



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ana Amélia Gonçalves da Costa

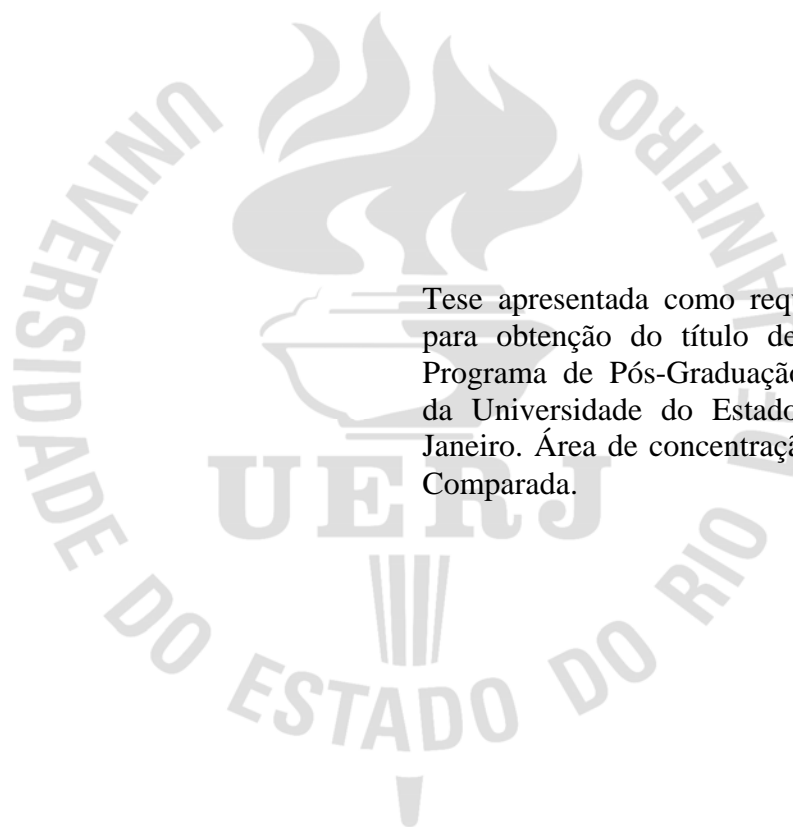
**Jacques Chessex, em memória: identidade autoral na literatura suíça de
língua francesa**

Rio de Janeiro

2016

Ana Amélia Gonçalves da Costa

Jacques Chessex, em memória: identidade autoral na literatura suíça de língua francesa



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Pontes Júnior

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C524 Costa, Ana Amélia Gonçalves da.
Jacques Chessex, em memória: identidade autoral na literatura
suíça de língua francesa / Ana Amélia Gonçalves da Costa. –
2016.
220 f.: il.

Orientador: Geraldo Pontes Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Chessex, Jacques, 1934- Crítica e interpretação – Teses. 2.
Literatura suíça (Francês) – História e crítica – Teses. 3. Identidade
(Psicologia) na literatura – Teses. 4. Memória autobiográfica – Teses. I.
Pontes Junior, Geraldo R., 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 840(494)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ana Amélia Gonçalves da Costa

Jacques Chessex, em memória: identidade autoral na literatura suíça de língua francesa

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 18 de março de 2016.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Geraldo Pontes Júnior (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Ana Claudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Claudia Maria Pereira Almeida
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Ana Lúcia Enne
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dra. Rosana Kohl Bines
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

A Marianne Folly e Esperança Endson, luzes.

Ao Professor Doutor Arnaud Buchs, da Université de Lausanne,
que me apresentou a Jacques Chessex.

AGRADECIMENTOS

Ao mestre, amigo e orientador Geraldo Pontes Júnior, por mais uma vez tornar tudo possível, com sabedoria, paciência e ternura.

À Claudia Almeida e Ana Cláudia Viegas, pelo interesse, incentivo e dicas preciosas.

À minha mãe, Neyde, e à minha tia-avó, Elvira, pela compreensão muito além da compreensão.

À Marise Carpenter Elias, por partilhar alegrias e angústias, e por dirigir os meus passos ao caminhar a meu lado.

Ao meu irmão, Paulo Costa, por ser simplesmente o melhor do mundo.

Aos amados Gabriel Najhar, Ana Carla Faria Briote, Rosana Grangeiro Barreto, Gina Louise Pinheiro Jorge, Elizabeth Muniz, Rosa Martire, Graça Eyer, Rosita Machado, Girlan Guiland, Elisa Araújo e Ana Lúcia Paredes, pelas palavras de carinho, sempre na hora certa.

Às minhas primas Angela Maciel e Cláudia Najjar, e à minha madrinha Uadyaha Najjar, por serem mais do que família.

Esta tese contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), através da Bolsa de Doutorado concedida pela instituição.

Angela Lucia sorriu, outra vez nervosa:

- Basta! Não quero que as suas memórias deixem esta casa suja de sangue.

José Eduardo Agualusa

RESUMO

COSTA, Ana Amélia Gonçalves da. *Jacques Chessex, em memória: identidade autoral na literatura suíça de língua francesa*. 2016. 220f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A tese sobre o escritor suíço de língua francesa Jacques Chessex tem por objetivo discutir a questão da identidade autoral em uma cultura dita periférica, edificada à sombra do gigantismo literário franco-parisiense. Para tanto, a presença da Suíça na obra do autor é abordada através da escritura da memória, especialmente relacionada a eventos que abalam a imagem construída de um país tradicionalmente inclinado a um confortável não-dito. Com estilo irônico e seco, Jacques Chessex, ganhador do Goncourt em 1973, elabora uma obra crítica muitas vezes censurada e incompreendida. Praticamente desconhecido no Brasil, onde sua extensa produção não foi traduzida, a abordagem acadêmica do trabalho de Jacques Chessex não só divulga a obra do escritor como contempla temas-chave da literatura comparada, entre os quais o descentramento institucional, a subalternidade cultural e as novas configurações das literaturas nacionais.

Palavras-chave: Jacques Chessex. Literatura suíça. Identidade autoral. Memória.

RÉSUMÉ

COSTA, Ana Amélia Gonçalves da. *Jacques Chessex, en mémoire: l'identité de l'auteur dans la littérature suisse de langue française*. 2016. 220f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

La thèse sur l'écrivain suisse de langue française Jacques Chessex vise à discuter la question de l'identité de l'auteur dans une culture réputée périphérique, établie à l'ombre du gigantisme littéraire franco-parisien. Par conséquent, la présence de la Suisse dans l'œuvre de l'auteur est analysée par l'écriture de la mémoire, surtout celle liée à des événements qui secouent l'image construite d'un pays traditionnellement enclin à un non-dit confortable. Avec un style ironique et sec, Jacques Chessex, lauréat du Goncourt en 1973, élabore un travail critique souvent censuré et mal compris. Inconnu au Brésil, où sa vaste production n'a pas été traduite, l'approche académique de l'œuvre de Jacques Chessex diffuse le travail de l'écrivain et en même temps considère quelques thèmes-clés de la littérature comparée, y compris la décentralisation institutionnelle, la subalternité culturelle et les nouveaux paramètres des littératures nationales.

Mots-clés: Jacques Chessex. Littérature suisse. Identité de l'auteur. Mémoire.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	JACQUES CHESSEX E A LITERATURA SUÍÇA	19
1.1	Jacques Chessex, um autor suíço	23
1.1.1	<u>O ato da escritura: dimensão pragmática da memória</u>	26
1.1.2	<u>Primeiras críticas: “engajamento afetivo” e “interioridade desesperada”</u>	30
1.1.3	<u>O “fundador” da “nova literatura romanda”</u>	33
1.1.4	<u>Autoria, intencionalidade e estilo</u>	36
1.1.5	<u>Autobiografia: o pai, a pátria e a escritura</u>	42
1.2	Literatura suíça, sistema literário e pertencimento identitário	47
1.2.1	<u>Sistema literário francófono</u>	50
1.2.2	<u>Predicação identitária na teoria da francofonia</u>	52
1.2.3	<u>A identidade do “não-lugar” e a paratopia</u>	56
1.2.4	<u>As “literaturas” da Suíça francesa e a língua da tradução</u>	61
1.2.5	<u>Paris, a cidade-literatura, e o “dilema de Ramuz”</u>	64
1.2.6	<u>A inserção institucional da “nova” literatura romanda</u>	69
1.2.7	<u>Literatura transnacional versus provincianismo</u>	72
2	UN JUIF POUR L’EXEMPLE: A NARRAÇÃO DO HORROR COMO ATO DE MEMÓRIA	76
2.1	Memorialismo autobiográfico, literatura de testemunho e o fazer ficcional	79
2.1.1	<u>A literatura de testemunho e a violência bélica do século XX</u>	82
2.1.2	<u>A necessidade de compreensão e a autoridade do testemunho</u>	85
2.2	Construção narrativa de um romance sombrio	88
2.2.1	<u>Ser e agir: descrição da vítima e dos algozes</u>	92
2.2.2	<u>“Acredito ter conseguido concentrar no horror <i>Un Juif pour l’exemple</i>”</u>	96
2.3	O que resta do passado no presente da escritura	99
2.3.1	<u>Na repercussão do romance, uma “consagração ao contrário”</u>	102
2.3.2	<u>Memória impedida e memória manipulada</u>	106
2.3.3	<u>A narrativa como desafio à “verdade oficial”</u>	110
2.4	Ambição veritativa da memória e seus rastros	113
2.5	A impossibilidade de glorificar o vivido	123
2.5.1	<u>Ausência de pensamento e banalidade do mal</u>	126

2.5.2	<u>Abusos e globalização da memória</u>	129
3	LE VAMPIRE DE ROPRAZ: A IRONIA DE UM PROVOCADOR	133
3.1	O vampiro e a virgem: paródia romântica	140
3.1.1	<u>No espaço lúdico do jogo do demoníaco</u>	145
3.1.2	<u>A articulação romântica entre Luz e Sombra</u>	149
3.1.3	<u>O tempo circular da eternidade</u>	153
3.1.4	<u>O bode expiatório providencial e seu duplo</u>	156
3.1.5	<u>Uma dama de branco gótica</u>	160
3.2	O escritor-vampiro	163
3.2.1	<u>O poeta de uma cidade</u>	165
3.2.2	<u>Chessex, o parresiasta</u>	169
3.2.3	<u>Chessex, o irônico</u>	171
3.2.4	<u>A ironia, entre o dito e o não-dito</u>	174
3.3	O túmulo do esquecimento	178
3.3.1	<u>“Quem não sabe se calar prejudica o país”</u>	181
3.3.2	<u>A redenção pelo esquecimento</u>	184
3.4	A obra-vampiro	187
3.4.1	<u>O leitor como presa</u>	190
3.4.2	<u>Literatura e mal, escritura e crime</u>	193
3.4.3	<u>O outro, esse homem que escreve</u>	195
	CONCLUSÃO	200
	REFERÊNCIAS	202
	ANEXO A - Obras de Jacques Chessex	209
	ANEXO B	215

INTRODUÇÃO

A obra do escritor suíço de língua francesa Jacques Chessex (1934-2009) é inédita no Brasil. Não há traduções ou trabalhos acadêmicos sobre o autor,¹ que, no entanto, em vida, publicou mais de 30 livros de poesia; 40 romances, livros de contos e de crônicas; 10 obras reunindo ensaios e críticas literárias, e outras tantas, sozinho ou em coautoria, contendo críticas de arte. Após seu falecimento, dois romances e um livro de ensaios já foram publicados. Em Portugal, foram traduzidos os romances *L'Ogre (O Ogre)* e *Le Vampire de Ropraz (O vampiro de Ropraz)*, ambos pela Sextante Editora. A facticidade institucional apresentada torna a presente tese não só inédita como portadora da missão de incluir o nome desse autor magistral no arquivo brasileiro.

Jacques Chessex foi o único escritor suíço a receber o prêmio Goncourt, em 1973, com o romance *L'Ogre*. Como será citado no corpus da tese, ao comentar sobre o falecimento do autor, o crítico literário e jornalista francês Jérôme Garcin lamentou que a obra de Chessex – tida por ele como uma das maiores do século XX – não fosse ainda suficientemente reconhecida: “Ele tinha imagem ruim na Suíça e pouca tiragem na França”. Essa frase é ponto de partida para um dos enfoques da pesquisa ora apresentada: o lugar das literaturas periféricas europeias de língua francesa não oriundas de países colonizados pela França. Nesse sentido, a pesquisa foi iniciada no mestrado acadêmico, em que uma das autoras enfocadas, ao lado da brasileira Adriana Lisboa, foi a belga Amélie Nothomb.

Para chegar ao questionamento sobre essa identidade autoral, no entanto, um longo caminho foi trilhado. Os primeiros passos foram dados entre 2003 e 2006, quando estudei na Universidade de Lausanne e percebi que curiosamente havia certa discricção, para usar um quase eufemismo, em tratar sobre o assunto. A sombra gigantesca era, sem dúvida, a literatura francesa, que, com certeza, atraía bem mais os estudantes. Os cursos oferecidos aos alunos se dividiam em literatura francesa, em suas várias numerações, literatura francófona e literatura suíça, sendo este último curso, sem dúvida, o menos procurado.

A abordagem acadêmica da questão literária, apesar de não diretamente contemplada, aparece como pano de fundo de nosso trabalho. Jacques Chessex era também professor e essa

¹ Não há trabalhos acadêmicos registrados sobre o autor no banco de teses da Capes. Em busca na Plataforma Lattes, a única referência encontrada foi um artigo de Maria do Carmo Savietto, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), apresentado no X Congresso Internacional da Abralic, em 2006. Referência: SAVIETTO, M. C.. “As confissões de Jacques Chessex”. In: X Congresso Internacional da Abralic. Lugares dos discursos. Anais. Rio de Janeiro, 2006.

atividade é atribuída a vários de seus personagens. Paralelamente, no que diz respeito especificamente à inserção da literatura suíça francesa no campo do saber, caminhamos ao lado de Daniel Maggetti, professor de literatura romanda na Universidade de Lausanne, que publicou a extensa *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*.² Maggetti analisa, em seus trabalhos, a falta de visibilidade da produção literária suíça na própria Suíça, o caráter recente da formação de um campo crítico em que essa produção seja contemplada e o processo de constituição, ainda em curso, de uma historiografia do que poderá ser chamado de literatura romanda. Como mencionamos no capítulo primeiro, a principal causa dessa prolongada situação de ilegitimidade, segundo Maggetti, é o peso da dominação simbólica sobre a literatura suíça de língua francesa, marcada como medíocre no campo crítico.

Apesar de sua contribuição crítica, através de ensaios e crônicas, Jacques Chessex não é o escritor mais representativo da literatura em língua francesa produzida em solo helvético. Esse lugar pertence a Charles-Ferdinand Ramuz, que é tido como o pai fundador da literatura suíça de expressão francesa. A título comparativo, persistindo na pesquisa em publicações acadêmicas, há vários artigos sobre este escritor publicados na revista *Alea*³, do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ. Assim, apesar de inevitavelmente citado nas páginas a seguir, tivemos a preocupação em não transformar Ramuz em uma sombra para Jacques Chessex, preferindo o caminho de uma comparação particularmente centrada na abordagem do mal nas obras dos dois escritores e na emancipação autoral de Chessex em relação a esse possível “pai literário”.

Através de sua evidente habilidade de manipulação linguística, reverter a orientação calvinista em que o mal é associado à carne é *leitmotiv* em Jacques Chessex, para quem três assuntos interessam literariamente: Deus, a morte e o sexo. Não por acaso, em muitas críticas, sua obra é avaliada como pornográfica, blasfematória, misógina ou escandalosa. Para ele, a literatura, exercício de autoconhecimento, é a guerra e não pode se distanciar do mal. Esse mal, conseqüentemente, é autobiográfico, reside no espaço em que interior (ciência de si) e exterior (a pátria) se confundem, explodindo em memórias difusas e sem fronteiras. Em prisma pós-moderno, amplificado, o que está em jogo é a própria natureza da subjetividade, em que o indivíduo coerente é contestado e em que a cultura não pode ser compreendida como um todo homogêneo e unificado.

O primeiro capítulo, portanto, está centrado na análise sobre a trajetória literária e a obra de Jacques Chessex, e sobre o posicionamento identitário da literatura suíça de língua

² MAGGETTI, Daniel (org.). *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*. Lausanne: Editions Payot, 1995.

³ Disponível em: < <http://biblioteca.versila.com/?q=ramuz>>. Acesso em: 17 de novembro de 2015.

francesa no interior daquilo que chamamos de sistema literário francófono. A ideia de Pierre Halen ao forjar a noção de sistema literário francófono é ocupar uma lacuna em que a proposição bourdieusiana de campo literário não funciona. É assim que, no que tange a um conjunto francófono, que exclui as produções do centro franco-parisiense, o sistema literário nos oferta uma interessante discussão ao propor, em sua própria definição, a diversidade identitária como critério. Pierre Halen, no entanto, separa os campos de produção e de legitimação, estabelecendo, como elemento unificador do sistema, uma submissão institucional ao campo francês. É preciso sublinhar, porém, que essa dependência não pode ser interpretada como se as zonas francófonas fossem apenas o subcampo de um grupo maior, unido linguisticamente.

Essa discussão é profícua para pensar o lugar ocupado pela literatura helvética de língua francesa em uma realidade francófona. Para tanto, partimos da premissa que a problemática do reconhecimento intra e extramuros vivenciada pelos escritores suíços pode ser tida como reflexo da complexa situação identitária dos próprios suíços. A questão idiomática não é anódina, uma vez que a Confederação está dividida em três grandes regiões linguísticas, o que reverbera, obviamente, na produção literária se considerada em termos de unidade. Os teóricos da literatura suíça, como Manfred Gsteiger, por exemplo, se esforçam em criar grupos e subgrupos, se perdendo, na maioria das vezes, em um esforço inútil de elaborar critérios de identificação que não se sustentam. No apagar das luzes, a pluralidade é que se impõe como elemento unificador. A tal ponto que podemos considerar, na esteira de Marion Graf, a tradução como a verdadeira língua suíça.

Posicionado na ambivalência entre pertencimento e alteridade, o escritor Jacques Chessex, irônico e provocador, é “fascinado pelo horror vermelho do sangue”.⁴ No resgate da memória em seu texto literário, a imagem suíça vem tingida com essa cor, em contraste com o branco da pureza representada pelos picos nevados de suas montanhas. É assim que, no que diz respeito à escolha das obras tardias analisadas na tese, os romances escritos em 2009 e 2007, respectivamente, *Un Juif pour l'exemple* e *Le Vampire de Ropraz*, compreendemos que os dois textos são bastante próximos no tom provocativo de suas construções literárias. Ambos abordam fatos e personagens que espelham situações desafiadoras diante da imagem historicamente construída da pátria helvética. Ambos deixam o presente em aberto, em uma percepção de mundo que não pode incluir perspectivas rígidas baseadas em antigas dicotomias simplificadoras.

⁴ A frase é de Dominique Fernandez, no prefácio de *L'Interrogatoire* (2011).

Arthur Bloch, protagonista de *Un Juif pour l'exemple*, e Charles-Augustin Favez, protagonista de *Le Vampire de Ropraz*, são pares no desvelamento literário. Os personagens, em suas construções ficcionais, são introduzidos como avatares do jogo de uma memória contaminada e oscilante entre história e ficção, que, em segunda análise, coaduna com a perspectiva pós-moderna de concepção da arte como instrumento de outra percepção do real, articulando novas concepções de mito e de temporalidade. O paratexto apoia Jacques Chessex na edificação ficcional dessa memória bélica, jamais neutra. As referências jornalísticas, por exemplo, impõem ao leitor uma remissão à realidade, que visa, segundo o próprio autor, concentrar o horror em suas curtas obras.

Em seu livro denominado *O que resta de Auschwitz* (1998), volume III do projeto "Homo Sacer", o filósofo italiano Giorgio Agamben afirma que se o extermínio dos judeus já foi esclarecido, sua compreensão, em seu significado ético e político, ainda é assunto da atualidade.⁵ Acreditamos ser essa uma das justificativas para a publicação tardia de *Un Juif pour l'exemple*, livro que, nas próprias palavras do autor Jacques Chessex, estava guardado há anos, esperando a hora de ser escrito. A narração do horror como ato de memória é o tema do segundo capítulo, dedicado ao livro que revela a atuação do nazismo em solo helvético.

O testemunho de Chessex sobre o episódio sangrento relacionado aos crimes da Shoah – termo que preferiremos àquele de holocausto, em consonância com uma escolha semântica hebraica –, é claramente reação ao silêncio oriundo da preservação, a qualquer custo, de uma boa consciência coletiva. Ao transformar uma “história morta” em romance, o autor-personagem Jacques Chessex se torna o porta-voz privilegiado de um tempo de desencantamento enraizado em um estereotipado não-lugar, expressão usada pelo escritor belga de língua francesa Georges Simenon para designar a Suíça. E é nesse processo, aparentemente paradoxal, que Jacques Chessex busca sua emancipação autoral.

No segundo volume de *Tempo e narrativa - A configuração do tempo na narrativa de ficção*, Paul Ricoeur defende que narrar já é um ato de reflexão sobre os acontecimentos narrados.⁶ Esse trabalho autoral-reflexivo, através do processo literário de construção da memória, conduz nossa análise sobre o posicionamento artístico de Jacques Chessex diante de uma pátria de consciências saciadas⁷ e de uma literatura condenada a uma espécie de nanismo.⁸ Em Jacques Chessex, a autoria, em uma perspectiva que não pode ser tida como regionalista, é indissociável de seu helvetismo. Como nos esforçamos em demonstrar, nossa

⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 19.

⁶ Cf. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* –. Volume 2, 2010, p. 103.

⁷ Cf. Dominique Fernandez, no prefácio de *L'Interrogatoire*, 2011, p. 9.

⁸ CHESSEX in BRIDEL, 2002, p. 163-164.

proposição é que a obra do escritor, enquanto “reconstituição inteligente” de sua memória, para usar uma expressão de Bergson, visa reter os rastros de uma identidade helvética, que ele claramente reivindica, sem que isso, no entanto, signifique reforçar um confinamento regido pelo não-dito.

A escrita da memória enquanto via de autoconhecimento é campo fértil para a discussão das veredas entre o memorialismo autobiográfico, a literatura de testemunho e o fazer ficcional. Um dos pontos de interesse nessa confluência teórica é a questão sobre a pretensa veracidade dos fatos relatados, em sua contextualização ficcional. Pela reação dos habitantes de Payerne - cidade suíça em que ocorre, por motivações nazistas, o assassinato do judeu Arthur Bloch -, no momento da publicação de *Un Juif pour l'exemple*, constatamos que a relação entre real e ficcional é assunto que transcende a obviedade. Esse é o tema sobre o qual se debruça o filósofo francês Jean-Marie Schaeffer, em seu *Pourquoi la fiction?*⁹, não traduzido em língua portuguesa. Para ele, a estrutura intencional de toda ficção é aquela do fingimento compartilhado, de forma que o espaço do lúdico substitua o espaço da lógica da verdade/mentira.

No âmbito específico da literatura de testemunho que tem como foco a reflexão sobre a Shoah, essa definição parece não dar conta de uma compreensão alargada de testemunho, como a proposta por Jeanne-Marie Gagnebin, a partir do relato de Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*. O pesadelo de Levi é o de não encontrar ouvintes entre seus entes queridos, que, por não conseguirem suportar o horror de seus relatos e/ou por não poderem neles acreditar, simplesmente se levantam e vão embora. Dessa forma, o autor-testemunha está condenado ao inenarrável.¹⁰

Em *L'Interrogatoire*, livro póstumo publicado em 2011, Jacques Chessex relata que, após a publicação de *Un Juif pour l'exemple*, foi vítima de ameaças e injúrias. Uma delas teria acontecido em Payerne, cidade natal de Chessex, e cenário de seu último romance publicado em vida. Em um desfile de carnaval, um dos carros alegóricos debochava do assassinato do judeu Bloch, bem como do autor conterrâneo. O episódio foi seguido por publicações em jornais, opondo as opiniões de Jacques Chessex àquelas do então prefeito de Payerne, Michel Roulin, que criticou o escritor por retomar um assunto sobre o qual os moradores da cidade não queriam mais falar. Ou seja, por ousar narrar o inenarrável.

⁹ SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

¹⁰ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 46.

É nessa mesma perspectiva que o professor Jaime Ginzburg (FFLCH-USP) comenta sobre o resgate da memória de situações-limite, aquelas em que as palavras do cotidiano parecem ser insuficientes ou que desafiam nossa capacidade de expressão e de pensamento.¹¹ Uma das tendências na expressão dessas memórias na literatura pós-moderna é a alta condensação da linguagem, produzindo a sensação de que há muito sendo dito em poucas palavras. Esse é exatamente o ritmo frasal de *Un Juif pour l'exemple*, que busca, por outro lado, trabalhar a dificuldade de representação que aponta para a ideia de que a realidade não é passível de compreensão prévia. É nesse vácuo que reside o confronto entre a memória individual e a memória coletiva, em que é preciso atentar para o alcance das verdades fluidas.

Dessa forma, tangenciamos a proposta de Walter Benjamin, para quem a memória – relacionada ao empobrecimento da experiência – é o que foi perdido. Não se trata, portanto, de recuperar o evento perdido, mas de assumir essa perda. A memória perdida pode, assim, ser reatualizada na narrativa contemporânea por aqueles que não estão comprometidos a contar a história “oficial”. Ao lado da extrema condensação da linguagem, outro artifício estilístico utilizado por Jacques Chessex para evidenciar a relação entre o resgate da memória e o ato da escritura é a intertextualidade, de forma que a memória de alguns espaços do território helvético é construída através das referências literárias relacionadas a tais lugares. Como explicitamos no capítulo primeiro, na intertextualidade, o escritor vai criando uma teia de referências, construindo a memória de seu próprio corpo literário, em relação tanto ao espaço geográfico quanto ao espaço ocupado por outras obras no interior de sua própria produção.

Tanto Walter Benjamin quanto Paul Ricoeur abordam as questões da memória e do esquecimento, ambos iluminando seus textos com análises literárias. Walter Benjamin, que se considerava um crítico literário¹², nasceu em Berlim, a 15 de julho de 1892, em uma família judaica. Fugindo no nazismo, após anos de refúgio na Itália e na França, optou pela morte no outono de 1940, naquele que foi o único dia possível para acontecer a catástrofe¹³, conforme analisa Hannah Arendt na biografia comentada do escritor, que compõe a coletânea *Homens em tempos sombrios*. O filósofo Paul Ricoeur nasceu a 27 de fevereiro de 1913, na comuna francesa de Valence. Em 1939, foi preso pelos nazistas e enviado aos campos Gross-Born e Arnswalde, na atual Polônia.

¹¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ig7Uhqcc5wE>>. Acesso em: 20 de dezembro de 2015.

¹² Cf. ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 168.

¹³ *Ibidem*, p. 185.

A biografia relacionada ao período da Segunda Guerra de dois dos pensadores que nos guiam em nossa escritura teórica é coerente com a desfiadura do tema da memória nas já intituladas situações-limite. Apostando no testemunho, através da escritura, como reação a um possível esquecimento deliberado e quase normativo, que nada tem a ver com o esquecimento de que fala Walter Benjamin, Jacques Chessex nos entrega *Un Juif pour l'exemple* (2009). Denunciando, entretanto, uma relação entre passado e presente, entre memória e abuso da memória¹⁴ – para usar a expressão de Todorov -, em que prevalece a verdade da mentira, o escritor suíço nos apresenta a trajetória de seu *Le Vampire de Ropraz* (2007), obra-tema do nosso terceiro e último capítulo.

A ordem de abordagem não cronológica das duas obras de Jacques Chessex não é incoerente, já que uma leitura possível para *Le Vampire de Ropraz* é aquela da falência da memória enquanto lugar da expiação histórica. Homenagear o soldado desconhecido não corresponde, em *Le Vampire de Ropraz*, ao que tradicionalmente seria proposto, ou seja, um ato de respeito e reverência aos que morreram por nós e por nossa pátria e/ou uma advertência ao que não se deve repetir jamais. O vampiro-soldado “dorme de um só olho enquanto espera novas noites para correr”.¹⁵ E, como nos provam os acontecimentos posteriores aos da Primeira Guerra Mundial, evento abordado no livro de 2007, muitas foram as ocasiões em que a vigília do personagem significou uma cruel condenação à eternidade.

Assim, a imortalidade do vampiro – personagem essencialmente literário - pode exprimir justamente uma crise perene do fazer literário, crise essa compreendida em seu sentido positivo, de renovação. Para seguir esse caminho é preciso pensar o pós-modernismo, em consonância com a canadense Linda Hutcheon, como um movimento que questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados, sem, no entanto, destruí-los.¹⁶ O questionamento, em Jacques Chessex, é sinônimo de ironia, traço marcante em muitos de seus escritos e que ilustra, a contento, sua postura de provocador. Paralelamente, a ironia, na obra de Chessex, funciona como estratégia estilística de crítica ao passado. Em *Le Vampire de Ropraz*, essa estratégia é tomada a pulso através da paródia ao estilo romântico.

É necessário, nesse ponto, buscar uma redefinição do termo paródia, especialmente se comparado ao termo pastiche. Para tanto, cotejamos duas compreensões distintas: a de Silvano Santiago e a de Linda Hutcheon, esta última endossada pela teoria de Affonso Romano de Sant’Anna. Com uma preocupação claramente centrada em diferenciar a prosa

¹⁴ TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1995.

¹⁵ Cf. CHESSEX, 2007, p. 87.

¹⁶ Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 65.

moderna e a prosa pós-moderna, Silviano Santiago, em *Nas malhas da letra*, defende que, ao passo que a paródia significa uma ruptura, um escárnio de conotação negativa quanto à obra de referência, o pastiche aceita o passado como tal e endossa esse passado, ao invés de ridicularizá-lo. É criticando justamente essa relação entre paródia e ridículo que Linda Hutcheon propõe uma reformulação do termo, preferindo a sua utilização, no lugar de pastiche, nos escritos da pós-modernidade.

Entre os argumentos de Hutcheon, acreditamos que cabe perfeitamente à obra romanesca de Jacques Chessex aquele que qualifica a paródia como uma forma pós-moderna perfeita, ao incorporar e desafiar aquilo a que parodia.¹⁷ Assim como Linda Hutcheon, Affonso Romano afasta a paródia de uma dimensão ridicularizadora, preferindo abordar seu efeito irônico e crítico. Conforme afirmamos no capítulo terceiro, no caso de *Le vampire de Ropraz* é parodiando o estilo romântico que Jacques Chessex tece sua crítica à hipocrisia, aqui tomada tanto em seu sentido artístico, de falsa aparência, quanto em seu aspecto moral, de dissimulação.

Ao recorrer a um personagem tão carregado de significados quanto o vampiro, Jacques Chessex pretende se apropriar de um mito que remonta à memória dos tempos para construir literariamente uma dupla operação relacionada à memória, na dimensão (romântica) da luz e da sombra: iluminar, com seu texto, um *fait-divers* macabro da ordem do não-dito e render um culto à memória através de sua negação, já que a memória da guerra passa a eternizar-se através do banido, do excluído, que ocupa o espaço do herói nacional. Esse “monstro” é o mesmo que, na intertextualidade literária chessexiana, ascende ao papel de vítima de um fingimento que supera o ficcional, transgredindo binarismos fixos e se tornando, assim, duplo do próprio autor. É o escritor-vampiro que, parresiasta, para usar um termo cuja aplicabilidade foi arqueologizada por Michel Foucault, assume a abertura do risco ao lançar a verdade na cara de seu interlocutor.

Na busca da construção de um pensar em movimento, em diálogo com Jacques Chessex, Walter Benjamin e Paul Ricoeur, estão filósofos e teóricos da literatura como Antoine Compagnon, Milan Kundera, Linda Hutcheon, Hannah Arendt, Michel Foucault, Giorgio Agamben e Vilém Flusser, entre outros, além dos escritores Michel Tournier, W. G. Sebald e Blaise Cendrars. Se esta tese apresenta traduções de vários trechos dos romances de Jacques Chessex, inéditos em nosso território nacional, muitos dos teóricos contemplados também não tiveram seus textos traduzidos em língua portuguesa, como Jean-Marie

¹⁷ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 28.

Schaeffer, Pierre Halen, Daniel Maggetti, Roger Francillon, Manfred Gsteiger ou Alexandre Prstojevic. Dessa forma, o empreendimento tradutório é parte considerável do trabalho ora apresentado, assim como a parceria, que em tantas produções se mostra enriquecedora, entre filósofos e literatos.

Para tanto, nosso ponto de equilíbrio é apostar que, no pensamento, há sempre uma história do pensar. Escritor ou filósofo, o pensador não está pronto desde o seu primeiro texto. Ele vai, gradativamente, em um plano autorreflexivo, se construindo enquanto constrói o seu próprio processo intelectual. E isso só pode ocorrer quando sua ideia o incomoda o suficiente para gerar novas questões. Uma obra assim merece o título de eterna, desde que essa condenação vampiresca seja revertida em desejo. Ou, no dizer de Jacques Chessex, em vertigem. Porque é vertigem o que aguarda aquele que lê, aquele que escreve e aquele que pensa: a vertigem de compreender, enfim, que, é rumo à inexistência de ponto final que um primeiro passo foi dado.

1 JACQUES CHESSEX E A LITERATURA SUÍÇA

Jacques Chessex, morto em cena. “Jacques Chessex, o único escritor suíço a receber o prêmio Goncourt, faleceu subitamente sexta-feira à noite defendendo sua posição no caso Roman Polanski”. Assim a revista semanal francesa de atualidades *L’Express* anunciou a morte de Jacques Chessex¹⁸, ocorrida em 9 de outubro de 2009, durante um debate sobre a adaptação teatral de seu romance *La Confession du pasteur Burg*. O escritor teve um colapso ao responder à crítica violenta de um espectador ao apoio dado ao cineasta Roman Polanski.¹⁹

Escritor, poeta, professor e pintor, Jacques Chessex nasceu em Payerne, comuna suíça do cantão de Vaud, em 1º de março de 1934. O *vaudois*²⁰ recebeu o prêmio Goncourt em 1973, com o romance *L’Ogre*²¹. Na obra²², que dialoga fortemente com *Carta ao pai*, de Kafka, o narrador Jean Calmet, medíocre professor de latim, é tiranizado e perseguido pela memória de um pai que parece nunca morrer. Esse romance-meditação sobre a morte é o mais conhecido do autor, cuja obra retrata, através do claro-escuro do tempo e da memória, personagens que vão ao limite de suas obsessões.

Jacques Chessex se autodefinia como “escritor da epifania”, a quem a digressão causava medo e a exibição não interessava²³. Até sua morte, Chessex publicou extensa obra, composta não só de romances e livros de poesia, mas também de ensaios literários²⁴, crônicas e quatro livros infantis. Seu último livro publicado em vida, *Un Juif pour l’exemple* (2009), causou polêmica no território helvético, ao relatar, baseando-se em fatos reais, o assassinato, por militantes nazistas suíços, do comerciante suíço-judeu Arthur Bloch, em 1942.

¹⁸ Disponível em: < http://www.lexpress.fr/culture/livre/jacques-chessex-mort-sur-scene_793850.html >. Acesso em: 26 de agosto de 2013.

¹⁹ O caso em questão refere-se à condenação do cineasta nos Estados Unidos, em 1977, pelo estupro presumido de uma menor de 13 anos. Em setembro de 2009, Polanski foi temporariamente detido na Suíça, em função de um mandado emitido há então mais de 30 anos, já que os dois países envolvidos – Suíça e Estados Unidos – possuem alguns acordos de extradição. Ele permaneceu em prisão domiciliar por sete meses, em seu chalé na estação de esqui de Gstaad, até a rejeição pela Confederação Helvética do pedido de extradição estadunidense.

²⁰ No livro *A República Mundial das Letras*, de Pascale Casanova, a tradutora Marina Appenzeller opta pela tradução “valdense”. Como, no entanto, citaremos diversas vezes o cantão de Vaud, objetivando uma identificação imediata e uma “pitada de helvetismo”, utilizaremos, no corpo desta tese, a grafia francesa: *vaudois*, no masculino, e *vaudoise*, no feminino, com itálicos.

²¹ Jacques Chessex também recebeu o prêmio Goncourt de poesia em 2004.

²² O livro, não traduzido no Brasil, foi traduzido em Portugal pela editora Sextante, com o título *O Ogre*.

²³ Disponível em: < <http://www.culturactif.ch/livredumoais/livredumoaischessex.htm> >. Acesso em: 26 de agosto de 2013.

²⁴ Um dos mais conhecidos é *Flaubert ou le désert en abîme*, de 1991.

No site oficial do Arquivo Helvético, da Confederação Suíça²⁵, consta da ficha do escritor que seu pai, Pierre Chessex, foi professor de História e de Latim. Tendo passado sua infância em Payerne, Chessex se transfere com a família para Lausanne quando o pai é nomeado para o *Collège scientifique*. É na *Université de Lausanne* que o futuro escritor cursa Letras, Filosofia e História da Arte. De 1953 a 1955, Jacques Chessex atua como cofundador e redator responsável pela revista “Pays du lac”.

Desde os anos 50, ele estabeleceu contato com o mundo literário francês, sendo cronista da “Nouvelle Revue Française”. Sua entrada nas Letras foi marcada pela poesia: *Le Jour proche* (1954), *Chant de printemps* (1955), *Une Voix la nuit* (1957), *Bataille dans l'air* (1959), *Le Jeûne de huit nuits* (1966), *L'Ouvert obscur* (1967). Nesse mesmo ano de 1967, ele publica *La Confession du pasteur Burg*, pela editora Bourgois, transferindo sua obra para a editora Grasset em 1971. Em 1969, ele publica uma obra bastante popular, *Portrait des Vaudois*, mescla de conto e ensaio para projetar o caráter ao mesmo tempo rural e místico do habitante deste cantão suíço.

Em 1973, *L'Ogre*, editado pela Grasset, e o prêmio Goncourt marcam uma nova etapa na carreira do escritor. Morando em Ropraz, no alto Jorat, ele continua ensinando no *Gymnase Cantonal* e seus livros se multiplicam e diversificam. Romances: *L'Ardent Royaume* (1975), *Le Séjour des morts* (1977), *Les Yeux jaunes* (1979), *Où vont mourir les oiseaux* (1980), *Judas le Transparent* (1982), *Jonas* (1987), *Morgane Madrigal* (1990), *La Trinité* (1992), *Le Rêve de Voltaire* (1995), *La Mort d'un Juste* (1996). Poesias: *Elégie soleil du regret* (1976), *Le Calviniste* (1983), *Comme l'os* (1988), *Les Aveugles du seul regard* (1991), *Les Elégies de Yorick* (1994). Crônicas e ensaios: *Reste avec nous* (1967), *Feux d'orée* (1984), *Charles-Albert Cingria* (1967), *Les Saintes Écritures* (1972), *Bréviaire* (1976), *Flaubert ou le désert en abîme* (1991).

Além do Goncourt, em 1973, Jacques Chessex recebeu o Goncourt de Poesia em 2004, o *Grand Prix du rayonnement français*, da Academia Francesa, em 1983, além do *Grand Prix Jean-Giono* em 2007, e do póstumo *Prix Sade* em 2010. O acervo de Jacques Chessex se encontra sob a guarda do *Archives littéraires suisses*, em Berna.

Na extensa obra romanesca de Jacques Chessex²⁶, além de *L'Ogre* e de *Un Juif pour l'exemple*, já comentadas, podemos destacar: *L'Économie du ciel* (2003), curto romance autobiográfico em que o autor desvela os motivos do suicídio de seu pai; *Avant le matin*

²⁵ Disponível em: < <https://www.helvetearchives.ch/detail.aspx?ID=165038> >. Acesso em: 26 de agosto de 2013.

²⁶ Cf. anexo

(2006), em que os amores secretos de uma abadessa levam um professor a sacrificar mulheres pecadoras; *Le Vampire de Ropraz*²⁷ (2007), história de um cadáver violado e de um culpado “ideal”, por sua deficiência intelectual; *Pardon mère* (2008), em que o autor elabora um acerto de contas com a mãe recentemente falecida, e *Le Dernier Crâne de M. de Sade* (2010), obra póstuma em que são relatados os últimos dias do Marquês de Sade e o posterior sumiço de seu crânio.

Ao comentar sobre o falecimento do autor, o crítico literário e jornalista francês Jérôme Garcin lamentou que a obra de Chessex – tida por ele como uma das maiores do século XX - não fosse ainda suficientemente reconhecida: “Ele tinha imagem ruim na Suíça e pouca tiragem na França.”²⁸

Inédito no Brasil, em traduções de suas obras ou em trabalhos acadêmicos, o “escritor de Ropraz” - alcunha de Chessex em alusão à região do Alto-Jura do cantão de Vaud, mas também a seu romance *Le Vampire de Ropraz* (2007)²⁹ – produz, em seus romances, um deslizamento temático que parece ser o de transportar a sombra da paisagem helvética para a sombra da alma humana, caminhando do local ao universal. Apostamos, assim, que nessa abordagem do sombrio em relação ao resgate da memória no texto literário podemos traçar um ponto de distinção em relação ao trabalho de Charles-Ferdinand Ramuz, autor mais conhecido do que Chessex em nosso território nacional.

Não é nosso objetivo, no momento, apresentar profunda comparação entre as obras de Chessex e de Ramuz, que é tido como o pai fundador da literatura suíça de expressão francesa.³⁰ Entretanto, exatamente por estarmos diante de dois nomes de vulto na história literária que abordamos, seria lacunoso sequer esboçar um paralelo – mesmo que não aprofundado – entre as produções literárias de ambos. Alguns trabalhos nesse sentido foram realizados no meio acadêmico helvético, especialmente por Daniel Maggetti³¹, que é professor de literatura romanda³² na Université de Lausanne e diretor do Centre de Recherches des Lettres romandes, e que publicou alguns ensaios sobre a obra de Charles-Ferdinand Ramuz.³³

²⁷ Este livro foi traduzido em Portugal, pela Sextante, com o título *O Vampiro de Ropraz*.

²⁸ Disponível em: <http://www.lexpress.fr/culture/livre/jacques-chessex-mort-sur-scene_793850.html>. Acesso em: 27 de agosto de 2013.

²⁹ Publicado em Portugal pela editora Sextante com o título *O vampiro de Ropraz*.

³⁰ É possível reservar o tema para um desenvolvimento posterior, o que nos parece produtivo em relação à abordagem do resgate da memória na revisão identitária suíça, por exemplo.

³¹ Cf. : MAGGETTI, Daniel (org.). *Les Écrivains suisses et La Nouvelle Revue française*. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010.

³² No capítulo dedicado a Aimé Steinlen, na obra *L'Invention de la littérature romande 1830-1919* (Lausanne: Éditions Payot, 1995), Daniel Maggetti atribui a esse professor e jornalista, filiado ao Partido Liberal Conservador, o neologismo "romand": "L'appellation 'Suisse romande' n'est pas innocente: dans la bouche de Steinlen, elle s'oppose implicitement à ' Suisse française' (qui laisse entendre une dépendance et met l'accent sur

Fora do território suíço, a comparação também já rendeu alguns estudos. No excelente artigo em que compara o posicionamento de Chessex frente a seu “pai literário” Ramuz, intitulado “Chessex ou comment placer Ramuz à côté des toilettes”³⁴, Marie-Hélène Larochelle, da York University, no Canadá, adianta:

Charles-Ferdinand Ramuz nasceu em Lausanne, em 1878, mesma cidade em que faleceu em 1947. Desde 1914, em *Les cahiers vaudois*, ele se impõe o dever de expressar seu país a partir de uma nova estética e, sobretudo, uma nova língua [...]. Desejoso de inventar uma linguagem, um vocabulário e um ritmo que coincidam com a paisagem lemânica, Ramuz se afasta da norma francesa, principalmente a editorial. [...] A introspecção motiva a literatura suíça desde Rousseau, mas Ramuz é aquele que, retomando esse procedimento para inspirar suas ficções, o transforma em uma tradição moderna. O modelo não se aplica mais ao indivíduo, mas sobre a comunidade, o tormento da comunidade, o tormento como fato coletivo.³⁵

Mais do que as proximidades óbvias entre os dois escritores da mesma origem regional – o enraizamento e a herança calvinista, sobretudo -, o que nos interessa particularmente é a diferença na abordagem do sombrio em suas produções ficcionais, compreendendo, com Paul Ricoeur, ficção como “as criações literárias que ignoram a ambição que tem a narrativa histórica de constituir uma narrativa verdadeira”³⁶ (RICOEUR, 2010, p. 6). O sombrio, em Ramuz, parece estar expresso nessa natureza majestosa que é, ao mesmo tempo, ar e asfixia. Ao afirmar isso, pensamos especialmente em *La grande peur dans la montagne* (1925), obra em que o mal que ronda é misterioso e indefinido, e que o grande embate é entre homem e natureza, com a vitória deste último elemento.

Em Chessex, por outro lado, o conflito se desloca para as relações familiares e as convenções sociais. Não há mal misterioso e indefinido, tudo tem nome e sobrenome, e o sombrio não se esconde mais sob os picos cobertos de neve das imponentes montanhas

la domination culturelle exercée par la France, pour proclamer une indépendance *de facto*.” (MAGGETTI, 1995, p. 60)

³³ Disponível em: < <http://dbserv1-bcu.unil.ch/persovd/auteurvd.php?Code=M&Num=1570> >. Acesso em: 23 de fevereiro de 2015.

³⁴ Marie-Hélène Larochelle, “Chessex ou comment placer Ramuz à côté des toilettes”, revista *CONTEXTES*, 10/ 2012 Disponível em : < <http://contextes.revues.org/4946> >. Acesso em: 01 de abril de 2014.

³⁵ O texto em língua estrangeira é: “Charles-Ferdinand Ramuz est né à Lausanne en 1878 et y est décédé en 1947. Dès 1914, dans *Les cahiers vaudois*, il se fait un devoir d’exprimer son pays selon une nouvelle esthétique et surtout une nouvelle langue qui, selon l’expression de Jérôme Meizoz, se donne ‘le droit de mal écrire’. Désireux d’inventer un langage, un vocabulaire et un rythme qui épousent le paysage lémanique, Ramuz s’écarte de la norme française, éditoriale d’abord. Son esthétique repose sur le contraste entre bienveillance et malédiction et il faut comprendre que ces forces luttent d’abord en chacun avant de dominer un rapport au monde. L’introspection motive la littérature suisse depuis Rousseau, mais Ramuz est celui qui, reprenant cette démarche pour inspirer ses fictions, en fait une tradition moderne. L’examen ne porte alors plus sur l’individu mais sur la communauté, le tourment de la communauté, le tourment étant collectif”. Tradução nossa.

³⁶ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Volume 2. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

alpinas. Provocador, fascinado pelo horror vermelho do sangue, como analisa Dominique Fernandez no prefácio do póstumo *L'Interrogatoire* (2011), Jacques Chessex não se furta de manchar com esse sangue vermelho a memória suíça. Prova disso são os romances *Un Juif pour l'exemple* (2009) e *Le Vampire de Ropraz* (2007), ambos baseados em terríveis fatos históricos, produção tardia que constitui o segmento da obra de Chessex do qual nos ocuparemos.

Embora mergulhar na comparação entre Ramuz e Chessex não seja o objetivo no momento, conforme adiantamos, será necessário retomar os fios desse confronto, especialmente na seção, incluída neste capítulo, dedicada a um esboço sobre a incontornável discussão em torno da problemática definição de literatura suíça.

1.1 Jacques Chessex, um autor suíço

“Eu espreito, tanto internamente quanto ao redor. É por isso que os outros não me são jamais indiferentes.”^{37/38}

O resgate da memória no texto literário de Jacques Chessex, enquanto elemento estruturador de sua identidade helvética e autoral, é um dos fios condutores de nossa tese. Para alcançar o objetivo, é possível abordar a reflexão do autor sobre o assunto, seja em suas obras ou em seus depoimentos, tangenciando suas considerações sobre o fazer literário.

Quando pensamos em uma abordagem paratextual, podemos falar em espaço biográfico – noção forjada pela teórica argentina Leonor Arfuch em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*³⁹ (2010). Tendo por mola-mestra “a proliferação de narrativas vivenciais e seu impacto na (re)configuração da subjetividade contemporânea”, Leonor Arfuch define o que chama de “espaço biográfico” como um ponto de “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa”, que abrangeria, ao lado das formas canônicas (biografias, autobiografia, memórias, diários etc), outras fontes de registro vivencial como “os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática”, “velhas e novas variantes de shows – *talk shows, reality shows*”-, e até mesmo uma tendência qualificada pela

³⁷ BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002, p. 50.

³⁸ O texto em língua estrangeira é: “Je suis un rôdeur aussi bien à l’intérieur qu’à l’extérieur. Voilà pourquoi les autres ne me sont pas tout indifférents.” Tradução nossa.

³⁹ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

pesquisadora como “exercício de ego-história”, presente sobretudo na escritura acadêmica (ARFUCH, 2010, p. 15).

O ato de escrever é *leitmotiv* em Jacques Chessex, não apenas em seus livros de ensaios – como *Charles-Albert Cingria* (1967) ou *Flaubert ou le désert en abîme* (1991) – ou de entrevistas – como *Jacques Chessex - Transcendance et transgression, entretiens avec Geneviève Bridel* (2002) ou *L’Interrogatoire* (2011). Uma interessante abordagem sobre declarações autorais nos é ofertada por Milan Kundera, em *A Cortina*⁴⁰ (2006), onde o escritor, comparado ao pintor, faz de sua obra uma espécie de ateliê:

Um romancista que fala da arte do romance não é um professor discorrendo de sua cátedra. Vamos imaginá-lo mais como um pintor que o recebe em seu ateliê, onde, de todos os lados, os quadros, encostados nas paredes, olham para você. Ele falará de si mesmo, mas ainda mais dos outros, dos romances que ama e que estão secretamente presentes na sua própria obra. Segundo seus critérios de valor, ele irá remodelar diante de você todo o passado a história do romance, e com isso fará com que você descubra sua própria poética do romance, que não pertence senão a ele e naturalmente, portanto, se opõe à poética de outros escritores. (KUNDERA, 2006, p. 75).

Também em seus romances, a reflexão sobre o exercício literário aparece constantemente. Apenas dois exemplos: *La Mort d’un juste* (1996) e *Pardon mère* (2008). *La Mort d’un juste*⁴¹, um romance que circunda a questão do pecado, relata o martírio do professor de Teologia Aimé Boucher, acusado da morte de uma de suas alunas, cujo suicídio teria sido influenciado pelo escandaloso e herético poema “La Sainte Cène”, de autoria do protagonista. No discurso em primeira pessoa, o personagem - que compara o ato de escrever ao ato de acariciar um corpo⁴²- redige para se sentir vivo⁴³, como igualmente expõe Jacques Chessex sobre o fenômeno da escritura, na entrevista concedida pelo autor à jornalista Geneviève Bridel, em *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*⁴⁴ (2002):

Eu tenho em mim certa quantidade de livros a fazer e se não os faço é minha própria morte que posso ver chegar. Eu não ligo a mínima para a opinião dos outros. Aqui se trata de mim, de dar forma, como quero, a certa quantidade de obras que são

⁴⁰ KUNDERA, Milan. *A Cortina*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁴¹ CHESSEX, Jacques. *La Mort d’un juste*. Paris : Grasset, 1996.

⁴² “Voilà pour les mots. [...] Pour la satisfaction d’assouplir, de redresser, de caresser, de peaufiner un texte à la ressemblance d’un corps [...]” (CHESSEX, 1996, p. 36).

⁴³ “- Mais la morte? On va la laisser? Moi, j’écrivais pour être en vie. Je, ou il, ou nous, qu’est-ce que ça fait? J’écrivais pour être vivant, je suis à moitié mort, maintenant.” (CHESSEX, 1996, p. 40).

⁴⁴ BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex - Transcendance et transgression, entretiens avec Geneviève Bridel*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002.

ainda virtuais em mim, e que são profundamente sentidas. Se não faço isso, eu morro.⁴⁵ (BRIDEL, 2002, p. 118, tradução nossa)

Paralelamente, um aspecto que chama atenção na construção de *La Mort d'un juste* é a quantidade de referências literárias que desfilam pelas páginas do romance, em citações de autores ou de obras.⁴⁶ Se a própria escritura é um dos temas do romance, a memória de alguns espaços do território helvético é construída através das referências literárias relacionadas a tais lugares. Assim, esses espaços, que foram frequentados por personalidades da literatura universal, parecem assombrados pelos fantasmas dos escritores. Por exemplo, ao relembrar sua infância em Lausanne, o protagonista, em primeira pessoa, evoca o “fantasma” de Benjamin Constant, nascido no “coração” dessa cidade.⁴⁷

Como dissemos anteriormente, o ato de escrever é tema de Jacques Chessex, tanto em ensaios específicos de crítica literária como em seus próprios romances. Escritores são personagens de suas ficções, a exemplo de Blaise Cendrars, em *Le Vampire de Ropraz*, ou do Marquês de Sade, em *Le Dernier Crâne de M. de Sade*. Na intertextualidade, o escritor vai criando uma teia de referências, construindo a memória de seu próprio corpo literário, em relação tanto ao espaço geográfico quanto ao espaço ocupado por outras obras no interior de sua própria produção. Essa intertextualidade conflui para o que Paul Ricoeur, no segundo volume de *Tempo e narrativa*⁴⁸ (2010), define como uma “recorrência que contribui para a unificação e a integração de nossa experiência literária” (RICOEUR, 2010, p. 30).

Em *La Mort d'un juste*, tal processo intertextual – de forma especular - é evidenciado através do protagonista Boucher, aqui funcionando como *alter ego* de Chessex, para quem o personagem de Constant, Adolfo, integra sua experiência místico-profissional: “Para dizer a verdade, não me surpreendia a aparição de Benjamin Constant em meus pensamentos, nos primeiros dias de minha aposentadoria. Por toda a vida, o personagem Adolfo havia me assombrado.”⁴⁹ (CHESSEX, 1996, p. 55, tradução nossa).

⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “J’ai en moi un certain nombre de livres à faire et si je ne les fais pas, c’est ma mort à moi qui me prend au nez. Je me fiche éperdument de l’avis des autres. Il s’agit de moi, de porter à la forme que je veux un certain nombre d’œuvres qui sont pour l’instant virtuelles en moi, et que je sens très fortement. Si je ne les réussis pas, je meurs.”

⁴⁶ Para citar apenas alguns exemplos: Dumas, Victor Hugo, Gautier, Flaubert (p. 16/17); Sainte-Beuve (p. 33); Joyce (p. 42); Virgílio e Dante (p. 43) etc.

⁴⁷ CHESSEX, Jacques. *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* – A configuração do tempo na narrativa de ficção. Volume 2. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “A vrai dire elle ne m’étonnait pas, cette apparition de Benjamin Constant dans ma pensée aux premiers jours de ma retraite. Le personnage d’Adolphe m’avait hanté toute ma vie.”

O segundo “escritor fantasma”⁵⁰ que ganha relevo na obra não é francófono, mas o russo Vladimir Nabokov, que morreu em Montreux, na Suíça, em 2 de junho de 1977. Com o autor de *Lolita*, o protagonista de *La Mort d’un juste* “dialoga” enquanto passeia às margens do lago.⁵¹ Em seguida, a referência é outro russo, Dostoievski, que teria morado em Vevey, cidade que também integra o cantão de Vaud, no ano de 1868, na ocasião da escritura de *O Idiota*.⁵² Continuando a peripécia, o protagonista, em passeio por essa Suíça frequentada por escritores e filósofos, segue os passos de Nietzsche, de Rilke e de Pierre Jean Jouve.⁵³

Na construção do jogo especular entre autor e narrador, Chessex leva seu protagonista a ultrapassar as fronteiras suíças, para encontrar, em Lisboa, seu duplo português, Fernando Caetano. O poeta lisboeta é autor do poema “Le Nouveau Banquet”, cujos versos possuem grande semelhança aos de Aimé Boucher, em seu “La Sainte Cène”.⁵⁴ Como numa sala de espelhos, Jacques Chessex reflete, assim, as aparições dos “escritores fantasmas” com personagens ficcionais, que, por sua vez, inspiram suas obras nesses mesmos vultos universais, cujo paroxismo parece ser as referências, nos títulos dos dois poemas, a Leonardo da Vinci e a Platão.

1.1.1 O ato da escritura: dimensão pragmática da memória

Na publicação póstuma *L’Interrogatoire* (2011), que é uma autoentrevista, Jacques Chessex diz ter escrito *Pardon mère* (2008) para aliviar sua consciência do peso de ter sido um filho ingrato: “Eu escrevi um livro para pedir perdão por minha injustiça. [...] Escrevendo esse livro, e sobretudo depois que ele foi editado, sinto grande alívio quanto à memória de minha mãe”⁵⁵ (CHESSEX, 2011, p. 49, tradução nossa). A relação entre resgate da memória e o ato da escritura é evidente nos textos e paratextos chessexianos, indo do acerto de contas com a mãe ao expurgo exaustivo do suicídio de seu pai: “Meu pai se matou com uma bala na

⁵⁰ Piscadela de olho para o título do filme de Roman Polanski lançado em 2010, quando cumpria prisão domiciliar na Suíça.

⁵¹ CHESSEX, Jacques. *Op. cit.*, p. 86.

⁵² *Ibidem*, p. 116.

⁵³ *Ibidem*, p. 200.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 236.

⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “Je m’accuse d’avoir été un mauvais fils. J’écris un livre pour demander pardon de mon injustice. [...] Écrivant ce livre, et surtout depuis qu’il a paru, je ressens un grand allègement quant à la mémoire de ma mère.”

têmpora em 1956. Eu tinha vinte e dois anos. Essa morte jamais deixou de me habitar nem de obsedar vários de meus livros.”⁵⁶ (CHESSEX, 2011, p. 68, tradução nossa).

O que realiza Jacques Chessex em suas obras metaliterárias, que reúnem os fios do resgate da memória com aqueles da reflexão sobre a experiência da escritura, é, na análise de Paul Ricoeur, um exercício pragmático do ato da lembrança. Em *A memória, a história, o esquecimento*⁵⁷ (2007), o filósofo francês afirma que “[...] lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa.” (RICOEUR, 2007, p. 71). “Fazer” alguma coisa, para Chessex, é escrever e, escrevendo, pensar essa própria busca.

O romance *Pardon mère* foi publicado por Chessex em 2008, sete anos após o falecimento de sua mãe já idosa. Assim como em *La Mort d’un juste*, o ficcional pedido de perdão do autor é tecido a partir da busca de dois tipos de lembrança: a espacial e a literária. As imagens de sua mãe se confundem com a paisagem helvética⁵⁸, a ponto de seu amor pela neve ser considerado uma espécie de bem herdado: “É talvez de ouvir minha mãe contar esses fatos que surgiu minha curiosidade sobre a neve, que sempre associo a ela, a sua infância, ao voo dos flocos que giram do lado de fora da janela do quarto em que ela nasceu.”⁵⁹ (CHESSEX, 2008, p. 16, tradução nossa).

Ao reconstruir um tempo de luminosidade e de neve branca, aquele da infância de sua mãe, o escritor se posiciona como observador de um tempo-antes, um tempo ao qual ele não pertenceu.⁶⁰ Aliando, assim, à dimensão pragmática de busca da memória a dimensão cognitiva dessa mesma busca – recebimento, acolhimento de uma imagem do passado -, Jacques Chessex efetua o que Paul Ricoeur designa como rememoração, ou seja, a “[...] superposição na mesma operação de *anamnesis*⁶¹, da meditação, da recordação, das duas problemáticas: cognitiva e pragmática” (RICOEUR, 2007, p. 71). Da mesma forma que o

⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “Mon père s’est suicidé d’une balle dans la tempe en 1956. J’avais vingt-deux ans. Cette mort n’a cessé de m’habiter, ni de hanter plusieurs de mes livres.”

⁵⁷ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

⁵⁸ “De ma mère, à tout instant, j’ai des images qui me percent le cœur. Ma mère à la montagne, l’été, paysage d’herbe drue, de fleurs solaires où tremblent des vulcains aux ailes de feu, toujours son regard azuré, son rire, sa démarche rapide sur la crête.” (CHESSEX, 2008, p. 11)

⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “C’est peut-être d’entendre ma mère raconter ces événements que m’est venue ma curiosité de la neige, que j’associe toujours à elle, à son enfance, au vol de flocons qui tourbillonnent à la fenêtre de la chambre où elle naît.”

⁶⁰ “Mais de quel temps, de quel avant, sinon de ce qu’elle est, devient, découvre, avant de me porter en elle ? Je remonte et déroule un temps auquel je n’appartiens pas. Celui de ma mère avant moi. Lumière et neige.” (CHESSEX, 2008, p. 16-17).

⁶¹ Grafia e destaque do autor.

tempo-antes é explícito no texto de Chessex, é a marca temporal que distinguirá, na teoria de Ricoeur, rememoração e memorização, esta última claramente relacionada à aprendizagem.⁶²

Obviamente, mesmo que o tempo visitado por Chessex seja aquele anterior à sua concepção, a experiência do lembrar-se é privada. Como esclarece Paul Ricoeur, recorrendo a Santo Agostinho, “a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado” (RICOEUR, 2007, p. 107). E é na narrativa que o fluxo das lembranças descontínuas poderá alcançar o estatuto de “memória no singular”⁶³, cujo sentido de orientação na passagem do tempo é “[...] em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para a frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo.” (RICOEUR, 2007, p. 108). A consciência desse movimento é o que possivelmente faz com que Jacques Chessex compare o tempo em que sua mãe viveu sem ele ao tempo em que ele viveu sem ela.⁶⁴

Essa mãe que tinha a terra na alma⁶⁵ é a mesma que amava a “linguagem útil, imagística e clara”⁶⁶ e que, portanto, legou a seu filho escritor o “prazer pela linguagem clássica”:⁶⁷

Ela possuía a inteligência intuitiva do texto no momento em que citava La Fontaine ou, sempre pertinentemente, citava seus provérbios de preferência. Assim, ela aprofundou e cultivou a memória de seu filho. Dando-me o gosto pela fábula, é evidente, e o ritmo da narrativa, seu fraseado, seus silêncios, sua bem-vinda finalidade. Saber entrar no texto, apreender seu tempo, sua música do início ao fim, com seus *altos* e seus *baixos*, chegar ao termo, - terminar, um dos exercícios mais perigosos da escritura.⁶⁸ (CHESSEX, 2008, p. 42, tradução nossa)

Não estamos, entretanto, diante de um herdeiro passivo das lições de moral de La Fontaine. Estamos diante do Jacques Chessex que compara o ato da escritura ao acariciamento de um corpo feminino, como vimos anteriormente, a propósito de *La Mort d'un juste*, e que explicita a relação, em suas reflexões, entre sexo e exercício literário. Em

⁶² Cf. RICOEUR, 2007, p. 73.

⁶³ Cf. RICOEUR, 2007, p. 108.

⁶⁴ Cf. CHESSEX, 2008, p. 17.

⁶⁵ Cf. CHESSEX, 2008, p. 21.

⁶⁶ Cf. CHESSEX, 2008, p. 39.

⁶⁷ Cf. CHESSEX, 2008, p. 40.

⁶⁸ O texto em língua estrangeira é: “Elle avait l’intelligence intuitive du texte au moment où elle disait La Fontaine, ou citait toujours à propos les proverbes qu’elle choyait. Ainsi a-t-elle creusé et cultivé la mémoire de son fils. Me donnant le goût de la fable, c’est évident, et le rythme du récit, son phrasé, ses silences, sa finalité bienvenue. Savoir entrer dans le texte, tenir son temps, sa musique de part en part, avec ses hauts et ses bas, aborder la fin, - finir, l’un des exercices les plus dangereux de l’écriture.”

L'Interrogatoire, o autor diz que a vertigem e a estupefação presentes no ato de escrever só são comparáveis às advindas do verdadeiro ato de fazer amor.⁶⁹

É, portanto, esse Jacques Chessex, eterno “traidor”, que, mesmo pedindo perdão a sua mãe morta, não consegue ir até o fim de sua tarefa, como se fosse presa do perigo que reconhece haver em terminar uma obra literária. O pedido de perdão do escritor não pode alcançar o tempo das palavras no atemporal fazer literário. Não há arrependimento possível por ter aprendido a fazer o que só ele poderia fazer, ninguém mais⁷⁰: “Quando viva, sei que eu não me curvaria à atitude de minha mãe: ela sempre detestava meus romances, e eu não mudaria uma linha sequer para agradá-la.”⁷¹ (CHESSEX, 2008, p. 44, tradução nossa).

A comparação entre a falha no ficcional pedido de perdão e o término como um dos exercícios mais perigosos da escritura é especialmente profícua se considerarmos a alargada reflexão de Paul Ricoeur, no segundo volume de *Tempo e narrativa* (2010), sobre o fim da arte de narrar.⁷² Certamente, a nada inocente declaração de Jacques Chessex pode e deve contribuir para a afirmação de nossa tese, do ato de escrever e da reflexão sobre esse ato como *leitmotiv* em Jacques Chessex. Retomando a noção aristotélica de *mythos* enquanto a imitação de uma ação una e completa, Ricoeur apresenta a proposta de considerar o abandono do critério de completude, no romance moderno, como um sintoma do fim da tradição da composição da intriga.

Entretanto, levando em consideração o mundo do leitor, Ricoeur apresenta outra perspectiva analítica, que compreende a possibilidade de uma obra concomitantemente fechada (quanto à configuração) e aberta (quanto ao impacto receptivo). Sob esse prisma, a afirmativa de Chessex, que posiciona sua mãe como a leitora privilegiada de um livro que jamais poderia ler, já que estava morta, parece realmente nos conduzir para essa dupla impossibilidade: a do perdão e a da finitude autoral. Diz Ricoeur:

Um fecho não conclusivo convém a uma obra que levanta propositadamente um problema que o autor considera insolúvel; não deixa contudo de ser um fecho deliberado e pensado, que realça de maneira reflexiva o caráter interminável da temática da obra inteira. A inconclusão declara de certo modo a irresolução do problema colocado. (RICOEUR, 2010, p. 37)

⁶⁹ Cf. CHESSEX, 2011, p. 43-44.

⁷⁰ “Je vous l’ai dit clairement : je n’ai aucune jalousie littéraire. Parce que je suis persuadé d’être le seul à pouvoir faire ce que je fais.” (CHESSEX, 2011, p. 43)

⁷¹ O texto em língua estrangeira é: “De son vivant, je savais que je n’infléchirais pas l’attitude de ma mère: elle détestait toujours mes romans, et je n’en changerais pas une ligne pour lui plaire.”

⁷² Paul Ricoeur vai concluir sua longa argumentação negando a possibilidade do fim da arte de narrar. Segundo ele, uma vez que não podemos idealizar uma cultura sem esse conhecimento, é preciso confiar no surgimento de novas formas do narrar, que gerarão metamorfose, mas não extinção, da função narrativa.

Levando em consideração as expectativas do leitor-mãe e do leitor-pai, não é possível falar, como reconhece Chessex, de um acabamento perfeito, uma vez que não é possível falar de satisfação de expectativas. Poderíamos, com certeza, avançar na discussão, como faz Paul Ricoeur, estabelecendo os limites entre expectativa e decepção. Não rumaremos, porém, nesse sentido, preferindo, no momento, chamar atenção para o caráter teleológico da reflexão chessexiana, considerando, conforme o Aristóteles da *Metafísica*, teleologia como a experiência do saber em que o processo é a própria meta do processo. É nesse sentido teleológico que compreendemos o alívio de Chessex quanto à memória de sua mãe após a redação de *Pardon mère*. O pedido de perdão capaz de aliviar a consciência é o da própria escritura, em sua dimensão pragmática, de busca semântica de imagens do passado.

1.1.2 Primeiras críticas: “engajamento afetivo” e “interioridade desesperada”

Na ocasião do lançamento de *Le Dernier Crâne de M. de Sade*⁷³, em 2010, algumas das resenhas publicadas aludiam ao aspecto “pornográfico” da obra de Jacques Chessex, apenas uma das muitas acusações que sempre o seguiram.⁷⁴ A designação restritiva é levada a tal ponto que o livro póstumo, publicado pela francesa Grasset, foi exposto nas livrarias suíças lacrado em um envelope plástico, com a inscrição “reservado aos adultos”.⁷⁵ Já na França, que não acompanhou a advertência da pátria do escritor, a edição de bolso do referido romance tem sim uma tarja vermelha, mas com a inscrição: Prix Sade 2010.

Nos anos 1970, década do Goncourt de Chessex, entretanto, os críticos literários suíços não falavam de pornografia ou de blasfêmia. Manfred Gsteiger, em *La nouvelle littérature romande* (1978)⁷⁶, qualifica a obra do jovem Chessex como exemplar no âmbito da “literatura nacional” *vaudoise* e moderna.^{77/78} No momento da publicação de Gsteiger – que curiosamente escreveu sobre essa “nova” literatura romanda em alemão, e só depois elaborou

⁷³ CHESSEX, Jacques. *Le Dernier Crâne de M. de Sade*, Grasset, 2010.

⁷⁴ Disponível em: <http://www.rts.ch/info/culture/1066589-le-dernier-livre-de-chessex-reserve-aux-adultes.html> ou < http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/01/08/en-suisse-l-ultime-livre-de-jacques-chessex-reserve-aux-adultes_1289176_3260.html >. Acesso em: 03 de março de 2015.

⁷⁵ Disponível em: < <http://lagrandesuisse.blog.lemonde.fr/2010/01/07/en-suisse-jacques-chessex-est-accuse-de-pornographie-dure/> >. Acesso em: 03 de março de 2015.

⁷⁶ GSTEIGER, Manfred. *La nouvelle littérature romande*. Vevey : Éditions Bertil Gallant ; Lausanne e Zurique : Éditions Ex Libris, 1978.

⁷⁷ Aspas do autor.

⁷⁸ GSTEIGER, Manfred. *Op. cit.*, p. 37-38.

a versão francesa -, Jacques Chessex já havia publicado, em prosa, *La Tête ouverte* (1962), *La Confession du pasteur Burg* (1967), *Reste avec nous* (1967) e *Portrait des Vaudois* (1969). Dessas obras iniciais, a mais conhecida, na época, é justamente *Portrait des Vaudois*, uma espécie de compilação de histórias que tipificam a vida no campo, a sociedade de Lausanne, a devoção religiosa e outros aspectos característicos de seu cantão. Na análise de Gsteiger sobre a obra: “[...] as palavras e frases são justas, as descrições são exatas, construídas com cuidado, até no menor detalhe; e, ainda assim, o desenvolvimento verbal é de uma riqueza abundante, rabelaisiana.”⁷⁹ (GSTEIGER, 1978, p. 38, tradução nossa).

Como fica claro, a leitura de Gsteiger sobre a obra de Chessex é aquela do “engajamento afetivo”⁸⁰ do autor a seu cantão de Vaud, de forma que é o “conhecimento de seu país que conduz o escritor ao conhecimento de si mesmo.”⁸¹ Entretanto, como não é possível esgotar a análise nesse ponto, especialmente após a publicação de *Carabas* (1971), Manfred Gsteiger orienta sua crítica para o viés barroco de Chessex, que se revela “anticlássico, contraditório, afetado até”.⁸² Nesse sentido, sua linguagem é caracterizada pela antítese, pela enumeração, pela abstração e pelo jogo de alusões. Paralelamente, conforme nos esforçaremos a demonstrar no fio da presente tese, compreendemos justamente o oposto do que propõe Manfred Gsteiger, apostando que é o conhecimento de si mesmo que conduz Jacques Chessex ao conhecimento de seu país.

Após *Carabas*, Chessex edita *Les Saintes Écritures* (1972), compilação de ensaios literários sobre escritores da Suíça francesa, e *L'Ogre*, publicado em Paris em 1973. De caráter fortemente autobiográfico, o romance, que lhe rendeu o Goncourt no mesmo ano, é a luta contra a figura paterna sufocante, através de uma escrita que exaure a impotência, a autodestruição e o isolamento. O desfecho, não necessariamente surpreendente, é o suicídio do protagonista.

Jean Calmet, que carrega as mesmas iniciais de Jacques Chessex, é um professor de latim quarentão e medíocre, que se sente constantemente observado e julgado por esse pai morto, exigente e sarcástico. Sobre a obra, analisa Gsteiger:

Em primeiro plano, uma tragédia da impotência; no centro, o processo do mundo paterno, da ausência de liberdade, da fixação em uma interioridade desesperada: o romance oferece imagens da mitologia clássica ou popular, de visões de sonho, de

⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] les mots et les phrases touchent juste, les descriptions sont exactes, construites avec soin, jusque dans le moindre détail ; et cependant le déploiement verbal est d’une richesse foisonnante, rabelaisienne.”

⁸⁰ GSTEIGER, Manfred. *Op. cit.*, p. 38.

⁸¹ GSTEIGER, Manfred. *Op. cit.*, p. 39.

⁸² GSTEIGER, Manfred. *Op. cit.*, p. 39.

tipos psicológicos; ele alia a topografia minuciosamente descrita, a atmosfera de Lausanne, os alunos, os intelectuais, os burgueses presentes de uma forma bem realista, com o fantástico de um mundo surreal onde a dimensão temporal parece, algumas vezes, abolida.⁸³ (GSTEIGER, 1978, p. 41, tradução nossa)

A “interioridade desesperada” aludida por Gsteiger é traduzida por Jean-Pierre Monnier, em seu (poético) livro de ensaios intitulado *Écrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit*⁸⁴ (1979), como silêncio e melancolia, como prevalência do espaço interior dos escritores romandos.⁸⁵ O silêncio, quando rompido por uma voz exterior, cede espaço à memória, da mais secreta até a mais fatalista. Diz Monnier: “Gosto bastante que um médico francês da época de Luís XVI tenha pensado que *nostalgia* era uma palavra que faltava no vocabulário clínico de sua corporação e que tenha assim nomeado esse mal do retorno sofrido pelos mercenários suíços.”^{86/87} (MONNIER, 1979, p. 44, tradução nossa).

