



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Isabelle Godinho Weber

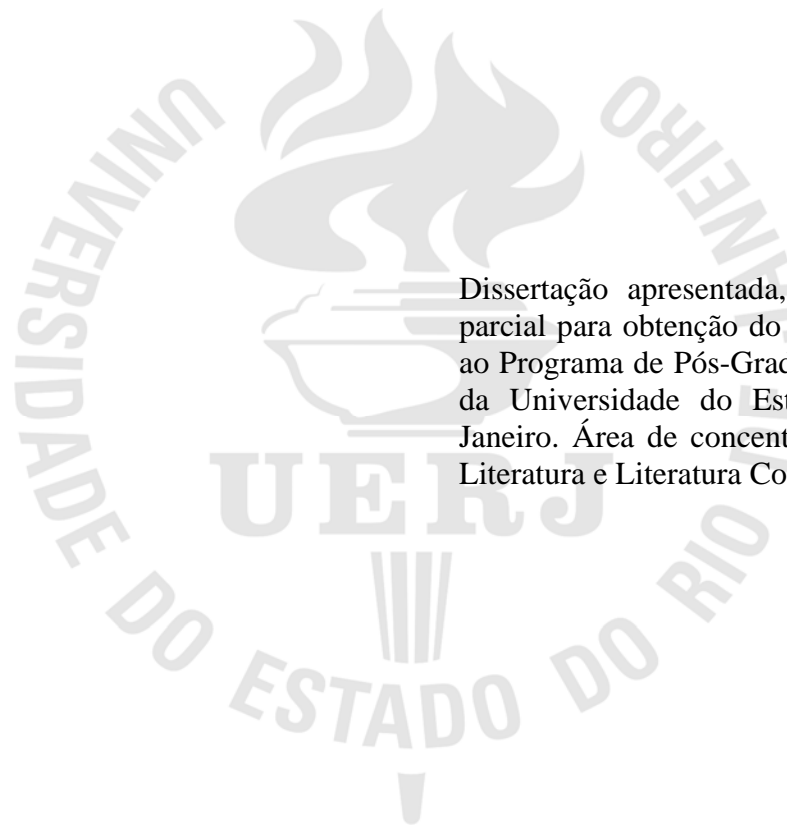
Relações entre manifestações insólitas e marcas históricas em *Le livre des nuits* de Sylvie Germain

Rio de Janeiro

2015

Isabelle Godinho Weber

**Relações entre manifestações insólitas e marcas históricas em *Le livre des nuits* de Sylvie
Germain**



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

Orientadora: Prof^ª. Dra. Claudia Maria Pereira de Almeida

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G372 Weber, Isabelle Godinho.
Relações entre manifestações insólitas e marcas históricas em Le livre des nuits de Sylvie Germain / Isabelle Godinho Weber. – 2015.
124 f.

Orientadora: Claudia Maria Pereira de Almeida.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Germain, Sylvie, 1954- Crítica e interpretação – Teses. 2. Germain, Sylvie, 1954-. Le livre des nuits – Teses. 3. Literatura moderna francesa – Séc. XX - História e crítica - Teses. 4. Realismo fantástico (Literatura) – Teses. 5. O maravilhoso na literatura – Teses. 6. Ficção histórica francesa – Teses. I. Almeida, Claudia Maria Pereira de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 840-95

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

Assinatura

Data

Isabelle Godinho Weber

**Relações entre manifestações insólitas e marcas históricas em *Le livre des nuits* de Sylvie
Germain**

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

Aprovada em 27 de março de 2015.

Banca Examinadora:

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

Prof^a. Dra. Celina Maria Moreira de Mello
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Maria Cristina Batalha
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2015

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Jean Weber e Eni Weber, por terem me incentivado a seguir o destino que escolhi. Obrigada pelo amor incondicional. Sem vocês essa conquista não teria sido possível.

À minha orientadora, professora doutora Claudia Almeida, pela dedicação, pelos conselhos e por todo o apoio que recebi. Foi um privilégio tê-la conhecido e espero um dia me tornar uma professora tão inspiradora.

À CAPES, por ter me auxiliado financeiramente com uma bolsa de mestrado, permitindo que eu me dedicasse exclusivamente à escrita da minha dissertação.

Aos meus amigos, pelas risadas e pelas inspirações.

A Pedro Simião, por ter me ajudado a trilhar esse caminho tortuoso, cujos percalços pareciam intransponíveis, mas que, com sua ajuda, pude enfrentar um a um. Obrigada por estar sempre ao meu lado.

Tout lecteur qui remarque un personnage, trouvant en lui matière à émotions, à rêverie ou à réflexions, lui refait un peu de vie, si infime soit ce peu. Les personnages n'habitent qu'en apparence dans les livres qui les ont délivrés de leurs limbes, ils n'aspirent qu'à s'en aller déambuler en tout sens, à transhumer d'un imaginaire à un autre, à visiter beaucoup de pays mentaux. Ils n'appartiennent pas à leur seul auteur, mais à une communauté. Ils n'appartiennent à personne. Ils attendent juste la chance d'être lus, pour exister davantage, et toujours autrement.

Sylvie Germain

RESUMO

WEBER, Isabelle Godinho. *Relações entre manifestações insólitas e marcas históricas em Le livre des nuits de Sylvie Germain*. 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

A proposta deste estudo é analisar o surgimento de uma nova manifestação do insólito ficcional no cenário literário francês novecentista, caracterizada pela incorporação insólita de eventos históricos. Em consonância com o questionamento pós-moderno sobre as limitações do discurso histórico tradicional, que pretendeu representar fielmente o passado, muitos romances insólitos publicados na França na segunda metade do século XX inseriram o referente histórico posicionando-o no mesmo grau de “realidade” que os fenômenos insólitos narrados. Levando em conta o quadro geral da pós-modernidade, pretendemos analisar a confluência entre elementos insólitos e referências históricas em *Le Livre des Nuits*, de Sylvie Germain, publicado em 1984. Tal romance, caracterizado pela fusão entre o ordinário e o extraordinário, apresenta eventos históricos, como a guerra franco-prussiana e as grandes guerras mundiais, que provocam reações sobrenaturais nos personagens. Utilizando a noção de “metaficção historiográfica” proposta por Linda Hutcheon, analisaremos a incorporação de eventos do passado em *Le Livre des Nuits*, não como dados históricos, mas como elementos ficcionais que integram a realidade mágica e plural do romance. Esta dissertação visa identificar como os elementos insólitos atribuem uma dimensão sócio-histórica aos personagens, analisando os procedimentos textuais que viabilizam a coexistência entre o real e o irreal no universo romanesco. Para um estudo mais aprofundado dos protocolos narrativos que compõem nosso objeto de estudo, examinaremos também outros romances publicados no mesmo período, como *Moi, Tituba, Sorcière...* de Maryse Condé e *La Sorcière* de Marie Ndiaye, que apresentam uma caracterização similar das manifestações insólitas, que se integram harmoniosamente à realidade histórica dos personagens.

Palavras-chave: Sylvie Germain. Insólito ficcional. Literatura pós-moderna francesa. Realismo maravilhoso. Literatura fantástica.

RÉSUMÉ

WEBER, Isabelle Godinho. *Relations entre manifestations insolites et marques historiques dans Le livre des nuits de Sylvie Germain*. 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

L'objectif de cette étude est d'analyser le surgissement d'une nouvelle manifestation de la fiction insolite sur la scène littéraire française du XX^{ème} siècle, caractérisée par l'incorporation insolite d'événements historiques. Conformément au questionnement post-moderne concernant les limitations du discours historique traditionnel, qui a prétendu représenter fidèlement le passé, plusieurs romans insolites, publiés en France dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, ont inséré le référent historique au même degré de "réalité" que les phénomènes insolites. Étant donné le cadre général post-moderne, nous nous proposons d'analyser la confluence entre les éléments insolites et les références historiques dans le roman *Le Livre des Nuits*, de Sylvie Germain, publié en 1984. Ce roman, caractérisé par la fusion entre l'ordinaire et l'extraordinaire, présente des événements historiques, comme la guerre franco-prussienne et les grandes guerres mondiales, qui provoquent des réactions surnaturelles chez les personnages. Selon la notion de "métafiction historiographique" proposée par Linda Hutcheon, on analysera l'incorporation d'événements du passé dans *Le Livre des Nuits*, pas comme des données historiques, mais comme des éléments fictionnels qui intègrent la réalité magique et pluriel du roman. Ce mémoire cherche à identifier comment les éléments insolites illustrent la dimension socio-historique des personnages, en analysant les procédés textuels qui permettent la coexistence entre le réel et l'irréel dans l'univers romanesque. Pour une étude plus approfondie des protocoles narratifs qui composent notre objet d'étude, on examinera aussi d'autres romans publiés à la même époque, comme *Moi, Tituba, Sorcière...* de Maryse Condé e *La Sorcière* de Marie Ndiaye, qui présentent une caractérisation similaire des manifestations insolites, intégrées harmonieusement à la réalité historique des personnages.

Mots-clés: Sylvie Germain. Insolite. Littérature post-moderne française. Réalisme merveilleux. Littérature fantastique.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	A MODALIDADE FANTÁSTICA NA LITERATURA FRANCESA OITOCENTISTA	15
1.1	A literatura fantástica como uma modalidade literária	15
1.2	O surgimento da literatura fantástica no cenário romântico francês	18
1.3	A literatura fantástica de viés realista	31
1.4	A relação entre texto e leitor na modalidade fantástica	38
2	RECONFIGURAÇÕES DO INSÓLITO NA PÓS-MODERNIDADE	41
2.1	Contribuições do pensamento histórico	43
2.2	A presença do insólito na narrativa pós-moderna	47
2.2.1	<i>Moi, Tituba, Sorcière...</i>	51
2.2.2	<i>La Sorcière</i>	55
2.2.3	<i>Avant</i>	58
2.2.4	<u>Algumas comparações</u>	61
3	LE LIVRE DES NUITS	66
3.1	A tessitura do insólito	67
3.1.1	<u>O narrador</u>	68
3.1.2	<u>As noites</u>	74
3.1.3	<u>O lugar</u>	77
3.1.4	<u>O insólito das guerras</u>	84
3.2	A incorporação do insólito	89
3.2.1	<u>Cicatrices e gêmeos</u>	90
3.2.2	<u>Heranças e memórias</u>	99

3.2.3	<u>O insólito nas figuras femininas</u>	107
	CONCLUSÃO	117
	REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Atualmente, entre os teóricos da literatura, o termo “insólito” vem sido empregado de maneira abrangente, na análise de produções literárias distantes no tempo e no espaço, tal como a literatura fantástica do século XIX ou a obra de autores contemporâneos, como Murilo Rubião e Jorge Luis Borges. Apesar da vasta quantidade de estudos dedicados ao que vem sendo chamado de “insólito ficcional”, a expressão não resulta de um consenso, mas adquire conotações distintas, de acordo com o enquadramento teórico adotado pelo pesquisador:

Essa disparidade de ocorrências do termo, com variações conceituais inevitáveis e, por vezes, quase inconciliáveis, é inerente à corrente crítica adotada pelo crítico, que se vale de distintos instrumentais teóricos e conceituais ou, ainda mesmo, de diferentes metodologias e modos operacionais. (GARCÍA, 2012, p. 15)

A despeito dessa variedade de perspectivas teórico-metodológicas, as análises dedicadas à questão apresentam, como ponto de convergência, a ideia de que a narrativa insólita não se caracteriza pela simples articulação de temas sobrenaturais, mas pela presença de mecanismos textuais que visam provocar um efeito de leitura diferenciado, como a inquietação, o encantamento, o desconcerto. Essa inclinação teórica, voltada para a experiência de leitura, é perceptível nas seguintes definições: “trata-se do insólito, carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*” (COVIZZI, 1978, p. 26); “como experiência inesperada superposta à rotina do hábito, como instante de espanto, como ponto de interrogação sem resposta imediata.” (OLINTO, 2012, p. 41).

De maneira geral, a literatura crítica emprega o termo “insólito” como um conceito “guarda-chuva”, para se referir a um conjunto de obras literárias cujas situações narradas ultrapassam os limites do possível, colocando o leitor diante de uma conjuntura inadmissível à vida real. A inserção de elementos insólitos pode ser efetuada de modos diversos, a partir de procedimentos textuais que ou os tonaliza como absurdos, ou os naturaliza, o que deflagra diferentes efeitos de leitura. A partir da análise dessas especificidades, os teóricos delimitam as fronteiras do fantástico, do realismo-maravilhoso, do estranho, dentre outras modalidades literárias.

Entendido aqui como uma marca textual presente em um vasto conjunto de produções literárias de diferentes períodos, o insólito ficcional posiciona o leitor diante de fenômenos que contradizem o mundo tal como o concebe, desmanchando a solidez dos paradigmas que

fundamentam sua percepção da realidade. Ainda que alheio ao compromisso de apreender a realidade extratextual, o insólito é fundamentalmente referencial, pois subverte ideias, valores e conceitos próprios ao seu contexto de produção. A partir de um constante diálogo com a sua época, as narrativas insólitas afrontam as noções convencionais de verdade, realidade, normalidade, transformando o sólido em insólito: “a força e o vigor do *insólito* está em quebrar os valores dominantes, em por em questão um certo *mundo*.” (CASTRO, 2008, p. 28). Contrapondo-se a noções partilhadas socialmente, o insólito se manifesta de diferentes maneiras em contextos históricos distintos, de modo que o insólito de uma época pode se tornar o sólido de outra: basta notarmos como muitos dos temas da ficção científica já se tornaram realidade.

Ao narrar situações inconcebíveis no universo do leitor, as narrativas insólitas não se situam no terreno do irracional, mas postulam a realidade como problemática, inquirindo o leitor acerca das noções estanques que regem seu olhar. Pretendemos investigar aqui as especificidades de tal questionamento em uma nova manifestação do insólito surgida no âmbito da literatura pós-moderna francesa, caracterizada pela desnaturalização de uma visão homogênea do passado, por meio da articulação insólita do referente histórico. Diluindo as fronteiras entre realidade e ficção, essa nova produção literária incorpora eventos históricos, tais como as grandes guerras e a escravidão, sem encará-los objetivamente, mas reconhecendo-os como construto ficcional. Recusando-se a representar o passado, insere o referente histórico em uma composição mágica da realidade ficcional, expressando, a partir de fenômenos insólitos, a dimensão humana de personagens devastados pelas forças históricas que regem sua época.

