço são apenas homens e eu só distinguo entre eles os que são justos e os que são injustos. Judeus ou cristãos, é difícil aos ricos serem íntegros. Mas, quando as leis forem justas, os homens serão justos. (FRANCE, 1929, p. 343)

No excerto acima, é possível identificar um elemento de vanguarda em *M. Bergeret à Paris*. Ao trazer para a fala de Roupart um dos princípios geradores da trama, qual seja, reflexões sobre o socialismo, o narrador privilegia um elemento marginal da narrativa, tornando-o um novo centro: é de Roupart, um carpinteiro, a função de informar ao leitor os pressupostos socialistas: o “saber” focalizado na fala de um personagem não instruído pode ser considerado como o procedimento denominado “ex-cêntrico” por Hutcheon (1991, p. 29). Faz-se necessário explicitar que esse conceito não será por nós desenvolvido, pois não corresponde aos objetivos desse trabalho.

Como a questão dos socialistas, a religiosa também tem lugar no livro VI de *L'Île* por meio dos personagens Agaric e Cornemuse, clérigos que

desejavam ardentemente a volta da monarquia e faziam votos de que a agitação em torno do caso Pyrot abalasse a república e ressalta-se seus vícios:

O padre Agaric, que dirigia uma grande escola de jovens nobres, seguia os acontecimentos com ansiosa atenção. As vicissitudes da Igreja pingüina não o tinham abatido; conservava-se fiel ao príncipe Crucho e não perdera a esperança de restabelecer no trono de Pingüínia o herdeiro dos Dracônidas. Pareceu-lhe que os acontecimentos que se desenrolavam ou se preparavam no país, o estado de espírito de que seriam ao mesmo tempo efeito e causa, e as agitações, seu resultado necessário, poderiam, dirigidos, conduzidos, orientados, torcidos com o tino profundo de um religioso, abalar a república e dispor os pingüins a restaurar o príncipe Crucho, cuja piedade prometia consolações aos fiéis. (FRANCE, 1980, p. 180)

Por primar de muitos benefícios no regime monárquico, a Igreja desejava restitui-lo na Pingüínia. A agitação em torno do Caso Pyrot poderia ser a oportunidade perfeita para o desequilíbrio da república, ainda mais se contasse com o “tino profundo” dos clérigos em diversas maquinações. Além disso, os padres Agaric e Cornemuse desempenham um papel semelhante aos clérigos no Caso Dreyfus: unem-se, ao mesmo tempo, aos militares e aos membros da nobreza, perpetuando na política francesa a baixezça, o cinismo e o arrivismo (BANCQUART, 1994, p. 1190). Em uma conversa com Cornemuse, Agaric expõe o seguinte pensamento:

— Que espetáculo, Cornemuse, nos oferece a desditosa Pingüínia! Por toda parte a desobediência, a independência, a liberdade! Vemos levantarem-se os orgulhosos, os soberbos, os rebeldes. Depois de afrontar as leis divinas, eles se insurgem contra as leis humanas, **tanto é verdade que para ser bom cidadão, é preciso ser um bom cristão.** (FRANCE, 1980, p. 180, grifo nosso)

Encontramos uma frase semelhante à grifada em *L'anneau d'améthyste*, proferida por um clérigo, o abade Guitrel, em uma conversa sobre o caso Dreyfus:

— Eu o repito, disse o Sr. de Brécé, a agitação provocada em torno desse caso é e só pode ser uma manobra execrável dos inimigos da França.

— E da religião, acrescentou lentamente o Sr. abade Guitrel, e da religião. **Não se poderia ser um bom francês sem ser um bom cristão.** E nós vemos que o escândalo é provocado principalmente pelos livre-pensadores e pelos franco-maçons, pelos protestantes. (FRANCE, 1986, p. 16, grifo nosso)

Retoma-se na narrativa um excerto de uma obra francesa anterior a *L'Île des pingouins*, na qual também se inseria a representação do Caso Dreyfus, sendo possível, a esse respeito, falar em “intratextualidade”, procedimento por meio do qual o escritor retoma elementos de sua obra e os reescreve (SANT’ANNA, 1991, p. 12-13). O sofisma proferido pelo personagem Guitrel, ironizado nas páginas de *L'anneau* por sua postura *antidreyfusard*, é resgatado por Agaric, personagem que, como os demais componentes da narrativa, é satirizado. Embora sofra um deslocamento, a sentença conserva seu tom irônico e depreciativo.

Aturdidos pelas inúmeras revoltas e manifestações populares em torno do Caso Pyrot, os republicanos, a fim de proteger o regime, resolveram reabrir o processo. Greatauk deixa o Ministério da Guerra e aconselha Panther a desfazer-se das provas contra Pyrot, argumentando que “a melhor das provas é não ter nenhuma” (FRANCE, 1980, p. 203). Mas o general não se desfez das provas; ao contrário (e a mando do ministro da guerra Van Julep), “completou”

seus dossiês e, segundo o narrador, seis meses mais tarde, as provas contra o oficial ocupavam dois andares do Ministério. A tarefa de examinar o processo foi designada ao Conselheiro Chaussepied, que, há tempos, irritava-se ao pensar na possibilidade de um oficial cometer o ato torpe de entregar oitenta mil fardos de feno militar a uma nação vizinha e inimiga:

Ora, tendo sido o processo levado pelo guarda-selos à apreciação da corte suprema, foi ao conselheiro Chaussepied que coube por sorteio examiná-lo e descobrir-lhe os vícios, se os houvesse. Se bem íntegro e probo quanto ser se possa, e afeito por um longo uso a exercer a sua magistratura sem ódio nem favor, contava ele encontrar nos documentos a lhe serem submetidos as provas de uma culpa certa e de uma perversão palpável. Após demoradas tergiversações e recusas reiteradas do general van Julep, teve enfim o conselheiro Chaussepied acesso aos volumes. Numerados e paragrafados, eram eles em número de quatorze milhões, seiscentos e vinte e seis mil e trezentos e doze. Estudando-os, o juiz ficou primeiro surpreso, depois admirado, depois estupefado, atônito, e, se é lícito dizer, miraculado. Nos dossiês ele encontrou prospectos de lojas de fazendas, gravuras de figurinos, jornais, sacos de mercearia, velhas correspondências comerciais, cadernos escolares, papéis de embrulho, folhas de lixa para polir assoalhos, épuras, cartas de baralho e seis mil exemplares da *Chave dos Sonhos*. Mas nenhum só documento que mencionasse Pyrot. (FRANCE, 1980, p. 205)

O excerto acima transcrito nos remete ao forjar das provas realizado por Henry, cujos arquivos avolumaram-se sobremaneira, a fim de desencorajar qualquer oficial ou magistrado interessado em examinar o processo. O episódio, transposto para a narrativa, é satirizado novamente via hipérbole: as “provas” são em número de 14.626.312.000. O exagero, além do conteúdo do processo, composto por cadernos escolares, cartas de baralho e seis mil exemplares de uma revista popular, a “Chave dos Sonhos”, provocam o estranhamento e o riso. Por outro lado, a apropriação e a posterior subversão do registro histórico, viabilizadas pela paródia satírica, possibilitam a releitura crítica

do passado, despertando a consciência, que vem imbuída de sentido trágico. Com isso, o texto literário instaura um jogo duplo: resgata os fatos históricos e modifica-os, em um movimento de deglutição. Em sua face paradoxal, a paródia não nega o relato oficial, ao contrário, problematiza-o, coloca-o em questão, conferindo ao fato histórico novas versões, possibilitando novos olhares. Nesse sentido, a narrativa constrói-se como o espaço de transfiguração do real e da multiplicidade de sentidos.