Monnier, que no momento da elaboração de seus ensaios aborda bem mais a obra de Charles-Ferdinand Ramuz do que a do então jovem Jacques Chessex, tece considerações sobre o fazer literário e o fazer literário na Suíça francesa que exaltam a diferença cultural⁸⁸, regional⁸⁹ ou linguística⁹⁰ entre as regiões helvéticas. Escrever, para Monnier, é, ao mesmo tempo, louvar o país e escapar do silêncio que este mesmo país quase impõe:

Sempre (e quase sempre sem saber), nós retornamos da ausência, dessa espécie de morte que se mostra no inverno, do silêncio em que nada mais se inscreve, quando não passa ninguém, e, alguns dias, dessa representação fisicamente experimentada do nada, na qual o espírito busca sonhadamente a brecha pela qual escapar.⁹¹ (MONNIER, 1979, p. 114, tradução nossa)

Busca de si mesmo no exercício da liberdade da escritura, que muitas vezes resulta em violenta autoexposição, como no caso de Jacques Chessex. Romper o silêncio da neve que

⁸³ O texto em língua estrangeira é: “Au premier plan, une tragédie de l’impuissance, au centre le procès du monde paternel, de l’absence de liberté, de la fixation dans une intériorité désespérée : le roman offre des images de la mythologie classique ou populaire, des visions de rêve, des types psychologiques ; il alie la topographie minutieusement décrite, l’atmosphère de Lausanne, les élèves, les intellectuels, les bourgeois présents d’une manière fort réaliste, avec le fantastique d’un monde surréel où la dimension temporelle semble parfois abolie.”

⁸⁴ MONNIER, Jean-Pierre. *Ecrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit*. Vevey, Editions bertl Galland, 1979

⁸⁵ MONNIER, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 43.

⁸⁶ O texto em língua estrangeira é: “J’aime assez qu’un médecin français vivant sous Louis XVI ait pensé que la nostalgie était un mot qui manquait au vocabulaire clinique de sa corporation et qu’il ait ainsi nommé ce mal du retour dont souffraient les mercenaires suisses.”

⁸⁷ Itálico do autor.

⁸⁸ MONNIER, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 47.

⁸⁹ MONNIER, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 48.

⁹⁰ MONNIER, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 60.

⁹¹ O texto em língua estrangeira é: “Toujours (et presque toujours sans le savoir), nous repartons de l’absence, de cette espèce de mort qui se montre dans l’hiver, du silence où ne s’inscrit plus rien, où ne passe plus personne, et, certains jours, de cette représentation physiquement éprouvée du néant, dans quoi l’esprit cherche rêveusement la brèche par où il échappera.”

cai, e que sob si esconde todo o solo – formato e consistência -, deixando explodir ondas de memórias e esquecimentos. Toda a estreiteza do espaço romando pode reverberar na inquietude de existir. Reconstruir a memória pode ser expiar, expiar aquilo que Monnier descreve como destino inventado;⁹² verdade inexistente, mas viva;⁹³ condenação à marginalidade.⁹⁴ Como repete Paul Ricoeur, narrar é a mesma coisa que refletir sobre os acontecimentos narrados.⁹⁵ Apostamos, então, que reconstruir a memória é reorientar a seta da expiação: escrever e viver, num único movimento.

1.1.3 O “fundador” da “nova literatura romanda”

A metaliteratura presente na obra romanesca de Jacques Chessex é reveladora de um lado do escritor que, embora não seja tema na presente tese, merece atenção: o crítico literário. Sua importância na construção do campo crítico helvético é tamanha que ele é considerado o *chef de file* da chamada “nova literatura romanda”. A “nova literatura romanda” deve essa definição ao título da já citada obra de Manfred Gsteiger, publicada em 1978. Esse título, entretanto, segue uma tendência de consolidação do campo local das letras helvéticas de expressão francesa iniciada nos anos 1960, conforme atesta Daniel Maggetti em seu artigo “L’Historiographie des lettres romandes (1960-2000): de la célébration à la normalisation”⁹⁶, que abordaremos com mais rigor adiante.

Na obra de Gsteiger, ele analisa, a respeito de Jacques Chessex: “Por sua importância, por sua evolução ambiciosa, por seu traço claro, sua obra pode ser considerada como o exemplo dessa ‘literatura nacional’ *vaudoise* e moderna”⁹⁷ (GSTEIGER, 1978, p. 37-38, tradução nossa). Também Daniel Maggetti, no artigo anteriormente citado, considera a

⁹² MONNIER, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 60.

⁹³ MONNIER, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 140.

⁹⁴ MONNIER, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 204.

⁹⁵ “Assim, já tivemos a oportunidade de dizer que narrar já é ‘refletir sobre’ os acontecimentos narrados.”

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Volume 2, 2010, p. 103.

⁹⁶ MAGGETTI, Daniel. “L’Historiographie des lettres romandes (1960-2000): de la célébration à la normalisation” In : D’HULST, Lieven ; MOURA, Jean-Marc (Org.). *Les Études littéraires francophones : état des lieux*. Lille : Presses de l’Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, Collection UL3 travaux et recherches, 2003, p 197-207.

⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Par son importance, par son évolution ambitieuse, par sa trace nette, son œuvre peut être considérée comme l’exemple même de cette ‘littérature nationale’ vaudoise et moderne.”

publicação, em 1972, de *Les Saintes Écritures*, livro de ensaios de Chessex, como “um dos atos de fundação da ‘nova literatura romanda’”⁹⁸ (MAGGETTI, 2003, p. 200-201).

Levando em consideração esse limite estabelecido por Gsteiger e por Maggetti, somos conduzidos a pensar em uma “antiga literatura romanda”, mesmo que essa divisão nos pareça um pouco didática e, assim, artificial. De toda forma, podemos compreender que a referência a um “antigo” ou “anterior” é relacionada a uma literatura iniciadora do helvetismo e da identidade suíça, sob forte influência das letras francesas. Não por acaso, Daniel Maggetti vai excluir os nomes de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Madame de Staël (1766-1817), Benjamin Constant (1767-1830) e até mesmo Blaise Cendrars (1887-1961) da lista de autores reconhecidos da literatura romanda, uma vez que são “escritores de origem suíça, mas integrados à história literária francesa”.⁹⁹

Tanto Maggetti quanto Paul Gorceix, em *Littérature francophone de Belgique et Suisse*¹⁰⁰ (2000), citam, no rol da primeira fase da literatura romanda, os nomes dos genebrinos Rodolphe Töpffer (1799-1846), Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) e Charles-Albert Cingria (1883-1954), e dos *vaudois* Alexandre Vinet (1797-1847) e Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), entre outros. Entre os contemporâneos, em lista longe de ser exaustiva, podemos citar Corinna Bille (1912-1979), Alice Rivaz (1910-1998), Nicolas Bouvier (1929-1998), Maurice Chappaz (1916-2009), Jacques Mercanton (1910-1996), Jean-Pierre Monnier (1921-1997) e Anne-Lise Grobéty (1949-2010), entre outros. E deixamos de lado todos os “escritores migrantes”, porque estenderia a discussão a caminhos não relevantes no contexto.

A carreira literária de Jacques Chessex começou paralelamente àquela de professor, após o diploma de licenciatura em Letras obtido na Universidade de Lausanne. Entre 1961 e 1969, deu aulas no Collège secondaire de Béthusy. Em seguida, até 1996, trabalhou no Gymnase de la Cité. Paralelamente, Chessex escrevia sem parar: poesias, romances, crônicas em jornais, ensaios. O primeiro livro de crítica literária foi dedicado à obra de Charles-Albert Cingria, publicado em 1967, pela editora parisiense Pierre Seghers. Em seguida, em Lausanne, o autor editou, pela Bertil Galland, o já mencionado *Les Saintes Écritures* (1972). Em 1977, pela mesma editora, foi publicado *Adieu à Gustave Roud*. Em Paris, Chessex publicou, ainda, *Maupassant et les autres* (1981) e *Flaubert ou le désert en abîme* (1991). Não estamos incluindo nessa lista seus livros de crítica de arte nem os de crônicas.

⁹⁸ “L’un des actes fondateurs de la ‘nouvelle littérature romande’ est la publication, en 1972, d’une suite d’essais que Jacques Chessex intitule *Les Saintes Écritures* : présenté en quatrième de couverture comme une ‘introduction à la littérature romande d’aujourd’hui, puisqu’on s’y intéresse partout’, l’ouvrage joue sur l’enracinement et la mise en relation, voire la filiation entre des voix du passé et des auteurs contemporains.”

⁹⁹ MAGGETTI, Daniel. *Op. cit.*, p 201.

¹⁰⁰ GORCEIX, Paul. *Littérature francophone de Belgique et Suisse*. Paris: Ellipses, 2000.

As crônicas, entretanto, são parte fundamental em sua trajetória de crítico literário e de divulgador das letras romandas. Antes mesmo de ser formado, aos 19 anos, Jacques Chessex criou uma revista literária intitulada *Pays du lac*, editada entre 1953 e 1955. Em 1964, foi a vez da já mencionada *Écriture*, fundada ao lado de Bertil Galland¹⁰¹, publicação voltada a todos os poetas da Suíça francesa. Em 1969, o escritor criou, com Nicolas Bouvier, Maurice Chappaz e Bertil Gallant, o prêmio Georges-Nicole, ainda existente, atribuído a escritores suíços ainda não publicados. Em função das várias iniciativas de Jacques Chessex relacionadas ao fortalecimento do campo local das letras romandas, Gérard Froidevaux, em artigo consagrado ao escritor no livro organizado por Roger Francillon, *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*¹⁰², classifica como notável a contribuição do escritor em defesa da literatura romanda.¹⁰³

Mas, a exemplo de sua escolha em publicar tanto na Suíça quanto na França, as críticas literárias do escritor também ganham voz na capital do Hexágono. Stéphane Pétermann escreve um artigo sobre a contribuição de Chessex na *Nouvelle Revue Française*, intitulado “‘J’ai besoin de Paris comme j’ai besoin du Pays de Vaud’: Jacques Chessex et la NRF”, publicado em *Les Écrivains suisses et La Nouvelle Revue française*, obra organizada por Daniel Maggetti.¹⁰⁴ No artigo, Pétermann posiciona Chessex como uma espécie de “correspondente” da NRF na Suíça romanda, elaborando notas críticas com uma visão bastante pessoal sobre o fazer literário: “[Na NRF] ele afirma a sua predileção pelas crônicas camponesas, mas igualmente pelas obras nas quais a violência, o horror e a obsessão do erotismo restituem a experiência do mal e da angústia”¹⁰⁵ (PÉTERMANN, 2010, p. 201, tradução nossa).

Em pouco tempo, e antes mesmo de ter publicado uma obra de sua autoria, Chessex se torna o responsável pela editoria de romances da revista, tendo a oportunidade de traçar uma rede de filiações literárias com autores franceses e suíços. Nesse contexto, o jovem poeta suíço publica, em 1967, *La Confession du pasteur Burg*. Paralelamente ao trabalho publicado

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.bibliomedia.ch/de/autoren/Chessex_Jacques/274.html>. Acesso em: 12 de março de 2015.

¹⁰² FROIDEVAUX, Gérald (1998). “Jacques Chessex”. In: FRANCILLON, Roger (org). *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*, vol.3. Lausanne: Editions Payot Lausanne, p.404-414.

¹⁰³ “[Chessex] a ainsi apporté une contribution notable à la défense et à l’illustration de la littérature romande, dont l’existence, l’unité et l’originalité ne font pour lui pas de doute” (Froidevaux, 1998, p.406).

¹⁰⁴ MAGGETTI, Daniel (org.). *Les Écrivains suisses et La Nouvelle Revue française*. Paris: Éditions Classiques Garnier, coleção “Études de littérature des 20e et 21e siècles”, 2010.

¹⁰⁵ O texto em língua estrangeira é: “Il y affirme sa prédilection pour les chroniques paysannes, mais également pour les œuvres où la violence, l’horreur et l’obsession de l’érotisme restituent l’expérience du mal et de l’angoisse.”

na *Nouvelle Revue Française*, Jacques Chessex se mostra “engajado em quase todas as iniciativas que marcam a paisagem literária romanda”: “Animador fervoroso da vida cultural de seu país, Chessex se torna também ‘teórico’ da literatura romanda através de considerações sobre sua existência, sua especificidade, sua história e seus modelos [...]”¹⁰⁶ (PÉTERMANN, 2010, p. 205, tradução nossa).

O que faz Jacques Chessex na *Nouvelle Revue Française* é literatura comparada, buscando tecer afinidades entre os autores suíços romandos de várias gerações. Suas críticas são a tal ponto reconhecidas que, conforme afirma Stéphane Pétermann, no início dos anos 1970, Jacques Chessex é considerado, no meio literário, como o sucessor de Charles-Ferdinand Ramuz e de Gustave Roud.¹⁰⁷ Ao mesmo tempo, é designado como *chef de file* dessa “nova literatura romanda”.¹⁰⁸

Ao relatar essa mesma experiência na *Nouvelle Revue Française*, Jacques Chessex, na entrevista concedida a Geneviève Bridel, lembra que, em 1960, quando foi morar em Paris, procurou pessoalmente Jean Paulhan, na época diretor da publicação ao lado de Marcel Arland. Os dois se tornam amigos e Paulhan, no relato de Chessex, é um dos grandes responsáveis por sua introdução no meio literário parisiense.¹⁰⁹ Sobre o título de *chef de file*, Chessex, na mesma entrevista, o recusa enfaticamente: “Eu nasci no país de Vaud, sou de origem *vaudoise* e suíça por parte de pai e mãe, então minha raiz é aqui. No entanto, não me sinto limitado a nenhum movimento literário, não sou líder de nada e não pertencço a nenhuma escola, grupo ou organização literária romanda.”¹¹⁰ (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 167, tradução nossa).

1.1.4 Autoria, intencionalidade e estilo

Ser divulgador ferrenho da literatura romanda e, ao mesmo tempo, negar qualquer pertencimento restritivo é uma boa perspectiva de análise do posicionamento de Jacques

¹⁰⁶ O texto em língua estrangeira é: “Animateur fervent de la vie culturelle de son pays, Chessex se fait aussi ‘théoricien’ de la littérature romande par des considérations sur son existence, sa spécificité, son histoire et ses modèles [...].”

¹⁰⁷ Cf. PÉTERMANN, Stéphane. In: MAGGETTI, Daniel (org.). *Op. Cit.*, p. 207.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 206.

¹⁰⁹ Cf. BRIDEL, *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002, p. 157-163

¹¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “Je suis né au pays de Vaud, je suis d’origine vaudoise et suisse par mes deux parents, donc ma souche est ici. Pour autant, je ne me sens pas du tout enfermé dans un quelconque mouvement littéraire, je ne suis chef de file de rien du tout et je n’appartiens à aucune école, aucun groupe ni aucune organisation littéraire romande.”

Chessex enquanto autor. A nossa leitura das obras em prosa de Jacques Chessex nos afasta cada vez mais do enquadramento do escritor como regionalista.¹¹¹ Acreditamos que a ambientação helvética de seus romances, assim como o vocabulário escolhido, muitas vezes revelador de uma lexicografia suíço-romanda,¹¹² não bastam para acatar essa restrição. Como teremos a oportunidade de analisar em *Le Vampire de Ropraz*, a via de Chessex é bem mais a da ironia do que a do elogio, como se todo o tempo o escritor preferisse o confinamento justamente para contrapô-lo à imensidão da imponente paisagem. É como se essa paisagem tão majestosa quanto sufocante fosse sempre vista através da janela.

Defendemos aqui, quando nosso interesse é discutir e descortinar um processo literário de construção da memória, uma concepção de autoria bastante próxima da apresentada por Antoine Compagnon em seu *O demônio da teoria*¹¹³ (2012). No capítulo dedicado ao tema, Compagnon debate, através da análise do termo *intenção*, “a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto” (COMPAGNON, 2012, p. 47). Não cabe, nesse momento, traçar nenhum histórico sobre a trajetória do papel autoral na Teoria da Literatura, o que já foi feito por alguns críticos, entre os quais o próprio Compagnon. Deixaremos claro, entretanto, a seguir, a definição de autor que aplicaremos ao caso das obras em prosa de Jacques Chessex.

Posicionando o cerne da discussão sobre a autoria no conceito de intenção – intenção que, segundo o crítico literário francês, persistiu até mesmo na argumentação dos partidários da “morte do autor”¹¹⁴ -, Antoine Compagnon sustenta que “[...] a intenção é mesmo o único critério concebível de validade da interpretação, mas [...] não se identifica com a premeditação ‘clara e lúcida’”¹¹⁵ (COMPAGNON, 2012, p. 78). A partir daí, Compagnon explica sua premissa conciliando dois pontos que podem basear uma obra: o que é dito com

¹¹¹ Um interessante artigo que aborda o assunto, em especial na obra *Portrait des Vaudois*, é o escrito por Corina da Rocha Soares, da Universidade de Aveiro, intitulado “Le régionalisme de Jacques Chessex – questions autor d’une lecture de *Portrait des Vaudois*”. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12215.pdf> >. Acesso em: 13 de março de 2015.

¹¹² Mais informações a respeito estão disponíveis no inventário de Martin-Dietrich Glessgen sobre a lexicografia na obra de Jacques Chessex, em “Les régionalismes dans les romans de Jacques Chessex, auteur romand”. Disponível em : <<http://www.rose.uzh.ch/seminar/personen/glessgen/Chessex.pdf>>. Acesso em: 13 de março de 2015.

¹¹³ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

¹¹⁴ “Mesmo os partidários da morte do autor jamais renunciaram a falar, por exemplo, de ironia ou de sátira, embora essas categorias não tenham sentido senão com referência à intenção de dizer uma coisa para fazer compreender outra: era exatamente essa a intenção que Rabelais pretendia desabonar fustigando seu leitor no prólogo de *Gargantua*.” (COMPAGNON, 2012, p. 67).

¹¹⁵ Compagnon faz alusão ao raciocínio de Picard, em sua defesa de que o único critério de validade da interpretação é a “intenção clara e lúcida” do autor.

referência ao seu próprio contexto, seja ele linguístico, histórico ou cultural, e o que é dito com referência ao contexto contemporâneo do autor.

É importante, nesse ponto, limpar semanticamente a carregada noção de intenção, especialmente marcada pela importância no desenvolvimento do método fenomenológico de Edmund Husserl. O próprio Antoine Compagnon dedica parte do capítulo II – “O Autor” – de *O demônio da teoria* explicando o significado da intencionalidade na fenomenologia transcendental de Husserl e, posteriormente, na fenomenologia hermenêutica de Heidegger, filósofo, aliás, caro a Jacques Chessex. Paul Ricoeur, em *O voluntário e o involuntário*, um dos tomos de seu primeiro trabalho de vulto, *A filosofia da vontade* (1950)¹¹⁶, relaciona vontade como intenção, uma intenção, entretanto, impossibilitada de alcançar a realização total. A base para Ricoeur é a fenomenologia transcendental husserliana. Nem de longe objetivamos destrinchar as ramificações filosóficas sobre a intencionalidade, bastando, no momento, relativizar o uso do termo em nosso contexto autoral.

Assim como Antoine Compagnon, Milan Kundera, em *A Cortina*, também utiliza o termo intenção para expressar o trabalho autoral na reflexão romanesca. Para ele, essa reflexão na estética do romance moderno é afastada da filosófica, ou mesmo “[...] intencionalmente afilosófica, até antifilosófica, isto é, violentamente independente de todo sistema de ideias preconcebidas [...]” (KUNDERA, 2006, p. 69). Kundera refere-se a Kafka, cujo demorado olhar sobre a realidade fez com que ela se revelasse cada vez mais “desarrazoada, portanto irracional, inverossímil” (p. 71).

Alinhando, assim, as ideias de Milan Kundera com as de Compagnon, para quem intenção não é premeditação¹¹⁷ e toda interpretação é uma assertiva sobre uma intenção¹¹⁸, apostamos que a via conciliatória constantemente preferida pelo crítico francês é uma opção teórica pertinente na abordagem da questão da autoria nas obras de Jacques Chessex. E, para tanto, por uma questão de coerência com a própria produção chessexiana, que, como vimos, inclui inúmeros artigos críticos sobre a literatura, optamos por uma abordagem que contempla o espaço biográfico da teoria de Leonor Arfuch, anteriormente aludida. Com a ressalva de que não buscamos, obviamente, um biografismo como princípio produtor e explicativo da literatura. Ao contrário, na esteira de Compagnon, estamos aqui trabalhando a intencionalidade – traduzida pelo viés da memória – como um aspecto da autoria.

¹¹⁶ Cf. CESAR, Constança Marcondes (org.). *A hermenêutica francesa: Paul Ricoeur*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 81-82.

¹¹⁷ Cf. COMPAGNON, *Op. Cit.*, p. 89.

¹¹⁸ Cf. COMPAGNON, *Op. Cit.*, p. 93.

Em Jacques Chessex, a autoria, como vimos demonstrando no fio de nossa argumentação, é indissociável de seu helvetismo, desde que consideremos uma perspectiva universalista e não regionalista nesse contexto. Seguindo, ainda, os passos de Antoine Compagnon, o que é dito pela obra de Chessex em relação ao seu contexto de origem, bem como com referência ao contexto contemporâneo do autor, é de suma importância para a posterior abordagem da intencionalidade presente na obra tardia de que nos ocuparemos. É nesse sentido, portanto, da intencionalidade, que podemos falar em um “estilo”¹¹⁹ Jacques Chessex.

Um traço bastante marcado na obra romanesca de Jacques Chessex é a ironia com que ele representa alguns dos valores típicos da sociedade helvética. Para citar apenas um exemplo. A primeira frase de *Avant le matin*¹²⁰ (2006), romance em que um dos temas é o amor carnal de/por uma santa, é: “Eu conto a verdade sobre uma vida santa”¹²¹ (CHESSEX, 2006, p. 11, tradução nossa). Certo é que uma tese inteira poderia ser escrita sobre essa frase. No momento, entretanto, ficamos com a ousadia tipicamente chessexiana de abordar a questão religiosa pelo viés de seu calcanhar de Aquiles, o sexo. Reverter a orientação calvinista em que o mal é associado à carne é uma espécie de obsessão em Jacques Chessex, para quem três assuntos interessam literariamente: Deus, a morte e o sexo.¹²² É preciso sublinhar que o contexto das obras de Chessex é um cantão predominantemente protestante, ao menos se consideramos a população de origem *vaudoise*, caso da família Chessex.

A ironia em Chessex, no entanto, não deve ser qualificada, em nossa avaliação, como uma ironia predadora. Teremos a oportunidade de analisar melhor a questão posteriormente, em relação à obra *Le Vampire de Ropraz*. A maioria dos romances do escritor tem por cenário a Suíça. Concomitantemente, como vimos, o alvo de sua produção crítica é também, em boa parte, a literatura feita por seus compatriotas. Entretanto, mais do que buscar uma descrição enaltecida da paisagem helvética, mais do que criar personagens fiéis ao contexto *vaudois*, a obra de Chessex transgride a tradição, deslocando a via descritiva do exterior ao interior, do deslumbrante ao sombrio, do desvelado ao secreto. Tal procedimento é designado por Gérauld

¹¹⁹ Compreendemos, com Antoine Compagnon, estilo como a relação do texto com a língua.

¹²⁰ CHESSEX, Jacques. *Avant le matin*. Paris : Grasset, 2006.

¹²¹ O texto em língua estrangeira é: “Je raconte la vérité sur une vie sainte.”

¹²² “Cette espèce de trinité – Dieu, l’amour, la mort, ou selon un autre ordre, l’amour, la mort en Dieu – représente pour moi un tout, dans lequel se fond et se prolonge la littérature que j’écris.”

Froidevaux, no artigo “Lieux et mythes chez Jacques Chessex”¹²³, como “reinterpretação simbólica ou mitológica” dos lugares que inspiram a criação literária de Jacques Chessex.

Se não atentarmos para a ironia crítica e para a transgressão presentes na obra de Chessex, corremos o risco de etiquetarmos a produção do autor como regionalista. Não pretendemos aqui entrar na profícua discussão sobre o conceito de regionalismo, já esgarçado por teóricos literários, especialmente Antonio Candido.¹²⁴ Compreendemos regionalismo aqui simplesmente como uma intenção de exaltação de características regionais, com o objetivo de valorizar e afirmar esse ambiente. Apesar de não responder a muitas perguntas básicas, Corina da Rocha Soares, da Universidade de Aveiro, esboça um estudo sobre o assunto no artigo “Le régionalisme de Jacques Chessex – questions autor d’une lecture de *Portrait des Vaudois*”.¹²⁵

Da mesma forma, consideramos redutoras as avaliações de obras de Jacques Chessex como pornográficas¹²⁶, blasfematórias¹²⁷, misóginas¹²⁸ e até mesmo escandalosas.¹²⁹ Duplo de si mesmo, a ponto de escrever um livro como *L’Interrogatoire* (2011), em que se autoentrevista, e que, em função de sua inegável habilidade de manipulação linguística, está longe de ser um exercício de egocentrismo, Jacques Chessex é preciso em sua autoanálise autoral. Qualificando Gustave Flaubert como o “escritor dos escritores”, por ser aquele que mais falou sobre o fenômeno da escritura¹³⁰, Chessex compara o ato da leitura a uma vertigem¹³¹ e o ato da escritura a um ditado interior.¹³² A literatura é a guerra¹³³, não pode se distanciar do mal.¹³⁴

Eu penso que no momento em que escrevo um livro, eu, Jacques Chessex, retorno de muito longe. Retorno de inúmeras mortes, retorno de um suicídio que mudou completamente a minha existência. Retorno de vários lutos, de tentativas de autodestruição em que arrisquei, pode-se dizer, corpo e alma. Retorno também de certo número de paixões: eu sou o herdeiro, o descendente dessas paixões, dessas

¹²³ FROIDEVAUX, Gérald. “Lieux et mythes chez Jacques Chessex”. In: SCHNYDER, Peter (org.). *Visions de la Suisse – à la recherche d’une identité: projets et rejets*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, collection Helvetica, 2005, p. 307-313..

¹²⁴ Cf., por exemplo: CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

¹²⁵ Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12215.pdf> >. Acesso em: 13 de março de 2015.

¹²⁶ Disponível em: < <http://blog.lefigaro.fr/suisse/2010/01/en-suisse-jacques-chessex-est-accuse-de-pornographie-dure.html> >. Acesso em: 13 de março de 2015.

¹²⁷ Disponível em: < http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/01/08/en-suisse-l-ultime-livre-de-jacques-chessex-reserve-aux-adultes_1289176_3260.html >. Acesso em: 13 de março de 2015.

¹²⁸ Disponível em: < <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/viewFile/1081/1011> >. Acesso em: 13 de março de 2015.

¹²⁹ Disponível em: < <http://www.lestroiscoups.com/article-la-confession-du-pasteur-burg-de-jacques-chessex-critique-de-laur-plas-manufacture-des-abbes-87569921.html> >. Acesso em: 13 de março de 2015.

¹³⁰ Cf. BRIDEL, Geneviève. *Op. Cit.*, p. 34.

¹³¹ Cf. CHESSEX, Jacques. *L’Interrogatoire*, 2011, p. 32.

¹³² *Ibidem*, p. 43.

¹³³ *Ibidem*, p. 55.

¹³⁴ BRIDEL, Geneviève. *Op. Cit.*, p. 75.

mortes, desses fracassos, desses suicídios, porque, infelizmente, muitos amigos se mataram. Então, no momento em que escrevo, eu sou portador de incontáveis falhas e abismos.¹³⁵ (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 121, tradução nossa)

Jacques Chessex afirma, assim, que aprecia um livro quando ele contém uma coincidência entre a intenção intelectual e o estilo, já que, para ele, é o “estilo que dá ao mundo real a sua verdadeira significação”.¹³⁶ Em seu caso, o autor posiciona essa coincidência com a perda da culpabilidade, que arrasta, no ato de escrever, um sofrimento intelectual relacionado ao perfeccionismo: “Eu não escrevo mais com essa espécie de culpabilidade da escritura. Ela desapareceu completamente para dar lugar ao puro jorro feliz e, creio, à mais leveza. E luz.”¹³⁷ (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 36, tradução nossa). Leveza e luz que são também, para o escritor, sinônimos de facilidade, imediatismo e espontaneidade. E que fazem com que ele exponha em sua obra, ou vice-versa, seu gosto inato pelo ardid e pela polêmica.¹³⁸

Nesse ponto, podemos avançar a problemática da autoria, tal como abordada por Caio Gagliardi, no artigo “O problema da *autoria* na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões”.¹³⁹ Ao analisar a heteronímia em Fernando Pessoa, Gagliardi inverte a ordem convencional da autoria, atribuindo à obra essa função. O autor se torna autor, assim, quando coincide com a escrita, no ato da enunciação: “Plasmado em linguagem, não é a voz que se expressa, mas o *autor* apenas quando presente no momento da enunciação”¹⁴⁰, reitera Caio Gagliardi no citado artigo. É o que Chessex chama de coincidência entre intenção intelectual e estilo. E que o crítico Gagliardi completará, explicitando que “a biografia de um escritor está nos meandros de seu estilo”.

É nesse sentido – na transgressão, na ficção, do real pelo próprio real – que muitas obras de Jacques Chessex encontram significação, considerando sua intenção autoral. Como ele mesmo diz, “quanto mais banal, mais terrível”.¹⁴¹ É assim que se explora a potencialidade

¹³⁵ O texto em língua estrangeira é: “Je pense qu’au moment où j’écis un livre, moi, Jacques Chessex, je reviens de très loin. Je reviens de nombreuses morts, je reviens d’un suicide qui a changé profondément mon existence. Je reviens de plusieurs deuils, d’entreprises d’autodestruction où je me suis risqué, on peut le dire, corps et âme. Je reviens d’un certain nombre de passions, aussi : je suis l’héritier, le descendant de ces passions, de ces morts, de ces échecs, de ces suicides, car, hélas, de nombreux amis se sont suicidés. Ainsi, au moment où je me mets à écrire, je suis porteur d’innombrables failles et abîmes.”

¹³⁶ Ibidem, p. 173.

¹³⁷ O texto em língua estrangeira é: “Je n’écis plus avec cette sorte de culpabilité de l’écriture. Elle a complètement disparu pour faire place au pur jaillissement heureux, et je crois, à plus de légèreté. Et de lumière.”

¹³⁸ Ibidem, p. 60.

¹³⁹ Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10526>>. Acesso em: 16 de março de 2015.

¹⁴⁰ Itálico do autor.

¹⁴¹ BRIDEL, Geneviève. *Op. Cit.*, p. 173.

ficcional extrema contida em um *fait divers*¹⁴², fazendo com que seu autor seja alcunhado de vampiro ou de ogro. Ou de pornográfico, blasfematório, misógino e escandaloso. A obra de Jacques Chessex incomoda, inquieta. É um “desafio à Helvécia das vacas, dos cucos e das consciências saciadas”, como analisa Dominique Fernandez no prefácio de *L’Interrogatoire*. Porque os “lugares e mitos”, em Chessex, mesmo que tenham endereço e identidade, têm a sua realidade retorcida em ficção ou vice-versa.

1.1.5 Autobiografia: o pai, a pátria e a escritura

O jornalista, escritor e crítico literário francês Jérôme Garcin, editor de Cultura da revista *Nouvel Observateur (L’Obs)*¹⁴³, é um admirador confesso da obra de Jacques Chessex. Um de seus últimos artigos sobre o escritor – a quem denomina o *Ogre vaudois* – foi publicado na revista em 25 de abril de 2013, na ocasião de lançamento do romance póstumo *Hosanna*. Segundo Garcin, em “Le testament de Jacques Chessex”¹⁴⁴, desde seu primeiro poema, *Jour proche*, de 1954, toda a obra do escritor anuncia e prefigura o acerto final de contas com um Deus ao mesmo tempo calvinista e católico. A “cena fundadora” desse percurso literário, segundo o crítico francês, é o suicídio de Pierre Chessex, evento que transformou o filho em um eterno órfão revoltado.

O suicídio de seu pai é relatado por Jacques Chessex em várias entrevistas e permeia muitas de suas obras. Em 1956, ano da morte de Pierre Chessex, pai e filho moravam juntos, após o divórcio do casal no ano anterior. O escritor tinha 22 anos e uma das cartas de despedida do pai era destinada ao então estudante universitário. Ao lembrar o episódio na entrevista concedida a Geneviève Bridel¹⁴⁵, Jacques Chessex cita o dom-juanismo de seu pai, que acarretou em uma advertência do Departamento de Educação do cantão de Vaud, sugerindo, inclusive, uma interrupção das atividades didáticas do diretor Pierre Chessex. Seguindo os passos profissionais do pai no âmbito pedagógico, Jacques Chessex considera uma espécie de “vingança” o fato de ter se tornado professor no mesmo *Gymnase de la Cité*,

¹⁴² Estamos aludindo ao romance *Le Vampire de Ropraz*.

¹⁴³ *L’Obs* é o nome atual da publicação semanal, fundada em 1964. Inicialmente, a revista foi intitulada *France Observateur* e depois *Le Nouvel Observateur* (popularmente chamada de *Le Nouvel Obs*). Em outubro de 2014, passou a se chamar *L’Obs*.

¹⁴⁴ Disponível em: < <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20130425.OBS7257/le-testament-de-jacques-chessex.html> >. Acesso em: 02 de março de 2015.

¹⁴⁵ BRIDEL, Geneviève. *Op. Cit.*, p. 52-63.

perpetuando, assim, a imagem de Pierre. Com a vantagem de ser um escritor conhecido e provocador, o que acabava gerando certo temor nos antigos “inimigos” paternos: “Eu me tornei inicialmente uma espécie de duplo de Pierre Chessex, depois me tornei Jacques Chessex, aquele a quem não se quer provocar”¹⁴⁶ (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 61, tradução nossa).

O último capítulo de *Portrait des Vaudois*¹⁴⁷ (1974), intitulado “Voir sa mort”, é dedicado ao suicídio do pai. Desde o começo do capítulo, Chessex afirma que essa morte foi a sua formação, revelando uma identidade nacional. Um segundo nascimento: “Eu me assumi *vaudois* (perdão pelo verbo assumir). E isso aconteceu curiosamente. Meu pai se tornou o país”¹⁴⁸ (CHESSEX, 1974, p. 254, tradução nossa). Uma interessante leitura é a feita por Gérald Froidevaux no supracitado artigo “Lieux et mythes chez Jacques Chessex”:

Ao identificar simbolicamente o pai, a pátria e o nascimento na escritura, esse texto [*Portrait des Vaudois*] mostra, quase como uma experiência de laboratório, a construção de três mitos que estruturam toda a obra de Jacques Chessex, a saber, o pai, o país de Vaud e a poesia como descoberta de um absoluto metafísico.¹⁴⁹ (FROIDEVAUX in SCHNYDER, 2005, p. 310-311, tradução nossa)

Na esteira da análise de Froidevaux¹⁵⁰, deslocamos do contexto da poesia, que não faz parte de nosso objeto de estudo, para o contexto da prosa a reinterpretação do real no ficcional através do exercício da memória. Paralelamente, reunimos pai, pátria e nascimento da escritura – temas que por si só poderiam ser trabalhados em uma tese específica - em uma abordagem autobiográfica, que igualmente tangencia a questão da memória enquanto instrumento de reconfiguração do sujeito no espaço da criação literária. E compreendendo a obra em prosa chessexiana - a exemplo da reversão de Caio Gagliardi, que atribui à obra a função da autoria - como a expressão de um real que é reflexo da imaginação.

Assim sendo, quando mencionamos o termo autobiografia, no que diz respeito a Jacques Chessex, devemos escapar de uma compreensão tradicional, ou seja, a definição de

¹⁴⁶ O texto em língua estrangeira é: “Je suis devenu d’abord une espèce de double de Pierre Chessex, puis je suis devenu Jacques Chessex, celui à qui l’on ne cherche pas noise.”

¹⁴⁷ CHESSEX, Jacques. *Portrait des Vaudois*. Lausanne: Bertil Gallant, 1974.

¹⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “Je me suis assumé Vaudois (pardon pour le verbe assumer). Cela s’est passé curieusement. Mon père est devenu le pays.”

¹⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “Identifiant symboliquement le père, la patrie et la naissance à l’écriture, ce texte montre, presque à la manière d’une expérience de laboratoire, la construction de trois mythes qui structurent l’œuvre tout entière de Jacques Chessex, à savoir le père, le pays de Vaud et la poésie comme découverte d’un absolu métaphysique.”

¹⁵⁰ Gérald Froidevaux é autor de livros como *L’art et la vie: l’esthétique de C.F. Ramuz, entre le symbolisme et les avant-gardes* (1982) e *Ecrivains de Suisse romande: 21 textes de la littérature romande du XXe siècle* (1990).

Philippe Lejeune em seu *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*¹⁵¹ (2008), edição atualizada de sua obra original, *Le Pacte autobiographique*, de 1975. Diz o autor francês, em seu estudo de referência, que é autobiografia a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 49). Para Lejeune, isso se daria por meio do pacto autobiográfico, ou seja, a “identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24).

O pacto entre Chessex e seus leitores, entretanto, exclui papéis fixos. Em suas obras, estão memórias fragmentadas, sem seguir uma cronologia fixa, fluidas na cadência do claro-escuro do tempo. Assim, fica evidente que o eu é ficcionalizado pelo autor. Mais interessante do que analisar romances que imprimem um tom bem mais próximo da confissão autobiográfica, como *Monsieur* (2001) e *Pardon mère* (2008), muito embora mesmo esses livros escapem de qualquer pretensão autobiográfica tradicional, analisaremos, a seguir, *L'Interrogatoire* (2011), obra póstuma que reúne em suas 130 páginas muitas das ideias que defendemos anteriormente.

Os primeiros parágrafos do livro, que é uma autoentrevista, já nos direcionam ao ato de escrever como tema em Jacques Chessex e a definição de Antoine Compagnon ao termo intenção enquanto responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto:

Quando começa *L'Interrogatoire*, estou só como no primeiro e último dia. Estou sentado à mesa em que escrevo. A voz, inicialmente, eu creio que ela vem de uma cornija a vinte centímetros do teto, iluminada, em minha frente, pela luz de uma janela, à noite pela lâmpada de minha mesa.

A voz é clara, sem nenhum embaraço corporal, voz do exterior, muitas vezes cortante, perversa com ironia por sua insistência em me interrogar. Eu não sinto nenhum temor, nem incômodo, mesmo sabendo que ela quer me confundir, me desviar do caminho, me forçar à contradição.

Desde as primeiras palavras ditas, a voz questiona e eu respondo. É a lei do *Interrogatoire*.¹⁵² (CHESSEX, 2011, p. 11, tradução nossa)

¹⁵¹ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico : de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

¹⁵² O texto em língua estrangeira é: “Quand commence *L'Interrogatoire*, je suis seul comme au premier et dernier jour. Je suis assis à la table où j'écris. La voix, d'abord, je crois qu'elle vient d'une corniche à vingt centimètres du plafond, éclairée en face de moi par la lumière de la fenêtre, la nuit par la lampe de ma table. La voix est nette, sans aucun embarras de corps, voix du dehors, souvent coupante, perverse avec ironie dans son insistance à m'interroger. Je n'en éprouve aucune crainte ni gêne, même si je sais qu'elle veut me confondre, m'égarer, me forcer à me contredire.

Dès les premiers mots qu'elle a dits, la voix questionne, je répons. C'est la loi d' *Interrogatoire* .”

O narrador é o interrogado, mas é, ao mesmo tempo, o autor do livro *L'Interrogatoire*. A voz do interrogador, que vem da moldura do teto, tem o mesmo timbre da voz do interrogado. Exterior e interior se confundem. Narrador, autor e personagem. Não há limites. Como não há limites entre o pai e o país, entre o país e o autoconhecimento. Afinal, o que mais detesta Jacques Chessex é a imposição de limites, de fronteiras. Por isso também, é preciso escrever sobre a escritura, é preciso descobrir paisagens ocultas onde as linhas da geografia imaginária estabelecem a unidade nacional. Em *L'Interrogatoire*, Jacques Chessex vai ao paroxismo da intenção autoral, em que, como expressa Compagnon, a interpretação é uma assertiva sobre uma intenção. Não cabe, nesse contexto, falso ou verdadeiro, real ou imaginário.

Desde o princípio, sabemos que o livro é uma autoentrevista. Entretanto, leitores, nos deixamos levar pela voz que vem do teto. Nada cumprimos, nesse ato, além do papel de leitor de ficção. Estamos, conforme teoriza Jean-Marie Schaeffer, em seu *Pourquoi la fiction?*¹⁵³, exercendo um dos mecanismos fundamentais da ficção, o “fazer como se”, o fingimento lúdico. No caso de *L'Interrogatoire*, entretanto, o componente ficcional é justamente a subversão do componente ficcional, na medida em que se trata de uma entrevista com um autor conhecido. Ponto. Mas, considerando, a respeito da autobiografia, o “estatuto precário de toda identidade”, Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, questiona: “[...] como saber que ‘eu’ é quem diz ‘eu’?” (ARFUCH, 2010, p. 52).

Chessex sabe que, em *L'Interrogatoire*, a coincidência entre a intenção intelectual e o estilo, que ele tanto aprecia na obra literária, é permitir com que a “voz do teto” seja aquela do leitor. Diz a “voz”, ao final do primeiro capítulo: “- Cale-se. Seja sobre mulheres, sobre escritura, sobre Deus, você não terá a última palavra”¹⁵⁴ (CHESSEX, 2011, p. 18, tradução nossa). Se o autor Chessex busca compreender a si mesmo nas páginas que produz¹⁵⁵, semelhante empreendimento ele proporciona a seu leitor, próximo, nesse sentido, do leitor descrito por Proust: aquele que é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo.¹⁵⁶ A leitura como

¹⁵³ SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

¹⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “-Taisez-vous. Qu’il soit des femmes, de l’écriture, de Dieu, vous n’aurez pas le dernier mot.”

¹⁵⁵ “Or je vis *dans le texte*, celui des livres, du Livre, de la voix des auteurs que j’aime, et que j’échange avec les gens que j’aime. Tout cela porté par le secret que je réserve au fond de moi. Je ne vais pas le massacrer (donc m’appauvrir, me priver), en le jetant à tout bout de champ.” (CHESSEX, 2011, p. 103)

¹⁵⁶ “Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo.” (PROUST, Marcel. *Tempo Redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo Livros, 1995, p. 184).

instrumento de subjetividade é, para o leitor Jacques Chessex, uma experiência reveladora, que pode provocar uma verdadeira reação química.¹⁵⁷ Quanto mais somos leitores, mais somos autores.

Em sua autoentrevista, lendo a si mesmo, Jacques Chessex, como já afirmamos anteriormente, constrói, na intertextualidade, uma teia de referências. O que está em jogo, como vimos a partir da definição de Paul Ricoeur, é a unificação da experiência literária, que, em perfil integrado, envolve autor, obra e leitor. A exemplo de romances como *La Mort d'un juste*, em que as referências literárias traçam um perfil de paternidades literárias e criam, ao mesmo tempo, uma memória espacial, *L'Interrogatoire* é um inventário de predecessores e de memória autoral. Lá estão os nomes de Rousseau, de Flaubert, de Heidegger. Lá estão as gêneses de *L'Ogre*, de *La Mort d'un juste*, de *Pardon mère*, de *La Confession du pasteur Burg*, de *Flaubert, ou le Désert en abîme*, de *Un Juif pour l'exemple*.

L'Interrogatoire, entretanto, é o autorretrato intencional de Jacques Chessex: provocador, transgressor, irônico. Personagem de si mesmo, o autor suíço se autodescreve impiedosamente e sem ponto final. Em seus temas: vício, mulheres, escritura, santidade, erotismo, Deus, morte, violência, prazer e mal. E em sua predileção por abolir os limites: as palavras da carne são as mesmas do imaterial e a memória do sombrio é parte indissociável da imaginação luminosa. O autor Jacques Chessex, no conjunto de sua obra romanesca, irrompe o consenso e a placidez para edificar, em seu lugar, uma literatura do choque e da vertigem.

Ou, como sugere Caio Gagliardi, para ser construído por essa obra. Sarcástico violador da jovem irlandesa Joyce,¹⁵⁸ solitário portador do demônio no espaço da consciência protestante,¹⁵⁹ blasfemo admirador do Cristo-cadáver, em sua carne sanguinolenta e putrefata.¹⁶⁰ Autor em obra consorte, Jacques Chessex é a voz que, enfim, não podendo ser calada, possui as palavras finais do livro encerrado pouco antes de sua morte: “eu voltarei”¹⁶¹ (CHESSEX, 2011, p. 133). Fica fácil concluir. Nenhuma frase poderia ser mais perfeita para simbolizar esse eterno vampiro de Ropraz.

¹⁵⁷ “Je crois que plus je lis les autres, plus je deviens moi-même. Aucune expérience n’est mieux révélatrice que la lecture d’un livre ou la contemplation d’un tableau. Elle provoque comme une véritable réaction chimique.” (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 31)

¹⁵⁸ Cf. CHESSEX, *L'Interrogatoire*, p. 16.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 39.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 81.

¹⁶¹ “Je reviendrai.”

1.2 Literatura suíça, sistema literário e pertencimento identitário

Escrever é manipular seu próprio livro, e a si mesmo enquanto o escreve, e os outros autores e seus livros, seus próximos, e mesmo seu editor. E escrever, para todo escritor autêntico, é manipular a literatura. É fazer com que seu livro a modifique. Não gosto muito dessa palavra, manipular. Há qualquer coisa de cínico, talvez de um pouco vulgar, eu preferiria triturar, trabalhar, operar, ou melhor: *metamorphosar*.^{162/163}

No conto “Um homem célebre”¹⁶⁴, Machado de Assis relata a história do compositor Pestana que, incapaz de produzir uma peça clássica, não se conforma com o sucesso de suas polcas festivas: “A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma”. O texto machadiano é a metáfora perfeita para o dilema ainda vivido por muitos escritores suíços de língua francesa, entre ser o “rei do *village*” ou ser o “centésimo em Paris”.

Obviamente ao abordarmos uma questão espinhosa, como a(s) definição(ões) de literatura de língua francesa e francofonia, é preciso deixar evidentes algumas proposições conceituais, como a incontornável noção de campo literário de Pierre Bourdieu, que em nossa tese encontrará dois ecos: Pascale Casanova e Pierre Halen. O ponto de partida de nossa reflexão, nesse ponto, é compreender a já citada afirmativa do crítico literário francês Jérôme Garcin, que, ao comentar sobre o falecimento de Jacques Chessex, lamenta que a importante obra do autor não seja reconhecida, seja na Suíça ou na França. Essa constatação de Garcin é igualmente ponto de partida para a reflexão sobre a pertinência em considerar a literatura suíça como um conjunto único e, assim sendo, qual o perfil identitário desse todo.

Na obra *Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*¹⁶⁵, publicada em 1992 e lançada no Brasil em 1996, Pierre Bourdieu apresenta uma compreensão sociológica do escritor e de sua obra, através das linhas de *A Educação Sentimental*, romance publicado por Gustave Flaubert em 1869. Assim sendo, antes de tudo é preciso registrar que Bourdieu

¹⁶² CHESSEX, Jacques. *L'Interrogatoire*. Paris: Grasset, 2011, p. 107.

¹⁶³ O texto em língua estrangeira é: “Écrire, c’est manipuler son propre livre, et soi-même en train de l’écrire, et les autres auteurs et leurs livres, ses proches, et même son éditeur. Et écrire, pour tout écrivain authentique, c’est manipuler la littérature. C’est faire que son livre la change. Je n’aime pas trop ce mot manipuler. Il a quelque chose de cynique, peut-être d’un peu vulgaire, je préférerais triturer, travailler, opérer, ou mieux : *métamorphoser*.” Tradução nossa.

¹⁶⁴ ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1968. Página consultada em 14 de setembro de 2011.

¹⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. *Regras da Arte : Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

aborda o campo literário relacionado ao momento em que a revolução industrial modifica as regras de valoração da arte e de funcionamento deste campo. Na análise de Bourdieu, a posição do autor na sociedade determina sua posição no campo literário, que, por sua vez, em um movimento que podemos considerar circular, determina a posição desse autor.¹⁶⁶

O que propõe Bourdieu é que “este universo aparentemente anárquico e de bom grado libertário [...] é o lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras” (BOURDIEU, 1996, p. 133). O autor, portanto, não é mais aquele gênio nietzschiano, e sim o integrante de um corpo de baile regido pela “lógica ‘econômica’ das indústrias literárias e artísticas”¹⁶⁷, cuja garantia de valor é o sucesso:

[...] porque a cada autor, a cada forma de produção e de produto, corresponde um *lugar natural* (já existente ou a ser criado) no campo de produção e porque os produtores ou os produtos que não estão em seu devido lugar - que são, como se diz, "deslocados" - ficam mais ou menos condenados ao fracasso.¹⁶⁸ (BOURDIEU, 1996, p. 190).

Passando do âmbito autor no campo para aquele do campo no campo, para a compreensão do que poderíamos englobar como literatura suíça de língua francesa no espaço da literatura francófona, recorreremos ao texto “Algumas propriedades do campo”¹⁶⁹, oriundo de uma exposição do sociólogo francês proferida em 1976 na *École Normale Supérieure* e publicado no livro *Questões de sociologia*¹⁷⁰ (1983). No texto, Bourdieu afirma que “os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas)” (BOURDIEU, 1983, p. 89). Dessa forma, se alguns campos, como o da política ou o da filosofia, possuem leis invariantes, cada vez que se estuda um novo campo “descobre-se propriedades específicas, próprias a um campo particular, ao mesmo tempo que se faz avançar

¹⁶⁶ “Estando mais ou menos igualmente providos de capital econômico e de capital cultural, os escritores saídos das posições centrais no seio do campo do poder (como os filhos de médicos ou de membros das profissões "intelectuais" às quais a linguagem da época dava o nome de "capacidades") parecem predispostos a ocupar uma posição homóloga no campo literário.” (BOURDIEU, 1996, p. 105-106)

¹⁶⁷ “No outro polo, a lógica ‘econômica’ das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados).” (BOURDIEU, 1996, p. 163)

¹⁶⁸ Itálico do autor.

¹⁶⁹ Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/88886722/Algumas-Propriedades-Dos-Campos-Pierre-Bourdieu>>. Acesso em: 28 de outubro de 2015.

¹⁷⁰ BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro : Marco Zero, 1983.

o conhecimento dos mecanismos universais dos campos que se especificam em função de variáveis secundárias” (BOURDIEU, 1983, p. 89).

Na estrutura do campo, Pierre Bourdieu enfatiza a importância da distribuição do capital específico, aquele que só tem valor no espaço delimitado de certo campo. Essa definição nos leva a pensar na língua francesa como capital específico de um campo literário que, inicialmente, incluiria a França e os demais países produtores de literatura nessa língua, em especial os colonizados. A proposta de um campo literário de língua francesa é invalidada, no entanto, pela condição de que “todas as pessoas que estão engajadas num campo têm um certo número de interesses fundamentais em comum, a saber, tudo aquilo que está ligado à própria existência do campo: daí a cumplicidade objetiva subjacente a todos os antagonismos” (BOURDIEU, 1983, p. 90). Difícil considerar um antagonismo de interesse comum entre colonizador e colonizado quando a literatura pode também ser vista como espaço privilegiado de manifestações atávicas. Impossibilidade confirmada pelo próprio Bourdieu, quando diz que:

Pelo conhecimento prático dos princípios do jogo que é tacitamente exigido dos recém-chegados, toda a história do jogo, todo o passado do jogo, estão presentes em cada ato do jogo. Não é por acaso que um dos índices mais seguros da constituição de um campo é, juntamente com o fato das obras apresentarem traços que as relacionem objetivamente (às vezes até mesmo conscientemente) às outras obras, passadas ou contemporâneas, a aparição de um corpo de conservadores de vidas - os biógrafos - e de obras - os filólogos, os historiadores de arte e de literatura, que começam a arquivar os esboços, as fichas, os manuscritos, a “corrigi-los” [...], a decifrá-la, etc. - todas essas pessoas compactuam com a conservação do que é produzido no campo, tendo interesse em conservar e a se conservar conservando. (BOURDIEU, 1983, p. 91-92)

Assim sendo, a obra tem uma espécie de dívida em relação a seu campo e sua história. Nesse sentido, acreditamos, parece profícua a proposição de Pierre Halen, da Universidade de Metz, que considera o conceito bourdieusiano de “campo” inadequado para o domínio literário francófono, e sugere a utilização, em seu lugar, de “sistema”. É preciso registrar, entretanto, que Pierre Halen não parece propenso a rever a noção global de campo formulada por Bourdieu e nem mesmo problematiza essa conceituação a ponto de propor uma definição satisfatória do que seria um “sistema”. Apesar dessa lacuna nos escritos de Pierre Halen, consideramos a sua proposta interessante enquanto discussão do que poderíamos ter como conjunto identitário francófono.

1.2.1 Sistema literário francófono

Em dois artigos, intitulados “Constructions identitaires et stratégies d’émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone”¹⁷¹ (2001) e “Le ‘système littéraire francophone’: quelques réflexions complémentaires”¹⁷² (2003), Pierre Halen discute a noção de sistema literário francófono, com base no processo de qualificação identitária desse conjunto. Para o crítico francês, a grande dificuldade em manter, nesse caso específico, o conceito de campo formulado por Bourdieu é a impossibilidade de coesão entre obras literárias francófonas advindas de zonas de produção e legitimações distintas.

Outro argumento de Halen é o de que não poderíamos considerar um país de língua francesa, mesmo limítrofe – caso da Suíça e da Bélgica – como um tipo de subcampo do campo francês, mesmo que uma dependência mercadológica ainda seja realidade em muitas situações. Assim sendo, e claramente considerando que uma língua em comum não é o suficiente para formar um conjunto institucional, Pierre Halen propõe que o conceito de campo seja restrito ao centro franco-parisiense, de forma que os produtores literários franceses não estejam incluídos no conjunto da francofonia.

Dessa forma, ele define sistema literário francófono como “todas as produções, não francesas, relacionadas à atratividade do centro. [...] O SLF é assim um espaço de *entrância* no campo central”^{173/174} (HALEN, 2003, p. 27, tradução nossa). Para o belga, esse sistema literário francófono é caracterizado, por um lado, pela diversidade das produções literárias, especialmente no que se relaciona a conteúdos temáticos e culturais, e, por outro lado, por sua unificação prática no âmbito institucional, compreendendo a rede editorial e crítica do centro franco-parisiense.

Nessa perspectiva e sublinhando esse elemento unificador, é preciso apresentar uma nuance da teoria de Halen, relacionada à dificuldade de separação entre os campos de produção e de legitimação, uma vez que o mercado de reconhecimento é o parisiense. Pierre

¹⁷¹ HALEN, Pierre. Constructions identitaires et stratégies d’émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone. *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 13-31. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/009005ar>> . Acesso em: 01 de novembro de 2015.

¹⁷² HALEN, Pierre. Le « système littéraire francophone »: quelques réflexions complémentaires. In : D’HULST, Lieven ; MOURA, Jean-Marc (Org.). *Les Études littéraires francophones : état des lieux*. Lille : Presses de l’Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, Collection UL3 travaux et recherches, 2003, p. 25-37.

¹⁷³ O texto em língua estrangeira é: “Proposition 2: considérer que relèvent du *système littéraire francophone* (SLF) toutes les productions, non françaises, concernées par l’attractivité du centre. Ne pas y inclure les productions littéraires de langue française relevant des seuls champs locaux ou domaines-satellites (DS). Le SLF est donc un espace d’*entrance* dans le champ central.”

¹⁷⁴ Itálico do autor.

Halen fala, então, de três níveis de legitimação: o campo local (constantemente, o nacional), o sistema literário francófono (parisiense e das instituições centrais, circulação no vasto espaço francófono) e o internacional (a “República mundial das letras”), com a ressalva de que é, geralmente, o reconhecimento no segundo nível que leva ao terceiro. Tais níveis de legitimação incluem a constatação de que, de uma zona francófona a outra, não há uma circulação importante de textos e de escritores: “[...] se todos são *a priori* candidatos ao Goncourt, nenhum escritor suíço, por outro lado, briga para ser editado, por exemplo, na *Présence Africaine* ou para ganhar, na Bélgica, o prêmio Rossel.” (HALEN, 2001, p. 18, tradução nossa).¹⁷⁵

Na conceituação de Pierre Halen, o sistema literário francófono, portanto, engloba o conjunto das produções em língua francesa que não são apresentadas como francesas e que, apesar da pluralidade, comportam certos laços com suas zonas de origem. A ideia, como já dissemos, é trabalhar a noção de sistema literário francófono a partir de um processo de qualificação identitária desse conjunto: “Trata-se, de agora em diante, de discernir os limites da predicação identitária como *condição de possibilidade* na emergência (criação, existência, reconhecimento) das literaturas ditas francófonas.”¹⁷⁶ (HALEN, 2001, p. 15, tradução nossa).

O conjunto identitário francófono, enquanto objeto global, é caracterizado por uma evidente heterogeneidade, que, por sua vez, engendra um discurso da diversidade. Dessa forma, ao invés da identidade idiomática – que, como vimos, não garante a existência de um conjunto –, Halen prefere “o argumento de uma homologia estrutural que se situa no nível das articulações entre a língua da França, seu uso local ‘francófono’ e os outros idiomas em contato”¹⁷⁷ (HALEN, 2001, p. 16, tradução nossa). Para descortinar essa homologia estrutural, o teórico destaca a abertura de perspectiva ofertada pela história dos textos, no âmbito de sua produção e de sua recepção:

Um conceito, ou melhor, uma palavra de ordem, como o “diálogo intercultural”, hoje inteiramente recuperado pelo discurso oficial da francofonia, se acha esvaziado de sua substância e aparece como uma ilusão: a cultura (o que se cultiva *historicamente*) é sempre intercultural; ela não é o Um que deveria, em nome de

¹⁷⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] si tous sont *a priori* candidats au Goncourt, aucun écrivain suisse en revanche ne brigue la faveur d’être édité, par exemple, chez *Présence Africaine* ou de remporter en Belgique le prix Rossel.” Itálico do autor.

¹⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “Il s’agira dès lors de discerner les limites de la prédication identitaire comme *condition de possibilité* dans l’émergence (la création, l’existence, la reconnaissance) des littératures dites francophones.” Itálico do autor.

¹⁷⁷ O texto em língua estrangeira é: “Mais c’est pour constater, conformément au goût du jour, qu’elle n’existe que dans des usages et que ces usages sont divers : à l’argument de l’unité par la langue, ce grand informant civilisationnel d’autrefois, on préférera l’argument d’une homologie structurelle qui se situe au niveau des articulations entre la langue de la France, son usage local ‘francophone’ et les autres idiomes en contact.”

uma moral ou de uma política, se colocar em diálogo com o Outro: ela *já* é, em sua essência, diálogo.¹⁷⁸ (HALEN, 2001, p. 17, tradução nossa)

Retomando sua proposta conceitual, Halen conclui que o sistema literário francófono, apesar da submissão institucional-legitimadora ao campo francês, possui uma dependência que não pode ser lida como se as zonas francófonas fossem simplesmente um subcampo. Ao contrário, ele afirma que a diminuição dessa dependência material e simbólica é aspiração dos integrantes do sistema, especialmente porque estamos falando de interesses no mínimo divergentes.

Dessa forma, considerando a pertinência da proposição de Pierre Halen ao que discutiremos em seguida, utilizaremos, no presente texto, suas conceituações de sistema literário e francofonia, compreendendo que ambas excluem as produções literárias do chamado campo central, ou seja, o franco-parisiense. Nós guardaremos, também, assim como propõe Halen, a noção de campo local, quando abordarmos especificamente a literatura de expressão francesa produzida na Suíça romanda. É importante retomar, ainda, que Pierre Halen não se contrapõe à noção bourdieusiana de campo literário. Ao contrário, ele parte dessa análise e a revalida no teor da proximidade institucional entre o campo francês e o sistema francófono.

1.2.2 Predicação identitária na teoria da francofonia

Visando esboçar um estudo do campo local suíço romando em sua especificação interna, começamos pela primeira publicação sobre o assunto em solo helvético. No prefácio do livro *La nouvelle littérature romande* (1978), de Manfred Gsteiger, o crítico literário Étiemble (René) inicia o primeiro parágrafo com a questão: existe uma literatura suíça? Citando a opinião de intelectuais como François Jost, a resposta a essa pergunta seria negativa, com base especialmente em uma pluralidade linguística que suporia várias literaturas. Refletindo sobre a confusa temática, que inclui em suas ramificações a

¹⁷⁸ O texto em língua estrangeira é: “Un concept, ou plutôt un mot d’ordre, comme le « dialogue interculturel », aujourd’hui entièrement récupéré par le discours officiel de la francophonie, s’en trouve vidé de sa substance et apparaît comme un leurre : la culture (ce qui se cultive *historiquement*) est toujours interculturelle ; elle n’est pas l’Un qui devrait, au nom d’une morale ou d’une politique, se mettre à dialoguer avec un Autre : elle est, dans son essence, *déjà* dialogue.” Itálicos e maiúsculas do autor.

problemática da poderosa influência que a língua alemã – majoritária no País – exerce sobre esse possível campo local intitulado literatura suíça, Étiemble analisa:

Sempre, mais de um escritor romando se sente no campo fechado de um combate cruel: “sentimentos nortistas incompatíveis com a genialidade da língua”, por um lado (o que parece rápido, já que os franceses do Hexágono, que falam uma língua latina, foram muito bem germanizados, durante as grandes invasões); por outro lado, vontade de não “situar [...] em Paris” o que chamamos, de maneira um pouco vaga, de “alma romanda”.^{179/180} (GSTEIGER, 1978, XI, tradução nossa)

A mesma pergunta foi feita pela jornalista Geneviève Bridel a Jacques Chessex, em *Jacques Chessex - Transcendance et transgression* (2002)¹⁸¹, escritor que, além de premiado com o Goncourt francês, publicou muitas de suas obras em Paris, alcançando, assim, o segundo nível de legitimação proposto por Pierre Halen. Com lucidez, o autor, que por alguns anos foi cronista da *Nouvelle Revue Française*, acusou seus compatriotas de estarem inocentemente presos a um falso problema:

[...] porque, em minha opinião, os suíços romandos jamais perceberam que nada se opõe a contatos. Eles constituíram o Jura como barreira intransponível, é um absurdo. [...] Mas nossas consciências romandas se ajustam entre os Alpes e o Jura. Como se estivessem presas em uma caixa hermética, impedidas de respirar, de se exprimir e, sobretudo, de crescer. Condenaram a Suíça francesa a uma espécie de nanismo, porque não temos a audácia de atravessar barreiras que são acima de tudo mentais, em minha opinião.¹⁸² (CHESSEX in BRIDEL, 2002, p. 163-164, tradução nossa)

A referência do escritor a uma “consciência romanda” coletiva faz eco com a crítica de Pierra Halen, que, em seu texto “Constructions identitaires et stratégies d’émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone” (2001), procura relacionar a noção de sistema literário francófono com identidade cultural francófona. Para o teórico belga, a designação de coletividades sob o signo da identidade cultural acarreta alguns

¹⁷⁹ O texto em língua estrangeira é: “Toujours est-il que plus d’un écrivain romand se sent le champ clos d’un combat pour lui cruel : ‘sentiments nordiques incompatibles avec le génie de la langue’, d’une part (ce qui semble rapide, car les Français de l’hexagone, qui parlent une langue latine, furent très bien germanisés, durant les grandes invasions) ; de l’autre, volonté de ne pas ‘situer [...] à Paris’ ce qu’on appelle un peu vaguement ‘l’âme romande’.”

¹⁸⁰ Aspas e colchetes do autor.

¹⁸¹ BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002.

¹⁸² O texto em língua estrangeira é: “[...] parce qu’à mon avis les Suisses romands ne se sont jamais rendu compte que justement rien ne s’oppose à des contacts. Ils ont constitué le Jura en barrière infranchissable, c’est absurde. [...] Mais nos consciences romandes se contractent entre les Alpes et le Jura. Comme si eles étaient prises dans un étau qui les empêche de souffler, de s’exprimer et surtout de grandir. On est condamné en Suisse romande à une espèce de nanisme, parce qu’on n’a pas l’audace de franchir des barrières qui sont surtout mentales, à mon avis.”

problemas teóricos, todos perpassados pelo tempo. A questão da historicidade das etiquetas identitárias, por exemplo, só alcança sentido se limitada temporalmente:

Somos conduzidos à ideia de que a etiqueta identitária funciona historicamente no interior de um contexto dado: ela suscita, ao mesmo tempo, adesões, frequentemente caucionadas por crenças na conformidade de sua significação, e produções que a mantêm, que a “cultivam”. Em outras palavras, ela é dotada de sentido e se revela mais ou menos rentável do ponto de vista de sua eficácia sócio-histórica, mas apenas por um tempo, o que bem a situa do lado da cultura inventiva e não da “natureza” dos seres.¹⁸³ (HALEN, 2001, p. 23, tradução nossa)

Em função da pluralidade de etiquetas possíveis a cada ator social, não é possível falar de um conjunto cultural homogêneo natural. No entanto, apesar da necessidade de certas revisões nas noções de identidade cultural, Halen denuncia alguns freios nesse caminho. Um deles é a permanência de signos identificatórios nas coletividades, apesar da arbitrariedade existente entre esses signos e seus referentes. E conclui: “De tudo, sobressai ao menos isso, que as identidades são realidades de ordem discursiva, construídas historicamente e, assim, suscetíveis de serem desconstruídas pelo analista, mas também reconstruídas pelos atores, em função das necessidades societárias e das oportunidades políticas”¹⁸⁴ (HALEN, 2001, p. 26 tradução nossa).

A abertura de mentalidade reclamada por Chessex é, seguindo a análise de Pierre Halen, da ordem de uma contestação que ameaça o senso comum e, portanto, a exigência do público. Não é possível, seguindo essa doxa identitária, sair da zona de encarceramento entre os Alpes e o Jura, conforme designa Jacques Chessex. É nesse sentido que o apelo do escritor é relacionado à permanência da literatura suíça de língua francesa à sombra de um império das Letras que todo o tempo parece confinar as obras helvéticas ao provincianismo.

No rol das ideias recebidas, constatamos, por exemplo, que até o final do prefácio de *La nouvelle littérature romande*, Étiemble não cessa de comparar as produções suíças às daquelas da “República do saber”, mesmo que seja para qualificar a literatura francesa como

¹⁸³ O texto em língua estrangeira é: “On est donc conduit à l’idée que l’étiquette identitaire *fonctionne historiquement à l’intérieur d’un contexte donné* : elle suscite à la fois des adhésions, souvent cautionnées par des croyances dans le bien-fondé de sa signification, et des productions qui l’entretiennent, qui la ‘cultivent’. En d’autres termes, elle est porteuse de sens et s’avère plus ou moins rentable du point de vue de son efficacité sociohistorique, mais pour un temps seulement, ce qui la situe bien du côté de la culture inventive et non de la ‘nature’ des êtres.” Itálicos e aspas do autor.

¹⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “De tout cela, il ressort au moins ceci, que les identités sont des réalités d’ordre discursif, construites historiquement et donc susceptibles d’être déconstruites par l’analyste, mais aussi reconstruites par les acteurs en fonction des besoins sociétaux et des opportunités politiques.”

“atualmente agonizante pelo fardo de seu gigantismo, agravado por inúmeros narcisismos”¹⁸⁵ (GSTEIGER, 1978, XIV). Assim, a quebra das fronteiras imaginárias reivindicada por Chessex persiste embarreirada por complexos de inferioridade e confinamentos. É exatamente o medo de uma abertura identitária de que fala Pierre Halen, alimentado por uma tensão de ordem psicológica ou sentimental que rechaça a autoconfiança.¹⁸⁶

A questão é, portanto, a partir desse horizonte, repensar a predicação identitária em uma teoria do sistema literário francófono. Ao eliminar a possibilidade de uma “natureza” identitária, ou de uma pureza identitária, como vimos, Pierre Halen, na esteira do antropólogo Jean-Loup Amselle, postula a identidade apresentada como uma elaboração discursiva atravessada pelo tempo. E pelo contexto ou pelo flutuante critério de valor:

Em resumo, de acordo com a fórmula de Maingueneau, “o texto é a gestão mesma de seu contexto”. No que se trata do texto francófono – e não apenas do texto escrito em língua francesa, na França ou em outros lugares –, o contexto é aquele de um sistema de produção e de recepção que é obrigado a se adaptar à tranca que constitui a relação centro contra periferia. Para mexer nessa tranca, alguns atores podem ser tentados, ou se acham mesmo obrigados, a jogar a carta da diferença exótica, que não é a menor herança legada pela diferenciabilidade colonial. O escritor, “negro” ou “flamando”, “suíço” ou “crioulo”, se engaja desde então em “poéticas” que exibem menos uma origem étnica do que produzem, para a maior ou menor satisfação do mercado, enunciados capazes de abrir a seus atores (os entrantes) a porta do cômodo bem defendido em que são repartidos os bens simbólicos e materiais do sucesso a curto e a longo termo.¹⁸⁷ (HALEN, 2001, p. 30-31, tradução nossa)

Na relação “centro-periferia”, a literatura helvética de língua francesa publicada na Suíça é, em grande parte, ignorada na França e, ainda mais, no designado sistema. Uma das explicações é que a crítica também participa dessa distribuição dos bens simbólicos e depende das condições de possibilidade impostas pela doxa. Em outras palavras: a difusão no conjunto

¹⁸⁵ “Manfred Gsteiger a raison de noter que les critiques et universitaires romands sont en ce siècle assez nombreux, assez curieux d’esprit, pour s’imposer à la République du savoir, qui vaut bien la feue République des lettres, aujourd’hui agonisante sous le fait de son gigantisme, aggravé de narcissismes par milliers.”

¹⁸⁶ “Troisièmement, les sociétés se ressentent d’une tension d’ordre psychologique ou sentimental : la confiance en soi et dans l’avenir favorise l’ouverture ; la méfiance, l’inquiétude ou le désespoir engendrent des replis plus ou moins accentués.” (HALEN, 2001, p. 26)

¹⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “En somme, selon la formule de Maingueneau, « le texte, c’est la gestion même de son contexte ». S’agissant du texte francophone — et non pas seulement du texte écrit en langue française, en France ou ailleurs —, le contexte est celui d’un système de production et de réception qui est contraint de s’adapter au verrou que constitue le rapport centre contre périphérie. Pour faire jouer ce verrou, certains acteurs peuvent être tentés, ou se trouvent même obligés, de jouer la carte de la différence exotique, qui n’est pas le moindre des héritages laissés par le différentialisme colonial. L’écrivain, ‘nègre’ ou ‘flamand’, ‘suisse’ ou ‘créole’, s’engage dès lors dans des ‘poétiques’ qui exhibent moins une origine ethnique qu’elles ne produisent, à la plus ou moins grande satisfaction du marché, des énoncés à même d’ouvrir à leurs auteurs (les entrants) la pièce bien défendue où l’on se répartit les biens symboliques et matériels du succès à court ou à long terme.”

do espaço francófono está, ainda, sob o poder das editoras sediadas em Paris¹⁸⁸, o que mantém não apenas a dependência institucional, mas, na visão de Pierre Halen, uma permanência da crítica literária em um lugar de conformidade que não é o seu.¹⁸⁹

A designação francófona, embora não possa ser divorciada de sua condição histórica relacionada aos países colonizados, deve evoluir, segundo Pierre Halen, para uma compreensão intercultural que extrapola a dualidade dominação-resistência. A existência de um conjunto francófono está determinada pela própria diversidade desse sistema, cuja unidade se encontra justamente na dependência institucional do campo francês. Concordamos, no entanto, e por isso mantemos a noção de sistema literário francófono, apesar de apenas esboçada, de que “o paradigma *français versus francofonia* é bem-vindo para descrever uma diferença, de fato, entre as posições e, assim sendo, entre as estratégias e entre as produções.”¹⁹⁰ (HALEN, 2003, p. 17, tradução nossa).

Assim sendo, acreditamos que a noção de sistema literário francófono, organizado a partir de suas desigualdades internas, é uma alternativa discursiva que aponta para algumas quebras dialéticas. O enfrentamento ao discurso oficial que pretenderia invalidar a reunião de identidades culturais plurais em um mesmo sistema parece aqui justificar, por si só, essa proposta teórica que, antes de tudo, contempla uma predicação identitária em que cultura é compreendida, essencialmente, como diálogo.

1.2.3 A identidade do “não-lugar” e a paratopia

A problemática do reconhecimento intra e extramuros vivenciada pelos escritores suíços pode ser considerada, paralelamente, reflexo da complexa situação identitária dos próprios suíços. Na obra organizada por Peter Schnyder, intitulada *Visions de la Suisse – à la*

¹⁸⁸ Cf. HALEN, Pierre. *Op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁹ “La critique, bien entendu, les accompagne, puisqu’elle aussi, dans son domaine propre, se partage un certain nombre de biens qui ne sont pas tous symboliques. Elle aussi dépend de conditions de possibilité qui varient en fonction des « évidences » de la *doxa* et des niveaux d’exigence qu’on attend d’elle dans tel ou tel lieu. Elle a cependant, jusqu’à un certain point, le choix de ces lieux : à tel endroit, il lui sera demandé d’être conforme à telle conception de la rectitude politique et morale; en tel autre, de satisfaire, plutôt, à telle exigence de rigueur scientifique. Elle devrait, en principe, toujours avoir conscience de ce que rappelle Maingueneau : ‘Il est de l’essence de la littérature de dénier les facteurs qui l’ont rendue possible’.” (HALEN, 2001, p. 31)

¹⁹⁰ O texto em língua estrangeira é : “Mais cette déploration est un autre cas typique de confusion entre une approche scientifique (vouée à l’analyse d’un objet réel) et une approche sentimentale ou politique (vouée à la construction d’une société meilleure) : en fin de compte, le paradigme *français versus francophone* est bienvenu pour décrire une différence, de fait, entre les positions et, dès lors, entre les stratégies et aussi entre les productions.”

*recherche d'une identité: projets et rejets*¹⁹¹ (2005), cujo objetivo é justamente cotejar essas duas questões – identidade e visões literárias -, a especificidade helvética é assim apresentada: “Entre os países europeus, a Suíça sempre foi – e continua sendo – um caso particular (*Sonderfall*). Sua identidade, e assim a identificação que ela propõe e reivindica, continua complexa e sempre gerou clichês fáceis.”¹⁹² (SCHNYDER, 2005, p. 10, tradução nossa).

Entre as características que isolam a Suíça, uma das mais controversas é o estatuto de Estado neutro, frontalmente criticado por Jacques Chessex.¹⁹³ Afastando-se e eximindo-se de responsabilidade diante das grandes questões políticas e econômicas do planeta – o que inclui, ao menos até 2015, o tão propalado título de paraíso fiscal – a identificação com uma pátria “nanica”¹⁹⁴ e “insular”¹⁹⁵ torna-se uma questão espinhosa, especialmente para aqueles que buscam na literatura uma forma de orientação frente à realidade.