Para um exame desse novo tratamento do insólito na literatura francesa novecentista, escolhemos abordar um romance atravessado pela confluência entre marcas insólitas e referências históricas: *Le Livre des Nuits*, de Sylvie Germain, publicado em 1984. O livro narra a saga da família Péniel que, mesmo morando em um vilarejo remoto, é marcada pelas guerras que eclodem no território francês. As experiências de guerra provocam sequelas permanentes nos personagens, o que é expresso na narrativa através de fenômenos insólitos, que transbordam de seus corpos. A ocorrência de tais fenômenos não é posta em questão, mas é naturalizada como parte do cotidiano dos personagens, cuja normalidade é interrompida apenas pelas guerras.

Nosso estudo se iniciou quando verificamos a disparidade presente nas publicações acadêmicas dedicadas às diferentes manifestações do insólito na literatura francesa: por um

lado, muitos pesquisadores têm se debruçado sobre a questão da literatura fantástica oitocentista, não apenas lá fora como também aqui no Brasil; por outro lado, poucos estudiosos se dedicaram à presença do insólito na literatura pós-moderna francesa e, dentre as análises sobre *Le Livre des Nuits*, não encontramos pesquisas que examinem suas figurações insólitas.

Essa dissertação é resultado de uma indagação inicial: onde estaria o insólito ficcional na literatura francesa contemporânea? Ele desapareceu com os escritores do século XIX, como havia predicado Todorov, ao assinalar a morte da literatura fantástica com o advento da psicanálise, ou apenas tomou novas formas? Sustentaremos a hipótese de que o insólito permanece presente na literatura francesa novecentista, porém adquire uma nova função dentro da narrativa: não mais a de criar uma ambientação ambígua, como fora o caso da literatura fantástica oitocentista, mas de propor um olhar diferenciado sobre o passado, característica própria à literatura pós-moderna.

Diante da ausência de estudos sobre a presença do insólito na literatura francesa novecentista, nossa pesquisa tem o intuito de fomentar um debate sobre o tema em questão. Para tal, optamos por um viés comparativo, que nos permitirá contrastar a feição do insólito nas produções literárias surgidas nos séculos XIX e XX. No primeiro capítulo, iniciaremos nosso estudo examinando as figurações insólitas presentes na literatura fantástica oitocentista. Estudaremos dois contextos de produção de textos fantásticos, orientados por diferentes concepções estéticas: o fantástico romântico e o fantástico realista. Abordaremos primeiramente o surgimento da literatura fantástica na França e as particularidades do fantástico romântico, a partir de uma análise da obra de autores como Théophile Gautier e Gérard de Nerval. Em um segundo momento, estudaremos o fantástico realista, analisando especificamente os contos fantásticos de Guy de Maupassant, maior expoente da literatura fantástica na segunda metade do século XIX. Por fim, examinaremos o pacto de leitura presente nas duas concepções de fantástico, ressaltando o fato de que as narrativas fantásticas se fundamentam em uma relação antinômica entre as esferas do “real” e do “irreal”, de modo que o elemento insólito não é incorporado como parte da realidade ficcional, mas surge como um elemento de ruptura, o que provoca um efeito de leitura ambíguo.

No segundo capítulo, analisaremos algumas narrativas do insólito pós-moderno francês, caracterizadas pela anulação do maniqueísmo que, na literatura fantástica, mantinha estanques as fronteiras entre real e irreal. Enquanto o insólito oitocentista narrava a desestabilização da realidade cotidiana dos personagens, subitamente confrontados com a

irrupção de eventos inadmissíveis, esse novo tratamento do insólito apresenta, como procedimento textual, a naturalização do insólito. Este perde sua conotação espantosa e passa a ser caracterizado como parte integrante de uma realidade mágica. À guisa de exemplo, faremos uma breve análise de três romances nos quais o insólito não cria um impasse dentro da narrativa, mas se funde com o sólito, formando um amálgama harmonioso: *Moi, Tituba, Sorcière...* de Maryse Condé, *La Sorcière* de Marie Ndiaye e *Avant* de Vassilis Alexakis.

Ainda que possuam inúmeras especificidades, que não podem ser colocadas lado a lado de maneira homogênea, esses romances se inscrevem naquilo que Linda Hutcheon chama de “metaficção historiográfica” (1991): narrativas que revisitam contextos históricos problematizando a possibilidade de se tecer um registro histórico sobre eles. Em consonância com o questionamento pós-moderno sobre as noções que estruturam a consciência histórica, essas narrativas indagam a maneira como o discurso histórico tradicional pretendeu retratar fielmente o passado, de acordo com um pretense saber objetivo. A partir de uma apropriação crítica do referente histórico, que reconhece sua natureza fictícia, essa nova manifestação do insólito insere na narrativa segmentos marginalizados pelas representações historiográficas, dando voz ao negro, à mulher, ao imigrante, dentre outros.

Para uma reflexão mais aprofundada de tal problemática, analisaremos os romances em consonância com o quadro geral do pós-modernismo, ressaltando as mudanças que este ocasionou na historiografia. A problematização da consciência histórica em âmbito ficcional surge paralelamente às reflexões propostas pelo novo historicismo que, surgido na segunda metade do século XX, contestou a objetividade do discurso histórico, indagando a posição social do historiador, os princípios ideológicos que orientam sua escrita, assim como as noções presentes no discurso histórico tradicional, tais como: representação, objetividade e continuidade.

Como veremos no segundo capítulo, *Le Livre des Nuits* não representa um caso isolado, mas é publicado na mesma época que outros romances nos quais o insólito apresenta características similares, sobretudo a dimensão sóciohistórica atribuída às figuras insólitas. No entanto, não estamos lidando com um novo expoente literário. Esse novo tratamento do insólito ficcional não representou um movimento, mas uma multiplicidade de propostas literárias, em consonância com a deflagração de novos horizontes estéticos na pós-modernidade. Nesse sentido, convém assinalar que os romances que analisaremos no segundo capítulo apresentam características distintas. Não pretendemos enquadrá-los em uma definição que ignore suas especificidades e unifique os significados do insólito, mas analisar

como essa nova manifestação do insólito ficcional dialogou com o referente extratextual, mesclando os eventos históricos e os fenômenos insólitos em uma composição plural da realidade.

No terceiro capítulo, concentraremos o foco em nosso objeto de pesquisa. Faremos inicialmente uma discussão sobre os elementos formais que compõem o livro, tais como a voz narrativa e a caracterização do espaço ficcional, evidenciando como a narrativa insere o insólito como parte constitutiva de um universo histórico. Em um segundo momento, analisaremos as figurações insólitas presentes no romance, examinando como os elementos insólitos ilustram a condição sóciohistórica dos personagens.

Optamos por focalizar apenas o primeiro volume da saga, *Le Livre des Nuits*, e não o livro que o sucedeu, *Nuit-d'Ambre*, já que as marcas históricas das guerras se concentram no primeiro livro. Enquanto *Le Livre des Nuits* ilustra os efeitos das guerras nas sucessivas gerações da família Péniel, a partir de uma narrativa de longa duração, que vai desde a guerra franco-prussiana até o fim da 2ª Guerra Mundial, o livro seguinte narra a trajetória do personagem Nuit-d'Ambre, nascido no pós-guerra. Como nosso interesse é estudar a relação que a narrativa estabelece entre o insólito e o histórico, faremos referência ao segundo livro apenas quando considerarmos pertinente à questão proposta, citando trechos que nos auxiliem a sustentar nossa hipótese. Contudo, levando em conta a relevância de uma análise conjunta, pretendemos empreendê-la em uma futura pesquisa, na qual nos concentraremos também nas questões levantadas em *Nuit-d'Ambre*.

A partir de um prisma analítico amplo, no qual ressaltaremos tanto a temática insólita quanto os procedimentos textuais que a inserem na narrativa, pretendemos observar como os fenômenos insólitos presentes no romance ilustram a dimensão histórica dos personagens. No entanto, ao lidarmos com a questão da referencialidade histórica, não pretendemos detectar no livro uma transposição dos eventos de guerra para o âmbito da ficção, como se a literatura fosse um documento para se pensar algo exterior a ela. Ademais, isso significaria identificar na escrita da autora a intenção de fornecer um testemunho do passado, o que, como veremos, não é o caso. Levando em conta que “não estamos apontando um referente, *mas uma ideia sobre ele.*” (CHIAMPI, 1980, p. 91), buscaremos assinalar como o romance ressignifica eventos que fazem parte da história do Ocidente, mediante uma construção mágica do universo romanesco, que os situa no mesmo grau de ficcionalidade que os fenômenos insólitos presentes na narrativa. Como veremos, em *Le Livre des Nuits*, eventos insólitos e históricos não apenas coexistem no universo ficcional, mas inexistem separadamente: os

personagens são seres insólitos cuja condição histórica é diretamente responsável pelos fenômenos que emanam de seus corpos, como reações dolorosas de homens e mulheres aniquilados pelas guerras.

1 A MODALIDADE FANTÁSTICA NA LITERATURA FRANCESA OITOCENTISTA

O cenário literário francês do século XIX viu despontar a literatura fantástica, cujo teor transgressor dos fenômenos insólitos divergia do aspecto natural que possuíam nos contos de fadas. Enquanto a literatura maravilhosa, que fizera muito sucesso nos séculos anteriores, criou um universo ficcional que admitia a existência de seres insólitos, a literatura fantástica construiu um mundo semelhante ao nosso, no qual assistimos à irrupção de eventos inadmissíveis, que provocam uma quebra no estatuto do real.

Embora tenha sido rotulada inicialmente como uma literatura “menor”, a literatura fantástica modificou radicalmente o panorama literário francês do século XIX, a tal ponto que uma grande parcela dos escritores da época se inclinou a escrever contos fantásticos. O presente capítulo pretende abordar as diferentes concepções desse novo expoente surgidas no cenário literário francês oitocentista, levando em conta as particularidades de dois contextos de produção de textos fantásticos: o de meados de 1830, quando nasce na França uma literatura fantástica de viés romântico, e o contexto da segunda metade do século, quando surge uma concepção de literatura fantástica de cunho realista, centrada na representação da realidade cotidiana. Tendo em vista a enorme quantidade de publicações surgidas no período, optamos por analisar alguns aspectos de textos de autores que não apenas se dedicaram à escrita fantástica, mas que refletiram sobre as características que deveriam compô-la. Para tal, iniciaremos o capítulo sublinhando os fundamentos teóricos que norteiam nossa análise.

1.1 A literatura fantástica como uma modalidade literária

Aqueles que se dedicam ao estudo do fantástico deparam-se, logo de início, com um grande desafio: a quantidade de perspectivas teóricas e a ausência de consenso entre elas. A literatura fantástica tornou-se objeto de estudo das mais diversas correntes, tais como o estruturalismo, a psicanálise, a sociologia, dentre outras. Embora essas perspectivas tenham esclarecido algumas das facetas da literatura fantástica, “muitas dessas visões são excludentes entre si, limitando-se a aplicar os princípios e métodos de uma determinada corrente crítica.”

(ROAS, 2013, p. 29). A falta de consenso é ainda maior quando se lança a questão: seria o fantástico um gênero literário ou um modo de narrar?

Atualmente, a maioria dos teóricos do fantástico concorda em um ponto essencial: a literatura fantástica se distingue de outras vertentes insólitas não por uma temática específica, mas pelo seu efeito de leitura desconcertante, que desvia as expectativas do leitor, confrontando-o com uma realidade ficcional dissonante. Não existem temas fantásticos, em um sentido imanente, mas, sim, temas que se tornam fantásticos, ao serem incorporados de maneira a romper a lógica organizada da narrativa, compartilhada pelo leitor.

O primeiro teórico do fantástico a sublinhar a importância de uma análise centrada no efeito de leitura foi Tzvetan Todorov. Em *Introdução à literatura fantástica*, o pensador búlgaro buscou delimitar as fronteiras da literatura fantástica, distinguindo-a do estranho e do maravilhoso. Segundo ele, ela possui como característica fundamental o efeito de hesitação provocado no leitor, “não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto [...]” (2008, p. 37). Essa “função de leitor” delimita o caminho a ser percorrido pelo “leitor real”. Por meio de tal procedimento, o efeito ambíguo é inscrito, com precisão, na própria estrutura narrativa. O conto fantástico constrói um leitor implícito, cuja função é hesitar entre uma explicação “natural” e uma “sobrenatural” dos eventos narrados, sendo porém incapaz de escolher entre uma delas, pois qualquer conclusão categórica seria arbitrária.

Todorov definiu o fantástico como um gênero narrativo, com elementos estruturais específicos, o que o levou a desconsiderar a variedade de suas manifestações. Por um lado, ignorou as diferentes concepções do fantástico surgidas no século XIX; por outro, negou a existência da literatura fantástica no século XX, decretando a morte do gênero a partir do surgimento da psicanálise que, ao diminuir o sentimento de incerteza acerca dos fenômenos psíquicos, teria feito com que a literatura fantástica perdesse sua razão de existir.

Ao classificar o efeito de leitura como um componente estrutural, Todorov deixou de lado o caráter referencial de seu objeto de estudo. Para que o efeito fantástico seja atualizado no ato da leitura¹, a narrativa incorpora o paradigma de realidade de um leitor situado historicamente, que compartilha com seu contexto sociocultural ideias filosóficas, científicas e uma percepção da realidade. Como ressalta David Roas, “a inquietude que o leitor

¹ Ver 1.4.

experimenta nasce da relação inevitável que estabelece entre a história narrada e seu próprio mundo, entre um fato ficcional e sua própria realidade.” (2013, p. 110).