Ao descobrirem a inexistência de provas contra Pyrot, o processo foi cassado e o oficial libertado. Greatauk tentou acusá-lo novamente, mas não obteve êxito e Pyrot foi reabilitado. Nesse ponto, a narrativa condensa os fatos, pois, após seu julgamento em Rennes, no ano de 1899, só em 1903 o processo foi reexaminado e, em 1906, Dreyfus foi reabilitado (BANCQUART, 1994, p. 1250). Mesmo após a soltura de Pyrot, a conclusão do livro VI é funesta, como podemos observar no trecho abaixo. Primeiro, constatamos a divisão dos pyrotistas, como aconteceu aos antigos companheiros do combate *dreyfusard*, Clemenceau, Jaurès e Péguy, além da observação de o estado pingüino estar condenado à corrupção, à desigualdade, à ganância e ao fanatismo. No segundo, temos a expressão desiludida do personagem Bidault-Coquille:

Vitoriosos, os defensores do inocente passaram a digladiar-se e a cobrir-se mutuamente de insultos e calúnias. O impetuoso Kerdanic lançou-se contra Phenix, pronto a devora-lo. Os grandes judeus e os setecentos pyrots voltaram a cara com desprezo aos camaradas socialistas a quem pouco antes imploravam socorro humildemente.

“Não os conhecemos mais”, diziam. “Deixe -nos em paz com a sua justiça social. A proteção dos ricos, essa é que é a justiça social.” [...]

O governo da república continuou submetido ao controle das grandes companhias financeiras, o exército exclusivamente consagrado à defesa do capital, a esquadra destinada unicamente a

fornecer encomendas aos metalurgistas; os ricos recusando pagar a sua justa parte nos impostos, e os pobres, como no passado, a pagar por eles. (FRANCE, 1980, p. 207-208)

Do alto da velha bomba de incêndio, sob a assembléia dos astros da noite, Bidault-Coquille contemplava com tristeza a cidade adormecida. Maniflore o abandonara; [...] Ele não lhe sentia a falta, já que desde a questão ela passara a parecer-lhe menos bela de forma e menos nobre de alma do que se lhe afigurara a princípio. Suas impressões se tinham modificado no mesmo sentido com respeito a muitas outras formas e a muitas outras almas. E o que mais lhe doía, ele próprio se via menos grande e menos nobre do que se acreditara.

Cismava:

“Tu te julgavas sublime, quando tudo que tinhas era candura e boa vontade. De que te orgulhavas, Bidault-Coquille? De teres sido um dos primeiros a saber que Pyrot era inocente e Greatauk um patife? [...]. Receio [...], Bidault-Coquille, que tenhas dado provas de uma grande incompreensão das condições do desenvolvimento mental e moral dos povos. Imaginavas que as injustiças sociais fossem como contas, e que bastaria tirar uma para desfiar todo o rosário. É uma concepção muito ingênua. Sonhavas em estabelecer a justiça de um só golpe em teu país e no mundo. Eras um bom sujeito, um sincero idealista sem muito de filosofia experimental. Mas olha para dentro de ti mesmo e hás de confessar que apesar de tudo usaste de malícia e que, na tua ingenuidade, não foste isento de manha. Acreditavas fazer um bom negócio moral. Dizias: ‘Eis que me faço justo e corajoso de uma vez por todas. Depois poderei descansar na estima pública e no louvor dos historiadores’. E agora que perdestes tuas ilusões, agora que sabes como é duro corrigir as injustiças e que é preciso sempre recomeçar, voltas aos teus asteróides. Fazes bem; mas volta com modéstia, Bidault-Coquille!” (FRANCE, 1980, p. 208-209).

O posicionamento espacial do personagem no momento de suas reflexões, “o alto da velha bomba de incêndio”, revela a postura a ser adotada por ele: Coquille volta a sua antiga convivência com os astros, aliena-se novamente. É interessante notar nesse trecho uma mudança no “tom” da narr ativa, que assume uma coloração dramática e o riso cede lugar ao lamento. Embora dotado de uma

comovente ingenuidade, o narrador, ao revelar-nos os desejos íntimos do personagem, nos leva a conhecer suas reais intenções ao engajar-se no Caso Pyrot: Bidault-Coquille desejava ser inscrito nas páginas da história pingüina como um bravo herói da causa pyrotista, revelando que nem os “expoentes” do Caso estavam nele engajados de maneira desinteressada.

Nesse trecho, temos a “chave” dos procedimentos utilizados pelo narrador em *L’Île des pingouins*. Os nomes ridículos com os quais nomeou os personagens, o emprego da caricatura e da hipérbole na construção da paródia satírica do Caso Dreyfus e sua conseqüente depreciação, expressam seu desencanto face aos acontecimentos, configuram-se como a tradução de seu desgosto e do riso aparente. Sob o riso que perpassa os episódios do Livro VI, revela-se o amargor de um intelectual forçado a abandonar sua crença no poder da inteligência sobre a humanidade e a sofrer a decepção de ver frustrados seus anseios de mudança social. Enfim, a narrativa amarga revela a ótica pela qual o escritor via o mundo e o homem: o primeiro como totalmente absurdo e, o segundo, irremediavelmente mau; e eis a visão de ambos que ele busca desnudar em suas páginas.

**V. *L'ÎLE DES PINGOUINS*: ALÉM DA COMICIDADE, A SECRETA
AMARGURA**

“*P*aródia furiosa do passado e do presente”: eis a observação de Marie-Claire Bancquart em seu estudo *Anatole France* (1994, p. 81) acerca de *L’Île des pingouins*. Para a estudiosa, essa narrativa franceana seria a expressão de seu desencanto em relação a suas antigas esperanças, como o estabelecimento de um regime social justo e da paz mundial, além da crença no poder da inteligência humana para modificar o curso da história.

Em 1906, encerra-se a união dos antigos *dreyfusards* e tem início a corrida armamentista, pelos fortes rumores de uma possível guerra contra a Alemanha. No momento da reabilitação de Dreyfus, as esperanças outrora suscitadas pelo Caso estão mortas; um sentimento de derrota abate-se sobre os intelectuais. Quanto a France, seu pessimismo já não se equilibra pela consideração das alegrias possíveis ao homem. Em 1908, dez anos depois da exposição pública do Caso Dreyfus (1898), publicava-se *L’Île des pingouins*, obra inclassificável, misto de desprezo e virulência, caricatura e reflexão (BANCQUART, 1994, p. 78). E a França terá sua história travestida pela de uma ilha de pingüins transformados em homens após receberem o batismo de um velho apóstolo, quase cego. Toda a narrativa pingüina ficará ressentida por esse funesto começo.