Uma saída - a apontada por Peter Schnyder, pesquisador de literatura francesa e professor da Université de Haute-Alsace - é ser ainda mais suíço do que a própria Suíça e simplesmente “mudar de assunto”: “Há algum tempo, entretanto, assistimos a uma liberação dos escritores que, *identificando-se a esse país*¹⁹⁶, não se sentem mais obrigados a denegri-lo e que, sem a necessidade de elogiá-lo, são livres para nem falar nele.”¹⁹⁷ (SCHNYDER, 2005, p. 10, tradução nossa). Mesmo que possamos interpretar a afirmativa de Schnyder por uma via menos crítica – pensando no objeto literário por um prisma moderno, que não o restringe à representação de uma cultura ou de uma “realidade” -, o risco do não-dito, no caso da Suíça, entretanto, pode reforçar justamente uma perigosa tendência.

Não será por acaso, como veremos, que a via escolhida por Jacques Chessex, aquela do dito no lugar do não-dito, o conduzirá à execração pública, acontecimento que marcou o

¹⁹¹ SCHNYDER, Peter (org.). *Visions de la Suisse – à la recherche d'une identité: projets et rejets*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, collection Helvetica, 2005.

¹⁹² O texto em língua estrangeira é: “Parmi les pays européens, la Suisse a toujours été – et reste – un cas particulier (*Sonderfall*). Son identité, donc l'identification qu'elle propose ou revendique, reste complexe et a toujours fait naître les clichés faciles.”

¹⁹³ “Surtout ne pas cacher mon origine. Ce que ma naissance charrie de la cruauté, de la violence, de la souche. La folie suisse. C'est elle qui essaie de se dissimuler, cette folie, sous la polissure et le neutre. Les moeurs neutres. L'argent neutre. La Suisse qui cache ses gouffres. Qui s'arrange, elle, pour charmer et manipuler ceux qui s'approchent de sa face lisse. Mon histoire à moi vient d'une terre souvent démente, mais occultée, préservée par huit siècles de prudente ruse, et secouée en profondeur par l'attrait et la tradition du sang.” (CHESSEX, Jacques. *L'Interrogatoire*. Paris: Grasset, 2011, p. 108).

¹⁹⁴ Cf. texto anteriormente citado: BRIDEL, 2002, p. 163-164.

¹⁹⁵ O enquadramento da Suíça como um “*ilot de paix*” é feito pelo escritor Georges Simenon em *Mes Dictées, Tout Simenon*, tomo 26, de acordo com Dominique Meyer-Bolzinger, no artigo: “La Suisse de Simenon: un non-lieu”. In: SCHNYDER, Peter (org.). *Visions de la Suisse – à la recherche d'une identité: projets et rejets*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, collection Helvetica, 2005, p 411-417.

¹⁹⁶ Itálicos do autor.

¹⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Depuis un certain temps toutefois, on assiste à une libération des écrivains qui, tout en s'identifiant à ce pays, ne se sentent plus obligés de le dénigrer et qui, sans éprouver le besoin d'en faire l'éloge, se sentent libres de ne pas en parler.”

lançamento de seu romance *Un Juif pour l'exemple*, em 2009, e a alcunhas indigestas, como a exposta por Dominique Fernandez, no prefácio de *L'Interrogatoire*, que designa Chessex, após a publicação de *Un Juif pour l'exemple*, como a “bruxa número um” do território helvético.

Não-dito que rima com não-lugar, expressão usada pelo escritor belga de língua francesa Georges Simenon para designar a Suíça. Relativizamos aqui outros usos da expressão não-lugar, extremamente carregada e passível de críticas. Mantemos a tradução a partir do uso que dela faz Simenon, entretanto, para marcar um ponto de comparação entre a relação dos dois escritores com a pátria helvética, berço de Jacques Chessex e país em que o belga escolheu morar por mais de 30 anos.

Georges Simenon morou na Suíça, perto do lago Léman¹⁹⁸, entre 1957 e 1989, ano de seu falecimento em Lausanne. A fase literária de Georges Simenon na Suíça é autobiográfica.¹⁹⁹ Quem analisa é Dominique Meyer-Bolzinger, no artigo “La Suisse de Simenon: un non-lieu”, incluído no já mencionado livro *Visions de la Suisse – à la recherche d'une identité: projets et rejets*. É também a professora de Literatura Francesa da Université Haute-Alsace, especializada em literatura policial, que afirma ser a Suíça descrita por Simenon extremamente estereotipada, com a ênfase dada a festas tradicionais e manifestações folclóricas, bem como a aspectos como a extrema limpeza, tranquilidade e pontualidade dos suíços.²⁰⁰

Assim sendo, a Suíça, apesar de ser o país em que fixou residência, não se torna um lugar expressivo no interior da ficção simenoniana.²⁰¹ É um lugar pelo qual os personagens do escritor estão de passagem ou de partida. Não-lugar, para Simenon, é “noland”:

Já que a Suíça de Simenon é inexistente, diremos então que ela aparece em sua obra como um não-lugar, fato confirmado por um detalhe editorial que os simenonianos conhecem bem: o escritor sempre conclui seus romances com a menção precisa do local e data de redação. Mas os trinta e um romances “suíços”²⁰² escritos em

¹⁹⁸ Apesar de conhecido como Lago de Genebra em muitos países, fato rejeitado pelos suíços, o nome correto do lago é Léman. Disponível em : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/riviere-lac/L%C3%A9man/129386>>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2015.

¹⁹⁹ “La période suisse de Simenon correspond donc aux quinze dernières années de sa carrière de romancier et aux années de vieillesse où il tente de s'expliquer voire de se justifier en racontant sa vie [...]”. Dominique Meyer-Bolzinger: “La Suisse de Simenon: un non-lieu”. In: SCHNYDER, Peter (org.). *Visions de la Suisse – à la recherche d'une identité: projets et rejets*, p 412.

²⁰⁰ “La Suisse représente donc pour Simenon le calme et la sérénité, l'ordre et la neutralité : c'est une nation figée et en retraite, un havre qui convient parfaitement à ce ‘farouche individualiste’”. Dominique Meyer-Bolzinger: “La Suisse de Simenon: un non-lieu”. In: SCHNYDER, Peter (org.). *Visions de la Suisse – à la recherche d'une identité: projets et rejets*, p 413.

²⁰¹ Ibidem, p. 415.

²⁰² Aspas da autora.

Échandens têm todos a indicação “Noland”: a Suíça não está, verdadeiramente, em parte alguma!²⁰³ (BOLZINGER in SCHNYDER, 2005, p. 416, tradução nossa).

“Noland” nos remete a figuras do abandono e da ausência. Como, então, é possível estabelecer uma relação identitária com um não-lugar? A menos que estejamos de passagem ou partindo, não há, a princípio, possibilidade de identificação. A porta de saída escolhida por Jacques Chessex, portanto, é, sob esse prisma, a de transformar o não-lugar simenoniano em lugar, mesmo que, para isso, o preço seja uma integração aparente e a sensação de estar o tempo todo incomodando seus pares.²⁰⁴ A atitude chessexiana, segundo defendemos, parece expor um incômodo pelo fato de que a Suíça poderia ser considerada um não-lugar, o que em si só aponta um paradoxo e um (pré)conceito a ser superado.

Nesse estágio, para amarrar as ideias até aqui apresentadas – de perspectiva identitária cultural no sistema francófono e da identidade mesma desse sistema na configuração de campo literário -, ideias essas estruturadas a partir da estratégia chessexiana de estabelecimento identitário através da transfiguração do não-lugar em lugar, é extremamente válido recorrer à noção de paratopia cunhada por Dominique Maingueneau, conceito forjado para indicar um pertencimento impossível da instituição literária.

O ponto de partida é, assim, uma tensão: entre a criação solitária e o pertencimento a grupos. Essa tensão, segundo Maingueneau, é uma das características do discurso literário e tem relação direta com o posicionamento de cada escritor no interior de cada campo (ou “comunidade discursiva”):

De todo modo, em se tratando de discursos constituintes, o estatuto do autor não pode ser evidente: um filósofo ou um escritor não podem se pôr nem no exterior nem no interior da sociedade; eles estão condenados a alimentar sua obra com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade. Sua enunciação se constitui na impossibilidade mesma de atribuir para si um verdadeiro “lugar”. Localidade paradoxal a que nós chamamos de paratopia. Não se trata do caso de um indivíduo, mas de uma condição de possibilidade para o campo filosófico, literário etc., que não é a ausência de qualquer lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. (MAINGUENEAU, 2008, p. 45)

²⁰³ O texto em língua estrangeira é: “Puisque la Suisse de Simenon est inexistante, on dira donc qu’elle apparaît dans son œuvre comme un non-lieu, ce que confirme un détail éditorial que les simenoniens connaissent bien : l’écrivain achève toujours ces romans par la mention précise des lieux et dates de rédaction. Or les trente et un romans ‘suisses’ écrits à Échandens portent tous l’indication ‘Noland’ : la Suisse, c’est vraiment nulle part !”. Dominique Meyer-Bolzinger: “La Suisse de Simenon: un non-lieu”. In: SCHNYDER, Peter (org.). *Visions de la Suisse – à la recherche d’une identité: projets et rejets*, p. 416.

²⁰⁴ “... d’une certaine façon, oui; j’ai toujours été en apparence ‘intégré’ mais en réalité marginal et très contesté. J’ai toujours dérangé. Je n’ai jamais été quelqu’un – et les autres le sentent – qui entre naturellement dans l’unisson.” (BRIDEL, 2002, p. 13)

Dominique Maingueneau problematiza essa difícil negociação em *Cenas da enunciação*²⁰⁵ (2008), coletânea de textos sobre a análise do discurso especialmente reunidos para uma edição brasileira: “Sem ‘localização’, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras; mas sem ‘des-localização’ não há verdadeira obra, porque é uma força que excede toda a sociedade que confere sua legitimidade aos que falam desde o interior dos discursos constituintes”²⁰⁶ (MAINGUENEAU, 2008, p. 46).

A inscrição essencialmente paratópica da Suíça na menção “noland” de Georges Simenon, recuperada por Dominique Meyer-Bolzinger, não deixa de ser, na teoria de Maingueneau, a ilustração de um pertencimento paradoxal que caracteriza o próprio processo de criação. Na análise do linguista francês, “a paratopia não é uma situação inicial: só há paratopia se elaborada através de uma atividade de criação e de enunciação” (MAINGUENEAU, 2008, p. 46).

É nessa direção, portanto, que Jacques Chessex efetua sua criação artística a partir de um pertencimento declarado, mas no exato ponto de desafio a esse pertencimento, pois, como afirma Dominique Maingueneau, não há situação paratópica exterior a um processo de criação. A ideia é que a paratopia, sendo “ao mesmo tempo aquilo do que é preciso se libertar pela criação e aquilo que a criação aprofundou”, é “simultaneamente o que dá a possibilidade de alcançar um lugar e o que proíbe qualquer pertencimento” (MAINGUENEAU, 2008, p. 46).

Na obra de Jacques Chessex, a metáfora da paratopia é o deserto. Deserto que intitula o seu ensaio *Flaubert ou le désert en abîme*²⁰⁷ e que, na crítica de Chessex, é a “fascinação central de Flaubert”.²⁰⁸ Deserto que é libertação da culpa e do sofrimento da escritura, mas que só pode ser alcançado pelo próprio exercício dessa escritura.²⁰⁹ Deserto que é, enfim, a crueldade sem contrapartida da condição humana e que, na metáfora do poder monumental da literatura, tem por imagem a biblioteca enterrada na areia indistinta e infinita.²¹⁰

²⁰⁵ MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organização de Sírio Passenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

²⁰⁶ Aspas do autor.

²⁰⁷ CHESSEX, Jacques. *Flaubert ou le désert en abîme*. Paris : Grasset, 1991.

²⁰⁸ Cf. CHESSEX, Jacques. *Op. Cit.*, p. 13.

²⁰⁹ Cf. BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002, p. 35.

²¹⁰ Cf. CHESSEX, Jacques. *L'Interrogatoire*. Paris: Grasset, 2011, p. 100 e 101.

1.2.4 As “literaturas” da Suíça francesa e a língua da tradução

A identificação (ou não) do suíço com uma ou várias literaturas nacionais advém de múltiplas ramificações. A Confederação Suíça é dividida em 26 cantões, que são estados soberanos, reunidos em três grandes regiões linguísticas: as chamadas Suíça alemã, ao centro-norte, ocupando 65% do país e com 17 cantões inteiramente germanófonos; a Suíça francesa ou Suíça romanda, a oeste, ocupando 23% do território nacional e com quatro cantões inteiramente francófonos, e a Suíça italiana, composta pelo cantão de Ticino, o único inteiramente italo-fono. A Confederação conta, ainda, com quatro cantões plurilíngues.²¹¹

No que se refere à literatura suíça produzida em língua francesa, ela mesma é herdeira de outras divisões. Quando aborda o campo da literatura e da cultura francesas da Suíça, Manfred Gsteiger, em seu *La nouvelle littérature romande* (1978), fala de uma multiplicidade de espaços mais ou menos interligados, com o denominador comum da língua, mas com diferenças históricas, econômicas e religiosas.²¹² Segundo Gsteiger, uma microrregião francófona com tendência literário-acadêmica seria a formada pelos cantões de Vaud, Genebra e Neuchâtel, que se subdivide, ainda, em centros urbanos (as cidades de Genebra e Lausanne, por exemplo) e em vastos territórios camponeses (Gros-de-Vaud). “A imagem de uma Suíça francesa unitária se decompõe, assim, em um desenho multicolorido”²¹³, analisa o autor.

No bojo desses vastos territórios camponeses aparece uma forte tendência ao regionalismo, ao elogio à natureza, ao pertencimento ao “país”, como os habitantes de Vaud costumam fazer em referência a seu cantão. Na análise de Manfred Gsteiger, essas características se reforçam, na literatura romanda, com o sentimento moral e religioso que constituem o “espírito do lugar” ou o “gênio do lugar”, se quisermos nos aproximar mais da ideia francófona de *génie du lieu*. É nesse contexto espinhoso que surge o ícone da literatura suíça de expressão francesa, Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947). Sua obra é de tamanha

²¹¹ Disponível em < <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/regionen/kantone.html>>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2015.

²¹² Conferir GSTEIGER, Manfred. *La nouvelle littérature romande*. Vevey : Éditions Bertil Gallant ; Lausanne e Zurique : Éditions Ex Libris, 1978, p. 10-15.

²¹³ “L’image d’une Suisse française unitaire se décompose ainsi en un dessin multicolore.” (GSTEIGER, 1978, p. 10, tradução nossa)

importância que o crítico literário Edmond Gilliard divide a literatura “vaudoise” em duas: antes e depois de Ramuz.²¹⁴ Sim, Gilliard fala de uma literatura “vaudoise”!

Tantas subdivisões geram, obviamente, identificações igualmente diversas. Em seus 41.285 km² (a área do estado do Rio de Janeiro, a título de comparação, é de 43.780 km²), a Suíça possui quatro línguas nacionais: o alemão, o francês, o italiano e o reto-romano (ou romanche), das quais as três primeiras são línguas oficiais.²¹⁵ Em âmbito escolar, a situação funciona da seguinte forma: as crianças aprendem uma primeira língua estrangeira (uma segunda língua nacional ou inglês) a partir do terceiro ano e uma segunda língua estrangeira a partir do quinto ano.²¹⁶

Assim sendo, abordar a questão do idioma em um país quadrilíngue é *leitmotiv* dos escritores suíços. Para citar apenas dois francófonos: Ramuz e Chessex. No livro *Deux lettres*²¹⁷ (1992), que inclui cartas escritas a Bernard Grasset e a Henri-Louis Mermod, Charles-Ferdinand Ramuz aborda sua estada na capital francesa e defende a independência histórica e cultural do cantão de Vaud em relação à França. Tal defesa inclui a liberdade de expressão em língua francesa, tida por Ramuz como uma matéria literária viva, em constante mutação. Na carta a Bernard Grasset, diz Ramuz: “Eu me recuso a ver nessa língua ‘clássica’ uma língua única, tendo servido, e devendo ainda servir, na condição de língua codificada de uma vez por todas, a todos aqueles que se expressam em francês. Porque houve e ainda há centenas de línguas francesas.”²¹⁸ (RAMUZ, 1992, p. 35, tradução nossa).

Semelhante posição é a de Jacques Chessex, no livro que contém a entrevista concedida em 2002 à jornalista Geneviève Bridel, quando questionado sobre a existência de uma literatura suíça romanda. Após negar adesão a qualquer movimento ou escola literária, Chessex conclui:

Eu naturalmente considero que a língua francesa é aquela de meu nascimento, falada às margens do Léman há tanto tempo quanto às margens do Mediterrâneo, mesmo em se tratando de outro francês, já que pertencemos ao franco-provençal, que é uma língua particularmente antiga. Se vários termos dessa língua não foram incluídos no dicionário da Academia, não foi por razões linguísticas, mas políticas, já que o

²¹⁴ “On pourra dire: la littérature romande, ou, si vous voulez, la littérature vaudoise d’avant M. Ramuz et la littérature vaudoise d’après M. Ramuz.” Conferir GSTEIGER, Manfred. *Op. cit.*, p. 18.

²¹⁵ O estatuto de língua oficial significa que qualquer cidadão deve ser acolhido, em qualquer repartição pública, em sua língua materna. Disponível em: < <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/regionen/kantone.html>>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2015.

²¹⁶ Disponível em: < <http://www.edk.ch/dyn/12040.php>>. Acesso em: 4 de fevereiro de 2015.

²¹⁷ RAMUZ, Charles Ferdinand. *Deux lettres*. Lausanne : Éditions L’Âge d’Homme, 1992.

²¹⁸ O texto em língua estrangeira é : “Je me refuse de voir dans cette langue “classique” la langue unique, ayant servi, devant servir encore, en tant que langue codifiée une fois pour toutes, à tous ceux qui s’expriment en français. Car il y a eu, il y a encore des centaines de français. ”

dicionário da Academia começou a funcionar no século XVII.²¹⁹ (CHESSEX in BRIDEL, 2002, p. 167, tradução nossa).

No século XVII, o cantão de Vaud, criado em 1803, pertencia a Berna, onde a língua falada era o alemão. É exatamente em função da pluralidade linguística helvética que Marion Graf, no artigo “La ‘Collection *ch*’ de tissages en métissages”²²⁰, publicado em 2005, vai falar de “identidade cultural inapreensível” e de “literaturas da Suíça”, no plural, com campos literários específicos.²²¹ É também ela quem registra: “A língua da Suíça é a tradução”, frase que faz todo o sentido diante da realidade quadrilíngue helvética.

Seja qual for a perspectiva analítica - literaturas da Suíça ou literatura suíça -, o parâmetro comparativo é sempre a vizinha França. Se Pierre Halen encontra uma boa saída teórica ao considerar a existência de um campo francófono coeso como artificial, criando, assim, o sistema literário francófono, ele deixa claro que “esse sistema é distinto do campo literário franco-parisiense, a partir do qual, entretanto, ele estabelece sua configuração.”²²² Dessa forma, mesmo escapando da categorização de subcampo, é, em mutas medidas, o mercado parisiense que ainda oferece, dentro do sistema, o mais importante nível de reconhecimento e de legitimação.

Ao falar em reconhecimento e legitimação, no entanto, insistimos que, no interior do sistema proposto por Pierre Halen, alguns elementos da conceituação bourdieusiana constituem pilares, como, por exemplo, a definição básica de campo intelectual e artístico como um “sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (BOURDIEU, 1999, p. 99). É no texto “O mercado de bens simbólicos”, incluído no livro *A economia das trocas simbólicas*,²²³ que Pierre Bourdieu fala da autonomização desse campo e da consequente “irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria” (BOURDIEU, 1999, p. 103).

²¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “J’ai tout naturellement considéré que la langue française était celle de ma naissance, qu’on parle français sur les bords du Léman depuis aussi longtemps que sur les bords de la Méditerranée, même s’il s’agit d’un autre français puisque nous appartenons au franco-provençal, qui est une langue particulièrement ancienne. Si plusieurs termes de cette langue n’ont pas été recensés dans le dictionnaire de l’Académie, ce n’est pas pour des raisons linguistiques, mais politiques, puisque le dictionnaire de l’Académie a commencé à fonctionner au XVIIe siècle.”

²²⁰ GRAF, Marion. “La ‘Collection *ch*’ de tissages en métissages.” In: SCHNYDER, Peter (org.). *Visions de la Suisse – à la recherche d’une identité: projets et rejets*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, collection Helvetica, 2005, p. 35-40.

²²¹ Acreditamos que a autora está seguindo a conceituação de Pierre Bourdieu, já que não há referência a nenhum teórico em suas indicações bibliográficas.

²²² HALEN, Pierre. Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone. Disponível em: <https://www.academia.edu/1190063/NOTES_POUR_UNE_TOPOLOGIE_INSTITUTIONNELLE_DU_SYST%C3%88ME_LITT%C3%89RAIRE_FRANCOPHONE>. Acesso em: 10 de março de 2015.

²²³ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Não mergulharemos aqui na teoria bourdieusiana, já recuperada em inúmeros trabalhos acadêmicos. Em nossa análise da persistência do mercado parisiense enquanto lugar de reconhecimento e legitimação no seio da francofonia, basta retomarmos a ideia do campo como uma engrenagem, essencialmente vinculada à noção de valor. O autor faz a obra e é feito pelo campo, no qual a garantia de valor é o sucesso (reconhecimento, legitimação). Sucesso esse que, por sua vez, garante a permanência no campo, em outro movimento circular.

1.2.5 Paris, a cidade-literatura, e o “dilema de Ramuz”

Uma obra fundamental na análise da questão sobre a formação, dominação e permanência do espaço literário mundial é *A República Mundial das Letras* (2002)²²⁴, de Pascale Casanova. Na obra, em que o nome do escritor suíço de língua francesa Charles-Ferdinand Ramuz aparece inúmeras vezes, Casanova, uma discípula de Pierre Bourdieu, se propõe a analisar a estrutura do mundo literário contemporâneo a partir de um jogo de desigualdades em que “são os excentrados e excêntricos da literatura os que têm algo a dizer”.²²⁵ Não é por acaso se parece que delineamos uma crítica próxima da realidade da literatura de língua francesa produzida na Suíça quando, complementando a perspectiva interpretativa, seguimos a proposta de Casanova.

No livro, Paris, a “cidade-literatura”, aparece como “a capital do universo literário, a cidade dotada do maior prestígio literário do mundo” (CASANOVA, 2002, p.40). Reunindo todas as representações históricas de liberdade, a capital francesa se torna a “cidade idealizada onde pode ser proclamada a liberdade artística” (CASANOVA, 2002, p. 41), sendo, concomitantemente, “personagem” de inúmeras obras: “Paris incansavelmente descrita, reproduzida literariamente, tornou-se A literatura” (CASANOVA, 2002, p. 43).

Como, então, rivalizar com tão imponente mito literário? Especialmente se compreendermos, a partir da visão de Pascale Casanova, que estamos retratando a República Universal das Letras, ou seja, “[...] a capital dessa República sem fronteiras ou limites, pátria universal isenta de qualquer patriotismo, o reino da literatura que se constitui contra as leis

²²⁴ CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

²²⁵ Conferir apresentação da obra supracitada.

comuns dos Estados [...]” (CASANOVA, 2002, p. 47). Sendo impossível rivalizar com um lugar transnacional, a aposta passaria a ser, então, o cosmopolitismo e a assimilação. Nada mais difícil para um escritor suíço tradicionalmente posicionado na ambivalência entre pertencimento e alteridade.

No primeiro capítulo de *La nouvelle littérature romande* (1978), intitulado “La littérature romande et son public”, Manfred Gsteiger analisa justamente o duplo caráter que define o campo cultural e linguístico da Suíça francesa: “[...] de um lado o pertencimento à língua e à literatura da grande esfera francesa, de outro a independência política e cultural face à centralização da França”²²⁶ (GSTEIGER, 1978, p. 7, tradução nossa). Cronologicamente, a obra de Gsteiger é anterior à de Casanova. Em Gsteiger, Paris é sim cidade rival, que há séculos domina a vida intelectual e econômica da França, gerando um sentimento de inferioridade a partir da tensão entre as chamadas “grande” e “pequena” literaturas.²²⁷

No primeiro capítulo da segunda parte de seu livro, intitulado “As pequenas literaturas”, Pascale Casanova cita o chamado “dilema de Ramuz”, explicitado pelo autor suíço na obra *Questions* (1935), da qual seguimos a tradução feita por Marina Appenzeller:

É o dilema que a mim se colocou quando eu tinha vinte anos e que se coloca a todos os que estão no mesmo caso que eu, quer sejam em grande número, quer não: os exteriores, os excêntricos, os que nasceram fora de uma fronteira, os que ao mesmo tempo em que estão ligados a uma cultura pela língua, são de certa forma dela exilados pela religião ou por sua pertença política [...]. O problema coloca-se mais cedo ou mais tarde: ou é necessário fazer carreira primeiro e dobrar-se a um conjunto de regras que não são apenas estéticas ou literárias, mas também sociais, políticas ou até mundanas; ou romper deliberadamente com elas, não apenas revelando-as, mas exagerando suas próprias diferenças, ainda que se as faça serem admitidas mais tarde, se possível.²²⁸ (RAMUZ *apud* CASANOVA, 2002, p. 223)

Elogiando a “lucidez extrema” de Ramuz, Pascale Casanova acusa a “crítica central” de ignorar os dramas e as dificuldades dos escritores oriundos de nações pouco reconhecidas literariamente, gerando uma espécie de invisibilidade. Para escapar dessa condição, Ramuz

²²⁶ O texto em língua estrangeira é: “Le champ culturel et linguistique de la Suisse française est défini par deux caractères: d’un côté l’appartenance à la langue et à la littérature de la grande sphère française, de l’autre l’indépendance politique et culturelle face à la centralisation de la France.”

²²⁷ “Pour la Suisse romande, la question se pose autrement : le polycentrisme facilite les forces autonomes dans leur aspiration à se développer indépendamment d’un milieu normatif ; mais il subsiste malgré tout le modèle hautement attractif de Paris, qui implique constamment une chute de tension entre la ‘grande’ et la ‘petite’ littérature.” (GSTEIGER, 1978, p. 8)

²²⁸ RAMUZ, Charles Ferdinand. *Questions* (1935); retomado in *La Pensée remonte des fleuves*, Paris: Plon, col. “Terre humaine”, 1979, p. 292. In: CASANOVA, Pascale. *Op. cit.*, p. 223.

tenta a consagração no meio literário parisiense. Por esse motivo, Pierre Halen vai incluir o autor suíço no rol dos escritores *convertis*, ou seja, aqueles que, apesar de pertencerem ao campo central franco-parisiense, cultivam as marcas de suas origens.²²⁹ Podemos questionar tal enquadramento, levando em consideração a carreira de Ramuz como um todo, que parece incluí-lo bem mais no sistema literário francófono do que no campo franco-parisiense.

Apesar da tentativa ramuziana, as publicações parisienses do então jovem autor suíço não conquistam um grande público em solo francês.²³⁰ Como analisa a autora de *A República Mundial das Letras*:

No entanto, é sua própria proximidade que o impede de integrar-se em Paris: próximo demais – falando francês com sotaque -, isto é, provinciano demais aos olhos das instâncias consagradoras para ser aceito, e não suficientemente afastado – isto é, estranho, exótico, novo – para suscitar o interesse das instâncias críticas, é rejeitado e excluído de Paris ao final de alguns anos. (CASANOVA, 2002, p. 267)

Fracassando em Paris e retornando a seu país natal, Ramuz “quer transformar os traços desvalorizados em diferença proclamada” (CASANOVA, 2002, p. 267), motivo pelo qual o escritor se torna um defensor da identidade *vaudoise*, através de seu sotaque e de suas maneiras. O objetivo, para Ramuz, passa a ser “restituir uma ‘verdade’ da língua popular valdense”, reivindicando “a transcrição literária de um uso real e popular da língua valdense” (CASANOVA, 2002, p. 358). Na capital francesa, entretanto, Ramuz não consegue libertar-se do enquadramento como “romancista camponês”²³¹, que “pertence a um país dominado literariamente (e não politicamente) pelo espaço literário francês”.²³²

O retorno definitivo de Ramuz à Suíça, entretanto, não faz com que ele perca de vista a cena literária parisiense, conforme atesta Reynald Freudiger, no artigo “Ramuz, la NFR et l’art de la tergiversation”, incluída por Daniel Maggetti em seu já mencionado *Les Écrivains suisses et La Nouvelle Revue française*.²³³ Por outro lado, em casa, o escritor produz polêmica, sendo acusado de “maltratar língua, gramática e sintaxe” (FREUDIGER. In: MAGGETTI, 2010, p. 26). Após a guerra, Ramuz publica *La Séparation des races* (1922),

²²⁹ HALEN, Pierre. Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone. Disponível em: <https://www.academia.edu/1190063/NOTES_POUR_UNE_TOPOLOGIE_INSTITUTIONNELLE_DU_SYST%C3%88ME_LITT%C3%89RAIRE_FRANCOPHONE>. Acesso em: 10 de março de 2015.

²³⁰ Cf. MAGGETTI, Daniel. *Les Écrivains suisses et La Nouvelle Revue française*. Paris: Éditions Classiques Garnier, coleção “Études de littérature des 20e et 21e siècles”, 2010, p. 19.

²³¹ Cf. CASANOVA, Pascale. *Op. Cit.*, p. 299.

²³² Cf. CASANOVA, Pascale. *Op. Cit.*, p. 356.

²³³ Cf. MAGGETTI, Daniel. *Op. Cit.*, p. 23.

obra que, na análise de Reynald Freudiger, reinstala o escritor *vaudois* no campo literário francês, através da assinatura de um contrato com a editora Grasset.²³⁴

Após Ramuz, o único escritor suíço romando cuja obra foi reconhecida tanto em Paris quanto na Suíça foi Jacques Chessex.²³⁵ Prova disso é que, conforme já mencionado, o escritor transfere sua obra para a editora Grasset em 1971 e recebe o inédito prêmio Goncourt em 1973. Conforme relata Stéphane Pétermann, no artigo intitulado “‘J’ai besoin de Paris comme j’ai besoin du Pays de Vaud’: Jacques Chessex et la NRF”, na obra organizada por Daniel Maggetti, “na continuação de sua trajetória, ele [Jacques Chessex] não cessará de recorrer a essa dupla estratégia editorial, já testada por Ramuz, que consiste em retirar proveito máximo de dois espaços com configurações diferentes e com poder de legitimação desigual.”²³⁶ (PÉTERMANN. In: MAGGETTI, 2010, p. 200, tradução nossa).

Apesar de menos “martirizado” do que Ramuz em seu “dilema”, Jacques Chessex tem a mesma vontade que seu predecessor: publicar na França uma obra que reivindique seu pertencimento. Já em 1971, em *Carabas*, Jacques Chessex reafirma sua identidade *vaudoise*, intitulando a si mesmo e a seus pares como os “judeus da literatura”:

Eu sou *vaudois*. Minha língua materna é o francês. Mas a França não é minha “pátria”. Eu penso nos canadenses, nos belgas. Eles também conhecem esse isolamento paradoxal. Mas que é também ironia: eu não estou isolado porque estou em casa, porque não poderia viver em outro lugar. Meus temas, minha cultura, toda base que tenho em comum com os *lémaniques*, foi o *Pays de Vaud* que me deu. [...] Eu sou *vaudois*: tenho certa forma de sentir que é aquela da minha raça. [...] Nós somos os judeus da literatura, nós *vaudois*: mesma língua, mesma pátria literária, mesmo classicismo; mas a religião praticada ou não, mas a educação, mas os costumes, mas o temperamento, mas nossa história nos fazem sentir e agir de forma diferente e nos isolam nessa pátria linguística em que, no entanto, mergulhamos nossos tentáculos. [...] Não quero representar o francês da França, macaquear quem quer que seja, colocar plumas. [...] Eu sou um escritor de língua francesa, mas eu sou, antes, *vaudois*.²³⁷ (CHESSEX, 1971, p. 135-137, tradução nossa)

²³⁴ “L’entrée de Ramuz chez Grasset, et l’indéfectible soutien que lui apporte Henry Poulaille, responsable du service de presse dans la maison parisienne, lui garantissent une visibilité enviable sur la scène médiatique française.” FREUDIGER, Reynald. “Ramuz, la NRF et l’art de la tergiversation”. In : MAGGETTI, Daniel. *Op. Cit.*, p. 129.

²³⁵ “Avant lui [Jacques Chessex] seul Ramuz s’était à ce point distingué à la fois à Paris et en Suisse.” (Stéphane Pétermann. “ ‘J’ai besoin de Paris comme j’ai besoin du Pays de Vaud’ : Jacques Chessex et la NRF”. In : MAGGETTI, Daniel. *Op. Cit.*, p. 199.

²³⁶ O texto em língua estrangeira é: “Dans la suite de son parcours, il ne cessera de recourir à cette double stratégie éditoriale, déjà éprouvée par Ramuz, qui consiste à tirer profit maximal de deux espaces littéraires aux configurations très différentes et au pouvoir de légitimation inégal.”

²³⁷ O texto em língua estrangeira é: “Je suis Vaudois. Ma langue maternelle c’est le français. Mais la France n’est pas ma ‘patrie’. Je pense aux Canadiens, aux Belges. Eux aussi connaissent cet isolement paradoxal. Mais c’est encore de l’ironie : je ne suis pas isolé puisque je suis chez moi, puisque je ne pourrais pas vivre ailleurs. Mes sujets, ma culture, tout le fond que j’ai en commun avec les Lémaniques, c’est le Pays de Vaud qui me l’a donné. [...] Or je suis Vaudois : j’ai une certaine façon de sentir qui est celle de ma race. [...] Nous sommes les Juifs de la littérature, nous autres les Vaudois : même langue, même patrie littéraire, même classicisme, mais la religion pratiquée ou pas, mais l’éducation, mais les coutumes, mais le tempérament, mais notre histoire nous font sentir

Para Chessex, entretanto, publicar em Paris está longe de ser um “dilema”, não podendo sequer ser tratado como uma escolha, já que a questão está ligada à história literária na Suíça francesa.²³⁸ Chessex defende que não há obstáculos para um escritor suíço de língua francesa em publicar na França, já que a preocupação maior deveria ser a qualidade das obras produzidas.²³⁹ Da mesma maneira que afirma Pierre Halen, citado anteriormente, Jacques Chessex reitera que a difusão no conjunto do espaço francófono está, ainda, sob o poder das editoras sediadas em Paris:

Então, para um romacista, a escolha é bem rápida. Publico meus livros na Grasset desde 1971, editora amigável, exigente. O sistema de difusão da Grasset alcança todas as livrarias importantes da França, do Magrebe, do Egito, do Oriente Médio, de certos países da África negra, do Quebec, da Bélgica, da Suíça e de Luxemburgo”²⁴⁰ (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 165, tradução nossa).

Considerando a Suíça um país aberto, embora mentalmente confinado,²⁴¹ Chessex, mais amadurecido do que na época de *Carabas*, opta por falar de uma sensação de proximidade com Paris, ao invés de priorizar uma sensação de distância. Em razão disso, ele considera um “falso problema” o conflito entre publicar em editoras parisienses ou suíças.²⁴² Como expresso no título do artigo de Stéphane Pétermann, anteriormente citado, cuja frase é retirada do livro de entrevistas de David Bevan, *Écrivains d'aujourd'hui: La littérature romande en vingt entretiens*,²⁴³ de 1986, Jacques Chessex é aquele que admite ter necessidade tanto do *Pays de Vaud* quanto da capital cultural parisiense, sem que isso seja necessariamente um “dilema”.

et agir différemment et nous isolent dans cette patrie linguistique où nous avons pourtant plongé nos tentacules. [...] Je ne veux pas jouer au Français de France, singer quiconque, me mettre des plumes. [...] Je suis un écrivain français mais je suis d'abord Vaudois. ”

²³⁸ Cf. BRIDEL, Geneviève. *Op Cit.*, p. 155.

²³⁹ Cf. BRIDEL, Geneviève. *Op Cit.*, p. 164.

²⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “Je publie mes livres chez Grasset depuis 1971, maison amicale, exigeante. Le système de diffusion de Grasset touche toutes les librairies importantes de France, du Maghreb, d’Egypte, du Moyen-Orient, de certains pays d’Afrique noire, du Québec, de la Belgique, de la Suisse et du Luxembourg.”

²⁴¹ Cf. BRIDEL, Geneviève. *Op Cit.*, p. 163-164.

²⁴² Cf. BRIDEL, Geneviève. *Op Cit.*, p. 164.

²⁴³ BEVAN, David. *Écrivains d'aujourd'hui: La littérature romande en vingt entretiens*. Lausanne : Éditions 24 heures, 1986, p. 55.

1.2.6 A inserção institucional da “nova” literatura romanda

Em 1995, Daniel Maggetti, que, conforme já mencionamos, é professor de literatura romanda na Universidade de Lausanne, publicou a extensa *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*.²⁴⁴ Apesar de sua inegável importância no estudo da literatura suíça romanda, não abordaremos diretamente essa obra, que foi a tese de doutorado do autor, em função da restrição temporal. Mais pertinente ao nosso interesse está o artigo intitulado “L’historiographie des lettres romandes (1960-2000): de la célébration à la normalisation”, publicado por Maggetti no livro *Les Études littéraires francophones : état des lieux* (2003), organizado por Lieven D’Hulst e Jean-Marc Moura.²⁴⁵

Visando inserir a discussão sobre a legitimidade da literatura suíça de língua francesa no campo do saber, especialmente o segmento acadêmico universitário, Daniel Maggetti denuncia a falta de visibilidade dessa produção na própria Suíça. Segundo ele, não há padronização de inserção da literatura romanda no ensino secundário e, em nível universitário, os cursos são desiguais, não sistemáticos e não exigidos, organizados em função do interesse de cada professor. A exceção é a Universidade de Lausanne, com seu *Centre de Recherches sur les Lettres Romandes* (CRLR), que institucionalizou o ensino da literatura romanda na formação acadêmica.²⁴⁶

Assim sendo, de acordo com Maggetti, a inserção da literatura romanda no campo crítico é bastante recente, datando de 1965, ano em que o professor Gilbert Guisan fundou o CRLR: “É preciso esperar a geração dos estudantes formados por Guisan, nos anos 1960, para ver universitários suíços fazendo carreira na Academia defender teses ‘romandas’ e, assim, começar a constituição de uma historiografia digna desse nome”²⁴⁷ (MAGGETTI, 2003, p. 198, tradução nossa). A principal causa dessa prolongada situação de ilegitimidade, segundo Maggetti, é o peso da dominação simbólica sobre a literatura suíça de língua francesa, marcada como medíocre no campo crítico.

²⁴⁴ MAGGETTI, Daniel (org.). *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*. Lausanne: Editions Payot, 1995.

²⁴⁵ MAGGETTI, Daniel. “L’historiographie des lettres romandes (1960-2000): de la célébration à la normalisation”. In : D’HULST, Lieven ; MOURA, Jean-Marc (Org.). *Les Études littéraires francophones : état des lieux*. Lille : Presses de l’Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, Collection UL3 travaux et recherches, 2003, p. 198-207.

²⁴⁶ Cf. MAGGETTI, Daniel. *Op. Cit.*, p. 197-198.

²⁴⁷ O texto em língua estrangeira é: “Il faut attendre la génération des étudiants formés par Guisan, dans les années 1960, pour voir des universités suisses faisant carrière dans l’Académie soutenir des thèses ‘romandes’ et amorcer par-là la constitution d’une historiographie digne de ce nom.”

Na historiografia traçada por Maggetti, os anos 1950 foram marcados por um movimento identitário em pelo menos três territórios francófonos: a Suíça, a Bélgica e o Quebec.²⁴⁸ Entre os instrumentos de promoção da literatura suíça contemporânea, Maggetti cita a revista *Écriture*, fundada em 1964 por Jacques Chessex e Bertil Galland, como já mencionamos anteriormente. Sobre a importância da revista, analisa Maggetti:

Aberto à criação romanda contemporânea, esse periódico vai também se esforçar em preencher um pouco os silêncios da historiografia e da crítica em relação aos autores “clássicos”: a partir, sobretudo, dos anos 1970, *Écriture* vai dedicar números especiais, compreendendo inéditos e estudos, a escritores romandos.²⁴⁹ (MAGGETTI, 2003, p. 199, tradução nossa)

Em seguida, Maggetti cita o livro de ensaios intitulado *Les Saintes Écritures*, publicado por Jacques Chessex em 1972, tido por ele como um dos atos fundadores da “nova literatura romanda”, conforme citamos anteriormente. Dessa forma, para o professor, através de obras que estabelecem uma relação entre a gênese da literatura romanda e a chamada “nova literatura romanda”, foi aberta uma via reservada à crítica específica dessa produção, estabelecendo a possibilidade de consagração *in situ* de alguns nomes, entre os quais Charles-Ferdinand Ramuz e Charles-Albert Cingria.²⁵⁰ Nos anos 1980, a produção de dissertações sobre alguns escritores romandos demonstra o crescimento de interesse do mundo acadêmico em relação aos escritores locais.

No âmbito particular de nossa tese, um dado interessante citado por Daniel Maggetti é o início da exploração do universo da literatura suíça de língua francesa por universidades estrangeiras, especialmente as canadenses. Apesar desse avanço, Maggetti reconhece que a difusão da literatura romanda no exterior da Suíça ainda é lenta, seguindo o ritmo institucional, motivo pelo qual persiste a mesma tendência dos anos 1970, a de agrupar os autores helvéticos em uma mesma “família” coerente.

Por outro lado, no campo local, o movimento, como também mencionado por Peter Schnyder em *Visions de la Suisse – à la recherche d’une identité: projets et rejets*²⁵¹, é de afastamento do caráter identitário e de reivindicação, conseqüentemente, da individualidade

²⁴⁸ Cf. MAGGETTI, Daniel. *Op. Cit.*, p. 199.

²⁴⁹ O texto em língua estrangeira é: “Ouvert à la création romande contemporaine, ce périodique va aussi s’efforcer de combler quelque peu les silences de l’historiographie et de la critique portant sur des auteurs ‘classiques’: à partir surtout des années 1970, *Écriture* va ainsi consacrer des numéros spéciaux, comprenant des inédits et des études, à des écrivains romands.”

²⁵⁰ O primeiro livro de crítica literária de Jacques Chessex, na série “Poètes d’aujourd’hui”, foi dedicado à obra de Charles-Albert Cingria, publicado em 1967.

²⁵¹ “Depuis un certain temps toutefois, on assiste à une libération des écrivains qui, tout en s’identifiant à ce pays, ne se sentent plus obligés de le dénigrer et qui, sans éprouver le besoin d’en faire l’éloge, se sentent libres de ne pas en parler.” SCHNYDER, Peter (org.). *Op. Cit.*, 2005, p. 10.

de cada produção.²⁵² É a contracorrente da “genealogia literária” utilizada para estruturar a história da literatura suíça, ironicamente denunciada pela crítica Claire Jaquier, no livro *Filiations e filatures: littérature et critique en Suisse romande*²⁵³ (1991), publicado ao lado de Roger Francillon e Adrien Pasquali. A demanda de Jaquier, na citada obra, é pela mudança de postura frente ao trabalho de historiografia literária: de mitógrafos e patriotas a pesquisadores e comparatistas críticos.²⁵⁴

Apesar de reconhecer os avanços no campo crítico – da superação da leitura identitária ao estabelecimento “profissional” dos escritores romandos -, Daniel Maggetti lamenta que a produção literária suíça de língua francesa seja pouco conhecida no exterior, tornando-se fechada em si mesma. Como perspectiva de “abertura”, Maggetti conclui:

Entretanto, me parece ser pela via dos francófonos que lhe são próximos – historicamente, estruturalmente e sociologicamente -, a saber, as literaturas belga e quebequense, que a Suíça romanda pode esperar alcançar uma abertura mais radical, especialmente através da reflexão sobre as periferias ou a fronteira, mas também pelas comparações e perspectivas pontuais.²⁵⁵ (MAGGETTI, 2003, p. 199, tradução nossa)

O diálogo comparatista que propõe Maggetti – refletindo sobre “periferias” e “fronteiras” – parece ecoar justamente as motivações que conduziram Pierre Halen a conceituar o sistema literário francófono e Pascale Casanova a abordar o lugar dos “excentrados e excêntricos da literatura”. Em referência aos estudos francófonos, que apenas tangenciam o tema da nossa tese, mas que constituem certamente um campo profícuo de trabalho crítico, parece que, a partir da leitura dos três teóricos – Halen, Casanova e Maggetti – a tendência é realmente cotejar a produção literária romanda com aquela de outras “periferias” de língua francesa, compreendendo, obviamente, que esse termo carrega em si distorções e interpretações.

É preciso enfatizar que, no plural, literaturas periféricas de língua francesa podem ser aquelas oriundas de países ou regiões colonizadas pela França, como analisa Pierre Halen; podem ser aquelas que envolvem o eixo Suíça, Bélgica e Quebec, como prefere Daniel

²⁵² Cf. MAGGETTI, Daniel. *Op. Cit.*, p. 204.

²⁵³ FRANCILLON, Roger; JAQUIER, Claire; PASQUALI, Adrien. *Filiations e filatures: littérature et critique en Suisse romande*. Genebra : Editions Zoé, 1991.

²⁵⁴ Cf. FRANCILLON, Roger; JAQUIER, Claire; PASQUALI, Adrien. *Op. Cit.*, p. 9-10.

²⁵⁵ O texto em língua estrangeira é: “Il me semble cependant que c’est par la voie des francophones qui lui sont proches – historiquement, structurellement et sociologiquement -, à savoir les littératures belge et québécoise, que la Suisse romande peut espérer parvenir à un décloisonnement plus radical, à travers notamment la réflexion sur les périphéries ou la frontière, mais aussi par des comparaisons et des mises en perspectives ponctuelles.”

Maggetti, ou podem mesmo ser aquelas da diáspora ou da migração.²⁵⁶ O ponto chave, entretanto, é o deslocamento da influência central, com a emergência de literaturas produzidas não mais nesse ou naquele espaço, mas nessa ou naquela língua. Tema-farol que redefine a própria Literatura Comparada, como resume a professora Eurídice Figueiredo, no artigo “Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional”:

Um aspecto que afeta a percepção do “nacional” é o fato de as línguas europeias terem sido apropriadas e transformadas por esses escritores descentrados: são muitas as variações de francês, inglês, espanhol e português. Acabou a relação, mesmo que tênue, da tríade: um país, uma língua, uma literatura. Assim, novas apelações surgiram para designar o fenômeno - literaturas diaspóricas, literaturas migrantes, literaturas transnacionais. Nesse panorama movediço, em que os antigos alicerces ruíram, a Literatura Comparada já não pode mais ser a mesma. (FIGUEIREDO, 2013, p. 36)

É nesse sentido que acreditamos ser possível falar de várias francofonias no seio do sistema literário francófono, relativização que abre novas perspectivas ao comparatismo. Uma das vias de alcance desse comparatismo aberto é, sem dúvida, a tradução, motivo pelo qual podemos compreender que a própria multifonia helvética poderia ser revertida em ganho dialogal, evidenciando a força do que Eurídice Figueiredo conceitua como panorama movediço e escapando, enfim, da imaginária barreira intransponível denunciada por Jacques Chessex.

1.2.7 Literatura transnacional versus provincianismo

Em contraponto à tendência dos manuais de História da Literatura, em que a literatura universal sempre é apresentada como a justaposição de literaturas nacionais, Milan Kundera, na esteira de Goethe, pleiteia a compreensão das relações literárias a partir da noção supranacional de unidade. Kundera está falando da Europa e de seu “irreparável” fracasso cultural de pensar a literatura como unidade histórica, desvelando aquilo que considera como o grande valor europeu: a diversidade cultural. Nesse ponto, o discurso de Kundera encontra-se com o da professora Eurídice Figueiredo, no supracitado artigo “Literatura comparada: o

²⁵⁶ Um panorama da atual situação da literatura produzida em países colonizados pela França é exposto por Eurídice Figueiredo no artigo “Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional”. Disponível em: < http://www.abralic.org.br/pdf/revista/2013.23-literatura_comparada_o_regional_o_nacional_e_o_transnacional.pdf>. Acesso em: 02 de abril de 2015.

regional, o nacional e o transnacional”. Nesse ponto, igualmente, a proposta do romancista e crítico tcheco evidencia uma questão inerente ao tema de nossa tese: o distanciamento geográfico como aspecto positivo ao observador.

É abrindo para essa perspectiva analítica que gostaríamos de encerrar a apresentação teórica sobre a autoria em Jacques Chessex e sobre a problemática identidade literária da Suíça. Milan Kundera, em *A Cortina*²⁵⁷ (2006), divide o provincianismo em dois tipos: o das grandes nações e o das pequenas. No primeiro caso, a resistência ao conceito de literatura mundial (*die Weltliteratur*) se deve a uma pretensa autossuficiência. No segundo caso, que nos interessa particularmente, a situação é inversa:

As pequenas nações são reticentes em relação ao *grande contexto*²⁵⁸ por razões justamente inversas: têm em alta estima a cultura mundial, mas esta lhes parece algo de estrangeiro, um firmamento distante, inacessível, uma realidade ideal com a qual sua literatura nacional pouco tem a ver. (KUNDERA, 2006, p. 40).

Encontramos aqui exatamente a situação explicitada por Manfred Gsteiger em *La nouvelle littérature romande* (1978), onde Paris, o “grande contexto” definido por Kundera, funciona como a “realidade ideal”, definindo mesmo o que seria “grande” e “pequena” literatura. A virada de Kundera, entretanto, se dá na denúncia do provincianismo dos grandes, através da recusa de inserir suas culturas no “grande contexto” e da indiferença em relação ao valor estético de muitas obras produzidas em seus territórios. Assim, para Kundera, que tem nacionalidade tcheca – ou é oriundo da Europa Central, como ele diz que muitos europeus preferem sintetizar -, a evidência do provincianismo francês se deu quando constatou que as expressões romance moderno ou arte moderna, por exemplo, não significavam a mesma coisa para ele e para seus amigos franceses.

É nesse sentido que Kundera vai estabelecer paternidades sem fronteiras – Rabelais reagindo a Sterne, Cervantes invocando Fielding ou Kafka ensinando a García Márquez – e vai analisar a importância do distanciamento geográfico como pertinente fator de análise crítica:

[...] um recuo geográfico afasta o observador do contexto local e lhe permite abraçar o *grande contexto* da *Weltliteratur*, a única capaz de fazer aparecer o *valor estético* de um romance, isto é, os aspectos da existência até então desconhecidos que esse

²⁵⁷ KUNDERA, Milan. *A Cortina*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁵⁸ Itálicos do autor.

romance soube revelar; a novidade da forma que soube encontrar.²⁵⁹ (KUNDERA, 2006, p. 39).

Toda a reflexão de Milan Kundera está, obviamente, no cerne da literatura comparada. Em sua origem, como lembra Eurídice Figueiredo, no artigo “Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional”, no rastro de René Wellek, a literatura comparada “acabou desembocando numa competição entre países, cada um querendo provar que mais exerceu influência sobre os demais ou que melhor assimilou um grande escritor estrangeiro”. Com a instalação de escritores oriundos de antigas colônias nas metrópoles, entretanto, segundo a professora, essa situação começou a mudar, dando novas configurações às literaturas nacionais.

Guardando todas as devidas distâncias, já que a Suíça não é um país colonizado nem se enquadra na conceituação econômica e cultural de pequena nação, acreditamos que seja possível reler a problemática que envolve seu enquadramento literário pela ótica da *Weltliteratur* preconizada por Goethe e animada por Kundera, através do pensamento das paternidades eletivas e da intertextualidade. Compreendemos, obviamente, esse posicionamento no sistema literário francófono a partir do exemplo de Jacques Chessex, escritor inegavelmente representativo do campo local suíço.

Na mesma linha de pensamento estabelecida por Milan Kundera, a partir de Goethe, Salman Rushdie, citado pela professora Eurídice Figueiredo, fala de uma “polinização cruzada”: “Assim, cada escritor pode escolher seus predecessores a partir de suas afinidades eletivas. Salman Rushdie, por exemplo, coloca-se como herdeiro de Gógol, Cervantes, Kafka, Melville e Machado de Assis, uma árvore genealógica poliglota, dos quatro cantos do mundo.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 42). É o que leva, segundo Figueiredo, ao estabelecimento de uma literatura transnacional, sem delimitações nacionais, territoriais ou linguísticas. A partir dessa premissa, o provincianismo de Kundera ou o nanismo de Chessex não encontram muitas margens de manobra.

Jacques Chessex, em seus romances e ensaios críticos, relaciona algumas influências literárias, entre as quais Gustave Flaubert, Henry Miller e Georges Bataille. Nesse sentido tangenciamos a intertextualidade, tal como definida por Julia Kristeva, a partir de Mikhail Bakhtin, a de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”²⁶⁰ (KRISTEVA, 1974, p. 74). Obviamente, ao definirmos

²⁵⁹ Todos os itálicos são do autor.

²⁶⁰ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

assim o texto literário, estamos posicionando o escritor enquanto leitor e o leitor como ator no processo de significação da obra. A rede intertextual, dessa forma, desvela um panorama em que, mais do que representar uma literatura nacional ou discutir pertencimentos, a obra oferece um meio de “preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida” (COMPAGNON, 2012, p. 60).²⁶¹

Paralelamente, além de ter escrito sobre vários autores e de ter inscrito vários autores em suas obras, outro posicionamento chessexiano coerente com o pleito de uma literatura transnacional é aquele da recusa de limites ou de fronteiras.²⁶² O que inclui limites e fronteiras temáticas e semânticas, conforme explicitamos na análise da obra *L'Interrogatoire*, ao ressaltar que, no autor, as palavras da carne são as mesmas do imaterial e a memória do sombrio é parte indissociável da imaginação luminosa.

Jacques Chessex, enquanto autor universal, quer romper a neutralidade suíça, transformando o não-dito em matéria-prima para o explícito. Prova disso são os dois romances que trataremos a seguir, *Un Juif pour l'exemple* (2009) e *Le Vampire de Ropraz* (2007). Com seus romances desconcertantes, incômodos, desorientadores – adjetivos caros a Compagnon quando ele defende que a literatura percorre regiões da experiência que outros discursos negligenciam -, Jacques Chessex coloca em cena o espanto. Espanto que, fagulha primordial, estaria na origem da filosofia.²⁶³ Espanto que, imagem especular, é figuração do enigma da identidade, do eu que sou outro na distância entre passado e presente, do eu que sou outro na memória e no esquecimento.

²⁶¹ COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

²⁶² “Je ne supporte pas la fin, les limites, la frontière; je n’aime pas les murs, je suis claustrophobe, j’ai besoin de la dilatation, pas de la contraction. Je déteste être prisonnier. L’idée d’une tâche fixe à accomplir me fait horreur, et je ne m’en acquitterai jamais. Je ne supporte pas la contrainte.” (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 38)

²⁶³ O espanto enquanto motor filosófico estão no *Teeteto*, de Platão, e na *Metafísica*, de Aristóteles.

2 **UN JUIF POUR L'EXEMPLE: A NARRAÇÃO DO HORROR COMO ATO DE MEMÓRIA**

Em *O que resta de Auschwitz*²⁶⁴ (2008), Giorgio Agamben lembra que, apesar de sentir uma vontade irrefreável de contar sua história para todo mundo, Primo Levi não se sente escritor. Ele “torna-se escritor unicamente para testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p. 26). A situação de Jacques Chessex em *Un Juif pour l'exemple*²⁶⁵ é oposta. Ao publicar o romance, aos 75 anos, alguns meses antes de sua morte, Chessex é um escritor reconhecido em solo suíço. Ele testemunha por ser escritor.

A obra de Jacques Chessex recupera a história do assassinato de um comerciante de gado judeu por suíços admiradores e propagadores do nazismo. Os fatos, acontecidos em 1942, em Payerne, já haviam sido relatados anteriormente, após investigações jornalísticas de Jacques Pilet e de Yvan Dalain, no final dos anos 1970, que resultaram no documentário *Temps Présent*, exibido pela televisão local.²⁶⁶ Em 2015, o livro de Jacques Chessex ganha as telas de cinema, em adaptação feita pelo cineasta suíço Jacob Berger.²⁶⁷ O papel do judeu Arthur Bloch é interpretado por Bruno Ganz, um dos mais famosos atores suíços. Curiosamente, um dos papéis que confirmou o prestígio de Ganz foi o de Adolf Hitler, no filme *A Queda* (2004).

Do livro às telas, entretanto, o percurso de *Un Juif pour l'exemple* não pode ser resumido em dois parágrafos. Em função do tema, que exuma uma situação histórica nada edificante para os belicamente neutros suíços, o romance de Jacques Chessex repercute diversamente. A escritura impiedosa e precisa do autor é um grito de desgosto face ao silêncio imposto pela boa consciência coletiva dos moradores de Payerne. Para o escritor, no entanto, conforme repetiu em diversas ocasiões, o testemunho era uma forma de exorcizar as imagens que o perseguiam desde muito jovem, tendo ele conhecido os personagens e tido ciência das situações relatadas aos oito anos de idade. Não é, portanto, apenas como um terceiro que Chessex testemunha. Ele escreve como “aquele que viveu algo, atravessou até o final um

²⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

²⁶⁵ CHESSEX, Jacques. *Un juif pour l'exemple*. Paris: Éditions Grasset & Fasqualle, 2009.

²⁶⁶ Disponível em: < <http://www.rts.ch/archives/tv/information/temps-present/3442710-le-crime-de-payerne.html>>. Acesso em: 4 de setembro de 2013.

²⁶⁷ Disponível em < <http://www.grasset.fr/un-juif-pour-lexemple-porte-lecran> >. Acesso em: 23 de setembro de 2015.

evento” (AGAMBEN, 2008, p. 27). Seguimos aqui a advertência de Giorgio Agamben sobre a dupla origem etimológica do termo testemunha.

Nesse sentido, *Un Juif pour l'exemple* é um ato de memória. Um ato de memória que pode ser duplamente interpretado como proposição de redenção autoral e de catarse coletiva. Memoriar e escrever são claramente verbos complementares. Desde cedo, Jacques Chessex se sabia escritor e se sabia refém de uma memória que o acompanharia por anos a fio, até que se transformasse em verbo. A essa memória traumática, do clima sombrio instalado em Payerne nos anos da Segunda Guerra, se juntaria outra, talvez ainda mais traumática, a do suicídio de seu pai, em 1956. A nosso ver, esses dois eventos marcarão a relação de Jacques Chessex com sua obra e com sua própria existência.

Nas crônicas que compõem o livro *L'Imparfait*²⁶⁸ (2006), publicado em primeira edição em 1996, Chessex rememora o caminho trilhado rumo à Literatura, especialmente após o encontro com o escritor lausaneense Jacques Mercanton, que foi seu professor de francês no Collège Classique. Jacques Chessex tinha, então, 15 anos: “Eu me lembro perfeitamente. É 1949, eu estou sentado em meu lugar, no fundo da classe, tenso e superexcitado com a ideia de que um escritor vai aparecer e falar”²⁶⁹ (CHESSEX, 2006, p. 16, tradução nossa). E completa: “Já nesse ano de 1949, bem antes de conhecer Mercanton, sei que seria, eu mesmo, um escritor. Há tempos escrevia poemas, prosas ritmadas, contos”²⁷⁰ (CHESSEX, 2006, p. 18, tradução nossa).

Antes disso, entretanto, houve, na trajetória de Jacques Chessex, o testemunho de um crime na infância²⁷¹, violência silenciada por anos a fio. A memória traumática e a experiência do choque são temas desenvolvidos por Jeanne Gagnebin no artigo “Memória, história, testemunho”, incluído no livro *Lembrar escrever esquecer*²⁷² (2006). Apoiando seu raciocínio a partir de Walter Benjamin, em especial nos ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador”, ela analisa a presença da discussão sobre o fim da narrativa tradicional nas produções literárias de testemunho novecentistas, relacionadas, principalmente, ao contexto da Shoah. Se em Benjamin, a experiência do choque leva à reflexão sobre a impossibilidade

²⁶⁸ CHESSEX, Jacques. *L'Imparfait*. Orbe: Bernard Campiche Éditeur, 2006.

²⁶⁹ O texto em língua estrangeira é: “Je me souviens exactement. Nous sommes en 1949, je suis assis à ma place, au fond de la classe, tendu et surexcité à l'idée qu'un écrivain va apparaître et parler.”

²⁷⁰ O texto em língua estrangeira é: “Cette année 1949, déjà, et bien avant de connaître Mercanton, je sais que je serai moi-même un écrivain. Depuis longtemps j'écris des poèmes, des proses rythmées, des récits.”

²⁷¹ “Quelle violence, pour un enfant, de découvrir que dans une rue qu'il emprunte régulièrement, dans une ferme devant laquelle il passe, on a tué un homme qu'il connaît, transporté le corps dans une grotte au fond d'un bois où il va jouer ; qu'on a ensuite découpé le cadavre en morceaux pour le placer enfin dans des fûts jetés à l'eau dans le port de Chevroux! Nous avons l'impression, à l'intérieur même de nos petits vies d'enfants, que nous étions les 'témoins' d'un crime.” (CHESSEX in BRIDEL, 2002, p. 43)

²⁷² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo : Editora 34, 2006.

para a narração tradicional de assimilar esse choque, em função da perda do acesso do sujeito ao simbólico (a linguagem),²⁷³ em Jacques Chessex a imposição ao silêncio, inversamente, parece estar na origem de sua necessidade de acesso ao simbólico-verbal.

No momento dos fatos relatados em *Un Juif pour l'exemple*, o pai de Jacques Chessex era diretor da escola em que o filho estudava, na mesma classe que a filha de Fernand Ischi, assassino de Arthur Bloch. Após o fato, Pierre Chessex passou nas salas de aula, proibindo os estudantes de comentar sobre o crime na escola, para não perturbar a ordem do estabelecimento sob sua responsabilidade.²⁷⁴ Silêncio que durou mais de meio século. Horror que precisava, no entanto, ser traduzido (ou concentrado, como prefere Chessex) em linguagem. Mesmo que, para isso, a noção de “testemunho” seja alargada, como propõe Jeanne Gagnebin:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Parece ser exatamente esse o caminho escolhido por Jacques Chessex ao levar adiante o projeto de publicar *Un Juif pour l'exemple*. Até porque a culpabilidade “metafísica ou espiritual” é um conceito absolutamente rejeitado pelo escritor. Em seu lugar, Jacques Chessex diz preferir a noção de responsabilidade. Responsabilidade em relação ao outro, especialmente se há a sensação de injustiça.²⁷⁵ Responsabilidade que, nesse caso, não rima com neutralidade, essa “loucura suíça”²⁷⁶ do “não se fala mais nisso”.²⁷⁷

²⁷³ Cf. GAGNEBIN, 2006, p. 48-57.

²⁷⁴ Cf. BRIDEL, 2002, p. 44.

²⁷⁵ “Rien à voir avec la culpabilité métaphysique ou spirituelle, mais avec celle qu'on peut ressentir à l'endroit de quelqu'un à qui l'on ne rend pas pleinement justice. Ce serait plutôt à rapprocher du sens de la responsabilité envers autrui, que j'éprouve en permanence, même si j'ai une nature enjouée : le respect de la parole donnée compte beaucoup pour moi.” (CHESSEX in BRIDEL, 2002, p. 22)

²⁷⁶ “Ce que ma naissance charrie de la cruauté, de la violence, de la souche. La folie suisse. C'est elle qui essaie de se dissimuler, cette folie, sous la polissure et le neutre. Les mœurs neutres. L'argent neutre. La Suisse qui cache ses gouffres. Qui s'arrange, elle, pour charmer et manipuler ceux qui s'approchent de sa face lisse. Mon histoire à moi vient d'une terre souvent démente, mais occultée, préservée par huit siècles de prudente ruse, et secouée en profondeur par l'attrait et la tradition du sang.” (CHESSEX, 2011, p. 108)

²⁷⁷ “Você está falando de Arthur Bloch, respondiam baixinho. Arthur Bloch, não se fala nisso. Arthur Bloch foi antes. História antiga. História morta.” (CHESSEX, 2009, p. 83, tradução nossa)

2.1 Memorialismo autobiográfico, literatura de testemunho e o fazer ficcional

Eu me surpreendia com a clareza de minha memória, na qual eu reencontrava textos que não tinha lido nem escutado há muito tempo. Mas me parecia que essa memória se tornava mais aguda e se aprofundava depois que eu tinha retornado a Fribourg. Como se os labirintos de minha adolescência, que eu havia escondido, disfarçado, condenado há anos, se iluminassem em poucos dias com uma luz viva à qual eu sequer poderia imaginar resistir.^{278/279}

Por definição, a escrita de memórias alude ao relato da própria vida e de eventos dos quais o autor foi contemporâneo. Obra-símbolo da escrita memorialística, *Mémoires d'outre-tombe*, título traduzido em português como *Memórias de além-túmulo*, publicada postumamente em 12 volumes entre 1849 e 1850, traz em seu prefácio testamentário a seguinte sentença emblemática de François-René de Chateaubriand:

Se fui destinado a sobreviver, eu deveria representar na minha pessoa, como gravado em minha memória, os princípios, as ideias, os eventos, as catástrofes, a epopeia do meu tempo, ainda mais que vi terminar e começar um mundo, cujas características opostas desse fim e desse início encontram-se misturadas a minhas opiniões.^{280/281} (CHATEUBRIAND, 1989, p. 758, tradução nossa)

O que nos interessa particularmente na frase de Chateaubriand é a possível imbricação entre a escrita memorialística e a escrita autobiográfica ou confessional, às quais alude o autor francês na destinação pessoal e na evolução política de seu tempo. Dessa forma, parece precipitado e artificial afastar as duas tendências literárias, atribuindo às memórias a prevalência do relato sobre eventos históricos e à autobiografia a prevalência do relato de si. Certamente por isso, a pesquisadora Sônia Salomão Khéde, no artigo “Memorialismo e identidade”²⁸², fala em memorialismo autobiográfico, definindo:

²⁷⁸ “Et je m'étonnais de la clarté de ma mémoire où je retrouvais intacts des textes que je n'avais ni lus ni écoutés depuis si longtemps. Mais il me semblait que cette mémoire s'aiguillait et s'approfondissait depuis que j'étais revenu à Fribourg. Comme si les dédales de mon adolescence, que j'avais cachés, déguisés, condamnés depuis des années, s'éclairaient en quelques jours d'une lumière vive à laquelle je n'imaginai même pas de résister.” Tradução nossa.

²⁷⁹ CHESSEX, Jacques. *Jonas*. Paris: Grasset, 1987, p. 129.

²⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps, d'autant plus que j'ai vu finir et commencer un monde, et que les caractères opposés de cette fin et de ce commencement se trouvent mêlés dans mes opinions.”

²⁸¹ Préface testamentaire, dans *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Le Livre de Poche classique, 1989.

²⁸² KHÉDE, Sônia Salomão. “Memorialismo e identidade”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, volume 6, 1988. ISSN 0102-4809 (impresa) / ISSN 2358-9787 (eletrônica)

Mas o memorialismo, embora não seja exclusivo da atividade artística, ficcional, é o produto de base do *poiético*, podendo se apresentar como a lembrança edificadora de mitos pessoais e monumentos de autoconhecimento ou como lembrança operadora da diferença em que a lembrança é ato de descoberta.²⁸³ (KHÉDE, 1988, p. 187)

A escrita da memória enquanto via de autoconhecimento e como ato de descoberta, na esteira hermenêutica de Paul Ricoeur, é nosso prisma de análise do romance *Un Juif pour l'exemple*, de Jacques Chessex. Ao falar em “lembrança operadora da diferença”, entretanto, Sônia Khéde chama atenção para a percepção da história enquanto possibilidade de reflexão, em que a “identidade é buscada como espaço dinâmico da diferença do conflito, da contradição [...]”. Obviamente, essa identidade desvelada pela escrita memorialística é, no âmbito da modernidade, como conclui Sônia Khéde, uma estrutura dinâmica, que se faz e desfaz no curso da história: “Hoje, que a imagem do mundo nos é apresentada como conflito não é mais possível a identidade entre ser e natureza. A problematização histórica passa a ser inerente ao ato ficcional” (KHÉDE, 1988, p. 193).

No âmbito da literatura brasileira, no entanto, é preciso ter cuidado na compreensão do termo memorialismo, bastante utilizado para designar a literatura produzida especialmente nos anos 70, de denúncia política e social. Como lembra Therezinha Barbieri, em *Ficção impura*²⁸⁴ (2003), essa produção literária visava preencher os espaços jornalísticos, “já que a imprensa, amordaçada, deixava vácuos de informação” (BARBIERI, 2003, p. 81). Nesse sentido, a autora fala de uma “tirania da objetividade”, sob o rótulo de “literatura-verdade” ou “romances-reportagem”, em que “vivência, memória, confissão, ficção se acotovelam no espaço textual” (p. 82).

Muitos dos aspectos atribuídos por Barbieri à escrita memorialística brasileira dos anos 70 são perfeitamente passíveis de aplicação à literatura de testemunho, como veremos posteriormente, especialmente relacionada aos relatos da Shoah. Fazemos referência, por exemplo, à movência entre os polos da subjetividade do eu e da objetividade dos acontecimentos, em que o discurso transita entre passado e presente, entre memória e imaginação, entre narração e comentário. No entanto, é preciso isolar o conceito de memorialismo do discurso pedagógico, revelador de heroísmo e banalizador da informação, elementos citados por Sônia Khéde, no artigo supracitado, para designar a maior parte das obras memorialistas escritas nos anos 60 e 70 no Brasil.

²⁸³ Itálico da autora.

²⁸⁴ BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira nos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

Tendo em vista os artifícios estético-estruturais da escrita memorialística autobiográfica, compreendemos essa escrita como aquela que reinventa o passado, usando o instrumento da palavra como acesso à busca do ser pela significação da sua existência no mundo. Nesse sentido, como também analisa Therezinha Barbieri, trata-se de uma “enorme metáfora do mundo real” (BARBIERI, 2003, p. 86). E pela estreita viela do desprezo à veracidade é que “se comunicam a ficção e a autobiografia, o fingimento e o relato pessoal, a estória e a História”, conforme define Silviano Santiago, citado por Therezinha Barbieri.²⁸⁵

Para compreender a declaração de Silviano Santiago citada por Barbieri, no contexto do que estamos chamando de escrita memorialística autobiográfica, é preciso sublinhar que, no ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, publicado no livro *Nas malhas da letra*²⁸⁶ (1989), o crítico não utiliza essa junção conceitual – entre memorialismo e autobiografia - ao abordar os romances brasileiros na década de 1970. O memorialismo, definido por Santiago como a história de um clã, e autobiografia, definida como narrativa centrada no indivíduo, guardam como ponto em comum o objetivo de “conscientização política do leitor”. O que Santiago critica são as “fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre as rubricas memórias e romance” (SANTIAGO, 1989, p. 30).

O desprezo à veracidade de que fala Silviano Santiago surge na comparação entre os relatos dos ex-exilados da Ditadura brasileira com aqueles dos operários da República Velha, no contexto da marginalização – privação de voz - desses grupos frente à história oficial, ou seja, a história dos vencedores. O que é relevante nesses relatos é menos a existência de lapsos do narrador do que as omissões na história oficial. Conforme analisa Santiago, é na fonte desse “comportamento memorialista ou autobiográfico” que irão beber os romancistas brasileiros da década seguinte, a de 1980, caracterizada por uma “anarquia formal” que dificulta a tradicional definição de romance como fingimento. Dessa forma, no fazer ficcional, fingimento e relato pessoal se encontram em confluência, assim como autor (real) e narrador.

Há um ponto de contato, portanto, entre a afirmação de Santiago, de despreocupação com a veracidade do relato, com a de Paul Ricoeur, que considera o narrador como uma construção fictícia. No segundo volume de *Tempo e narrativa*²⁸⁷, Ricoeur distingue autor real e narrador, na busca da definição de ficção literária. Para o filósofo francês, premissa que tomaremos por base em nossa argumentação, “é preciso [...] colocar em jogo a dialética do

²⁸⁵ SANTIAGO, Silviano. “Prosa literária atual no Brasil”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 52.

²⁸⁶ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁸⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Volume 2. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

personagem e do narrador, este último sendo considerado uma construção tão fictícia quanto os personagens da narrativa” (RICOEUR, 2010, p. 113).

Nesse sentido, mesmo que o narrador se engaje aos acontecimentos, seja em primeira ou em terceira pessoa (como testemunha), a veracidade da escrita memorial não pode ser divorciada da noção de que narrar é, ao mesmo tempo, eleger e excluir. É por esse ângulo que compreendemos, portanto, o desprezo à veracidade de que fala Silviano Santiago, como uma distensão entre o narrar eletivo e o elo inexaurível que a ficção mantém “com o mundo prático de que procede e para o qual retorna” (RICOEUR, 2010, p. 130).

2.1.1 A literatura de testemunho e a violência bélica do século XX

A pesquisa em língua francesa nos conduz a uma concepção de literatura de testemunho que tem como foco a reflexão sobre a Shoah. Obviamente, pelo escopo de nossa tese, é essa a acepção que nos interessa. Entretanto, é preciso, em âmbito teórico, ao menos mencionar uma segunda acepção relacionada à literatura de testemunho, dessa vez voltada ao campo da crítica na América Latina. Essa segunda abordagem da literatura de testemunho é ela mesma passível de dupla interpretação, conforme explicita a professora de teoria literária Valeria de Marco, da FFLCH-USP, no artigo “A literatura de testemunho e a violência de Estado”:²⁸⁸

Cabe marcar a diferença. Uma acepção orienta o exame de textos que, construídos a partir de múltiplas combinações de discursos literários, documentais ou jornalísticos, registram e interpretam a violência das ditaduras da América Latina durante o século XX [...]. Outra, quase absolutamente hegemônica, emerge na década de 1980, a partir do testemunho de Rigoberta Menchú, e volta-se exclusivamente para a literatura hispano-americana. (MARCO, 2004, p. 46)

O professor de crítica literária e cultural latino-americana da Universidade de Pittsburgh (EUA) John Beverley, no artigo “Subalternidad y testimonio”²⁸⁹, aponta o livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*, da índia guatemalteca Rigoberta

²⁸⁸ MARCO, Valeria de. “A literatura de testemunho e a violência de Estado”. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, 2004, nº 62, p.45-68. ISSN 0102-6445. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452004000200004&script=sci_arttext >. Acesso em: 21 de abril de 2015.

²⁸⁹ BEVERLEY, John. “Subalternidad y testimonio”. Revista *Nueva Sociedad*, nº 238, março-abril de 2012, ISSN: 0251-3552. Disponível em: < http://www.nuso.org/upload/articulos/3836_1.pdf >. Acesso em: 21 de abril de 2015.