O fantástico problematiza a concepção de real do leitor, mas ela se modifica historicamente, de maneira que qualquer análise de textos fantásticos deve levar em conta a sua dimensão histórica. Contrariamente ao que afirmou Todorov, a literatura fantástica nunca desaparece, mas sempre adquire novas roupagens, em consonância com as mudanças que se operam no universo sociocultural do leitor e em sua percepção da realidade. No âmbito da literatura contemporânea, por exemplo, embora não estejamos mais diante de sílfides, vampiros e espectros, o elemento definidor do fantástico, seu efeito de leitura, mantém-se presente na obra de muitos autores, tais como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Tendo em vista os elementos textuais variados que podem compor a narrativa fantástica, optamos por não pensá-la como um gênero, mas como um modo narrativo, que não possui uma estrutura própria, mas que renova seus mecanismos textuais. Nossa escolha teórica se enquadra na definição mais abrangente proposta por Irène Bessièrre em *Le Récit Fantastique: la poétique de l'incertain* (1974). Contrariando a definição estruturalista de Todorov, que desconsidera a genealogia da literatura fantástica, a autora afirma que o relato fantástico

não constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo de invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.² (1974, p. 10)

Irène Bessièrre reconhece as transformações da literatura fantástica, sem, no entanto, propor uma definição demasiado ampla, que borraria as fronteiras do fantástico, confundindo-o com a simples presença de elementos insólitos na narrativa. Segundo a autora, a literatura fantástica se fundamenta em uma poética da incerteza, que visa problematizar as percepções convencionais do “sujeito” e do “real”. Postula uma ambiguidade semântica por meio da incorporação de diversos discursos de sua época, dialogando com referências científicas, filosóficas e teológicas e, assim, provocando “a confrontação dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal [...]”³ (BESSIÈRE, 1974, p. 11). Diante de uma multiplicidade de perspectivas acerca da realidade,

² As traduções dos textos teóricos que não foram publicados no Brasil foram feitas por nós. Citaremos sempre o texto original em nota de rodapé: “ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire.”

³ la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surréel [...]

as certezas do leitor quanto à ordem racional que rege o mundo cambaleiam. Tudo é possível, o que torna a realidade desconcertante.

Dialogando com o estudo de Irène Bessièrre, o teórico italiano Remo Ceserani também opta por uma definição modal:

Não se pode caracterizar o fantástico mediante um catálogo de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e que o caracterizou particularmente no momento histórico em que essa nova modalidade literária tomou corpo e concreção em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma combinação particular e um emprego particular de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos.⁴ (1999, p. 99-100)

De acordo com o autor, o modo fantástico apresenta procedimentos textuais que podem ser observados em outras modalidades narrativas. Entretanto, na literatura fantástica, esses mecanismos são organizados de maneira a desorientar o leitor, ao “pôr em discussão as relações que se estabelecem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e nossas estratégias de representação.”⁵ (1999, p. 100).

Tomando as proposições acima como um enquadramento teórico que nos permite ressaltar as metamorfoses da literatura fantástica, optamos por concebê-la como um modo narrativo, que se atualiza de acordo com novos horizontes culturais e estéticos e cuja especificidade reside em seu efeito de leitura. Estudaremos a seguir o seu surgimento na França, levando em conta o contexto que a tornou possível.

1.2 O surgimento da literatura fantástica no cenário romântico francês

Le Diable Amoureux de Jacques Cazotte (1772) foi considerada, pela literatura crítica, como a obra inaugural da literatura fantástica na França. Segundo Todorov, por exemplo, a história do jovem Alvare, seduzido pela figura diabólica Biondetta, pretendia provocar a hesitação do leitor, pois “o comportamento de Biondetta em nada difere do de uma mulher apaixonada.” (2008, p. 137). Entretanto, convém assinalar que o livro não apresentou

⁴ No se puede caracterizar a lo fantástico mediante un catálogo de procedimientos retóricos o una lista de temas exclusivos. Lo que lo caracteriza, y lo ha caracterizado en particular en el momento histórico en que esta nueva modalidad literaria ha tomado cuerpo y concreción en una serie de textos bastante homogéneos entre sí, há sido una combinación particular, un empleo particular, de estrategias retóricas y narrativas, artificios formales y núcleos temáticos.

⁵ [...] poner en discusión las relaciones que se establecen, en cada época histórica, entre paradigma de realidad, lenguaje y nuestras estrategias de representación.

inovações em relação aos padrões estéticos da época. Referindo-se ao livro de Cazotte, Batalha afirma que:

é uma mescla de leviandade sedutora, imagética fabulosa, ancorada nos *fabliaux* medievais, inspirado na tradição popular e em fontes orientais, no lastro da tradução das *Mil e uma Noites*, feita por Antoine Galland (entre 1704 e 1717), e das recentes descobertas das ruínas de Pompeia. Norteada por uma imaginação ingênua e pelo gosto por jogos dramáticos de tradição marivaudesca, a vivacidade das peripécias e o ritmo acelerado da narrativa fazem da obra de Cazotte uma obra facilmente identificada com seu século. (2012, p. 158)

No início do século XIX, o fantástico surge na França como um novo modelo literário, contrapondo-se ao racionalismo iluminista, que se embrenhava no cenário artístico, principalmente entre partidários do classicismo que, ainda numerosos, ressaltavam a *mimesis* como princípio regulador da escrita.

A doutrina do classicismo francês, cuja origem data do século XVII, formulou uma teoria racional da literatura, baseada em uma interpretação normativa da poética aristotélica. Segundo Aristóteles, a obra do poeta deveria persuadir o seu público, o que “não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto-de-vista da verossimilhança ou da necessidade.” (2005, p. 28). Aquilo que, em Aristóteles, referia-se à coerência interna, adquiriu, na concepção dos críticos franceses, o teor de cópia fiel da realidade. Essa perspectiva está presente, por exemplo, em *L’Art Poétique*, texto escrito no século XVII pelo poeta francês Nicolas Boileau, no qual defende uma poesia racional moldada pela rígida separação em gêneros e estilos.

A dissolução dessa tradição não ocorreu de maneira abrupta, mas por meio de um processo longo, que se iniciou ainda no século XVII. Também não se deu em termos simplórios, a partir de uma dicotomia entre “razão” e “imaginação”, mas foi fruto de diversas discussões sobre os princípios que deveriam ou não regular a literatura, o que impulsionou a valorização do caráter imaginativo da obra de arte.

No cenário artístico seiscentista, as regras clássicas que ordenavam a escrita da literatura já sofriam críticas, com a chamada *Querelle des anciens et des modernes*. Personagem central nessa discussão, Charles Perrault opunha-se às opiniões classicistas de Nicolas Boileau, questionando a superioridade dos antigos e afirmando a importância de uma arte moderna, voltada para sua época.

A contestação da tradição clássica atingiu proporções consideráveis no século XVIII, o que pode ser observado na obra de autores como Diderot e Rousseau, que rechaçaram a

linguagem racional do classicismo, valorizando a emoção e a subjetividade na escrita literária. Contudo, no início do século XIX, os padrões clássicos da crítica francesa ainda dificultavam o florescimento de inovações estéticas. Como Mme de Staël destacou, em 1810: “A esterilidade pela qual nossa literatura está ameaçada faria crer que o espírito francês tem necessidade agora de ser renovado por uma seiva vigorosa [...]”⁶ (STAËL, 1852, p. 12).

É a partir de 1830 que a literatura francesa ganha novos ares em contato com a estética romântica surgida na Alemanha. Influenciado pelas considerações filosóficas de Kant sobre a autonomia da arte, o romantismo alemão teceu uma crítica ferrenha às regras rígidas de criação artística que dominavam o classicismo francês. O princípio de imitação dos antigos deu lugar a uma concepção estética da literatura, em que se ressaltavam a genialidade do autor e a importância da inspiração no processo criador. Conforme assinala Benedito Nunes:

O poeta romântico vai passar do típico, do genérico do classicismo para o característico, para a singularidade individual, por meio do gênio, considerado como faculdade produtiva. Na verdade, as duas noções, a do gênio e a de idéia estética se associam. É o gênio que detém o poder da imaginação produtiva. Desse modo, as idéias estéticas, incomensuráveis ao conceito, redimensionariam a arte, levando-a do limitado ao ilimitado, do equilíbrio ao desequilíbrio, da finitude à infinitude. (2007, p. 35)

Para que a arte fosse pensada como um objeto estético, a noção de sujeito deveria sofrer mudanças fundamentais. O romantismo não apenas repensou a obra de arte, mas também o homem, não mais entendido como um ser puramente racional, mas como um indivíduo, dotado de imaginação, sensibilidade e intuição. Segundo Georges Gusdorf, enquanto o século das Luzes era “orientado para a formação em série de cidadãos [...]”⁷ (GUSDORF, 1984, p. 27), “o movimento romântico poderia ser definido pela valorização do eu.”⁸ (GUSDORF, 1984, p. 26). A irrupção de uma nova sensibilidade artística, voltada para o interior do sujeito, possibilitou a estetização do objeto de arte, que passou a ser julgado de acordo com a originalidade do artista.

Muitos escritores franceses, em contato com a literatura alemã e com o surgimento de uma concepção estética da literatura, propuseram uma nova arte literária, fundamentada na “busca pelo Belo”. Um escrito que teve papel fundamental nessa redefinição artística foi *De l'Allemagne*, de Mme de Staël. Publicado em 1810, o ensaio foi censurado pelo governo napoleônico por seu conteúdo estrangeiro. Em 1834, foi publicado em folhetim na *Revue des*

⁶ La stérilité dont notre littérature est menacée ferait croire que l'esprit français lui-même a besoin maintenant d'être renouvelé par une sève plus rigoureuse [...]

⁷ orienté vers la formation en série de citoyens [...]

⁸ [...] le mouvement romantique pourrait être défini par la mise en honneur du moi.

Deux Mondes e ganhou forte repercussão. Encantada com a obra de autores como Goethe e Bürger, a autora teceu grandes elogios ao caráter imaginativo da literatura alemã que, libertando-se do classicismo, abriu espaço para a eclosão de novas possibilidades literárias. Dentre elas, destacou a importância atribuída ao sobrenatural: “sua imaginação [dos alemães] se compraz nas velhas torres, nas ameias, em meio aos guerreiros, aos feiticeiros e aos fantasmas; e os mistérios de uma natureza sonhadora e solitária formam o principal encanto de suas poesias.”⁹ (STAËL, 1852, p. 10).

Os ideais românticos surgiram na cena literária francesa em um contexto de fortes embates entre diferentes concepções de literatura. Em meados de 1830, momento de ascensão política da burguesia, questionavam-se os valores que deveriam compor a arte. Detentora do capital econômico e aliada ao poder político, a burguesia buscava nesse momento formas de legitimar-se no cenário artístico, subordinando a literatura e a pintura aos princípios morais da família e do trabalho. A imprensa foi dominada pelo romance-folhetim, o teatro invadido por peças burguesas e o Estado passou a condenar a poesia e o teatro românticos, tidos como inimigos dos bons costumes.

O início do século XIX trouxe também um fortalecimento da visão utilitarista da literatura, promovida por correntes sociais como o *sansimonismo* e o *fourierismo*. De acordo com os defensores da “arte social”, como Louis Blanc, Proudhon e Lamartine, a literatura deveria “auxiliar na constituição de valores nobres, educando o povo, ajudando a construir a nova sociedade.” (BALTOR, 2007, p. 81). Destituí-la de sua função social significaria promover uma arte egoísta, fechada em si mesma. Qualquer obra literária perderia sua razão de existir na medida em que, atendendo apenas os interesses da “forma pura”, seria incapaz de enobrecer intelectualmente seu público-leitor.

Opondo-se a esses dois movimentos, estavam os adeptos da estética da “Arte pela Arte”, que se reuniam no *Petit Cénacle*. Criado em homenagem a Victor Hugo, o cenáculo era formado não só por escritores, mas também por pintores e escultores, apelidados pela imprensa francesa como *Jeunes-France*. Embora o grupo não tenha durado muito tempo, foi importante na fundamentação das concepções estéticas de autores como Théophile Gautier e Gérard de Nerval, que se tornariam nomes importantes da literatura fantástica.

⁹ [...] leur imagination se plaît dans les vieilles tours, dans les créneaux, au milieu des guerriers, des sorcières et des revenants; et les mystères d’une nature rêveuse et solitaire forment le principal charme de leur poésies.

Ao privilegiar a imaginação artística em detrimento das técnicas de representação da realidade, o romantismo francês forneceu as condições necessárias para o surgimento de narrativas imbuídas de uma atmosfera insólita. Entre os jovens escritores românticos, a literatura fantástica adquiriu um espaço privilegiado, como forma de expressão de uma concepção antiutilitarista da arte. De acordo com eles, a escrita fantástica, por sua capacidade de suscitar imagens, proporcionava uma comunhão das artes, em que a literatura se confundia com a pintura, levando o leitor a visualizar claramente os ambientes que lhe eram descritos.

Um fato importante para o sucesso dessa nova modalidade foi a tradução francesa dos contos fantásticos de E.T. A. Hoffmann, feita por Loève-Weimars em 1828. A partir dessa publicação, a literatura fantástica se tornou um fenômeno literário, sendo consumido por uma grande parcela do público-leitor francês. A obra de Hoffmann fez muito sucesso na França e tornou-se objeto de debate na imprensa francesa, que criou uma imagem peculiar do autor, como se este fosse um personagem de seus próprios contos: um homem atormentado, miserável, alcoólatra. Essa representação de Hoffmann encantou os jovens escritores franceses adeptos do romantismo, como Théophile Gautier, Charles Nodier e Gérard de Nerval. Hoffmann tornou-se a figura representante de uma arte autônoma, livre das regras do gosto burguês. Como observa Batalha, o debate na imprensa em torno de sua imagem

anuncia a transição entre duas épocas na história da literatura e fixa definitivamente a estética romântica como um movimento revolucionário, uma luta contra os preconceitos do chamado “bom gosto”, assegurando a liberdade e a autonomia completas da arte. (2003, p. 259)

No seio de uma sociedade secularizada, esse novo expoente literário surgiu como forma de expressão artística de um grupo de escritores que questionava a ordem racional que regia a percepção da realidade. Enquanto o racionalismo da época parecia limitar a experiência do indivíduo, reduzindo o mundo a explicações por meio de conceitos e fórmulas, os escritores franceses atribuíam à literatura fantástica uma função onírica, cuja riqueza residia na possibilidade de oferecer uma fuga da realidade empírica e uma aproximação do “eu” com o âmago da vida.