Se iniciarmos nossa reflexão sobre a origem do homem pingüino opondo-a ao mito de criação presente no Gênesis, constataremos uma série de oposições que revelam a expressão aviltante da concepção do homem nos primeiros livros de *L’Île*. A narrativa bíblica nos revela, primeiro, um Ente

Sobrenatural - de acordo com a nomenclatura estabelecida por Eliade em seu estudo *Mito e realidade* (1972, p. 11) - Deus, que se dispõe a criar um universo. Durante seis dias, ele se dedica sistematicamente a tal criação e avalia seu trabalho ao final de cada jornada, constatando, por fim, a perfeição dos elementos criados. Decide, também, ao longo de sua jornada criadora, dar vida ao homem, que subjugaria todos os demais seres criados; o homem do Gênese é privilegiado em relação aos demais seres, pois é criado à semelhança do criador, fato altamente eufórico em sua constituição.

Já na obra francesa, o mundo está formado, bem como suas convenções sociais e seus dogmas. É em um contexto pré-estabelecido que o homem pingüino será inserido e, por conseguinte, sofrerá suas influências e herdará suas maldições, como a maldição de Adão e Eva, motivo pelo qual uma assembléia celeste busca com veemência a solução para os pingüins batizados de Mael.

A formação da Pingüínia e de seus habitantes é resultado de uma sucessão de erros e de fatalidades; logo, sua criação não se deveu à vontade criadora de um Ente Sobrenatural. A seqüência de enganos inicia-se com a viagem de Mael em visita aos habitantes da Ilha de Hoedic, viagem essa motivada por uma tentação diabólica; por um infortúnio, é conduzido a uma ilha habitada por pingüins e, logrado por problemas de visão, confunde-os com homens de pequena estatura e ensina-lhes o conteúdo dos Evangelhos. Engana-se ao pensar que os havia convencido, ao confundir os arrulos das aves com vozes de confirmação, e os batiza, criando uma situação deveras embaraçosa a Deus, que

não contava integrar pingüins à família de Abraão. E, depois dessa sucessão paulatina de erros, engodos e enganos, cria-se o homem da Pingüínia.

O homem do Gênese, Adão, é criado por um Deus onipotente, onisciente e onipresente. O homem da Pingüínia é a partir de um erro de Mael, um apóstolo decadente, fraco e ingênuo. Adão peca contra o criador e cai, sendo condenado à mortalidade. O homem pingüino já nasce caído, pois é integrado automaticamente à maldição ocorrida no Éden. O motivo da desgraça humana é o pecado, que lançou o homem primitivo para fora do paraíso. O motivo da desgraça pingüina é ter sido fruto de uma sucessão de erros. Esses deslocamentos tornam o mito de criação da Pingüínia degradante, pela idéia incessante que traz inscrita em si: a de um mundo e de um homem mal cocebidos desde o início. Além disso, essa gênese aviltante explica os acontecimentos que terão lugar na narrativa dos demais episódios que compõem a história da Pingüínia.

Por outro lado, há a necessidade do texto literário insurgir-se contra os dogmas impostos na sociedade ocidental, via comicidade. De acordo com Fiker (2000, p. 32), “à medida que a narrativa mítica se despreza de seu caráter sagrado, dá-se simultaneamente que a realidade dos eventos a que se refere é contestada e seu poder sobre os homens - já esvaído - passa a ser objeto de manipulação”. Acreditamos ser esse o ponto a partir do qual surgem os dogmas, responsáveis pela preservação da autoridade e da legitimidade de certas instituições, como a Igreja. Ao tornar-se ideológico, o mito deixa de significar a união do homem consigo mesmo e com o mundo para se tornar algo, segundo Fiker, em essência fragmentário, responsável por truncar as totalidades e por

oferecer uma caricatura da organicidade da consciência mítica com o traçado de seu universo ilusório. Ao petrificá-lo no dogmatismo, ele separa o homem de si mesmo, cindindo-o, separando-o de sua época, alienando-o de suas relações concretas, além de impedir seu acesso a suas contradições, característica inerentemente humana, dilacerando-lhe a consciência. Desse modo, o texto literário, via paródia satírica, torna-se um elemento de subversão e de desmitificação da tradição e corrosão dos discursos dominantes, visando à auto-consciência de uma sociedade, no caso específico de *L'Île des pingouins*, a sociedade francesa.

Inserir fatos históricos nas obras literárias, sejam eles relativos à atualidade política ou a acontecimentos sociais, sem extinguir seu valor estético é uma das questões centrais da relação entre a Literatura e a História. Em *L'Île*, a história da França não é representada de maneira integral por meio da história dos pingüins, mas é traçado o movimento contrário: à narrativa dos feitos pingüinos são acrescentados episódios históricos franceses. Esse procedimento possibilita à narrativa assumir um caráter universal e, ao mesmo tempo, particularizante. Ao aproximar os episódios históricos pingüinos aos franceses, o narrador torna o último risível, tendo em vista a possibilidade de identificação de fatos e de personagens reais; satirizar os franceses pelo travestimento de sua história em outra, de pingüins, é um dos intentos do narrador, daí seu caráter particularizante. Já a não representação integral da história nacional francesa permite à narrativa assumir um caráter universal, ao tornar possível o reconhecimento dos episódios narrados por qualquer civilização. Assim, seria possível a outras nações terem sua

“ilha dos pingüins” ou serem por ela refletidas. Ambos os procedimentos, o de particularizar e o de universalizar os elementos presentes na narrativa, garantem à obra francesa seu valor artístico.

Longe de assemelhar suas obras a textos panfletários ou enciclopédicos, France utiliza procedimentos literários a fim de atribuir a sua releitura crítica da História um caráter estético, legitimando suas narrativas como produtos ficcionais. Ele confere literariedade aos fatos históricos, transformando-os em partes constituintes de sua obra; ao serem representados, os elementos externos assumem um caráter fictício e passam a ser mero ponto de partida para a exploração das virtualidades oferecidas pelo fato histórico.