Menchú, editado por Elizabeth Burgos, como uma espécie de paradigma para conceituar o gênero testemunhal. Nesse caso, entretanto, como enfatiza Beverley, o testemunho é a voz do subalterno. É a voz de um outro que está reprimido por nossas próprias normas de autoridade e de identidade cultural.

Uma importante discussão levantada por Beverley no citado artigo, a partir da acusação do antropólogo estadunidense David Stoll, se concentra na veracidade das informações relatadas por Menchú. Afirma Beverley: “En respuesta a las acusaciones de Stoll, Menchú aceptó finalmente haber incorporado en su narración elementos de experiencias y de historias contadas por otras personas” (2012, p. 105-106). Toda a reflexão de John Beverley está voltada ao questionamento sobre a autoridade do subalterno enquanto narrador. Deixaremos de lado, por não ser pertinente por ora, essa discussão. Entretanto, guardaremos alguns aspectos considerados de importância fundamental na abordagem da escrita memorial: a verdade contra a mentira, o silêncio e o esquecimento.

Em certo momento, Beverley deixa claro que incorporar em uma narração “elementos de experiências e de histórias contadas por outras pessoas”, como numa espécie de “eu coletivo”, não significa mentir. Ao que chama de pretensão da verdade demandada por Stoll, com base em uma suposta autoridade intelectual, Beverley contrapõe a proposição de uma autocrítica do pensamento acadêmico instaurado como a verdade, de forma que o mesmo passe a ser apenas uma forma de verdade, entre tantas outras. Paralelamente, o professor de Pittsburgh resgata o pensamento de Walter Benjamin em relação à memória do passado como conjuntural, relativa e dependente da prática. Teremos a oportunidade de retornar a essas ideias benjaminianas posteriormente, na análise do romance *Un Juif pour l'exemple*.

Paralelamente, como aponta Valeria de Marco no artigo supracitado, há outra definição literária, batizada de *testimonio*, proposta, em 1969, por Ángel Rama, Isadora Aguirre, Hans Enzensberger, Noé Jitrik, Haydée Santamaría e Manuel Galich. Nessa proposta, o *testimonio*, enquanto gênero literário, é diferenciado da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia:

Manuel Galich sistematizou a reflexão definindo o gênero pelo avesso: é diferente da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia. O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque descarta a ficção em favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados. Afasta-se da prosa investigativa, na medida em que exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, aquele reconstitui

a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social. (MARCO, 2004, p. 50)

Seja conectada a uma reflexão sobre os eventos da Shoah seja voltada para as ditaduras da América Latina, a literatura de testemunho, em uma conceituação bastante relacionada à violência bélica do século XX, é tida como um gênero em que o autor, muitas vezes na posição de sobrevivente, se encarrega da missão ética de falar aos vivos em nome dos mortos. O pano de fundo dos atos de testemunho é, conforme lembra Valeria de Marco em “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, a urgência em compreender os acontecimentos, especialmente aqueles relacionados à Shoah:

Há algumas indagações que permeiam esse campo do pensamento: como manter no horizonte ideais do humanismo depois dos campos de concentração e extermínio construídos pelos alemães? Esses campos devem ser considerados um acidente na história da era moderna ou um elemento constitutivo da modernidade? Como pode a arte relacionar-se com o horror dessa experiência humana? (MARCO, 2004, p. 52)

A urgência de que fala a pesquisadora atravessa os campos do conhecimento, passando, a partir do traumatismo da Segunda Guerra Mundial, a nortear o pensamento de historiadores, sociólogos e filósofos, por exemplo. No âmbito dos estudos literários, podemos relacionar esse “novo” gênero do testemunho ao questionamento sobre os poderes e limites da literatura, o que vale para, em última análise, repensar a relação entre traumatismo e memória e/ou esquecimento no domínio da escritura. Conforme exprime Valeria de Marco, “coloca-se, assim, a necessidade de refletir sobre a tensão entre catástrofe e representação” (p. 53).

Seguindo o rastro de Hannah Arendt, que encara os resultados do totalitarismo nazista como uma oportunidade para a reconstrução da moral a partir de sua aniquilação²⁹⁰, podemos considerar, também no caso na crítica literária, o advento dos relatos de testemunho como uma oportunidade: aquela de repensar até que ponto a própria ideia de literatura é afetada pelos novos mecanismos de representação da figura humana e dos valores da cultura a partir da derrocada moral simbolizada por Auschwitz.

²⁹⁰ Quando empreende seu trabalho sobre as origens do totalitarismo, Hannah Arendt analisa a eclosão do movimento a partir de duas crises que marcam a civilização ocidental no século XX: a da autoridade política e a das crenças tradicionais. No livro *Responsabilidade e julgamento* (2004), que reúne ensaios e palestras da pensadora entre os anos 60 e 70, Arendt analisa que a construção de um totalitarismo como programa global em um mundo que passa a ser organizado por raças abre uma nova possibilidade de pensamento, ofertando a oportunidade de visão de uma face do mal até então desconhecida.

2.1.2 A necessidade de compreensão e a autoridade do testemunho

Valeria de Marco, no artigo “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, relaciona a literatura de testemunho à necessidade de compreender os crimes da Segunda Guerra. Paralelamente, mencionamos que vários campos do conhecimento enveredaram no mesmo sentido. Nesse ponto, cabe um paralelo entre estudos literários e filosofia contemporânea, a partir da noção-chave da necessidade de compreensão.

Em *O que é o contemporâneo e outros ensaios*²⁹¹ (2009), o filósofo italiano Giorgio Agamben compreende que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Para tanto, é preciso saber escrever “mergulhando a pena nas trevas do presente” (p. 63), de modo a perceber o escuro do presente como algo que lhe concerne. Sobre os atos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, especificamente, em *O que resta de Auschwitz* (2008), publicado em 1998, Giorgio Agamben conclui: “Se o extermínio dos judeus já foi esclarecido, sua compreensão (em seu significado ético e político) é assunto da atualidade” (AGAMBEN, 2008, p. 19).

Perceber o escuro do presente, no caso de *Un Juif pour l'exemple*, é trazer à superfície um passado não revisto, um crime cometido há mais de 60 anos. Mas não apenas isso, ou estaríamos no âmbito da exposição e não da compreensão, ou do pensar, se quisermos usar um termo mais próximo da reflexão filosófica de Hannah Arendt. Ao escrever *Eichmann em Jerusalém* (1999), relato do julgamento do nazista Adolf Eichmann em 1961, em Israel, Hannah Arendt não se restringiu ao papel de correspondente da revista *The New Yorker*. Indo além, no sentido dessa necessidade de compreensão, ela fez desse evento o ícone de sua proposta sobre a conexão entre ausência de pensamento e banalidade do mal, temas elaborados especialmente nas obras *Responsabilidade e julgamento* e *A vida do espírito*.

No mesmo sentido, Jacques Chessex redige *Un Juif pour l'exemple* para “sondar as circunstâncias que não cessaram de envenenar sua memória”²⁹², mas também para desvelar um antissemitismo atávico²⁹³ que só poderia resultar nos ataques sofridos pelo escritor depois

²⁹¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

²⁹² Cf. CHESSEX, 2009, p. 73-74.

²⁹³ “Dans ces campagnes reculées, la détestation du Juif a un goût de terre âcrement remâchée, fouillée, rabâchée avec le sang luisant des porcs, les cimetières perdus où parlent encore les os des morts, les héritages détournés ou bâclés, les suicides, les faillites, la solitude cent fois humiliée des corps acides et sur leur faim. Le cœur et le sexe ont saigné dans la terre noire des ancêtres, lourd brouet, mêlant leurs humeurs opaques au sang des hordes de cochons et de bestiaux à cornes dans l’opacité du sol.” (CHESSEX, 2009, p. 22).

da publicação de sua obra. Teremos oportunidade de retratar alguns deles posteriormente. No momento, o que é importante destacar, para articular o romance de Jacques Chessex com a proposição de Giorgio Agamben, é a oportunidade produzida nesse escuro do presente, quando a controvérsia em si mesma revela o quanto de clichê há nas ideias produzidas, historicamente até, sobre a Suíça e sobre os suíços.

No prefácio de *Origens do totalitarismo* (1989), Hannah Arendt chama a atenção para a ideia de que “compreender não significa negar nos fatos o chocante, eliminar deles o inaudito ou, ao explicar fenômenos, utilizar-se de analogias e generalidades que diminuam o impacto da realidade e o choque da experiência” (ARENDR, 1989, p. 12). Taxando como vã a postura de tentar excluir do passado o mal, para que este seja eliminado pelo esquecimento, a filósofa política alemã de origem judaica critica essa omissão como refúgio na “nostalgia por um passado ainda eventualmente intacto ou no antecipado oblívio de um futuro melhor” (1989, p.13).

É preciso, como demonstra Arendt, “examinar e suportar conscientemente o fardo que o nosso século [XX] colocou sobre nós”. Compreender é, assim, “encarar a realidade sem preconceitos e com atenção” (ARENDR, 1989, p. 12). Dessa forma, podemos dizer que, se uma obsessão pudesse caracterizar a pensadora política Hannah Arendt, essa obsessão seria “compreender”. No livro de ensaios intitulado *Compreender – formação, exílio e totalitarismo* (2008), há o registro de uma conversa entre Arendt e o jornalista Günter Gaus²⁹⁴, transmitida para a televisão da Alemanha Ocidental em 1964, em que ela mesma define: “[...] Para mim, o importante é compreender. Para mim, escrever é uma questão de procurar essa compreensão, parte do processo de compreender... [...] Para mim, o importante é o processo de pensar” (ARENDR, 2008, p. 33). Não por acaso os verbos compreender e pensar aparecem no mesmo raciocínio arendtiano.

Mais adiante, na mesma entrevista, Hannah Arendt relata aquele que teria sido o seu dia decisivo, em 1943: “O dia decisivo foi o dia em que soubemos de Auschwitz” (2008, p. 43). Podemos arriscar dizer que esse dia em que “um abismo se escancarou” foi fundamental na orientação de suas reflexões, no sentido de compreender qual foi o tipo de mal imposto pelo Nacional Socialismo, bem como no sentido de delimitar o critério distintivo daqueles que resistiram e que disseram não. E, para Hannah Arendt, a chave da questão estaria no ato de pensar. Em sua busca obsessiva por compreender o totalitarismo, busca na qual o exercício da

²⁹⁴ “O que resta? Resta a língua: conversa com Günter Gaus”. In: ARENDR, Hannah. *Compreender – formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

realização era mais significativo do que um possível resultado, Hannah Arendt deixou como lição primeira a própria matéria de sua teoria: o pensar.

Compreender e pensar, escrever e testemunhar, representar e memoriar. Verbos que se conjugam aos pares. Relacionando os princípios deixados por Hannah Arendt, acima expostos, com aqueles da literatura de testemunho da Shoah, é preciso validar o alargamento de alguns limites, em especial os que evidenciam a memória como testemunho e o esquecimento como mudez. Exatamente sobre essas relações, Valeria de Marco define com precisão: “Entende-se que escrever significa conviver com a mudez, o domínio da língua e seus limites; aponta-se a necessidade de criar um alinhamento entre a testemunha e o ouvinte, entre escritor e leitor para que o discurso seja forma de resistência ao recolhimento, ao silêncio e à morte” (MARCO, 2004, p. 57). Para completar:

No plano literário, o escritor interroga-se sobre a possibilidade de encontrar a frase justa e a imagem adequada, sobre o poder de expressão da palavra e os impasses de traduzir o vivido, de dizer o indizível. Repõe-se a noção do antigo tópico estético do “sublime”, mas este não está mais no plano elevado do belo; está nos subterrâneos do horror. E, na busca por representá-lo, é necessário reproduzir o paradoxo entre a dimensão do instante da matéria a ser tratada e a linguagem da permanência, a tensão entre passado e presente, a contradição entre a ambiguidade e a literalidade, os impasses entre a poesia da imediatez ou o estilo do excesso de realidade, o significado da repetição ou das reticências e a convivência com a escassez da sintaxe explicativa ou do espaço para o jogo da imaginação. (2004, p. 57)

É no limite dessa tarefa que se impõe o escritor-testemunho, esse escritor que redige nos “subterrâneos do horror”, em busca da tradução justa do vivido, que também trabalha o teórico Alexandre Prstojevic, em “Poétique du témoignage – vraisemblance et récit extrême”.^{295/296} O artigo, que versa sobre a amenização do relevo testemunhal dos relatos extremos, visa revelar, em âmbito mais generalizante, a abordagem pós-moderna face às noções de autenticidade e de verdade nas produções literárias contemporâneas. De certa forma, retomamos aqui o paralelismo que traçamos entre a escrita memorialística brasileira dos anos 70, via Therezinha Barbieri, e a literatura de testemunho, no que concerne à movência entre os polos da subjetividade do eu e da objetividade dos acontecimentos, em que o discurso transita entre passado e presente, entre memória e imaginação, entre narração e comentário.

Pondo em questão a autenticidade *a priori* dos escritos sobre a Shoah, Prstojevic afirma que as propriedades internas de um texto nem sempre permitem julgar sua

²⁹⁵ Artigo não traduzido para o português.

²⁹⁶ PRSTOJEVIC, Alexandre. Poétique du témoignage – vraisemblance et récit extrême. In : OUELLET, Pierre ; HAREL, Simon (org.). *Quel Autre ? L'altérité en question*. Quebec : VLB Éditeur, 2007.

autenticidade e que a verificação factual dos escritos testemunhais é uma contrariedade à própria definição de testemunho. Para ele, o problema central é a substituição de verossimilhança por verdade, signo de uma época, a nossa, em que a fronteira entre real e imaginário tende a ser atenuada. A afirmativa de Prstojevic pode ser cotejada com a noção de ficcional já implícita no espaço discursivo do testemunho histórico, tal como compreende Silviano Santiago, acima citado.

Alexandre Prstojevic, que denuncia a dificuldade de contemplar a passagem do testemunho puro ao testemunho romanesco, aposta que “[...] para o público, os relatos da Shoah com pretensão testemunhal repousam sobre a autoridade do testemunho e sobre o contrato de leitura que essa literatura estabelece imperativamente mais do que sobre uma verossimilhança instável criada no interior da obra”²⁹⁷ (PRSTOJEVIC, 2007, p. 279).

Retomando a tensão entre catástrofe e representação, e considerando as brechas que se estreitam nesse exercício literário, é que trabalhamos a fluência da memória enquanto instrumento da literatura de testemunho. Nesse sentido, partimos da premissa arendtiana da necessidade de compreensão, em que a memória é reatualização, no presente, de um passado que inclui o mal e que inclui até mesmo o esquecimento, tal como entende Walter Benjamin. Ou seja: não estamos falando de um esquecimento enquanto camuflagem ou fraude, mas de um esquecimento enquanto revelação, enquanto parte fundamental da própria memória.

2.2 Construção narrativa de um romance sombrio

Eu comecei sendo velho. Com vinte anos, eu era um homem velho. [...] O que mudou é que com a idade (eu deveria dizer no *decorrer* das idades), fui me livrando de minhas escórias à medida que o trabalho avançava. Trabalho de meus livros, então sobre mim, restauração de negrumes e de fendas, iluminação na rachadura, histórias de faltas e de dramas.^{298/299}

Gordo, polvo, sugador de sangue, gentalha, barata, vampiro, rato, câncer, leitão, verme, parasita, porco, canalha. Esses são adjetivos que qualificam os judeus no romance *Un*

²⁹⁷ “Cela prouve que, pour le public, les récits de la Shoah à prétention testimoniale reposent sur l’autorité du témoin et le contrat de lecture qu’une telle littérature établit d’office plus que sur une volage vraisemblance créée à l’intérieur de l’œuvre.” Tradução nossa.

²⁹⁸ CHESSEX, Jacques. *L’Interrogatoire*. Paris: Grasset, 2011, p. 14.

²⁹⁹ “J’ai commencé par être vieux. A vingt ans j’étais un vieillard. [...] Ce qui a changé c’est qu’avec l’âge (je devais dire au cours de l’âge), je me suis débarrassée de mes scories à mesure que le travail allait. Travail de mes livres, donc sur moi, mise en place des noirceurs et des crevasses, éclairage de la fêlure, récit des manques et des drames”. Tradução nossa.

Juif pour l'exemple, publicado em 2009, ano da morte do escritor suíço romando Jacques Chessex. O macrocenário é a Europa em guerra no ano de 1942. Em “zoom”, a historicamente neutra pátria helvética, representada pela cidade rural de Payerne (cidade, aliás, em que o escritor nasceu e passou sua infância). No contexto bélico do continente, a pequena região da Suíça francesa conhece uma sombria realidade econômica, com o fechamento de muitas empresas e o consequente desemprego de boa parte de sua população.

A catástrofe econômica cria o ambiente propício para a disseminação de um “mal que ronda”, a propaganda nazista, através de dois personagens que exaltam o ódio racial: o ex-pastor antissemita Philippe Lugrin e o mecânico de automóveis Fernand Ischi. Na sede de sangue embalada pelas ideias de Hitler, Ischi passa a desejar a morte de um judeu “representativo”, que servirá como exemplo para os demais da mesma “raça”. A vítima será o comerciante de gado Arthur Bloch.

Podemos enquadrar inicialmente, e sem qualquer complexificação, a obra *Un Juif pour l'exemple* (2009) como narrativa de uma ação, ou seja, o assassinato do judeu Arthur Bloch. Caminhando um pouco mais na análise de seu enquadramento genérico, podemos falar de uma narrativa factual ou de uma narrativa memorial que reúne elementos de subjetividade e traumatismo na reconstituição de um passado recente. É um romance que relata fatos acontecidos e que recorta, no bastante visitado enredo sobre a Segunda Guerra Mundial, um evento que se torna dissonante não apenas por sua violência recorrente, no que concerne a esse tema, mas por sua localização espacial: a belicamente neutra Suíça.

No enredo de Chessex, a explicação lógica do assassinato de Bloch tem motivos claros: o ódio de Fernand Ischi pelos judeus e a necessidade de dar um exemplo à comunidade suíça. Dessa forma, é possível falar de uma responsabilidade do agente quanto à consequência de seus atos, o que, em abordagem extraliterária, não significa culpa ou arrependimento. Esse agente (ou herói, no sentido de personagem central) é Fernand Ischi, cujo motivo de agir (o antissemitismo) tinha um objetivo a ser alcançado (dar um exemplo à Suíça), em busca do poder.³⁰⁰

A estrutura da ação do romance chessexiano segue uma ordem sequencial convencional, obedecendo o tempo cronológico, dos capítulos I ao XIV. A ruptura dessa sequência ocorre no capítulo XV, quando a narrativa das ações é interrompida pela reflexão sobre o assassinato do judeu Arthur Bloch e pela inclusão do narrador no fluxo ficcional, em primeira pessoa:

³⁰⁰ “L’avenir c’est la victoire allemande. L’avenir c’est la province du Nord dont il sera le chef, le préfet, le gauleiter incontesté et efficace.” (CHESSEX, 2009, p. 29)

O que é o horror ? Quando Jankélévitch declara imprescritível todo crime da Shoah, ele me condena a seguir esse julgamento. O imprescritível. O que não será perdoado. O que não será jamais pago. Nem esquecido. Nem prescrito. Nenhuma redenção, de nenhuma espécie. O mal absoluto, para sempre sem negociação. Eu relato uma história imunda e tenho vergonha de escrever a mínima palavra. Tenho vergonha de relatar um discurso, palavras, um tom, atos que não são os meus, mas que assim se tornam, sem que eu queira, pela escritura. (CHESSEX, 2009, p. 73, tradução nossa)³⁰¹

A ruptura narrativa é marcada justamente por essa mudança do pronome, da terceira à primeira pessoa. Essa modificação da voz narrativa, que, como explicita Paul Ricoeur em seu segundo volume de *Tempo e Narrativa* (2010), “permite que a narratologia dê um lugar à subjetividade” (p. 149), será matéria-prima para análises sobre a questão da memória na obra chessexiana, levando em consideração a premissa de que as intrigas ficcionais são o espaço privilegiado em que o sujeito se reconfigura.

O capítulo XV também assinala o julgamento individual da sequência de ações anteriormente relatada, com o comprometimento moral do narrador, que introduz elementos filosóficos extranarrativos ao citar o filósofo francês Vladimir Jankélévitch, ele mesmo um resistente de origem judaica. Dessa forma, Jankélévitch aparece como um fiador do posicionamento discursivo do narrador. É também esse comprometimento moral do narrador que vai nos abrir um leque de interferências filosóficas e que, por outro lado, nos permitirá avaliar a questão da intenção autoral, relevante no contexto de escritura da memória.

Na abordagem da imprescritibilidade pleiteada por Jankélévitch, é inevitável retornar ao pensamento de Jacques Derrida sobre o perdão. Em dezembro de 1999, o filósofo Derrida concedeu uma entrevista a Michel Wieviorka no periódico *Le Monde des Débats*, em matéria intitulada “Le siècle et le pardon”.³⁰² Na reportagem, Jacques Derrida destaca, por um lado, o viés cristão que embebe o conceito de “crime contra a humanidade”, em suas potencialidades de autoacusação, de arrependimento e de perdão, fato que leva ao questionamento da imposição de tal conceito a culturas não europeias e não cristãs. Por outro lado, citando o exemplo do pedido de perdão do Japão à China e à Coreia, em que as reparações incluíam uma nova relação político-econômica entre esses países, o filósofo denuncia a orientação interessada quando o campo político interfere no perdão. E conceitua:

³⁰¹ O texto em língua estrangeira é: “Qu’est que l’horreur? Quand Jankélévitch déclare imprescriptible tout le crime de la Shoah, il m’interdit d’en parler hors de cet arrêt. L’imprescriptible. Ce qui ne se pardonne pas. Ce qui ne sera jamais payé. Ni oublié. Ni prescrit. Aucun rachat d’aucune espèce. Le mal absolu, à jamais sans transaction. Je raconte une histoire immonde et j’ai honte d’en écrire le moindre mot. J’ai honte de rapporter un discours, des mots, un ton, des actes qui ne sont pas les miens mais qui le deviennent sans que je veuille par l’écriture.”

³⁰² Disponível em: < <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/siecle.html> >. Acesso em: 7 de maio de 2015.

Eu assumo o risco desta proposição: cada vez que o perdão está a serviço de uma finalidade, seja ela nobre ou espiritual (redenção, reconciliação, salvação), cada vez que ele tende a restabelecer uma normalidade (social, política, psicológica) por um trabalho de luto, por alguma terapia ou ecologia da memória, então o “perdão” não é puro – nem seu conceito. O perdão não é, ele não deveria ser nem normal, nem normativo, nem normalizador. Ele deveria permanecer excepcional e extraordinário, à prova do impossível: como se ele interrompesse o curso ordinário da temporalidade histórica.³⁰³ (DERRIDA, 1999, tradução nossa)

Derrida compreende, assim, que apenas o imperdoável – aquele pecado mortal da fala religiosa – pode ser alvo do perdão. É então que ele aborda a sentença de imprescritibilidade de Jankélévitch, relacionada aos crimes da Shoah, sustentada pela ausência de pedido de perdão por parte dos criminosos não arrependidos. A crítica de Derrida é relacionada ao que ele qualifica como transação econômica entre o concedente e o receptor, que se choca com o perdão incondicional e infinito, ou seja, o perdão puro, absoluto.

Em palestra no Rio de Janeiro em agosto de 2004, Jacques Derrida novamente versou sobre a questão do perdão. Publicado no caderno “Mais!”, do jornal “A Folha de São Paulo”, em 17 de outubro de 2004, o texto “Lógica do perdão” foi traduzido por Evando Nascimento.³⁰⁴ No início de sua palestra, o filósofo retoma a ideia da tradição abraâmica em que se inscreve o perdão, já que “há sempre essa dualidade das ordens: humana ou divina. Tal dualidade compartilha ou disputa o conceito mesmo de perdão e sobretudo o momento de reconciliação”. A atopia dessa dualidade é o que parece interessar Derrida, que, em seguida, posiciona a imprescritibilidade dos crimes contra a humanidade (inscrita na lei francesa em 1964) como um conceito jurídico. Ou seja: “Os homens não têm o direito de subtrair o – ou de se subtrair ao – julgamento, qualquer que seja o tempo decorrido após cometer a falta”. Ao fim dos tempos, correlato do Juízo Final.

Mas, como a ordem do prescritível ou do imprescritível não é a do perdoável ou do imperdoável – os quais não têm mais nada a ver, em princípio, com o judiciário ou o penal -, então essa hipérbole do direito sinaliza contudo para um perdão, a saber, um excesso no excesso, um suplemento de transcendência (pode-se, ao mesmo tempo em que se condena perante a corte de Justiça, perdoar o imperdoável) ou ainda para uma reapropriação humanizadora, uma reimanentização da lógica do perdão.

³⁰³ O texto em língua estrangeira é: “Je prendrai alors le risque de cette proposition : à chaque fois que le pardon est au service d'une finalité, fût-elle noble et spirituelle (rachat ou rédemption, réconciliation, salut), à chaque fois qu'il tend à rétablir une normalité (sociale, nationale, politique, psychologique) par un travail du deuil, par quelque thérapie ou écologie de la mémoire, alors le 'pardon' n'est pas pur - ni son concept. Le pardon n'est, il ne devrait être ni normal, ni normatif, ni normalisant. Il devrait rester exceptionnel et extraordinaire, à l'épreuve de l'impossible : comme s'il interrompait le cours ordinaire de la temporalité historique.”

³⁰⁴ Disponível em: < http://www.ufrgs.br/idea/?page_id=188 >. Acesso em: 7 de maio de 2015.

Retornamos então à atopia – ou excentricidade e/ou excesso – que faz com que, na ideia derridiana, o perdão só seja possível em relação ao imperdoável, como dissemos anteriormente. Entretanto, é importante frisar, como marca o próprio Derrida em *Pardoner - L'impardonnable et l'imprescriptible*³⁰⁵ (2012), que perdoar não quer dizer esquecer.³⁰⁶ A dimensão que divorcia perdão e esquecimento, e que posiciona o perdão justamente como advertência em relação ao mal, é a que ilumina o romance de Jacques Chessex, como teremos a oportunidade de demonstrar, mesmo que o comprometimento moral do autor resgate a ideia de imprescritibilidade de um Jankélévitch questionado por Jacques Derrida.

2.2.1 Ser e agir: descrição da vítima e dos algozes

Na obra teórica *A arte do romance*³⁰⁷ (2009), publicada em 1986, o escritor tcheco Milan Kundera, com uma abordagem fenomenológica, compreende que “o conhecimento é a única moral do romance”. Considerando que o romance “sonda o tempo”, e que “os últimos tempos pacíficos em que o homem só tivera a combater os monstros de sua alma, os tempos de Joyce e de Proust, passaram”, ele acrescenta:

[...] o romance é a obra da Europa; suas descobertas, embora efetuadas em línguas diferentes, pertencem a toda a Europa. A sucessão das descobertas (e não a soma do que foi escrito) faz a história do romance europeu. É somente nesse contexto supranacional que o valor de uma obra (isto é, o alcance de sua descoberta) pode ser visto e compreendido plenamente. (KUNDERA, 2009, p. 13)

O mundo do texto – para usar uma expressão (fenomenológica) cara a Ricoeur e com a qual simpatizamos - de *Un Juif pour l'exemple* é a cidade suíça de Payerne, no cantão de Vaud, entre os anos 1939 e 1942, estando, assim delimitados, o espaço e tempo da ação. O conteúdo factual do romance é o que ocorre ao judeu Arthur Bloch, remontagem de uma ocorrência verídica, história jamais esquecida pelo garoto de oito anos que era ele mesmo, Jacques Chessex.³⁰⁸ Como analisa Milan Kundera, história jamais esquecida e premente

³⁰⁵ DERRIDA, Jacques. *Pardoner -L'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris: Éditions Galilée, 2012.

³⁰⁶ “Pardon de ne jamais donner assez [...] On prend toujours en donnat. Par contre, pardonner n'est pas oublier.” (DERRIDA, 2012, p. 12)

³⁰⁷ KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³⁰⁸ Cf. Entrevista de Jacques Chessex sobre a obra, concedida ao jornalista Olivier Barrot, em 13 de janeiro de 2009. Disponível em: < <http://www.ina.fr/video/3813836001> >. Acesso em: em 18 de agosto de 2014.

porque “o monstro vem do exterior e o chamam História”.³⁰⁹ História, da qual ninguém escapa, repleta de “negações”: impessoal, ingovernável, incalculável, incompreensível.

Na análise estrutural da configuração de *Un Juif pour l'exemple* (2009), é válido assinalar algumas descrições contidas na obra, com o intuito de desvelar a técnica narrativa do autor, bem como de acompanhar o fio da narrativa. Inicialmente, a descrição da cidade de Payerne, apresentada através de sua atmosfera decadente em 1939. Repleta de desempregados que “arrastam sua miséria pelos cafés” (p. 13), Payerne é um espaço em que a economia vai mal, o banco local entra em falência, as fábricas fecham suas portas. O contraste desse panorama é construído a partir da presença e prosperidade dos judeus:

Em Payerne há diversas famílias judaicas. Uma delas, de origem alsaciana, os Bladt, possui o *Galleries Vaudoises*, loja de departamentos precursora: artigos de Paris, produtos para a casa, brinquedos, moda, uniformes de trabalho, na Grand-Rue, bem no centro da cidade, o único comércio polivalente da redondeza. Vários andares, cerca de vinte funcionários. Seu sucesso e a habilidade de Jean Bladt, proprietário e diretor do *Galleries*, atijam a inveja, depois a cólera dos pequenos comerciantes de Payerne.³¹⁰ (CHESSEX, 2009, p. 14, tradução nossa)

Esse é o cenário no qual serão apresentados os três personagens principais do romance: o pastor Philippe Lugrin, o mecânico Fernand Ischi e o comerciante de gado judeu Arthur Bloch.

O pastor Lugrin é mostrado inicialmente ao leitor não por suas características físicas, mas por suas atividades. Dele sabemos que acaba de perder o posto paroquial, por estar se divorciando da filha de um poderoso membro da sociedade de Lausanne, que é antissemita e disseminador de ódio aos judeus, que é seguidor de Hitler e admirador de Alfred Rosenberg e Josef Goebbels. Dele sabemos que escolheu o território da Broye³¹¹ para infiltrar-se entre os desempregados, pequenos camponeses arruinados e operários ameaçados de perder seus empregos (CHESSEX, 2009, p. 15). De seu caráter, sabemos que é hábil, frio e organizado. Fisicamente, o sacerdote de discurso inflamado é magro, tem cabelos “colados à cabeça” e usa pequenos óculos “à la Himmler”.

Philippe Lugrin age na sombra, em locais obscuros, onde dissemina suas ideias entre uma população enfraquecida e miserável. Se essa caracterização combina com a descrição

³⁰⁹ Cf. KUNDERA, 2009, p. 16.

³¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “À Payerne il y a plusieurs familles juives. L’une d’elles, d’origine alsacienne, les Bladt, possède les *Galleries Vaudoises*, magasin précurseur des monoprix: articles de Paris, ménage, jouets, mode, vêtements de travail, à la Grand-rue, en pleine ville, le seul commerce polyvalent loin à la ronde. Plusieurs étages, une vingtaine d’employés. Son succès et l’entregent de Jean Bladt, propriétaire et directeur des *Galleries*, attisent l’envie, puis la colère des petits commerces payernois.”

³¹¹ Região da Suíça localizada entre os cantões de Vaud e de Fribourg.

inicial da cidade de Payerne, o contraste que aproxima o leitor de uma imagem mais “tradicional” da bela Suíça não deixa de ser marcado por Chessex – fato que nos dá uma pista entre o que há na sombra (o que está longe dos olhos: confinamento, ignorância e ruminação) e o que há na luz (o que pode ser visto: primavera, segurança, idílio):

É estranho que tais sentenças sejam aludidas na transparência das colinas que atenua a primeira primavera com sua luz idílica. Aos pés da abadia em calcário amarelo, a vida da cidade segue como se nada, nenhuma ameaça, nenhum perigo, fissurasse o ar e a alma.³¹² (CHESSEX, 2009, p. 21, tradução nossa)

O mesmo procedimento é utilizado pelo autor para descrever Fernand Ischi. Inicialmente, por suas atividades: mecânico, inscrito há anos no Mouvement National Suisse,³¹³ influenciado pelas ideias de extrema direita do líder genebrino Georges Oltramare.³¹⁴ Entretanto, se o pastor Lugrin ocupa desde o princípio a imagem de líder, Ischi, frente a Oltramare, nada mais é do que o oprimido e, exatamente por isso, facilmente manipulável. O oprimido que sonha se tornar opressor, tomando de empréstimo a máxima cunhada pelo educador brasileiro Paulo Freire, esse é Ischi. É Oltramare, durante o período em que Ischi mora em Genebra, que vai apresentá-lo a Lugrin.

Desde jovem, Fernand Ischi é fascinado pela Alemanha, pelos filmes de Leni Riefenstahl, pelo fisiculturismo. Entramos, assim, através do exagerado culto ao corpo, na descrição física do personagem. Ginasta e vigoroso, adepto de exercícios de musculação, Ischi desafia sua própria natureza medíocre, que encontra, no entanto, uma comparação menos humilhante, já que ele é “[...] exatamente da mesma altura que Hitler” (CHESSEX, 2009, p. 24). Apesar de casado e pai, tem fama de mulherengo. Toda essa construção coloca o leitor de frente a um personagem ambicioso, que deseja ser o que não é, fascinado pela imagem de grandeza e de liderança.

De imediato, Chessex nos apresenta fatos passados que podem justificar alguns dos comportamentos de Fernand Ischi: vítima de *bullying* na escola, por sua dificuldade de aprendizagem, e entre os irmãos, por ser o mais jovem. Seu complexo de inferioridade é compensado pelo porte constante de uma arma de fogo. Ischi é sádico. Além disso, venera sua imagem no espelho, desde que esteja vestido com o uniforme nazista. Se para si mesmo, esse

³¹² O texto em língua estrangeira é: “Il est étrange que ces propos soient ressassés dans la transparence des collines qu’allège le premier printemps avec sa lumière d’idylle. Au pied de l’abbatiale em calcaire jaune, la vie de la ville va son train comme si rien, aucune menace, aucun danger, ne fissurait l’air et l’âme.”

³¹³ Grupo de extrema direita da época.

³¹⁴ Jornalista e escritor suíço, militante fascista, conhecido na França pelo pseudônimo de Charles Dieudonné.

é o reflexo do Ischi ideal, para o leitor a caracterização é completada com o fato de que ele não se permite sequer poucos segundos de fraqueza e arrependimento.³¹⁵

Ao contrário do pastor Lugrin e de Ischi, a descrição de Arthur Bloch é inicialmente uma descrição física. São dois parágrafos com as características físicas do personagem sexagenário sóbrio e elegante, sempre vestido com terno, gravata, chapéu de feltro e bengala. Surdo da orelha esquerda, Bloch entorta a cabeça em uma conversa. Em seguida, o autor apresenta a biografia do judeu suíço, órfão de pai aos nove anos, que perde a função auditiva durante a Primeira Guerra, quando participa da cavalaria do Exército nacional. Aos 34 anos, Bloch, casado e pai de duas filhas, se torna comerciante de gado.

Na sequência, o leitor toma conhecimento de que Bloch é um homem bom e generoso, devotado a seu país natal. Profissionalmente, é respeitado, conhecido e integrado aos hábitos rurais. Cumpridor de uma rotina inabalável, o judeu que mora na capital é o que poderíamos chamar de “suíço típico”, aquele que não transgride nem mesmo os pequenos atos, como a marcação do ritmo de seus passos com a bengala ou o jantar sereno ao lado da esposa.

O artifício utilizado por Chessex em descrever inicialmente as atividades dos personagens antisemitas, preferindo a descrição física de Bloch, parece encaminhar o leitor a criar uma empatia imediata com esse último, o judeu bonachão, enquanto rejeita de chofre as ações do pastor e do mecânico. É como se, assim estruturando seu texto, Chessex iluminasse (cenicamente) o personagem de forma individual e personalista: Bloch “é” (um judeu-exemplo). Os outros “agem”, são formas vazias que encarnam o mal absoluto. Dessa forma, o antagonismo maniqueísta é desenhado sem dissimulações: de um lado os algozes, de outro lado a vítima.

A construção dramática de Chessex, entretanto, apesar da clareza estrutural, não elimina a criação de um ambiente de suspense. Ao contrário, como tudo é mostrado de forma nítida, o leitor tem a sensação de que nem tudo é o que parece, de que algo ainda não revelado se esconde nesse ambiente sombrio em que atuam os disseminadores de ódio. O que se “esconde” é justamente a frieza e o detalhamento do assassinato, clímax que, apesar de previsto e sinalizado, corta a respiração do leitor, irmanando autor e leitor no espaço da vertigem. Como vimos no capítulo anterior, no livro póstumo *L'Interrogatoire* (2011) Jacques Chessex compara os atos da escritura e da leitura a uma vertigem.³¹⁶ O mesmo termo é

³¹⁵ Cf. *Un Juif pour l'exemple*, p. 29.

³¹⁶ Cf. CHESSEX, 2011, p. 32, 43 e 44.

definido por Milan Kundera, em *A arte do romance*, como “a embriaguez causada pela nossa própria fraqueza”.³¹⁷

No âmbito da literatura de testemunho e nas próprias declarações de Jacques Chessex sobre o assombro que o crime de Payerne causou em sua existência, é urgente compreender os acontecimentos. Retomando Hannah Arendt, no prefácio de *Origens do totalitarismo* (1989), “compreender não significa negar nos fatos o chocante”, diminuindo “o impacto da realidade e o choque da experiência”.³¹⁸ Dessa forma, escritura e leitura, na experiência da vertigem, são a apreensão de um “eu” imerso na fraqueza e no paradoxo refletido pelo “monstro chamado História”, aquele que gera, ao mesmo tempo, a urgência da compreensão, mas que é “impessoal, ingovernável, incalculável, incompreensível”.

2.2.2 “Acredito ter conseguido concentrar no horror *Un Juif pour l'exemple*”³¹⁹

Uma vez que os personagens do romance se tornam conhecidos pelo leitor, Jacques Chessex inicia a descrição da ação criminosa, em uma sequência temporal ordenada e inscrita em um tempo preciso, o que situa o mundo do texto no tempo histórico da Segunda Guerra Mundial: “Na alvorada da quinta-feira, 16 de abril, faz frio e um vento sopra sobre Payerne. Desde as sete horas, os camponeses amarraram seus animais na praça da Feira, ao longo das barras de metal que tilintam quando as vacas, os bois, os touros puxam suas rédeas e correntes.”³²⁰ (CHESSEX, 2009, p. 41, tradução nossa).

Vagarosamente, em ritmo rural, o leitor é transportado para essa manhã de feira pecuária. E assiste, como em um filme, a aparição *in media res* de Arthur Bloch: “Nessa quinta-feira, 16 de abril de 1942, às oito horas, Arthur Bloch está na praça da Feira. Gentil, bate papo com Thévoz de Missy, Avit Godel de Domdidier, o açougueiro Bruder, et Bosset, Jules Brasey, e, é claro, com Losey de Sévaz”³²¹ (CHESSEX, 2009, p. 42, tradução nossa). A

³¹⁷ Cf. KUNDERA, 2009, p. 33.

³¹⁸ Cf. ARENDT, 1989, p. 12.

³¹⁹ Cf. Entrevista de Jacques Chessex sobre a obra, concedida ao jornalista Olivier Barrot, em 13 de janeiro de 2009. Disponível em: < <http://www.ina.fr/video/3813836001> >. Acesso em: 18 de agosto de 2014.

³²⁰ O texto em língua estrangeira é: “Le jeudi 16 avril à l’aube il fait frais, une petite bise souffle sur Payerne. Dès sept heures les paysans ont attaché leurs bêtes, place de la Foire, aux larges barrières de metal qui tintent quand les vaches, les boeufs, les taureaux tirent sur leur licol et leur chaîne.”

³²¹ O texto em língua estrangeira é: “Ce jeudi 16 avril 1942, Arthur Bloch est sur la place de la Foire à huit heures. Débonnaire, il salue ses connaissances, fait la causette avec Thévoz de Missy, Avit Godel de Domdidier, le boucher Bruder, et Bosset, Jules Brasey, et bien sûr Losey de Sévaz.”

descrição é ancorada no tempo e no espaço, com informações precisas e testemunhais, ao gosto jornalístico. Tudo está posto na claridade do dia.

Entretanto, no jogo de luz e sombras, há o que Arthur Bloch não vê, ao ser observado de longe por um “grupo de homens silenciosos”.³²² O clima de suspense e tensão é construído através dos elementos temporais intradieéticos: os personagens se movimentam “em cena”, se aproximam e se distanciam da vítima. A cronologia é marcada pelo relógio: são nove horas e quarenta e cinco. Começa a fazer calor, os integrantes do bando de Ischi transpiram. Finalmente, Bloch é abordado por eles e, sem qualquer suspeita, aceita ver uma vaca no estábulo próximo. A boa fé de Arthur Bloch, ao aceitar a proposta dos criminosos, marca o limite da narrativa, naquilo que poderíamos definir como passagem da situação inicial para o desfecho. Essa passagem, ou transformação, é a tensão na qual se situa o clímax da narração.

Se a tensão é criada pela ida (em boa fé e espontaneamente) de Bloch ao local de sua morte, ela é intensificada pela negociação entre o judeu e Robert Marmier, por conta do alto preço da vaca. Bloch não quer comprar pelo preço pedido, Marmier não aceita reduzir o valor. Não é absolutamente disso que se trata, uma negociação comercial, mas o artifício retórico de Chessex parece expor um duplo objetivo: aumentar a tensão da intriga e enfatizar o caráter ingênuo e, ao mesmo tempo, ambicioso de Bloch, que, após renunciar ao negócio por duas vezes, entra pela terceira vez no estábulo, sendo essa, a última delas, a ocasião fatal.

A descrição do crime é seca, marcando com precisão o ponto ato da tensão:

O colosso Joss ergue a barra de ferro, bate violentamente com ela sobre a cabeça do judeu, que cai no chão, onde se sacode convulsivamente, os olhos revirados, baba nos lábios, enquanto um grito ininterrupto surge com o resto de respiração do corpanzil prostrado e trêmulo. O chapéu rolou na serragem. Arthur Bloch ainda geme.³²³ (CHESSEX, 2009, p. 48, tradução nossa).

Os dois curtos capítulos seguintes (IX e X) são destinados a recuperar o motivo do crime (um judeu a menos em território suíço) e a descrever detalhadamente o esquartejamento de Bloch, de forma a intensificar a ação criminosa e de forma a despir, não a vítima, mas seus algozes, de qualquer sentimento (humano) de culpa ou arrependimento. A atrocidade dos crimes cometidos pelo III Reich é figurada no exemplo do assassinato de Payerne. Seria um assassinato “comum” se o judeu tivesse sido morto a tiros ou a facadas. Mas esquartejar o

³²² Cf. Chessex, 2009, p. 43.

³²³ O texto em língua estrangeira é: “Le colosse Joss lève la barre de fer, l’abat violemment sur la tête du Juif qui s’écroule au sol où il se secoue convulsivement, les yeux retournés, la bave aux lèvres, cependant qu’un cri ininterrompu surgit avec le reste de souffle du gros corps prostré et tremblant. Le chapeau a roulé dans la sciure. Arthur Bloch gémit toujours.”

corpo do judeu, fazendo com que ele caiba em um balde de leite, é adicionar requinte de crueldade ao crime oriundo da “fé” totalitária.

Toda a sequência narrativa do clímax da obra de Chessex é fortemente marcada pela passagem cronológica do tempo. A abordagem de Bloch por Robert Marmier ocorre às nove horas e quarenta e cinco; o primeiro retorno de Bloch ao estábulo, no curso da negociação, ocorre às dez horas e trinta e cinco; é quase onze horas quando ele retorna pela segunda vez. Às onze e quinze, o corpo de Bloch jaz no estábulo; às onze e vinte, Ischi chega ao local. É meio-dia e meia quando o esquartejamento termina. Ou seja, é preciso menos de três horas para eliminar um judeu do solo suíço e do solo terrestre ideal ao regime nacional-socialista.

Os capítulos XI, XII, XIII e XIV prosseguem o relato sobre o desaparecimento de Arthur Bloch e o início das investigações sobre o caso. O autor cita o comunicado publicado pela família no *Journal de Payerne* e *Le Démocrate*, em 21 e 22 de abril. Os capítulos seguem a passagem dos dias até a descoberta dos baldes contendo o corpo esquartejado de Bloch, jogados no lago, e a prisão dos integrantes do grupo liderado por Fernand Ischi. Dois fatos injetam ainda mais crueldade no relato do assassinato de Payerne: o primeiro é que o homicídio é planejado como um presente a Hitler, que festejou seus 53 anos em 20 de abril; o segundo é a comparação entre a forma com que Bloch foi morto e o abate de um porco, animal que identifica a cidade, inclusive no emblema do burgo: “Nós matamos esse judeu e o destrinchamos exatamente como a um porco no abatedouro da fazenda.”³²⁴ (CHESSEX, 2009, p. 72, tradução nossa).

Ao acreditar ter conseguido concentrar seu romance *Un Juif pour l'exemple* no horror, Jacques Chessex comunga o pensamento de Milan Kundera, para quem “apreender a complexidade da existência no mundo moderno exige [...] a técnica da elipse, da condensação”.³²⁵ Na densidade, cada palavra de Jacques Chessex parece encontrar a firmeza de um significado próprio, eliminando a digressão romanesca que jamais interessou o autor. Nesse sentido, Jacques Chessex obedece, ainda, a outro limite sem o qual não poderia ter dado à luz *Un Juif pour l'exemple*: o limite da memória.

³²⁴ O texto em língua estrangeira é: “On a tué ce Juif et on l’a débité exactement comme un cochon à l’abattoir de la ferme.”

³²⁵ Cf. KUNDERA, 2009, p. 67.

2.3 O que resta do passado no presente da escritura

O que é o horror? Quando Jankélévitch declara imprescritível todo crime da *Shoah*, ele me proíbe de falar fora dessa sentença. O imprescritível. O que não se perdoa. Que não será jamais pago. Nem esquecido. Nem prescrito. Nenhuma espécie de redenção. O mal absoluto, para sempre sem acordo.^{326/327}

É na perspectiva bakhtiniana da problemática unidade do eu narrativo³²⁸ que consideraremos o trabalho autoral de Jacques Chessex nos romances *Un Juif pour l'exemple* (2009) e *Le Vampire de Ropraz* (2007), enquanto trabalho de construção de uma memória voltada a uma realidade anterior. Lidamos, assim, com o princípio de que toda memória é uma reelaboração, na qual estão em jogo questões de identidade individual e coletiva. Nessa dupla camada narrativa, é preciso encaixar, ainda, a perspectiva de uma tendência à amnésia diante do incompreensível na análise da representação literária de um passado traumático, em que o escritor-historiador age como testemunha, realizando assim, conforme Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento* (2007), justamente a transição entre memória e história.³²⁹

Na entrevista de Jacques Chessex ao jornalista Olivier Barrot, para o programa “Un livre, un jour”, da emissora de televisão France 3, em 13 de janeiro de 2009, na ocasião de lançamento de *Un Juif pour l'exemple*, o escritor suíço se posiciona como personagem da história verídica, por ele presenciada aos oito anos de idade e jamais esquecida no decorrer de sua vida. “Faz mais de 60 anos que sou obcecado por essa história. Sonho com ela, e já a escrevi mentalmente e até mesmo à mão sob todas as suas formas”³³⁰, diz o entrevistado, revelando tanto sua relação individual quanto sua relação autoral com a intriga do romance.

Sobre o encontro de Chessex, anos depois, em um café, com o pastor Lugrin, inspirador dos assassinos de Bloch, o autor revela que se vê face a face com a própria imagem do mal, por ele qualificado de monstro. No livro póstumo de Jacques Chessex

³²⁶ CHESSEX, Jacques. *Un juif pour l'exemple*. Paris: Éditions Grasset & Fasqualle, 2009, p. 73.

³²⁷ O texto em língua estrangeira é: “Qu’est-ce que l’horreur ? Quand Jankélévitch déclare imprescriptible tout le crime de la Shoah, il m’interdit d’en parler hors de cet arrêt. L’imprescriptible. Ce qui ne se pardonne pas. Ce qui ne sera jamais payé. Ni oublié. Ni prescrit. Aucun rachat d’aucune espèce. Le mal absolu, à jamais sans transaction.” (tradução nossa)

³²⁸ “Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro como *narrador*³²⁸ (ou escritor), fora do tempo-espaco onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu ‘eu’ com o ‘eu’ de que falo, como suspender a mim mesmo pelos cabelos.” (BAKHTIN, 1998, p.360)

³²⁹ “Ora, como será demonstrado, o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história.” (RICOEUR, 2007, p. 41)

³³⁰ Tradução nossa.

L'Interrogatoire, publicado em 2011, ele dedica um capítulo, intitulado “O dia em que nasci”³³¹, à repercussão de *Un Juif pour l'exemple*, obra que lhe rendeu ameaças e injúrias, como veremos posteriormente. Na citada obra póstuma, Chessex reitera: “Eu era o autor de um livro, de acordo com a minha consciência. Um livro que exigia ser escrito. Eu o fiz, esse livro guardado em mim há anos, e ele me valeu ódio e injúria. E ainda mais, ameaças, avisos, imagens de morte” (CHESSEX, 2011, p. 126, tradução nossa).³³²

A questão da memória individual – e que deve ser distinta da problemática memória coletiva - de Chessex em relação à escritura de *Un Juif pour l'exemple* integra o próprio romance, a partir do capítulo XV, quando, como expusemos anteriormente, a voz narrativa extradiegética (em terceira pessoa) se torna intradieгética (em primeira pessoa). “Conto uma história imunda e tenho vergonha de registrar a menor palavra sobre ela. Tenho vergonha de reproduzir um discurso, palavras, um tom, atos que não são os meus, mas que se tornam os meus, sem que eu queira, pela escritura”³³³ (CHESSEX, 2009, p. 73, tradução nossa), diz o narrador no capítulo em questão, para, em seguida, descortinar sua autobiografia:

Eu tinha oito anos quando essas coisas aconteceram. No colégio, eu sentava ao lado da filha mais velha de Fernand Ischi. O filho do chefe do posto policial que prendeu Ischi era aluno dessa mesma turma. Também o filho do juiz Caprez, que presidiria o processo dos assassinos de Arthur Bloch. Meu pai dirigia o colégio secundário e as escolas de Payerne, ele teve Ballotte como aluno, e por conta disso foi ouvido como testemunha no momento da instrução do processo. Ele presidia o *Cercle de la Reine Berthe*³³⁴, um clube democrático profundamente antinazista, ele estava na lista das próximas vítimas do bando da oficina, após Jean Bladt e seus filhos. Em casa, na turma escolar, na recreação, nas lojas, na rua, as palavras pesadas disseminavam a inquietude. Eu me lembro dos hinos nazistas, das vociferações de Hitler, das fanfarras da Wehrmacht que os alto-falantes e todos os carros da oficina difundiam na *place de la Foire*³³⁵, ao meio-dia, na saída da escola, abafando os sinos das igrejas.³³⁶ (CHESSEX, 2009, p. 74, tradução nossa)

³³¹ O título original é: “Le jour où je suis né”. Tradução nossa.

³³² O texto em língua estrangeira é: “J’étais l’auteur d’un livre, au plus près de ma conscience. Un livre qui exigeait d’être écrit. Je l’ai fait, il attendait en moi depuis des années, il me vaut la haine et l’injure. Et vous voyez, des menaces, des avertissements, des images de mort.”

³³³ O texto em língua estrangeira é: “Je raconte une histoire immonde et j’ai honte d’en écrire le moindre mot. J’ai honte de rapporter un discours, des mots, un ton, des actes qui ne sont pas les miens mais qui le deviennent sans que je veuille par l’écriture.”

³³⁴ Itálico meu.

³³⁵ Idem.

³³⁶ O texto em língua estrangeira é: “J’avais huit ans quand ces choses ont eu lieu. Au collège, j’étais assis à côté de la fille ainée de Fernand Ischi. Le fils du chef de poste de gendarmerie qui a arrêté Ischi était élève de cette même classe. Et le fils du juge Caprez, qui présidera le procès des assassins d’Arthur Bloch. Mon père dirigeait le collège secondaire et les écoles de Payerne, il a eu Ballotte comme élève, à ce titre il a été entendu comme témoin lors de l’instruction du procès. Il présidait le Cercle de la Reine Berthe, un club démocratique vivement anti-nazi, il était sur la liste des prochaines victimes de la bande du garage, après Jean Bladt et ses enfants. A la maison, en classe, à la récréation, dans les magasins, dans la rue, des propos lourds entretenaient l’inquiétude. Je me souviens des hymnes nazis, des vociférations de Hitler, des fanfares de la Wehrmacht que les haut-parleurs et toutes les voitures du garage diffusaient sur la place de la Foire, à midi, à la sortie de l’école, par-dessus les cloches des églises.”

Em seguida, o narrador relata o encontro casual, em 1964, com o pastor Lugin, em um café. No último capítulo do romance, em que analisa moralmente os crimes nazistas, o narrador, ainda em primeira pessoa, demonstra sua impossibilidade de classificar o crime de Payerne como “história morta”, bem como de compreendê-lo sem a intervenção divina. É a Deus, então, que o autor pede perdão e misericórdia, pelas atrocidades do homem. Não há como deixar de mencionar o “argumentum ad misericordiam” que a conclusão da obra apresenta.

Entretanto, é válido explicitar que ao apropriar-se, por meio da escritura, de atos que não são os seus, em um livro que há anos exigia ser escrito, Jacques Chessex desloca o tema de *Un Juif pour l'exemple*, bem como o exercício do testemunho. O tema tratado por Chessex não é o genocídio nazista tal como ocorrido no passado, que seria, por excelência, o procedimento do testemunho. O tema de Chessex é o assombro desse genocídio no presente da escritura. No mesmo sentido de interpretação caminha Alexandre Prstojevic, no citado artigo “Poétique du témoignage – vraisemblance et récit extrême” (2007), ao analisar obras - por ele qualificadas como “ficções testemunhais” - do sérvio Danilo Kiš e do francês Georges Perec.³³⁷

Para Prstojevic, não se trata de incorporar o testemunho do outro, mas de ladear esse outro até o presente, em seu assombro quanto ao passado. Assim, essas ficções documentais marcam uma passagem na história da literatura ocidental: daquela escrita por sobreviventes (testemunho puro) àquela concebida pelos descendentes (testemunho romanesco), daquela literatura em busca das verdades factuais a uma estética da memória que reflete “o movimento de mudança ocorrido no espaço público, da silenciosa pesquisa historiográfica dos primeiros anos de paz à bastante pública gestão política da memória coletiva”³³⁸ (PRSTOJEVIC, 2007, p. 279, tradução nossa). A busca passa a ser, então, pelo que resta do passado.

É também nesse sentido, portanto, que Jacques Chessex afirma acreditar “ter conseguido concentrar no horror *Un Juif pour l'exemple*”. Retomando a perspectiva de Valeria de Marco, em “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, o que resta do

³³⁷ Prstojevic analisa as obras *Le cirque de famille* e *W ou le souvenir d'enfance*, de Kiš e de Perec, respectivamente.

³³⁸ O texto em língua estrangeira é: “Ainsi érigées à partir d’une tradition du témoignage sur la Shoah, les œuvres [...] marquent une borne et aussi un passage dans l’histoire de la littérature occidentale : celui de la littérature des faits écrite par les survivants vers la littérature de fiction conçue par leurs descendants, celui d’une quête de la vérité factuelle des premiers écrits à une esthétique de la mémoire qui reflète, incontestablement dans les années 1970, le basculement opéré dans l’espace public de la silencieuse recherche historiographique des premières années de paix à la très publique gestion politique de la mémoire collective.”

passado, no plano literário, é a interrogação do escritor sobre “a frase justa e a imagem adequada, sobre o poder de expressão da palavra e os impasses de traduzir o vivido, de dizer o indizível” (MARCO, 2004, p. 57). Não estamos mais, entretanto, no plano elevado do sublime, mas nos subterrâneos do horror. Estamos no plano da “história imunda”, que precisa, no presente, lutar contra o poder cicatrizante do tempo.

2.3.1 Na repercussão do romance, uma “consagração ao contrário”

Dissemos anteriormente que a questão da memória individual – e que deve ser distinta da memória coletiva - de Chessex em relação à escritura de *Un Juif pour l'exemple* integra o próprio romance, a partir do capítulo XV. Com base na repercussão oriunda da publicação de *Un Juif pour l'exemple*, podemos concluir facilmente que a memória pessoal do escritor não coincide com a memória coletiva dos suíços de Payerne. Antes, entretanto, de conferir essa distância mnemônica, é importante recorrer a algumas conclusões de Paul Ricoeur, que, na terceira parte do primeiro capítulo de *A memória, a história e o esquecimento*, intitulada justamente “Memória Pessoal, Memória Coletiva”, trata do assunto.

A questão da qual parte Ricoeur é: “a memória é primordialmente pessoal ou coletiva?” (2007, p. 105). Considerando a questão difícil de ser solucionada, o filósofo propõe erigir uma ponte entre os dois discursos – o da historiografia e o da fenomenologia da memória -, “na esperança de dar alguma credibilidade à hipótese de uma constituição distinta, porém mútua e cruzada, da memória individual e da memória coletiva” (RICOEUR, 2007, p. 107). Veremos, a partir do exemplo de Jacques Chessex, como essa distinção pode ou não ser mitigada.

Em um artigo sobre o romance *Un Juif pour l'exemple*, a crítica literária Brigitte Steudler³³⁹ analisa: “Jacques Chessex avança em seu relato com um domínio raramente visto. Suas descrições em nuances iluminam sob múltiplos ângulos as razões que levaram um grupo de cidadãos manipulados pela mais vil das propagandas a cometer um crime atroz”.³⁴⁰ Assim sendo, “às análises históricas já publicadas sobre esse episódio sombrio, o escritor adiciona um texto bastante forte do ponto de vista dramático. Ele tem, entre outros, o mérito de

³³⁹ Disponível em < <http://www.culturactif.ch/livredumois/janv09chessex.htm>>. Acesso em 27 de agosto de 2013.

³⁴⁰ O texto em língua estrangeira é: “Jacques Chessex avance dans son récit avec une maîtrise rarement égalée. Ses descriptions tout en nuances éclairent sous de multiples angles les raisons ayant poussé un groupe de citoyens manipulés par la plus vile des propagandes à commettre un crime atroce.” Tradução nossa.

interrogar-se, conosco: ‘O que é o horror?’’.³⁴¹

Horror que ultrapassa épocas. No prefácio do póstumo *L’Interrogatoire* (2011), Dominique Fernandez explica: “Entre seus papéis, descobrimos, pronto para publicação, o surpreendente *Interrogatoire* que aqui está, onde o escritor, enfrentando-se, visa extrair seus próprios segredos”³⁴² (CHESSEX, 2011, p. 7, tradução nossa). Segredos crus e épocas estendidas. Ao romance *Un Juif pour l'exemple*, Chessex dedica um diálogo inteiro.

Em “O dia em que nasci”³⁴³, sugestivo título desse diálogo, Jacques Chessex relata que, após a publicação de *Un Juif pour l'exemple*, foi vítima de ameaças e injúrias. A mais significativa delas teria acontecido em um desfile de carnaval, em Payerne, cidade natal de Chessex e cenário de seu último romance publicado em vida:

No domingo, 1º de março de 2009, dia de meu aniversário, os carros alegóricos do Carnaval desfilam em Payerne, minha cidade natal, sob o olhar de vinte mil pessoas. Um dos carros debocha cruelmente do martírio do judeu Arthur Bloch, assassinado como um exemplo em 1942, no centro da cidade, por um grupo de nazistas *payernois* preocupados em se manifestar junto a Hitler. Esmagado com uma barra de ferro, eliminado a balas, depois esquarterado a alguns metros da *Grand-Rue*, onde os debochados, na tarde de 1º de março de 2009, às 14h30, exibem sordidamente o seu sacrifício. Estranha forma de divertir-se em uma festa. E de injuriar um escritor cujo livro, *Un juif pour l'exemple*, atingiu a boa consciência satisfeita de toda uma cidade. Na época, os restos ensanguentados de Arthur Bloch foram encerrados em um balde de leite, uma zombaria com o recipiente de estábulos, e afogados no lago de Neuchâtel. É espantoso: neste 1º de março de 2009, os engraçadinhos ousam mostrar este mesmo recipiente sobre um carro carnavalesco, pintado com sangue reluzente e gotejante, com a infame sentença: “dever de memória” etc. E meu nome, Chessex, com os dois S reproduzindo exatamente a sigla da SS. A fanfarra grita, os tambores batem, o público morre de rir. O carro infame passa lentamente sob uma chuva de confetes, e sobre o carro, dentro de um balde manchado com sangue e ornamentado com uma tábua que balança com os sobressaltos do veículo, os restos de Arthur Bloch e o cadáver de Jacques Chessex, sob a sigla nazista, divertem a multidão. Payerne, domingo, 1º de março de 2009. O dia de meu nascimento e de minha morte.

No dia seguinte, presente fúnebre: abrindo o *24 heures*, o jornal mais lido de Lausanne, descubro, ocupando cinco colunas, a fotografia de meu caixão e meu nome ridiculamente decorado com sinistros ornamentos de Himmler. E no recipiente aumentado pela foto que o jornal complacientemente expõe, os restos do mártir Arthur Bloch e meu próprio cadáver exibido. (CHESSEX, 2011, p. 124 e 125, tradução nossa).³⁴⁴

³⁴¹ O texto em língua estrangeira é: “Aux analyses historiques déjà parues sur cet épisode sombre, l’écrivain ajoute un texte très fort du point de vue dramaturgique. Il a en outre le mérite de s’interroger, et nous avec, sur ‘Qu’est-ce que l’horreur?’”. Tradução nossa.

³⁴² O texto em língua estrangeira é: “Parmi ses papiers, on trouve, prêt pour la publication, l’étonnant *Interrogatoire* que voici, où l’écrivain, s’empoignant avec lui-même, cherche à s’arracher ses secrets.”

³⁴³ “Le jour où je suis né”. Tradução nossa.

³⁴⁴ O texto em língua estrangeira é: “Le dimanche, 1^{er} mars 2009, jour de mon anniversaire, les chars du Carnaval roulent au pas dans Payerne, ma ville natale, devant vingt mille personnes. L’un des chars se moque atrocement du martyr du Juif Arthur Bloch, assassiné pour l’exemple en 1942 dans cette ville par un groupe de nazis payernois soucieux de se manifester auprès d’Hitler. Assommé à la barre de fer, achevé par balle, puis découpé en morceaux à quelques mètres de la Grand-Rue où les rigolards, cet après-midi là, 1^{er} mars 2009, à 14h30, exhibent salement son sacrifice. Etrange façon de s’amuser festivement. Et d’injurier un écrivain dont le

A longa citação é necessária para a tentativa de compreensão sobre a autoimagem da “eternamente-neutra” Suíça, manchada pela tinta vermelha com que Jacques Chessex escreveu *Un Juif pour l'exemple*. Sobre sua pátria natal, especificamente sobre o posicionamento suíço na Segunda Guerra Mundial, Jacques Chessex não recorre a firulas estilísticas, nem em *L'Interrogatoire* nem em *Un Juif pour l'exemple*. Diz ele, sobre o episódio acima relatado, que classifica como “consagração ao contrário” que possibilitou seu “nascimento e morte” no mesmo dia: “[...] Comigo, é porque escrevi sobre o martírio de um judeu, de um judeu suíço, na Suíça, em um país historicamente neutro, e em plena ocupação da Europa por Hitler” (CHESSEX, 2011, p. 127, tradução nossa).³⁴⁵ Estendendo os limites da triste ocorrência relatada em *Un Juif pour l'exemple*, a obra de Jacques Chessex não pode ser caracterizada como o retrato de uma Suíça romanda que se destaca pela “tradição cívica e cultural”³⁴⁶. Chessex tenta distanciar-se justamente daqueles suíços que seu compatriota, o escritor Jean-Pierre Monnier, no ensaio *Ecrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit* (1979), classifica como “suíços de livros de imagens”³⁴⁷ (MONNIER, 1979, p. 136).

O assunto do desafio à histórica neutralidade suíça é, obviamente, abordado na ocasião do lançamento do romance de Jacques Chessex. No site cultural francês Evène, por exemplo, o jornalista Thomas Yadan comenta:

[...] Dramática, essa história não é uma ficção, mas a realidade enterrada que Jacques Chessex exuma, curioso do que se esconde sob o solo e as memórias de sua cidade natal, Payerne. [...] Indiscreto, inoportuno, bisbilhoteiro, dirão do escritor. Livre, o autor detesta simplesmente contentar-se com o cultivo de seu jardim. Conscientiosamente, ele se debruça e se expande – até a metalepse – sobre o proibido, em busca, no fundo de uma garganta avermelhada pela indiferença ou pela

livre, *Un Juif pour l'exemple*, a blessé la bonne conscience réjouie de toute une ville. A l'époque les restes sanglants d'Arthur Bloch ont été enfermés dans les seaux à lait, la goguenarde *boille* des étables, et noyés au lac de Neuchâtel. Or stupeur, ce 1^{er} mars 2009, les amuseurs osent balader cette même boille sur un char de carnaval bariolé de sang rutilant et dégoulinant, avec d'infâmes devises 'devoir de mémoire', etc. Et mon nom, Chessex, dont les deus S reproduisent exactement le sigle de la SS. La fanfarre hurle, les tambours battent, le public se tord de rire. L'infâme char va lentement sous une pluie de confetis, et sur le char, dans une boille peinturlurée de sang et ornée d'un tibia qui bringuebale aux tressauts du véhicule, les restes d'Arthur Bloch et la dépouille de Jacques Chessex égaient la foule sous le sigle nazi. Payerne, dimanche 1^{er} mars 2009. Le jour de ma naissance et de ma mort. Le lendemain, cadeau funèbre, ouvrant 24 heures, le journal le plus répandu à Lausanne, je découvre sur cinq colonnes la photographie de mon cercueil et mon nom affublé de sinistres ornements d'Himmler. Et dans le récipient agrandi par la photo que le journal très complaisamment étale, les restes du martyr Arthur Bloch et mon propre cadavre exhibé.”

³⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “Moi, c'est parce que j'ai écrit le martyre d'un Juif, et d'un Juif suisse en Suisse, dans un pays historiquement neutre, et en pleine occupation de l'Europe par Hitler.”

³⁴⁶ Cf. MONNIER, Jean-Pierre. *Ecrire en Suisse romande entre le ciel e la nuit*, p. 46.

³⁴⁷ “On dirait qu'il [Max Frisch] se laisse enfermer, lui aussi, dans une idée de la Suisse à laquelle il est forcément plus facile de prendre plaisir qu'à la réalité, mais qu'il n'en demeure pas moins une vue de l'esprit d'où sont exclus tous les hommes, sauf les Suisses des livres d'images.”

cumplicidade passiva, de uma admissão de culpa ou de uma confissão. (YADAN, 2009, tradução nossa).³⁴⁸

À questão da imagem histórica se une àquela, intimamente relacionada, da dita memória histórica. Chessex não é o primeiro a abordar o crime nazista de Payerne. Antes de *Un Juif pour l'exemple*, houve um documentário sobre o episódio sangrento, apresentado pela rede de televisão suíça TSR (Télévision Suisse Romande). Com a equipe do programa intitulado *Temps Présent*, gravado em 1977, o jornalista Jacques Pilet e o diretor Yvan Dalain partem em busca dos principais protagonistas do crime de Payerne.³⁴⁹ O programa foi ao ar em 29 de setembro de 1977 e provocou reações como a do então prefeito da cidade, que se queixou da publicidade ruim, ou de jornalistas do *Tribune de Genève* que se interrogaram sobre a necessidade de exumar velhas histórias e lições de moral.³⁵⁰

Polêmica ampliada suscitou o lançamento do livro de Jacques Chessex, que, a exemplo do que aconteceu após a exibição do documentário televisivo, opôs o escritor ao então prefeito de Payerne, Michel Roulin. Os pontos de vista foram publicados no jornal francês *Le Monde*, em sua edição de 22 de janeiro de 2009.³⁵¹ Sobre a repercussão de suas declarações, Michel Roulin analisou:

Eu tive a infelicidade de usar a palavra (sic) “*fait divers*” e isso imediatamente excitou as pessoas. A começar pelo Sr. Chessex, que se agarrou a isso. [...] É ainda preciso compreender o termo. É evidente que não se trata da história de um cão atropelado. Foi abominável, atroz. O fato não honra nossa cidade, mas por que voltar ao assunto? Sou intérprete dos *Payernois*, que não querem mais que se fale nisso.³⁵² (tradução nossa)

³⁴⁸ O texto em língua estrangeira é: “En 1942, un homme, Arthur Bloch, est tabassé, tué et décapité au nom de son origine : juive. Dramatique, cette histoire n’est pas une fiction mais la réalité enterrée qu’exhume Jacques Chessex, curieux de ce que cachent le sol et les mémoires de son village natal, Payerne. Avec ‘Un juif pour l’exemple’ apparaît l’infamie des habitants contrariés par les remous d’un passé pourtant enseveli. Indiscret, malvenu, fouineur diront-ils de l’écrivain. Libre, l’auteur déteste simplement se contenter de cultiver son jardin. Et, consciencieusement, il se penche et s’épanche - jusqu’à la métalepse - sur l’interdit, à la recherche, au fond d’un gosier rougi par l’indifférence ou la complicité passive, d’un aveu ou d’une confession.” Disponível em: < <http://www.evene.fr/livres/livre/jacques-chessex-un-juif-pour-l-exemple-38704.php?critiques#critique-evene>>. Acesso em 4 de setembro de 2013.

³⁴⁹ Disponível em: < <http://www.rts.ch/archives/tv/information/temps-present/3442710-le-crime-de-payerne.html>>. Acesso em: 4 de setembro de 2013.

³⁵⁰ Fonte: Jornal Le Monde. Disponível em: < http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/01/22/un-juif-pour-l-exemple-chessex-et-le-crime-oublie_1144982_3260.html>. Acesso em: 4 de setembro de 2013.

³⁵¹ Disponível em: < http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/01/22/un-juif-pour-l-exemple-chessex-et-le-crime-oublie_1144982_3260.html>. Acesso em: 4 de setembro de 2013.

³⁵² O texto em língua estrangeira é: “J’ai eu le malheur d’utiliser le mot ‘*fait divers*’ et cela a immédiatement excité les gens. A commencer par M. Chessex, qui s’est accroché à ça. [...] Encore faut-il s’entendre sur le terme. Il est évident que ce n’est pas une simple histoire de chien écrasé. Ce fut abominable, atroce. Cela n’honore pas notre ville, mais bon, pourquoi ressasser encore ? Je me fais l’interprète des Payernois, qui n’ont plus envie qu’on en parle.”

Ao tomar conhecimento do processo de culpabilidade que seu livro teria gerado nos moradores de Payerne, Chessex reagiu:

Mas eu não pedi que eles disputassem culpa [...], eu somente propus que a praça *de la Concorde* seja rebatizada com o nome de Arthur Bloch ou que uma placa seja colocada na *Rue-à-Thomas*, onde o crime foi cometido. Para mim, era uma forma de a cidade e as autoridades fazerem um ato de memória. Ao invés de discutir ou sondar as coisas, de ver a importância desse evento, o prefeito me opôs um não firme. Ele disse, aliás, uma frase estranha: “Uma placa, seria muito cedo ou muito tarde”. Isso me fez saltar. É o cúmulo da prudência *vaudoise*. Nem sim nem não. Nesse país, vivemos o não-dito, giramos ao redor das coisas, praticamos lýtotes, quíçá a mentira agradável, porque se trata sempre de não chocar.³⁵³ (tradução nossa)

Em função de suas palavras, posicionamentos e temas, como a situação acima abordada, Dominique Fernandez, no prefácio de *L'Interrogatoire*, designa Chessex, após a publicação de *Un Juif pour l'exemple*, como a “bruxa número um” do território helvético. Para o escritor francês, o que fascina seu par suíço é o “horror do sangue” e o politicamente incorreto: “um desafio à Helvécia das vacas, dos cucos e das consciências saciadas”³⁵⁴ (CHESSEX, 2011, p. 9, tradução nossa). Saciada, certamente, não estava a consciência do escritor Jacques Chessex antes de trazer à tona o episódio de Payerne. *Un Juif pour l'exemple* era um livro que, para ele, exigia ser escrito e já esperava sua hora há anos.

2.3.2 Memória impedida e memória manipulada

O episódio da repercussão do romance *Un Juif pour l'exemple*, relatado anteriormente, nos faz retomar a tese de Paul Ricoeur de uma “constituição distinta, porém mútua e cruzada, da memória individual e da memória coletiva”. Nos lados opostos das memórias pessoal e coletiva estão, de acordo com o filósofo, duas forças: “coesão dos estados de consciência do eu individual” e “capacidade das entidades coletivas de conservar e recordar as lembranças

³⁵³ O texto em língua estrangeira é: “Mais je n'ai pas demandé qu'ils se battent la coulpe, s'exclame Jacques Chessex, j'ai seulement proposé que la place de la Concorde soit rebaptisée du nom d'Arthur Bloch ou qu'une plaque soit apposée Rue-à-Thomas, là où le crime fut commis. Selon moi, c'était une manière pour la ville et les autorités de faire acte de mémoire. Au lieu de discuter, de sonder les choses, de voir la portée de cet événement, le syndic m'a opposé un non ferme. Il a d'ailleurs eu une phrase étrange : ‘Une plaque, ce serait ou trop tôt ou trop tard’. Ça m'a fait bondir. C'est le comble de la prudence vaudoise. Ni oui, ni non. Dans ce pays, on vit dans le non-dit, on tourne autour des choses, on pratique la litote, voire le mensonge agréable, parce qu'il s'agit de ne pas choquer.”

³⁵⁴ O texto em língua estrangeira é: “Un défi à l'Helvétie des vaches, des coucous et des consciences repues.”

comuns”.³⁵⁵ No seio dessa oposição, nos interessa particularmente revigorar as noções de memória impedida e memória manipulada, através da questão na neutralidade suíça, espécie de ninho de marimbondos sacudido pela obra de Jacques Chessex sobre o crime de Payerne.