Mas, embora tenha se originado de uma visão crítica do discurso racional, o fantástico não se constituiu como uma literatura do irracional, permeada pela narração de situações inverossímeis, mas postulou uma visão ordenada da realidade. Contrapondo-se à visão teocêntrica que, durante séculos, conciliou os planos do “real” e do “sobrenatural”, a literatura fantástica instaura os fenômenos insólitos em um pano de fundo estruturado, tonalizando-os como enigmas insolúveis e escandalosos. De acordo com Irène Bessièrè,

Até o século XVIII, o verossímil se encarregava simultaneamente do discurso do natural e do discurso do sobrenatural, que a religião reunia de maneira coerente. Com as Luzes, esses dois discursos se tornam antinômicos, a cultura é incapaz de conciliá-los. Nesse momento transitório e desequilibrado, surge a narrativa fantástica.¹⁰ (1974, p. 67-68)

A literatura fantástica oitocentista foi uma filha bastarda da razão, pois ao mesmo tempo em que afrontou os excessos racionalistas, construiu um mundo ficcional regulado pelas leis empíricas, onde os eventos insólitos irrompem gradualmente, contrariando a lógica narrativa e provocando um efeito desconcertante. Para produzir esse efeito, instaura um leitor “iluminado”, que não crê no sobrenatural. Por meio da antinomia insolúvel entre as instâncias de “real” e “irreal”, cuja coexistência é impossível no plano ficcional, a narrativa fantástica questiona a noção de real do leitor, subvertendo as verdades instituídas pelo racionalismo vigente.

Essa subversão não recusou o conhecimento do mundo, mas apenas as limitações do olhar racional, que reduzia a realidade a um punhado de formulações analíticas. Havia nesse momento a sensação de que existia um sentido mais profundo que escapava ao pensamento racional, um sentido que “reside nas esferas crepusculares, onde a razão não penetra.”¹¹ (GAILLARD, 1971, p. 129). Dessa forma, o relato fantástico “une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso apenas ser capaz de adquiri-lo.”¹² (BESSIÈRE, 1974, p. 24).

Charles Nodier foi um dos escritores franceses que teceram considerações sobre a literatura fantástica. Em 1830, publicou na *Revue de Paris* o ensaio “Du fantastique en littérature”, em que identifica uma função social na literatura fantástica. Segundo o autor, todos os povos e todas as gerações de uma mesma sociedade possuem suas próprias histórias fantásticas. São elas que transportam o homem para além da monotonia e das angústias da vida social, possibilitando uma recusa de “todas as repugnantes realidades do mundo verdadeiro [...]” (2005, p. 23).

Segundo Nodier, a literatura fantástica não encontrou durante muito tempo um terreno favorável na França, cuja tradição literária era dominada pelos “farrapos da Antigüidade travestida” (2005, p. 29) e pelo “despotismo pretensioso de uma oligarquia de supostos sábios

¹⁰ Jusqu’au XVIIIe siècle, le vraisemblable se charge simultanément du discours sur la nature et du discours sur la surnature, que la religion assemble de manière cohérente. Avec les Lumières, ces deux discours deviennent antinomiques, la culture est incapable de les concilier. Dans ce moment transitoire de déséquilibre, apparaît le récit fantastique.

¹¹ [...] réside donc dans ces sphères crépusculaires où la raison ne pénètre pas.

¹² [...] unit l’incertitude à la conviction qu’un savoir est possible: il faut être seulement capable de l’acquérir.

[...]” (2005, p. 32). A capacidade imaginativa dos escritores franceses era limitada pelo cânone clássico, que priorizava o pensamento, deixando de lado os seres imaginários que povoaram as lendas dos séculos anteriores. Entretanto, os ideais românticos promoveram uma guinada significativa na cena literária, o que permitiu o surgimento da literatura fantástica em território francês.

O autor via na literatura fantástica a possibilidade de uma fuga onírica da sociedade burguesa. Nodier destaca que essa literatura permite ao leitor uma alienação temporária da vida positiva, enriquecendo suas experiências, para além das limitações de uma existência mundana. Conforme Cristina Batalha, o autor acreditava que “a literatura fantástica viria ampliar o campo de descobertas novas e múltiplas, que a simples observação do mundo “plástico” seria insuficiente para suprir.” (2012, p. 161).

Embora o escritor fosse adepto de uma concepção antiutilitarista da arte, associava ao fantástico uma função social importante. Buscando legitimar a literatura fantástica, acusada de ser uma literatura baixa e vulgar, afirma que:

Não se deve, pois, clamar tanto contra o romântico e contra o fantástico. Essas pretensas inovações são a expressão inevitável dos períodos extremos da vida política das nações e sem elas mal sei o que nos restaria hoje do instinto moral e intelectual da humanidade. (2005, p. 23)

Na época de sua publicação, esse ensaio foi importante por aproximar a literatura fantástica da estética romântica. A partir de 1830, escrever narrativas fantásticas significava se afirmar como um autor romântico e se posicionar contra as preferências artísticas da burguesia francesa. No momento em que o moralismo burguês dominava os jornais, o teatro e a literatura, escrever contos fantásticos era entendido como uma maneira de priorizar os mistérios e a beleza, em detrimento dos valores burgueses do progresso e da família.

Como ressalta Todorov, a literatura fantástica tinha como função social subverter a repressão que atingia o homem oitocentista, baseada na moral burguesa. Pretendia transgredir as normas sociais, colocando em xeque as verdades instituídas socialmente e abordando temas tabus como necrofilia, homossexualidade e loucura: “Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo.” (2008, p. 167).

Nesse contexto turbulento, em que discussões literárias se confundiam com disputas entre a burguesia e a classe artística, surge um personagem central nas discussões sobre os objetivos da literatura: Théophile Gautier. Promovendo a doutrina da “Arte pela Arte”,

Gautier proclamou os perigos que envolviam a concepção utilitarista de literatura defendida pela “arte burguesa” e pela “arte útil”. O autor sustentou que os objetivos sociais e morais atribuídos à arte eram normas arbitrárias que ameaçavam sua autonomia e limitavam seu poder de atuação. De acordo com ele, um escritor não deveria atender a obrigações outras que a da busca pelo Belo.

No prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, publicado em 1835, Gautier escreveu um manifesto da doutrina da Arte pela Arte, no qual denuncia a hipocrisia do moralismo burguês, que domina a crítica literária oitocentista. De acordo com o autor, os críticos, na defesa dos bons costumes, comprometem o verdadeiro objetivo da literatura: a busca pelo Belo. Incapazes de compreender que a arte literária não tem a função de modificar os valores morais de uma sociedade, censuram as forças criativas dos escritores românticos. Qualquer obra literária cujos personagens não se amoldem aos valores morais da burguesia é entendida como um perigo imanente para o público-leitor, fruto da mente imoral do autor que a criou, cuja voz deveria ser calada, em nome dos bons costumes.

Gautier atacou também a “arte útil”, por impor responsabilidades sociais à escrita literária, e ironizou aqueles que acreditavam nas capacidades humanitárias da literatura:

Não, seus imbecis, cretinos e boçais, um livro não faz sopa de gelatina, um romance não é um par de botas sem costura, um soneto não é uma seringa de jato contínuo, um drama não é uma estrada de ferro, todas essas coisas essencialmente civilizadoras, que fazem marchar a humanidade em direção ao progresso.¹³ (1878, p. 19)

Em consonância com a estética romântica, Gautier defendeu a ideia de uma literatura pictórica, que se aproximasse das artes plásticas. Para ele, a riqueza de um texto não reside em seu conteúdo, mas em sua capacidade de suscitar imagens. Um verdadeiro escritor deveria pintar seus cenários, tornando-os ricos aos olhos do leitor. Como ressalta Sabrina Baltor, esses quadros textuais eram criados “a partir da transposição das técnicas da pintura, por meio da descrição pictural no sentido restrito, do quadro-vivo e da *ekphrasis*.” (2007, p. 193).

Os contos fantásticos de Théophile Gautier são impregnados pela descrição minuciosa de ambientes e personagens. Por meio de uma passagem gradual do “real” ao “onírico”, seus protagonistas se entregam a um amor idealizado, impossível de ser concretizado fora do ambiente fantástico. Ao presenciarem eventos inadmissíveis, como belas mulheres que saem de quadros e ganham vida, não sentem medo, mas vivenciam intensamente as experiências

¹³ Non, imbéciles, non, crétiens et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine; un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès.

que os fenômenos insólitos possibilitam. No conto *Omphale ou la tapisserie amoureuse* (1834), por exemplo, o herói se apaixona pela imagem feminina de uma tapeçaria do período regencial, que ganha vida e mantém relações amorosas com ele. Em *La Cafetière* (1831), o protagonista, que se hospeda na casa de um conhecido, se apaixona pela figura feminina de um dos quadros da casa, que volta à vida de maneira insólita.

As relações amorosas que permeiam os contos do autor se confundem com experiências estéticas. Seus protagonistas “são mais artistas do que amantes [...]” (BALTOR, 2007, p. 199); compartilham o mesmo ideal de beleza e o desejo sexual que os invade se dá na apreciação de uma obra de arte. É o caso de *La Toison d’Or* (1839), em que o personagem, insatisfeito com as mulheres de seu tempo, encontra a beleza ideal da mulher na arte:

Les madones de Raphaël, les courtisanes du Titien lui rendaient laides les beautés plus notoires: la Laure de Pétrarque, la Béatrix de Dante, l’Haïdée de Byron, la Camille d’André Chénier, lui faisaient paraître vulgaires les femmes en chapeau, en robe et en mantelet dont il aurait pu devenir l’amant: il n’exigeait cependant pas un idéal avec des ailes à plumes blanches et une auréole autour de la tête; mais ses études sur la statuaire antique, les écoles d’Italie, la familiarité des chefs-d’oeuvre de l’art, la lecture des poètes, l’avaient rendu d’une exquise délicatesse en matière de forme, et il lui eût été impossible d’aimer la plus belle âme du monde, à moins qu’elle n’eût les épaules de la Vénus de Milo. (GAUTIER, 1898, p. 160-161)

Por meio de uma estratégia textual que contrapõe os planos do “natural” e do “sobrenatural”, os contos citados acima provocam aquilo que Todorov identifica como uma das características fundamentais da literatura fantástica: a hesitação na percepção do leitor. Embora os personagens optem por se entregar às experiências insólitas, a narrativa as apresenta como eventos transgressores, que problematizam o universo ficcional.

Esse efeito inquietante é intensificado pela caracterização das figuras de ficção. Os personagens, estetas por excelências, são em geral homens atormentados, solitários, e até mesmo diabólicos. Sua personalidade excêntrica, assim como seus traços físicos, a palidez e o olhar penetrante, levam o leitor a conjecturar se o seu relato é fiável ou advém da loucura. Um exemplo é o conto *Jettatura* (1856), em que o personagem passa a crer que possui um olhar maléfico, capaz de prejudicar as pessoas ao seu redor. É apaixonado por uma mulher e pretende se casar com ela, mas percebe que a cada dia sua amada se torna mais pálida, doente, como se a sua alma estivesse aos poucos abandonando o seu corpo. Atribui essa fraqueza repentina ao seu olhar “mefistofélico” e é perseguido pela culpa de machucar aquela que tanto ama. Embora o personagem acredite nessa causalidade insólita, não nos é explicitado se os fenômenos insólitos se originam de causas reais ou imaginárias.

Podemos citar também *La Morte Amoureuse* (1836), único conto do autor em que surge a questão do vampirismo. Nele, um padre idoso chamado Romuald narra sua paixão juvenil por uma vampira. O jovem dedicara toda a sua vida à preparação para o sacerdócio, até que, na cerimônia de sua ordenação, avista Clarimonde.

A vampira é descrita minuciosamente, por meio de contínuas referências a objetos artísticos. Não é caracterizada como um ser demoníaco e cruel, mas como a mulher ideal:

Oh! Comme elle était belle! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. (GAUTIER, 1981, p. 80)

Théophile Gautier criou uma história de amor com elementos góticos, marcada pela fascinação do sagrado pelo profano. Clarimonde, embora seja uma figura diabólica, tem sentimentos humanos:

Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout. Tu étais mon rêve, et je t'ai aperçu dans l'église au fatal moment; j'ai dit tout de suite: "C'est lui!" Je te jetai un regard où je mis tout l'amour que j'avais eu, que j'avais et que je devais avoir pour toi; un regard à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant toute sa cour. Tu restas impassible et tu me préféras ton Dieu. (GAUTIER, 1981, p. 104)

Por muito tempo, o padre se entrega ao amor proibido, vivendo em uma realidade onírica, em que sonho e realidade se confundem. Porém, opta por matar sua amada, abrindo mão de seus sentimentos em nome da fé. Incapaz de viver uma realidade dupla, dividindo sua existência entre a vida religiosa e o amor por um ser sobrenatural, Romuald se dirige, com o abade Sérapion, ao cemitério onde Clarimonde havia sido enterrada antes de se tornar uma vampira e juntos abrem a tumba e destroem seu corpo jogando-lhe água benta.

Embora essa situação pareça confirmar o caráter insólito de Clarimonde, a narrativa deixa em aberto se de fato Romuald estava delirando ou não, impossibilitando que o leitor solucione os eventos narrados. O protagonista, durante toda sua experiência insólita, questiona se está sonhando ou se está acordado. Vive duas vidas em paralelo: uma como padre, outra como amante e não sabe identificar qual seria real. O insólito não se apresenta de forma clara, mas é apenas um medo, uma possibilidade não comprovada.

Outro nome importante da literatura fantástica do período é Gérard de Nerval, o autor que mais explorou o tema dos sonhos. Em *Aurélia ou le rêve et la vie* (1855), por exemplo, o protagonista narra aquilo que chama de sua descida aos infernos, o caminho tortuoso no qual abre mão das ilusões da razão para entrar em contato com os mistérios do outro mundo.

Com a morte da mulher amada, o personagem passa a ter sonhos que, aos poucos, se mesclam com a sua realidade cotidiana. As experiências do inconsciente são interrompidas por lapsos de realidade, até que ambos se misturam definitivamente, sem que o próprio personagem consiga distingui-los: “Mon âme se dédoublait pour ainsi dire, - distinctement partagée entre la vision et la réalité.” (NERVAL, 1972, p. 13).