As referências ao ato de escrita da história constituem-se como críticas ao método positivista, o qual defendia a possibilidade de redigir de modo objetivo os relatos históricos a partir da utilização de documentos e de dados estatísticos coletados em uma determinada época. O episódio entre Eveline Cérés e Paul Visire, mencionado no segundo capítulo desse estudo, busca expressar que os fatos ditos históricos, como a guerra, são instigados freqüentemente por detalhes desprezados pelo historiador, que os considera individuais e contingentes, como a relação amorosa de Eveline e sua descoberta do prazer. Assim perfaz-se a obra de demolição dos princípios históricos e coloca-se a questão sobre a possibilidade de se escrever história como uma ciência (BANCQUART, 1994, p. 1194). O narrador de *L'Île* preencherá as lacunas dos relatos preexistentes a partir de suas projeções imaginativas, valendo-se de suas “fontes”, como Fulgence Tapir e Johannes Talpa, a fim de parodiá-las

satiricamente. Há, pois, a dissolução da dita história pingüina em romance, uma vez que, ao apresentar os fatos, o narrador vale-se de técnicas figurativas, como a paródia satírica, a hipérbole e a caricatura, procedimentos voltados à comicidade. A hipérbole consiste em um instrumento para a sátira do positivismo, pois, ao apresentar números e dados em demasia, até beirar o absurdo, a exemplo do inquérito estudado pelo Conselheiro Chaussepied relativo ao processo de Pyrot, esvazia-se o preciosismo positivista.

A transposição do Caso obtém maior destaque por meio da representação paródica dos fatos que o constituíram, fatos não figurados de todo na narrativa. O famoso *bordereau*, instrumento utilizado para condenar Dreyfus, torna-se, na narrativa, oitenta mil fardos de feno pingüinos entregues a outra potência estrangeira, os marsuinos. A estupidez nacionalista e a barbárie integram a grande fábula por meio do comportamento aberrante dos homens. Os personagens constituintes da narrativa de *L'Île*, correspondentes a personagens reais da Terceira República francesa, são, por vezes, dificilmente identificáveis. Contudo, os sentimentos que motivaram suas ações, como a baixeza, a crueldade e a estupidez, são reconhecíveis pelo leitor por integrarem os cenários sociais de todos os tempos. Assim, os personagens de *L'Île* constroem-se como arquétipos e adquirem uma indireta imortalidade.

A transposição ficcional do Caso Dreyfus, por meio do ‘Caso Pyrot’ ocorre via paródia satírica. A utilização desse procedimento permite à narrativa compor um retrato jocoso do alvo a ser satirizado, revelando seus vícios e vilezas a fim de, se possível, levar os homens à reflexão. Vinculados à paródia

satírica estão a caricatura e a hipérbole, procedimentos do exagero utilizados reiteradamente na narrativa. A eles deve-se a construção satírica dos personagens e episódios que encenam possibilitando ao discurso ganhar em expressividade.

Ao analisar os numerosos meios de transposição viabilizados pela linguagem, Bergson (2004, p. 92) concluiu que se obtém a comicidade ao transpor para outro tom a expressão natural de uma idéia. Assim, o efeito cômico no livro VI de *L'Île* é possibilitado pela apresentação caricata de um acontecimento dramático; o Caso Pyrot seria, pois, uma representação degradante do Caso Dreyfus.

O romance, por ser objeto artístico, tem liberdade para alterar a verdade externa em função da verdade interna da obra, “corrigindo” o fato histórico. O recurso intertextual da paródia torna-se, pois, nas palavras de Laurent Jenny (1979, p. 48), “máquina perturbadora” responsável por “quebrar a argila dos velhos discursos”, uma vez que, ao deslocar as bases do registro histórico para um contexto paródico, revela os sentidos ainda latentes do passado, explorando-o por meio de um trabalho de transformação crítica e lúdica, não permitindo, assim, o triunfo dos discursos que pretendem firmar-se como verdades instituídas.

A exposição de gravuras produzidas por ocasião do Caso Dreyfus, no capítulo III dessa dissertação, evidencia a importância documental da caricatura como uma das fontes disponíveis ao historiador. A contribuição das caricaturas situa-se primeiro, e sobretudo, no nível da história das representações mentais e coletivas, dos valores e da identidade das sociedades. Por outro lado, a análise das caricaturas esclarece não só a história política que, por meio dos

desenhos, assume novas colorações e sabores, mas também a história da imprensa e da história iconográfica. Enfim, uma última contribuição desse tipo de fonte para o historiador se situa na abertura da história sobre outras disciplinas como a semiótica, a psicologia social e a antropologia. A análise da caricatura torna a demanda interdisciplinar necessária. Essa necessidade é a chance do historiador de alargar consideravelmente o foco do procedimento histórico.

Mas, dada a inscrição de “atualidade” contida nas caricaturas, torna-se necessária a pesquisa em outras fontes, como os relatos históricos, para compreender suas referências. A instantaneidade do espírito impressa nos desenhos torna-se, pois, mortal, sendo esse um dos limites desse procedimento artístico. Assim, se a narrativa franceana se detivesse somente nesse procedimento, buscando somente caricaturar os personagens e os fatos históricos abordadas em seus episódios, seu alcance seria limitado e suas páginas, como muitas gravuras caricatas, perderiam tanto sua força expressiva quanto sua inscrição no tempo. *L'Île des pingouins*, antes de ser somente um quadro caricato da sociedade, é uma obra universal, o que garante a imortalidade de sua representação face às demais narrativas ou gravuras históricas.

A principal alavanca da caricatura é a repulsa: o olhar disponibilizado pelo narrador ao leitor ao caricaturar representantes de todos os segmentos sociais presentes no romance, como *dreyfusards*, *antidreyfusards*, intelectuais, socialistas, militares, juízes e clérigos, revela um olhar desacreditado na humanidade, para a qual não há redenção possível.

Como demonstrado, a paródia satírica serve ao narrador como veículo propagador de ácidas críticas: seus estilhaços atingem a todos. Contudo, embora também satirizados, os personagens Colomban e Bidault-Coquille recebem um olhar diferenciado do narrador. O final dos episódios nos quais a câmera narrativa os focaliza pela última vez, “O processo Colomban” e “Conclusão”, respectivamente, expressam ingenuidade e complacência, diferente da sátira mordaz dirigida aos demais personagens, sendo ambos os finais dramáticos. O distanciamento do narrador daria a ele uma condição fértil para a construção de situações e de personagens cômicos. Entretanto, com Coquille e Colomban, esse distanciamento é só aparente, pois a visão distinta lançada a ambos é um índice da identificação do narrador com os personagens.

Para Bancquart (1994, p. 1196), existem no romance em questão numerosas “estruturas de fracasso” (*structures d'échec*) que se repetem, antecipando a contra-utopia do último livro, “A História sem fim”. Se, por um lado, a história da Pingüínia parece caótica, sendo os grandes acontecimentos motivados por questões pessoais ou, ainda, os períodos históricos narrados de modo desigual em relação à atenção e a quantidade de páginas destinadas a cada um deles, por outro, mantém esquemas que se repetem. Essas estruturas estariam presentes, por exemplo, em episódios relativos aos personagens Fulgence Tapir, Johannes Talpa e Colomban. O primeiro, logo no prefácio, morre soterrado pelas fichas nas quais havia inscrito toda a arte pingüina; o segundo, na Idade Média, só sobrevive pelo fato de sua cela estar “suspensa por um maravilhoso acaso aos restos de uma empena fumegante” (FRANCE, 1980, p. 99), enquanto o mosteiro

onde vivia fora completamente destruído pela guerra entre pingüins e marsuínos; enfim, o terceiro, após ser perseguido por uma grande multidão, cai em um esgoto, passando a noite na companhia de ratos gordos, e, depois, no rio, pelo incidente causado quando saía do tribunal, após seu julgamento. A recorrência dessas estruturas, observada pela estudiosa, revela a decepção visualmente inscrita no romance, assim como o faz a seqüência de personagens odiosos e ridículos.