Já no início do romance *Un Juif pour l'exemple*, o leitor é advertido: “A guerra já passou há muito, é o pensamento comum em Payerne. Não nos concerne. E de toda forma, o exército suíço é nossa garantia, por seu dispositivo invencível”³⁵⁶ (CHESSEX, 2009, p. 10, tradução nossa). O contraste entre a Suíça que serve de cenário ao crime hediondo que relatará e aquela cujas imagens ilustram as páginas de enciclopédias não escapa ao escritor, que situa seu relato na colorida primavera europeia.³⁵⁷ O interior das casas e dos espíritos, entretanto, é mais sombrio, e as ideias vindas da “distante” Alemanha crescem no implícito, na zombaria, nas insinuações.³⁵⁸ A primavera, com sua luz idílica, não parece ser ameaçadora. O lado sombrio dessa primavera ultrapassa a retórica: o pastor nazista Philippe Lugrin vai disseminando antissemitismo nas salas dos fundos, em olarias e galpões abandonados, em clareiras na floresta.

Se o contraste claro-escuro entre a imagem florida da neutra Suíça e a realidade dissimulada do antissemitismo helvético é um recurso estilístico empregado por Jacques Chessex em *Un Juif pour l'exemple*, os fatos parecem seguir a mesma lógica. Aqui e ali, ações aparentemente isoladas configuram um cenário que escapole, em muito, ao que poderia ser considerada uma neutralidade estatal. Na página 15 de seu romance, Chessex cita, por exemplo, o jornal *La Nation*, órgão oficial da *Ligue Vaudoise*, movimento político federalista e nacionalista do cantão de Vaud, criado em 1933. O veículo denuncia o comércio de cavalos para o exército suíço, monopolizado pelos judeus, cuja presença, nas cidades de Avenches e Donatyre, “excita os redatores do jornal de extrema direita”. Mais adiante, o escritor cita a Legação da Alemanha em Berna, “que inspira e apoia os nazistas helvéticos”.³⁵⁹

No já mencionado ensaio *Ecrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit* (1979), o escritor suíço Jean-Pierre Monnier aborda a produção literária da Suíça romanda em torno de temas que podemos qualificar como “voltados ao interior”: espiritualidade, solidão,

³⁵⁵ Cf. RICOEUR, 2007, p. 134.

³⁵⁶ O texto em língua estrangeira é: “C’est loin, la guerre, pense-t-on communément à Payerne. C’est pour les autres. Et de toute façon l’armée suisse nous garantit de son dispositif invincible.”

³⁵⁷ “Au printemps où commence cette histoire les lieux sont beaux, d’une intensité presque surnaturelle qui tranche sur les lâchetés du bourg. Campagnes perdues, forêts vaporeuses à l’odeur de bête froide à l’aube, vallons gibouyeux déjà pleins de brume, harpes des grands chênes à la brise tiède. A l’est les collines enserrent les dernières maisons, les vallonements s’allongent dans la lumière verte et dans les plantations à perte de vue le tabac commence à monter au vent de la plaine.”

³⁵⁸ Cf. CHESSEX, 2009, p. 14.

³⁵⁹ Cf. CHESSEX, 2009, p. 27.

autoconhecimento, ausência, nostalgia etc. Toda essa temática estaria, na análise do autor, relacionada a características fundamentais do mundo helvético, indo da pequenez territorial a uma tradição cívica e cultural, passando pela permanência do ruralismo. Se para ele, “todos os escritores desse país tiraram partido de seu espaço interior”³⁶⁰ (MONNIER, 1979, p. 43, tradução nossa), é porque compreendem, com Denis de Rougemont, que “o civismo começa pelo respeito às florestas”³⁶¹ (1979, p. 102, tradução nossa).

Ampliando sua análise, Monnier atribuirá a essa tendência à interioridade o fato de a literatura da Suíça romanda ser pouco social e, conseqüentemente, desatualizada. Um exemplo seria o já referido escritor *lausannois* Charles-Ferdinand Ramuz, o contemporâneo mais conhecido das Letras produzidas na Suíça de língua francesa:

Ramuz foi algumas vezes mal apreciado, por termos feito dele um homem oficial, um poeta rural, um cantador dos Alpes, um patriota, e por termos, por outro lado, deplorado sua falta de civismo, sua desconfiança desqualificável a tudo o que é suíço, e, em maior escala, sua repugnância à causa pública.³⁶² (MONNIER, 1979, p. 46-47, tradução nossa)

O que vale aqui, no caso da crítica a Ramuz, é menos o paradoxo patriotismo/falta de civismo do que a recorrência temática. Nessa pátria interiorizada e idealizada, em que citar as cidades é orná-las³⁶³ e em que a Suíça ideal é mais prazerosa do que a real³⁶⁴, a história foi reinventada a partir de lendas. Não esqueçamos que a lenda fundadora da pátria é a de Guilherme Tell³⁶⁵. Nesse ambiente propício a uma verdade fluida, encontramos terreno para afirmar que a própria tradição neutral deve ser relativizada.³⁶⁶ É o que faz Chessex, na originalidade da denúncia contida em seu romance.

“A guerra já passou há muito, é o pensamento comum em Payerne. Não nos

³⁶⁰ O texto em língua estrangeira é: “Tous les écrivains de ce pays ont tiré parti de leur espace intérieur, et, la plupart, ils n’ont cessé d’y accorder leur instrument, car c’est dans cet espace, où l’on cherche et où l’on s’attarde, que sont les lieux et les foyers, mais aussi que se renouvelle en s’épurant le besoin des lieux et des foyers.”

³⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “Etrange Suisse romande! Avec Rousseau, Constant, Madame de Staël, elle aurait si bien pu faire l’Europe que la France ou l’Allemagne, et aujourd’hui quand beaucoup de gens vous disent que le civisme commence par un engagement politique, celui qui a mis le mot à la mode, il y a plus de quarante ans, Denis de Rougemont se donne la liberté de répondre : non, le civisme commence par le respect des forêts.”

³⁶² O texto em língua estrangeira é: “On a parfois si mal apprécié Ramuz qu’on a fait de lui quelqu’un d’officiel, un poète rural, un chanteur de l’Alpe, un patriote et qu’on a par ailleurs déploré son manque de civisme, sa méfiance de mauvais aloi pour tout ce qui est suisse, et, plus généralement, ses répugnances à la cause publique.”

³⁶³ Cf. MONNIER, 1979, p. 64.

³⁶⁴ Ibidem, p. 136.

³⁶⁵ Disponível em: <<http://histoire-suisse.geschichte-schweiz.ch/guillaume-tell.html>>. Acesso em: 19 de setembro de 2013.

³⁶⁶ Em 1986, um referendo rejeitou a proposta de tornar a Suíça membro das Nações Unidas, sob a alegação de que o fato subverteria a neutralidade helvética. Em 2002, um novo referendo tornou o país o 190º estado membro da ONU.

concerne.” (CHESSEX, 2009, p. 10). Não nos concerne, é problema de um outro. Nessa frase, em contraste com o comprometimento moral expresso pelo narrador de *Un Juif pour l'exemple*, reside toda a problemática da dicotomia memória pessoal versus memória coletiva. Assinala Ricoeur, na terceira parte do primeiro capítulo de *A memória, a história e o esquecimento*, intitulada “Memória Pessoal, Memória Coletiva”, o caráter de afetação (*pathos*) e ação dos fenômenos mnemônicos, de forma que “lembrar-se de algo é lembrar-se de si” (2007, p. 136). Assim, obviamente, se me sinto afetado por um fato, ou seja se me considero autor de meus atos, posso entrar na fase declarativa da memória, como o faz Jacques Chessex em relação a um livro que, para ele, exigia ser escrito e já esperava sua hora há anos, como expusemos anteriormente.

Por outro lado, entretanto, se não me sinto relacionado a uma ocorrência, que diz respeito a um outro, não há elevação da lembrança à palavra. É o que Paul Ricoeur chama de memória impedida, relacionada à lembrança de experiências traumáticas, e que, numa abordagem psicanalítica, cabe à intervenção de um profissional “a retirada dos obstáculos à rememoração”. No caso da reação dos habitantes de Payerne aos fatos relatados em *Un Juif pour l'exemple*, a questão da memória impedida é transformada naquela da memória manipulada, ou seja, na assunção pública de um antissemitismo helvético e na destruição de uma realidade historicamente construída de neutralidade bélica.

A memória manipulada é justamente o ingresso da memória na esfera pública, de forma a criar uma identificação coletiva, uma experiência de mundo compartilhada. Citando a obra *The Phenomenology of Social World*, escrita por Alfred Schutz em 1967, Ricoeur sintetiza:

A experiência do mundo compartilhada repousa numa comunidade tanto de tempo quanto de espaço. A originalidade dessa fenomenologia da memória compartilhada reside principalmente na superposição dos graus de personalização e, inversamente, de anonimato entre os polos de um “nós” autêntico e o do “se” (partícula apassivadora), do “eles outros”. Os mundos dos predecessores e dos sucessores estendem nas duas direções do passado e do futuro, da memória e da expectativa, esses traços notáveis do viver juntos decifrados primeiro no fenômeno de contemporaneidade. (RICOEUR, 2007, p. 140)

Ao discursar que a guerra é problema de um outro, os habitantes de Payerne reforçam a memória manipulada da polis neutra e, assim, não afetada. Ao “voltar ao assunto”, desafiando o “desejo” coletivo de que “não se fale mais nisso”³⁶⁷, o escritor Jacques Chessex

³⁶⁷ Disponível em: < http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/01/22/un-juif-pour-l-exemple-chessex-et-le-crime-oublie_1144982_3260.html >. Acesso em: 4 de setembro de 2013.

assume o papel do profissional que, segundo Ricoeur, retira os obstáculos à rememoração, no caso da memória impedida. E o autor helvético não se encontra inocentemente nessa posição de desvelador da memória coletiva, revelando, nos escombros do impedido e do manipulado, uma Suíça-outra, uma identidade helvética que só pode emergir justamente quando se interrompe o processo de “viver o não-dito”, “girar ao redor das coisas”, “praticar lýtotes, quicá a mentira agradável, porque se trata sempre de não chocar”.³⁶⁸

Paralelamente, ao admitir que nasceu e morreu no mesmo dia³⁶⁹, Jacques Chessex tocou nos dois acontecimentos que, na análise de Ricoeur, são justamente os que limitam a vida humana: “o primeiro escapa à minha memória, o segundo barra os meus projetos” (RICOEUR, 2007, p. 141). A existência de Chessex parece não ser aprovada, tal como gostaria o filósofo Paul Ricoeur para si mesmo, desejo expresso nessas belas palavras:

A aprovação mútua da experiência exprime a partilha da afirmação que cada um faz de seus poderes e de seus não-poderes, o que chamo de atestação em Si mesmo como um outro. O que espero dos meus próximos, é que aprovelem o que atesto: que posso falar, agir, narrar, imputar a mim mesmo a responsabilidade de minhas ações. [...] Por minha parte, incluo entre meus próximos os que desaprovam minhas ações, mas não minha existência. (RICOEUR, 2007, p. 141)

Ou seja, ao não ser celebrado por seu nascimento, nem lamentado por sua morte, naquele mesmo dia de resumo de uma vida, Jacques Chessex se distancia de seus próximos, excluindo-se, tal como um poeta platônico autodeterminado, de sua coletividade originária. Jacques Chessex não é neutro e, nesse sentido, não pode ser suíço.

2.3.3 A narrativa como desafio à “verdade oficial”

A menção de Paul Ricoeur aos dois acontecimentos que limitam a vida humana – nascimento e morte – e que, paradoxalmente, escapam à nossa memória, remete diretamente ao que recupera Walter Benjamin em seu incontornável “O narrador”³⁷⁰, quando analisa o atrofiamento, na modernidade, das ideias de morte e de eternidade. Diz o pensador alemão:

³⁶⁸ Disponível em: < http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/01/22/un-juif-pour-l-exemple-chessex-et-le-crime-oublie_1144982_3260.html >. Acesso em: 4 de setembro de 2013.

³⁶⁹ “Payerne, domingo, 1º de março de 2009. O dia de meu nascimento e de minha morte.”

³⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas v. 1)

Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem dar-se conta disso -, o inesquecível aflora de repente também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe dizia respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui, ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está a autoridade. (BENJAMIN, 2012, p. 224)

É praticamente obrigatório – e, na mesma proporção, prazeroso – recorrer a Walter Benjamin quando a questão da memória comanda a análise literária, *leitmotiv* desde a Segunda Guerra Mundial. Afirmamos anteriormente que toda memória é uma reelaboração e começamos a analisar, sob a luz de Paul Ricoeur, que, tendo por base a repercussão pública de *Un Juif pour l'exemple*, a memória pessoal do escritor parece não coincidir com a memória coletiva dos suíços de Payerne sobre o episódio do assassinato do judeu Arthur Bloch. Veremos, agora, sobre a mesma questão, o que analisa Walter Benjamin.

Antes de tudo é importante frisar que, quando falamos de memória, seja ela individual ou coletiva, estamos falando de subjetividades. Ao trabalhar sua crítica à modernidade, que inclui noções célebres como a perda da aura, o que norteia o pensamento de Benjamin é a questão do empobrecimento da experiência, que é, em consequência, o empobrecimento da própria percepção do sujeito. Em “O narrador”, esse pensamento está expresso através do empobrecimento da comunicação (narrativa) de experiências: “É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213).

Em nosso texto de referência, o narrador é, para Benjamin, a figura que representará a passagem de uma narrativa oral ao romance escrito, ou seja, de uma comunicação aurática a uma comunicação mediada. O pano de fundo é a própria desintegração da sociedade moderna, que faz com que a sua literatura narre essa metamorfose da subjetividade de um homem que perde contato com a tradição.

O empobrecimento da transmissibilidade da experiência está obviamente relacionado com a problemática da memória, uma vez que esse declínio da arte de contar histórias é diretamente proporcional a uma intensificação da vivência individual. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (BENJAMIN, 2012, p. 221), diz Benjamin, que qualifica a memória como “a faculdade épica por excelência” (p. 227).

A memória a que se refere Benjamin é o “interesse em conservar o que foi narrado” (p.

227). Podemos compreender esse interesse polissemicamente, uma vez que é sim o interesse em retransmitir o que foi narrado, mas também em retransmitir o conteúdo dessa história. Vimos, em relação aos habitantes de Payerne, de acordo com a repercussão do livro *Un Juif pour l'exemple*, que não havia esse interesse, ou seja, essa memória deveria continuar perdida.

Podemos nos interrogar as razões dessa assunção da memória perdida. Memória perdida que é, obviamente, esquecimento. Uma resposta possível é a vontade do apagamento do funesto episódio daquela que poderia ser conceituada como a história oficial da nação helvética, relacionada, certamente, com a noção de existência de uma verdade oficial. Um grande crítico dessa imposição do discurso histórico enquanto discurso científico é justamente Walter Benjamin, em especial através do artigo “Sobre o conceito de história”.

Uma interessante leitura desse texto nos é ofertada por Jeanne Marie Gagnebin, essa professora, filósofa e escritora, conterrânea de Jacques Chessex (residente no Brasil desde 1978), que é pesquisadora da obra de Walter Benjamin. Em seu livro *Lembrar escrever esquecer* (2006)³⁷¹, uma coletânea de artigos escritos pela professora da Unicamp entre 1995 e 2002, ela analisa justamente os raios que emanam do tema da verdade e da memória do passado. Sob a veste de “história verdadeira”, ou seja, única, está o historicismo, subsumido claramente a interesses precisos. No caso da Suíça, como sabemos, esse interesse é manter a imagem de país belicamente neutro. Ou, como designa o próprio escritor Jacques Chessex, em seu *L'Interrogatoire*: “um desafio à Helvécia das vacas, dos cucos e das consciências saciadas”³⁷² (CHESSEX, 2011, p. 9, tradução nossa).

Jeanne Gagnebin, em seu artigo intitulado “A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisseia*”, escrito para uma palestra apresentada em 1995, retoma o episódio da passagem de Ulisses pela ilha dos Lotófagos, “esse povo pacífico, vegetariano e perigoso: perigoso porque representa através do loto, ‘doce como mel’, a grande tentação contra a qual luta a *Odisseia* inteira: o esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 14).

Assim, se para Ulisses, através de seus cantos, a luta era “manter a memória”, de forma a fazer com que os homens do futuro não se esqueçam do passado, essa parece ser a mesma luta travada pelos escritores ocidentais, todos herdeiros de Homero. Entre eles, obviamente, Jacques Chessex. Os lotófagos, entretanto, parecem figurar os sedutores donos das verdades únicas (os lotos doces como mel), aqueles que impedem a existência de

³⁷¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo : Editora 34, 2006.

³⁷² “Un défi à l’Helvétie des vaches, des coucous et des consciences repues.”

reelaborações e de retornos. Os lotófagos são, assim, os que não aumentam um ponto ao contar um conto, os que assumem a memória perdida como critério de fixação de um tempo vazio, que, conforme vaticina Benjamin, não possui qualquer conexão com o presente.³⁷³

Dessa forma, é importante frisar que, para Walter Benjamin, a memória – relacionada ao empobrecimento da experiência – é o que foi perdido.³⁷⁴ Não se trata, portanto, de recuperar o evento perdido, mas de assumir essa perda. A memória perdida pode, assim, ser reatualizada na narrativa contemporânea por aqueles que não estão comprometidos a contar a história “oficial”. Estamos aqui diante, portanto, do narrador de Jacques Chessex em *Un Juif pour l'exemple* e, nesse sentido, diante de toda a originalidade contida em seu trabalho.

2.4 **Ambição veritativa da memória e seus rastros**

O deserto é um mundo sem Deus, ou que Deus abandonou, e esse mundo perdeu seu sentido. Nem necessidade nem finalidade, nenhuma leveza ou alegria. O abandono de Deus: “uma piada sinistra”. O deserto é também a imbecilidade do burguês, a vaidade das ciências e da medicina, a inépcia das teorias, do censo universal, da paixão amorosa, do casamento e da paternidade. O deserto é a crueldade sem contrapartida da nossa condição.^{375/376}

A partir da evidente cisão entre a memória coletiva e a memória individual sobre o sombrio episódio narrado em *Un Juif pour l'exemple*, vale o esforço, nesse momento, de tentar relacionar a noção de reatualização da memória na narrativa, esboçada por Walter Benjamin, com aquela de “ambição veritativa da memória”, citada por Paul Ricoeur.

Sabemos que, especialmente a partir do século XX, em razão de suas tragédias bélicas,

³⁷³ “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘tempo de agora’ (Jetztzeit). Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘tempo de agora’, que ele fez explodir para fora do continuum da história. A Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado.” (BENJAMIN, 2012, p. 249)

³⁷⁴ “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. [...] Em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” (BENJAMIN, 2012, p. 243-244)

³⁷⁵ CHESSEX, Jacques. *L'Interrogatoire*. Paris: Grasset, 2011, p.99-100.

³⁷⁶ O texto em língua estrangeira é: “Le désert c’est le monde sans Dieu, ou que Dieu a quitté, et ce monde a perdu son sens. Ni nécessité, ni finalité, aucune légèreté ou joie. L’abandon de Dieu : ‘une sinistre plaisanterie’. Le désert c’est aussi l’imbecilité du bourgeois, la vanité des sciences et de la médecine, l’ineptie des théories, du cens universel, de la passion amoureuse, du mariage et de la paternité. Le désert c’est la cruauté sans contrepartie de notre condition.” (tradução nossa)

há uma polarização no que concerne à questão da memória da guerra: por um lado a profusão de documentos históricos, produções artísticas e eventos relacionados ao tema, por outro lado uma tendência à ocultação e/ou ao esquecimento, bastante relacionada a discursos ideológicos dominantes. Fazemos alusão, no caso da Shoah, ao que é designado como “revisionismo” ou “negacionismo”, por exemplo, movimento apoiado no questionamento do Holocausto como fato histórico.³⁷⁷ Muito se poderia citar sobre o assunto, mas basta a definição do escritor belga Koenraad Elst no livro *Negationism In India: Concealing The Record Of Islam*:

Negacionismo significa a negação de crimes históricos contra a humanidade. Não é a reinterpretação de fatos conhecidos, mas a negação de fatos conhecidos. O termo negacionismo ganhou destaque como nome de um movimento que nega um crime específico contra a humanidade, o genocídio de judeus cometido pelos nazistas entre 1941 e 1945, conhecido também como *holocausto* (do grego "sacrifício no fogo") ou *Shoah* (do hebreu “desastre”). O negacionismo é identificado propriamente com os esforços em reescrever a história de tal maneira que o acontecimento do Holocausto seja omitido.³⁷⁸

Os nazistas, ao tomarem consciência da inevitabilidade da derrota, trataram imediatamente de destruir qualquer “rastros” de suas ações, de forma a eliminar o testemunho. Não nos tardaremos, nesse momento, na questão do testemunho, porém na problemática do rastro, tal como pensada por Walter Benjamin, para compreender até que ponto a narrativa de Jacques Chessex é aquela da reatualização da memória coletiva através de sua própria negação. Até o momento, medimos a distância entre essas duas memórias (aparentemente) discordantes – a coletiva e a individual. A partir de agora, faremos o movimento contrário, de forma a demonstrar suas naturezas complementares, não excludentes, e de forma a pensar como a obra de Jacques Chessex vai, por vias também aparentemente paradoxais, incluir a Suíça na sociedade ocidental.

Em “Experiência e pobreza”, em sua crítica à materialidade moderna, Walter Benjamin declara:

Se entrarmos num quarto burguês dos anos 1880, apesar de todo o “aconchego” que possa irradiar, talvez a impressão mais forte que ele produz seja a de que “não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único

³⁷⁷ Disponível em: < <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Internacional/Negacionismo-do-Holocausto-na-USP%0D%0A/6/26082> >. Acesso em: 12 de novembro de 2014.

³⁷⁸ “Negationism means the denial of historical crimes against humanity. It is not a reinterpretation of known facts, but the denial of known facts. The term negationism has gained currency as the name of a movement to deny a specific crime against humanity, the Nazi genocide on the Jews in 1941-45, also known as the holocaust (Greek: fire sacrifice) or the Shoah (Hebrew: disaster). Negationism is mostly identified with the effort at re-writing history in such a way that the fact of the Holocaust is omitted.” Disponível em: < <http://voiceofdharma.org/books/negaind/ch1.htm> >. Acesso em: 12 de novembro de 2014.

ponto em que seu habitante não tenha deixado seus vestígios: os bibelôs sobre as prateleiras, as mantinhas sobre as poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “Apaguem os rastros!”, diz o estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*. (BENJAMIN, 2012, p. 126-127)

Cotejando o parágrafo destacado com a usual qualificação de nossa (pós) modernidade como a era da novidade que rapidamente envelhece ou, como diria o compositor popular Cazusa, esse “museu de grandes novidades”, retomamos os fios que, em Benjamin, unem memória e rastros. “Apaguem os rastros!”, gritam os nazistas vencidos. Pouco importa, responderia Benjamin, porque identificaremos esses vestígios em toda parte, nos “bibelôs sobre as prateleiras, as mantinhas sobre as poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira”. E identificaremos esses vestígios em suas ausências, como a marca de um quadro retirado da parede, cuja anterior presença é revelada pela diferença da cor daquele espaço jamais exposto ao sol.

Para Benjamin, portanto, como já mencionamos anteriormente, não se trata de recuperar o evento perdido, mas de assumir a sua perda. O que foi perdido ganha essa permanência, mas pode, contudo, ser reatualizado na narrativa contemporânea. Na esteira desse pensamento, ou seja, do elo entre memória e escrita, através da noção de rastro, compreendemos a crítica de Benjamin, especialmente no artigo “Sobre o conceito da história”, à história positivista, tratada como narrativa sedimentada, intocável, a respeito do passado. Ora, se o que foi perdido pode ser reatualizado pela narrativa contemporânea é justamente porque o sentido do passado é sempre reatualizado pela narrativa, narrativa esta que é presente. Compreender a história em sua concepção benjaminiana, mesmo que de forma bastante resumida, é compreender que esta é composta concomitantemente de narrativa e de memória. O último componente não deve ser definido como uma espécie de lenda, mas como uma unidade de compreensão abraçada ao esquecimento. O esquecimento – parte fundamental da memória – não é, por sua vez, falta de memória, mas sim algo que se perde e que se constitui agora, ao mesmo tempo.

Expusemos anteriormente a insistência de Jacques Chessex em fazer emergir uma história que “morava” nele há tempos e que precisava ver a luz do dia. Obviamente, a história relatada pelo escritor em *Un Juif pour l'exemple* não tem nada de “oficial”, é uma narrativa no presente, que lida com essa espécie de esquecimento ou memória impedida, a impossibilidade de reativar conscientemente as imagens do passado. Só assim, atualizando a memória abraçada ao esquecimento, é que o narrador Jacques Chessex dialoga com seu leitor. A experiência compartilhada por Chessex é a (sua) experiência individual, que, ao ocupar o

lugar da experiência coletiva relacionada à tradição oral, é aquela proporcionada pelo romance, conforme teoriza Walter Benjamin, especialmente em seu “O narrador”.

A experiência compartilhada pelo narrador Jacques Chessex é aquela do garoto de oito anos que, no colégio, sentava ao lado da filha mais velha de Fernand Ischi e que se lembra, no momento da escritura, dos “hinos nazistas, das vociferações de Hitler, das fanfarras da Wermacht que os alto-falantes e todos os carros da oficina difundiam na *place de la Foire*, ao meio-dia, na saída da escola, abafando os sinos das igrejas”.³⁷⁹ Ao reatualizar sua memória individual – inscrevendo a presença do passado no presente – Jacques Chessex reatualiza, como dissemos, a memória coletiva através de sua própria negação.

Pensamos que a memória coletiva pode ser designada como aquela que, aparentemente una, diz respeito a toda uma comunidade. Entretanto, essa memória coletiva pode ser também compreendida como a soma das memórias individuais. O que nos revela a reação dos habitantes de Payerne ao romance de Jacques Chessex, conforme descrita no subtítulo “Na repercussão do romance, uma ‘consagração ao contrário’”, é que essa segunda acepção de memória coletiva parece ter interferido na primeira, gerando novos rastros, vestígios ou ruínas, que, ao acompanhar o raciocínio benjaminiano, gerarão, por sua vez, outras memórias e outros esquecimentos. O leitor que reage negando a memória do narrador de *Un Juif pour l'exemple* é aquele que conclama: “apaguem os rastros!”. Sem perceber, talvez, que esse próprio grito não conduz à neutralidade. Ao contrário, reafirma essa impossibilidade.

Em “Verdade e memória do passado”, Jeanne Gagnebin relata:

Primo Levi insiste, desde as primeiras linhas de *Os afogados e os sobreviventes*, sobre a vontade nazista de destruir a possibilidade mesma de uma *história* dos campos. Eles deveriam se tornar duplamente inenarráveis: inenarráveis porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes seria nula. O pesadelo comum que assombra as noites dos prisioneiros no campo — retornar, enfim, à sua própria casa, sentar-se com os seus, começar a contar o horror já passado e ainda vivo e notar, então, com desespero, que os entes queridos se levantam e se vão porque eles não querem nem escutar e nem crer nessa narrativa —, esse pesadelo torna-se cruelmente real logo após a saída dos campos e quarenta anos mais tarde. (GAGNEBIN, 2006, p. 46)

Ora, cada leitor revoltado com o relato da experiência individual de Jacques Chessex em *Un Juif pour l'exemple*, que traz à tona a sua própria experiência individual – em uma inegável identificação –, é aquele que também deseja destruir a possibilidade de uma história, é aquele que prefere o inenarrável, é aquele “ente querido” que se levanta e parte diante da

³⁷⁹ Cf. CHESSEX, 2009, p. 74.

narração do horror. Tudo isso, entretanto, é também rastro e revela mais do que vela. Talvez não fosse ir longe demais compreender, por essa via - a via da permissão do “assassinato tranquilo, *hoje*, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar” (GAGNEBIN, 2006, p. 47) - fatos recentes como o endurecimento dos critérios de imigração na Suíça, independente daqueles critérios estabelecidos pela União Europeia.³⁸⁰

Acreditamos que o que Jacques Chessex faz, em *Un Juif pour l'exemple*, no entanto, é abrir uma nova perspectiva de integração analógica de vestígios, assumindo a inesgotabilidade do esquecimento em relação ao passado. Assim, tempo passado e tempo presente se fundem através de uma relação de analogia, em que os estilhaços do passado se reúnem no tempo-agora.

É dessa forma que a narrativa de Jacques Chessex pode ser compreendida como aquela da reatualização da memória coletiva através de sua própria negação. Porque reúne, em um só fio narrativo, o grito de “apaguem os rastros!” e a “reprovação mimética [que] sacode essa cidade de açougueiros e charcuteiros”, reprovação esta que vai, enfim, fazer com que a culpabilidade, revestida de esquecimento, abrace, por sua vez, a memória: “Às desventuras dos comerciantes de carne, a população amedrontada tem um espasmo de atração e de rejeição que agrava a emoção, e como uma espécie de culpabilidade coletiva que pesará por muito tempo na consciência de Payerne”³⁸¹ (CHESSEX, 2009, p. 71-72, tradução nossa).

Obviamente, se consideramos a rejeição dos habitantes de Payerne à decisão do autor Jacques Chessex em reavivar a memória helvética sobre os acontecimentos oriundos da expansão do antissemitismo naquele ano de 1942, que culminou, com base em fatos reais, no assassinato, por militantes nazistas suíços, do comerciante suíço-judeu Arthur Bloch, seremos obrigados a eliminar toda e qualquer consideração restrita da literatura de Chessex como, antes de tudo, uma literatura com as cores vermelha e branca da bandeira suíça. Essa afirmação, entretanto, se mostrará apressada, como veremos a seguir.

É preciso retroagir na história literária. Em seu *O demônio da teoria – Literatura e senso comum* (2012)³⁸², Antoine Compagnon, ao abordar as definições de literatura em sua visão romântica, exprime: “[...] o panteão moderno é constituído pelos escritores que melhor

³⁸⁰ Disponível em: < <http://www.swissinfo.ch/por/su%C3%AD%C3%A7os-aprovam-restri%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-imigra%C3%A7%C3%A3o-de-europeus-/37907526> >. Acesso em: 12 de novembro de 2014.

³⁸¹ O texto em língua estrangeira é: “Une réprobation mimétique secoue cette ville de bouchers et de charcutiers. Aux desventures des marchands de viande, la population apeurée a un spasme d’attrait et de rejet qui aggrave l’émotion, et comme une sorte de culpabilité collective qui rôdera très longtemps dans la mauvaise conscience de Payerne.”

³⁸² COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

encarnam o espírito de uma nação” (COMPAGNON, 2012, p. 32). O cânone é patrimônio nacional, fato que, na visão de Compagnon, admite por si só um paradoxo, aquele de ser composto por obras valorizadas, ao mesmo tempo, “em razão da unicidade da sua forma e da universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo; a grande obra é reputada simultaneamente única e universal.”³⁸³ (COMPAGNON, 2012, p. 33).

Se Jacques Chessex é justamente aquele que distancia sua obra de uma “paisagem nacional”, de que forma essa construção literária pode ser, ao mesmo tempo, a (re)construção de uma memória que, a princípio, justamente por estar baseada em fatos reais, poderia ter uma ambição veritativa? Uma pista nos é ofertada por Marie-Hélène Larochelle, em seu artigo “Chessex ou comment placer Ramuz à côté des toilettes”, quando a pesquisadora sobre a questão da violência na literatura da francofonia europeia e canadense³⁸⁴, afirma que:

É preciso admitir que a literatura suíça é uma produção pouco virulenta, pouco invectiva. O mal ronda por todas as partes na ficção, mas só raramente explode; nas ficções, ele rói e destrói os personagens ao invés de ser expresso. Nesse ponto, como em outros, a obra de Jacques Chessex constitui uma exceção [...] ³⁸⁵ (tradução nossa)

Citando dois artigos publicados no jornal suíço *Le Temps* por ocasião da morte de Jacques Chessex³⁸⁶, Marie-Hélène prossegue:

“Ligado a suas raízes até a detestação”, Chessex escolhe a postura do provocador, não hesitando em soprar as brasas da memória suíça, com um gosto certo – e único – pelo conflito. A provocação é para Chessex uma fonte de inspiração, já que ele teria, conforme suas próprias palavras, “a imaginação do pior”.³⁸⁷ (tradução nossa)

Dessa forma, retomando as definições de literatura propostas por Antoine Compagnon em seu *O demônio da teoria*, seguimos a intervenção de T. S. Eliot, resumida pelo teórico

³⁸³ Itálico do autor.

³⁸⁴ Disponível em: < <http://gl.yorku.ca/GIProfProfiles.nsf/UniqueF/GGAT-7NJQ72?OpenDocument&subnavigation=professeurs>>. Acesso em: 18 de novembro de 2014.

³⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “Force est d’admettre que la littérature suisse est une production peu virulente, peu invective. Le mal rôde partout dans la fiction, mais il n’éclate que très rarement ; dans les fictions, il ronge et détruit les personnages au lieu d’être exprimé. Sur ce point, comme sur d’autres, l’œuvre de Chessex constitue une exception [...]” Disponível em: < <http://contextes.revues.org/4946> >. Acesso em: 18 de novembro de 2014. Tradução nossa.

³⁸⁶ Sulser (Eléonore), “Un grand Vaudois admiré et controversé jusqu’au bout.”, *Le Temps*, 12 de outubro de 2009, e Chessex (Jacques), citado por Jatton (Anne Marie) em “Doué de l’imagination du pire.”, *Le Temps*, 12 de outubro de 2009.

³⁸⁷ O texto em língua estrangeira é: “‘Attaché à ses racines, jusqu’à la détestation’, Chessex choisit la posture du provocateur, n’hésitant pas à souffler sur les braises de la mémoire suisse, avec un goût certain – et unique – pour le conflit. La provocation est pour Chessex une source d’inspiration, puisqu’il aurait, selon ses propres dires ‘l’imagination du pire’.” Disponível em: < <http://contextes.revues.org/4946> >. Acesso em: 18 de novembro de 2014. Tradução nossa.

francês através do pensamento de que todo (novo) escritor rearranja a totalidade do sistema literário, sistema este sempre em movimento. Compagnon reconhece, assim, que o cânone dos grandes escritores não é estável, mas sim repleto de redescobertas, entradas e saídas: “Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição).” (COMPAGNON, 2012, p. 34). Obviamente, como o próprio Compagnon analisa, pertencer à tradição não significa estar de acordo com a sociedade ou acompanhar um movimento, já que, do ponto de vista funcional, a obra pode preceder um movimento.

Em análise que coincide com a questão da memória, parece ser possível afirmar que o movimento precedido pela obra de Jacques Chessex, desde *L'Ogre* (1973), é aquele da afirmação do mal como elemento universal de consenso, mas também de ruptura. Consenso por conceber o mal como força onisciente, acompanhando certa tradição literária suíça,³⁸⁸ mas ruptura por conceber esse mesmo mal como figura humana, não mais divinizada, embora ainda força punitiva.³⁸⁹ Em *L'Ogre*, o mal é a figura paterna, em um deslocamento divino-humano absolutamente coerente com o universalmente expresso nas duas obras sobre as quais refletimos na presente tese, *Un Juif pour l'exemple* e *Le Vampire de Ropraz*.

Questionamos, paralelamente, de que forma essa construção literária chessexiana é igualmente a (re)construção de uma memória que, a princípio, justamente por estar baseada em fatos reais, poderia ter uma ambição veritativa. Sem dúvida alguma, além de estar baseado em uma história real, o romance de Jacques Chessex *Un Juif pour l'exemple* joga sua âncora na realidade através de várias referências. Visando registrar uma memória “certa” ou “bem-sucedida” – para usar os mesmos dois termos que Paul Ricoeur em relação ao fenômeno mnemônico³⁹⁰ –, o autor suíço cita, por exemplo, a denúncia contra os judeus feita pelo jornal de extrema direita *La Nation* (CHESSEX, 2009, p. 15), o líder genebrino de orientação nazista Georges Oltramare³⁹¹ (p. 23), o Movimento Nacional Suíço³⁹² (p. 27), a publicação do desaparecimento de Arthur Bloch no *Journal de Payerne* e no jornal *Le Démocrate* (p. 64). Ao lado das referências locais, Chessex insere seu relato memorial no tempo histórico,

³⁸⁸ Fazemos referência aqui a Charles-Ferdinand Ramuz, expoente da literatura suíça de língua francesa, que, em obras como *La grande peur dans la montagne* (1926) ou *Derborence* (1934), exprime o mal como força sobrenatural, relacionada à imponência e aos mistérios da natureza, especialmente figurada nas montanhas alpinas.

³⁸⁹ Conferir o que diz a esse respeito o estudo de Marie-Hélène Larochelle, em “Chessex ou comment placer Ramuz à côté des toilettes”. Disponível em: < <http://contextes.revues.org/4946> >. Acesso em: 18 de novembro de 2014.

³⁹⁰ Cf. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 40.

³⁹¹ Jornalista e escritor suíço, militante fascista, conhecido na França pelo pseudônimo de Charles Dieudonné.

³⁹² Grupo de extrema direita da época.

enumerando fatos relacionados à “guerra de Adolf Hitler”: a Europa sob o poder do *führer* (p. 17); os Jogos Olímpicos de Berlim e os filmes de Leni Riefenstahl (p. 24); a tomada da Polônia, da Tchecoslováquia, da Hungria, da Romênia, da Bélgica; a França ocupada, a Itália aliada (p. 28).

Dissemos repetidamente que a memória é uma reelaboração. Entretanto, e justamente por isso, Paul Ricoeur defende, no subcapítulo de *A memória, a história, o esquecimento* intitulado “Esboço fenomenológico da memória” (RICOEUR, 2007, p. 40-60), que o esforço em direção a uma memória “certa” justifica-se pela “convicção de não termos outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a própria memória” (RICOEUR, 2007, p. 40). Essa pretensão de ser fiel ao passado é chamada por Ricoeur de “ambição veritativa da memória” (p. 40). “Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou *antes* que declarássemos nos lembrar dela”³⁹³ (p. 40), diz o pensador francês, relacionando, de forma simplificada, fenomenologia e “caráter objetual da memória: lembramo-nos de alguma coisa” (p. 41).

De que se lembra Chessex, um garoto de oito anos de idade na data do assassinato de Arthur Bloch? Certamente, o que ele mesmo resume em um longo parágrafo de *Un Juif pour l'exemple*, já citado, em que ele relata ter sido colega de classe da filha mais velha de Fernand Ischi e do filho do chefe do posto policial que prendeu o assassino de Bloch. No mesmo parágrafo, Chessex relembra ter sido seu pai, que dirigia o colégio secundário, testemunha do processo, uma vez que ele teve Ballotte, cúmplice de Ischi, como aluno. Pierre Chessex, pai do escritor, que presidia um clube democrático antinazista, estava na lista das próximas vítimas do bando da oficina. Paralelamente, ele se lembra de um ambiente tomado por hinos nazistas, pelos discursos de Hitler e pelas fanfarras da Wehrmacht, trilha sonora que abafava até mesmo o barulho dos sinos das igrejas.³⁹⁴

Jacques Chessex, em *Un Juif pour l'exemple*, vivencia a experiência da evocação:

Mas aí se passa, ainda, outro estranho fenômeno. Porque acontece que o velho escritor que assiste a essa história quando era jovem menino, às vezes desperta em plena madrugada assombrada e ferida. E crê, então, que ele é a criança que foi no passado, e que questionava os seus. Ele perguntava onde estava o homem assassinado e cortado em pedaços perto de sua casa. Ele perguntava se ele voltaria. E que recepção teria.

- É verdade que ele vagueia, essa noite?

- Você está falando de Arthur Bloch, respondiam baixinho. Arthur Bloch, não se fala nisso. Arthur Bloch foi antes. História antiga. História morta.

Mas uma voz não se calava no devaneio do velho homem-criança.

³⁹³ Itálico do autor.

³⁹⁴ Cf. CHESSEX, 2009, p. 74

- Então, é antes? E é agora?³⁹⁵ (CHESSEX, 2009, p. 82-83, tradução nossa)

O antes e o agora, no dizer de Jacques Chessex. “O aparecimento atual de uma lembrança”, definição de evocação segundo Paul Ricoeur³⁹⁶, que, citando Aristóteles, fala sobre “a menção da anterioridade da ‘coisa’ lembrada em relação à sua evocação presente. Nessa menção consiste a dimensão cognitiva da memória, seu caráter de saber. É em virtude desse traço que a memória pode ser considerada confiável ou não [...]” (RICOEUR, 2007, p. 45).

Nesse ponto, é importante registrar a diferenciação efetuada pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) – igualmente recuperado por Ricoeur – entre dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória-recordação. Na obra *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*³⁹⁷ (1999), publicada em 1939, Bergson qualifica como memória-hábito aquela “adquirida pela repetição do mesmo esforço” (BERGSON, 1999, p. 86), como, por exemplo, a lição que é aprendida de cor. É a recordação instantânea, com grau zero de busca. Já a memória-recordação reproduz o passado enquanto tal, fazendo com que este seja revivido: “É como um acontecimento de minha vida; contém, por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se” (BERGSON, 1999, p. 86). Assim sendo, se a memória-hábito é uma ação, a memória-recordação é uma representação, que “[...] registraria, sob a forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam” (BERGSON, 1999, p. 88).

Sem intenção de utilidade, pelo “efeito de uma necessidade natural”, a memória-recordação é, segundo Bergson, aquilo que torna possível o “reconhecimento inteligente” de uma percepção já experimentada, pois “[...] nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (BERGSON, 1999, p. 88). Logo, essa é a memória que imagina, em contrapartida a outra memória, que, por hábito, apenas repete. A reflexão é, portanto, a “reconstituição inteligente” de uma recordação, que opõe, por sua vez, lembrança pura e lembrança-imagem.

³⁹⁵ O texto em língua estrangeira é : “Mais il se passe, là encore, un autre phénomène étrange. Car il arrive que le viel écrivain qui a assiste à cette histoire quand il était jeune garçon, parfois se réveille en pleine nuit hantée et blessée. Et crois alors qu’il est l’enfant qu’il fut autrefois, et qui questionnait les siens. Il demandait où était l’homme qu’on avait assassiné et coupé en morceaux près de chez lui. Il demandait s’il reviendrait. Et quel accueil on lui ferait. - Est-il vrai ce soir qu’il erre? - Tu veux parler d’Arthur Bloch, lui répondait-on très bas. Arthur Bloch, on n’en parle pas. Arthur Bloch, c’était avant. Histoire ancienne. Histoire morte. Mais une voix ne se tait pas dans le songe du vieil homme-enfant.- Donc, c’est avant? Et c’est maintenant?”

³⁹⁶ Cf. RICOEUR, 2007, p. 45.

³⁹⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Para Ricoeur, a conversão dessa lembrança pura em lembrança-imagem exige um esforço de recordação promovido pelo momento de reconhecimento: “No final de nossa investigação, e a despeito das ciladas que o imaginário arma para a memória, pode-se afirmar que uma busca específica de verdade está implicada na visão da ‘coisa’ passada, do *que* anteriormente visto, ouvido, experimentado, aprendido”³⁹⁸ (RICOEUR, 2007, p. 70). Esse é o momento do reconhecimento, em que “essa busca da verdade se declara como tal” (p. 70). Fidelidade é assim, para o filósofo, essa busca da verdade.

Apostamos que o “momento de reconhecimento” relacionado à “busca da verdade” efetuada em *Un Juif pour l'exemple* reside além do relato factual do crime nazista ocorrido em Payerne. Fosse apenas isso e seria um ensaio jornalístico-testemunhal, como tantos outros que recuperam as ocorrências nefastas relacionadas ao antissemitismo disseminado por Hitler. Nossa tese é que a lembrança-imagem de Chessex, a “reconstituição inteligente” de sua memória, é aquela que busca – em toda sua obra, diríamos – reter os rastros de sua identidade, bem mais fortemente helvética do que poderia supor uma leitura apressada de sua trajetória literária.

É através da transformação da ausência em presença, para retomar Benjamin, que Chessex, em *L'Interrogatoire*, constrói uma identidade – coletiva e individual -, mostrando rastros escondidos sob o véu do “polimento e do neutro”:

Sobretudo não esconder minha origem. O que meu nascimento parodia de crueldade, de violência, de estirpe. A loucura suíça. É ela que tenta se dissimular, essa loucura, sob o polimento e o neutro. Os costumes neutros. O dinheiro neutro. A Suíça que esconde seus abismos. Que se vira para seduzir e manipular aqueles que se aproximam de sua face lisa. Minha história vem de uma terra muitas vezes demente, mas ocultada, preservada por oito séculos de astúcia prudente, e sacudida nas profundezas pela atração e pela tradição do sangue.³⁹⁹ (CHESSEX, 2011, p. 108, tradução nossa)

Mais suíço do que seus conterrâneos partidários do “não-dito”, das “lítotes”, da “mentira agradável”, Jacques Chessex usa a sua pretensão de fidelidade memorial para reelaborar a identidade (velada) de sua pátria, recuperando para esta pátria - e para si mesmo – um espaço na cultura ocidental.

³⁹⁸ Itálico do autor.

³⁹⁹ O texto em língua estrangeira é: “Surtout ne pas cacher mon origine. Ce que ma naissance charrie de la cruauté, de la violence, de la souche. La folie suisse. C’est elle qui essaie de se dissimuler, cette folie, sous la polissure et le neutre. Les moeurs neutres. L’argent neutre. La Suisse qui cache ses gouffres. Qui s’arrange, elle, pour charmer et manipuler ceux qui s’approchent de sa face lisse. Mon histoire à moi vient d’une terre souvent démente, mais occultée, préservée par huit siècles de prudente ruse, et secouée en profondeur par l’attrait et la tradition du sang.”

2.5 A impossibilidade de glorificar o vivido

Minha mãe sempre teve amigas judias. Foi o caso particularmente em Payerne, durante a guerra, entre 1939 e 1943, em uma cidade onde pesava um antissemitismo latente, consenso entre camponês e pequeno comerciante: “Seremos todos arruinados pelos judeus e pelos maçons”.^{400/401}

Para amarrar nossa linha de pensamento até aqui exposta, é preciso compreender de que forma Jacques Chessex, através de seu romance *Un Juif pour l'exemple*, desenterra uma memória histórica para justamente incluir a Suíça na sociedade ocidental. Chessex, assim compreendido, é bem mais do que um suíço que se recusa a simplesmente passar a vida cultivando seu jardim. Recusando um provincianismo fabricado, ele se recusa igualmente a reservar uma poltrona na confortável zona de anomia que regula as relações conceituais pós-Segunda Guerra.

Em 1983, Vilém Flusser publica *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*.⁴⁰² Nesse livro, o filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, que durante 20 anos morou em São Paulo e que deu aulas de Filosofia da Ciência na Escola Politécnica da USP, apresenta o conceito de pós-história e analisa, no ensaio intitulado “O chão que pisamos”, o que Auschwitz representa no percurso da humanidade. Iremos nos deter com atenção no citado ensaio, pela importância de seu conteúdo ao que aqui nos propomos.

Vilém Flusser deixou a Europa para escapar do Nazismo. Seus pais, irmã e avós morreram em campos de concentração. Não é sem dor, portanto, que o filósofo preenche as linhas de “O chão que pisamos”. A dor, entretanto, nos interessa, seja no caso de Flusser, de Paul Ricoeur, de Hannah Arendt, de Walter Benjamin ou de Jacques Chessex, o único não-judeu da lista. Porque nos interessa o que ela é capaz de produzir enquanto força de impulsão do pensamento da crise, gerando a possibilidade da experiência de novas potencialidades filosófico-literárias.

Quando empreende seu trabalho sobre as origens do totalitarismo,⁴⁰³ Hannah Arendt analisa a eclosão do movimento a partir de duas crises que marcam a civilização ocidental no

⁴⁰⁰ O texto em língua estrangeira é: “Ma mère a toujours eu des amies juives. Ce fut le cas en particulier à Payerne, pendant la guerre, entre 1939 et 1943, dans une ville où pesait un antisémitisme latent, consensus paysan et petit commerçant : ‘On sera tous ruinés par les juifs et les francs-maçons’.”. Tradução nossa.

⁴⁰¹ CHESSEX, Jacques. *Pardon mère*. Paris: Grasset, 2008, p. 45.

⁴⁰² FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

⁴⁰³ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

século XX: a da autoridade política e a das crenças tradicionais. Para Flusser, entretanto, o que nós perdemos não foi apenas a fé em dogmas ou em autoridades, foi algo além, o que perdemos foi a fé em nós mesmos. O que está vazio, a partir de Auschwitz, é o “chão que pisamos”: “Porque o que é tão incomparável, inaudito, jamais visto e, portanto incompreensível em Auschwitz, é que lá a cultura ocidental revelou uma das virtualidades nela inerentes. Auschwitz é a *realização característica* da nossa cultura” (FLUSSER, 1983, p. 10)⁴⁰⁴.

Para Flusser, assim, o evento de Auschwitz não surgiu como consequência de uma ou outra crise, uma vez que a possibilidade de sua realização “está implícita na nossa cultura desde o seu início” (FLUSSER, 1983, p.10). Como podemos observar, para o filósofo tcheco, há um alargamento de abrangências, já que onde se lê Auschwitz devemos ler Ocidente: “Daí a outra pergunta: como viver em cultura destarte desmascarada?” (FLUSSER, 1983, p. 11).

Hannah Arendt encara os resultados do totalitarismo nazista como uma oportunidade para a reconstrução da moral a partir de sua derrocada. No mesmo sentido, Vilém Flusser acredita que “Auschwitz foi um evento *revolucionário*, no sentido de ter derrubado a nossa cultura” (FLUSSER, 1983, p. 11).⁴⁰⁵ Ou seja, segundo ele o que está em evidência é a “tendência ocidental rumo à objetivação”, enfim realizada. Nesse ponto, Flusser chega ao impasse que norteia seu raciocínio e que está na origem da conceituação de pós-história:

Os horrores prévios cometidos pela sociedade ocidental contra as demais sociedades e contra si própria (e são legiões) eram *crimes*. Eram infrações dos modelos de comportamento ocidental: anticristãos, anti-humanos, irracionais. De modo que é possível condená-los e continuar sendo ocidental, até se o horror for tão colossal como a servidão dos africanos. Mas não é possível condenar-se Auschwitz e continuar-se aderindo conscientemente ao Ocidente. Auschwitz não é infração de modelos de comportamento ocidental, é, pelo contrário, *resultado da aplicação de tais modelos*. A nossa cultura deixou cair sua máscara mistificadora em Auschwitz, e mostrou seu verdadeiro rosto. [...] No entanto: não é possível rejeitar-se a própria cultura. É ela o *chão que pisamos*.⁴⁰⁶ (FLUSSER, 1983, p. 12-13).

Obviamente, alguns pontos dessa afirmativa de Flusser são passíveis de análise crítica, em especial a distinção por ele feita no interior do conjunto denominado horror. Entretanto, nesse momento, partindo para outra via de leitura, retomamos a ideia de que Jacques Chessex, através de seu romance, desenterra uma memória histórica para justamente incluir a Suíça na sociedade ocidental. No parágrafo transcrito do instantâneo de Flusser explicamos esse raciocínio. Ao incluir a Suíça no horror do extermínio judaico empreendido pelos nazistas,

⁴⁰⁴ Itálicos do autor.

⁴⁰⁵ Itálico do autor.

⁴⁰⁶ Itálicos do autor.

Chessex, a partir da tese flusseriana, acaba reintegrando essa Europa-fora-da-Europa a seu contexto cultural.

Ao desconstruir a imagem da indefectível pátria, mesmo que pela via do paroxismo da descrença, que é a de Flusser, o escritor helvético de *Un Juif pour l'exemple* rejeita a exclusão política da Suíça, da mesma forma que rejeita a identidade exclusivamente provinciana. Ao incluir a Suíça no Ocidente de Flusser, aquele da pós-história, Jacques Chessex universaliza a sua obra, em coerência com sua diversidade genérica e com seu reconhecimento extramuros. É exatamente esse o perfil de Jacques Chessex que nos interessa: um escritor universal, cuja originalidade consiste justamente em substituir a digressão pela transgressão.

Os livros de Chessex analisados nessa tese podem ser, por outro lado, avaliados a partir de um pertencimento à pós-história. Para conceituar esse período de desvelamento da cultura ocidental a partir do evento de Auschwitz, Flusser rejeita o que denomina “estratégia de avestruz”, daqueles que recalcam o evento, para superá-lo. Não é essa certamente a postura de Jacques Chessex, nem mesmo quando sua literatura está a serviço de temas suicidas, como é o caso de *L'Ogre*. *Un Juif pour l'exemple* é igualmente um grito de rejeição a uma inércia, uma preguiça ou uma covardia, justamente os elementos apontados por Kant como aqueles que garantem a minoridade do homem.⁴⁰⁷ No mesmo sentido, *Le Vampire de Ropraz* é a retirada da máscara do herói moderno, aquele que é aceito se oriundo da guerra, mas que jamais seria glorificado se fruto da perversidade social, como se a guerra pudesse ter outra definição.

Ao conceituar a pós-história, a reviravolta de Vilém Flusser se aproxima bastante da estratégia literária de Jacques Chessex. O escritor suíço constrói um enredo para desvelar um outro – em *Un Juif pour l'exemple* o assassinato do judeu Arthur Bloch desmistifica a pureza helvética e o pertencimento do próprio autor a essa pátria inventada; em *Le vampire de Ropraz*, o anti-herói assassino, louco e violador de túmulos é ironicamente alçado a herói de guerra. Da mesma linha de construção discursiva se serve Vilém Flusser para garantir que somente o mergulho profundo no horror de Auschwitz permite que o homem ocidental possa encontrar saída para o impasse de como viver nessa cultura desmascarada, nessa vacuidade produzida por Auschwitz. Esse estado de análise do projeto (original) de aniquilamento objetivo (em forma de cinza) do homem pelo homem é o que Flusser chama de pós-história, situação na qual estamos “condenados a viver doravante.” (FLUSSER, 1983, p. 15).

⁴⁰⁷ Conferir KANT: *Resposta à Pergunta: Que é esclarecimento (Aufklärung)?*

2.5.1 Ausência de pensamento e banalidade do mal

Vilém Flusser é implacável em sua definição sobre o horror de Auschwitz, a ponto de divorciar esse evento dos demais “crimes” da humanidade. Para ele, Auschwitz é a revelação da verdadeira face de um Ocidente anteriormente mascarado e, nesse ponto, é possível traçar um paralelo entre o pensamento do filósofo tcheco e a banalização do mal conforme a proposta de Hannah Arendt.

Na publicação póstuma *L' Interrogatoire* (2011), Jacques Chessex cita a pensadora política Hannah Arendt, ao comentar sobre algumas reações negativas, em solo suíço, a seu livro *Un Juif pour l'exemple* (2009):

[...] Mas, compreenda-me. O mal não é tanto a injúria ao escritor quanto a manifestação explícita de um outro mal ainda mais sujo e perigoso, um mal que rasteja, que se ramifica nos subterrâneos, que envenena o solo e o ar, que se insinua e violentamente encontra a ocasião de explodir. E de expandir-se publicamente – ah, a cumplicidade da mídia -, espetáculos, cenas repugnantes. O mal nazista, o ódio, o medo, a sordidez “ideológica” imbecil e rasa. E, satisfeito consigo mesmo, o mal, tão ridiculamente imundo. *O mal banal*, denunciado por Hannah Arendt, o mal que tem a cara mais comum, banal, cotidiana, para apoderar-se de nossas existências e nelas estabelecer seu reino.⁴⁰⁸ (CHESSEX, 2011, p. 126-127, tradução nossa)

O processo da necessidade de compreensão que estimula o trabalho filosófico de Hannah Arendt a partir do ensaio-reportagem *Eichmann em Jerusalém* – um relato sobre a banalidade do mal⁴⁰⁹ (1999), publicado em sua primeira edição em maio de 1963, se assemelha, em alguns aspectos, ao empreendido por Jacques Chessex em *Un Juif pour l'exemple*. No capítulo XV de seu romance, o escritor suíço justifica sua necessidade: “[...] Mas não estou errado, nascido em Payerne, onde passei minha infância, em sondar as circunstâncias que não cessaram de envenenar minha memória e de me reter, depois de todo

⁴⁰⁸ O texto em língua estrangeira é: “Mais entendez-moi. Le mal n’est pas tant d’injure à l’écrivain, que la manifestation explicite d’un autre mal autrement plus sale et dangereux, un mal qui rampe, qui se ramifie souterrainement, qui empoisonne le sol et l’air, qui insinue et laidement trouve l’occasion d’exploser. Et de se répandre publiquement, ô médias complaisants, spectacles, scènes hideuses. Le mal brun, la haine, la peur, la crasse ‘idéologique’ imbecile et plate. Et si satisfait de lui-même, le mal, si sottement immonde. *Le mal ordinaire*, dénoncé par Hannah Arendt, le mal qui prend la figure la plus commune, banale, quotidienne, pour s’emparer de nos existences et y établir son règne.”

⁴⁰⁹ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém* – Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

esse tempo, em um sentimento de culpa sem razão.”⁴¹⁰ (CHESSEX, 2009, p. 73-74, tradução nossa).

No livro *Eichmann em Jerusalém*, relato do julgamento do nazista Adolf Eichmann em 1961, em Israel, ao qual Hannah Arendt assistiu na condição de correspondente da revista *The New Yorker*, a pensadora relata o mal-estar da plateia – ou o episódio que ela intitula como “momento dramático”⁴¹¹ – com o depoimento do “poeta e autor”⁴¹² Abba Kovner. A singularidade desse testemunho foi o relato da história de Anton Schmidt, um sargento do exército alemão que, em missão na Polônia, “ajudou os guerrilheiros judeus fornecendo-lhes documentos falsificados e caminhões militares” (ARENDR, 1999, p. 252). A pensadora descreve, de acordo com o relato de Kovner, que Schmidt continuou ajudando os judeus durante cinco meses, até março de 1942, quando foi preso e executado. E ela conclui:

Durante os poucos minutos que Kovner levou para contar sobre a ajuda recebida de um sargento alemão, baixou o silêncio sobre o tribunal; era como se a multidão tivesse espontaneamente decidido observar os costumeiros dois minutos de silêncio em honra de um homem chamado Anton Schmidt. E nesses dois minutos, que eram como uma explosão de luz em meio à impenetrável, insondável escuridão, um único pensamento se recortava claro, irrefutável, além de qualquer questão – como tudo seria tão absolutamente diferente nesse tribunal, em Israel, na Alemanha, em toda a Europa, e talvez em todos os países do mundo, se mais dessas histórias pudessem ser contadas. (ARENDR, 1999, p. 253)

Anton Schmidt, na teoria do pensamento desenvolvida por Hannah Arendt após o julgamento de Eichmann, é o perfeito antagonista do ex-pastor antissemita Philippe Lugin, mentor da execução de Arthur Bloch no romance de Jacques Chessex. Por outro lado, Schmidt pode ter sua imagem colada àquela de Eichmann, um funcionário medíocre, sem altas funções no sistema organizacional do Terceiro Reich, cuja humanidade impede que Arendt o defina como um monstro. Eichmann é um homem banal, assim como o mal. E esse fato está na base da importância que o pensar assume nas teorias arendtianas, quando ela se interroga sobre aqueles que simplesmente disseram “não” às imposições nazistas. No julgamento de Eichmann, quando percebe a conexão entre ausência de pensamento e banalidade do mal, ela já aponta para o que elaboraria filosoficamente depois, especialmente nas obras *Responsabilidade e julgamento* e *A vida do espírito*:

⁴¹⁰ O texto em língua estrangeira é: “Mais je n’ai pas tort, né à Payerne, où j’ai vécu mon enfance, de sonder des circonstances qui n’ont pas cessé d’empoisonner ma mémoire et de m’entretenir, depuis tout ce temps, dans un déraisonnable sentiment de faute.”

⁴¹¹ Aspas da autora.

⁴¹² Idem.

[...] Das provas acumuladas só podemos concluir que a consciência enquanto tal parecia ter se perdido na Alemanha, e isso a tal ponto que as pessoas dificilmente se lembravam dela e tinham parado de perceber que o surpreendente “novo conjunto de valores alemães” não tinha seguidores no mundo exterior. Isso, com certeza, não é toda a verdade. Pois havia na Alemanha indivíduos que desde o começo do regime e sem jamais fraquejar se opuseram a Hitler; ninguém sabe quantos eram – talvez 100 mil, talvez muito mais, talvez muito menos – porque suas vozes nunca foram ouvidas. (ARENDDT, 1999, p. 119)

Na areia movediça do Nacional Socialismo, Hannah Arendt vai encontrar o sentido para suas reflexões a partir de vertentes que ainda justificariam a validade da vida humana no planeta: a resistência de alguns, mesmo que poucos, e a limitação geográfica dos fatos. Alguns não se conformaram e não aconteceu em todos os lugares. Um duplo “não” que pode desvelar o olhar daquele, ou daquela, que vê.

Ao lado da mediocridade de Adolf Eichmann, que o afasta da cômoda designação de monstro, Hannah Arendt alinhava sua teoria do pensar a partir dos princípios de julgamento e moralidade. No livro *Responsabilidade e julgamento* (2004), que reúne ensaios e palestras de Hannah Arendt entre os anos 60 e 70, ela inicia o artigo “Responsabilidade pessoal sob a ditadura”, de 1964, comentando justamente a controvérsia desencadeada⁴¹³ pelo livro *Eichmann em Jerusalém*. Boa parte dessa controvérsia está relacionada ao conceito de banalidade do mal, por ela cunhado em *Eichmann em Jerusalém* e retomado em *Responsabilidade e julgamento*: “Eu apontara para um fato que sentia ser chocante por contradizer as nossas teorias a respeito do mal, portanto, para algo verdadeiro, mas não plausível” (ARENDDT, 2004, p. 80).

Para a pensadora, a experiência da Alemanha nazista tornou necessário outro pensamento sobre a moral, já que, nesse campo, todos os conceitos anteriormente estipulados tinham sido invalidados. É o que inicia, em outro contexto e outra linha de pensamento, aquilo que o crítico alemão Andreas Huyssen vai considerar como “culturas do passado-presente”, em que os discursos sobre a memória passaram a considerar o Holocausto como uma matriz para fenômenos posteriores. Em comum, seja pela via arendtiana da derrocada da moral, pela via flusseriana de desmascaramento da cultura ocidental, pela via todoroviana de abuso da memória ou pela via huysseniana de globalização do discurso, o mal, através da Shoah, encontrou uma ocasião de explodir, envenenando o solo e o ar, conforme esbravejou Jacques Chessex em seu *L'Interrogatoire*.

⁴¹³ Hannah Arendt utiliza o termo *desencadeada*, no lugar de *causada*, para enfatizar que muitas críticas foram dirigidas “a um livro que jamais fora escrito” (*Responsabilidade e julgamento*, p. 79).

2.5.2 Abusos e globalização da memória

Em novembro de 1992, Tzvetan Todorov apresentou-se no congresso “Histoires et mémoires des crimes et génocides nazis”, organizado pela Fundação Auschwitz em Bruxelas. Seu discurso foi publicado no pequeno livro intitulado *Les Abus de la mémoire* (2004)⁴¹⁴, ainda não traduzido em português. A expressão “abusos da memória” passou, então, a ser referência para autores que concordam com a proposta de Todorov sobre os possíveis excessos e perigos da “fixação doentia no passado”. Jeanne Gagnebin, por exemplo, cita, como consequência dessa fixação, “[...] a identificação, muitas vezes patológica, por indivíduos, que não são necessariamente nem os herdeiros diretos de um massacre, a um dos papéis da díade mortífera do algoz e da vítima: como se a busca de si tivesse que ser a repetição do (neo)nazi [...].”⁴¹⁵

O ponto de partida da denúncia de Todorov é justamente o pensamento, como o expresso por Vilém Flusser, de que nenhum outro evento na história da humanidade pode ser comparado ao extermínio em Auschwitz. Lembramos que Flusser, conforme já mencionamos, em seu “O chão que pisamos”, posiciona Auschwitz como evento que desmascara a cultura ocidental, de forma que não é possível condená-lo “e continuar-se aderindo conscientemente ao Ocidente”, embora isso seja possível em relação aos demais exemplos históricos de genocídio. O que impulsiona a tese de Todorov, portanto, é que o passado possa comandar o presente, como no caso dos sérvios, que justificaram suas agressões contra os iugoslavos por sofrimentos anteriores.⁴¹⁶ A conclusão é que, no mundo atual, o culto à memória nem sempre está a serviço de boas causas.

Em relação ao judeocídio nazista, especificamente, Tzvetan Todorov vai contrapor o argumento da singularidade através do simples raciocínio de que todo evento é único. Paralelamente, o ensaísta, que rejeita a impossibilidade comparativa na esfera do debate público, defende que comparar significa abarcar semelhanças e diferenças, sem, entretanto, ser sinônimo de explicar e desculpar:

Quem diz comparação diz semelhanças e diferenças. Ao falar dos malefícios do nazismo, muitas comparações vêm à mente, e todas elas nos permitem – mesmo que em graus diversos – avançar em sua compreensão. Algumas de suas características

⁴¹⁴ TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 2004.

⁴¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 56.

⁴¹⁶ Cf. TODOROV. *Op. cit.*, p. 26.

são reencontradas no genocídio dos armênios, outras nos campos soviéticos, outras ainda na redução dos africanos à escravidão. (TODOROV, 2004, p. 36, tradução nossa).⁴¹⁷

Assim, o pensador expressa a incoerência em usar um mesmo evento como lição do passado e como incomparabilidade no presente, já que “aquilo que é único nada pode nos ensinar para o futuro”. Pode, apenas, ser armazenado na memória individual, sem que tenha aplicabilidade no presente, por ser incomparável. Por outro lado, Todorov vê um mérito incontestável naquele que consegue transpor sua própria desgraça pessoal, que ele chama de memória literal (ou simplesmente memória), privilegiando a desgraça coletiva alheia, que ele qualifica como memória exemplar (ou justiça). É dando esse passo que é possível se servir da lição do passado para agir no presente.⁴¹⁸

No mesmo sentido interpretativo, aquele de que “sacralizar a memória é uma outra maneira de torná-la estéril”⁴¹⁹, caminha o crítico alemão Andreas Huyssen. Interessado, desde *After the Great Divide*, de 1986, no pós-modernismo tal como compreendido pelos estadunidenses, Huyssen compreende que um dos traços da pós-história – por ele definida como a década de 1990 – é a comercialização da memória.

No livro *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*⁴²⁰ (2000), Huyssen parte da surpresa diante da “emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2000, p. 9), para analisar de que forma esses discursos da memória em voga desde o começo da década de 1980 estão relacionados com a amplificação dos debates sobre o Holocausto⁴²¹. Para ele, o questionamento básico é: “em que medida pode-se, agora, falar de uma globalização do discurso do Holocausto?” (HUYSSSEN, 2000, p. 12). É nesse senso que o alemão menciona a “globalização da memória”, em que o Holocausto figura como ponto de comparação, como lugar-comum universal para os traumas históricos” (p. 12) ou como “uma metáfora para outras histórias e memórias” (p. 13). Ao estabelecer tal ponto de comparação, Huyssen se torna herdeiro de Todorov, eliminando a tese da singularidade do judeocídio.

⁴¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “Qui dit comparaison dit ressemblances *et* différences. Parlant des méfaits du nazisme, plusieurs comparaisons viennent à l’esprit, et elles nous permettent toutes – bien qu’à des degrés divers – d’avancer dans sa compréhension. Certaines de leurs caractéristiques se retrouvent dans le génocide des Arméniens, d’autres dans les camps soviétiques, d’autres encore dans la réduction des Africains à l’esclavage.”

⁴¹⁸ Cf. TODOROV. *Op. Cit.*, p. 44.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁴²⁰ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

⁴²¹ A tradução da obra de Huyssen usa Holocausto para falar do genocídio judaico durante a Segunda Guerra, motivo pelo qual manteremos o termo ao expor a tese do autor.

A “cultura da memória”, para Huyssen, é explicitada pela musealização do mundo, como se o objetivo da humanidade fosse conseguir a “recordação total” :

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo: a Sérvia pós-comunista e o populismo hindu na Índia) até as tentativas que estão sendo realizadas, na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas do esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo. [...] Em suma, a memória tornou-se uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta. (HUYSSSEN, 2000, p. 16)

Um ponto interessante da análise de Andreas Huyssen é que, apesar dessa “globalização da memória”, “o lugar político das práticas de memória é ainda nacional e não pós-nacional ou global” (HUYSSSEN, 2000, p. 17). Tal raciocínio corrobora nossa tese da obra memorialística de Jacques Chessex como “reconstituição inteligente” do passado como fator de construção identitária. Voltamos aqui à distinção entre memória literal e memória exemplar elaborada por Tzvetan Todorov, distinção essa que auxilia naquilo que ele denomina como boa utilização do passado como lição para o presente, na esfera pública.

Se o uso literal das reminiscências submete o passado ao presente, o uso exemplar permite retirar do passado as lições de injustiça, já que, nesse caso, as recordações privilegiam as semelhanças com um modelo, e não as relações (literais) de causa e consequência. Ao cotejarmos a memória individual com a memória coletiva, vimos, em relação aos habitantes de Payerne, de acordo com a repercussão do livro *Un Juif pour l'exemple*, que não havia esse interesse em expor a memória do assassinato de Arthur Bloch. Por outro lado, o escritor suíço Jacques Chessex, em entrevistas, relata a premência em relatar o crime de Payerne e se posiciona como personagem dessa história verídica e inesquecível.

Assim, pode-se dizer que Jacques Chessex, de acordo com a divisão de Todorov, privilegia a memória exemplar, servindo-se da lição do passado para agir no presente. Do contrário, optaria pelo ressentimento, por lamber suas próprias feridas, pela imobilidade do não-dito. O livro *Un Juif pour l'exemple* é uma obra tardia de Jacques Chessex, que em nada poderia contribuir para solidificar sua carreira de escritor, há tempos estabelecida. Entretanto, ao considerar um dever rememorar o crime de Payerne, o autor “usa” o assassinato “exemplar” de Arthur Bloch para arrancar a Suíça do não-dito, revelando, assim, a outra face da neutralidade bélica. É nesse sentido da memória exemplar que é possível, para Todorov, manter viva a memória do passado: “não para pedir reparação pela ofensa sofrida, mas para

estar atento a situações novas e, no entanto, análogas.”⁴²² (TODOROV, 1995, p. 60, tradução nossa).

O conforto, sob esse prisma da memória, não tem espaço. É exatamente por isso que Andreas Huyssen, em oposição a Vilém Flusser e em coro com Tzvetan Todorov, inclui o nazismo ao lado de outros exemplos de horror que geraram um “aumento significativo da entropia na nossa percepção das possibilidades futuras” (HUYSSSEN, 2000, p. 31). Em outras palavras, e para responder a seu questionamento básico, acima exposto, Huyssen propõe que a falta de confiança em um futuro global nos empurraria para a busca da memória como uma espécie de conforto. Mas, repetimos, o conforto não tem espaço na opção pela memória exemplar. Por isso, o próprio Huyssen apresenta um segundo questionamento: “Mas que conforto pode-se ter com as memórias do século XX?” (p. 32).

Acreditamos ser essa exatamente a questão que orienta Jacques Chessex em suas produções tardias, em especial as duas obras ora analisadas: *Un Juif pour l'exemple* e *Le Vampire de Ropraz*. Ao escapar de qualquer conformismo, o escritor se torna a testemunha não apenas de um crime localizado, seja ele em Payerne ou em Ropraz, mas a testemunha da impossibilidade de glorificar o passado, estendendo essa tentativa ao presente e ao futuro. As memórias do século XX, como releva Huyssen, não nos confrontam com uma vida melhor. Se a consciência ocidental foi afetada com as tantas experiências traumáticas do século das duas grandes guerras, do stalinismo e do nazismo, a única maneira de fazer valer o passado é agir, através da memória e do esquecimento, sobre o presente. E agir significa assumir responsabilidades. Ou seja, dar sentido e significar um texto. Ou seja, ser autor.⁴²³

⁴²² O texto em língua estrangeira é: “Il n’y a plus de nos jours de rafles de juifs ni de camps d’extermination. Nous devons pourtant maintenir vivante la mémoire du passé: non pour demander réparation pour l’offense subie, mais pour être alertés sur des situations nouvelles et pourtant analogues.”

⁴²³ Cf. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47.

3 *LE VAMPIRE DE ROPRAZ: A IRONIA DE UM PROVOCADOR*

Em 1988, Jacques Chessex escreveu, a convite de Jérôme Garcin, sua própria nota autobiográfica no “Dictionnaire des écrivains contemporains de la langue française par eux-mêmes”.⁴²⁴ O que mais chama atenção no texto é a autoironia, recurso tido por Millôr Fernandes como o humor mais fino, a forma maior da ironia.⁴²⁵ Já no primeiro parágrafo, ele apresenta sua obra, em função de sua origem calvinista, como detentora de um tom grave e inspirado, que postula como necessária “a intuição da solidão e precariedade do ser, ao mesmo tempo em que exalta paradoxalmente as polpas terrestres, fundando, em seus livros, um feminário, um bestiário e uma voraz lição das coisas sob o olhar inquietante e às vezes vazio do Deus invejoso.”⁴²⁶

Em seguida, ao mencionar sua carreira, o escritor biografado:

Por sua vez, Chessex ensina regularmente. Desde 1969, ele é professor no Gymnase de la Cité, em Lausanne, onde sua independência de espírito – recusa de modismos e de convenções, detestação de tolices, desconfiança dos acordos oficiais, zombaria das apatias provincianas – lhe dá magnitude singular, o que aumenta evidentemente a audiência de seus livros em Paris, na francofonia e no mundo inteiro: Chessex é traduzido em mais de uma dezena de línguas.⁴²⁷

No mesmo estilo, ele ironiza sua fama e a repercussão de suas obras junto à crítica e ao público. A menção da ironia e da violência de seus escritos como “um novo tom que se instala na literatura da Suíça Romanda: um sopro de ar cômico na terra de Calvino”⁴²⁸ revela tanto a intenção autoral de Jacques Chessex quanto o domínio desse estilo que é sempre polêmico, controverso, e pouco afeto a ocasiões pacíficas. A afirmativa é de Linda Hutcheon,

⁴²⁴ Jacques Chessex (notice rédigée en 1988 pour le « Dictionnaire des écrivains contemporains de la langue française par eux-mêmes », sous la direction de Jérôme Garcin, rééd. Mille et une nuits). Disponível em: < <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20091010.BIB4175/jacques-chessex-par-lui-meme.html> >. Acesso em: 30 de setembro de 2015.

⁴²⁵ Cf. FERNANDES, Millôr. *Apresentações*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

⁴²⁶ O texto em língua estrangeira é: “Et sans doute cette origine calviniste donne-t-elle fondamentalement le ton d'une œuvre grave, inspirée, qui pose comme nécessaire l'intuition de la solitude et de la précarité de l'être, en même temps qu'elle exalte paradoxalement la fascination des pulpes terrestres qui va fonder dans ses livres un féminin, un bestiaire et une très vorace leçon de choses sous le regard inquietant et parfois vide du Dieu jaloux.”