O personagem é internado em um hospício, ao que não dá muita importância pois, de acordo com ele, “le Rêve est une seconde vie” (NERVAL, 1972, p. 3), na qual adentramos os mistérios insondáveis da existência. Por meio de suas visões, vivencia experiências transcendentais: revê parentes falecidos, vislumbra o início dos tempos, comunica-se com o mundo dos espíritos. A partir de suas andanças no terreno do onírico, passa a questionar: qual a relação misteriosa entre o mundo real e o mundo do invisível? Qual o mistério da existência? Qual a relação do homem com o universo? Apenas os sonhos podem fornecer tais respostas, ao possibilitarem a contemplação do sentido mais profundo da existência, o que escapa à razão. Como ressalta Françoise Gaillard: “Para Nerval, o sonho é a única possibilidade de enriquecer, pela experiência individual mais íntima, as conexões do eu com o mundo, reduzidas pelo racionalismo analítico do século precedente.”¹⁴ (1971, p. 130).

A narrativa apresenta dois discursos que se contrapõem: um deles atribui as visões do protagonista a uma causalidade insólita, a partir da qual os fenômenos insólitos seriam a faceta invisível do mundo; o outro é um discurso racionalista e científico, que neutraliza a explicação transcendental, associando as visões do personagem à loucura. Este último surge na opinião de alguns amigos do herói:

Les récits de ceux qui m’avaient vu ainsi me causaient une sorte d’irritation quand je voyais qu’on attribuait à l’aberration d’esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour moi une série d’événements logiques. (NERVAL, 1972, p. 25-26)

Com o tempo, o próprio protagonista passa a transitar entre os dois discursos. Em determinado momento, se convence de que se tratava de uma ilusão: “mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l’on appelle illusion, selon la raison humaine...” (NERVAL, 1972, p. 11); já em outro, afirma a existência real do insólito: “je crois que l’imagination humaine n’a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j’avais vu si distinctement.” (NERVAL, 1972, p. 41). Mas, ao

¹⁴ Pour Nerval, le rêve est la seule possibilité d’enrichir, par l’expérience individuelle la plus intime, les rapports du moi au monde réduits par le rationalisme analytique du siècle précédent.

invés de se angustiar com essa incerteza, o personagem se entrega à experiência dos sonhos, que considera como uma segunda vida, mais verdadeira e interior do que a vida real.

A dúvida em relação à loucura do personagem-narrador paira durante toda a narrativa e no final não é respondida, o que provoca um efeito de leitura ambíguo. Entretanto, a narrativa postula uma questão que vai além da suposta loucura do personagem: aquilo que consideramos como loucura, não indicaria na verdade uma percepção mais evoluída na maneira de observar e compreender o universo? Como sublinha Todorov:

Aurélia constitui um exemplo original e perfeito da ambigüidade fantástica. Esta ambigüidade gira expressamente em torno da loucura; mas enquanto que em Hoffmann, perguntava-se se a personagem seria ou não louca, aqui sabe-se antecipadamente que seu comportamento se chama loucura; trata-se de saber (e é neste ponto que reside a hesitação), se a loucura não é de fato uma razão superior. (2008, p. 46)

As narrativas fantásticas que mencionamos abordam, de maneira ambígua, a questão da loucura, o que intensifica a hesitação do leitor. Há um questionamento daquilo que é comumente admitido como insanidade. Será que ela nada mais é do que uma forma de genialidade? Um olhar particular sobre o mundo? Uma percepção para além do racionalmente aceito?

Os protagonistas das narrativas fantásticas poderiam ser facilmente classificados como loucos, mas narram suas experiências de forma que o leitor se identifique e hesite em rotulá-los psicologicamente. Na maneira como relatam os acontecimentos, tudo parece ter um sentido misterioso, uma relação determinista entre os eventos narrados. Como afirma o personagem de Nerval: “rien n'est indifférent, rien n'est impuissant dans l'univers; un atome peut tout dissoudre, un atome peut tout sauver!” (1972, p. 82).

A partir das impressões do personagem-narrador, adentramos um universo ficcional em que realidade e sonho se mesclam. Visões celestiais, objetos que ganham vida, relações amorosas insólitas, essas imagens remetem a uma passagem do real tal como o conhecemos ao espaço do sonho e da idealização. O leitor é deixado à deriva, pois adentra um universo em que o real não existe em si mesmo, mas apenas no olhar do personagem. Essas narrativas fantásticas são baseadas naquilo que Todorov chama de “temas do eu” ou “temas do olhar” (2008, p. 128). Ocorre uma ruptura no limite entre “realidade” e “percepção”, “sujeito” e “objeto”, de modo que a realidade não é tratada como unívoca, mas em um viés subjetivista, como um produto do olhar humano.

O espaço ficcional também nasce das impressões do personagem-narrador, como uma “variação subjetiva do espaço objetivo [...]” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 32), e adquire um teor insólito, como se povoado por mistérios ocultos. Como afirma Gama-Khalil, na literatura fantástica “o mundo exterior deixa de ser uma realidade plena para transformar-se em outra realidade, que se constitui no interior do sujeito, irradiando-se para o exterior sem demarcar contornos precisos.” (2012, p. 32). A subjetivação do espaço é perceptível, por exemplo, no conto *Aurélia* de Nerval em que, mesmo dentro de um hospício, o protagonista vivencia realidades múltiplas, percorrendo, em seus sonhos, diferentes continentes e diferentes épocas. O exemplo de *La Morte Amoureuse* também é interessante. O conto é caracterizado por espaços ficcionais que se sobrepõem: em um deles, o padre vive seu cotidiano eclesiástico, em outro, mora em um castelo com sua amada Clarimonde.

Na literatura fantástica de viés romântico, o efeito ambíguo não é construído a partir de fenômenos que angustiam o protagonista, mas sim que possibilitam uma fuga da realidade burguesa, tida como medíocre. O retorno a um passado idealizado, as pinturas que ganham vida, a volta da figura amada, essas figurações insólitas, embora representem uma ruptura da realidade empírica, não constituem eventos dramáticos. A transgressão das leis físicas não provoca sofrimento nos personagens, que se entregam às experiências insólitas, embora reconheçam que sejam eventos impossíveis. Um bom exemplo é a fala do personagem do conto *Arria Marcella*, de Théophile Gautier:

Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme, si comme Ixion je serre un nuage sur ma poitrine abusée, si je suis le jouet d’un vil prestige de sorcellerie, mais ce que je sais bien, c’est que tu seras mon premier et mon dernier amour. (1981, p. 199-200)

Os personagens desses contos são homens românticos, não estão preocupados com a racionalidade do mundo burguês. Essa caracterização das figuras de ficção provoca um efeito de leitura particular. O efeito de hesitação está presente, pois há uma ruptura da expectativa do leitor, que se vê diante de uma realidade insólita; porém, não é marcado pelo peso de uma ausência de solução. Como sublinha Batalha, “a ambiguidade fica por conta do choque de pontos de vista sobre o fato, mas não opera uma desestabilização da consciência, nem a angústia existencial que vamos encontrar no fantástico posterior a esse período.” (2012, p. 169).

A literatura fantástica fez muito sucesso na primeira metade do século XIX, mas, diante do grande número de publicações, logo foi tida como uma moda literária. O próprio Gautier ironizou os temas da literatura fantástica, no conto *Onuphrius* (1832), em que o

protagonista é um pintor melancólico, típico *Jeune France*, que evita sair de casa para não se misturar à multidão burguesa das ruas parisienses. É um homem ácido, repleto de inimigos, que subverte a moral vigente por meio de seus quadros e poemas. Leitor de contos fantásticos, antigos romances de cavalaria e tratados de demonologia, observa o mundo com um olhar fantástico. É um admirador do Mal e mergulha nas criações de sua imaginação fértil, atribuindo qualquer coincidência infeliz à presença invisível do Diabo. Passa a confundir sonhos e realidade, vê espectros demoníacos por todos os lados e, por fim, enlouquece:

Pour avoir trop regardé sa vie à la loupe, car son fantastique, il le prenait presque toujours dans les événements ordinaires, il lui arriva ce qui arrive à ces gens qui aperçoivent, à l'aide du microscope, des vers dans les aliments les plus sains, des serpents dans les liqueurs les plus limpides. Ils n'osent plus manger; la chose la plus naturelle, grossie par son imagination, lui paraissait monstrueuse. (GAUTIER, 1880, p. 69-70)

A maneira como os temas insólitos eram ilustrados nas narrativas fantásticas tornou-se tão previsível, que o efeito que pretendiam engendrar no leitor se enfraqueceu. Suas imagens insólitas passaram a ser vistas como estereótipos literários e perderam seu caráter surpreendente. Como veremos a seguir, isso não provocou o desaparecimento da literatura fantástica, mas a renovação dos elementos que a compunham, de acordo com novos pressupostos estéticos.

1.3 A literatura fantástica de viés realista

A segunda metade do século XIX viu emergir o realismo literário que, em conformidade com os ideais positivistas da época, se baseava no tratamento objetivo da realidade, fundamentando-se nos princípios da pesquisa social e psicológica. Apesar das distinções estéticas, grandes nomes do período, como Gustave Flaubert, Émile Zola e os irmãos Goncourt, concordavam em um ponto essencial: a literatura deveria se afastar do idealismo romântico. Esse foi o momento em que muitos escritores franceses assumiram a tarefa de interpretar a realidade social, para além da superfície dos acontecimentos. A literatura passou a investigar o homem em sua relação com as circunstâncias sociais, e as figuras do camponês, do burguês e do operário entraram em cena nos retratos sociais desenhados pela literatura.

A convicção da capacidade mimética da literatura foi responsável pelo surgimento de uma nova vertente fantástica, ambientada na realidade cotidiana de homens comuns. A ideia de uma literatura fantástica de viés realista poderia soar problemática, já que, enquanto o realismo se fundamentava na capacidade representacional da literatura, a modalidade fantástica construía um universo ambíguo, cuja aparência de normalidade poderia ser enganadora. Contudo, o fantástico baseava-se em um jogo de contrários, segundo o qual as instâncias do “natural” e do “sobrenatural” não poderiam coexistir, o que pressupunha uma visão positiva e ordenada da realidade. Esse novo caminho do fantástico visava construir uma ilusão de real, exigindo “um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana.” (ROAS, 2013, p. 51).

O grande representante dessa nova concepção de literatura fantástica foi Guy de Maupassant¹⁵. Os contos fantásticos do autor, embora representem uma parcela mínima de sua obra, possuem características inovadoras com relação à literatura fantástica da primeira metade do século. Diferentemente das imagens insólitas que permeavam a obra de autores como Gérard de Nerval, Théophile Gautier e Charles Nodier, os fenômenos insólitos nas narrativas de Maupassant surgem de maneira invisível, no seio de acontecimentos banais, transgredindo o real tal como o conhecemos.

Em 1883, Guy de Maupassant publicou uma crônica intitulada *Le Fantastique*, em que afirma a necessidade de redefinir a literatura fantástica de acordo com a nova realidade moderna. Segundo ele, o leitor do século XIX está cansado dos espectros que impregnaram a literatura francesa da primeira metade do século; abandonou suas credices populares, passou a zombar das superstições dos séculos passados e não está mais interessado nas imagens sobrenaturais que fizeram moda nas décadas anteriores. De acordo com o autor, para que a literatura fantástica ressuscite de suas cinzas, é necessário que se baseie em novos pressupostos estéticos. O escritor que se dedica ao gênero deve retratar o psiquismo humano, construindo o insólito a partir de situações aparentemente banais, em que os personagens, assim como o leitor, são confrontados com o questionamento dos limites entre a loucura e a sanidade, o natural e o sobrenatural.

Com o objetivo de criar um fantástico do cotidiano, o autor propôs uma literatura sem figurações insólitas. No conto *La Nuit* (1887), por exemplo, um homem caminha pelas ruas de

¹⁵ Na análise sobre os contos de Guy de Maupassant, retomamos nosso artigo “A irrupção do insólito ficcional nos contos fantásticos de Guy de Maupassant” publicado na edição 18, ano 13, da revista *Palimpsesto*.

Paris, excitado pela agitação noturna dos bares e cafés. Observa, entusiasmado, as ruas cheias e iluminadas, sentindo “une exaltation de [s]a pensée qui touchait à la folie.” (MAUPASSANT, 2004, p. 655). O personagem caminha até perder a noção das horas. Os lampiões a gás são apagados, as ruas se tornam desertas. A agitação da noite dá lugar a um silêncio mortal e o homem, caminhando a esmo, vê-se penetrado por uma inquietação. A cidade parece morta, abandonada. O homem berra por socorro, mas ninguém responde. Toca a campainha das casas, desesperado, mas ninguém atende.

Por meio do olhar do protagonista, o tempo é suspenso. Ele se desespera por não saber que horas são, corre pelas ruas sem nada enxergar e a noite parece eterna, imutável. “Mais depuis quand la nuit dure-t-elle? Depuis quand?... Qui le dira? Qui le saura jamais?” (MAUPASSANT, 2004, p. 652). A temporalidade narrativa, advinda das impressões do personagem, se constitui como problemática, pois contradiz a concepção cronológica do tempo. O protagonista de *La Nuit* perde completamente a noção das horas e dos dias, de forma que, ao narrar sua história, é incapaz de afirmar quando ocorreu: “Donc hier – était-ce hier? – oui, sans doute, à moins que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année, - je ne sais pas.” (MAUPASSANT, 2004, p. 652).