A contra-utopia situa-se, em relação à história pingüina, no prolongamento do “ápogeu” de sua civilização, descrito em “Os Tempos Modernos”. As greves e as catástrofes tornam-se freqüentes na rotina do trabalho e a hiperindustrialização fraturam a sociedade em dois grupos, os industriais milionários e os operários de condição marginal. Toda a Pingüínia está, pois, condenada: a ignorância e a injustiça são as constantes no comportamento da massa enfurecida. Raros são os que possuem condições de refletir e avaliar a condição na qual se encontrava a nação pingüina, como os personagens Colomban e Bidault-Coquille, mas tais personagens são condenados à solidão.

A orientação do romance a uma interpretação pessimista, cujo enfoque é a degradação e a regressão das civilizações, depreendida pelo recomeço indefinido da história a obedecer um ciclo de desenvolvimento e destruição, afasta essa narrativa de Anatole France das obras *Pantagruel* (1532) e *Gargântua* (1534), de François Rabelais, pela diferença contida na “intenção” oculta (e expressa) pelo riso nas produções ficcionais de ambos os autores.

Em Rabelais, o riso está vinculado ao otimismo e à possibilidade de divertir-se com e à revelia de tudo. O riso traria o esquecimento das mazelas humanas, como expressa a dedicatória ao leitor, antes do prólogo do autor em *Gargântua*:

Ao leitor

Antes mesmo de ler, leitor amigo,
despojai-vos de toda má-vontade.
Não se escandalizeis, peço, comigo:
aqui não há nem mal nem falsidade.
Se o mérito é pequeno, na verdade,
outro intuito não tive, no entanto,
a não ser rir, e fazer rir portanto,
mesmo das aflições que nos consomem.
Muito mais vale o riso do que o pranto.
Ride, amigo, que rir é próprio do homem. (RABELAIS, 2003, p. 24)

Rabelais define o ‘pantagruelismo’, do qual, segundo ele mesmo, suas obras estão repletas, como uma ‘certa alegria de espírito que despreza as coisas fortuitas’ (RABELAIS, 2003, p. 586). Para o autor, elementos como a comida e o vinho eram expoentes da alegria, que deveria estar sempre presente no espírito humano. Em seus prólogos, as recomendações feitas para o leitor de suas obras obedecem à constante evocação do riso: ‘E agora diverti-vos [...] e lede alegremente, para satisfação do corpo e benefício dos rins’ (RABELAIS, 2003, p. 27).

Para Anatole France, em *L’Île des pingouins*, o riso, em determinado momento, cessa para dar lugar à exposição ao ridículo, à depreciação e ao desencanto face a um universo, para ele, mal concebido desde o início e a uma história cujo ciclo não teve origem em uma ‘idade de ouro’, como a de vários mitos de criação.

Alfredo Bosi, em sua obra *Céu, Inferno* (1988), dedica algumas páginas ao estudo da concepção de humor formulada pelo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), para quem o sentido da comicidade deve ir além de sua aparência superficial. A respeito do ensaio “O humorismo”, Bosi esclarece:

Mas o objetivo de Pirandello, em seu hoje esquecido ensaio sobre o humorismo, é ir além da comicidade, e colher, por trás do mero ridículo, a secreta amargura, a mascarada frustração. Nesse refletir e exprimir o contraste entre o que parece e o que deve ser, reside a capacidade específica do humorista. Ele não se contenta com as fugazes impressões que provocam o riso: sua natural disposição de ânimo, seu “humor” predominante, para dizê-lo à antiga, levam-no a descobrir os motivos contraditórios de cada situação humana. Daí o conceito de Pirandello: o humor é o sentimento do contrário. (BOSI, 1988, p. 188-189)

O conceito pirandelliano capta o humor presente em *L'Île*. Sob o tom de comicidade, o narrador busca revelar as contradições entre o “aparente” e o “real”: ao desnudar as fissuras do comportamento humano ele espelha as contradições presentes na essência formadora de seu espírito. Com os “sentidos” de que são povoadas suas páginas, ele visa ao despertar da consciência acerca do mal, presente na condição humana e força motriz de sua história. Assim, temos em *L'Île des pingouins* a manifestação do riso crítico, dispersor de significados, motor de reflexões.

“Paródia furiosa do passado e do presente”. Expressão de um desencanto. Mas esse desencanto não deve ser encarado como um elemento disfórico, uma vez que possibilita a criação de obras, como o objeto desse estudo, que perduram a espelhar a limitada condição da humana carne, não talhada para o heroísmo, como os habitantes da ilha dos pingüins.

VI. ANEXOS

ANEXOS (VERSÕES DAS CITAÇÕES EM FRANCÊS)

Entre a absurdidade da condição humana e o gosto pela existência: um breve percorrer por entre as obras e o pensamento de Anatole France (1884-1924)

1.

Le livre est, selon Littré, la réunion de plusieurs cahiers de pages manuscrites ou imprimées. Cette définition ne me contente pas. Je définirais le livre une œuvre de sorcellerie d'où s'échappent toutes sortes d'images qui troublent les esprits et changent les cœurs. Je dirai mieux encore: le livre est un petit appareil magique qui nous transporte au milieu des images du passé ou parmi des ombres surnaturelles. Ceux qui lisent beaucoup de livres sont comme mangeurs de hachisch. Ils vivent dans un rêve. Le poison subtil qui pénètre leur cerveau les rend insensibles au monde réel et les jette en proie à des fantômes terribles ou charmants. Le livre est l'opium de l'Occident. Il nous dévore. (FRANCE, 1926, p. 9-10)

2.

Anatole France constate que l'élan de la vie, c'est aussi la lutte pour la vie qui condamne sans cesse de nouvelles victimes, hêtre, libellule, cerf, hommes et femmes, à une disparition qui fait de la terre à la fois un lieu de désir et un lieu cruel et funebre. C'est surtout par cette idée de l'éphémère dans la jouissance que la sensibilité d'Anatole France est marquée. (BANCQUART, 1994, p. 41)

3.

[...] La critique est, comme la philosophie et l'histoire, une espèce de roman à l'usage des esprits avisés et curieux, et tout roman, à le bien prendre, est une autobiographie. Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre.

Il n'y a pas plus de critique objectif qu'il n'y a d'art objectif, et tout ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux mêmes dans leur oeuvres sont dupes de la plus fallacieuse illusion. La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même. C'est une de nos plus grandes misères. [...] Nous sommes enfermés dans notre personne comme dans une prison perpétuelle. Ce que nous avons mieux à faire, ce me semble, c'est de reconnaître de bonne grace cette affreuse condition et d'avouer que nous parlons de nous-mêmes chaque fois que nous n'avons pas la force de nous taire.