⁴²⁷ O texto em língua estrangeira é: “A son tour, Chessex enseigne régulièrement. Depuis 1969, il est professeur au Gymnase de la Cité, à Lausanne, où son indépendance d'esprit - refus des modes et des conventions, détestation des trissotins, méfiance des accommodements officiels, dérision des veuleries provinciales - lui donne une stature singulière qu'augmente évidemment l'audience de ses livres à Paris, dans la francophonie et dans le monde entier : Chessex est traduit dans une quinzaine de langues.”

⁴²⁸ O texto em língua estrangeira é: “Ici, un ton nouveau s'installe dans la littérature de la Suisse romande : une bouffée d'air drolatique chez Calvin.”

em sua obra *Teoria e política da ironia*⁴²⁹ (2000), a partir da análise do britânico Connop Thirlwall sobre a ironia dramática em Sófocles.⁴³⁰ No caso de Chessex, com base em toda a análise que fizemos até o momento, os adjetivos enumerados por Hutcheon ilustram com perfeição sua postura de provocador, em especial no que diz respeito a seus compatriotas.

No ensaio *Os Filhos do Barro*⁴³¹ (1984), livro em que defende que as poéticas da modernidade nasceram com o romantismo, Octavio Paz considera a ironia como a “grande invenção romântica”. No capítulo que reproduz a conferência que emprestou seu título à obra, Paz, referindo-se ao subtítulo “Fantasias cínicas ou diabólicas” do romance *Lucinde* (1799), de Friedrich von Schlegel, liga ironia e gosto pela blasfêmia: “Essa frase antecipa uma das correntes mais poderosas e persistentes da literatura moderna: o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, o amor pelo estranho e pelo grotesco, a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural. Em uma palavra, a ironia - a grande invenção romântica” (PAZ, 1984, p. 63).

Na obra de Octavio Paz, não nos interessa, no teor do presente estudo, desenvolver nenhuma análise sobre a situação da poesia na modernidade. Para tanto, limitaremos nosso exame à interpretação do mexicano sobre a ironia, no sentido de traçar uma linha até a interpretação das técnicas discursivas tidas como expressão da pós-modernidade enquanto questionamento de temas centralizados. Não compreenderemos aqui o termo pós-modernidade como uma forma póstuma da modernidade, preferindo a linha analítica de Linda Hutcheon - e que por si só justifica a presença de Octavio Paz em nosso corpo bibliográfico -, que prioriza a interseção relacional entre a arte pós-moderna e a moderna. É no interior dessa discussão que propomos situar a ironia como estratégia de uma poética de crítica ao passado que transcende contradições redutoras entre os dois movimentos.

Essa linha de análise – reunindo ironia e paródia romântica - é justamente a que seguiremos para abordar o romance *Le Vampire de Ropraz*, escrito por Jacques Chessex em 2007, mesmo ano em que recebeu o Grand Prix Jean Giono. A estrutura do romance, a exemplo de muitos outros do autor, é concisa, lancinante, vertiginosa. No site da editora Grasset, a apresentação do livro inclui a caracterização de Chessex como uma espécie de necropsista espaciotemporal: “Sobre um *fait-divers* real, e tão próximo do autor cujo jardim justapõe o cemitério de Ropraz, Jacques Chessex romanceia: quem melhor do que ele pode

⁴²⁹ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

⁴³⁰ O texto citado por Hutcheon é “On the irony of Sophocles”, de 1833.

⁴³¹ PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

dizer sobre os crimes impunes, os fantasmas notáveis, a má-consciência de uma época?”^{432/433}

A narrativa factual de *Le Vampire de Ropraz* é fortemente ancorada no tempo e no espaço, coincidindo com a estrutura de *Un Juif pour l'exemple* (2009). A primeira frase do romance, reiterando o título, situa o leitor em Ropraz, cidade do Alto Jura, no cantão de Vaud. Seguindo uma ordem sequencial temporal, o livro começa com a morte da jovem Rosa, em 17 de fevereiro de 1903 (capítulo II), e termina com o reconhecimento laboratorial do corpo de Charles-Augustin Favez, em 1920 (capítulo XVI).

Seguindo a sucessão cronológica, Rosa Gilliéron morre em 17 de fevereiro de 1903 e seu túmulo é violado em 21 de fevereiro. Um segundo episódio semelhante ocorre em 14 de abril, no vilarejo de Carrouge, a oito quilômetros de Ropraz. A exemplo de outras obras de Jacques Chessex, o horror não encontra limites estilísticos: um professor, vigiando a recreação de seus alunos, descobre que a “bola” do jogo de futebol é o crânio de Nadine Jordan. “Na hora seguinte, todo o horror do ritual fúnebre é descoberto. Túmulo aberto, caixão sem lacre, ali também, cadáver violado, manchas de esperma e de saliva ao redor do umbigo e nas coxas.”⁴³⁴ (CHESSEX, 2007, p. 37-38, tradução nossa). O túmulo da terceira vítima, Justine Beaupierre, é violado no mesmo mês de abril. O tipo físico das três jovens é o mesmo, fazendo supor que o necrófilo escolhe antecipadamente as suas vítimas.

Estamos na metade do romance, que possui a mesma quantidade (dezesseis) de capítulos de *Un Juif pour l'exemple*. Onze de maio de 1903. É nesse ponto que o autor nos apresenta Charles-Augustin Favez, de 21 anos, jovem que tem o costume de praticar sexo com os animais da fazenda: “E ele se diverte com nossos animais! Ele rondaria nos cemitérios? E se o culpado fosse Favez, Favez no túmulo de Rosa, ainda ele em Carrouge, ainda Favez em Ferlens! Claro que é Favez, o sádico. É Favez, o monstro. É ele, o vampiro de Ropraz.”⁴³⁵ (CHESSEX, 2007, p. 47, tradução nossa).

E se a Payerne de *Un Juif pour l'exemple* é descrita através de sua atmosfera decadente em 1939, Ropraz também é pintada como um local “de lobos e de abandono no

⁴³² Disponível em: < <http://www.grasset.fr/le-vampire-de-ropraz-9782246704010> >. Acesso em: 2 de outubro de 2015.

⁴³³ O texto em língua estrangeira é: “Sur un fait-divers réel, et si proche de l'auteur dont le jardin jouxte le cimetière de Ropraz, Jacques Chessex romance : qui mieux que lui sait dire les crimes impunis, les fantômes des notables, la mauvaise conscience d'une époque?”

⁴³⁴ “L'heure qui suit, on redécouvre toute l'horreur du rituel funèbre. Tombe ouverte, cercueil dévissé, là encore, cadavre viole, taches de sperme et de salive autour du nombril et aux cuisses.”

⁴³⁵ “Et il s'amuse avec nos bêtes! Est-ce qu'il rôderait dans les cimetières? Et si c'était Favez le coupable, Favez à la tombe de Rosa, lui encore à Carrouge, encore Favez à Ferlens! Bien sûr c'est favez, le sadique. C'est Favez, le monstre. C'est lui, le vampire de Ropraz.”

começo do século XX”⁴³⁶ (CHESSEX, 2007, p. 11). O campo lexical da descrição inclui os adjetivos “pendurado”, “opacos”, “desertos”, “sombrios”, “estreitos” e “baixas”. Na zona rural, Ropraz é uma cidade marcada por altos índices de enforcamento dentro das fazendas: “As ideias não circulam, a tradição pesa, a higiene moderna é desconhecida. Avariza, crueldade, superstição, não estamos longe da fronteira de Fribourg, onde a bruxaria aflui.”⁴³⁷ (CHESSEX, 2007, p. 11, tradução nossa). A lei é a do medo. Medo do sobrenatural, dos lobos e dos ursos. Por isso, as armas sempre estão carregadas, as armadilhas montadas. À noite, preces de conjuração ou de exorcismo enchem o ar, apesar do protestantismo reinante.

Na cidade agrícola e pobre, a ameaça vem de fora e o estrangeiro é o indiscreto e o ladrão.⁴³⁸ Sem uma vida digna desse nome, a população local acaba se assemelhando aos porcos, tamanha a convivência com os suínos. A miséria, entretanto, não se resume a questões econômicas, já que “a miséria sexual, como será designada mais tarde, se une à errância do medo e da imaginação do mal”⁴³⁹ (CHESSEX, 2007, p. 13, tradução nossa). A culpabilidade por esses exacerbados instintos sexuais vem, obviamente, dos “quatro séculos de calvinismo imposto”.⁴⁴⁰ Paralelamente, o inverno, com sua melancolia, atíça os nervos. Assim, os rituais, as preces e as poções negras da descrição chessexiana sobrepujam e escondem qualquer possível rastro de beleza do lugar. Com essa ambientação macabra, o autor constrói um clima de chegada da ameaça, naquele que é o espaço de vitória da loucura e do medo.

Analisada pelo prisma de desvelamento da memória, que conduz a nossa tese, a questão do tempo em Jacques Chessex parece coincidir com a visão aludida por Milan Kundera no início de seu *A arte do romance*. Como já dissemos em capítulo anterior, na obra teórica *A arte do romance*⁴⁴¹ (2009), publicada em 1986, o escritor tcheco Milan Kundera considera que o romance “sonda o tempo”, de forma que “o caminho do romance se esboça como uma história paralela dos tempos modernos” (KUNDERA, 2009, p. 16). Entre os denominados paradoxos terminais dos tempos modernos⁴⁴², relacionados por Kundera à evolução do gênero romanesco, está aquele que parece nortear as duas obras tardias de Jacques Chessex ora abordadas:

⁴³⁶ “Ropraz, dans le Haut-Jorat vaudois, 1903. C’est un pays de loups et d’abandon au début do XX siècle [...]”

⁴³⁷ “Les idées ne circulent pas, la tradition pèse, l’hygiène moderne est inconnue. Avarice, cruauté, superstition, on n’est pas loin de la frontière de Fribourg où foisonne la sorcellerie.”

⁴³⁸ Cf. *Le Vampire de Ropraz*, p. 12.

⁴³⁹ “La misère sexuelle, comme on la nommera plus tard, s’ajoute aux rôderies de la peur et de l’imagination du mal.”

⁴⁴⁰ Cf. *Le Vampire de Ropraz*, p. 13.

⁴⁴¹ KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁴⁴² Cf. KUNDERA, *Op. cit.*, p. 19.

Por exemplo: os tempos modernos cultivavam o sonho de uma humanidade que, dividida em diferentes civilizações separadas, encontraria um dia a unidade e, com ela, a paz eterna. Hoje, a história do planeta forma, enfim, um todo indivisível, mas a guerra, ambulante e perpétua, é que realiza e assegura essa unidade da humanidade há muito tempo sonhada. A unidade da humanidade significa: ninguém pode escapar em nenhum lugar. (KUNDERA, 2009, p. 18)

Ninguém pode escapar em nenhum lugar. Entre os quatro apelos do romance (apelo da diversão, apelo do sonho, apelo do pensamento e apelo do tempo), Milan Kundera define o apelo do tempo como:

O período dos paradoxos terminais incita o romancista a não limitar mais a questão do tempo ao problema proustiano da memória pessoal, mas estendê-la ao enigma do tempo coletivo, do tempo da Europa, a Europa que se volta para olhar seu passado, para fazer seu balanço, para apreender sua história, como um velho que apreende com um único olhar sua própria vida escoada. (KUNDERA, 2009, p. 20)

A expressão “paradoxos terminais da modernidade” é utilizada pelo escritor tcheco Milan Kundera para designar a ambiguidade de uma época que é “ao mesmo tempo, degradação e progresso” (KUNDERA, 2009, p. 12). Ou seja, é uma expressão que anuncia a estética romanesca de um tempo histórico assolado por duas guerras mundiais e que, concomitantemente, ergue-se sobre um período estreitado entre os modos de pensar moderno e pós-moderno. Nesse momento de reconfiguração do pensar, dois pontos que unem o moderno e o pós-moderno nos interessam particularmente: as novas formas de lidar com o tempo e com o passado, e as relações entre ficção e realidade.

Defendendo que “o romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos tempos modernos” (KUNDERA, 2009, p. 13), Milan Kundera usa a imagem do Dom Quixote que saiu de casa “e não teve mais condições de reconhecer o mundo” (p. 13-14) para espelhar uma era, a moderna, em que vigora a sabedoria da incerteza, ou seja, “ao invés de uma só verdade absoluta, muitas verdades relativas [que] se contradizem” (p. 14). É nessa sabedoria da incerteza – a relatividade essencial das coisas humanas – que Jacques Chessex edifica sua obra tardia e constrói personagens como Aimé Boucher, de *La Mort d'un juste* (1996), ou Charles-Augustin Favez, de *Le Vampire de Ropraz*. A sabedoria da incerteza reveste a dupla função de iluminar novos modos de pensar complementares, que situam a pós-modernidade como um processo mais reflexivo do que recusador, ao mesmo tempo em que

posiciona Jacques Chessex no lugar concedido ao intelectual por Umberto Eco, como aquele que incomoda, por ser a consciência crítica do grupo.⁴⁴³

Jacques Chessex, em seu fazer literário, posiciona-se, assim como Milan Kundera, como agente desafiador de tudo o que parece culturalmente óbvio e iluminado.⁴⁴⁴ Especialmente na forma de lidar com o tempo, fator que, na escritura de Chessex, é conjugado ao espaço. O tempo-verdade ambíguo e paradoxal, iniciado na modernidade e estendido ao pós-moderno, é revelado por uma ironia – invenção romântica – que, conforme analisa Octavio Paz, repetimos, nasce com o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia. É nesse espaço paradoxal, portanto, que Jacques Chessex propõe um diálogo entre passado e presente, em que, como dissemos anteriormente, a relação temporal é crítica e não, nostálgica.

Tal postura crítico-dialogal é por si só pós-moderna, se considerarmos com Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991)⁴⁴⁵, que a “poética”⁴⁴⁶ do pós-modernismo é válida enquanto “estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, construir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela” (HUTCHEON, 1991, p. 11). A teórica canadense - para quem “o pós-moderno é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19) - argumenta que, no seio das contradições do autorreflexivo e do histórico, “o que há de mais novo é a constante ironia associada ao contexto da versão pós-moderna dessas contradições, bem como sua presença obsessivamente repetida.” (HUTCHEON, 1991, p. 13).

É nessa trilha, portanto, de relevo das contradições, em um tempo-espaço contextualizado,⁴⁴⁷ que utilizamos o conceito de pós-moderno. É na “presença do passado”, enquanto “uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20), que relacionamos pós-modernismo à produção literária de

⁴⁴³ ECO, Umberto. A função dos intelectuais. *Revista Época*, fev. 2003. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR55351-6075,00.html>>. Acesso em: 29 de novembro de 2015.

⁴⁴⁴ Para aceder a uma análise relacionada à obra de Milan Kundera nesse sentido, sugerimos os artigos “Don Juan e os Paradoxos Terminais da Modernidade na Obra de Milan Kundera”, de Maria Veralice Barroso e Wilton Barroso Filho, disponível em: <<http://2014.revistainterambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1312/2123.pdf>>, acesso em: 29 de novembro de 2015, e “Milan Kundera: uma literatura dos paradoxos terminais da modernidade”, de Maria Veralice Barroso, disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0845-1.pdf>>, acesso em: 29 de novembro de 2015.

⁴⁴⁵ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁴⁴⁶ Aspas da autora.

⁴⁴⁷ Enfatizamos aqui a ideia de Hutcheon de que o pós-modernismo “não pode ser utilizado como sinônimo para o contemporâneo”, já que “não descreve um fenômeno cultural internacional, pois é bastante europeu e (norte-sul-) americano” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Jacques Chessex. Na obra do suíço, o passado não é recuperado melancolicamente, mas memoriado através de seus rastros, na experiência temporal da reelaboração crítica. Ou seja, o passado helvético, desconhecendo silêncios e encarceramentos, é recuperado por Chessex através do processo autoral que Linda Hutcheon resume como o “irônico repensar pós-moderno sobre a história”.

De acordo com nossa leitura, se a fratura da concepção histórica de processo linear, que é a fratura da própria consciência contemporânea, tem débitos pretéritos com a derrocada moral representada pela Shoah, o personagem do vampiro construído por Jacques Chessex, por outro lado, incarna à perfeição esse apagamento de fronteiras entre o histórico e o ficcional. A ideia, acompanhando Linda Hutcheon, é de que, se anteriormente a história era utilizada na crítica de romances, enquanto modelo da visão realista da representação, “a ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem” (HUTCHEON, 1991, p. 34)

Na escritura, a tradução dessa recuperação temporal, ou seja, a tradução dessa memória é erguida através de apropriações e citações paródicas, através de referências muitas vezes deformadas. Linda Hutcheon qualifica essa tendência literária como “metaficção historiográfica”: “A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para o seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 22).

A relação entre tempo vivido e narração é justamente o tema de Paul Ricoeur em seus três volumes de *Tempo e narrativa*. No segundo volume de *Tempo e narrativa*⁴⁴⁸ (2010), Ricoeur explicita que narrar é ‘refletir sobre’ os acontecimentos narrados,⁴⁴⁹ de maneira que “a ficção [...] não cessa de fazer a transição entre a experiência antes do tempo e a experiência depois dele” (RICOEUR, 2010, p. 125). Ou seja, a narrativa não está afastada do vivido, a ele retornando em uma operação de mútua transformação, traduzida como nova “experiência fictícia do tempo” (p.129).

Em seu poder de projetar um mundo, “cada romance diz ao leitor: ‘as coisas são mais complicadas do que você pensa’” (KUNDERA, 2009, p. 21). É assim que a âncora no tempo, de 1903 a 1920, e no espaço, a pacata cidade suíça de Ropraz, aprisiona o leitor do romance

⁴⁴⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Volume 2. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

⁴⁴⁹ Cf. RICOEUR, *Op. Cit.*, p. 103.

de Jacques Chessex a uma limitação aparentemente confortável. No coração da Europa mergulhada em sua primeira guerra mundial, até mesmo um espaço perdido no continente precisa revolver suas camadas de terra para fazer emergir um significado temporal.

Ao sussurrar que “as coisas são mais complicadas do que você pensa”, Jacques Chessex, em boa parte de sua obra, reabre a ferida da memória coletiva negada, apagada, escamoteada. Como vimos em relação a *Un Juif pour l'exemple*, esse processo é aquele do testemunho como portador de julgamento moral. Em *Le vampire de Ropraz*, entretanto, o processo de desvelamento da memória coletiva é construído através de elementos como a paródia de artifícios românticos e a ironia como viés de estabelecimento de acasos, estando o primeiro contido no segundo e vice-versa.

3.1 O vampiro e a virgem: paródia romântica

Aos quinze anos, a primeira mulher com a qual dormi era irlandesa e se chamava Joyce. [...] A atração que eu violentamente experimentei por essa garota vinha antes de tudo por seu nome. Fazer amor com Ulisses.^{450/451}

Inicialmente, é preciso situar o papel da intertextualidade na obra de Jacques Chessex através de uma abordagem dupla e complementar. Por um lado, compreendendo, de forma mais abrangente, a intertextualidade como a memória da literatura, como analisaremos posteriormente. Por outro lado, abarcando seu aspecto de técnica discursiva dialógica, expressada através de formas de composição como o pastiche e/ou a paródia.

Retomando a expressão de Octavio Paz, que configura a modernidade como tradição da ruptura, Silviano Santiago define a paródia em relação ao movimento moderno, em contraposição à estética pós-moderna do pastiche. No ensaio “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, integrante da obra *Nas malhas da letra* (1989), Santiago defende que, ao passo que a paródia significa uma ruptura, um escárnio de conotação negativa quanto à obra de referência, o pastiche aceita o passado como tal e endossa esse passado, ao invés de ridicularizá-lo. Se, nessa linha de raciocínio, a paródia é ruptura e desprezo, o pastiche é imitação e suplemento. Uma das formas de transgressão do pastiche, nesse sentido, é dialogar

⁴⁵⁰ CHESSEX, Jacques. *L'Interrogatoire*. Paris: Grasset, 2011, p. 16.

⁴⁵¹ “A quinze ans la première fille avec qui j’ai couché était irlandaise et s’appelait Joyce. [...] L’attrait que j’avais violemment éprouvé pour cette fille venait d’abord de son nom. Faire l’amour avec Ulysse.” Tradução nossa.

com o passado assumindo outro estilo discursivo. Como explicita no prefácio do livro, a preocupação de Silviano Santiago em *Nas malhas da letra* é diferenciar prosa moderna e pós-moderna, sem delimitar os traços estilísticos de paródia e de pastiche.

Linda Hutcheon, em livros como o já citado *Poética do pós-modernismo* (1991) ou *Uma teoria da paródia*⁴⁵² (1989), recusa a dimensão ridicularizadora da paródia, propondo uma reformulação do termo e preferindo a sua utilização, no lugar de pastiche, nos escritos da dita pós-modernidade: “Se os teóricos pós-modernistas não utilizam com frequência a palavra paródia, eu diria que é por causa da forte interdição negativa sob a qual a paródia se encontra ainda e por causa da sua trivialização, devida à inclusão do ridículo na sua definição” (HUTCHEON, 1989, p. 146).

Para a teórica canadense, o complexo fenômeno que é a paródia não cabe em definições redutoras. Um dos pontos a que se refere é a relação entre os textos paródico e parodiado: “Na maior parte dos casos, o texto parodiado não se encontra, hoje, de todo, sob ataque. É, com frequência, respeitado e utilizado como modelo [...]” (HUTCHEON, 1989, p. 130). Hutcheon defende, assim, que a paródia, inserida em uma prática artística cuja tendência é a autorreferência e a autolegitimação, opera como “um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica” (HUTCHEON, 1989, p. 32). Indo ainda mais longe, Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, qualifica a paródia como uma forma pós-moderna perfeita, “pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Em relação aos traços estilísticos que distinguem a paródia, Linda Hutcheon, que prefere enquadrá-la como gênero, de forma mais alargada do que seria uma técnica, faz a sua definição a partir da etimologia. Ela vai buscar em um segundo significado do prefixo “para”, que, em grego, pode significar “contra”, “oposição” - raiz etimológica mais aludida por teóricos para definir paródia como “contra-canto” -, mas também “ao longo de”, para justificar sua ideia da paródia enquanto acordo ou intimidade, ao invés de contraste: “É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia [...]” (HUTCHEON, 1989, p. 48). E continua:

Mas, mesmo em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma

⁴⁵² HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia.⁴⁵³ (HUTCHEON, 1989, p. 48)

Entre vários outros, ela usa como exemplo o *Ulysses*, de James Joyce, em que os paralelismos com o modelo homérico significam diferença irônica e não, imitação ridicularizadora. Justamente na distância entre irônico e ridicularizador reside a definição de Linda Hutcheon: “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (1989, p. 17). Assim, o que a paródia marca é a diferença e não, a semelhança, através da incorporação de uma obra na outra (“transcontextualização”), permitindo o comentário irônico.

Interessado justamente na dicotomia diferença/semelhança, Affonso Romano de Sant’Anna, em seu didático *Paródia, paráfrase e Cia*⁴⁵⁴ (2003), publicado em 1985, visa estudar a paródia em paralelo aos conceitos de paráfrase, apropriação e estilização. Sem qualquer preocupação em distinguir prosa moderna e pós-moderna, mas admitindo haver “consonância entre paródia e *modernidade*”⁴⁵⁵, ele compõe a mesma frase afirmando que “a paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas” (SANT’ANNA, 2003, p. 7). Assim como Linda Hutcheon, Affonso Romano afasta a paródia de uma dimensão ridicularizadora, preferindo abordar seu efeito irônico e crítico (p.25) e defendendo que “a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente” (SANT’ANNA, 2003, p. 27). Dessa forma, para o ensaísta “falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*”⁴⁵⁶ (SANT’ANNA, 2003, p. 28).

Referência obrigatória nos estudos sobre a paródia, e, portanto, citado tanto por Linda Hutcheon quanto por Affonso Romano ou Silviano Santiago, para Mikhail Bakhtin o traço poético de destronamento da paródia está ligado à carnavalização. Na dialogia textual do formalista russo, o texto da paródia deixa ouvir as diferentes vozes – as do texto original e do texto paródico -, na quebra de hierarquias que significa o carnaval. Em referência ao que ocorria na Antiguidade, nas palavras do próprio Bakhtin, em *Problemas da obra de Dostoiévski*⁴⁵⁷ (1981), “o parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo ‘mundo às

⁴⁵³ Itálicos da autora.

⁴⁵⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

⁴⁵⁵ Itálico do autor.

⁴⁵⁶ Idem.

⁴⁵⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. Rio de Janeiro : Forense, 1981.

avessas”⁴⁵⁸ (BAKHTIN, 1981, p. 120). Esse mundo às avessas de Bakhtin, bem sabemos, espelha os rituais carnavalescos medievais e renascentistas, em que as formas da linguagem estão impregnadas “do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder”. (BAKHTIN, 1987, p. 9-10).

Entretanto, ele adverte, na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*⁴⁵⁹ (1987): “É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular” (BAKHTIN, 1987, p. 10). É nesse sentido que Linda Hutcheon propõe não apenas “adotar” (servilmente), mas “adaptar” as declarações específicas de Bakhtin acerca da paródia, aplicando a ele a sua própria teoria e escapando do paradoxo que seria o “monologismo”:

Da caixa de Bakhtin poderia emergir uma pletera de abordagens inovadoras de uma nova coleção de escritos, em especial da literatura modernista e pós-modernista, atendendo a que ambas são frequentemente paródicas em forma e intenção. [...] Mas temos vindo a observar que, hoje em dia, as nossas formas culturais são mais, e não menos, autorreflexivas e paródicas. [...] Talvez estejamos, então, a testemunhar hoje, na revivência das formas paródicas, a preparação de uma nova consciência linguística e literária, comparável ao papel que a paródia desempenhou, segundo Bakhtin, na sociedade medieval e renascentista. (HUTCHEON, 1989, p. 91)

Ao romper a consideração da paródia como apanágio da Idade Média e do Renascimento, Linda Hutcheon nos conduz a igualmente parodiar seu argumento, em um procedimento teórico especular tipicamente pós-moderno, quebrando a proposta da paródia como algo exclusivo da modernidade. Seguindo tal linha de raciocínio, a dicotomia pastiche/pós-moderno versus paródia/moderno fica enfraquecida.

Em *Palimpsestes - La littérature au second degré*⁴⁶⁰ (1982), Gérard Genette separa categoricamente pastiche de charge (regime satírico) e de forjação (regime sério), afirmando, que se a charge pertence ao regime satírico, o pastiche é lúdico e feito para divertir. Ao diferenciar pastiche de paródia, Genette entende que, se a paródia tem função de transformação quanto ao texto-modelo, a função do pastiche é de imitá-lo ludicamente.⁴⁶¹ Na

⁴⁵⁸ Aspas e itálico do autor.

⁴⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ Edunb, 1987.

⁴⁶⁰ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.

⁴⁶¹ “C’est que, contrairement à la parodie, dont la fonction est de *détourner* la lettre d’un texte, et qui se donne donc pour contrainte compensatoire de la respecter au plus près, le pastiche, dont la fonction est d’imiter la lettre,

tipologia das práticas hipertextuais, Genette coloca, portanto, nos modos fundamentais de derivação, a paródia ao lado da transformação e o pastiche ao lado da imitação. Já nas categorias imitativas, ao lado do pastiche, encontramos a charge e a forjação, que se distinguem por seus regimes ou funções, entre o lúdico, o satírico e o sério.⁴⁶²

Para Linda Hutcheon, que obviamente cita Genette em várias partes de seu estudo,

[...] é mais a semelhança que a diferença que caracteriza os dois estilos. A paródia está para o *pastiche* talvez como a figura de retórica está para o *cliché*. No *pastiche* e no *cliché*, pode-se dizer que a diferença se reduz à semelhança. Isso não quer dizer que a paródia não possa conter (ou utilizar para fins paródicos) um pastiche [...]⁴⁶³ (HUTCHEON, 1989, p. 55-56)

O que vale para Hutcheon, portanto, é que ambos os estilos são “empréstimos confessados”. A canadense, no entanto, não define exatamente o que compreende por pastiche e critica Genette em sua limitação da paródia a textos curtos, bem como em sua definição restrita da paródia como “transformação mínima de outro texto”. Para Linda Hutcheon, a paródia moderna não faz caso dessa limitação.⁴⁶⁴ Essa leitura da canadense, entretanto, é que nos parece restrita, já que a afirmativa de Genette é relacionada, mais amplamente, à distinção entre os regimes da imitação e da transformação. Para ele, o pastiche não é a imitação direta de um texto, obviamente, mas a imitação indireta de um gênero. É nesse sentido que a paródia não é uma imitação, mas uma transformação, pontual e sistemática, imposta a um texto, já que está relacionada sempre a um (ou vários) texto(s) em particular e não, a um gênero.⁴⁶⁵

Na proposta de Gérard Genette, o que nos parece mais complicado é justamente essa oposição entre imitação (do estilo) e transformação (do texto), agravadas por outra camada contraditória, entre imitação séria (forjação) e transformação séria (transposição). Em nosso entender, quando adicionamos a ironia na hipertextualidade, o representar (imitar) abarca, por

met son point d'honneur à lui devoir littéralement le moins possible. La citation brute, ou emprunt, n'y a point sa place.” (GENETTE, 1982, p. 102).

⁴⁶² Disponível em: < http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G._Genette >.

Acesso em: 15 de dezembro de 2015.

⁴⁶³ Itálicos da autora.

⁴⁶⁴ Cf. HUTCHEON, 1989, p. 29.

⁴⁶⁵ “Il est impossible, parce que trop facile et donc insignifiant, d'imiter directement un texte. On ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant après lui son idiolecte dans un autre texte, idiolecte qu'on ne peut lui-même dégager qu'en traitant le texte comme un modèle, c'est-à-dire comme un genre. Voilà pourquoi il n'y a de pastiche que de genre, et pourquoi imiter une œuvre singulière, un auteur particulier, une école, une époque, un genre, sont des opérations structurellement identiques — et pourquoi la parodie et le travestissement, qui ne passent en aucun cas par ce relais, ne peuvent jamais être définis comme des imitations, mais bien comme des transformations, ponctuelles ou systématiques, imposées à des textes. Une parodie ou un travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte(s) singulier(s), jamais à un genre. [...] On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) — tout simplement, et comme chacun le savait d'avance, parce qu'imiter, c'est généraliser.” (GENETTE, 1982, p. 110-111).

si só, uma transformação, sem que, pragmaticamente, possa haver distinção completa entre os dois procedimentos no “texto-segundo”. Por isso, talvez, alguns dos teóricos acima citados se percam em meio a tantas definições truncadas.

Entretanto, não levaremos em conta, no âmbito da análise da obra de Jacques Chessex, a delimitação relacional entre paródia/modernidade, pastiche/pós-modernidade. Em consonância com a defesa de Walter Moser, da Universidade de Montréal, vamos passar de uma teoria moderna a uma teoria pós-moderna da paródia, em que esta é “[...] o equivalente literário do trabalho que faz a desconstrução em filosofia. Ou, se invertermos a relação: a paródia contemporânea é o modelo literário da desconstrução”.⁴⁶⁶ Na esteira de Linda Hutcheon, Moser sustenta que a paródia deixou de ser um gênero marginal e menor: “Ela é doravante produção no sentido forte e próprio do termo e se situa no próprio centro da classificação dos gêneros. Talvez fosse melhor falar de uma atitude dominante adotada pelos autores pós-modernos sem limitá-la a uma forma genérica.”⁴⁶⁷

Vamos definir, em Jacques Chessex, a paródia como a referência intertextual crítica, através da ironia. Em sua definição pós-moderna, essa função crítica da paródia não é ridicularizadora. Antes, na reutilização estilístico-formal, ela admite uma “cumplicidade lúdica entre o criticante e o criticado”.⁴⁶⁸ No caso de *Le vampire de Ropraz*, é parodiando o estilo romântico que Jacques Chessex tece sua crítica à hipocrisia, aqui tomada tanto em seu sentido artístico, de falsa aparência, quanto em seu aspecto moral, de dissimulação.

3.1.1 No espaço lúdico do jogo do demoníaco

No prefácio de *Le Vampire de Ropraz*, o narrador, em primeira pessoa, anuncia a veracidade dos fatos que serão relatados:

Quando me mudei para Ropraz, em maio de 1978, o túmulo de Rosa Gilliéron ainda estava intacto na aleia do cemitério que se estende ao longo do caminho de minha casa. Era uma lápide de arenito sobre a qual havia uma coluna de mármore branco rodeada por rosas em cobre enegrecido, que tinha o nome e as datas da morta. A pequena coluna estava truncada, para mostrar a brevidade de uma vida interrompida

⁴⁶⁶ MOSER, Walter. “A paródia: moderno, pós-moderno”. REMATE DE MALES, Campinas, (13): 133-145, 1992. Disponível em: < <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3078> >. Acesso em: 15 de dezembro de 2015.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ Ibidem.

cedo demais, agora trágica, no auge da pura promessa. O túmulo de Rosa foi transferido há dez anos, na ocasião da reestruturação do cemitério.”⁴⁶⁹ (CHESSEX, 2007, p. 9, tradução nossa).

Considerando a noção genettiana de paratexto como um elemento ambíguo e até mesmo hipócrita⁴⁷⁰, a postura romântica adotada pelo prefácio de Jacques Chessex só pode ser interpretada como irônica, mesmo antes de continuar a leitura da obra ou mesmo desconhecendo outros trabalhos do autor. Basta atenção ao paratexto anterior ao prefácio, as duas citações da página precedente. Trata-se de quatro versos do poema “Suppôt et supplications”, do poeta e dramaturgo surrealista Antonin Artaud, cuja obra é fortemente marcada por sua condição psiquiátrica, e um aviso à população da comuna de Ropraz, datado de 2006, com a advertência de que “não são elegíveis: os cidadãos interditados por causa de doenças mentais ou de imbecilidade.”

Jacques Chessex parodia o estilo romântico, pondo em xeque algumas das características do período, como a constituição do herói nacional incorruptível ou a proposição da nação redentora.⁴⁷¹ Não apenas no prefácio. A descrição de Rosa Gilliéron é aquela de uma heroína romântica, da mulher idealizada. A personagem, morta de meningite aos 20 anos, tem o frescor de uma flor, pele clara, grandes olhos, longos cabelos castanhos. Cantora afinada, devotada aos doentes e paroquiana ativa,⁴⁷² a morte de Rosa obviamente causa comoção na pequena cidade. Virgem, a jovem é enterrada sob a neve branca.

A heroína perfeita é a vítima perfeita. E se Jacques Chessex não economiza em violência narrativa na descrição do assassinato e esquartejamento do judeu Arthur Bloch, protagonista de *Un Juif pour l'exemple*, o horror encontra igualmente espaço no relato da violação do cadáver da jovem:

É então que as coisas são descobertas. De Mézières, onde foi enfim localizado, o dr. Delay veio juntar-se ao grupo. Ele ordena que a cobertura do caixão seja retirada. Cadáver violado. Traços de esperma, de saliva, sobre as coxas nuas da vítima. E o horror da mutilação mais sangrenta aparece.

A mão esquerda, precisamente cortada, se encontra ao lado do cadáver. O peito, retalhado a golpes de faca, está completamente dilacerado. Os seios foram cortados, comidos, mastigados e cuspidos no ventre aberto.

⁴⁶⁹ “Quand je suis venu habiter Ropraz, em mai 1978, la tombe de Rosa Gilliéron était encore intacte dans allée du cimetière que longe le chemin de ma maison. C'était une dalle de grès sur laquelle se dressait une colonnette en marbre blanc cernée de roses en cuivre noirci, qui portait le nom et les dates de la morte. La petite colonne était tronquée, pour montrer la brièveté d'une vie trop tôt interrompue, désormais tragique, dans la fleur de la pure promesse. La tombe de Rosa a été désaffectée il y a dix ans, lors du réaménagement du cimetière.”

⁴⁷⁰ Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 10.

⁴⁷¹ Cf. OLIVEIRA, Silvana. *Realismo na literatura brasileira*. Curitiba : Iesde Brasil, 2008, p. 41.

⁴⁷² Cf. *Le Vampire de Ropraz*, p. 15.

A cabeça, três quartos separada do tronco, foi nele impressada depois que mordidas bem localizadas e visíveis foram deixadas em vários lugares: pescoço, bochechas, pavilhão da orelha.

Uma perna, a direita, e também a coxa direita, foram rasgadas até a dobra do sexo.

O sexo foi cortado, retirado, mastigado, comido, serão identificados alguns restos cuspidos, pelos pubianos e cartilagem, na dita sebe do *Crochet*, a duzentos metros acima da forja.

Os intestinos estão pendurados para fora do caixão. O coração desapareceu.⁴⁷³ (CHESSEX, 2007, p. 21, tradução nossa)

O horror do assassinato e esartejamento transforma Arthur Bloch em um exemplo. O horror da violação do cadáver de Rosa Gilliéron transforma a virgem em mártir. A leitura analítica dos personagens de Chessex, no entanto, pode estender-se a ponto de uma dupla reversão: Bloch, figura do outro-inimigo, cujo assassinato exemplar deveria ser motivo de orgulho, se torna a vítima exemplar, especialmente em função do esartejamento de seu corpo. A cidade se inculpa pelo crime⁴⁷⁴ e o “inimigo” se torna aquele que espelha a própria miséria moral do homem. Herói ao contrário, é melhor esquecer-lo. Por outro lado, a pura, bela e talentosa Rosa é a vítima perfeita, como já expusemos. É a heroína que, a princípio, jamais poderia ser esquecida, para sempre reverenciada. Seu violador, portanto, independente de sua identidade, seria maniqueisticamente o retrato do mal, o vilão igualmente “perfeito”.

Esse jogo que opõe o celestial ao demoníaco, que na estética romântica pode ser traduzida pelo contraste claro-escuro, é uma das características da paródia, se cotejada à paráfrase. A comparação é feita por Affonso Romano de Sant’Anna, no já citado *Paródia, paráfrase e Cia* (2003), através da proposta de que “a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco”. A ideia de Sant’Anna é que, em relação às vozes presentes nos discursos paródicos e parafrásticos, “a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’. Já a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse” (SANT’ANNA, 2003 p. 29).

Em sua paródia contemporânea, Jacques Chessex quebra a polarização herói/anti-herói, condenando o último a tornar-se o primeiro. Em sua linguagem do horror, Jacques Chessex instaura o conflito, “marca a expulsão da linguagem de seu espaço celeste”. Essa é a

⁴⁷³ “C'est alors qu'on découvre les choses. De Mézières, où l'on a enfin réussi à l'atteindre, le Dr Delay a rejoint le groupe. Il donne l'ordre d'enlever le couvercle du cercueil. Cadavre violé. Traces de sperme, de salive, sur les cuisses dénudées de la victime. Et la mutilation la plus sanglante apparaît dans son horreur. La main gauche, coupée net, gît à côté du cadavre. La poitrine, cisailée à coups de couteau, est prondément charcutée. Les seins ont été découpés, mangés, mâchés, et recrachés dans le ventre ouvert. La tête, aux trois quarts séparée du tronc, y a été enfoncée après que des morsures très repérables et visibles ont été pratiquées en plusieurs endroits : le cou, les joues, l'attache de l'oreille. Une jambe, la droite, et la cuisse droite elle aussi, sont hachées jusqu'au pli du sexe. Le sexe a été découpé, prélevé, mastiqué, mangé, on en retrouvera des restes recrachés, poils pubiens et cartilage, dans la haie dite du Crochet, à deux cents mètres au-dessus de la forge. Les intestins pendent hors de la bière. Le cœur a disparu.”

⁴⁷⁴ Cf. *Un Juif pour l'exemple*, p. 71-72.

função da paródia, que, na análise de Affonso Romano de Sant’Anna, ética e misticamente “só poderia estar do lado demoníaco e do Inferno”. Ele continua:

E vejam só que não estou tresvariando sozinho. O místico Jacob Boehme considerava a linguagem de Adão como a linguagem sem pecado. Essa seria a linguagem sem mancha, sem temporalidade, celestial. Por isso acho que a paródia é a linguagem pecaminosa. Ela lembra o homem de sua temporalidade, coloca seus pés no chão, contrapõe a comédia ao sublime. (SANT’ANNA, 2003, p 33)

Esse processo ficcional de dessacralização da linguagem pode ser incorporado àquele que Milan Kundera, em *A arte do romance*, qualifica com a sabedoria da incerteza, ou seja, a sabedoria do romance traduzida em interrogação, e não em preconceito moral:

O homem deseja um mundo onde o bem e o mal sejam nitidamente discerníveis, pois existe nele a vontade inata e indomável de julgar antes de compreender. Sobre essa vontade estão fundadas as religiões e as ideologias. Elas não podem se conciliar com o romance a não ser que traduzam sua linguagem de relatividade e de ambiguidade no próprio discurso apodítico e dogmático. (KUNDERA, 2009, p. 14)

Considerando o romance como uma poética sobre a existência⁴⁷⁵, Kundera posiciona essa existência como “o campo das possibilidades humanas”, de forma que o que está em jogo é “tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que ele é capaz” (KUNDERA, 2009, p. 42). A essa análise, podemos juntar aquela de Gérard Genette, para quem o enunciado da ficção não é verdadeiro nem falso, ou é os dois ao mesmo tempo.⁴⁷⁶ Semelhante possibilidade de leitura, reforçada pela tese da paródia romântica, nos conduz a compreender a referencialidade do prefácio ficcional em seu aspecto aparentemente paradoxal, já que, buscando uma ancoragem no real, de forma a inserir um elemento de veracidade ao texto, essa mesma perspectiva é anulada pelo estatuto ontológico da ficção.

Na trilha dessa mesma compreensão, o filósofo francês Jean-Marie Schaeffer, especializado em estética da recepção, falará, em seu *Pourquoi la fiction?*⁴⁷⁷, em fingimento compartilhado. Para ele, a distinção entre ficção e não-ficção é de ordem pragmática, de forma que a questão ficção versus realidade deve ser deslocada do plano da relação *entre* ficção e realidade para aquele da inserção da ficção *na* realidade.⁴⁷⁸ Assim, na proposição de

⁴⁷⁵ Cf. KUNDERA, *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁷⁶ GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1991, p. 20 : “l’énoncé de fiction n’est ni vrai ni faux [...], ou est à la fois vrai et faux.”

⁴⁷⁷ SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

⁴⁷⁸ “Autrement dit, la question primordiale n’est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité ; il s’agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c’est-à-dire dans nos vies.” (SCHAEFFER, 1999, p. 212)

Schaeffer, a estrutura intencional de toda ficção é aquela do fingimento lúdico compartilhado, de forma que o espaço do lúdico do jogo substitua o espaço da lógica da verdade/mentira.

Dessa maneira, o lúdico de Chessex, em sua paródia, é imitar a imitação da referência factual típica dos prefácios românticos. Da mesma forma, ele vai construir seus personagens no território da indiscernibilidade, no limiar da confusão entre o funcionamento dos mundos real e ficcional, que está na própria origem do romance. Através do repensar irônico pós-modernista da história, nas palavras de Linda Hutcheon, há o confronto, de forma crítica, do passado com o presente, e vice-versa. Esse confronto, no entanto, não deixa nenhum dos dois impunes, já que passado e presente são julgados um à luz do outro.⁴⁷⁹

3.1.2 A articulação romântica entre Luz e Sombra

O vampiro é, antes de tudo, a figura mítica da eternidade. Na obra de Chessex, a designação ocorre no capítulo IV. O vampiro de Ropraz, como a imprensa alcunhou o violador da tumba de Rosa, é o “bebedor de sangue”, expressão também empregada em *Un Juif pour l'exemple* para designar o judeu.⁴⁸⁰ Muitos são os candidatos a “vampiro” e o medo está na ordem do dia. Assim como em *Un Juif pour l'exemple* se espalha o rumor de morte aos semitas, em *Le Vampire de Ropraz* o rumor também é o vento que espalha o ódio e a violência: “Inveja, ciúme mesquinho, acerto de contas ancestrais, pretendentes rejeitados por Rosa ou por seu austero pai, particulares lesados por decisões do juiz, politikeiros focados em suas carreiras, solitários, tímidos, compulsivos apaixonados e obcecados pela pureza da bela jovem...”⁴⁸¹ (CHESSEX, 2007, p. 25, tradução nossa). O medo é tanto que “[...] por todos os lados apareceram as imagens do Cristo guardadas do tempo do Catolicismo.”⁴⁸² (CHESSEX, 2009, p. 26, tradução nossa).

É preciso assinalar, para compreender a força da alcunha, que Ropraz fica a menos de 50 quilômetros de Fribourg, onde, até a metade do século XVIII, a Justiça condenava

⁴⁷⁹ Cf. HUTCHEON, 1991, p. 63.

⁴⁸⁰ Cf. *Un Juif pour l'exemple*, p. 14.

⁴⁸¹ “Envie, basse jalousie, règlements de comptes ancestraux, prétendants éconduits par Rosa ou par son austère père, particuliers lésés par ses décisions de juge, politicards froissés de sa carrière, solitaires, timides, compulsifs éperdus et obsédés par la pureté de la trop belle jeune fille...”

⁴⁸² “Car partout on a ressorti le Christ qu'on gardait des temps catholiques.”

cidadãos acusados de praticar bruxaria.⁴⁸³ Fribourg detém o nefasto recorde de ser o cantão suíço que mais queimou “bruxos” entre os séculos XV e XVIII.⁴⁸⁴

Paralelamente, a relação do vampirismo com o movimento romântico é tão histórica quanto metafórica. Visando revolucionar uma arte subsumida ao reino do classicismo e da razão, os românticos das letras francesas sofrem com a expressão de suas finitudes, tédio e melancolia. O século em questão é o XIX⁴⁸⁵, que em sua linhagem romanesca testemunha o entusiasmo pelo romance *noir*, fantástico e irracional. *La Peau de chagrin*, de Balzac, foi publicado em 1831; *La Morte amoureuse*, de Gautier, é um conto de 1836. Entre 1856 e 1875, Paul Féval publica *Les Drames de la mort*, *Le Chevalier Ténèbre* e *La Villa-vampire*, romances que têm por tema o vampiro.⁴⁸⁶

Em um artigo intitulado “Le vampirisme, de la légende à la métaphore”⁴⁸⁷, Jean Marigny, professor da Universidade Stendhal, em Grenoble, e especialista do mito do vampiro, afirma que a palavra vampiro aparece na língua francesa no início do século XVIII, tendo o conceito de vampirismo evoluído na literatura, no cinema e nas artes gráficas a partir do século XIX. Ao abordar o alargamento do campo semântico da palavra “vampiro”, Jean Marigny enfatiza os desvios de sentido em que o sangue passa a ter valor simbólico:

Victor Hugo utilizou o termo “vampiros” para designar os tiranos de toda espécie e, no século XX, os bolcheviques, avatares de “o homem com a faca entre os dentes”, depois os nazistas e os stalinistas que reinaram pelo terror, sem esquecer os capitalistas sedentos de riquezas, foram constantemente comparados a vampiros. Seja qual for a cor política à qual pertencamos, somos naturalmente tentados a considerar os representantes de campos opostos como vampiros.⁴⁸⁸ (MARIGNY, 1993, p. 18, tradução nossa)

⁴⁸³ Cf. < <http://www3.unifr.ch/125/events/event/sorcellerie-a-fribourg-le-proces-des-proces/> >. Página consultada em 27 de agosto de 2014.

⁴⁸⁴ Cf. < <http://www.rts.ch/video/info/couleurs-locales/5748655-fribourg-est-l-un-des-cantons-romands-a-avoir-le-plus-brule-de-sorciers-entre-le-15e-et-le-18e-siecle.html> >. Página consultada em 27 de agosto de 2014.

⁴⁸⁵ Há divergências sobre o local e a data do surgimento do Romantismo. Alguns autores defendem a origem alemã do movimento, no final do século XVIII. Outros acreditam na primazia inglesa. Octavio Paz, por sua vez, defende que o “Romantismo nasceu, quase que ao mesmo tempo, na Inglaterra e na Alemanha” (PAZ, 1984, p. 84). De toda forma, a disseminação da arte na Europa ocorreu primordialmente no século XIX. Conferir: < http://biblioteca.virtual.ufpb.br/files/literatura_brasileira_ii_1360182109.pdf >. Acesso em: 27 de setembro de 2015.

⁴⁸⁶ Cf. NARTEAU, Carole; NOUAILHAC, Irène. *Mouvements littéraires français du Moyen âge au XIXe siècle*. Paris: Librio, 2005.

⁴⁸⁷ Artigo apresentado no colóquio sobre o vampirismo na literatura e nas artes, ocorrido em Cerisy-la-Salle, em agosto de 1992. Publicado na obra: FAIVRE, Antoine (org.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Cahiers de l’Hermétisme. Paris: Éditions Albin Michel, 1993.

⁴⁸⁸ “Victor Hugo a utilisé le terme de ‘vampires’ pour désigner les tyrans de toutes sortes et, au XXe siècle, les bolcheviques, avatars de ‘l’homme au couteau entre les dents’, puis les nazis et les stalinien qui régnaient par la terreur, sans oublier les capitalistes assoiffés de richesses, leur ont été souvent comparés. Quelle que soit la couleur politique à laquelle on appartient, on est naturellement tenté de considérer les représentants du champ opposé comme des vampires.”

Ao completar sua análise, Jean Marigny cita a aparição metafórica do termo no meio médico, quando o termo vampiro foi aplicado a certos tipos de doentes mentais, mencionando casos de necrofilia, violência e sadismo. E conclui:

Esse tipo de desvio semântico nos conduz a léguas de distância dos vampiros tradicionais dos Cárpatos, mas nos mostra, evidentemente, que, há mais de dois séculos, o vampirismo, que era apenas o produto de superstições de outra era, foi revestido de valores metafóricos que refletem preocupações do mundo moderno. Essa evolução é particularmente sensível na literatura e nas artes.⁴⁸⁹ (MARIGNY, 1993, p. 21, tradução nossa)

Obviamente, ao recorrer a um termo tão carregado de significados quanto vampiro, Jacques Chessex pretende se apropriar de um mito que remonta à memória dos tempos para construir literariamente uma dupla operação relacionada à memória, na dimensão (romântica) da luz e da sombra: iluminar, com seu texto, um *fait-divers* macabro da ordem do não-dito e render um culto à memória através de sua negação, já que a memória da guerra passa a eternizar-se através do banido, do excluído, que ocupa o espaço do herói nacional.

Essa leitura coincide com a abordagem do antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte, que em seu artigo “A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente”⁴⁹⁰ analisa a evolução das ciências humanas ocidentais no contexto das derivações ideológicas do romantismo. A ideia que nos interessa particularmente no trabalho de Dias Duarte é aquela em que ele alia a floração das ciências humanas ao dilema romântico imposto pelo universalismo endêmico desse último: “[...] tratava-se de denunciar os excessos do materialismo, as ilusões de um objetivismo ingênuo, mas não se tratava de restabelecer os privilégios incontestados da religião ou de retornar mecanicamente a um perdido passado místico” (DUARTE, 2004, 12).

A esses dois caminhos, Duarte chama de Romantismo da Luz e Romantismo da Sombra, “um mais próximo da reflexividade da sua ideologia de origem, o outro, mais distanciado, substituindo radicalmente a reflexão racional pela intuição, essa *Anschauung* tantas vezes invocada e citada” (DUARTE, 2004, p. 12). Considerando que a arte ocidental do final do século XVIII até hoje é essencialmente uma manifestação do romantismo, o

⁴⁸⁹ “Cette sorte de dérive sémantique nous entraîne bien loin des vampires traditionnels des Carpates, mais elle montre à l’évidence que, depuis plus de deux siècles, le vampirisme, qui n’était que le produit de superstitions d’un autre âge, s’est trouvé investi de valeurs métaphoriques qui reflètent les préoccupations des temps modernes. Cette évolution est particulièrement sensible dans la littérature et les arts.”

⁴⁹⁰ Trabalho apresentado originalmente no seminário “Somos Todos Pós-Românticos?”, no CCBB/Rio de Janeiro, 24 a 27 de setembro de 2002. Publicado na Revista Brasileira de Ciências Sociais, volume 19, nº 55, junho de 2004.

antropólogo vaticina que “a sombra romântica vicejou praticamente incontestemente no domínio da expressão estética” (DUARTE, 2004, p. 12).

Afirmamos no capítulo primeiro dessa tese que, em nossa análise, Jacques Chessex produz, em seus romances, um deslizamento temático que parece ser o de transportar a sombra da paisagem helvética para a sombra da alma humana, caminhando do local ao universal. No capítulo seguinte, em nossa leitura de *Un Juif pour l'exemple*, consideramos que o vilão Philippe Lugin age na sombra, em locais obscuros, onde dissemina suas ideias antissemitas entre uma população enfraquecida e miserável. Cotejamos tal caracterização com a descrição inicial da cidade de Payerne, que contrasta fortemente com uma imagem mais “tradicional” da bela Suíça. Chessex marca, assim, em suas antinomias descritivas, o que há na sombra (o que está longe dos olhos: confinamento, ignorância e ruminação) e o que há na luz (o que pode ser visto: primavera, segurança, idílio).

É a mesma bifurcação, romântica, que Luiz Fernando Dias Duarte posiciona como “um leito de expressão fundamental na separação entre a arte e a política, de um lado, e a ciência, de outro”, sendo a filosofia o domínio do saber que mediará Sombra e Luz. Em uma trajetória analítica que encontra pontos de contato com a nossa análise das obras tardias de Jacques Chessex, o antropólogo conclui que, após a interrupção da continuidade do pensamento romântico imposta pela Segunda Guerra Mundial, em que “a derrota política das teorias nacionalistas autoritárias impuseram um novo horizonte para a tensão entre o universalismo e o romantismo”:

A retomada paulatina dos princípios românticos no pensamento ocidental tomou a forma do que hoje se denomina pós-modernismo, ou seja, de uma crítica do universalismo em nome da singularidade, da intensidade e da experiência. Apesar da expressividade semântica da categoria nativa, considero conveniente caracterizar essas novas manifestações como um neorromantismo. Enfatizo com isso a continuada presença dos valores românticos na formulação das problemáticas filosóficas e sociológicas contemporâneas e – ao mesmo tempo – a sua considerável inconsciência da filiação que a determina – por força, em boa parte, da violenta cesura histórica superveniente na metade do século XX. (DUARTE, 2004, p. 16)

Se os iluministas, ao lado da Luz, acreditavam na derrota do mundo (medieval) das Sombras, os românticos, em sua reação, conforme remontada por Luiz Fernando Dias Duarte, revigoram essa tensão. A paródia de Jacques Chessex parece sustentar a ancestral interdependência da “ideologia do individualismo”, que remonta ao “cidadão autônomo dos novos Estados-nação em gestação”, à concepção do universalismo enquanto “representação, nova por excelência, de um mundo sem limites, nem temporais nem espaciais. Um infinito –

em todas as direções e sentidos”. Sombra e luz em oposição, mas também em complementaridade. Ou, como diria Duarte, “tensão inarredável entre essas duas ideias-força de nossa cultura que as caracteriza desde sua instauração” (DUARTE, 2004, p. 17).

Tensão esta que, em Jacques Chessex, é magistralmente representada pelo vampiro, que metaforicamente encarna tanto a liberdade sexual quanto a rejeição de todos os tabus religiosos, incluindo a ideia de tempo finito e irreversível. Podemos dizer, na esteira do neorromantismo proposto por Luiz Fernando Dias Duarte, que a paródia pós-moderna do texto chessexiano pode ser caracterizada como a tomada de uma consciência crítica ou uma nova maneira de ler o convencional.⁴⁹¹ Se, como defende Linda Hutcheon, aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, já que “não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos”, a única forma de operar essa reconsideração é através da paródia irônica.⁴⁹²

3.1.3 O tempo circular da eternidade

O jovem alcoólatra e desajustado Charles-Augustin Favez tem o perfil perfeito para encarnar o vampiro de Ropraz, agravado pelo fato de ter sido colega de turma da vítima Rosa Gilliéron. Da mesma forma que Favez faz parte da memória de Rosa, Fernand Ischi, o assassino de *Un Juif pour l'exemple*, faz parte da memória de Jacques Chessex, uma vez ter sido ele colega de classe da filha de Ischi.⁴⁹³ Ao amarrar os fios das memórias de seus personagens, Jacques Chessex constrói uma experiência do tempo que substitui a noção de eternidade por aquela, ricoeuriana, de circularidade.

É no início do primeiro volume de *Tempo e narrativa*⁴⁹⁴ que Paul Ricoeur expõe o fio condutor de sua tese, de que “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre o mundo temporal”, de forma que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo” (RICOEUR, 1994, p. 15). Esse caráter circular da proposição ricoeuriana repousa na assertiva de que “o que se narra é o tempo, a ação que se desenvolve no tempo e que é refigurada pela narração”, conforme resume Constança Marcondes Cesar no artigo

⁴⁹¹ Cf. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 31.

⁴⁹² Cf. HUTCHEON, 1991, p. 62.

⁴⁹³ Cf. Capítulo 2.

⁴⁹⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo 1)*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

“Temporalidade e literatura”.⁴⁹⁵ Ela completa: “Condensando o tempo, a narração apresenta a vida como uma totalidade, fazendo aparecer sua relação com a experiência vivida do leitor e pondo em relevo a relação entre o quantitativo e o qualitativo do tempo” (CESAR, 2011, p. 170).

No artigo supracitado, Constança Marcondes Cesar compreende, a partir da obra em três volumes *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur, que:

O homem não apenas está no tempo, na sucessão cronológica dos dias e das horas, mas *é* tempo, isto é, existe num horizonte que, pela *memória*, abarca o passado e, pela *prospecção*, pelo projeto, indaga e delinea o futuro. Desdobrando-se em passado, presente e futuro, tornando o passado *presente* a si pela memória, e o futuro também *presente* pela antecipação e projeto do agir e do ser, o homem *presente a si*, consciente de si, se expressa no tempo e como tempo. Assim, a consciência é, para o homem, consciência de *si*, desvendada ao longo da vida, no tempo. (CESAR, 2011, p. 165)

Esse tempo em cujo horizonte reside a memória, passado no presente, é aquele que, na interpretação de Paul Ricoeur, é refigurado pela ficção. Se a memória é a reunião de dois tempos, a noção vampiresca de eternidade pode ser interpretada como circularidade e permanência, posicionando o romance de Jacques Chessex no presente espaciotemporal, substantivo e verbo, de um homem que se expressa no tempo e como tempo. Esse tempo é também aquele metaliterariamente indicado na paródia que, em suas duas vozes, trabalha com a presença (gênero pós-moderno, parodístico) e com a ausência (texto romântico, parodiado).⁴⁹⁶

O tempo do assassino Ischi será traído não por sua prisão perpétua, mas pelo futuro que não emergiu, o da vitória nazista. Entretanto, o tempo (circular) da narrativa chessexiana, assim como o de Arthur Bloch, que se torna um judeu errante⁴⁹⁷, é aquele da recusa do esquecimento. Conforme expusemos no capítulo anterior, só assim, atualizando a memória abraçada ao esquecimento, é que o narrador Jacques Chessex dialoga com seu leitor. A experiência compartilhada por Chessex é a (sua) experiência individual, que, ao ocupar o lugar da experiência coletiva relacionada à tradição oral, é aquela proporcionada pelo romance, conforme teoriza Walter Benjamin, especialmente em seu “O narrador”.

⁴⁹⁵ Artigo publicado em: PAULA, Adna Candido de; SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana* - Um diálogo possível. Dourados, MS: UFGD, 2011, p. 165-175.

⁴⁹⁶ Cf. SANT’ANNA, 2003, p. 26.

⁴⁹⁷ CHESSEX, Jacques. *Op. Cit.*, p. 83.

Paralelamente, o vampiro de Ropraz enterrará suas memórias em um túmulo eterno. Para que o horror da guerra jamais seja esquecido, é erigido o túmulo do herói desconhecido. Em uma circularidade temporal exemplar, nada mais irônico do que a qualificação de vampiro para esse herói de guerra anônimo. Assim, a memória eterna, como também questionamos anteriormente, não terá como oponente o esquecimento, e sim, o anonimato. Esquecer não é o mesmo que desconhecer, parece nos revelar Chessex. Arthur Bloch não é “história morta” porque conhecemos essa história. Da mesma forma, o vampiro de Ropraz não poderá ser relegado ao esquecimento porque, anônimo, tornou-se eterno.

É também assim, no anonimato que gera a eternidade, que a crítica de Jacques Chessex se expande ao tempo cristão da unicidade e da proximidade do fim. A humanidade está condenada ao recomeço em fluxo ininterrupto, parece nos dizer Chessex, e precisa aprender a conviver como essa tortura. O mito do vampiro, conforme nos indica Claude Lecouteux no livro *História dos vampiros: autópsia de um mito* (2005), é construído no terreno da incerteza:

Mas o que nos diz o mito? Se nos ativermos à definição etimológica do termo, trata-se de uma linguagem, portanto o vetor de uma mensagem de valor universal, resultado de uma visão do mundo, explicação de questionamentos suscitados pela experiência. Diz-nos que aquilo que o cristianismo, religião dominante, afirma sobre a vida e a morte é inexato, que não há fronteira nitidamente perceptível entre estas, que o morto possui também uma existência, que ele pode falar e agir, desde que lhe forneçam um motivo. (LECOUTEUX, 2005, p. 176)

A essa definição do significado mítico do vampiro, ser configurado no limiar entre os tempos da vida e da morte, podemos unir a ideia de Octavio Paz, em *Os Filhos do Barro*, sobre a concepção cristã de finitude:

Cristo veio à terra apenas uma vez. O mundo em que o cristianismo se propagou estava tomado pelo sentimento de sua irremediável decadência e os homens tinham a convicção de que viviam o fim de um ciclo. Às vezes esta ideia era expressada em termos quase cristãos: "Os elementos terrestres se dissolverão e tudo será destruído para que tudo seja criado novamente em sua primeira inocência..." A primeira parte desta frase de Sêneca corresponde àquilo em que acreditavam e esperavam os cristãos: o próximo fim do mundo. Uma das razões do número crescente de conversões à nova religião foi a crença na iminência do fim; o cristianismo oferecia uma resposta à ameaça que se abatia sobre os homens. Ter-se-iam convertido se soubessem que o mundo ainda duraria milênios? Santo Agostinho pensava que a primeira época da humanidade, da queda de Adão ao sacrifício de Cristo, tinha durado pouco menos de seis mil anos e que a segunda época, a nossa, seria a última e não duraria senão alguns séculos. (PAZ, 1984, p. 30-31)

A alma imortal cristã alcança a sabedoria e, portanto, não pode ser aquela sujeita ao eterno retorno. O tempo cristão é finito e irreversível. Na ficção, entretanto, conforme nos ensina Paul Ricoeur, o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo e a ação temporal é refigurada pela narração. Dessa forma, as fronteiras entre o tempo real e o tempo narrado são rompidas, para que emergja uma nova experiência temporal.⁴⁹⁸ A recusa ao esquecimento é, assim, metáfora do tempo que ainda virá, que sempre virá, carregando em seu manto os rastros daquilo que foi e, presentâneo, os rastros daquilo que é.

3.1.4 O bode expiatório providencial e seu duplo

A descoberta da subjetividade é marca do espírito romântico. No lugar do homem clássico, guiado por uma razão infalível e resignado com um destino imutável, surge o complexo homem romântico, revoltado contra o mundo ou contra a sociedade. O herói romântico é, em uma primeira designação, aquele dotado de idealismo, de senso de justiça e de coragem.⁴⁹⁹ Uma leitura simplificada da paródia romântica operada por Jacques Chessex em *Le Vampire de Ropraz* poderia nos conduzir, assim, à análise do personagem Favez como um anti-herói plano, impossibilitado, portanto, de existir no interstício da imprevisibilidade, na comunhão entre herói e vilão.

O protagonista que Jacques Chessex coloca em cena, no entanto, apenas assume a primeira pessoa do discurso para relatar uma cena de violência sexual. Nascido em um ambiente desfavorável, marcado por hábitos de alcoolismo e incesto, Favez é ele mesmo abusado sexualmente em sua infância, motivo pelo qual possuiria alguns momentos de “ausência”, se esquecendo de alguns fatos sofridos ou cometidos. Na descrição do martírio da vida de Favez, vítima de adoções malsucedidas, de violência doméstica e de pederastia, há

⁴⁹⁸ “Assim, ainda que não dando conta da totalidade de nosso ser, nem sendo a única maneira de dizer o tempo, a narrativa tem um lugar importante, para não dizer essencial, nessa existência que somos. Ela se insere na própria experiência temporal que fazemos do mundo, dos outros e de nós mesmos como mediação significativa, mediação entre o sujeito e o mundo, entre o sujeito e outros sujeitos, entre o sujeito e si mesmo, respectivamente, como indica Ricoeur em vários momentos, em relações de referência, de comunicação e de auto-compreensão.” GENTIL, Hélio Salles. “Historicidade e compreensão das narrativas de ficção a partir da hermenêutica de Paul Ricoeur”. In: PAULA, Adna Candido de; SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana* - Um diálogo possível. Dourados, MS: UFGD, 2011.

⁴⁹⁹Cf. < http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/le_romantisme_en_litt%C3%A9rature/185879 >. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

mudança do pronome narrativo, a voz extradiegética sendo substituída pela voz intradieética, através da assunção narrativa de Favez:

O homem grita, eu me enxugo, com os dedos, a palma da mão, a gosma seca sobre mim, e sinto dor, de novo eu sangrei. Depois o chicote. Ou o cinto, a vara de comandar os porcos. O homem bate, estou de joelhos, tenho as nádegas nuas, o homem bate e enfia novamente sua coisa grossa em meu buraco.

E sua mulher? Nos campos, sua mulher. Na floresta catando lenha. O homem é doente. Inválido de uma perna. Não sai de casa. Fica trancado comigo. Uma vez, quando eu estava no chão, a coisa grossa bem enfiada, sua mulher surgiu no local, e imediatamente se despiu e veio esfregar seu ventre peludo, sua fenda molhada, na minha cabeça e na minha boca. Fedida, a fenda. E que escorre. A mulher gritava, tinha encravado minha cabeça entre suas coxas, ela se esfregava, ela gritava, e eu tinha ainda, me machucando, a coisa grossa em meu buraco.

Depois, estive na casa dos Chappuis e pude dormir tranquilo. Não tinha mais coisa grossa me machucando. Mas a mulher da coisa grossa, essa, se eu a reencontro...⁵⁰⁰ (CHESSEX, 2007, p. 58-59, tradução nossa)

A Suíça precisa livrar-se do vampiro Charles-Augustin Favez, o “monstro” que envenena a existência da Helvécia⁵⁰¹. Esse “monstro” aprisionado, entretanto, tem tanto medo da população quanto esta última tem do culpado ideal. A comunidade pede a pena de morte; Favez, em sua cela, tenta enforcar-se. É o bode expiatório providencial.⁵⁰² O medo do condenado reveste o personagem de humanidade, enquanto do lado de fora a população clama por vingança, se afoga em culpabilidades e esconde vergonhosos segredos: “Coisas sujas obscuramente caladas. Álcool. Superstição. Incesto. Antigas e furtivas fornicções nos estábulos e currais. Crueldade repetida com os animais enlouquecidos. Homicídios latentes. Vinganças preparadas em surdina.”⁵⁰³ (CHESSEX, 2007, p. 75, tradução nossa).

Heresias, blasfêmias e conversões são temas das religiões românticas, conforme analisa Octavio Paz, no já citado *Os Filhos do Barro*. Charles-Augustin Favez, rapidamente enquadrado na categoria de debilitado mental, é construído justamente na fluidez identitária,

⁵⁰⁰ “L’homme crie, je m’essuie, avec les doigts, la paume de la main, le gluant sèche sur moi, et j’ai mal, j’ai encore saigné. Puis le fouet. Ou la ceinture, le bâton pour mener les cochons. L’homme tape, je suis à genoux, j’ai les fesses nues, l’homme tape et rentre encore sa grosse chose dans mon trou.

Et sa femme ? Aux champs, sa femme. A la forêt pour faire du bois. L’homme est infirme. Malade d’une jambe. Ne sort pas de la maison. Reste enfermé avec moi. Une fois que j’étais par terre, la grosse chose bien enfoncée, sa femme a surgi dans la pièce, tout de suite elle s’est déshabillée et elle est venue frotter son ventre poilu, sa fente mouillée, sur ma tête et sur ma bouche. Pue, la fente. Et qui coule. La femme criait, elle m’avait coincé la tête entre les cuisses, elle se frottait, elle criait, et j’avais toujours la grosse chose dans le trou qui faisait mal. Après j’ai été chez les Chappuis et j’ai pu dormir tranquille. Plus de grosse chose qui faisait mal. Mais la femme de la grosse chose, la femme, celle-là, si je la retrouve...”

⁵⁰¹ “[...] et nettoyer le pays d’un monstre qui lui empoisonne l’existence” (CHESSEX, 2007, p. 69).

⁵⁰² “Dans un pays de grogne et de rogne, vous êtes le coupable idéal. Règlement de comptes, haine du juge Gilliéron dont on immolera la fille... et c’est vous, monsieur Favez, le providentiel bouc émissaire.” (CHESSEX, 2007, p. 69).

⁵⁰³ “De choses sales obscurément tues. D’alcool. De superstition. D’inceste. De vieilles et furtives fornications dans les étables et écuries. De cruauté répétée sur des animaux affolés. De meurtres latents. De vengeances qui couvent.”

na ausência de subjetividade que, longe de caracterizar o herói romântico, é um recurso extremante irônico que rima com a análise expandida de Octavio Paz:

Religiões românticas: heresias, sincretismos, apostasias, blasfêmias, conversões. A ambiguidade romântica tem dois métodos, no sentido musical da palavra: um se chama ironia e consiste em inserir dentro da ordem da objetividade a negação da subjetividade; o outro se chama angústia e consiste em deixar cair na plenitude do ser uma gota do nada. A ironia revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: a quebra do princípio da identidade. A angústia nos mostra que a existência está vazia, que a vida é morte, que o céu é um deserto: a quebra da religião. (PAZ, 1984, p. 68).

Se o vampiro é a personalização do medo parece ser porque, violado, se aproxima de todos os estereótipos do feminino romântico: impressionável, sentimental, incoerente e volúvel.⁵⁰⁴ A oposição que coaduna com uma organização binária do pensamento romântico, já explicitada anteriormente pelo contraste entre luz e sombra na obra chessexiana, é aqui representada pela personagem da misteriosa dama branca. No terreno da ilusão, ou da sombra, a mulher é a imagem platônica projetada na parede da caverna. Ou entre as paredes da prisão.

A dama branca é o duplo de Favez e, ao mesmo tempo, alude a personagens femininos chessexianos que encontramos em alguns de seus outros romances.⁵⁰⁵ A identidade da misteriosa dama que visita Favez na cela não será revelada, ela tanto pode ser “uma santa mulher vinda para trazer o conforto de Deus a um proscrito da sociedade”⁵⁰⁶, quanto uma visitadora de prisões, ou uma histérica, em busca de aventuras:

A dama branca, a misteriosa, encarcerada, a cada vez, por mais de uma hora com o homem das tumbas e das vacas perfuradas, o vigia está imóvel à porta, ele também treme, o vigia, ele vacila com o gemido que sai das sombras, várias vezes, na prisão em que ele está só com o casal exaltado.⁵⁰⁷ (CHESSEX, 2007, p. 63, tradução nossa)

O jogo de vinculação entre os rituais sexuais e sagrados é recorrente na obra de Chessex. Não por acaso é a dama branca, símbolo do amor fúnebre, duplo do vampiro negro, que pronunciará o “sacramento do monstro”, condenando Favez a ser um “vampiro para a

⁵⁰⁴ Cf. < http://biblioteca.virtual.ufpb.br/files/literatura_brasileira_ii_1360182109.pdf >. Acesso em: 12 de setembro de 2015.

⁵⁰⁵ Em *Avant le matin*, a jovem mártir é Béatrice Conte, que pratica sexo com os menos favorecidos, a exemplo de sua mentora Canisia Piller, por piedade e para praticar o dom de si mesma. Em *La Mort d'un juste*, é a elegante Eva Courbet que faz visitas íntimas ao teólogo Aimé Boucher, sedutor hedonista de jovens inexperientes e blasfemador enfeitado por seus próprios demônios, em seu refúgio de aposentadoria antecipada.

⁵⁰⁶ Cf. *Le Vampire de Ropraz*, p. 62.

⁵⁰⁷ “La dame blanche, la mystérieuse, s’enfermant chaque fois plus d’une heure avec l’homme des tombeaux et des génisses perforées, le gardien est vissé à la porte, il tremble lui aussi, il vacile au gémissement qui monte de l’ombre, à plusieurs longues reprises, dans la prison où il est seul avec le couple éperdu.”

eternidade”: “Tem o sacramento do monstro, como tem, há dois mil anos, aquele do padre ao altar. *Sacerdos eris in aeternum. Vampyrus eris in aeternum.*”⁵⁰⁸ (CHESSEX, 2007, p. 77, tradução nossa). Eternos serão os sacerdotes e os vampiros. No ritual invertido, é a dama branca que viola o vampiro, bebe seu sangue, profana o seu túmulo. E, assim fazendo, (re)transforma o monstro em humano.

Essa estrutura de correspondências opostas prepara o leitor para a grande reversão que marcará o último capítulo do romance *Le Vampire de Ropraz*: a transposição do anti-herói a herói, a transformação do túmulo-violado em túmulo-monumento. Condenado à prisão perpétua, em fevereiro de 1915 Favez foge do hospital psiquiátrico, atravessa a fronteira com a França e se engaja como voluntário no estrangeiro exército francês. O batalhão da Legião estrangeira é comandado pelo cabo suíço Frédéric Sauser⁵⁰⁹, “que escreveu alguns poemas sob o nome de Blaise Cendrars”⁵¹⁰ (CHESSEX, 2007, p. 85, tradução nossa). Favez morre no mesmo combate em que Cendrars perde o braço. O corpo do “vampiro de Ropraz” é abandonado no campo de batalha e seu rastro se perde.

O tempo de convivência entre Favez e Cendrars gerou a este último, a partir das confidências do ex-presidiário, material para a escritura de um livro futuro, que já possuía título: *Moravagine*. O romance de Blaise Cendrars, que diz ter sido inspirado em seu encontro com um louco perigoso internado por homicídio em uma clínica perto de Berna, será publicado em 1926.