Além da transgressão do tempo, o relato do personagem fabrica um espaço ficcional híbrido, polarizado, marcado pelo jogo ambíguo entre realismo e alucinação. O conto se inicia com as ruas de Paris, iluminadas e cheias. Depois, resta apenas o silêncio e o vazio. Há uma sobreposição de espaços, entre um cenário luminoso, realista, e o outro sombrio, insólito. O personagem corre por todos os lados, berrando, tocando campainhas, sem que ninguém apareça, como se Paris tivesse se transformado em uma cidade fantasma. No ápice de seu desespero, apavorado pelo vazio inexplicável da cidade, desce as escadas até as águas do Sena, para verificar se o rio ainda se move. E o conto termina com o seguinte trecho perturbador:

La Seine coulait-elle encore?
 Je voulus savoir, je trouvai l’escalier, je descendis... Je n’entendais pas le courant bouillonner sous les arches du pont... Des marches encore... puis du sable... de la vase... puis de l’eau... j’y trempai mon bras... elle coulait... elle coulait... froide... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte.
 Et je sentais bien que je n’aurais plus jamais la force de remonter... et que j’allais mourir là... moi aussi, de faim – de fatigue – et de froid. (MAUPASSANT, 2004, p. 658)

Os contos fantásticos de Maupassant são caracterizados pela relação conflituosa entre realismo e irrealidade. As narrativas se iniciam com a descrição de ambientes verossímeis, fiéis ao universo do leitor. Não adentramos inicialmente um universo ficcional absurdo,

ilógico, mas um mundo semelhante ao nosso, onde ocorre uma ruptura da realidade empírica, mediante pequenas situações que provocam uma mudança no olhar do protagonista. Essa problemática acerca da percepção surge de forma mais evidente em contos como *Lettre d'un Fou* e *Le Horla*.

Em *Lettre d'un Fou*, publicado em 1885, a história é narrada por meio de uma carta, enviada pelo personagem a um médico alienista. Nosso protagonista começa afirmando que vivia uma vida de poucas surpresas e que nunca havia questionado suas concepções sobre a realidade, “croyant voir, croyant savoir, croyant connaître ce qui [l]’entoure, quand, un jour, [il s’est] aperçu que tout est faux.” (MAUPASSANT, 2004, p. 397).

Sua angústia se inicia ao ler a seguinte frase de Montesquieu: “Un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre intelligence... Enfin toutes les lois établies sur ce que notre machine est d’une certaine façon seraient différentes si notre machine n’était pas de cette façon.” (MAUPASSANT, 2004, p. 397-398).

Essa leitura inicia um rompimento com a normalidade da vida. O personagem passa a duvidar daquilo que a humanidade determina como “verdades absolutas”, afirmando que o conhecimento é apenas uma construção advinda da percepção limitada do ser humano. O homem naturaliza suas concepções acerca do mundo, como se pudesse afastar-se de sua condição humana para compreender a realidade tal como ela é. Infelizmente, é incapaz de tal façanha, pois a realidade existe apenas enquanto construção dos nossos sentidos.

O evento insólito surge de forma interiorizada, como fruto dos pensamentos do protagonista acerca dos limites do conhecimento humano. A consciência da incapacidade do homem de compreender a realidade o apavora e passa a crer na existência de seres invisíveis. Segundo o personagem, o que nos garante que não existem espécies desconhecidas, que não podemos observar devido à limitação de nossos sentidos?

Je demeurais des nuits entières immobile, assis devant ma table, la tête dans mes mains et songeant à cela, songeant à eux. Souvent j’ai cru qu’une main intangible, ou plutôt qu’un corps insaisissable, m’effleurait légèrement les cheveux. Il ne me touchait pas, n’étant point d’essence charnelle, mais d’essence impondérable, inconnaissable. (MAUPASSANT, 2004, p. 401-402)

Passa a estremecer com simples ruídos, tranca-se no quarto, afirmando sentir a presença do Invisível. Uma noite, enquanto se prepara para dormir, olha para o espelho da parede e não vê seu próprio reflexo, como se o seu corpo não existisse. Conclui que o ser Invisível está ali à sua frente, obstruindo o seu reflexo: “Je la regardais [la glace] avec des

yeux affolés. Je n’osai pas aller vers elle, sentant bien qu’il était entre nous, lui, l’Invisible, et qu’il me cachait.” (MAUPASSANT, 2004, p. 402).

O conto *Le Horla* apresenta os mesmos questionamentos. Um homem vive dias tranquilos ao longo do Sena, admirando as paisagens de sua terra natal. Com o tempo, passa a se sentir desconfortável, pensa estar doente: “Mon état vraiment est bizarre. À mesure qu’approche le soir une inquiétude incompréhensible m’envahit comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible.” (MAUPASSANT, 2004, p. 768).

Passa a ter pesadelos constantes, dos quais acorda com a sensação de estar sendo esmagado por um grande peso, como se um ser de outro mundo o estivesse torturando. Aos poucos começa a crer que está sendo açoitado por um ser invisível. Mas o elemento definidor, que desestrutura o universo conhecido pelo protagonista, é o sumiço da água. Uma noite, deixa uma garrafa de água ao lado da cama, caso sinta sede durante a noite. Ao acordar, percebe que sua garrafa se encontra completamente vazia, embora tenha certeza de não tê-la bebido. Nas noites seguintes, tranca-se no quarto e faz uma experiência, colocando uma garrafa de água e um copo de leite ao lado da cama. Ao acordar, ambos se encontram vazios. Com isso, passa a sentir um medo incontrolável, certo de estar sendo torturado por um ser invisível, que o persegue durante o dia e que à noite bebe de sua água.

O protagonista é um homem que não crê em superstições. Sente-se um tolo por atribuir seu mal-estar a forças sobrenaturais. Seu discurso sempre alterna entre uma explicação natural, pela qual responsabiliza a solidão e a loucura por seus medos, e uma insólita, que o faz temer a existência de um ser superior ao homem, que nomeia *Horla*.

Ao buscar uma explicação, tece as mesmas reflexões que o personagem de *Lettre d’un Fou*:

Comme il est profond le mystère de l’Invisible! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, [ni] avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni le trop petit ni le trop grand, ni le trop près ni le trop loin, ni les habitants d’une étoile ni les habitants d’une goutte d’eau. (MAUPASSANT, 2004, p. 767)

Le Horla possui duas versões, uma datada de 1886, outra de 1887. Na primeira, o conto se inicia com o protagonista internado em um hospício. Seu psiquiatra questiona se seu paciente é de fato louco e convida alguns especialistas para que ouçam a sua narração dos eventos. Na segunda versão, o tom do conto é ainda mais pessoal, pois se dá no formato de um diário, em que o herói narra dia após dia suas reflexões e a deterioração de sua condição. Há uma passagem gradual da normalidade para a alucinação, até que no fim do conto o personagem bota fogo na própria casa, tentando matar o ser invisível que o tortura.

Na obra fantástica do autor, o cotidiano é desbanalizado, por meio de uma ruptura imprevista das leis que governam a realidade. Outro bom exemplo é o conto *Lui?*, publicado em 1883. Um rico aristocrata, que sempre discursara ironicamente sobre a imbecilidade do casamento, casa-se subitamente com uma “jeune fille comme on en trouve à la grosse, bonnes à marier, sans qualités et sans défauts apparents, dans la bourgeoisie ordinaire.” (MAUPASSANT, 2004, p. 202). Resolve, então, explicar essa incógnita ao seu melhor amigo por meio de uma carta, na qual afirma que se casa porque sente medo:

Ris si tu veux. Cela est affreux, inguérissable. J'ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, pour moi, d'une sorte de vie animale. J'ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui m'échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse. (MAUPASSANT, 2004, p. 203)

A seguir, descreve seus motivos. Em uma noite de solidão, o personagem caminha pelos bulevares de Paris. Ao voltar para casa, vê uma figura sentada em sua poltrona, virada em direção à lareira. Imagina que é um de seus amigos, que adormecera enquanto o esperava. Espicha a mão para tocar-lhe o ombro, mas não há ninguém ali. A cadeira se encontra vazia. Tenta racionalizar o ocorrido, buscando uma explicação satisfatória:

J'avais une hallucination – c'était là un fait incontestable. Or, mon esprit était demeuré tout le temps lucide, fonctionnant régulièrement et logiquement. Il n'y avait donc aucun trouble du côté du cerveau. Les yeux seuls s'étaient trompés, avaient trompé ma pensée. Les yeux avaient eu une vision, une de ces visions qui font croire aux miracles les gens naïfs. C'était là un accident nerveux de l'appareil optique, rien de plus, un peu de congestion peut-être. (MAUPASSANT, 2004, p. 206)

Mas seu raciocínio não o acalma. A normalidade de seu cotidiano é rompida e não há mais como resgatá-la. Diante do evento inexplicável, perde todas as suas certezas. A impossibilidade de compreender lhe é tão sofrível, que sua casa se torna um lugar inóspito, solitário. Diante do medo que o consome, vê o casamento como única solução.

Esses contos exemplificam a lógica racional que norteia a literatura fantástica. Apresentam, como questionamento em comum, a limitação sensorial que impede o homem de se apoderar da realidade tal como ela é. A inquietação se dá por um conjunto de fenômenos inexplicáveis pela limitação humana. A verdade não é necessariamente questionada, mas é tida como inacessível. Há um saber que explicaria a situação, mas o homem é incapaz de alcançá-lo. O insólito possui uma racionalidade que nos é desconhecida.

As narrativas fantásticas de viés realista, ambientadas no “mundo real” (regrado a partir das mesmas leis da natureza que constituem o universo do leitor), se caracterizam pelo surgimento gradual de elementos insólitos que rompem a harmonia do dia-a-dia do herói e

desnorteiam a sua percepção da realidade. Os personagens vivenciam uma situação-limite que não representa um risco de vida, mas que produz um conflito interno entre a “razão” e a “percepção”, o que os impede de retornar à sua rotina diária. Em muitos casos, o suicídio é a única forma que o personagem encontra para suspender o conflito. Como observa Irleamar Chiampi, “este ato, que abre uma exceção à passividade do herói, faz da morte um desejo de significação, uma exigência de ordem, uma solução fictícia do insolúvel, a tentativa radical de afirmar a lucidez diante do irracional.” (1980, p. 58-59).

Como pudemos notar nos exemplos acima, a literatura fantástica oitocentista não se fundamentou em uma definição homogênea, mas renovou continuamente seus procedimentos narrativos, de acordo com as diferentes propostas estéticas surgidas no século XIX. Na primeira metade do século, em consonância com os ideais românticos, a literatura fantástica caracterizava-se pela construção de um universo onírico, que se aproximava da literatura maravilhosa: “No início do século XIX, os textos qualificados como fantásticos inscrevem sua novidade em uma tradição maravilhosa que fornece referentes, e portanto induz um quadro de representação conhecido onde as novas formas do inominável poderão surgir.”¹⁶ (BOZZETTO, 1998, p. 10). O desaparecimento das imagens insólitas que compunham o viés romântico adveio com o surgimento de uma concepção mais intelectualizada da literatura fantástica. O viés realista era centrado no mal-estar do protagonista, que se sentia ameaçado, embora não soubesse explicar o motivo de sua inquietação. Baseado em um insólito invisível, sentido pelo personagem, o fantástico realista propôs como reflexão: o que se encontra por trás da aparente normalidade?

Apesar de suas especificidades, as narrativas fantásticas produzidas no século XIX possuíam estratégias textuais similares, de acordo com o efeito que pretendiam evocar no leitor. A literatura fantástica oitocentista se fundamentava em uma concepção estruturada da realidade, na qual os fenômenos insólitos representavam um vácuo de sentido. Como veremos a seguir, a problematização do insólito era viabilizada por uma relação formal entre texto e leitor.

¹⁶ Au début du XIX^e siècle, les textes que l'on qualifiera de fantastiques inscrivent leur nouveauté dans une tradition merveilleuse qui fournit des référents, et donc induit un cadre de représentation connu où les formes nouvelles de l'innommable pourront surgir.

1.4 A relação entre texto e leitor na modalidade fantástica

A partir de mecanismos textuais que visavam subverter a expectativa do leitor, a literatura fantástica oitocentista estabeleceu uma relação conflituosa entre os planos do “real” e do “irreal”, tonalizando os fenômenos insólitos como fissuras, que contradizem as leis físicas que regem o universo ficcional. Para tal, projetava um leitor-modelo que, cooperando com o texto, problematizaria os fenômenos insólitos, percebendo-os como violações da realidade ordenada dos personagens.

Segundo Umberto Eco, toda obra literária postula um “Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente.” (ECO, 2011, p. 39). Para que essa cooperação textual seja bem sucedida, o autor institui, na narrativa, as competências necessárias ao leitor-modelo: “prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.” (ECO, 2011, p. 40).

Isso não significa que o movimento do leitor seja sempre controlado. Por um lado, existem obras “abertas”, em que o autor, ao inscrever a cooperação do leitor, opta por transformá-la em “livre aventura interpretativa.” (ECO, 2011, p. 42). Por outro lado, mesmo obras “fechadas”, que regulam rigorosamente os passos do leitor, podem ser ressignificadas no ato da leitura. A literatura permite essa abertura, sendo passível de uma multiplicidade de interpretações, que subvertem a trajetória atribuída ao leitor-modelo. Como afirma o autor: “Não há nada mais aberto que um texto fechado.” (ECO, 2011, p. 42).

Embora o leitor real possa optar por outros caminhos interpretativos, o que nos interessa aqui é analisar como a modalidade fantástica inscreve textualmente um leitor-modelo. A literatura fantástica do século XIX estabelecia um leitor ideal, cuja competência residia em seu arcabouço racional. Essa afirmação poderia soar contraditória, já que, como vimos, a literatura fantástica buscou subverter o racionalismo da época. Entretanto, ela o fez se ancorando na noção de realidade do leitor. Apropriando-se de seus códigos sociais e cognitivos, a narrativa fantástica dialogava com o paradigma de realidade do leitor, mas posteriormente o violava, por meio da intrusão de fenômenos caracterizados como escandalosos, que irrompiam “no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado,

onde, até o momento da crise fantástica, toda falha, todo “deslizamento” pareciam impossíveis e inadmissíveis.”¹⁷ (BESSIÈRE, 1974, p. 32).

A modalidade fantástica impõe um duplo movimento de leitura: “produzir confiança e despertar suspeita [...]”¹⁸ (ARÁN, 1999, p. 58). Explorando as dualidades e contradições da cultura por meio de uma relação dialética entre “realismo” e “irrealidade”, leva o leitor a mover-se em múltiplas direções, fazendo-o hesitar acerca daquilo que lê, já que lhe é oferecida uma gama de possibilidades, em que todas “são possíveis porém nenhuma o é, o que provoca no leitor a suspeita de que pode elaborar uma conjuntura do sistema, mas que nunca terá a chave.”¹⁹ (ARÁN, 1999, p. 55) A reação do leitor não é suscitada pela impossibilidade de qualquer solução, mas pela ideia de que tudo é possível. E se tudo é possível, as leis que regem nossa percepção da realidade são da ordem do provisório, do parcial.