Pour être franc, le critique devrait dire:

_ Messieurs, je vais parler de moi à propôs de Shakespeare, à propôs de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe. C'est une assez belle occasion. (FRANCE, 1926, p. 5-6)

4.

Je sens que nous sommes dans une fantasmagorie et que notre vue de l'univers est purement un effet du cauchemar de ce mauvais sommeil qu'est la vie. (FRANCE *apud* Bancquart, 1994, p. 63)

5.

Et Anatole France en parle en public, non seulement aux réunions en faveur de Dreyfus, mais, pendant et après l'Affaire, aux Universités populaires dont il espère avec Jaurès qu'elles vont susciter la marche du peuple vers cette société. (BANCQUART, 1994, p. 76)

6.

Moi, j'aime la vie, la vie de cette terre, la vie telle qu'elle est, la chienne de vie. Je l'aime brutale, vile et grossière; je l'aime sordide, malpropre, gâtée; je l'aime stupide, imbécile et cruelle; je l'aime dans son obscénité, dans son ignominie, dans son infamie, avec ses souillures, ses laideurs et ses puanteurs, ses corruptions et ses infections. Sentant qu'elle m'échappe et me fuit, je tremble comme un lâche et deviens fou de désespoir (FRANCE *apud* Bancquart, 1994, p. 82)

7.

Nous sommes inclus dans un destin biologique où la mort met un terme ineluctable aux plaisirs, dans l'indifférence de l'univers. (BANCQUART, 1994, p. 99)

8.

Si nous en jugeons sainement, si, composés comme le nôtre, tous les mondes sont habités, le furent ou le seront, si ces habitants sont soumis aux mêmes lois qui gouvernent notre monde, le mal est à son comble, il embrasse l'infini, et l'homme sage n'a plus qu'à fuir la vie ou à rire d'une aventure si plaisante. (FRANCE *apud* Bancquart, 1994, p. 108)

I. A representação satírica da história francesa e da civilização ocidental em *L'Île des pingouins*

1.

L'histoire sans fin, le recommencement indéfini de l'histoire des Pingouins et du monde dans un cycle de développement, destruction, développement, destruction suscite un pessimisme d'autant plus grand que ce cycle n'a pas commencé par un âge d'or. (BANCQUART, 1994, p. 1198)

II. Universalidade e particularidade: a ficcionalidade e a história em *L'Île des pingouins*

1.

Qu'est-ce que l'histoire? L'histoire est la représentation écrite des événements passés. Mais qu'est-ce qu'un événement? Est-ce un fait quelconque? Non pas! C'est un fait notable. Or, comment l'historien juge-t-il qu'un fait est notable ou non? Il en juge arbitrairement, selon son gout et son caprice, à son idée, en artiste enfin! Car les faits ne se divisent pas, de leur propre nature, en faits historiques et en faits non historiques. Mais un fait est quelque chose d'extrêmement complexe. L'historien représentera-t-il les faits dans leur complexité? Non, cela est impossible. Il les représentera dénués de la plupart des particularités qui les constituent, par conséquent tronqués, mutilés, différents de ce qu'ils furent. (FRANCE, 1926, p. 438 -439)

2.

Nous savons bien aujourd'hui que ce roman de l'univers est aussi décevant que les autres. (FANCE *apud* BANCQUART, 1966, p. 93)

3.

On peut dire que le spectacle de l'univers nous étale l'universalité du mal et de la mort. (FRANCE *apud* BANCQUART, 1966, p. 94)

4.

Les esprits indulgents prennent leur parti des trahisons de l'histoire. Cette Muse est menteuse, pensent-ils, mais elle ne nous trompe plus dès que nous savons qu'elle nous trompe. Le doute constant sera notre certitude. Prudemment nous nous acheminerons d'erreurs vers une vérité relative. Un mensonge même est une sorte de vérité. (FRANCE, 1926, p. 441)

5.

La souffrance est l'unique témoignage d'une vérité que qui nous échappe. Nous savons que nous souffrons et nous ne savons rien d'autre. (FRANCE *apud* BANCQUART, 1966, p. 103)

6.

Pour ma part, s'il me fallait choisir entre la beauté et la vérité, je n'hésiterais pas non plus: c'est la beauté que je garderais, certain qu'elle ne porte en elle une vérité plus haute et plus profonde que la vérité même. J'oserai dire qu'il n'y a de vrai au monde que le beau. Le beau nous apporte la plus haute révélation du divin qu'il nous soit permis de connaître. (FRANCE, 1926, p. 443)

7.

Je veux bien qu'un Hérodote me trompe avec goût; [...] Je regretterais même que l'histoire fût plus exacte. (FRANCE, 1926, p. 443)

8.

La vieille histoire est un art; c'est pourquoi elle a, dans sa beauté, une vérité spirituelle et idéale bien supérieure à toutes les vérités matérielles et tangibles des sciences d'observation pure: elle peint l'homme et les passions d'homme. C'est ce que la statistique ne fera jamais. L'histoire narrative est inexacte pour essence. Je l'ai dit et ne m'en dédis pas: mais elle est encore, avec la poésie, la plus fidèle image que l'homme ait tracée de lui-même. Elle est un portrait. Votre histoire statistique ne sera jamais qu'une autopsie. (FRANCE, 1926, p. 445)

9.

Ce sont tout à fait de petits personnages agitant leurs ailerons comme des bras trop courts, et on comprend que vus de loin, sans point de comparaison, l'explorateur Levaillant ait pu les prendre pour une école de petites filles avec tabliers blancs; mais ils rassemblent encore plus, dans la gravité de leur démarche, à des pères dominicains. (J.-B. CHARCOT, Le "Français" au pôle Sud – Journal de l'expédition antarctique française 1903-1905, *apud* FRANCE, 1994, p. 1205)

10.

Il faut donc, encore une fois, avouer qu'en général toute cette histoire est un ramas de crimes, de folies et de malheurs, parmi lesquels nous avons vu quelques vertus et quelques temps heureux, comme on découvre quelques habitations répandues çà et là dans les déserts sauvages. (VOLTAIRE *apud* FRANCE, 1994, p. 1205)

11.

Gustave Doré, qui imprimait quelquefois à ses dessins les plus comiques je ne sais quel sentiment de fantaisie profonde et de poésie bizarre, a donné un jour, sans trop le savoir, l'emblème ironique et touchant de ces existences que le culte des livres console de toutes les réalités douloureuses. Dans le moine Nestor, qui écrivit une chronique en des temps barbares et troublés, il a symbolisé toute la race des bibliomanes et des bibliographes. Son dessin n'est pas plus grand que le creux de la main, mais qui l'a vu une fois ne peut plus l'oublier. Vous le trouverez dans une suite de caricatures qu'il publia lors de la guerre de Crimée, sous ce titre: la Sainte Russie, et qui n'est pas, je dois le dire, la plus heureuse inspiration de son talent et de son patriotisme.