O rastro de Favez é retomado em 21 de novembro de 1920, dia do sorteio do representante do Soldado Desconhecido: “Os restos de um único herói anônimo sobre o qual queimará a chama eternamente acesa, sob o glorioso Arco do Triunfo”⁵¹¹ (CHESSEX, 2007, p. 86, tradução nossa). Exames de DNA posteriormente comprovarão que o corpo sorteado pertence ao soldado suíço Charles-Augustin Favez. Não se falará mais no assunto. “Dessa forma, poucos são os que desconfiam: no glorioso Arco do Triunfo, sob a chama do Soldado

⁵⁰⁸ “Il y a le sacrement du monstre, comme il y a, depuis deux mille ans, celui du prêtre à l’autel. *Sacerdos eris in aeternum. Vampyrus eris in aeternum.*” Itálicos do autor.

⁵⁰⁹ Blaise Cendrars é o pseudônimo de Frédéric Louis Sauser, nascido na Suíça em 1º de setembro de 1887. No início da guerra, se alista na Legião estrangeira. Em 1915, é gravemente ferido em uma batalha e perde um braço. Cf. <http://www.bnf.fr/documents/biblio_cendrars.pdf>. Página visitada em 28 de agosto de 2014.

⁵¹⁰ “L’enquête des autorités fédérales a permis d’établir que le volontaire de première classe Charles-Augustin Favez est incorporé au bataillon de la Légion étrangère comme fantassin dans le groupe de combat commandé par le caporal suisse Frédéric Sauser, qui a écrit quelques poèmes sous le nom de Blaise Cendrars.”

⁵¹¹ “Les restes d’un unique héros anonyme sur quoi brûlera la flamme qui ne s’éteint pas, sous le glorieux Arc de triomphe.”

Desconhecido repousa Favez, o vampiro de Ropraz, que dorme de um só olho enquanto espera novas noites para correr.”⁵¹² (CHESSEX, 2007, p. 87, tradução nossa).

3.1.5 Uma dama de branco gótica

A dama de branco, personagem introduzida por Jacques Chessex no capítulo XI de *Le Vampire de Ropraz*, faz o contraponto ficcional com o vampiro, ao mesmo tempo em que estilisticamente parodia o romance gótico. Na obra *Vertentes do Fantástico: do gótico à álgebra mágica*⁵¹³ (2013), Luís Eduardo Wexell Machado, ao definir que o romance gótico surge como reação ao racionalismo do século XVIII, através da reconstrução de temas medievais, lembra que o estilo reflete o medo e a fascinação diante do inexplicável. O cenário desse estilo – que está na origem dos romances de terror – guarda as edificações medievais, entre as quais castelos e conventos. No clássico ensaio *O horror sobrenatural em literatura*⁵¹⁴ (2008), escrito entre 1925 e 1927, H.P. Lovecraft historia o gênero:

Essa nova parafernália dramática consistia, antes de tudo, do castelo gótico com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas e arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galáxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco. (LOVERCRAFT, 2008, p. 28)

Em Jacques Chessex, esse cenário, na aparição da dama de branco, é a cela de Favez em sua cadeia medieval:

Com o que sonha um vampiro, à noite, trancado a sete chaves em sua cadeia medieval, ele relembra cenas da infância: morrer de fome, sofrer, suportar, se submeter, constantemente querer morrer. Fechado na cela das enegrecidas prisões de Oron, Favez redescobre antigas cenas que ele acreditava poder afastar de sua memória de errante livre.⁵¹⁵ (CHESSEX, 2007, p 57, tradução nossa)

⁵¹² “Ainsi sommes-nous peu nombreux à nous en douter: au glorieux Arc de triomphe, sous la flamme du Soldat inconnu repose Favez, le vampire de Ropraz, qui dort d’un oeil en attendant de nouvelles nuits où courir.”

⁵¹³ MACHADO, Luís Eduardo Wexell. *Vertentes do Fantástico: do gótico à álgebra mágica*. Petrópolis: KB+, 2013.

⁵¹⁴ LOVERCRAFT, H.P.. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

⁵¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “À quoi rêve un vampire, la nuit, enfermé à trois cadenas dans sa geôle médiévale, il replonge dans des scènes d’enfance où crever de faim, souffrir, subir, se soumettre, si souvent vouloir mourir. Enfermé dans la cellule des noirâtres prisons d’Oron, Favez retrouve de très anciennes scènes qu’il avait cru pouvoir chasser de sa mémoire de rôdeur libre.”

Mesmo no texto de sua ficção, em Chessex a memória comunga com o esquecimento, assim como, em uma linha divisória fluida e ambígua entre os dois personagens – Favez e a dama de branco -, o vampiro, não-morto, simbolizaria a memória eterna, a impossibilidade do esquecimento. Na antinomia luz/sombra, o vampiro está ao lado dos símbolos negativos, da escuridão noturna com suas forças maléficas e insegurança moral. Conforme registra Claude Herzfeld, no artigo “Les racines anthropologiques de l’imaginaire dans le *Dracula* de Bram Stoker”⁵¹⁶ :

O Drácula de Stoker apresenta uma estrutura antitética que caracteriza o registro diurno do imaginário. As trevas e as imagens de angústia se opõem às imagens de luz, de ascensão e de conquista. Enquanto a noite tem uma existência simbólica autônoma, a luz está ali para valorizar negativamente as trevas.⁵¹⁷ (HERZFELD, 1993, p. 133, tradução nossa)

A luz, nesse trecho do romance de Chessex, em que surge a mulher misteriosa, seria então, aparentemente, essa dama, não por acaso de branco. Já na apresentação da personagem, o jogo de luz e sombra parodiado fica explícito. A dama veste-se de branco, misteriosa e muda. O cocheiro porta um uniforme escuro. A crepuscular hora da visita, dezoito horas, é justamente aquela em que o vampiro inicia suas atividades:

Nos primeiros dias do encarceramento de Favez, às dezoito horas do sábado, dia 16 de maio, uma misteriosa dama de branco desce de um veículo atrelado, na porta da prisão de Oron. Sobre o assento, a conduz um cocheiro em uniforme escuro. O gradil se abre à frente da dama, que penetra silenciosamente no prédio, aos sábados o corpo da guarda é reduzido a um só homem, que leva a misteriosa até a cela de Favez.⁵¹⁸ (CHESSEX, 2007, p. 61, tradução nossa)

A aparente oposição entre o sombrio Favez e a luminosa dama de branco é, entretanto, revertida por Jacques Chessex, em uma deformação que também revela a contestação paródica. Mais do que oposição, podemos falar de forças em conflito, de forma que, em nossa leitura, a mulher de branco pode representar justamente o lado negro que falta a um vampiro

⁵¹⁶ HERZFELD, Claude. “Les racines anthropologiques de l’imaginaire dans le *Dracula* de Bram Stoker”. In : FAIVRE, Antoine (org.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Cahiers de l’Hermétisme. Paris: Éditions Albin Michel, 1993, p. 133-145.

⁵¹⁷ O texto em língua estrangeira é : “Le *Dracula* de Stoker présente une structure antithétique qui caractérise le registre diurne de l’imaginaire. Les ténèbres et les images d’angoisse s’opposent aux images de lumière, d’ascension et de conquête. Alors que la nuit a une existence symbolique autonome, la lumière est là pour valoriser négativement les ténèbres.”

⁵¹⁸ O texto em língua estrangeira é : “Aux premiers jours de l’incarcération de Favez, le samedi 16 mai à dix-huit heures, une mystérieuse dame en blanc descend d’une voiture attelée, à la porte des prisons d’Oron. Sur le siège l’attend un cocher en livrée sombre. La grille s’ouvre devant la dame qui pénètre sans un mot dans le bâtiment, le samedi le corps de garde est réduit à un seul homme, qui conduit la mystérieuse à la cellule de Favez.”

débil, através do poder que ostenta. Ela recebe a chave da cela de Favez do vigia carcereiro, certamente pagando por isso.⁵¹⁹ As visitas da misteriosa mulher se repetem, sem que ela tenha receio de penetrar sorratamente em um edifício oficial e de seduzir um condenado à reclusão perpétua.⁵²⁰ Favez tem medo da visitante.

A introdução da dama de branco no enredo parece ser uma piscadela de olho de Jacques Chessex ao próprio gênero gótico, cujo medo é tantas vezes originado justamente a partir do contraste entre luz e sombra. Tal afirmativa é encontrada em várias publicações teóricas sobre o gênero, entre as quais *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*^{521/522} (1999), de Karin Volobuef. Assim, as inversões servem para iluminar – com o perdão pelo trocadilho – o absurdo da alcunha de vampiro, bem como os crimes a ele atribuídos, a um personagem como Charles-Augustin Favez. A citação paródica do personagem mítico reforça nossa tese do teor crítico do trabalho de Jacques Chessex, teor crítico este edificado em um conceito de lúdico que não se opõe a sério.

Uma dessas inversões efetuadas pelo autor suíço é entre devorador-devorado:

Favez não espera essa visita. Ele está em pé, tenso, em seus traços o espanto desconfiado dos prisioneiros prontos a se defenderem de um golpe, de um mau tratamento. A mulher se aproxima, o olha da cabeça aos pés, depois o espreita intensamente. Eis, então, o comedor de mulheres. Ela se aproxima mais. Esse bebedor de jovens. Favez sente o cheiro da visitante. Ela respira, então, o odor de homem aprisionado, o odor de amante da morte. Ela se aproxima mais. Favez recua. De repente, a mulher estende o braço, enlaça Favez, o pressiona, se apodera, o aperto assemelhando-se a um espasmo, Favez cai, a mulher é percorrida por um longo frisson que a prostra contra o cativo. O que se passa em seguida é confuso, por uma hora o vigia colou a orelha à porta da cela, ele falará mais tarde em gemidos, ou grunhidos, ou reclamações, ele não sabe mais, era “como quando se esmaga um inseto”.⁵²³ (CHESSEX, 2007, p. 61-62, tradução nossa)

A mulher de branco é, então, aquela que vai violar o vampiro, buscando voluntariamente o estatuto do sombrio, da escuridão. Dessa vez, não é o vampiro que sugará o

⁵¹⁹ Cf. CHESSEX, 2007, p. 62.

⁵²⁰ Idem, p. 63.

⁵²¹ VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999

⁵²² Cf. VOLOBUEF. *Op. cit.*, p. 67-70.

⁵²³ O texto em língua estrangeira é : “Favez ne s’attend pas à cette visite. Il est debout, tendu, sur ses traits l’étonnement méfiant des prisonniers prêts à se défendre d’un coup, d’un mauvais traitement. La femme s’approche, le regarde des pieds à la tête, puis le dévisage intensément. Le voilà donc, ce mangeur de femmes. Elle vient plus près encore. Ce buveur de jeunes filles. Favez peut sentir l’odeur de la visiteuse. Elle respire l’odeur de l’homme enfermé, l’odeur d’amant de la mort. Elle s’approche encore. Favez recule. Soudain la femme alonge le bras, enlace Favez, se plaque, l’agrippe, l’étreinte rassemble à un spasme, Favez tombe, la femme est parcourue d’un long frisson qui la prostre contre le captif. Ce qui se passe ensuite est confus, au bout d’une demi-heure le gardien a collé l’oreille à la porte de la cellule, il parlera plus tard de gémissements, ou de râles, ou de plaintes, il ne sait plus, c’était « comme quand on étrangle une bestiole.”

sangue de sua vítima, mas o contrário: é a vítima que vai esvaziar as veias do algoz e, conseqüentemente, contaminá-lo. Conforme a designação do verbete “vampire”, no *Dictionnaire des symboles*⁵²⁴ (1982): “O fantasma atormenta o vivo pelo medo, o vampiro o mata absorvendo sua substância: ele só sobrevive através de sua vítima. A interpretação se fundará aqui sobre a dialética do perseguidor-perseguido, do devorador-devorado”⁵²⁵ (CHEVALIER, 1982, p. 993, tradução nossa). Assim, o vampiro, símbolo do apetite de viver, transfere ao outro essa fome voraz e autodestrutiva. Atormentado por sua finitude, o devorado engendra o devorador, para, em seguida, ser por ele destruído.

3.2 O escritor-vampiro

A grande dor de meus personagens, com frequência, está na evidência de terem sido separados de suas mães, da cripta materna, e depois retornarem a essa cripta, mas a da morte. No intervalo, eles vivem uma vida marcada por essa separação, por essa falta.⁵²⁶

O vampiro do livro *Le Vampire de Ropraz*, de Chessex, não tem o arquétipo do vampiro folclórico, distanciando o romance de uma obra de literatura fantástica. É a simbologia da exclusão, entretanto, que transfigura Charles-Augustin Favez no perfeito vampiro, tese reforçada pela frase que encerra o romance, na qual Chessex retoma a alcunha e faz com que seu protagonista, agora “dormindo” (“de um só olho”) em túmulo sagrado, espere por “novas noites para correr”.

A exclusão do vampiro é representada visceralmente na indecibilidade vida-morte, mas alargada para outras dicotomias – luz/escuridão; homem/animal; finitude/eternidade –, que traduzem, conforme analisa Claude Lecouteux em sua *História dos vampiros: autópsia de um mito* (2005), “a inquietação que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, de um deslocamento, de uma contradição” (LECOUTEUX, 2005, p. 15). Esses “rasgos” estão obviamente relacionados a uma questão ancestral que preocupa os homens, a curiosidade

⁵²⁴ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Ed. Robert Laffont et Ed. Jupiter, 1982, édition corrigée.

⁵²⁵ O texto em língua estrangeira é : “Le fantôme tourmente le vivant par la peur, le vampire le tue en lui prenant sa substance: il ne survit que par sa victime. L’interprétation se fondera ici sur la dialectique du persécuteur-persécuté, de l’avaleur-avalé.”

⁵²⁶ “La grande douleur de mes personnages, souvent, c’est à l’évidence d’avoir été séparés de leur mère, de maternelle, puis de retourner à la crypte, mais celle de la mort. Dans l’intervalle, ils vivent une vie marquée par cette séparation, par le manque.” BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002, p. 95. Tradução nossa.

sobre o que há e o que acontece após a morte, esgarçada a ponto de criar um ser capaz de transitar entre dois mundos, não sendo nem vivo nem morto.

É também na ordem da ruptura e da transcendência que, de uma maneira geral, Jacques Chessex prefere enquadrar a sua obra. No livro de entrevista da jornalista e tradutora suíça Geneviève Bridel, *Jacques Chessex - Transcendance et transgression* (2002), o autor fala, em diversas ocasiões, de sua rejeição natural a qualquer imposição, obrigatoriedade ou limitação: “Já é bastante curioso, até mesmo escandaloso, que sejamos condenados a nascer, a crescer e a morrer. Esse já é um destino suficientemente pesado, para que ainda tenhamos que aceitar aprisionamentos circunstanciais, obrigações pontuais. Eu os recuso.”⁵²⁷ (BRIDEL, 2002, p. 12, tradução nossa). Se podemos dizer, então, que nesse sentido a obra de Chessex é vampiresca – não esqueçamos as palavras de Dominique Fernandez no prefácio de *L’Interrogatoire*, onde ressalta o fascínio de Chessex pelo “horror do sangue” e pelo politicamente incorreto⁵²⁸ -, podemos, da mesma forma, comparar o autor ao próprio personagem.

Ao gosto de Flaubert, escritor de sua predileção e sobre o qual publicou, em 1991, o ensaio *Flaubert ou le désert en abîme*, Jacques Chessex escreve em *Le Vampire de Ropraz*: “[...] vampiro de Ropraz, meu duplo, meu irmão!”⁵²⁹ (CHESSEX, 2007, p. 78, tradução nossa). Duplo na exclusão e fraterno no abjeto, este último conceituado por Julia Kristeva, em seu *Pouvoirs de l’horreur: essai sur l’abjection*⁵³⁰ (1980), como “aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem. Aquilo que não respeita as fronteiras, as posições e as regras. O entre-dois, o ambíguo, o composto.”⁵³¹ (KRISTEVA, 1980, p. 12, tradução nossa).

Assim como um vampiro, Chessex sabe que incomoda, mas também sabe o que representa. Em reportagem ao jornal suíço “Le Messenger”, em 15 de junho de 2007, na ocasião de lançamento do romance *Le Vampire de Ropraz*, a foto que ilustra a matéria tem como cenário o cemitério de Ropraz, com a legenda: “O escritor Jacques Chessex, 73 anos, mora em Ropraz há cerca de trinta anos, em frente ao cemitério que o fascina”.⁵³² O cemitério, o mesmo em que está enterrada Rosa Gilliéron, era um local constantemente

⁵²⁷ O texto em língua estrangeira é: “Il est déjà curieux, voire scandaleux, que nous soyons condamnés à naître, à croître et à mourir. C’est en soi un destin bien assez lourd sans qu’on doive encore accepter des enfermements circonstanciels, des contraintes ponctuelles. Je les refuse.”

⁵²⁸ CHESSEX, 2011, p. 9

⁵²⁹ O texto em língua estrangeira é: “Rituel inversé, qui épaissit l’histoire de Favez dans l’étrange trouble en même temps qu’elle te fait nôtre, vampire de Ropraz, mon doublé, mon frère.”

⁵³⁰ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur: essai sur l’abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

⁵³¹ O texto em língua estrangeira é: “ce qui dérange l’identité, le système, l’ordre. Ce qui ne respecte pas les frontières, les positions et les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le composite.”

⁵³² Disponível em < <http://lemessenger.ch/Archives/messenger07/Juin%2007/MESS%2015-06-07/ME-15-06-01.pdf> >. Acesso em 13 de janeiro de 2015.

visitado pelo escritor, que, na mesma reportagem, assim como já havia afirmado em relação a *Un juif pour l'exemple*, declara: “Esse livro, eu poderia tê-lo escrito há quarenta anos. Quando comecei a perambular em Ropraz, antes mesmo de morar na cidade, já ouvi a história do vampiro”⁵³³ (tradução nossa). Curiosamente, é hoje o mesmo cemitério em que está enterrado o corpo de Jacques Chessex.

Transformar o *fait divers*, o rumor, em romance alinhava as duas obras tardias de Jacques Chessex, *Un Juif pour l'exemple* e *Le Vampire de Ropraz*, livros em que os arquivos da memória helvética parecem ter sido remexidos, apropriados e regurgitados como instrumentos de recusa à vontade de esquecimento. São obras que reformulam a memória, a relação do homem com o passado, designada por Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), como uma relação em que “[...] boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer.” (RICOEUR, 2007, p. 48).

É no sentido dessa busca-tarefa que, em Chessex, o espaço assume real importância, alinhando o escritor, no território construído a partir da polaridade reclusão-abertura, ao vampiro-excluído, ao vampiro-testemunha e ao vampiro-ruptura, todos eles relacionados ao esquecimento.

3.2.1 O poeta de uma cidade

Já falamos anteriormente sobre a tendência das letras helvéticas em esconder “debaixo do tapete” toda sujeira que poderia estragar a bela paisagem alpina. Basta lembrar, por exemplo, a análise de Jean-Pierre Monnier em seu livro de ensaios intitulado *Écrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit* (1979), para quem escrever, na Suíça, é, ao mesmo tempo, louvar o país e escapar do silêncio que este mesmo país quase impõe. Igualmente já expusemos, no capítulo primeiro, que a via de Chessex é bem mais a da ironia do que a do elogio, como se todo o tempo o escritor preferisse o confinamento justamente para contrapô-lo à imensidão da imponente paisagem.

Em seu estudo sobre as origens do mito do vampiro, Claude Lecouteux afirma:

⁵³³ O texto em língua estrangeira é: “Ce livre, j’aurais pu l’écrire il y a une quarantaine d’années. Lorsque j’ai commencé à rôder à Ropraz, avant même que je n’y habite, j’avais entendu l’histoire du vampire.”

O vampiro faz parte da história desconhecida da humanidade, desempenha um papel e tem uma função; não brotou do nada no século XVII ou XVIII. Ele se inscreve num conjunto complexo de representações da morte e da vida, que sobreviveu até nossos dias, certamente com uma riqueza bem menor do que naquele passado distante que tendemos a confundir com séculos de obscurantismo, aquelas épocas remotas e ignorantes que baniram as Luzes da razão. (LECOUTEUX, 2005, p. 15).

No âmbito de nosso estudo, interessa-nos particularmente essa "história desconhecida" e essas "representações da morte e da vida". História desconhecida de uma Suíça sombria, noturna e escamoteada. A história do vampiro chessexiano poderia ter como cenário qualquer cidade da Europa, continente que, segundo Claude Lecouteux, é o berço do mito que hoje conhecemos. Entretanto, essa história se passa em Ropraz, cidade escolhida pelo escritor para morar, em uma casa construída com a soma recebida pelo prêmio Goncourt de 1973.⁵³⁴ No site oficial da comuna, o local é assim descrito:

Ancorada no alto de Lausanne, nesta ilha verdejante do Jorat, a cidade de Ropraz e seus 416 *Chats fumés*⁵³⁵ ficarão felizes em recebê-lo. Deixe-se seduzir pelas ribeiras e cursos fluviais da Corcelette e da Bressonne; a pé ou a cavalo, você poderá atravessar nossas florestas alegradas por cantos de pássaros e murmúrio de cascatas. Reserve um bom tempo para percorrer essas paisagens magníficas e contemplar o espetacular panorama que é oferecido, um precioso tesouro da terra vaudoise cantado por nossos poetas.⁵³⁶ (tradução nossa)

A descrição “oficial” contrasta com aquela de Jacques Chessex em seu romance, que qualifica Ropraz como um local “de lobos e de abandono no começo do século XX”⁵³⁷ (CHESSEX, 2007, p. 11), onde “as ideias não circulam, a tradição pesa, a higiene moderna é desconhecida” (idem). Na zona rural, Ropraz é uma cidade onde impera a lei do medo. Não é pelo romance que tem o nome da cidade em seu título, entretanto, que o escritor é homenageado no site oficial de Ropraz e sim por ter levado para longe o nome da cidade, cantando seu cemitério, suas florestas e paisagens.⁵³⁸

⁵³⁴ Informação disponível em: < <http://littexpress.over-blog.net/article-25735616.html> >. Acesso em: 16 de janeiro de 2015.

⁵³⁵ Os moradores de Ropraz são apelidados de "Lè Tsa-Foumâ" (les Chats fumés), jogo fonético em referência a uma época em que inúmeros gatos cinza perambulavam pela cidade. Informação disponível em: < <http://www.ropraz.ch/> >. Acesso em: 16 de janeiro de 2015.

⁵³⁶ O texto em língua estrangeira é: “Ancré sur les hauteurs de Lausanne, dans cette île verdoyante du Jorat, le village de Ropraz et ses 416 Chats fumés sont heureux de vous accueillir. Laissez-vous séduire par les berges et le cours de la Corcelette ainsi que de la Bressonne ; à pied ou à cheval, vous traverserez nos forêts égayées par les chants d'oiseaux et murmures des cascades. Prenez le temps de parcourir ces magnifiques paysages et contempler ce spectaculaire panorama qui s'offre à vous, un précieux écrin de terre vaudoise chanté par nos poètes.” Disponível em: < <http://www.ropraz.ch/> >. Acesso em: 16 de janeiro de 2015.

⁵³⁷ O texto em língua estrangeira é: “Ropraz, dans le Haut-Jorat vaudois, 1903. C'est un pays de loups et d'abandon au début do XX siècle [...]”

⁵³⁸ “La Commune de Ropraz est triste d'avoir perdu son poète, son écrivain qui nous a quitté le 9 octobre 2009. Jacques Chessex a chanté Ropraz, son cimetière, ses forêts et ses paysages. Il a porté loin à la ronde le nom de

No que tem relação com a memória e sua representação, as descrições espaciais não são irrelevantes. Ao discorrer sobre “reflexividade” e “mundanidade”, sintagmas integrantes do tema da memória e da reminiscência, Paul Ricoeur admite:

Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu. (RICOEUR, 2007, p. 53)

É assim que o filósofo, a partir da teoria de Edward Casey em *Remembering - A Phenomenological Study* (1987), vai conceituar a reminiscência, como um “processo memorial” que “consiste em fazer reviver o passado evocando-o entre várias pessoas, uma ajudando a outra a rememorar acontecimentos ou saberes compartilhados, a lembrança de uma servindo de *reminder*⁵³⁹ para as lembranças da outra.” (RICOEUR, 2007, p. 55).

No bojo do “processo memorial”, fazem parte da reminiscência, portanto, diários íntimos, memórias e antimemórias, autobiografias, “em que o suporte da escrita confere materialidade aos rastros conservados, reanimados e novamente enriquecidos por depósitos inéditos” (RICOEUR, 2007, p. 56). As palavras do filósofo nos remetem, assim, ao processo memorial de Jacques Chessex, o “escritor de Ropraz”, para compor sua obra. Além do prefácio-paródia, anteriormente citado, no qual o narrador anuncia a veracidade dos fatos relatados⁵⁴⁰, no espaço biográfico chessexiano encontramos diversas entrevistas, como a concedida ao jornal suíço “Le Messenger”, em 15 de junho de 2007, ou à jornalista Geneviève BRIDEL, publicada no livro *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, de 2002, ou ainda a autoindagação que resultou no livro póstumo *L’Interrogatoire*, de 2011.

Na entrevista ao jornal, Jacques Chessex aponta que as principais informações para a escritura de *Le Vampire de Ropraz* vieram de fontes orais da cidade de Ropraz.⁵⁴¹ Na mesma

Ropraz qui lui est éternellement reconnaissant. Venu s’établir à Ropraz en 1976, Jacques Chessex a participé à la vie politique du village en tant que membre du Conseil général et ceci jusqu’en 1997. Sur le plan des Arts & Lettres, il s’est beaucoup investi dans l’espace culturel de l’Estrée dont il était membre d’honneur. Il a également œuvré pour l’instauration du Prix Edouard Rod, créé en 1996. Nous vous invitons à lire *Chat de fumée* - Poème écrit pour la parution du livre de Ropraz, en hommage au Chat des armoiries, lu le 2 juin 1994, à l’Estrée, qui, de par ses rimes, vous donnera un portrait mélodieux des Ropraziens connus sous le sobriquet ‘Lè Tsafoumâ’ (Les Chats fumés) et du lieu dans lequel ils évoluent. Jacques Chessex repose désormais dans le petit cimetière qui lui était si proche” Disponível em: < <http://www.ropraz.ch/> >. Acesso em: 16 de janeiro de 2015.

⁵³⁹ Itálico do autor. No texto, Paul Ricoeur enfatiza: “Não há um termo apropriado em francês, a não ser um dos empregos da palavra ‘lembrar’: isto me lembra aquilo, me faz pensar naquilo.” (RICOEUR, 2007, p. 55).

⁵⁴⁰ Cf. CHESSEX, 2007, p. 9

⁵⁴¹ “Curieusement, les archives de la commune étaient très pauvres. Il n’existait qu’un document, la *Feuille d’avis de Lausanne* du 23 février 1903. Sans oublier les carnets du père de Rosa et les sources orales du

entrevista, o autor revela que sabe o nome do verdadeiro culpado dos crimes de Ropraz⁵⁴² e que possui a arma do crime.⁵⁴³ Curiosamente, as possíveis coincidências entre o escritor e sua obra não terminam por aí. Sem que possa ser comprovado, exceto por uma anotação em seu caderno, a última linha do romance póstumo *Le Dernier Crâne de M. de Sade*, teria sido escrita em 9 de outubro de 2009, dia do falecimento do escritor.⁵⁴⁴

A confluência da questão espaço-memória, entretanto, não é em absoluto ignorada pelo escritor suíço. Em *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, ele diz:

Eu me dou conta de que a Suíça, que em muitos aspectos me contraria – sua friidez política, sua recusa em integrar a União Europeia etc – é um formidável reservatório de imagens. A Suíça é um mundo plástico sedutor [...]. Este país manifesta uma audácia, uma inteligência plástica, poética e arquitetônica, uma inventividade, que contrastam expressivamente com sua pusilanidade política e intelectual de hoje.⁵⁴⁵ (BRIDEL, 2002, p. 152 – 153, tradução nossa)

Jacques Chessex, na citada passagem, retomando a “materialidade dos rastros conservados, reanimados e novamente enriquecidos por depósitos inéditos”, mencionada por Paul Ricoeur, revela sua profunda consciência pelo que pode ser compreendido como o patrimônio cultural de sua pátria, patrimônio este que inclui, ao lado de nomes ilustres e riquezas iconográficas, o posicionamento político e intelectual dos suíços. E é nesse sentido que o escritor-vampiro, aquele exigido pelo narrar enquanto experiência de certa forma de viver, precisa tornar-se parresiaista, na medida em que o não-dito precisa emergir.

village.” Disponível em < <http://lemessenger.ch/Archives/messenger07/Juin%2007/MESS%2015-06-07/ME-15-06-01.pdf> >. Acesso em 13 de janeiro de 2015.

⁵⁴² “Je connais son nom. Mais, si je le disais, cela enlèverait au livre de son secret. » Disponível em < <http://lemessenger.ch/Archives/messenger07/Juin%2007/MESS%2015-06-07/ME-15-06-01.pdf> >. Acesso em 13 de janeiro de 2015.

⁵⁴³ “Oui, c’est une histoire folle. Mon fils Jean et l’un de ses collaborateurs ont entrepris de faire un documentaire sur moi. Ils m’ont donc filmé dans la forêt, au cimetière, chez moi... Eux sont retournés, il y a un mois, pour filmer certains lieux. Et, tout à coup, dans une marmite des gorges en dessous du cimetière, ils voient briller quelque chose, plongent la main et ressortent un couteau de boucherie. Et ce couteau date des années 1900, comme ceux qu’il y avait chez ma grand-mère, née en 1878. Même fabrique, même manche, même bois, même fer trempé, même marque... C’est indéniable pour moi, c’est le couteau du vampire, celui avec lequel le corps de Rosa a été découpé...”. Disponível em < <http://lemessenger.ch/Archives/messenger07/Juin%2007/MESS%2015-06-07/ME-15-06-01.pdf> >. Acesso em 13 de janeiro de 2015.

⁵⁴⁴ Disponível em: < <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100107.BIB4690/le-dernier-jour-de-m-chessex.html> >. Acesso em: 16 de janeiro de 2015.

⁵⁴⁵ O texto em língua estrangeira é: “Je me rends compte que la Suisse, dont plusieurs aspects m’agacent – sa frilosité politique, son refus d’entrer dans l’Europe, etc – est un formidable réservoir d’images. La Suisse est un monde plastique séduisant [...]. Ce pays manifeste une audace, une intelligence plastique, poétique et architecturale, une inventivité, qui contrastent fortement avec sa pusillanimité politique et intellectuelle d’aujourd’hui.”

3.2.2 Chessex, o parresiasta

Jacques Chessex, que era considerado pela imprensa “mais *vaudois* do que suíço”⁵⁴⁶, edifica uma identidade literária que, apesar de - ou justamente por ser - enraizada nessa pátria calvinista, não se limita a exaltar o bom Deus e suas divinas criações. Chessex, que divide a bela paisagem helvética entre Deus e o Diabo⁵⁴⁷, assume, em obras como *Un juif pour l'exemple* e *Le Vampire de Ropraz*, a postura do provocador, do blasfemador. Mesmo enraizada em sua pátria mínima e particular, que está lá, como cenário, personagem e fonte inspiradora, a obra do escritor atravessa temas universais. Ao optar pelo tudo-dizer, pelo desvelar, Chessex mostra que o pior de uma cultura é também parte integrante dessa mesma cultura.

Em nossa hipótese, Jacques Chessex, ao descortinar o tema da violência, revisitando fatos históricos que seus compatriotas prefeririam relegar ao esquecimento, personifica o mal à la Hannah Arendt, em sua banalidade, escapando, assim, da herança cultural calvinista que impregnaria e limitaria a própria expressão literária helvética. Na primeira pessoa, Jacques Chessex considera: o mal sou eu. Como parresiasta, o risco de ser excluído é apenas parte da opção pelo dizer-a-verdade (*le dire-vrai*), ao invés da opção (*vaudoise*, helvética) pelo não-dito. Ao colocar-se voluntariamente ao lado dos parresiastas, Jacques Chessex se emancipa como escritor, desnudando o oculto por detrás de uma escritura neutra, exatamente como faz seu personagem Judas, do romance *Judas, le transparent*, ao observar o que não mostra a paisagem helvética: “Os suicídios que tentamos esconder. Os carros destruídos e os incêndios. Os divórcios. Os cânceres. O tempo implacável”⁵⁴⁸.

Para desenvolver sua tese da relação do governo de si com o governo dos outros, Michel Foucault traz à luz a noção de *parresía*, retomando o texto *Vidas paralelas* (século I), do biógrafo Plutarco. É na obra *O governo de si e dos outros*⁵⁴⁹ (2010), que reúne cursos ministrados por Foucault em 1983 no Collège de France, que encontramos desenvolvido esse antigo conceito grego. Na aula de 12 de janeiro de 1983, o filósofo francês, após advertir seus

⁵⁴⁶ Conferir Jérôme Garcin: «Il était porté par l'évidence du style». *Le Temps*, 12 de outubro de 2009. Disponível em <<http://www.letemps.ch/Page/Uuid/ebab316e-b6a5-11de-a9bd-0842c3607de5%7C1>>. Acesso em 2 de abril de 2014.

⁵⁴⁷ “J’ai de la peine à imaginer un paysage sans Dieu derrière les pentes et sans le diable et même sans les anges ravisseurs et punisseurs.” (CHESSEX, Jacques. *Carabas*. Paris : Grasset, 1971, p. 179.)

⁵⁴⁸ “Les suicides qu’on essaie de cacher. Les voitures pliées et les incendies. Les divorces. Les cancers. L’heure qui sonne.” *Judas, le transparent*. Paris : Grasset, 1982, p. 14 (tradução nossa).

⁵⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

alunos que não devemos compreender a *parresía* imprudentemente, oferece uma primeira definição: “Então, por conseguinte, podemos dizer que a *parresía*⁵⁵⁰ é mesmo uma maneira de dizer a verdade, mas o que define a *parresía* não é esse conteúdo da verdade. A *parresía* é uma certa maneira de dizer a verdade” (FOUCAULT, 2010, p. 51). Compreendemos por essa “certa maneira de dizer a verdade” o fato de que o parresiasta “lança a verdade na cara daquele com quem dialoga ou a quem se dirige” (FOUCAULT, 2010, p. 53) e, para isso ou por isso, arrisca a própria vida. O que ouve o parresiasta tem vontade de mandar matá-lo. É justamente essa “abertura do risco” que difere a *parresía* de outras formas de enunciado.

Retomamos aqui o que ocorreu a Jacques Chessex no lançamento de *Un juif pour l'exemple*, retratado no capítulo anterior. No livro póstumo *L'Interrogatoire*, publicado em 2011, Jacques Chessex relata que, após a publicação de *Un Juif pour l'exemple*, foi vítima de ameaças e injúrias. A mais significativa delas teria acontecido em um desfile de carnaval, em Payerne, cidade natal de Chessex e cenário de seu último romance publicado em vida, durante o qual o escritor é simbolicamente enterrado. O episódio foi classificado pelo escritor como “consagração ao contrário”.

Estamos diante de um Jacques Chessex parresiasta que, ao ousar desemparedar uma história verdadeira, ao ousar dizer-a-verdade além das gigantescas fronteiras alpinas, abriu a si mesmo um indeterminado campo de perigos. Ele efetua, assim, o que Foucault define como pacto parresiástico do sujeito consigo mesmo: “[...] sou aquele que diz a verdade; eu me ligo portanto à enunciação e assumo o risco por todas as suas consequências” (FOUCAULT, 2010, p. 62). A liberdade do sujeito na enunciação da verdade faz com que encontremos a coragem desse sujeito. Em resumo, anuncia Foucault:

A *parresía* [...] é portanto uma certa maneira de falar. Mais precisamente, é uma maneira de dizer a verdade. Em terceiro lugar, é uma maneira de dizer a verdade tal que abrimos para nós mesmos um risco pelo próprio fato de dizer a verdade. Em quarto lugar, a *parresía* é uma maneira de abrir esse risco vinculado ao dizer-a-verdade constituindo-nos de certo modo como parceiro de nós mesmos quando falamos, vinculando-nos ao enunciado da verdade e vinculando-nos à enunciação da verdade. Enfim, a *parresía* é uma maneira de se vincular a si mesmo no enunciado da verdade, de vincular livremente a si mesmo e na forma de um ato corajoso. A *parresía* é a livre coragem pela qual você se vincula a si mesmo no ato de dizer a verdade.” (FOUCAULT, 2010, p. 63-64)

Parresiasta, Jacques Chessex se emancipa como escritor. Para libertar-se das amarras religiosas e regionalistas de uma literatura confinada, dizer-a-verdade era preciso. Exatamente por vincular a si mesmo no enunciado da verdade, o narrador de *Un juif pour l'exemple*, no

⁵⁵⁰ A edição segue a grafia grega transliterada, conforme original francês. Em todas as citações, a palavra está em itálico. Seguiremos a mesma norma.

capítulo XV, assume o eu de sua primeira pessoa: “Conto uma história imunda e tenho vergonha de registrar a menor palavra sobre ela. Tenho vergonha de reproduzir um discurso, palavras, um tom, atos que não são os meus, mas que se tornam os meus, sem que eu queira, pela escritura”⁵⁵¹ (CHESSEX, 2009, p. 73, tradução nossa). Ao acordar subitamente “em plena noite assombrada e ferida”, o “velho homem-criança” sabe que não poderá crescer enquanto a voz que não se cala confunde antes e agora.⁵⁵² Agora é o tempo outro em que o mal não pode ser excluído pelo esquecimento, mas pode ser recuperado pela ironia.

3.2.3 Chessex, o irônico

Em sua trajetória enquanto o escritor parresiasista de *Un juif por l'exemple* e *Le Vampire de Ropraz*, Jacques Chessex, especialmente nesse último romance, optou pela estratégia da ironia. Se o clima do romance mergulha o leitor no sombrio, igualmente está imerso, em sua totalidade, no irônico enquanto viés estilístico. Como já mencionamos anteriormente, o prefácio, assim como as epígrafes, só podem ser interpretados como irônicos. O algoz do romance, Charles-Augustin Favez, é um jovem débil, que tem o costume de praticar sexo com os animais da fazenda e que é preso por esse flagrante: de pé sobre um banquinho, de calças baixas, “executando-se sobre uma novilha contrariada”.⁵⁵³

Claro, nos diz o autor, ele é o sádico, o monstro, o vampiro de Ropraz. Esse Favez, que é passível de falhas de memória, tido como doente mental, mas que teve a mesma escolaridade que sua suposta vítima, Rosa Gilliéron, em “um país em que a educação pública é obrigatória para todos”. Na mesma classe, a inocente e aplicada Rosa presta atenção às aulas, enquanto, no fundo da classe, Favez só pensa em sangrá-la e devorá-la.⁵⁵⁴ Esse monstro

⁵⁵¹ “Je raconte une histoire immonde et j’ai honte d’en écrire le moindre mot. J’ai honte de rapporter un discours, des mots, un ton, des actes qui ne sont pas les miens mais qui le deviennent sans que je veuille par l’écriture”. Tradução nossa.

⁵⁵² “Mais il se passe, là encore, un autre phénomène étrange. Car il arrive que le viel écrivain qui a assisté à cette histoire quand il était jeune garçon, parfois se réveille en pleine nuit hantée et blessée. Et croit alors qu’il est l’enfant qu’il fut autrefois, et qui questionnait les siens. Il demandait où était l’homme qu’on avait assassiné et coupé en morceaux près de chez lui. Il demandait s’il reviendrait. Et quel accueil on lui ferait. – Est-il vrai ce soir qu’il erre ? – Tu veux parler d’Arthur Bloch, lui répondait-on très bas. Arthur Bloch, on n’en parle pas. Arthur Bloch, c’était avant. Histoire ancienne. Histoire morte. Mais une voix ne se tait pas dans le songe du vielhomme-enfant. – Donc c’est avant ? Et c’est maintenant ?” (CHESSEX, 2009, p. 82-83)

⁵⁵³ “Favez, le garçon de ferme, en pleine nuit, à l’étable, debout sur un tabouret, le pantalon baissé sur les chaussettes, en train de s’exécuter sur une génisse entravée.” (CHESSEX, 2007, p. 46).

⁵⁵⁴ “Charles-Augustin Favez et Rosa Gilliéron n’ont qu’un an de différence : 1882 et 1883. Ils ont la ‘même’ scolarité dans un pays où l’instruction publique est obligatoire pour tous. Il est curieux d’imaginer la pure jeune

medroso⁵⁵⁵, abusado na infância, é aquele que envenena a existência do País.⁵⁵⁶ Finalmente condenado, na véspera de Natal, acaba se tornando combatente de guerra, protagonista involuntário de um romance⁵⁵⁷ e, enfim, “único herói anônimo sobre quem queimará a chama que não se apaga, sob o glorioso Arco do Triunfo”.^{558/559}

Se o vampiro causa fascínio, a ironia pode ser enquadrada na mesma categoria fascinante. Pelo menos, essa é a interpretação de Linda Hutcheon, em seu *Teoria e política da ironia*⁵⁶⁰ (2000), obra que tem a vantagem de reunir em seu escopo muitas das ideias já elaboradas pelo assunto. O viés de Hutcheon, no entanto, é o que ela chama de “aresta avassaladora” da ironia, que é a sua dimensão afetiva.

Um ponto de contato entre o trabalho de Linda Hutcheon e o caminho trilhado em nossa tese é que o principal interesse da pesquisadora é a investigação em contexto, ou seja, a ironia “em uso”. Também em Jacques Chessex, a análise de sua obra em contexto faz com que sobressaíam questões que dificilmente emergiriam de outra forma. A inclusão da Suíça na obra em prosa de Chessex é um dado que, querendo ele ou não, parece inevitável. Não por um viés regionalista, como já tivemos a oportunidade de analisar, mas por um viés político, conforme temos nos esforçado em demonstrar.

Outra advertência pertinente de Hutcheon é a errônea fusão de ironia e humor (HUTCHEON, 2000, p. 20), confusão que também deve ser afastada no trabalho de Chessex enquanto romancista. Por outro lado, é bastante interessante marcar a leitura que a teórica canadense faz da ironia enquanto “o modo do não dito, do não ouvido, do não visto” (HUTCHEON, 2000, p. 25), já que, mais uma vez, essa é a via que nos interessa. Explica Linda Hutcheon: “A pessoa geralmente chamada de ‘ironista’, no entanto, é aquela que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação)”. (HUTCHEON, 2000, p. 28).

filles, innocemment attentive aux leçons su maître au premier rang, et dans le fond de la classe le vampire Favez qui la guette et déjà imagine de la saigner et avaler.” (CHESSEX, 2007, p. 50).

⁵⁵⁵ “Dans sa cellule, Favez a peur.” (CHESSEX, 2007, p. 71).

⁵⁵⁶ “Il faudra plusieurs gendarmes à cheval pour barrer la route aux plus furieux, surtout des gens de Ropraz, qui veulent la peau de Charles-Augustin Favez pour venger Rosa Gilliéron, première victime du vampire ivre de sang et de chair, et nettoyer le pays d’un monstre qui lui empoisonne l’existence.” (CHESSEX, 2007, p. 69).

⁵⁵⁷ O romance *Moravagine*, de Blaise Cendrars.

⁵⁵⁸ “Jusqu’au jour du tirage au sort du Soldat inconnu, le 21 novembre 1920, parmi huit cercueils parvenus au Fort de Douaumont de toutes les régions combattantes. Les restes d’un unique héros anonyme sur quoi brûlera la flamme qui ne s’éteint pas, sous le glorieux Arc de triomphe.” (CHESSEX, 2007, p. 86).

⁵⁵⁹ Jacques Chessex é preciso no processo de escolha, mas não na data. Realmente, oito foram os caixões a serem sorteados, cujos restos mortais eram oriundos de diferentes regiões francesas. O sorteio, entretanto, ocorreu em 10 de novembro de 1920 e o caixão com o corpo do Soldado Desconhecido foi depositado no monumento do Arco do Triunfo no dia seguinte.

⁵⁶⁰ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

Tomando posição enquanto interpretador, conforme intitula a canadense aquele que infere significado ao discurso irônico, compreendemos que a jogada intencional de Jacques Chessex alcança o espaço biográfico. Na já citada entrevista dada ao jornal suíço “Le Messenger”, em 15 de junho de 2007, na ocasião de lançamento do romance *Le Vampire de Ropraz*, Jacques Chessex revela saber o nome do verdadeiro culpado dos crimes de Ropraz, mas diz que não vai revelá-lo, para não eliminar o mistério de seu romance. Na mesma entrevista, ele diz que possui a arma do crime, descoberta casualmente por seu filho durante as filmagens de um documentário sobre o autor, nos arredores do cemitério de Ropraz.

Chessex caminha na estrada da complexificação que caracteriza a ironia e começa o seu jogo na própria escolha do personagem vampiro. Vampiro que, como vimos, ele diz ser seu duplo, seu irmão. O vampiro é o personagem ambíguo, que, conforme assinala Claude Lecouteux em sua *História dos vampiros: autópsia de um mito* (2005), sob a ótica dos teólogos, “[...] põe em causa a dualidade alma/corpo, sendo uma ofensa às leis naturais, é um pecador morto sem remissão, um excomungado.” (LECOUTEUX, 2005, p. 161). Assim sendo, continua Lecouteux, é um ser “banido da sociedade dos mortos e dos vivos, maldito pela eternidade, e suas ações podem ser interpretadas como vingança.” (LECOUTEUX, 2005, p. 162).

A questão da ambiguidade também norteia o próprio discurso irônico, que, na dimensão analisada por Linda Hutcheon, é aquele que remove a “segurança semântica de ‘um significante: um significado’”, aquele que só pode “complexificar” e não consegue nunca “desambiguar” (HUTCHEON, 2000, p. 30).

Assumindo integralmente o jogo interpretativo complexo que é abarcado pela leitura irônica do trabalho de Jacques Chessex em suas duas obras tardias ora analisadas, compreendemos que a própria inversão cronológica que fizemos na abordagem dos dois livros tem utilidade nessa dimensão interpretativa. O sombrio em Jacques Chessex é explorado em sua vertente violenta, absolutamente uníssona com a explosão do mal banal advinda a partir do nacional-socialismo. No subsolo das fazendas de Ropraz pré-Primeira Guerra se preparava o ambiente de violência propício para o acolhimento das propostas nazistas das décadas seguintes. Um ambiente, por sua vez, em que não caberiam neutralidades ou evocações ao sublime. O radicalismo da violência registrada por Chessex, portanto, é aquele que complexifica, tira do controle, para recuperar fagulhas do esquecimento então usado como estratégia de negação.

É exatamente nesse sentido que a argumentação de Hutcheon da ironia enquanto engajamento é pertinente, se adequada à leitura que propomos do trabalho de Jacques Chessex:

Em outras palavras, este estudo argumenta que existe uma “carga” afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado). (HUTCHEON, 2000, p. 33)

A ironia, portanto, sempre tem um alvo e seu fio é sempre cortante. No caso de Chessex, interpretamos o uso da ironia como meio (poderoso) de criticar um discurso hegemônico da nação-pai, que exige obediência de seus filhos, para os quais serve de modelo. Já discutimos, no primeiro capítulo, a necessidade chessexiana, especialmente retratada em seu premiado *L'Ogre*, de matar esse pai eterno, confundido com sua pátria. Retomamos, assim, o último capítulo de *Portrait des Vaudois* (1974), intitulado “Voir sa mort”, dedicado ao suicídio do pai. Desde o começo do capítulo, Chessex afirma que essa morte foi a sua formação, revelando uma identidade nacional. Um segundo nascimento: “Eu me assumi *vaudois* (perdão pelo verbo assumir). E isso aconteceu curiosamente. Meu pai se tornou o país”⁵⁶¹ (CHESSEX, 1974, p. 254, tradução nossa).

Paralelamente, acreditamos que a ironia em Chessex serve como questionamento a pretensas verdades, o que vale para toda a análise que fizemos sobre a paródia romântica em *Le Vampire de Ropraz*. É cabível, assim, encaixar nessa a categoria das pretensas verdades o que Todorov chama de os abusos da memória, em particular relação com o outro lado dessa moeda: o esquecimento.

3.2.4 A ironia, entre o dito e o não-dito

Insistimos, em toda a tese, que a postura literária de Jacques Chessex sempre foi a de combate ao não-dito, situação que permite inclui-lo na categoria dos parresiasistas. Paralelamente, como analisamos, a ironia conduz expressivamente o seu trabalho. Em uma das definições propostas por Linda Hutcheon, a ironia é um “modo de discurso que tem

⁵⁶¹ O texto em língua estrangeira é: “Je me suis assumé Vaudois (pardon pour le verbe assumer). Cela s’est passé curieusement. Mon père est devenu le pays.”

‘peso’, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito” (HUTCHEON, 2000, p. 63). Como, então, esse jogo semântico entre o declarado e o não declarado pode ser a expressão do não-dito?

Inicialmente, é preciso compreender o que significa cada silêncio e acreditamos que uma boa opção semântica é aquela que inclui a noção de vontade da verdade. Vimos anteriormente que, na definição de Michel Foucault, o parresiasta é aquele que “lança a verdade na cara daquele com quem dialoga ou a quem se dirige” (FOUCAULT, 2010, p. 53). Assim sendo, o não-dito criticado por Jacques Chessex é aquele em que a vontade da verdade está anulada ou até invertida, já que até mesmo a mentira deliberada é priorizada.

No romance *Un Juif pour l'exemple*, o não-dito é o assassinato de Arthur Bloch. Em *Le Vampire de Ropraz*, o não-dito é a identidade do necrófilo. O crime bárbaro de Payerne, por manchar a bela imagem de uma cidade (ou de um país, como defendemos), merece o silêncio. Em Ropraz, a imagem indefectível é deslocada da verdadeira identidade do assassino para a agilidade na solução do caso – e, nesse sentido, qualquer hipótese convincente basta como verdade.

Em outro sentido, o silêncio da ironia contém uma dimensão julgadora que induz à “percepção simultânea do dito e do não dito” (HUTCHEON, 2000, p. 66). Ou melhor, como amplia Linda Hutcheon, “o poder do não dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 91). Para tanto, ou seja, para que a ironia ocupe esse espaço semântico, é preciso que ela inclua atitude e julgamento compartilhados entre o ironista e o interpretador. É nesse compartilhamento (ou em sua ausência) que a ironia produzirá seus efeitos – do prazer à raiva.⁵⁶²

Seguindo a nossa linha de raciocínio da vontade da verdade, caminhamos na direção do que Linda Hutcheon qualifica como “espectro afetivo do uso da ironia”, cujos polos são marcados pela raiva e hostilidade, por um lado, e pelo “distanciamento relativamente sem emoção”, por outro:

Ao se apresentarem como se estivessem controlados e distantes em seu escárnio, os ironistas conseguem parecer “persistentemente calmos, quase, pode-se acreditar, descomprometidos” (Satterfield, 1981: 160). Como isso sugere, parece haver um elemento de presença envolvido aqui, de “distanciamento fingido” e “neutralidade aparente” (Gaunt, 1989: 31). Realmente, diz-se que a ironia funciona como “o único sentimento do intelectual” (C. Newman, 1985: 43), substituindo compromisso e sentimento por seu conhecimento cínico.⁵⁶³ (HUTCHEON, 2000, p. 69).

⁵⁶² Cf. HUTCHEON, 2000, p. 66.

⁵⁶³ Os livros citados por Linda Hutcheon são, na ordem: SATTERFIELD, L. (1981). *Toward a poetics of the ironic sign*. In: SATTERFIELD, L.; DeGEORGE, R.T. (Ed.). *Semiotic Themes*. Laurence : University of Kansas

No espelho da intenção do ironista está o ponto de vista do interpretador da ironia, cuja afetividade varia do prazer à dor, da diversão à ira. Em críticas publicadas na ocasião do lançamento de *Le Vampire de Ropraz*, a ironia estilística de Jacques Chessex é ignorada, enquanto a ênfase se situa na questão da veracidade dos fatos relatados.

No site da revista cultural francesa *Télérama*, na crítica assinada por Nathalie Crom, publicada em 24 de fevereiro de 2007⁵⁶⁴, intitulada “Através de um *fait divers* macabro, Chessex revela a face mais obscura de uma comunidade rural. Incomodativo”⁵⁶⁵, a jornalista destaca a existência do fato real, mas questiona a veracidade de todo o resto. O ponto central sublinhado pela crítica é a “cristalização abjeta que o crime permitiu, entre a população de Ropraz”. Nenhuma palavra sobre a ironia do relato chessexiano.

Na crítica de Florent Cosandey, publicada em 11 de março de 2007⁵⁶⁶, no site *Exigence: Littérature*, mais uma vez a veracidade está em questão e a ironia passa despercebida:

Esse romance tenebroso e áspero ao extremo é inspirado em fatos reais acontecidos em 1903, em Ropraz, um arraial da Suíça romanda. [...] O romance cativa e amedronta pela fria descrição dos mecanismos que levam à estigmatização daquele que é diferente. Não é fazer uma injúria a Jacques Chessex dizer que o epílogo, totalmente inventado, é bem decepcionante.⁵⁶⁷

Na revista suíça *L'Hebdo* de 01 de fevereiro de 2007⁵⁶⁸, no artigo intitulado “O vampiro de Ropraz ainda corre”⁵⁶⁹, Isabelle Falconnier cita a gênese dessa obra, qualificada por seu autor como “o mais exato de [seus] autorretratos”⁵⁷⁰. Ignorando a ironia contida na frase de Jacques Chessex, ela prossegue:

Press ; GAUNT, S. (1989). *Troubadors and Irony*. New York/London : Cambridge University Press ; NEWMAN, C. (1985). *The Post-Modern Aura*. Evanston : Northwestern University Press.

⁵⁶⁴ Disponível em: < http://www.telerama.fr/livres/16202-jacques_chessex_le_vampire_de_ropraz.php >. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

⁵⁶⁵ “À travers un fait divers macabre, Chessex révèle la face la plus obscure d’une communauté rurale. Dérangeant.”

⁵⁶⁶ Disponível em: < http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=articlePETIT&id_article=431 >. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

⁵⁶⁷ “Ce roman ténébreux et dépouillé à l’extrême s’inspire de faits réels qui se sont déroulés en 1903 à Ropraz, un hameau de Suisse romande. [...] Le roman captivé et effrayé par la froide description des mécanismes entraînant la stigmatisation de celui qui est différent. Ce n’est pas faire injure à Jacques Chessex que de dire que l’épilogue, inventé de toute pièce, est par contre assez décevant.”

⁵⁶⁸ Disponível em: < http://www.hebdo.ch/le_vampire_de_ropraz_court_encore_24761_.html >. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

⁵⁶⁹ “Le vampire de Ropraz court encore.”

⁵⁷⁰ “En 2005, devant son éditeur de Grasset venu sur ses terres, il la raconte à nouveau. Bluffé, l’éditeur le presse de l’écrire. En deux semaines, c’est fait. Aujourd’hui, il faut l’entendre raconter «son» vampire de Ropraz, décrire avec délectation le sexe mangé de Rosa, le pubis recraché, savourer avec avidité le sperme répandu, user du

Desse *fait divers* terrível, ele faz uma joia literária, uma ária maravilhosa, usando uma língua pura, econômica, certa, para falar dos vícios e dos segredos enterrados em um povoado rural então recolhido, perdido, sombrio, e os terrores que aí surgiam em certas noites de inverno. Romance eminentemente pessoal, ele junta a precisão dos fatos, das datas, do *fait divers* em toda a sua esplêndida fascinação, no ambiente perturbador de um país de lobos sombrio, isolado, incestuoso.⁵⁷¹

Em seu texto, a jornalista afirma que tudo é verdade, menos o nome do presidente do tribunal da época e do advogado de Favez. Ela também afirma que Chessex reconstituiu dois artigos jornalísticos “pela coerência do relato”. Quanto ao final do romance, a fala é dada ao escritor: “uma apoteose calma, para um livro cruel e selvagem”.⁵⁷² No mesmo sentido, seguem as críticas de *Le Figaro*, *L’Express*, *Le Nouvel Observateur* e *Le Point*.⁵⁷³

A repetição das críticas produzidas na época de lançamento de *Le Vampire de Ropraz* sobre a questão da veracidade dos fatos relatados, bem como a ausência de menção ao estilo irônico do autor, nos revela o ponto de vista do interpretador da ironia, retomando a terminologia de Linda Hutcheon. Uma leitura interessante nos parece ser a consideração desses críticos-leitores-interpretadores como excluídos, ou seja, aqueles para quem a ironia jamais ocorre. Na análise de Hutcheon, o elemento emocional que caracteriza o excluído é o embaraço e/ou a humilhação provocada pela “perda” da ironia.

Em nossa visão, a falha em captar a ironia – ou a opção em ignorar o recurso – por essa plateia excluída de críticos-leitores-interpretadores de *Le Vampire de Ropraz* situa-se justamente na permanência da neutralidade, que infere tanto o “lavo minhas mãos” quanto o “não me concerne”. Nesse sentido, a recorrência em citar o *fait divers* é reveladora, já que se trata, por definição, de um tipo de assunto jornalístico inclassificável, que não se inclui em

vocabulaire le plus précis, affûté comme un diamant, pour décrire la transgression ultime. Pas de doute, le vampire, c'est lui. 'Totalelement.' Il dit même: c'est parce que le crime a eu lieu là que j'habite ici. Que Le vampire de Ropraz est 'le plus exact de [ses] autoportraits'. Il est un écrivain, donc un vampire – 'je vole les livres, les pensées, les comportements, les fantômes, je me vole moi-même'.”

⁵⁷¹ “De ce fait divers terrible, il fait un bijou littéraire, une aria exquise qui use d'une langue pure, élaguée, cinglante, pour dire les vices et les secrets enfouis d'une campagne alors reculée, perdue, sombre, et les terreurs qui en surgissent certaines nuits d'hiver. Roman éminemment personnel, il marie la précision des faits, des dates, du fait divers dans toute sa splendide fascination, à l'ambiance trouble d'un pays de loups sombre, isolé, incestueux.”

⁵⁷² “Tout est vrai. Presque: Chessex a changé le nom du président du tribunal de l'époque et de l'avocat de Favez, et reconstitué deux entrefilets de presse «pour la cohérence du récit». Tout le reste est vrai. Le Dr Delay, appelé à la découverte du corps de Rosa, était un praticien connu. Idem pour le Dr Mahaim ou le pasteur Béranger, celui de Rosa, père de Jacques, l'ancien directeur du Théâtre municipal, et de Jean, professeur de latin à l'université. Quant à la fin, véritable coup de théâtre narratif, plausible à défaut d'être vérifiable, elle ouvre le fait divers à des dimensions aussi vastes que le vaste monde, lorsque le fait divers rejoint l'Histoire et ses grandes guerres. «Une apothéose calme pour un livre cruel et sauvage», résume l'écrivain ”

⁵⁷³ Cf. < <http://evene.lefigaro.fr/livres/livre/jacques-chessex-le-vampire-de-ropraz-24834.php> >. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

nenhuma outra editoria. No *Glossaire de Termes de la Presse Écrite*, o *fait divers* vem assim definido:

Evento mais ou menos importante que não aborda a atualidade mundial, a política nem a economia. O *fait divers* é um fragmento da ordem social geralmente infeliz: acidente de todo tipo, catástrofe aérea, drama conjugal, sequestro, morte de uma artista etc. É interessante saber, por exemplo, que sob o regime soviético os jornais não publicavam *fait divers*, que seriam traduzidos como uma falha do sistema. Em gíria jornalística, o *fait divers* se denomina *chien écrasé* (cão esmagado).⁵⁷⁴

Assim sendo, estamos tratando de um fato jornalístico cuja própria definição sugere marginalidade e superficialidade. São eventos que, aparentemente, não têm efeito sobre o funcionamento da sociedade, apenas testemunhando sua face maldita.⁵⁷⁵ Essa é a compreensão do senso comum sobre a rubrica.

O escândalo e o bizarro estão relacionados ao entretenimento, à diversão, e não ao que deve ser levado a sério. Assim, ao repetirem que o livro de Jacques Chessex é “baseado em fatos reais” da ordem do *fait divers*, os críticos do jornalismo literário preservam essa característica do alheamento (neutralidade), que naturalmente induz à exclusão. Nesse caso, interpretar o romance de Jacques Chessex “ao pé da letra” é retirá-lo do jogo da ironia, exercendo, assim, a premissa de interpretador. “Afinal, a responsabilidade última de decidir se a ironia realmente acontece numa elocução ou não (e qual é o sentido irônico) é apenas do interpretador” (HUTCHEON, 2000, p. 74), afirma Linda Hutcheon, para quem a ironia pode ou não ser intencionada pelo ironista, ao passo que é sempre um caso de interpretação e atribuição.

3.3 O túmulo do esquecimento

Eu não penso jamais no que posso aportar à posteridade, nem a uma vida futura, por minha presença no mundo através da literatura. Não tenho nenhuma ilusão e sei muito bem qual é o destino das obras após a morte de seu autor. Sobretudo em um pequeno país estreito de ideias e conformista, onde se fica bem contente ao acertar as contas chutando o defunto.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ “Événement plus ou moins important qui ne relève ni de l'actualité mondiale, ni de la politique, ni de l'économie. Le fait divers est un accroc à l'ordre social, le plus souvent malheureux : accident de toute sorte, catastrophe aérienne, drame conjugal, enlèvement, mort d'une star, etc. Il est intéressant de savoir, par exemple, que sous le régime soviétique les journaux ne relaient pas les faits divers, qui auraient traduit une faille du système. En argot journalistique, le fait divers se dit chien écrasé.”

⁵⁷⁵ Cf. < <http://expositions.bnf.fr/presse/arret/08.htm> >. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

⁵⁷⁶ “Je ne pense pas du tout à ce que je peux apporter à la postérité, ni à une vie future, par ma présence au monde à travers la littérature. Je ne me fais aucune illusion et je sais très bien quel est le sort des œuvres après la mort de leur auteur. Surtout dans un petit pays étroit d'idées et conformiste où l'on est trop content de régler ses

Relacionar pretensas verdades e memória reconstruída não é exatamente um caminho inédito ou novo. No Brasil, pesquisadores como Lilian Milnitsky Stein, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, dedica-se ao tema da memória fantasma. No artigo intitulado “Avanços Metodológicos no Estudo das Falsas Memórias: Construção e Normatização do Procedimento de Palavras Associadas”,⁵⁷⁷ a autora recorre ao trabalho do psicólogo britânico Frederic Charles Bartlett, para quem “as distorções na memória ocorreriam devido ao fato de que o recordar seria um processo re-constutivo, baseado em esquemas gerados a partir do meio cultural e conhecimentos prévios da pessoa”. Não é nosso objetivo entrar no âmbito psicossocial do estudo da memória, sendo a citação do trabalho de Stein válida apenas no que se relaciona ao fator da memória enquanto ficção.

No livro *Falsas memórias: Fundamentos científicos e suas aplicações clínicas e jurídicas*,⁵⁷⁸ de Lilian Stein e colaboradores, já no prefácio da obra há um alerta para a questão das falsas memórias em testemunhos de crianças no campo forense, especialmente nos casos de crimes domésticos de que são vítimas ou testemunha. Nesse ponto, é importante retomar a premissa de que, conforme citado no capítulo precedente, o conteúdo factual do romance *Un Juif pour l'exemple* é o que ocorre ao judeu Arthur Bloch, remontagem de uma ocorrência verídica, história jamais esquecida pelo garoto de oito anos que era ele mesmo, Jacques Chessex. Paralelamente, no caso de *Le Vampire de Ropraz*, como também já citado, o escritor declara ter conhecido a história do violador de túmulos há anos, através de relatos dos moradores de Ropraz.

Se, como examina Stein em seu livro, as falsas memórias não significam mentiras ou fantasias das pessoas, já que o cérebro não percebe que há falsidade, pode-se concluir que essas falsas memórias são relatos construídos, “frutos do funcionamento normal, não patológico, de nossa memória” (STEIN, 2010, p. 22). No artigo “Falsas memórias autobiográficas”, incluído na obra supracitada, Giovanni Kuclzartz Pergher define a memória autobiográfica como “as lembranças (memórias) que o indivíduo possui sobre sua própria

comptes en accablant le cadavre du défunt.” BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002, p. 195. Tradução nossa.

⁵⁷⁷ STEIN, Lilian. “Avanços Metodológicos no Estudo das Falsas Memórias: Construção e Normatização do Procedimento de Palavras Associadas”. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 19 (2), 166-176. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/prc/v19n2/a02v19n2> > Acesso em: 24 de agosto de 2015.

⁵⁷⁸ STEIN, Lilian (e al.). *Falsas memórias: Fundamentos científicos e suas aplicações clínicas e jurídicas*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

(auto) história de vida (biográfica)” (STEIN, 2010, p. 101). Entre as memórias neutras e as emocionalmente marcantes registradas, o fato comum é que somos protagonistas desses eventos. Apesar disso, adverte Pergher, “os pesquisadores são unânimes em afirmar que as lembranças que temos sobre nosso passado não são um retrato fiel dos fatos.” (STEIN, 2010, p. 101).

Cientificamente, portanto, é consenso que a memória autobiográfica pode sofrer distorções.⁵⁷⁹ No mesmo sentido, no documentário intitulado *Memória fantasma*, de Pedro Zimmermann, o linguista canadense Steven Pinker explica a incapacidade de verossimilhança da memória: “Nossas memórias são recombinações que se modificam a cada vez que as acessamos, pois agregamos a elas novas informações do dia em que ocorreram até o agora. Assim, as transformamos, nos transformamos e até distorcemos nossas lembranças ao ponto de criarmos cenas que jamais ocorreram.”⁵⁸⁰

Estamos próximos, portanto, do mecanismo de criação do universo ficcional, aquele cujo enunciado, nas palavras de Gérard Genette, não é verdadeiro nem falso, ou é os dois ao mesmo tempo.⁵⁸¹ Assim como a memória fantasma não é mentirosa, no contexto do enunciado ficcional os critérios de verdade e de falsidade deixam de ser pertinentes. É o que o poeta inglês Samuel Taylor Coleridge chama “suspensão voluntária da descrença”, conhecida expressão ampliada pelo filósofo francês Jean-Marie Schaeffer, em seu *Pourquoi la fiction?* (1999), através da noção de neutralização do engano ou de fingimento lúdico compartilhado, que constituem a estrutura institucional da ficção.⁵⁸²

No mesmo sentido, Gérard Genette falará de “real ficcionalizado” ao definir a ficção. Em seu *Fiction et diction* (1991), Genette aborda essa duplicidade referencial do texto ficcional, que “denota um *x* fictício enquanto descreve um *y* real”: “Como o leão nada mais é, segundo Valéry, do que um carneiro digerido, a ficção nada mais é do que o real ficcionalizado”⁵⁸³ (GENETTE, 1991, p. 60, tradução nossa).

Se as falsas memórias são relatos construídos, as lembranças do passado não são retratos fiéis dos fatos e as memórias autobiográficas podem sofrer distorções, sem que necessariamente sejam válidos os critérios de verdade e mentira, o real ficcionalizado inclui, obviamente, em seu escopo, o esquecimento, o não-dito ou a não-memória. É o que nos

⁵⁷⁹ Cf. STEIN, 2010, p. 113.

⁵⁸⁰ Disponível em: < <http://www.fronteiras.com/es/videos/as-distorcoes-da-memoria>>. Acesso em: 24 de agosto de 2015.

⁵⁸¹ GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1991, p. 20 : “l’annoncé de fiction n’est ni vrai ni faux [...], ou est à la fois vrai et faux.”

⁵⁸² Cf. SCHAEFFER, 1999, p. 138, 243.

⁵⁸³ O texto em língua estrangeira é: “Comme le lion n’est guère, selon Valéry, que du mouton digéré, la fiction n’est guère que du réel fictionnalis  [..]”.

esforçamos em teorizar, bailando com Jorge Luis Borges, autor de “Funes, o memorioso” e nosso par nessa dança. O autor argentino, confirmando que “a memória precisa do esquecimento”, retrata em alguns de seus contos, como o citado, a memória infinita, aparentemente um dom, como assassina e devoradora.⁵⁸⁴ Para nós, essa é a perfeita descrição do vampiro, metáfora chessexiana tanto da memória infinita quanto do esquecimento por apagamento de rastros.

3.3.1 “Quem não sabe se calar prejudica o país”

Como adverte Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), “é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido” (RICOEUR, 2007, p. 424), de forma que inicialmente poderíamos conceber a memória como “luta contra o esquecimento”. Nesse sentido, a própria escritura surge como reação a não esquecer ou como preservação de rastros, na linguagem do próprio Ricoeur. Na quinta parte de *A arte do romance* (2009), intitulada “Em algum lugar do passado”, Milan Kundera, ao analisar seu romance *O livro do riso e do esquecimento*, admite:

Antes de se tornar um problema político, o querer do esquecimento é um problema antropológico; desde sempre, o homem conhece o desejo de reescrever sua própria biografia, de mudar o passado, de apagar os vestígios, os seus e o dos outros. [...] O esquecimento: ao mesmo tempo injustiça absoluta e consolação absoluta. O exame romanesco do tema do esquecimento é sem fim e sem conclusão. (KUNDERA, 2009, p 120)

É exatamente na esteira dessa reescritura do passado que Roger Bozzetto, no artigo “Le trésor du vampire”⁵⁸⁵, compreende a reaparição da figura do vampiro na literatura estadunidense contemporânea, especialmente a partir dos livros *O vampiro Lestat*⁵⁸⁶, de Anne

⁵⁸⁴ “Justamente, há pouco lembramos a memória infinita de Funes – uma memória infinita parece um dom, no entanto, mata aquele que a possui, ou a quem é possuído por ela. Essa seria a mesma ideia de *O Aleph*, aquele ponto onde convergem todos os pontos do espaço, que pode oprimir um homem. E outro conto, *O Zahir*: um objeto inesquecível que, por ser inesquecível, e por manter o protagonista permanentemente lembrando-se dele, o impede de pensar em outra coisa; enlouquece ou está a ponto de enlouquecer quando escreve o conto.” Entrevista de Jorge Luis Borges a Osvaldo Ferrari. In: BORGES, Jorge Luis. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. Tradução de John O’Kuinghtons. São Paulo : Hedra, 2009, p 73.

⁵⁸⁵ BOZZETTO, Roger. « Le trésor du vampire ». In : FAIVRE, Antoine (org.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Cahiers de l’Hermétisme. Paris: Éditions Albin Michel, 1993, p. 146-154.

⁵⁸⁶ A publicação original em inglês é de 1985, e tem edições em português pelas editoras Marco Zero e Rocco.

Rice, e *Vampire Junction*⁵⁸⁷, de S. P. Somtow. Os protagonistas dessas obras – os astros de rock Lestat e Timmy Valentine⁵⁸⁸ – descendem da Sibila de Cumes e de deuses egípcios, de forma que “[...] ambos nos fazem viajar no espaço e no tempo, e explorar novos territórios míticos e oníricos.”⁵⁸⁹ (BOZZETTO, 1993, p. 146, tradução nossa).

Para Jacques Chessex, como sustentamos ao fio de nossa argumentação, revisitar o sombrio e o “esquecido” da sua história biográfica e patricia é, ao mesmo tempo, transgressão e abertura. Uma reação a uma “espécie de nanismo” a que a Suíça estaria condenada, pela falta de audácia em romper as barreiras geográficas e mentais.⁵⁹⁰ A imagem a que o escritor recorre, remontando a um cartaz visto no período da Segunda Guerra, é aquela do fantasma com o dedo sobre a boca, dizendo: “quem não sabe se calar prejudica o país”.⁵⁹¹ Tal imagem é relacionada por ele, mais uma vez, à oposição claro-escuro: “Eu também achava estranho o obscurecimento imposto naqueles anos. Tudo era azul e negro, não havia iluminação externa, a noite estava em todos os lugares.”⁵⁹² (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 41, tradução nossa).

Para romper a noite eterna do esquecimento imposto, aquele que seria equivalente, na classificação de Paul Ricoeur, ao esquecimento por apagamento de rastros⁵⁹³, Jacques Chessex põe em cena o seu duplo, o vampiro de Ropraz, cuja imortalidade representa a arte: “Há menos de morte quando há mais de arte. [...] Isso é certo. Há uma espécie de perfusão da eternidade pela obra de arte, pelas elevações onde arde essa soberba chama que encontramos em uma pintura, uma obra, um poema, um ensaio.”⁵⁹⁴ (CHESSEX apud BRIDEL, 2002, p. 194, tradução nossa).

É assim que, da mesma forma que Paul Ricoeur e Tzvetan Todorov, Jacques Chessex não opõe memória e esquecimento. Paul Ricoeur, ao citar o afastamento do espectro de “uma memória que nada esqueceria”, questiona: “O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para

⁵⁸⁷ Obra publicada em 1984. Inédita no Brasil.

⁵⁸⁸ Apenas a título de curiosidade, a identidade de vampiro roqueiro também é usada por Jim Jarmuch no filme “Amantes Eternos”, de 2014, para caracterizar o personagem Adam (Tom Hiddleston).

⁵⁸⁹ O texto em língua estrangeira é: “[...] tous deux nous font voyager dans l’espace et le temps, et explorer des territoires mythiques et oniriques nouveaux.”

⁵⁹⁰ Cf. BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002, p. 163.

⁵⁹¹ Idem, p. 41.

⁵⁹² O texto em língua estrangeira é: “Je trouvais étrange, aussi, l’obscurcissement imposé pendant ces années-là. Tout était bleu et noir, il n’y avait plus d’éclairage dehors, la nuit était partout.”

⁵⁹³ Paul Ricoeur reconhece, em *A memória, a história, o esquecimento*, duas grandes figuras do esquecimento: o esquecimento por apagamento de rastros (profundo) e o esquecimento de reserva (reversível).

⁵⁹⁴ O texto em língua estrangeira é: “Il y a moins de mort lorsqu’il y a plus d’art. [...] Ça c’est certain. Il y a comme une perfusion de l’éternité par le chef-d’œuvre, par les sommets où brûle cette flamme altière qu’on trouve dans une peinture, une œuvre, un poème, un essai.”

achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele?” (RICOEUR, 2007, p. 424). E Todorov adverte: “É preciso inicialmente relembrar uma evidência: a memória não se opõe a esquecimento. Os dois termos que contrastam são o *apagamento* (o esquecimento) e a *conservação*; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação dos dois.”^{595/596} (TODOROV, 2004, p. 14, tradução nossa).