Para que o leitor cooperasse com o texto e atualizasse o seu efeito de leitura, uma das estratégias textuais muito utilizada pela literatura fantástica oitocentista, principalmente a de viés realista, era a caracterização dos personagens como *homens médios* (TODOROV, 2008, p. 92), o que aproximava o leitor, que se reconhecia na figura representada. Além disso, o tom pessoal do relato parecia garantir sua fiabilidade, pois “a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos.” (TODOROV, 2008, p. 92). Contudo, nada impedia que a atitude do personagem fosse dissimulada. Ao mesmo tempo em que o discurso do personagem-narrador representava os acontecimentos, era também uma enunciação subjetiva. A relação dialética entre o “subjetivo” e o “objetivo” era uma estratégia que contribuía para o efeito fantástico. Como afirma Todorov:

Enfatiza-se então o fato de que se trata do discurso de uma personagem mais do que do discurso do autor: a palavra está sujeita à caução, e podemos muito bem supor que todas as personagens sejam loucas; entretanto, pelo fato de não serem introduzidas por um discurso distinto do narrador, emprestamos-lhes ainda uma confiança paradoxal. Não nos é dito que o narrador mente e a possibilidade de que possa mentir de algum modo estruturalmente nos choca; mas esta possibilidade existe (já que ele é também personagem) [...]. (2008, p. 94)

Os contos fantásticos da época eram organizados de forma que o leitor, identificando-se com o relato do personagem, fizesse as mesmas perguntas. Trata-se do “efeito de espelho” (CARROLL, 1999, p. 17), procedimento narrativo muito utilizado em diferentes vertentes do

¹⁷ [...] dans l’univers familier, structuré, ordonné, hiérarchisé, où, jusqu’à la crise fantastique, toute faille, tout “glissement” semblaient impossibles et inadmissibles.

¹⁸ [...] producir confianza y despertar sospecha.

¹⁹ [...] donde todas las soluciones son posibles y ninguna lo es. Esto provoca en el lector la sospecha de que puede elaborar una conjuntura del sistema, pero que nunca tendrá la clave.

insólito ficcional, que produzem efeitos estéticos distintos. Na literatura de horror, por exemplo, a repugnância e o terror do protagonista diante do monstro são instruções textuais que exemplificam o sentimento que o monstro deve produzir no leitor. De maneira similar, na literatura fantástica, a inquietação do leitor é análoga à situação do personagem, desamparado frente a um leque de possibilidades. Assim como o herói, o leitor desconhece a solução do mistério e hesita diante dele.

Essas narrativas ofereciam apenas a perspectiva desse “eu”, que intermediava as reações do leitor, transmitindo-lhe o seu pavor diante de eventos inexplicáveis. O relato do protagonista supunha uma causalidade oculta, na qual todas as aparentes coincidências da narrativa estariam conectadas, como parte de uma visão orgânica da realidade. Mas essa causalidade era apenas uma hipótese, nunca confirmada, que entrava em conflito com a percepção de “real” do leitor. Tudo parecia ter um sentido misterioso, uma relação determinista entre os eventos narrados, mas esse vínculo nunca era comprovado.

A narração em 1ª pessoa não permitia uma abertura interpretativa. Em consonância com as características que Umberto Eco atribuiu ao texto “fechado”, a narrativa fantástica oitocentista restringia os passos do leitor. Ao narrar suas impressões, o personagem impunha uma leitura problematizante dos fenômenos insólitos. Outro “uso” da narrativa fantástica que não aquele imposto pela voz do narrador significaria um ato de violência, pois subverteria o movimento atribuído originalmente ao leitor.

Por meio desses procedimentos textuais, a narrativa fantástica hierarquizava as instâncias do “real” e do “irreal”, de maneira que esta era percebida como dissonante de acordo com aquela. No próximo capítulo, analisaremos uma nova manifestação do insólito ficcional francês surgida no século XX, em que os fenômenos insólitos são naturalizados como parte do universo ficcional, convivendo harmoniosamente com os eventos da vida cotidiana. Enquanto na literatura fantástica, tínhamos acesso apenas ao ponto de vista daquele que observava, perplexo, a desestruturação do real, essa nova proposta literária cede a palavra ao ser insólito. A superação da antinomia fantástica possibilita uma abertura interpretativa, a partir da qual o leitor se movimenta com liberdade pelo mundo mágico dos personagens.

2 RECONFIGURAÇÕES DO INSÓLITO NA PÓS-MODERNIDADE

No século XX, o cenário literário francês ecoou as desilusões advindas dos eventos arrasadores que hoje em dia permeiam nossos livros de história. Após duas grandes guerras, campos de concentração nazistas, bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, assim como o fortalecimento dos movimentos sociais, a literatura francesa também se modificou, se tornando palco de uma pluralidade de vozes dissonantes, cujas propostas estéticas, embora variadas, tinham em comum a vontade de romper com as tradições. A discussão sobre a arte literária se tornou acalorada, revestida de tendências que pretendiam, de diferentes maneiras, criar novas regras (ou propor uma ausência delas).

O pós-guerra viu brotar um sentimento de euforia acerca do progresso, mas ao mesmo tempo, uma crescente desconfiança a respeito do humanismo.²⁰ A sociedade francesa que, no fim da 2ª Guerra Mundial, se viu diante de mudanças sociais e políticas e de um processo de modernização acelerado, conheceu também um sentimento de desilusão, diante da visão nua e crua das atrocidades que o ser humano era capaz de cometer. Os acontecimentos históricos do século foram fundamentais nas mudanças literárias do período; um exemplo disso foi a reflexão proposta por Adorno: é possível fazer poesia após Auschwitz?²¹ Ao que poderíamos acrescentar: haveria lugar para o insólito ficcional, diante das barbaridades modernas?

Nesse período, o campo literário francês se tornou palco de propostas estéticas que recusavam o referente histórico, atitude ligada “ao sentimento agudo de ausência de sentido, de loucura da História, cujo fracasso de 40, a ocupação e a descoberta das realidades dos campos nazistas davam muitos exemplos.”²² (TONNET-LACROIX, 2003, p. 55). É o caso do *Nouveau Roman*²³, projeto modernista desenvolvido na contestação do modelo realista, que buscou conjurar as noções romanescas tradicionais. No âmbito dessa proposta literária, os personagens não se situavam em um universo ficcional dotado de temporalidade, mas, descolados de seu contexto histórico, pareciam mergulhados em um eterno presente.

²⁰ Éliane Tonnet-Lacroix define essa dualidade como “humanismo de agonia”. (2003, p. 13)

²¹ Segundo Adorno, “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (1962, p. 29)

²² [...] au sentiment aigu du non-sens, de la folie de l’Histoire, dont la défaite de 40, l’Occupation, la découverte des réalités des camps nazis donnaient maints exemples.

²³ O novo romance francês não representou um grupo, mas uma tendência estética, por parte de autores como Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, cujas obras possuíam em comum o rompimento com a estrutura tradicional do romance.

Na segunda metade do século XX, o declínio do discurso humanista-liberal, cujos pressupostos universalizantes se arraigavam nas concepções do sujeito, da ciência, da história e da arte, possibilitou que a literatura francesa se abrisse para novos horizontes. Tal processo, que hoje chamamos de pós-modernismo, não representou uma ruptura, mas uma intensificação dos sentimentos modernos. O pós-modernismo questionou os supostos valores imutáveis do saber, refletiu sobre as condições de fala e as motivações implícitas aos discursos e, no caso da ficção pós-moderna, favoreceu uma pluralidade de inovações estéticas, dentre as quais, o florescimento de uma nova manifestação do insólito ficcional.

Por meio de “um repensar da tendência modernista de se distanciar da representação [...]” (HARKNESS *apud* HUTCHEON, 1991, p. 158), a literatura pós-moderna recuperou o referente histórico, reconhecendo-o como “construto, e não o simulacro de um exterior ‘real’.” (HUTCHEON, 1991, p. 158). Ciente da impossibilidade de uma visão objetiva do passado, empreendeu uma reavaliação da consciência histórica, por meio de uma desconstrução das noções tradicionais de verdade e representação, continuidade e coerência.

Em consonância com essa percepção diferenciada do passado, surgiu uma nova manifestação do insólito ficcional francês, imbuída de referências históricas. À guisa de exemplos, podemos citar autoras como Sylvie Germain, Maryse Condé e Marie Ndiaye, em cujas obras os fenômenos insólitos coexistem com eventos próprios ao universo do leitor, como as grandes guerras, a escravidão e os efeitos do capitalismo. Ampliando as conexões entre “realidade” e “irrealidade”, essa nova proposta literária caracterizou os fenômenos insólitos não como eventos escandalosos, mas como parte integrante do universo ficcional. Essas narrativas ilustram, pelo viés do insólito, situações de guerra ou de opressão, dando voz aos segmentos “minoritários”, renegados tanto pela historiografia tradicional quanto pela ficção.

Este capítulo propõe uma análise de alguns textos que se enquadram nessa proposta literária, em um prisma mais amplo, que contemple o jogo de forças que constituiu o pós-modernismo. Nosso percurso será, primeiramente, investigar o quadro geral do pós-modernismo e as mudanças que provocou no âmbito da historiografia, para, em seguida, analisar a nova manifestação do insólito ficcional surgida na França na segunda metade do século XX.

2.1 Contribuições do pensamento histórico

O advento do pós-modernismo modificou as diretrizes do conhecimento em diversas áreas do saber, ao questionar os pressupostos totalizantes que legitimavam os seus discursos. Contrapondo-se à suposta objetividade do conhecimento, tecia perguntas como: Quem observa? Onde se situa? Qual o teor ideológico do seu discurso?

De acordo com Lyotard, o pós-modernismo destruiu os grandes relatos que orientavam o conhecimento, o que provocou a mudança do paradigma científico, diante da constatação, cada vez maior, da imprevisibilidade dos elementos físicos que compõem o nosso mundo. Por um lado, as novas pesquisas científicas demonstraram que a natureza era muitas vezes instável:

A teoria quântica e a microfísica obrigam a uma revisão muito radical da ideia de trajetória contínua e previsível. A busca da precisão não se choca com um limite devido ao seu custo, mas à natureza da matéria. Não é verdade que a incerteza, isto é, a ausência de controle, diminua à medida que a precisão aumente: ela aumenta também. (LYOTARD, 1988, p. 102)

Por outro lado, também ressaltaram como o próprio observador fabricava a realidade do seu objeto: “O conhecimento relativo à densidade do ar abrange portanto uma multiplicidade de enunciados que são totalmente incompatíveis entre si, e não se tornam compatíveis a não ser que sejam relativizados em relação à escala escolhida pelo enunciador.” (LYOTARD, 1988, p. 103).

O novo paradigma científico modificou profundamente a noção de realidade, que passou a ser tida como uma construção subjetiva, produto da percepção de quem buscava compreendê-la. Como observa David Roas, essa mudança ecoou no insólito ficcional, em que “o problema colocado pelos românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo derivou em nosso século em direção a uma concepção do mundo como pura irreabilidade.” (2013, p. 71).

A problematização do saber objetivo não foi exclusividade das ciências exatas. No caso da historiografia, a credibilidade do discurso histórico tradicional se viu ameaçada pela crescente desconfiança acerca das noções de objetividade, neutralidade e continuidade. As reflexões de autores como Michel Foucault, Hayden White e Michel de Certeau e as indagações pós-modernas contribuíram para uma revisão crítica da história, que refutou a suposta neutralidade do historiador e a crença de que o documento “fala por si mesmo”.

Linda Hutcheon, dialogando com as reflexões de Lyotard, observou que a escrita da história foi, durante muito tempo, sustentada pelas metanarrativas iluminista, marxista e hegeliana (1991, p. 126), a partir das quais o discurso histórico “apagava” suas próprias condições de fala, seu contexto de produção e suas motivações ideológicas. Em contrapartida, o historicismo pós-moderno, desencadeado pela decadência dos grandes relatos, possibilitou uma reflexão muito mais profunda sobre as convenções históricas, pois voltou “a confrontar a natureza problemática do passado como objeto de conhecimento para nós no presente.” (HUTCHEON, 1991, p. 126). Com o surgimento dessa nova consciência histórica, a questão que orientava a reflexão histórica deixou de ser “qual seria o melhor método histórico para o conhecimento do passado?” e passou a ser “diante da natureza narrativa do discurso histórico, é possível conhecer o passado?”.

Os escritos de Michel Foucault foram fundamentais na formulação de um historicismo crítico e autoconsciente. Utilizando o conceito “genealogia” no sentido nietzschiano, o autor refutou as noções de continuidade e causalidade, presentes no discurso histórico tradicional. No ensaio *Nietzsche, a genealogia e a história* (1971), Foucault observou que o historiador se coloca em um ponto-de-vista supra-histórico, por meio do qual busca desvelar o fluxo contínuo da história. Contudo, não percebe que o passado se constituiu de forma violenta, a partir de um jogo de forças, cujas regras não possuíam um significado essencial. Na origem dos conceitos de “verdade”, “moral” e “liberdade”, não havia uma essência pura que nos permitiria atribuir um sentido teleológico à história.

Esse olhar metafísico do passado, ao falsificar uma relação de causalidade entre o próximo e o longínquo, deixa de lado a singularidade dos acontecimentos históricos, cuja emergência advém de sucessivas disputas entre forças, o que provoca fissuras, descontinuidades. Na contramão de uma perspectiva homogeneizante, Foucault sugeriu um olhar fisiológico, que, como um “médico que mergulha para diagnosticar e dizer a diferença” (2009, p. 29), perceberia as rupturas, as dispersões, os violentos jogos de força, cujos dominadores e dominados trocam de papéis a todo lançar de dados: “As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta.” (2009, p. 28).

Outra característica que o autor ressaltou foi a de que o discurso histórico é sempre produto do olhar situado de quem o produz. O historiador, em sua pretensão de objetividade, não admite as motivações que norteiam o seu discurso e não percebe a si mesmo como um sujeito situado historicamente: “Os historiadores procuram, na medida do possível, apagar o

que pode revelar, em seu saber, o lugar de onde eles olham, o momento em que eles estão, o partido que eles tomam – o incontrolável de sua paixão.” (2009, p. 30). Em contrapartida, o sentido genealógico, “em vez de fingir um discreto aniquilamento diante do que ele olha, em vez de aí procurar sua lei e a isto submeter cada um de seus movimentos, é um olhar que sabe tanto de onde olha quanto o que olha.” (2009, p. 30).