Il faut voir ce Nestor. Il est dans sa cellule avec ses livres et ses papiers. Assis comme un homme qui aime s'asseoir, la tête enfoncée dans son capuchon, le nez sur sa table, il écrit. Tout le pays alentour est livré au massacre et à l'incendie. Les fleches obscurcissent l'air. Le couvent même de Nestor est si furieusement assailli que des pans de mur s'écroulent de toutes parts. Le bon moine écrit. Sa cellule, épargnée par miracle, reste accrochée à un pignon comme une cage à une fenêtre. Des archers s'entassent sur ce qui reste des toits, marchent comme des mouches le long des murs et tombent comme la grêle sur le sol hérissé de lances et d'épées. On se bat jusque dans sa chaminée; il écrit. Une commotion terrible renverse son encrier; il écrit encore. Voilà ce que c'est que de vivre dans les bouquins! Voilà le pouvoir des paperasses! (FRANCE, 1926, p. 8-9)

III. Um parágrafo de história: o Caso Dreyfus

1.

Par toutes ses conséquences, l'Affaire Dreyfus est un carrefour de la vie française. Elle a créé deux types de pensée, d'attitude, deux réflexes politiques, dont il est impossible de ne pas tenir compte pour expliquer l'évolution de l'opinion publique contemporaine. Avec elle prend figure, dans ses lignes de forces essentielles, la France du XX^e siècle. (MIQUEL, 1961, p. 126)

2.

Tout dessin ayant pour but soit de faire rire par la deformation, la disposition ou la manière dont est présentée le sujet, soit d'affirmer une opinion généralement d'ordre politique ou social, par la accentuation ou la mise en evidence d'un des elements du sujet sans avoir pour ultime but l'hilarité. (YPERSELE, 1993, p. 113)

IV. A transposição paródica do Caso Dreyfus em *L'Île des pingouins*

1.

L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec l'excès et les presente bien au -dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire. (FONTANIER, 1977, p. 123)

2.

_ Parce qu'il me semble que le socialisme, qui est la verité, est aussi la justice et la bonté, que tout ce qui est juste et bon en sort naturellement comme la pomme du pommier. Il me semble que combattre une injustice, c'est travailler pour nous, les prolétaires, sur qui pèsent toutes les injustices. A mon idée, tout ce qui est équitable est un commencement de socialisme. Je pense,

comme Jaurès, que marcher avec les défenseurs de la violence et du mensonge, c'est tourner le dos à la révolution sociale. Je ne connais ni juifs ni chrétiens. Je ne connais que des hommes, et je ne fais de distinction entre eux que de ceux qui sont justes et de ceux qui sont injustes. Qu'ils soient juifs ou chrétiens, il est difficile aux riches d'être équitables. Mais, quand les lois seront justes, les hommes seront justes. (FRANCE, 1929, p. 343)

3.

_ Je le répète, dit M. de Brécé, l'agitation soulevée autour de cette affaire n'est et ne peut être qu'une manœuvre exécrable des ennemis de la France.

_ Et de la religion, ajouta doucement M. l'abbé Guitrel, et de la religion. On ne saurait être un bon Français sans être un bon chrétien. Et nous voyons que le scandale est soulevé principalement par des libres penseurs et des francs-maçons, par des protestants. (FRANCE, 1986, p. 16)

VII. BIBLIOGRAFIA

Do autor

- FRANCE, A. *L'Île des Pingouins*. In: *Œuvres*. Tome VI. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. *L'anneau d'améthyste*. Histoire Contemporaine III. Paris: Prèsses Pocket, 1986.
- _____. *O anel de ametista*. Tradução de João Guilherme Linke. São Paulo: Difel, 1986.
- _____. *A Ilha dos pingüins*. Tradução de José Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980. (Coleção Clássicos de bolso).
- _____. M. Bergeret à Paris. In: *Œuvres complètes*. Tome XII. Paris: Calmann-Lévy, 1929.
- _____. *L'Île des Pingouins*. In: *Œuvres complètes*. Tome XVIII. Paris: Calmann-Lévy, 1929.
- _____. Préface. In: *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris: Calmann-Lévy, 1926. p. 3-11.
- _____. La vie littéraire. In: *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris: Calmann-Lévy, 1926.
- _____. Les torts de l'histoire. In: *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris: Calmann-Lévy, 1926. p. 437-445.

Artigos críticos sobre *L'Île des pingouins* e a produção ficcional de Anatole France

- BANCQUART, M. C.; DÉRENS, J. (Org.) *Anatole France - Humanisme et actualité*. Actes du Colloque pour le 150^e anniversaire de la naissance d'Anatole France. Paris: Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1994.
- BANCQUART, M. C. *Paris: "Belle Époque" par ses écrivains*. Paris: Adam Biro, 1997.
- _____. *Anatole France*. Paris: Éditions Julliard, 1994.
- _____. Introduction. In: FRANCE, A. *Œuvres*. Tome IV. Paris: Gallimard, 1994. p. 9-68.
- _____. Notice. In: FRANCE, A. *Œuvres*. Tome IV. Paris: Gallimard, 1994. p. 1177-1203.

_____. Notes et variantes. In: FRANCE, A. *Œuvres*. Tome IV. Paris: Gallimard, 1994. p. 1221-1262.

_____. *Anatole France: un sceptique passionné*. Paris: Calmann-Lévy, 1984.

_____. *Les écrivains et l'histoire*: d'après Maurice Barrès, Leon Bloy, Anatole France, Charles Péguy. Paris: Nizet, 1966.

CHASTENET, J. Vida e obra de Anatole France. In: FRANCE, A. *O crime de Silvestre Bonnard*. Tradução de Álvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971. p. 33-59.

GASCAR, P. Préface. In: FRANCE, A. *L'Île des pingouins*. Paris: Calmann-Lévy, 1980. p. 9-21.

LEROY, G. L'Affaire est un roman. In: *L'Histoire*, n. 173, janvier 1994. p. 80-82.

TADIÉ, J.-Y. Jean Santeuil et L'anneau d'améthyste: deux romans de L'Affaire Dreyfus. In: BANCQUART, M. C.; DÉRENS, J. (Org.) *Anatole France - Humanisme et actualité*. Actes du Colloque pour le 150^e anniversaire de la naissance d'Anatole France. Paris: Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1994. p. 79-85.

Obras de embasamento teórico, artigos críticos (Teoria da Literatura, Literatura e História, Estudos sobre comicidade) e obras de referência

AGUIAR e SILVA, V. M.. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. (Coleção Antropologia Social).

ALLEMANN, B. De l'ironie en tant que principe littéraire. *Poétique*: revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris: Seuil, n. 36, novembre 1978. p. 385-398.

ARAGÃO, M. L. P. de. A paródia em *A força do destino*. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n.62, p.18-28, jul./set. 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1962.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, R. O discurso da história. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.145-157.

_____. *Novos ensaios críticos/ O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BERGSON, H. *O riso*: Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Tópicos).

BERNARD, M. (Org.) *Zola par lui-même*. Paris: Seuil, 1952.