Negociação entre apagamento e conservação. Essa é a leitura que Roger Bozzetto faz do vampiro moderno, complementada por nossa tese desse vampiro chessexiano a um só tempo busca e denúncia. Para Bozzetto, um dos “tesouros” do vampiro moderno é que ele fala de si, descortina sua biografia e segredos, compartilhando sua experiência de vida. Paralelamente, a visão de mundo do vampiro moderno evolui com o tempo, assim como sua força física. Em jogo, está a busca primordial: “Além disso, assim como os humanos, os vampiros modernos estão em busca de seu criador, à procura de suas origens, de um segredo: encontrar aquele que sabe para enfim saber (Lestat) ou, como Timmy Valentine, buscar uma plenitude perdida.”⁵⁹⁷ (BOZZETTO, 1993, p. 149, tradução nossa).

Para esse vampiro moderno, a busca de suas origens orienta o herói a remontar um tempo mítico, naquela nesga que Ricoeur chama de negociação entre memória e esquecimento. Para o vampiro de Ropraz, não é exatamente um tempo imemorial que é buscado, mas outra forma de identidade, aquela que liga o mito e o homem: “A um só tempo ser e arquétipo, ilusão e realidade, ele redobra o estatuto ambíguo do vampiro morto e, no entanto, vivo, permitindo uma reflexão ontológica sobre sua origem e a nossa. O vampiro aparece como nosso reflexo e nosso complemento, nossa face escondida [...]”⁵⁹⁸ (BOZZETTO, 1993, p. 152, tradução nossa).

Assim como o personagem de *Vampire Junction*, o vampiro de Ropraz representa, portanto, “a busca da face sombria das coisas”, o que inclui o medo traduzido em reescritura, a imortalidade traduzida em arte e a plenitude perdida traduzida em preservação de rastros.

⁵⁹⁵ O texto em língua estrangeira é: “Il faut d’abord rappeler une évidence: c’est que la mémoire ne s’oppose nullement à l’oubli. Les deux termes qui forment contraste sont *l’effacement* (l’oubli) et la *conservation*; la mémoire est, toujours nécessairement, une interaction des deux.”

⁵⁹⁶ Itálicos do autor.

⁵⁹⁷ O texto em língua estrangeira é: “De plus, comme les humains aussi, les vampires modernes sont en quête de leur créateur, à la recherche de leurs origines, d’un secret : trouver celui qui sait pour enfin savoir (Lestat), ou, comme Timmy Valentine, rechercher une plénitude perdue.”

⁵⁹⁸ O texto em língua estrangeira é: “À la fois être et archétype, illusion et réalité, il redouble le statut ambigu du vampire mort et pourtant vivant, tout en permettant une réflexion ontologique sur son origine et sur la nôtre. Le vampire apparaît comme notre reflet et notre complément, notre face cachée [...]”

3.3.2 A redenção pelo esquecimento

No último capítulo de *Le Vampire de Ropraz*, Jacques Chessex relaciona seu protagonista a dois elementos diretamente ligados à preservação da memória: um livro e um monumento. Advertindo que “a Legião e a guerra tudo apagam” (CHESSEX, 2007, p. 86), Chessex lança seu personagem no anonimato – um corpo perdido no campo de batalha, os restos mortais de um herói desconhecido -, para efetuar a operação contrária, aquela que Andreas Huyssen chama de “a redenção pelo esquecimento” (HUYSSSEN, 2000, p. 44). Dormindo com o olho aberto, o suíço de memória nefasta⁵⁹⁹ tem sobre o seu túmulo o glorioso Arco do Triunfo, símbolo do patriotismo francês.

Jacques Chessex, assim como o escritor alemão W.G. Sebald (1944-2001), faz parte da geração que não foi diretamente atingida pelo Terceiro Reich, mas que, ainda assim, carrega na memória vestígios da catástrofe. A professora Eurídice Figueiredo, da Universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro, evoca, em seu artigo intitulado “A pós-memória em Patrick Modiano e W.G. Sebald”, a pós-memória como a herança de trauma recebida pela geração que nasceu durante a guerra ou logo depois. Interpreta Figueiredo: “Assim, os escritores fazem o luto através das palavras, através de livros lacunares e labirínticos que não procuram nem explicar nem dar conta de maneira realista dos acontecimentos [...] numa tentativa de lidar com os sintomas do trauma, dando testemunho às novas gerações” (FIGUEIREDO, 2013, p. 139).⁶⁰⁰

A constatação de que hoje o povo alemão é “cego para a história e despojado de tradição” motivou W.G. Sebald a publicar *Guerra aérea e literatura*⁶⁰¹ (2011), a partir de conferências proferidas na Universidade de Zurique em 1997. No livro, Sebald denuncia que na “[...] preocupação [do povo alemão] com o retoque da imagem de si mesmo que se queria transmitir, reside [...] uma das razões mais importantes para a incapacidade de toda uma geração de autores alemães em registrar aquilo que viram e preservá-lo para a nossa memória.” (SEBALD, 2011, p. 9).

A declaração de Sebald – que vai em caminho aparentemente oposto, porém complementar, à análise de Andreas Huyssen em *Seduzidos pela memória: arquitetura,*

⁵⁹⁹ Cf. CHESSEX, 2007, p. 87.

⁶⁰⁰ FIGUEIREDO, Eurídice. A pós-memória em Patrick Modiano e W.G. Sebald. *ALEA*. Rio de Janeiro, v. 15/1, p. 137-151, jan-jun 2013.

⁶⁰¹ SEBALD, W.G.. *Guerra aérea e literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

monumentos, mídia (2000), como veremos – aborda outro lado do não-dito, dessa vez com o foco na culpa. Ao mencionar os números da devastação das cidades alemãs nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial, o escritor vaticina:

A ação de aniquilamento, até então sem par na história, ingressou nos anais da nação que se reconstituía apenas em forma de generalizações vagas e parece mal ter deixado um vestígio de dor na consciência coletiva, permanecendo amplamente excluída da experiência retrospectiva pessoal daqueles por ela afetados [...]. (SEBALD, 2011, p. 14)

Nessa leitura, portanto, a destruição da Alemanha não se apresentou, para o povo alemão, como a “terrível conclusão de uma aberração coletiva”, mas como o “primeiro estágio de uma reconstrução bem-sucedida” (SEBALD, 2011, p. 16), já que os trabalhos de remoção dos escombros ocorreram sem demora. Essa reconstrução imediata, na visão de Sebald, equivaleu a “uma segunda aniquilação, realizada em fases sucessivas, de sua própria história anterior” (SEBALD, 2011, p. 16). A consequência foi que ela “impediu de antemão qualquer recordação do passado, direcionando a população, sem exceção, para o futuro e obrigando-a um silêncio sobre aquilo que enfrentara.” (SEBALD, 2011, p. 17).

O que W.G. Sebald denuncia é que tal postura de silêncio atinge a literatura alemã do pós-guerra, “da qual seria legítimo esperar alguma elucidação sobre a verdadeira situação” (SEBALD, 2011, p. 18). A chamada Literatura dos Escombros (*Trümmerliteratur*) – que visava registrar o que foi encontrado no retorno dos intelectuais à Alemanha pós-guerra – mostra-se, segundo Sebald, “um instrumento previamente sintonizado com a amnésia individual e coletiva” (SEBALD, 2011, p. 19), essa “espécie de tabu”, inconfessável até a si mesmo: “A capacidade do ser humano de esquecer o que não quer saber, de não fazer caso daquilo que está diante de seus olhos, poucas vezes foi posta à prova de forma tão rigorosa quanto na Alemanha daquele tempo.” (SEBALD, 2011, p. 43).

Andreas Huyssen vai utilizar justamente esse paradoxo alemão – do recalçamento do passado histórico à inflação da memória – para construir sua teoria da sedução monumental. O ponto de partida de Huyssen é que a própria categoria de monumental “vem sendo recodificada no contexto contemporâneo de uma cultura memorialística voraz e em contínua expansão” (HUYSSSEN, 2000, p. 41). Em jogo estão os muitos projetos de memoriais e monumentos ao Holocausto empreendidos na Alemanha, especialmente a partir dos anos 1980, no movimento que Huyssen chama de “*boom* de memória”:

Estamos diante de um paradoxo: o monumentalismo do espaço construído ou as tendências monumentais em qualquer outro meio continuam a ser difamadas, mas a noção do monumento como memorial ou evento comemorativo público vem conhecendo um retorno triunfante. (HUYSSSEN, 2000, p. 42)

Em função da “mania de monumentos” hoje verificada na Alemanha, Huyssen menciona que “o objetivo é a redenção pela memória” (HUYSSSEN, 2000, p. 43). Esse discurso da redenção, para o crítico alemão, substitui os anteriores discursos de restituição e de reconciliação. Ou, conforme define Sebald, o não-discurso do “medo resultante da experiência recalçada” (SEBALD, 2011, p. 61).

Ao depositar os restos mortais de seu protagonista sob o Arco do Triunfo, nesse que é um dos monumentos mais visitados do mundo, Jacques Chessex parece ironicamente reverberar essa “implacável mania de museus” lembrando “o mundo da destruição e do genocídio organizados”.⁶⁰² Afinal, que o túmulo do soldado desconhecido abrigue os restos mortais do vampiro de Ropraz é tão absurdo quanto qualquer outra hipótese.

Paralelamente, assim como a imagem do vampiro é invisível no espelho, o excesso monumental também é caminho trilhado rumo à invisibilidade. Na esteira de Robert Musil⁶⁰³, Andreas Huyssen propõe: “Quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer: a redenção, portanto, pelo esquecimento” (SEBALD, 2011, p. 44). Ou pela superabundância, conforme prefere Tzvetan Todorov, em seu já citado *Les Abus de la mémoire* (2004), ao citar o consumo cada vez mais rápido de informações na contemporaneidade: “A memória seria ameaçada aqui não mais pelo apagamento das informações, mas por sua superabundância”⁶⁰⁴ (TODOROV, 2004, p. 13, tradução nossa). E completa: “[...] sacralizar a memória é outra maneira de torná-la estéril”⁶⁰⁵ (TODOROV, 2004, p. 33, tradução nossa).

A crítica de Todorov, registrada em novembro de 1992, parece ter marcado os passos para a posterior proposta de Huyssen:

Nesse final de milênio, os europeus, e particularmente os franceses, estão obcecados por um novo culto: o da memória. [...] Inaugura-se, parece, um museu por dia na Europa [...]. Não se passa um mês sem que seja comemorado algum evento marcante, ao ponto de nos perguntarmos se há dias disponíveis o suficiente para que

⁶⁰² Cf. HUYSSSEN, 2000, p. 43.

⁶⁰³ “Por outro lado, talvez essa adoção do monumental não tenha nada de surpreendente. Retomando a observação de Robert Musil de que não há nada tão invisível quanto um monumento, Berlim – e com ela toda essa loucura memoriosa – está optando pela invisibilidade”. (HUYSSSEN, 2000, p. 44).

⁶⁰⁴ O texto em língua estrangeira é: “La mémoire serait menacée ici, non plus par l’effacement des informations, mais par leur surabondance.”

⁶⁰⁵ O texto em língua estrangeira é: “[...] sacraliser la mémoire est une autre manière de la rendre stérile.”

se produzam novos eventos... a comemorar no século XXI.⁶⁰⁶ (TODOROV, 2004, p. 51, tradução nossa).

Entretanto, conforme conclui Todorov, essa proliferação memorial e essa repetição ritual do “não podemos esquecer” não têm “nenhuma incidência visível no processo de purificação étnica, de tortura e de execuções massivas que acontecem ao mesmo tempo, no interior da mesma Europa”⁶⁰⁷ (TODOROV, 2004, p. 60, tradução nossa).

Andreas Huyssen completa a sua análise sobre o excesso monumental contemporâneo lembrando que é marca da atualidade a supressão do espaço. Da mesma forma que a memória-fantasma, de que falamos anteriormente, é construída no limite do real versus o imaginado, a monumentalidade pós-moderna (e a própria Arte, aliás) “migrou do real para o imaterial, e por fim para o banco digitalizado do computador” (HUYSSSEN, 2000, p. 64). Nesse sentido, não é preciso construir um monumento real, assim como não é preciso que o herói real esteja sob o Arco do Triunfo: é ironicamente, portanto, que o não-dito se torna dito.

Se, como conclui Huyssen, hoje “a nossa sedução monumental já pode não ter qualquer relação com o espaço de fato construído”⁶⁰⁸, o que de forma alguma elimina a monumentalidade -, o acerto de contas de Jacques Chessex com as memórias “adormecidas” de sua pátria “condenada ao nanismo” é fazer com que elas adormeçam de um só olho, tal como o vampiro, “enquanto espera novas noites para correr.”⁶⁰⁹

3.4 A obra-vampiro

- Deus, olha para mim e intervém. Impeça-me de cometer o mal. Deus soberano, eu cometerei um grande crime se não vem em meu auxílio. Onde está, Deus que te cala? Tu estás em mim, eu sei, mas em mim, nesta noite de setembro, está também um terrível teatro de sangue e de sombra, e tristes raios atravessam meu coração. Línguas de fogo, flechas de enxofre, eu ardo, Deus, eu ardo para matar alguém, eu

⁶⁰⁶ O texto em língua estrangeira é: “En cette fin de millénaire, les Européens, et tout particulièrement les Français, sont obsédés par un nouveau culte, celui de la mémoire. Comme s’ils étaient saisis de nostalgie pour un passé qui s’éloigne irrévocablement, ils s’adonnent avec ferveur à des rites conjuratoires, censés le maintenir vivant. On inaugure, paraît-il, un musée par jour en Europe, et des activités naguère utilitaires deviennent maintenant objet de contemplation : on parle d’un musée de la Crêpe en Bretagne, d’un musée de l’Or en Berry... Il ne se passe pas de mois sans que l’on commémore quelque événement remarquable, au point qu’on se demande s’il reste suffisamment de journées disponibles pour que s’y produisent de nouveaux événements... à commémorer au XXI^e siècle.”

⁶⁰⁷ O texto em língua estrangeira é: “[...] mais la répétition rituelle du ‘il ne faut pas oublier’ n’a aucune incidence visible sur le processus de purification ethnique, de tortures et d’exécutions massives qui se produisent pendant le même temps, à l’intérieur même de l’Europe.”

⁶⁰⁸ Cf. HUYSSSEN, 2000, p. 64

⁶⁰⁹ Cf. CHESSEX, 2007, p. 87

ardo para matar, imolar uma jovem que me corrói de desejo e cuja presença a cada instante me consome à pior impureza.^{610/611}

Alguns traços bio-bibliográficos podem unir as trajetórias de Jacques Chessex e Michel Tournier, escritor francês nascido em 1924. Em 1970, Tournier recebe o Goncourt pelo romance *Le Roi des aulnes*. Criatura lendária do folclore germânico, *Le Roi des aulnes* é um poema escrito por Goethe em 1792 e transposto para lied por Franz Schubert em 1815, que relata a influência maléfica exercida pelo personagem que assombra as florestas e conduz à morte os viajantes. Em uma noite de tempestade, um pai, a cavalo, conduz seu filho pequeno através de uma floresta sombria. A criança é seduzida pela visão alucinatória e ameaçadora do rei dos álamos, que o convence a acompanhá-lo até o seu reino. Sem acreditar na alucinação do filho, o pai vê a criança morrer em seus braços.

O romance de Michel Tournier, publicado em Portugal com o título *O Rei dos Álamos*⁶¹², evoca, logo em seu primeiro parágrafo, o mito do ogro:

3 de Janeiro de 1938. – És um ogro – dizia-me Raquel de vez em quando. Um Ogro? Um daqueles monstros feéricos vindos da noite dos tempos? Creio, de facto, na minha natureza feérica, ou seja, na convivência, secreta e profunda, que liga a minha aventura pessoal ao curso das coisas e lhe permite inflecti-lo a seu favor. (TOURNIER, 2007, p. 10)

O ogro de Tournier é o protagonista Abel Tiffauges, que, assim como Charles-Augustin Favez, teve uma infância sem ternura e uma adolescência humilhante, e que, assim como Charles-Augustin Favez, é inimigo da sociedade e se torna prisioneiro. Se Favez é o vampiro de Ropraz, Tiffauges é o ogro de Kaltenborn, predador de crianças. No capítulo do livro *Du syncrétisme des figures mythographiques en littératures française et européenne*⁶¹³

⁶¹⁰ “Dieu regarde-moi et intervient. Empêche-moi de commettre le mal. Dieu très haut, je vais commettre un grand crime si Tu ne viens pas à mon aide. Où es-Tu, Dieu qui Te tais ? Tu es en moi, et je le sais, mais en moi ce soir de septembre il y a aussi un terrible théâtre de sang et d’ombre et de tristes rayons traversent mon cœur. Langues de feu, flèches de souffle, je brûle, Dieu, je brûle de tuer quelqu’un, je brûle de tuer, d’immoler une jeune fille dont me ronge le désir et me consume jusqu’au pire trouble la présence à chaque instant.” Tradução nossa.

⁶¹¹ CHESSEX, Jacques. *Avant le matin*. Paris: Grasset, 2006, p. 181

⁶¹² TOURNIER, Michel. *O Rei dos Álamos*. Tradução de Joana Morais Varela. Lisboa: Ed. Dom Quixote, 2007.

⁶¹³ ACKE, Daniel e CHIMKOVICH, Arthur (org.). *Du syncrétisme des figures mythographiques en littératures française et européenne*. Bruxelas : Vubpress, 2007.

(2007), intitulado “Rapt et phorie dans *Le Roi des Aulnes* ou la double figure du Réprouvé”⁶¹⁴, Bernard Van Huffel alude à questão da pedofilia incluída no romance de Tournier e que, em nossa interpretação, pode ser lida comparativamente à zoofilia de Favez:

Na verdade, seu [de Tiffauges] hábito de cometer “um raptó imagem” (p. 180), fotografando crianças, e sua necessidade de se apropriar delas roubando seus “gritos” e seus “sons” (p. 161), utilizando um gravador, revelam sua propensão à pedofilia predatória, que ele exteriorizará impunemente quando estiver a serviço da “napola”⁶¹⁵ de Kaltenborn.⁶¹⁶ (HUFFEL, 2007, p. 83, tradução nossa)

Alguns outros paralelos poderiam ser traçados entre os dois romances. Entretanto, aquele que nos parece mais pertinente de destaque é a inversão heroica, que, tanto em Chessex quanto em Tournier, faz com que a dimensão nefasta do monstro seja compensada por positivities heroicas. No caso de Favez, é sua feição de bode expiatório. No caso de Tiffauges, é sua ignorância sobre o destino das crianças recrutadas, a ponto de o romance terminar com o salvamento do pequeno judeu Ephraïm. É assim que Michel Tournier reúne em seu personagem os mitos do ogro e de São Cristóvão, assim como Chessex reúne em seu protagonista os mitos do vampiro e do herói desconhecido.

Em 1981, Michel Tournier publica o ensaio *Le vol du vampire*⁶¹⁷, em que aborda, entre outros, autores como Émile Zola, Émile Ajar (pseudônimo de Romain Gary) e Thomas Mann. Já no início, no ensaio que nomeia o livro, o escritor compara a obra literária ao vampiro, realçando o papel do leitor como colaborador do escritor:

Sim, a vocação natural, irreprimível, do livro é centrífuga. Ele é feito para ser publicado, difundido, lançado, comprado lido. A famosa torre de marfim do escritor é, na verdade, uma torre de lançamento. Retornamos sempre ao leitor, como o colaborador indispensável do escritor. Um livro não tem um autor, mas uma quantidade indefinida de autores. [...] O escritor sabe disso, e quando ele publica um livro, ele libera na multidão anônima de homens e de mulheres uma nuvem de pássaros de papel, vampiros secos, sedentos de sangue, que se espalham ao acaso, em busca de leitores.⁶¹⁸ (TOURNIER, 1981, p. 12-13, tradução nossa)

⁶¹⁴ HUFFEL, Bernard Van. “Rapt et phorie dans *Le Roi des Aulnes* ou la double figure du Réprouvé”. In : ACKE, Daniel e CHIMKOVICH, Arthur (org.). *Du syncrétisme des figures mythographiques en littératures française et européenne*. Bruxelas: Vubpress, 2007, p. 81-96.

⁶¹⁵ Napola é a sigla de National Political Academy (NaPolA), alta escola que produz a elite nazista.

⁶¹⁶ O texto em língua estrangeira é : “En effet, sa manie de commettre « un rapt d’image » (p. 180) en photographiant des enfants et son besoin de se les approprier en volant leurs « cris » et leurs « sons » (p. 161) à l’aide d’un magnétophone dévoilent son penchant à la pédophilie prédatrice, qu’il extériorisera en toute impunité lorsqu’il sera au service de la napola de Kaltenborn.”

⁶¹⁷ Obra não traduzida em língua portuguesa até o momento.

⁶¹⁸ O texto em língua estrangeira é : “Oui, la vocation naturelle, irrépressible, du livre est centrifuge. Il est fait pour être publié, diffusé, lancé, acheté, lu. La fameuse tour d’ivoire de l’écrivain est en vérité une tour de lancement. On en revient toujours au lecteur, comme à l’indispensable collaborateur de l’écrivain. Un livre n’a pas d’auteur, mais un nombre indéfini d’auteurs. Car à celui qui l’a écrit s’ajoutent de plein droit dans l’acte créateur l’ensemble de ceux qui l’ont lu, le lisent ou le liront. Un livre écrit mais non lu, n’existe pas pleinement.

A obra-vampiro é aquela que, na interpretação de Michel Tournier, se apodera momentaneamente do leitor, aquela que, abandonada, após a leitura, busca outro ser para “fecundar a imaginação”. Dessa forma, toda criação é contagiosa. Guardaremos essa definição de Tournier em um sentido metafórico amplo, sem avançar, como ele, na competência do leitor baseada na divisão entre ficção e não-ficção. Divisão essa que nos parece precipitada e esquemática, deixando de lado as múltiplas implicações da hibridez discursiva que caracteriza a literatura contemporânea, interpretada por Antoine Compagnon como tão contraditória e complexa quanto a própria modernidade.⁶¹⁹

3.4.1 O leitor como presa

Em um artigo intitulado “Tournier, prince des ténèbres”⁶²⁰, Mariska Koopman-Thurlings, que é professora de Literatura Francesa na universidade holandesa Radboud de Nimègue, faz uma leitura que confronta o declínio da crença da existência pós-morte no Ocidente⁶²¹ e a permanência do mito do vampiro, em sua forma metafórica: “O morto-vivo é substituído por um mortal, que por uma razão qualquer necessita da energia vital de outra

Il ne possède qu'une demi-existence. C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux, qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister. L'écrivain le sait, et lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. A peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, s'épanouit, devient enfin ce qu'il est : un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement - comme sur le visage d'un enfant les traits de son père et de sa mère - les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur. Ensuite, la lecture terminée, le livre épuisé, abandonné par le lecteur, attendra un autre vivant afin de féconder à son tour son imagination, et, s'il a la chance de réaliser sa vocation, il passera ainsi de main en main, comme un coq qui tamponne successivement un nombre indéfini de poules.”

⁶¹⁹ Cf. COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê ?*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 22.

⁶²⁰ THURLINGS, Mariska Koopman. “Tournier, prince des ténèbres”. In : ACKE, Daniel e CHIMKOVICH, Arthur (org.). *Du syncrétisme des figures mythographiques en littératures française et européenne*. Bruxelles: Vubpress, 2007, p.180-191.

⁶²¹ A ideia de declínio da religiosidade no Ocidente, defendida no artigo de Mariska, pode ser criticada através da proposta, mais acertada, a nosso ver, de uma reconfiguração dessa religiosidade. No artigo intitulado “Anotações sobre Religião e Globalização”, o professor Renato Ortiz adverte: [...] o advento da sociedade industrial não implica o desaparecimento da religião, mas o declínio de sua centralidade enquanto forma e instrumento hegemônicos de organização social. Ou seja, o processo de secularização confina a esfera de sua atuação, a limites mais estreitos, mas não a apaga enquanto fenômeno social. [...] Na verdade, a modernidade desloca, sem eliminá-lo, o lugar que ocupava nas sociedades passadas (p.62). ORTIZ, Renato. Anotações sobre Religião e Globalização. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v.16, n. 47, p.59-74, out.2001. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v16n47/7720.pdf>>. Acesso em: 14 de setembro de 2015.

peessoa e que, por esse meio, consegue prolongar sua existência”⁶²² (THURLINGS, 2007, p. 181, tradução nossa). A essa definição cabe a complementação do já citado verbete “vampire”, do *Dictionnaire des symboles* (1982), de que o vampiro, símbolo do apetite de viver, transfere ao outro essa fome voraz e autodestrutiva.

Ao contrário de outros predadores, como o ogro, o criminoso psicopata e o tirano – citados por Mariska -, o que diferencia o vampiro é justamente a apropriação da “alma” ou da “personalidade” de suas vítimas. É nesse sentido que a metáfora do vampiro cabe perfeitamente na caracterização da obra literária como um ser sedento de sangue que busca novas vítimas-leitores, tal como estabelecida por Michel Tournier em seu *Le vol do vampire*, como registramos anteriormente.

Em alguns romances de Jacques Chessex essa metáfora do vampiro pode ser estendida a certos personagens. Em *La mort d'un juste* (1996), por exemplo, o protagonista Aimé Boucher, ao mesmo tempo em que é devorado por seus próprios demônios, seduz suas jovens alunas, com sua escritura e domínio sobre as palavras, a ponto de ser suspeito de ter causado a morte de uma delas. É através das palavras, portanto, que o teólogo e professor Boucher vampiriza:

- É preciso chamar as coisas por seus nomes. *Foi uma violação*, senhor Boucher. A investigação se manifestou sem disse me disse. Para o Tribunal... Somente a sua idade e a reputação de seus livros evitaram o pior. O senhor ainda ri? Sim, uma violação, senhor Boucher. No início, as duas jovens não consentiram, o senhor sabe perfeitamente, o senhor as pressionou, obrigadas, influenciadas por seus livros, seus discursos e suas espertezas.⁶²³ (CHESSEX, 1996, p. 10-11, tradução nossa).

O vampiro é a imagem mítica de certa confluência de questionamentos: sobre a imortalidade, a sexualidade, a questão religiosa⁶²⁴, o bem e o mal, a razão e a loucura, a legalidade e a ilegalidade. Ele encarna metaforicamente a rejeição de tabus religiosos e de liberdade sexual, no espaço entre civilização e selvageria.

⁶²² O texto em língua estrangeira é: “Le mort-vivant se trouve remplacé par un mortel, qui pour une raison quelconque a besoin d’énergie vitale d’autrui et qui, par ce moyen, parvient à prolonger son existence.”

⁶²³ O texto em língua estrangeira é: “ – Il faut appeler les choses par leur nom. *C’était un viol*, monsieur Boucher. L’enquête n’a pas mâché ses mots. Pour le Tribunal... Seuls votre âge, et la réputation de vos livres, vous ont évité le pire. Vous riez toujours ? Oui, un viol, monsieur Boucher. Au début les deux jeunes filles n’étaient pas consentantes, vous le savez parfaitement, vous les avez pressées, contraintes, influencées avec vos livres, avec vos discours et vos ruses.”

⁶²⁴ “Le vampire fait voir *la mort* comme elle est dans *le mort*. Il ne ressuscite pas d’entre les morts mais persiste dans la position de ‘l’exister-mort’, exprimant la mort comme *état* et non comme *passage*.” ACKE, Daniel e CHIMKOVICH, Arthur (org.). *Du syncrétisme des figures mythographiques en littératures française et européenne*. Bruxelas : Vubpress, 2007, p. 33.

Assim também – nesse espaço tênue que separa a vida do nada -, o personagem Aimé Boucher é aquele que incorpora a ambiguidade entre o poeta público e o poeta mascarado, dissimulado, maldito.⁶²⁵ Sem poder controlar sua “pluma”, ele se deixa tentar e escreve seu poema maldito, intitulado “La Sainte Cène”. É uma publicação satânica, que irresistivelmente engendrará o mal:

Que me entendam bem: esse poema não foi *facil!* Eu o tinha escrito sob o domínio de um desejo violento: um texto ao mesmo tempo imposto e tornado inventivo pela paixão que me possuía. Mas... me *possuía?* Trabalhador furioso, é o mínimo que posso dizer. Talvez riam se eu confessar o reconhecimento de uma manifestação do Inimigo nessa história de possessão.⁶²⁶ (CHESSEX, 1996, p. 31, tradução nossa)

Vampirizado por sua escritura, é hora de Boucher, teólogo formador de pastores e autor de um poema profano – fazer suas vítimas, as jovens e belas alunas que, por sua vez, serão vampirizadas pelas palavras sacrílegas – palavras em que o amor carnal das mulheres se confunde com a contemplação do corpo santo. Paralelamente, o diálogo desse autor do “poema fatal”, o “poema que mata”⁶²⁷, é com os escritores que “mostram” a morte:

- Você me diz que escreveu bastante sobre a morte, prosseguia ele debochando. Veja bem, a maioria dos escritores que admirei falam pouco sobre a morte. Eles mostram a morte, ou melhor, eles mostram as pessoas que morrem, Flaubert, a agonia de Emma. Tolstoi, Anna se jogando sob o trem...⁶²⁸ (CHESSEX, 1996, p. 31, tradução nossa)

A obra-predadora, para Michel Tournier, é aquela que se espalha ao acaso, em busca de leitores. Para Chessex, é aquela que encontra sua presa-leitor em cada uma de suas palavras ainda quentes, como sangue.⁶²⁹ É a imagem perfeita do que conclui Mariska Koopman-Thurlings, no artigo supracitado, quando explicita que a metáfora do vampiro caracteriza o efeito que uma obra de ficção exerce tanto sobre o leitor quanto sobre o autor: “Um objeto de arte não é apenas um vampiro para seu criador, o esvaziando de sua substância

⁶²⁵ “En fait j’avais eu deux attitudes dans l’écriture: celle du poète public, et celle du poète masqué, - mais masqué une seule fois, je le jure, une seule et unique fois.” (CHESSEX, 1996, p. 27)

⁶²⁶ O texto em língua estrangeira é: “Que l’on m’entende bien : ce poème n’était pas *facile!* Je l’avais écrit sous la dictée d’un violent désir: un texte à la fois imposé, et rendu ingénieux par la passion qui me possédait. Mais... me *possédait?* Travailleur furieux, c’est le moins que je puisse dire. On rira peut-être si j’avoue reconnaître une manifestation de l’Ennemi dans cette histoire de possession.”

⁶²⁷ Cf. CHESSEX, 1996, p. 120.

⁶²⁸ O texto em língua estrangeira é: “- Vous me dites que vous avez beaucoup écrit sur la mort, poursuivait-il en se moquant. Voyez-vous, la plupart des écrivains que j’ai aimés parlent peu de la mort. Ils la montrent, la mort, ou plutôt, ils montrent des gens qui meurent. Flaubert, l’agonie d’Emma. Tolstoï, Anna se jetant sous le train...”

⁶²⁹ “C’est pourquoi, chaque 15 août, je relis le poème. Où en suis-je avec mon sujet? Quelle nostalgie d’une telle aventure, quelle exaltation à l’écrire, quelle fête ai-je à revivre en reprenant le texte vers à vers, strophe par strophe, retrouvant ma proie dans chacun de ses mots encore chauds ?” (CHESSEX, 1996, p. 140).

essencial e o deixando anêmico após a criação, ele pode exercer também uma atração vampiresca sobre o receptor”⁶³⁰ (THURLINGS, 2007, p. 189, tradução nossa).

Assim, conforme conclui Thurlings, o pacto autor-leitor pode assumir um caráter diabólico quando este autor-príncipe das trevas, a exemplo de Tournier e de Chessex, convida este leitor-vítima a entrar em sua casa-obra. É a imagem que Jacques Chessex tenta elaborar através de seu personagem Aimé Boucher, para citar apenas um de seus tipos criados sob a ambígua perversidade vampiresca. Imagem que reflete o que diz Georges Bataille, citado por Jacques Chessex em *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel (2002), sobre a essência da literatura:

A respeito da punição e do mal que Calvino associa à carne, uma frase de Georges Bataille sempre ocupou meu pensamento: “se a literatura se distancia do mal, ela se torna rapidamente um tédio”. Ora, o mal supremo que repreenderam em todos os meus livros foi precisamente a fascinação erótica. Perguntaram-me qual a origem disso. Minha resposta está na frase de Georges Bataille.⁶³¹ (CHESSEX, 2002, p. 75, tradução nossa)

Erótica por excelência, a obra de ficção é claramente vampiresca para Jacques Chessex, no sentido em que essa metáfora pode ser traduzida como a ausência de fronteiras da própria literatura. Na medida em que o extratemporal vampiro figura a possibilidade de transcendência da morte, esse poder emancipador pode ser vinculado à meditação sobre o significado da arte. No caso de Chessex, autor autônomo que não renega seu pertencimento, a comparação com Drácula parece ser aqui a mais cabível, já que, para atuar em outros espaços e para poder repousar, o personagem de Bram Stocker precisava da terra de seu próprio túmulo.

3.4.2 Literatura e mal, escritura e crime

Eurídice Figueiredo evoca, em seu artigo intitulado “A pós-memória em Patrick Modiano e W.G. Sebald”, a pós-memória como a herança de trauma recebida pela geração

⁶³⁰ O texto em língua estrangeira é: “Un objet d’art n’est pas seulement un vampire pour son créateur, vidant celui-ci de sa substance essentielle et le laissant exsangue après la création, il peut aussi exercer un attrait vampirique sur le récepteur.”

⁶³¹ O texto em língua estrangeira é: “A propos de la punition et du mal que Calvin associe à la chair, une phrase de Georges Bataille m’a toujours occupé l’esprit : ‘Si la littérature s’éloigne du mal, elle devient vite ennuyeuse’. Or le mal suprême qu’on m’a reproché dans tous mes livres, c’est précisément la fascination érotique. On m’a demandé quelle en était l’origine. Ma réponse est dans la phrase de Georges Bataille.”

que nasceu durante a guerra ou logo depois. A cultura desorientada e desiludida dos pós-guerras do século XX, cujas imagens de vida devastada são Auschwitz e Hiroshima, encontra espaço na literatura através da experiência do choque benjaminiana, que está na origem da estética do trauma estudada por Karl Erik Schollhammer.

A narrativa da violência, como tentativa de lidar com esse elemento banal da realidade, é uma das expressões artísticas de notabilidade na chamada pós-história. Em *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*⁶³² (2013), Karl Erik Schollhammer resume: “Na literatura e nas artes o alvo principal é esse elemento enigmático e fugidio presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, e a expressão torna-se uma maneira de se aproximar da violência e ao mesmo tempo de se proteger dela.” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 8).

Esse duplo movimento esboçado por Schollhammer – de aproximação inevitável da violência e de autoproteção de seus efeitos – parece reunir em sua aparente dicotomia o mesmo teor da comparação feita por Vilém Flusser, em *A escrita*⁶³³ (2010), entre a escritura, em seu todo, incluindo sua crítica, e o crime:

Quem escreve é sempre um criminoso porque sempre mente, até mesmo quando não está ciente disso. [...] Aquele que lê criticamente é sempre um criminoso, porque ele não pega de maneira solidária o braço que lhe é estendido por quem escreve, ao contrário, avança ao longo desse braço até alcançar o escritor, para de dentro dilacerá-lo. Muitos escritores, contudo, procuram exatamente uma crítica como essa, porque é só com ela que se evidencia o que se passou por eles ao escrever. (FLUSSER, 2010, p. 144)

Ler criticamente, para Flusser, é dilacerar. Assim, para o filósofo, esse sentimento de absurdidade do escrever é uma consequência do “tornar-se consciente do escrever como engajamento e gesto de expressão” (FLUSSER, 2010, p. 146), é um duplo olhar, tanto na cena cultural quanto em si próprio, em sua própria finitude. Voltando a Schollhammer, podemos dizer que o escrever para dilacerar-se e ser dilacerado é o que aproxima e protege da violência, numa zona de perigo que define a própria literatura, conforme compreende Georges Bataille.

Ao opor a literatura ao cristianismo, que se dirige a uma comunidade organizada, Bataille, em *A literatura e o mal*⁶³⁴ (1989), publicado em 1957, define que a literatura se dirige ao indivíduo, isolado e perdido:

⁶³² SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

⁶³³ FLUSSER, Vilém. *A Escrita – Há um futuro para a escrita?*. Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

⁶³⁴ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

A literatura não pode assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Não lhe convém concluir: “O que eu digo nos obriga ao respeito fundamental das leis da cidade?”; ou, como o cristianismo o faz: “O que eu disse (a tragédia do Evangelho) nos obriga no caminho do Bem” (isto é, na verdade, da razão). A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apoia nela. Ela pode dizer tudo. (BATAILLE, 1989, p. 22).

Porque pode dizer tudo – exercer a *parresía*⁶³⁵ – é que a literatura é identificada por Bataille ao mal, aquele mal que nos lembra que a razão não pode ser soberana e que nossa racionalidade não pode ser fixada sobre o binômio interdito/transgressão. É nesse tudo dizer, que obviamente nos remete ao enunciado parresiástico foucaultiano, que reside “a tarefa literária autêntica”, no “desejo de uma comunicação fundamental com o leitor” (BATAILLE, 1989, p. 22). O mal se identifica com a morte, pois “é sempre a morte - pelo menos, a ruína do sistema do indivíduo isolado à procura da felicidade na duração - que introduz a ruptura sem a qual ninguém acede ao estado de arrebatamento” (BATAILLE, 1989, p. 23).

Dando voz aos que silenciaram, escritores como Jacques Chessex nos lembram de que ontem mesmo estávamos sem chão, nos lembram de que hoje mesmo continuamos sem chão. Para pisar em solo seguro novamente, se é que será possível remover todas as minas terrestres dissimuladas, qualquer memória mínima é válida, qualquer rastro de reparação é conveniente e qualquer dilaceramento é reconstrução. Afinal, como afirma o escritor Blaise Cendrars, o único tema literário existente é o homem e o “outro” é o homem que escreve.

3.4.3 O outro, esse homem que escreve

Mencionamos anteriormente o jogo especular de duplos elaborado por Jacques Chessex em seu romance *Le Vampire de Ropraz*: a dama de branco, duplo de Favez; o vampiro de Ropraz, duplo do escritor. Paralelamente, a identidade da dama de branco não é revelada, assim como permanecem ignoradas a identidade do vampiro de Ropraz ou aquela do soldado desconhecido. Entretanto, o leitor crítico Jacques Chessex revela, no capítulo XVI de seu romance, a identidade de seu conterrâneo Frédéric Louis Saucer, pseudônimo de Blaise Cendrars:

⁶³⁵ No caso específico de Jacques Chessex, identificamos o exercício da *parresía* – a prática do dizer-a-verdade (le *vrai-dire*) – como fator de emancipação autoral, de libertação das amarras religiosas e regionalistas de uma literatura confinada.

A investigação das autoridades federais permitiu estabelecer que o voluntário de primeira classe Charles-Augustin Favez é incorporado ao batalhão da Legião Estrangeira como soldado de infantaria no grupo de combate comandado pelo suíço Frédéric Sauser, que escreveu alguns poemas sob o nome de Blaise Cendrars.⁶³⁶ (CHESSEX, 2007, p. 85, tradução nossa)

A ironia de Jacques Chessex vai longe. Entre 1911 e 1961, Cendrars publicou vários livros de poemas.⁶³⁷ Sua extensa obra inclui, ainda, romances, contos e ensaios, entre os quais *L'or*⁶³⁸ (1925), *Moravagine*⁶³⁹ (1926) e *La main coupée* (1946). Nascido na Suíça, em 1887, Blaise Cendrars foi naturalizado francês em 1916. Grande viajante, ele esteve no Brasil mais de uma vez, travando amizade com os modernistas Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade.⁶⁴⁰

No epílogo de seu romance, Jacques Chessex revela, ainda, a fonte de Blaise Cendrars para a escritura de *Moravagine*:⁶⁴¹

O dito Cendrars lhe reserva um bom acolhimento e lhe arranca certas confidências, apesar da desconfiança de Favez, para um livro que ele quer escrever qualquer dia sobre um jovem estripador de moças. Ele já sabe até o título: *Moravagine*.⁶⁴² (CHESSEX, 2007, p. 85-86, tradução nossa).

Assim, Chessex transita entre as posições complementares de leitor-autor e autor-leitor, estabelecendo uma intertextualidade que pode ser compreendida como a memória da literatura. A leitura cruzada nos conduz ao texto de seu conterrâneo, cujo título foi traduzido em português por *Morravagin*⁶⁴³:

Quem era Morravagin na realidade?

Eu o conheci em 1907 num restaurante operário de Mattenhof, em Berna. Sentado de lado num banco, engolia sua porção de batata assada e uma xícara grande de café

⁶³⁶ O texto em língua estrangeira é: “L’enquête des autorités fédérales a permis d’établir que le volontaire de première classe Charles-Augustin Favez est incorporé au bataillon de la Légion étrangère comme fantassin dans le groupe de combat commandé par le caporal suisse Frédéric Sauser, qui a écrit quelques poèmes sous le nom de Blaise Cendrars.”

⁶³⁷ Cf. < http://www.bnf.fr/documents/biblio_cendrars.pdf >. Acesso em: 13 de outubro de 2015.

⁶³⁸ *O Ouro*. Publicado no Brasil pela L&PM.

⁶³⁹ *Morravagin*. Publicado no Brasil pela Companhia das Letras.

⁶⁴⁰ Cf. < <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0601/060120.pdf> >. Acesso em: 13 de outubro de 2015.

⁶⁴¹ Apesar de o título, em português, ter sido traduzido como *Morravagin*, preservamos, na citação, a grafia original em francês, para explicitar o jogo de palavras “mort au vagin”.

⁶⁴² O texto em língua estrangeira é: “Lequel Cendrars lui réserve un bon accueil et lui arrache certaines confidences, malgré la méfiance de Favez, pour un livre qu’il veut écrire un jour ou l’autre sur un fou éventreur de jeunes filles. Il en connaît même déjà le titre : *Moravagine*.”

⁶⁴³ CENDRARS, Blaise. *Morravagin*: romance. *O fim do mundo filmado pelo anjo Notre-Dame*. Tradução e notas: Dorothe de Bruchard. Coordenação editorial, notas e posfácio: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

com leite. Como não tivesse pão, paguei um pedaço para ele. Como não soubesse aonde ir, levei-o até a minha casa. Era um indivíduo triste que estava saindo da prisão. Violentara duas menininhas. Fora condenado a vinte e cinco anos. Era um pobre coitado completamente embrutecido. E que sentia vergonha. E que se escondia. Eu tivera de fazê-lo beber para que me contasse a pobre coitada de sua vida morta. Era, em suma, uma vítima da Obra de evangelização das prisões. Chamava-se Meunier, ou Ménier. O que mais me ficou foi seu aspecto físico. *Courcelles, 13 de agosto de 1917* (CENDRARS, 2003, p. 240)

No jogo das identidades fluidas - para usar uma expressão cunhada pelo sociólogo Zygmunt Bauman⁶⁴⁴ - operado tanto por Jacques Chessex quanto por Blaise Cendrars, pouco importa se Moravagine tem um nome, seja ele Meunier ou Ménier ou Favez. Ou Jack, o estripador.⁶⁴⁵ Desconhecidos, como o soldado, ou heróis populares livremente flutuantes, como define Bauman, fazem parte de um mesmo jogo especular que visa, em sua base, desestabilizar papéis (leitor-autor), campos de conhecimento (história-literatura) e referências (Cendrars-Chessex). Tudo faz parte de um mesmo reservatório biográfico, tal como designado por Blaise Cendrars: “Por isso é que todos os livros se parecem. São todos autobiográficos. Por isso existe um único tema literário: o homem. Por isso existe apenas uma literatura: a desse homem, desse Outro, o homem que escreve” (CENDRARS, 2003, p. 240).

O outro que escreve é o duplo do autor, sua “performance”. Objetivando esclarecer o que compreende por “performance”, a professora argentina Diana Klinger, no livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*⁶⁴⁶ (2007), compara o escritor ao ator de teatro, “um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*”⁶⁴⁷ (p. 53-54):

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade [...]. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua

⁶⁴⁴ O sociólogo Zygmunt Bauman, em seu livro-entrevista *Identidade* (2005), compara a composição da identidade com a montagem de um quebra-cabeça, frisando, entretanto, que à diferença do jogo vendido nas lojas, “que vem completo em uma caixa”, o quebra-cabeça biográfico é incompleto e tem muitas peças faltando: “Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, ‘estar fixo’ – ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa – é cada vez mais malvisto” (BAUMAN, 2005, p. 35).

⁶⁴⁵ “A população está aterrorizada. Os boatos se tornam mais precisos. Os jornais dedicam colunas inteiras à enumeração das vítimas daquele a que chamam ‘Jack, o estripador’. Divulgam sua descrição. É oferecida uma recompensa por sua detenção. Reconheço a silhueta que emerge desses relatos. É Moravagine.” (CENDRARS, 2003, p. 62)

⁶⁴⁶ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

⁶⁴⁷ Itálico da autora.

exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras.⁶⁴⁸ (KLINGER, 2007, p. 54-55)

No pós-posfácio do romance *Morravagin*, assinado por Carlos Augusto Calil, o ensaísta afirma que o texto híbrido de Cendrars “é a ilustração de um percurso sinistro da história recente, em que a guerra se torna aceitável, lógica, necessária e profilática” (CALIL in CENDRARS, 2003, p. 286). A obra é também o “acerto de contas entre escritor e seus duplos, multiplicados numa galeria de espelhos” (CALIL in CENDRARS, 2003, p. 286), uma vez que Cendrars, ele mesmo, se torna personagem de sua história no final do romance, tornando, assim, explícita a sua dupla identidade:

Como o nome verdadeiro do escritor era Frédéric-Louis Sauser, e Blaise Cendrars, seu pseudônimo, a multiplicação de duplos não se dá em progressão aritmética e, sim, geométrica. Como demonstra Claude Leroy em *La main de Cendrars* (Villeneuve d’Ascq (Nord), Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 133-4), “o pseudônimo se torna um simulacro de nome”. Pela “troca de assinaturas [entre o pseudônimo e seu duplo], uma prática espiraloide da autocitação, por sua vocação de realizar um romance-não-romance ou estranhas biografias do biógrafo, Cendrars generaliza o reino do falso. Não o falso da ilusão ou da mentira, mas o falso do simulacro. (CALIL in CENDRARS, 2003, p. 313)

Lembramos que Jacques Chessex, em *Le Vampire de Ropraz*, proclama o seu duplo: “[...] vampiro de Ropraz, meu duplo, meu irmão!”⁶⁴⁹ (CHESSEX, 2007, p. 79). Assim fazendo, o escritor se insere nesse mundo em que vive um sujeito movente, ambíguo, fragmentado, de identidade estilhaçada, cuja categorização não inclui simetria ou pêndulo em equilíbrio. Sujeito entre-fronteiras, em que o próprio retrato de “eu” é uma posição enunciativa dialógica, “em constante desdobramento em direção à outridade de si mesmo”⁶⁵⁰, conforme posição de Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010).

Assim como seu conterrâneo Cendrars, Jacques Chessex é personagem de seus relatos. Todos os seus livros são autobiográficos, se levamos em conta a interpretação do linguista russo Mikhail Bakhtin sobre a não coincidência essencial entre autor e narrador⁶⁵¹, tendo em vista a distância temporal entre os momentos de vida e de escritura. É na fabulação de si, que o autor se olha no espelho, tal como exprime a bela imagem criada por Michel Foucault

⁶⁴⁸ Itálicos da autora.

⁶⁴⁹ “Rituel inversé, qui épaissit l’histoire de Favez dans l’étrange trouble en même temps qu’elle te fait nôtre, vampire de Ropraz, mon doublé, mon frère.”

⁶⁵⁰ *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 129.

⁶⁵¹ “Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro como *narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu ‘eu’ com o ‘eu’ de que falo, como suspender a mim mesmo pelos cabelos.” (BAKHTIN, 1998, p.360)

(1926-1984), na conferência “Outros Espaços” (1967), em que o filósofo francês posiciona o espelho como “um lugar sem lugar”, misto de utopia e heterotopia:

“No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. [...] é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe.”⁶⁵² (FOUCAULT, 2006, p. 415)

No espelho infinito, a fabulação de si que faz parte do movimento da ficcionalidade, só pode ser designada como a arte de moldar percursos⁶⁵³, na árdua negociação entre liberdade e solidão, entre identidade e alteridade, entre luz e sombra. No percurso moldado por Jacques Chessex, em suas intertextualidades, é que aparece com magnificência a obra-vampiro, aquela que expressa que toda criação é contagiosa, que todo leitor é colaborador e que todo autor, enfim, é plural. É o outro, aquele que escreve.

⁶⁵² FOUCAULT, Michel. “Outros Espaços”. In: *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006.

⁶⁵³ Michel de Certeau inicia o capítulo “A fala dos passos perdidos”, contido no livro *A Invenção do Cotidiano* (2000), obra em que o intelectual se interroga sobre a resistência do homem comum aos códigos impostos pela sociedade de consumo. Diz ele: “Existe uma retórica da caminhada. A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos.” (DE CERTEAU, 2000, p. 179).

CONCLUSÃO

Defendemos, na introdução e no corpus da tese, que a problemática do reconhecimento intra e extramuros vivenciada por escritores helvéticos de língua francesa pode ser lida como reflexo da pluralidade representativa dos próprios suíços. Essa foi a base da investigação sobre a postura identitária de um escritor como Jacques Chessex, premiado em Paris, mas sem reconhecimento na República Mundial das Letras, postura essa que buscamos destrinchar através dos estilhaços de memória revelados na obra romanesca do autor, em especial *Un Juif pour l'exemple* (2009) e *Le Vampire de Ropraz* (2007). A escritura da memória, enquanto escolha temática, revelou-se especialmente válida na discussão sobre a intencionalidade autoral, um de nossos focos, compreendendo essa noção, conforme a definição de Antoine Compagnon, como a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto.⁶⁵⁴

A motivação para mergulhar em semelhante tema vem, antes de tudo, da desconfiança tipicamente pós-moderna em relação a monopólios institucionais, situação conhecida por nós, brasileiros, constantemente incluídos naquilo que a tradição classifica como literatura periférica, se confrontada à existência de uma literatura central. Muito do esforço da literatura comparada vem, há tempos, no sentido de romper a ideia dessa centralidade. Em nosso caso, falamos especificamente da hegemonia e influência da literatura francesa, lembrando que a própria literatura comparada tem berço francês.⁶⁵⁵ Ainda mais particularmente, falamos na Suíça, país culturalmente periférico da Europa, embora, no âmbito da francofonia, excluído da etiqueta colonialista.

Constatamos que uma das vias trilhadas por Jacques Chessex, para escapar de reduções identificatórias oriundas de uma pátria literariamente “nanica”, foi aquela da crítica à história oficial, através de um processo emancipatório operado, entretanto, pela reivindicação ao pertencimento. Jacques Chessex, enquanto autor universal, quer romper a neutralidade suíça, transformando o não-dito em matéria-prima para o explícito. A *parresía* o conduzirá à execração pública e a alcunhas indigestas, como a “bruxa número um” do território helvético. Mais do que isso, definirá seu posicionamento no campo crítico helvético,

⁶⁵⁴ Cf. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47.

⁶⁵⁵ Cf. FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 23, p. 31-48, 2013.

ainda fortemente herdeiro de uma concepção oitocentista de “escritor nacional”. Sem requisitos para almejar tal categoria, Chessex foi morto simbolicamente no desfile de carnaval de sua cidade natal, Payerne. A morte, entretanto, não assustava o escritor, que fez dela uma obsessão literária. A morte, em Jacques Chessex, foi surpreendida por uma voz rude, seca e perturbadora.

E foi essa mesma voz, mordazmente irônica, que encenou a pátria puritano-calvinista, cuja relação conflituosa foi transposta, em seus escritos, através da exumação de suas próprias zonas sombrias, seus fantasmas e pecados, como denúncia ao insondável. Ao edificar seu percurso literário, o retrato que surge é aquele de um homem atormentado pelo mesmo sentimento paradoxal que devotou à sua terra, como se ambos estivessem condenados tanto ao sacramento do sacerdote quanto ao sacramento do monstro. A Suíça de Jacques Chessex é um celeiro de profanações e de tragédias, mas é, entretanto, um lugar por ele jamais abandonado. Em múltiplos sentidos, já que o abandono, em Chessex, inclui a persistência da versão conformista e hipócrita da neutralidade autoral de seus compatriotas, os “escritores nacionais”.

Em Jacques Chessex, reunir literariamente os rastros da memória não significa fazer um luto liberador ou um gesto de expiação permanente. Rever o passado no tempo-agora significa apenas construir, em seus livros-túmulos, um espaço de visita que rechaça representações apriorísticas e estereotipadas. Na obra do “*flâneur* de Ropraz”, a dimensão romanesca é aquela que permite lidar com a dor, sem que necessariamente a memória seja revolvida para curar qualquer mal-estar. Nesse sentido, o trabalho de vasculhar a memória é tarefa interminável, posicionando o escritor como uma espécie de híbrido entre Sísifo e o escavador benjaminiano.⁶⁵⁶

Entre tantas outras missões da literatura, cuja listagem é jamais exaustiva, a obra de Jacques Chessex cumpre uma delas: a de evidenciar diferentes percepções das motivações humanas através do exercício do pensamento. Um pensamento sem fronteiras, vívido na redução do limite entre ético e poético, no mínimo espaço em que reside a perplexidade e o prazer. E é por isso que, como seu duplo de papel, Jacques Chessex, morto em cena, dorme de um olho só no cemitério de Ropraz. Esperando novas noites para aprisionar mais um leitor a ser transformado.

⁶⁵⁶ Para a definição de escavador em Walter Benjamin, conferir: COETZEE, J.M.. As maravilhas de Walter Benjamin. *Novos Estudos*, nº 70, p. 99-113, nov. 2004.

REFERÊNCIAS

ACKE, Daniel ; CHIMKOVICH, Arthur (Org.). *Du syncrétisme des figures mythographiques en littératures française et européenne*. Bruxelas: Vubpress, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

_____. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGUIAR, Odílio Alves. A recepção biopolítica da obra de Hannah Arendt. *Conjectura*, v. 17, n. 1, p. 139-158, jan./abr. 2012

ALVES, Arthur. *Steiner: Leitura(s)*. Versão eletrônica. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/17776261/Leituras-sobre-George-Steiner>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Responsabilidade e julgamento: escritos morais e éticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *A vida do espírito*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 7. ed. São Paulo: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. Rio de Janeiro : Forense, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec/ Edunb, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

_____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Editora UNESP-Hucitec, 1998.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira nos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia, técnica e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas v. 1).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. Tradução de John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex : transcendance et transgression, entretiens avec Geneviève Bridel*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CENDRARS, Blaise. *Morravagin: romance. O fim do mundo filmado pelo anjo Notre-Dame*. Tradução e notas: Dorothé de Bruchard. Coordenação editorial, notas e posfácio: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHESSEX, Jacques. *Portrait des Vaudois*. Lausanne: Bertil Gallant, 1974.

_____. *Carabas*. Paris: Grasset, 1971.

_____. *Judas, le transparent*. Paris: Grasset, 1982.

_____. *Jonas*. Paris: Grasset, 1987.

_____. *Flaubert ou le désert en abîme*. Paris : Grasset, 1991.

CHESEX, Jacques. *La Mort d'un juste*. Paris: Grasset, 1996.

_____. *Monsieur*. Paris: Grasset, 2001.

_____. *Avant le matin*. Paris: Grasset, 2006.

_____. *L'Imparfait*. Orbe: Bernard Campiche Éditeur, 2006.

_____. *Pardon mère*. Paris: Grasset, 2008.

_____. *Un juif pour l'exemple*. Paris: Éditions Grasset & Fasqualle, 2009.

_____. *Le Dernier Crâne de M. de Sade*, Grasset, 2010

_____. *L'Interrogatoire*. Paris: Grasset, 2011.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Ed. Robert Laffont e Ed. Jupiter, 1982, édition corrigée.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. *Literatura para quê ?*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*, 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Pardoner : L'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris: Éditions Galilée, 2012.

D'HULST, Lieven ; MOURA, Jean-Marc (Org.). *Les Études littéraires francophones : état des lieux*. Lille : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, Collection UL3 travaux et recherches, 2003.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente. *RBCS*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 55, p. 5-19, jun. 2004.

FAIVRE, Antoine (Org.). *Les Vampires: Colloque de Cerisy*. Cahiers de l'Hermétisme. Paris: Éditions Albin Michel, 1993.

FIGUEIREDO, Eurídice. A pós-memória em Patrick Modiano e W.G. Sebald. *ALEA*. Rio de Janeiro, v. 15, n.1, p. 137-151, jan-jun 2013.

_____. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 23, p. 31-48, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há um futuro para a escrita?*. Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e Escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006.

_____. *O governo de si e dos outros*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2012.
FOUCAULT, Michel.

FRANCILLON, Roger (Org.). *Histoire de la littérature en Suisse romande : de la Seconde Guerre aux années 1970*, v.3. Lausanne: Editions Payot, 1998.

FRANCILLON, Roger; JAQUIER, Claire; PASQUALI, Adrien. *Filiations e filatures: littérature et critique en Suisse romande*. Genebra : Editions Zoé, 1991.

FRIGERIO, Vittorio; RENEVEY, Corine (Org.). *Dans le palais des glaces de la littérature romande*. Amsterdam: Éditions Rodopi B.V., 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. *Fiction et diction*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1991

GORCEIX, Paul. *Littérature francophone de Belgique et Suisse*. Paris: Ellipses, 2000.

GSTEIGER, Manfred. *La nouvelle littérature romande*. Vevey : Éditions Bertil Gallant ; Lausanne e Zurique : Éditions Ex Libris, 1978.

HALEN, Pierre. Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone. *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 13-31. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/009005ar>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

_____. Le 'système littéraire francophone': quelques réflexions complémentaires. In : D'HULST, Lieven ; MOURA, Jean-Marc (Org.). *Les Études littéraires francophones : état des lieux*. Lille : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, Collection UL3 travaux et recherches, 2003, p. 25-37.

_____. Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone. Disponível em: <https://www.academia.edu/1190063/NOTES_POUR_UNE_TOPOLOGIE_INSTITUTIONNELLE_DU_SYST%C3%88ME_LITT%C3%89RAIRE_FRANCOPHONE>. Acesso em: 10 mar. 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: O que é o Esclarecimento?*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Versão eletrônica. Disponível em:
<http://ensinarfilosofia.com.br/_pdfs/e_livors/47.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2014.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

KUNDERA, Milan. *A cortina*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LAUREL, Maria Hermínia Amado. Les écrivains et la langue : le cas de Chales Ferdinand Ramuz. *Mathésis*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, n.15, p. 275-289, 2006.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LOVERCRAFT, H.P.. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MACHADO, Luís Eduardo Wexell. *Vertentes do Fantástico: do gótico à álgebra mágica*. Petrópolis: KB+, 2013.

MAGGETTI, Daniel (Org.). *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*. Lausanne: Éditions Payot, 1995.

_____. (Org.). *Les Écrivains suisses et La Nouvelle Revue française*. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010. (Études de littérature des 20e et 21e siècles)

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organização de Sírio Passenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MONNIER, Jean-Pierre. *Ecrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit*. Vevey, Editions bertl Galland, 1979

NARTEAU, Carole; NOUAILHAC, Irène. *Mouvements littéraires français du Moyen âge au XIXe siècle*. Paris: Librio, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Tradução de R. R. Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: Loyola, 2005.

_____. *Sobre verdade e mentira*. Organização e tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo : Hedra, 2007.

_____. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, Silvana. *Realismo na literatura brasileira*. Curitiba: Iesde Brasil, 2008.

PAULA, Adna Candido de; SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana: um diálogo possível*. Dourados, MS: UFGD, 2011.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERCORARO, Rossano (Org.). *Os filósofos: clássicos da filosofia: v. III: de Ortega y Gasset a Vattimo*. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.

PRSTOJEVIC, Alexandre. Poétique du témoignage : vraisemblance et récit extrême. In : OUELLET, Pierre ; HAREL, Simon (Org.). *Quel Autre ? L'altérité en question*. Quebec: VLB Éditeur, 2007.

RAMUZ, Charles Ferdinand. *Deux lettres*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1992.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Tempo e narrativa, tomo 1*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção, v. 2*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2010.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- SCHNYDER, Peter (Org.). *Visions de la Suisse : à la recherche d'une identité: projets et rejets*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, collection Helvetica, 2005.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SEBALD, W.G. *Guerra aérea e literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- STEIN, Lilian et al.. *Falsas memórias: fundamentos científicos e suas aplicações clínicas e jurídicas*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- _____. Avanços metodológicos no estudo das falsas memórias: construção e normatização do procedimento de palavras associadas. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 19 (2), 166-176.
- STEINER, George. *No Castelo de Barba Azul - Algumas notas para a redefinição da cultura*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 2004.
- TOURNIER, Michel. *Le vol du vampire*. Paris: Folio, 1981.
- _____. *O Rei dos Álamos*. Tradução de Joana Morais Varela. Lisboa: Ed. Dom Quixote, 2007.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.
- WALZER, Michael. *Guerras justas e injustas: uma argumentação moral com exemplos históricos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ANEXO A - Obras de Jacques Chessex

Obras de Jacques Chessex

Poesia

- Le Jour proche*. Lausanne: Aux Miroirs partagés, 1954.
- Chant de printemps*. Genève: Jeune Poésie, 1955.
- Une Voix la nuit*. Lausanne: Mermod, 1957.
- Batailles dans l'air*. Lausanne: Mermod, 1959.
- Le Jeûne de huit nuits*. Lausanne: Payot, 1966.
- L'Ouvert obscur*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1967.
- Elégie soleil du regret*. Vevey : Bertil Galland, 1976.
- Le Calviniste*. Paris: Grasset, 1983.
- Myriam*. Lausanne: Pierre-Alain Pingoud, 1987.
- Comme l'os*. Paris: Grasset, 1988.
- Dans la Page brumeuse du sonnet*. Lausanne: Pierre-Alain Pingoud, 1989.
- Elégie de Pâques*. Lausanne: Pierre-Alain Pingoud, 1989.
- Neige*. Gavorate: Stamperia del Portico, 1989.
- Si l'Arc des coqs*. Lausanne: Pierre-Alain Pingoud, 1989.
- Plaie ravie*. Lausanne: Pierre-Alain Pingoud, 1990.
- Les Aveugles du seul regard*. Lausanne: Pierre-Alain Pingoud, 1991.
- Le Buisson*. Saint-Prex: Atelier de St-Prex, 1991.
- Songe du corps élémentaire*. Lausanne et Neuchâtel: Simecek et Ditesheim, 1992.
- La Fente*. Saint-Prex: Atelier de St-Prex, 1993.
- Le Rire dans la faille*. Martigny: Le Manoir, 1993.
- Les Elégies de Yorick*. Yvonand: Bernard Campiche, 1994.
- Le Temps sans Temps*. Paris: Le Cherche Midi, 1995.
- Cantique*. Yvonand : Bernard Campiche, 1996.
- La Bête de Tal Coat*. Saint-Prex: Atelier de St-Prex, 1996.
- Sur une gravure de Tal Coat*. Saint-Prex: Atelier de St-Prex, 1996.
- Poésie I, II, III*. Yvonand: Bernard Campiche, 1997.
- Le désir de la neige*. Paris: Grasset, 2002.
- Les eaux et les forêts*. Genebra: Le Miel de l'Ours, 2003

Douze poèmes pour un cochon. Lausanne: Chabloz, 2004.

Allegria. Paris: Grasset, 2005.

Où va la rivière bue. Genebra: Le Miel de l'Ours, 2006.

Revanche des purs. Paris: Grasset, 2008.

La Chattemite. Cuenca: Cuadernos del Hocino, 2008.

Romances e contos

La Tête ouverte. Paris: Gallimard, 1962.

La Confession du pasteur Burg. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1967.

Carabas. Paris: Grasset, 1971.

L'Ogre. Paris: Grasset, 1973.

L'Ardent Royaume. Paris: Grasset, 1975.

Le Séjour des morts. Paris: Grasset, 1977.

Les Yeux jaunes. Paris: Grasset, 1979.

*Le Voyage d'hiver*⁶⁵⁷. Paris: Hachette, 1979.

Où vont mourir les oiseaux. Paris: Grasset, 1980.

Judas le transparent. Paris: Grasset, 1982.

Jonas. Paris: Grasset, 1987.

Morgane madrigal. Paris: Grasset, 1990.

La Trinité. Paris: Grasset, 1992.

Le Rêve de Voltaire. Paris: Grasset, 1995.

La Mort d'un juste. Paris: Grasset, 1996.

L'Imitation. Paris: Grasset, 1998.

Portrait d'une ombre. Genebra: Éditions Zoé, 1999.

Incarnata. Paris: Grasset, 1999.

Sosie d'un saint. Paris: Grasset, 2000.

Monsieur. Paris: Grasset, 2001.

Le Fort et autres nouvelles. Genebra: Zoé, 2002.

L'Économie du ciel. Paris: Grasset, 2003.

L'Éternel sentit une odeur agréable. Paris: Grasset, 2004.

Avant le Matin. Paris: Grasset, 2006.

Le Vampire de Ropraz. Paris: Grasset, 2007.

⁶⁵⁷ Reunião de contos, sobre as quatro estações, escritos por Serge Rezvani, Jacques Chessex, Jean Freustié e Georges Perec.

Pardon mère. Paris: Grasset, 2008.

Un Juif pour l'exemple. Paris: Grasset, 2009.

*Une nuit dans la forêt*⁶⁵⁸. Genebra : Éditions Notari, 2009.

Le Dernier Crâne de M. de Sade. Paris: Grasset, 2010.

Hosanna. Paris: Grasset, 2013.

Crônicas

Reste avec nous. Lausanne : Cahier de La Renaissance Vaudoise, 1967.

Portrait des Vaudois. Lausanne: Cahier de La Renaissance Vaudoise, 1969.

*Hommage au major 1970*⁶⁵⁹. Lausanne: Au Verseau, 1970.

Bréviaire. Vevey: Bertil Galland, 1976.

Des cinq sens. Lausanne: Au Verseau, 1983.

Feux d'orée. Lausanne: Éditions de l'Aire, 1984.

Mort d'un cimetière. Lausanne: 24 Heures, 1989.

Dans la buée de ses yeux. Yvonand: Bernard Campiche, 1995.

L'imparfait. Yvonand: Bernard Campiche, 1996.

Avez-vous déjà giflé un rat?. Yvonand: Bernard Campiche, 1997.

Portrait d'une ombre. Carouge: Mini-Zoé, 1999.

Une chouette vue à l'aube. Lausanne: Chabloz, 2001.

De l'encre et du papier. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2001.

Les Têtes. Paris: Grasset, 2003.

L'Adoration. Lausanne: Chabloz, 2004.

*Ce que je dois à Fribourg*⁶⁶⁰. Fribourg: Bibliothèque cantonale et universitaire Fribourg, 2005.

Fribourg dans l'ici et l'ailleurs. Fribourg: La Sarine, 2007.

Ensaïos e críticas literárias

Hommage à Gustave Roud. Lausanne: Arts et Lettres, 1957.

Charles-Albert Cingria. Paris: Pierre Seghers, 1967.

Les Saintes Écritures. Lausanne: Bertil Galland, 1972.

*Adieu à Gustave Roud*⁶⁶¹. Vevey: Bertil Galland, 1977.

⁶⁵⁸ Com Manuel Müller.

⁶⁵⁹ Com Gaston Cherpillod, Henri Perrochon e Georges-André Chevallaz.

⁶⁶⁰ Com François Gross, Gérard Froidevaux e Marius Michaud.

Maupassant et les autres. Paris: Ramsay, 1981.
Flaubert ou le désert en abîme. Paris: Grasset, 1991.
Le Désir de Dieu. Paris: Grasset, 2005.
Écrits sur Ramuz. Lausanne: Éditions de l'Aire, 2005.
Le Simple préserve l'énigme. Paris: Gallimard, 2008.
L'Interrogatoire. Paris: Grasset, 2011.

Ensaïos sobre arte

Dessins de Pablo Picasso. Lausanne: Mermod, 1960.
*Hommage à Jacques Berger*⁶⁶². Lausanne: Pour l'Art, 1963.
Les Dessins d'Etienne Delessert. Lausanne: Bertil Galand, 1974.
Die fünf Sinne. Lausanne: Au Verseau, 1983.
L'Air d'Eros. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1984.
*Pierre Estoppey*⁶⁶³. Lausanne: Au Verseau, 1986.
La Muerte y la Nada (Antonio Saura). Paris: Pierre Canova, 1990.
Zao Wou-Ki. Genebra: Galerie Jan Krugier, 1990.
Pierre Estoppey. Lausanne: Galerie Paul Vallotton, 1991.
Marc Jurt ou La Lampe du Jour. Genebra: Galerie Patrick Cramer, 1991.
Marcel Poncet. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1992.
Olivier Charles. Vevey: Musée Jenisch, 1992.
*Raoul Ubac*⁶⁶⁴. Vevey: Musée Jenish, 1992.
Pierre Raetz. Neuchâtel e Bruxelles: Galerie 2016, 1992.
Venise. Lausanne: Jean Genoud, Lausanne, 1993.
À l'Ange rouge. Lausanne: Galerie Humus, 1995.
Bazaine. Paris: Skira, 1996.
Paysages envisagés. Paris: Galerie Caméra Obscura, 1996.
Dana. Neuchâtel: Galerie Ditesheim, 1996.
Figures de la métamorphose. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1999.
Le Dernier des monstres (Saura). Cuenca: Cuadernos del Hocinoco, 2000.
Notes sur Saura. Cuenca: Cuadernos del Hocinoco, 2001.
Les Dangers de Jean Lecoultre. Cuenca: Cuadernos del Hocinoco, 2002.

⁶⁶¹ Com Maurice Chappaz e Philippe Jaccottet.

⁶⁶² Com Gustave Roud, Georges Peilleux, Jacques Monnier e André Kuenzi.

⁶⁶³ Com Charles-Henri Favrod e André Kuenzi.

⁶⁶⁴ Com Bernard Blatter, Yves Bonnefoy e Anne Delfieu.

Marcel Pierre. Lausanne: Cheneau de Bourg, Lausanne, 2002.

Pietro Sarto. Lausanne: Chabloz, 2003.

Javier Pagola. Cuenca: Cuadernos del Hocinoco, 2004.

Thomas Fougeirol, Paris: Operae, 2004.

Dans la peinture de Sarto. Lausanne: Atelier de St-Prex et Chabloz, 2008.

*Jean Lecoultre ou la haine de la peinture*⁶⁶⁵. Sion: Matze, 2010.

Livros infantis

Le Renard qui disait non à la lune. Paris: Grasset, 1974.

Marie et le Chat sauvage. Paris: Grasset, 1979.

Neuf, l'œuf. Paris: Grasset, 1990.

François dans la forêt. Paris: Grasset, 1991.

Correspondências

Une vie nouvelle (correspondência com Michel Moret). Lausanne: Éditions de l'Aire, 2010.

Correspondance 1953-1976 (correspondência com Gustave Roud). Gollion: Infolio, 2011.

Fraternité secrète (correspondência com Jérôme Garcin). Paris: Éditions Grasset et Fasquelle, 2012

Prêmios e condecorações

Prix Schiller, 1963.

Prix Goncourt (por *L'Ogre*), 1973.

Diplôme d'honneur Hans-Christian Andersen, 1982.

Grand Prix du rayonnement français - Académie française (pelo conjunto da obra), 1983.

Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres – 1^{er} Ruban de la Francophonie, 1987.

Grand Prix de la Fondation vaudoise pour la promotion et la création artistiques, 1992.

Prix Mallarmé – Académie de Poésie Mallarmé (por *Les Aveugles du seul regard*), 1992.

Grand Prix de la langue française, 1999.

Chevalier de la Légion d'honneur, 2002.

Prix Goncourt de la poésie (pelo conjunto da obra), 2004.

Grand prix Jean-Giono, 2007.

Prix Sade, 2010.

⁶⁶⁵ Com Christophe Bataille.

Fontes:

ALS Chessex Chessex, Jacques: Fonds Jacques Chessex, 1953-1996 (Bestand). Disponível em: <<https://www.helveticaarchives.ch/detail.aspx?ID=165038>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

Bibliothèque nationale suisse (BN) - Helveticat. Disponível em: <http://www.helveticat.ch/search/query?term_1=Jacques+Chessex&locale=fr_CH&theme=Helveticat>. Acesso em: 15 dez. 2015.

BRIDEL, Geneviève. *Jacques Chessex - Transcendance et transgression*, entretiens avec Geneviève Bridel. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2002.

ANEXO B

Jayns Chesney

CHAT DE FUMÉE

poème écrit pour
la parution du livre
de Ropraz, en hommage
au Chat des armoiries

α

Lu le 2 juin 1994, à L'Estrée

Chat de l'obscur et chat de l'ombre
 Propice à l'effroi sans nombre
 Qui passe le cour et la haie ?
 C'est le Chat d'air et de fumée

Voici le livre de Rofvraz
 Travaux, récits, paysages
 Figures sauvées du trépas
 Vivants aux mouvants visages

Chat fourré, chat onctueux
 Aux yeux ouverts sur le songe
 Chat survenu aux vertueux
 Si leur rêve nous prolonge

2)

A la fin qu'est-ce qu'un livre ?
Une stèle, un monument
Pour que le temps se délive
De nos manques dans l'instant

Chat dressé portant la clef
Allant sur son champ de gueules
Aux forteresses du fourré
Où guetter l'ombre et l'éteule

Ainsi se voient ces feuilletés
Agrandissant notre espace
Du connu et du secret
Où revenir sur nos traces

L'ombre est liée à la lumière
 Comme les lignes de la main
 Comme le vent avec la pierre
 Et le chemin sous le chemin

Chat du jour et chat de la nuit
 Chat pratique des armoiries
 Cahier de Rojraz où luit
 La commune seigneurie

L'air, le temps, le blason
 La vieillesse avec l'enfance
 Les morts dormant sous leur gazon
 La nuit, leur voix sans absence

4)

La rivière et la colline
L'arbre, la cloche, l'école
Le vent sur l'épaule fine
La chapelle et la Parole

Les animaux et leurs maîtres
Les maîtres et leurs animaux
Les frêles de la nuit où jaitre
Avec l'ange et les égaux

Ails d'en-bas, ails d'en-haut
Des attendus la cohorte
Approchez ! J'ai ouvert la porte
Et tout le ciel en écho

Qui parle ainsi dans la brise
Avec les cris des oiseaux ?
Réponds, Chat à tête grise
Prince et fumée au reflet d'eau

Le chat se tait, le livre parle
Ainsi le poète et le lieu
De Rojraz au Royaume d'Arles
Silence et proverbe en Dieu

Jayus Chesney