BOSI, A. Um conceito de humorismo. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 188-191.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BUJNICKI, T. Roman historique du XIX^e siècle: problèmes de structure. In: *Le genre du roman, les genres des romans*. Paris: Presses universitaires de France, 1981. p. 69-79.

CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

DEBAISIEUX, M. L'histoire comique, genre travesti. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Seuil, n. 74, avril 1988. p.169-181.

DÉCAUDIN, M. LEUWERS, D. *Histoire de la littérature française: De Zola à Appolinaire*. Paris: Flammarion, 1996.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*. Belo Horizonte, n. 15, fev. 1994.

_____. Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 11, n. 13, jun. 1991.

EIKENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução de Poá Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, P. S. Paródia ou paródias? In: MORA, C. de M. (coord.). *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Lisboa: Aveiro, 2003.

FERREIRA, R. M. Um parágrafo da história: a caricatura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, v. 72, 1975. p. 31-38.

FIKER, R. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

FREITAS, M. T. de. Romance e História. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 11, p. 109-118, dez. 1989.

_____. *Literatura e História: O romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.

GROMBRICH, E. H. O experimento da caricatura. In: *Arte e Ilusão*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 351-381.

HAIDU, P. Au début du roman, l'ironie. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Seuil, n. 36, novembre 1978. p. 443-466.

HEGEL. *Estética: Poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964, vol. VII.

HUTCHEON, L. Teorizando o Pós-Moderno: Rumo a uma poética. In: *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19-41.

_____. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris: Seuil, n. 46, p. 440-445, avril 1981.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KAENEL, P. Le Buffon de l'humanité: La zoologie politique de J.-J. Grandville. In: *Revue de l'art*, n. 74, 1986. p. 21-28.

KOTHE, F. Paródia & Cia. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, p. 93-125, jul./set. 1980.

LANOUX, A. *Bonjour monsieur Zola*. Paris: Hachette, 1962.

LECTURE ANALYTIQUE DU TEXTE DE ZOLA – “J’accuse” . Disponível em: <<http://www.matisse.lettres.free.fr/artdeblamer/lajaccuse.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2005.

LETHÈVE, J. *La caricature et la presse surtout autour de l’Affaire Dreyfus*. Disponível em: <home.wlu.edu/~dreyfus/whitney/dreyfus3.htm>. Acesso em: 10 jun. 2006.

LUCAS, F. Literatura e História: A história da literatura. In: _____. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. São Paulo: Ícone, 1985. p. 48-71.

MOISÉS, L. P. *A falência da crítica*. Um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).

MUECKE, D. C. Analyses de l’ironie. *Poétique: revue de théorie et d’analyse littéraires*. Paris: Seuil, n. 36, novembre 1978, p. 478-494.

OVÍDIO, P. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PIRANDELLO, L. El humorismo. In: *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968. p. 22-59.

POÉTIQUE: *l’ironie*. Paris: Seuil, n. 36, 1978, p. 358-508.

PROPP, W. I. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornioni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, n. 84).

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Junior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003. (Coleção Grandes obras da cultura universal, vol. 14).

ROELEN, N. Nez à nez avec l’humour. *Poétique: revue de théorie et d’analyse littéraires*. Paris: Seuil, n. 91, septembre 1992, p. 315-335.

ROLLAND, R. *O pensamento vivo de Rousseau*. Tradução de J. Cruz Costa. São Paulo: Martins Editora, 1975.

ROUSSEAU, J.-J. *Obras*. Volume II. Tradução de Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro: Globo, 1962.

SANGSUE, D. *La parodie*. Paris: Hachette, 1994. (Coleção Contours Littéraires).

SANT’ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

THIBAUDET, A. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Éditions Stock, 1936.

VAN YPERSELE, L. *La caricature et l'historien*. Disponível em: <<http://grit.fltr.ucl.ac.be/auteur>>. Acesso em: 10 jun. 06.

VANOOSTHUYSE, M. *Le roman historique: Mann, Brecht, Döblin*. Paris: PUF, 1996. (Perspectives Germaniques).

WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 97-116

_____. As ficções da representação factual. In: _____. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 137-151

_____. *A Bíblia Sagrada*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2 ed. revista e atualizada no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

Obras históricas sobre a França e o Caso Dreyfus

BARBOSA, R. O processo do capitão Dreyfus. In: *Cartas de Inglaterra*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1946. p. 15-38.

DÊNIS, B. O Caso Dreyfus: o retorno da política. In: *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: Edusc, 2002. p. 209-234.

HALASZ, N. O Caso Dreyfus: história de uma alucinação coletiva. In: ZOLA, E. *Accuso!* (O Caso Dreyfus) O maior libello contra a maior injustiça humana. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, s. d.

MAUROIS, A. *História da França*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950.

MIQUEL, P. *L’Affaire Dreyfus*. Paris: Presses universitaires de France, 1961. (Coleção “Que sais-je?”, n. 867).

SEIGNOBOS, C. *História sincera da França*: ensaio de uma história da evolução do povo francês. Tradução revista por Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

ZOLA, E. *Accuso*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1933.

ZOLA, E. *Accuso!* (O Caso Dreyfus) O maior libello contra a maior injustiça humana. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, s. d.

ZOLA, É. *J'accuse*. Émile Zola et l’Affaire Dreyfus. Paris: Librio, 1998.

Dicionários

AZEVEDO, D. de. *Grande Dicionário Francês-Português*. Lisboa: Bertrand, 1975.

DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROBERT, P. *Petit Robert I – Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Le Robert, 2003.

Referências das imagens

Anatole France. Disponível em:

<http://elevenland.com/zorn/viewz.php3?picImage=Anatole_FranceW.jpg>.

Acesso em: 17 set. 2006.

A marcha dos pingüins. Disponível em:

<http://www.bastaclicar.com.br/cinema/filme_mostra.asp?id=663&canal>.

Acesso em: 17 set. 2006.

Clio e Calliope - gravure au burin, Virgile Solis (Nuremberg, 1514,1562).

Disponível em: <<http://www.mythesgreco.com/muses.html>>. Acesso em: 9 set. 2006.

Alfred Dreyfus. Disponível em: www.tiscali.co.uk/.../hutchinson/m0015828.html.

Acesso em: 5 jun. 2005.

Caricatura de Alfred Dreyfus. Disponível em:

<www.carcantia.it/.../parliamo/caricatura61.jpg>. Acesso em: 5 jun. 2005.

Referência das citações

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 364. (Coleção Obras-primas).

MALRAUX, A. *apud* FREITAS, M. T. de. *Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986. p. 42.

MIQUEL, P. *L’Affaire Dreyfus*. Paris: Presses universitaires de France, 1961. p. 126. (Coleção Que sais-je?, n. 867).

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006. p. 35. (Coleção Obra-prima de cada autor).

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Junior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003. p. 16. (Coleção Grandes obras da cultura universal, vol. 14).

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 27 de fevereiro de 2007.

DENISE FRAGA