Por fim, Foucault atribuiu à análise genealógica uma função paródica. Segundo o autor, a história tradicional oferece máscaras, identidades prontas ao uso do homem europeu:

Esse homem confuso e anônimo que é o europeu – e que não sabe mais quem ele é e que nome deve usar –, o historiador oferece identidades sobressalentes aparentemente melhor individualizadas e mais reais do que a sua. Mas o homem do sentido histórico não deve se enganar com este substituto que ele oferece: é apenas um disfarce. Alternadamente, se ofereceu à Revolução Francesa o modelo romano, ao romantismo a armadura do cavaleiro, à época wagneriana a espada do herói germânico; mas são ouropéis cuja irrealdade reenvia à nossa própria irrealdade. (FOUCAULT, 2009, p. 33)

Segundo o autor, cabia à genealogia, no sentido nietzschiano, trazer à tona a veneração dessas identidades forjadas e “parodiá-la para deixar claro que ela é apenas paródia. A genealogia é a história como um carnaval organizado.” (FOUCAULT, 2009, p. 34). A ideia do uso paródico da história nos remete à ficção pós-moderna, que se apropriou de forma paródica de figuras históricas, desconstruindo a própria noção de continuidade que as engendrou: “é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança. Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a [sic] que parodia.” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Nesse sentido, a ficção pós-moderna fez o que Foucault considerava essencial a uma história livre da busca obstinada pelas origens.

A partir de uma reativação do conceito nietzschiano de genealogia, baseado na consciência de que não existem essências históricas, Foucault refutou por um lado a concepção linear e metafísica da história e, por outro, a possibilidade de captá-la de maneira objetiva. Ao fazê-lo, questionou também a noção humanista do sujeito, entendido como uma unidade estável, integrada, cerne de todas as mudanças históricas. Segundo ele, “A transformação da análise histórica no discurso do contínuo e a transformação da consciência humana no sujeito original de todo desenvolvimento histórico e toda ação constituem dois lados do mesmo sistema de pensamento.” (apud HUTCHEON, 1991, p. 203). Essas considerações tiveram um papel fundamental no fomento das indagações pós-modernas, que atacaram esse sistema, a partir de uma dupla problematização do discurso histórico: tanto no

âmbito do indivíduo, contestando a noção humanista de sujeito, quanto no da consciência histórica, contestando uma visão essencialista do passado.

Outro autor importante para a redefinição da consciência histórica foi Hayden White, que refletiu sobre os princípios narrativistas que compunham o discurso histórico. No ensaio *O texto histórico como artefato literário*, White afirmou que, embora se tenha pretendido opor literatura e história, as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.” (WHITE, 1994, p. 98).

De acordo com o autor, nenhum evento histórico é intrinsecamente trágico ou cômico; é o historiador que lhe dá esse tom, codificando os acontecimentos em consonância com sua herança cultural. Ele atribui a si mesmo a tarefa de narrar os eventos do passado tal como ocorreram, como se pudesse abrir mão de sua condição histórica, mas seu discurso é construído mediante “uma estrutura de enredo com a qual ele está familiarizado como parte da sua dotação cultural.” (WHITE, 1994, p. 103).

As considerações de Hayden White tiveram um impacto profundo na historiografia da segunda metade do século XX e foram tidas por muitos historiadores como uma afronta. Entretanto, White não pretendia questionar a relevância do discurso histórico. Segundo ele, dar sentido aos acontecimentos, transformando o não-familiar em familiar, é importante para que dada cultura estabeleça uma relação com o passado. O autor apenas observou os princípios retóricos que regulavam a escrita da história. Segundo ele, o sentido não existe nos próprios fatos, mas é uma construção *a posteriori*, que se assemelha à operação literária. A narrativa histórica adapta os vestígios à forma. Não representa fielmente os eventos históricos, mas narra o passado de maneira a torná-lo familiar ao leitor e o faz por meio de afirmações metafóricas, significados simbólicos que fazem parte de nossa cultura literária. O historiador constrói sua narrativa à maneira do escritor de ficção:

Os acontecimentos são *convertidos* em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. (WHITE, 1994, p. 100)

A partir de um viés sociológico, Michel de Certeau também analisou os postulados que orientam o discurso histórico. Refletindo sobre o papel social do historiador e o seu lugar de fala, assinalou que a pesquisa historiográfica é uma prática discursiva e possui um lugar

social de produção: “a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* “científicas” e de uma *escrita*. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto.” (CERTEAU, 1982, p. 66).

O autor observou também que a pesquisa historiográfica está “submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.” (CERTEAU, 1982, p. 66-67). Com isso, desconstruiu a suposta autonomia intelectual do historiador, revelando que a história é uma prática, cuja produção se situa em um lugar político, socioeconômico e cultural.

A partir de perspectivas distintas, os autores que citamos acima promoveram uma reorientação crítica da historiografia. Em virtude desse fluxo de novas ideias, surgiu um novo historicismo, que considerou as fontes (documentos, arquivos, testemunhos) não mais como “janelas” que nos permitiriam acessar a realidade passada, mas como vestígios textualizados, restos discursivos de um passado irrecuperável. De acordo com esse viés teórico, não há um sentido intrínseco a ser captado nas fontes. O sentido histórico é configurado pelo próprio historiador que, a partir do seu lugar de fala, organiza os vestígios de maneira coerente, mediante práticas de significação.

Poderíamos explicitar diversos exemplos de reflexões historiográficas que contribuíram para a conjuntura pós-moderna, mas muitos estudos já se dedicaram a elas.²⁴ Cabe agora analisarmos como essas mudanças ecoaram no campo literário francês, possibilitando a eclosão de uma nova manifestação do insólito ficcional.

2.2 A presença do insólito na narrativa pós-moderna

Conforme assinalou Linda Hutcheon, muitos observaram com descaso o brotar da ficção pós-moderna, temendo as noções que ela estaria renegando. Alguns críticos, buscando justificar seu mal-estar diante das novas possibilidades estéticas surgidas na segunda metade do século XX, utilizaram um falso argumento, segundo o qual a literatura pós-moderna,

²⁴ Análises empreendidas por autores como Linda Hutcheon, Zygmunt Bauman, dentre outros.

propensa a um vazio semântico, teria abandonado o referente e estaria agora se afogando em um mar de palavras vazias.

Em sentido contrário, o pós-modernismo fomentou uma nova incorporação do referente histórico na literatura: aquilo que Linda Hutcheon denominou como “metaficção historiográfica” (1991). Essa nova apropriação do referente histórico apresentou procedimentos contraditórios: revisitava o discurso histórico, mas era autorreflexiva; incorporava o passado, mas admitia a impossibilidade de captá-lo; desafiava noções tradicionais, mas o fazia no interior daquilo que criticava. De acordo com a autora, esses paradoxos da ficção pós-moderna permitiram um olhar crítico sobre o passado; sem eles, cairíamos novamente ou no modelo realista de literatura, que naturalizava o referente extratextual sem reconhecer seu caráter discursivo; ou na literatura modernista, que renegava o referente ao recusar o contrato mimético. Optando por um terceiro caminho, a metaficção historiográfica borrou as fronteiras entre história e literatura, admitindo a referencialidade histórica como um construto ficcional.

A revisitação do passado foi um aspecto importante de algumas narrativas insólitas surgidas na França a partir da segunda metade do século XX. Entretanto, antes de analisarmos as características que compõem essas obras, cabe ressaltar que a modalidade fantástica, que fez tanto sucesso no país no século anterior, perdeu muito espaço no cenário literário francês do século XX. O movimento surrealista teve um papel importante nesse enfraquecimento, ao priorizar a esfera do maravilhoso, evoluindo em direção a um apagamento das fronteiras entre “real” e “irreal”. A antinomia que constituía o modo fantástico deu lugar a ficções que mesclavam ambas as instâncias. A partir da apropriação das teorias psicanalíticas freudianas, o surrealismo francês propôs “uma relativização e uma ampliação do conceito de realidade por meio da inclusão de estados mentais inconscientes (o sonho, a livre associação de ideias ou a loucura) em um mesmo plano de realidade que os produtos do estado consciente.” (ROAS, 2013, p. 95).

Como ressaltou Irlemar Chiampi, a “conciliação dos aspectos contraditórios do mundo [...]” (1980, p. 34), que já aparecia nos escritos de André Breton, encontrou expressão máxima na premissa de Pierre Mabille: “o maravilhoso está em toda parte”²⁵ (*apud* CHIAMPI, 1980, p. 35): “Se na sua etapa inicial o surrealismo se erigiu como um sistema fechado que propugnava alcançar o maravilhoso pelo sonho, a loucura e os delírios da imaginação, a sua

²⁵ [...] le merveilleux est partout.

evolução assinala o entendimento do supra-real como imanente ao real.” (CHIAMPI, 1980, p. 34). Essa concepção onírica do maravilhoso, atrelada aos temas do inconsciente, não remete, por si só, diretamente ao insólito pós-moderno. Entretanto, a valorização do maravilhoso proposta pelo surrealismo teve um papel importante na abertura de outros caminhos ao fomentar novas possibilidades estéticas, não mais presas à dicotomia entre “natural” e “sobrenatural” que dominou a literatura fantástica e, principalmente, o modelo realista do fantástico.

O apagamento dessas fronteiras adquiriu novos contornos na literatura francesa da segunda metade do século XX, com o surgimento de narrativas insólitas cuja coerência interna admitia a fusão dos códigos realista e insólito, ao colocá-los no mesmo nível de ficcionalidade. Como veremos, na obra de autoras como Sylvie Germain e Maryse Condé, eventos da realidade extratextual, que já foram objeto de muitas investigações históricas (como a 2ª Guerra Mundial e a Escravidão), coexistem com fenômenos insólitos. Os procedimentos textuais presentes em tais narrativas as aproximam do realismo maravilhoso, bastante praticado na literatura hispano-americana na segunda metade do século XX.

De acordo com a crítica hispano-americana (desde Alejo Carpentier em suas teorizações sobre o *real maravilloso* até o estudo sistemático sobre o realismo maravilhoso empreendido por Irlemar Chiampi), apenas a América Hispânica poderia produzir uma literatura realista-maravilhosa, em virtude de seus aspectos culturais. Para Carpentier, por exemplo, o realismo maravilhoso teceu uma história da América, ao priorizar a riqueza de suas crenças, mediante a incorporação ficcional do caráter mítico de sua cultura. Irlemar Chiampi foi além dessa perspectiva, ao propor tanto uma análise formal, quanto ideológica do realismo maravilhoso. Analisou sua relação pragmática, como o efeito de encantamento que produz no leitor e a sua causalidade mágica. Entretanto, associou esses procedimentos a uma especificidade da literatura hispano-americana que, rompendo com o modelo realista, buscou retratar a cultura americana em toda sua pluralidade.

Essa definição do realismo maravilhoso, baseada em sua especificidade geográfica e na motivação ideológica do autor, predominou entre os críticos literários. Contudo, alguns estudiosos buscaram ampliá-la, pesquisando os procedimentos realista-maravilhosos nas literaturas canadense, belga e francesa. Com o avanço dos estudos narratológicos, alguns teóricos propuseram uma redefinição do realismo maravilhoso, entendido como um modo narrativo, que se manifesta de diversas maneiras e em diferentes países.

É o caso de Charles W. Scheel que, em 2005, publicou o livro *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux: des théories aux poétiques*. Segundo o autor, a definição culturalista do realismo maravilhoso, que durante muito tempo reduziu esse modo narrativo à representação das crenças e dos valores latino-americanos, limitou os estudos literários de duas maneiras. Por um lado, impediu uma análise da apropriação dos procedimentos realista-maravilhosos na literatura europeia, ignorando que os autores do realismo maravilhoso latino-americano também foram lidos no continente europeu. Por outro lado, rotulou todos os autores latino-americanos como parte de uma mesma tradição literária, ignorando que o insólito ficcional latino-americano não se reduziu ao realismo maravilhoso, já que muitos autores também escreveram obras no estilo de Kafka e Buzzati (é o caso de Julio Cortázar, por exemplo). A partir desse enquadramento teórico, a crítica isolou o realismo maravilhoso como um fenômeno regional, recusando uma perspectiva mais ampla, que pudesse investigar as conexões entre as literaturas europeia e latino-americana.

Rejeitando essa perspectiva, Scheel definiu o realismo maravilhoso e o realismo mágico como modos narrativos, com propriedades textuais específicas. Segundo o teórico, toda vertente do insólito ficcional (como o fantástico ou a ficção científica) apresenta um código, que regula a maneira como o insólito se instaura na narrativa. No caso do realismo maravilhoso, há dois códigos que se articulam simultaneamente: o código realista e o código insólito. Isso o aproxima inevitavelmente do modo fantástico, cujos códigos são os mesmos. Contudo, a relação estabelecida entre os códigos difere profundamente. O modo fantástico articula ambos de maneira que se estabelece uma antinomia insolúvel, por meio do olhar objetivo do personagem-narrador, que estranha os fenômenos insólitos. A narrativa fantástica se baseia na relação paradoxal entre o “real” e o “irreal”, articulação que provoca um efeito de leitura inquietante.

Segundo o autor, os modos realista-maravilhoso e mágico-realista também apresentam um código realista (como a apropriação de elementos culturais e eventos históricos) e um código insólito. Porém, diferentemente do fantástico, esses códigos coexistem, relação justificada a partir de uma coerência interna à narrativa, que não hierarquiza os códigos e nem os coloca em conflito.

O teórico sugeriu também uma distinção entre os modos mágico-realista e realista-maravilhoso. Essa diferença não se dá na relação entre os códigos, mas no grau de intensidade que o código insólito possui dentro da narrativa. De acordo com Scheel, ambos apresentam uma mescla entre natural e sobrenatural. Contudo, no realismo mágico os códigos não sofrem

uma fusão, mas apenas coexistem. Isso ocorre como consequência da atitude ambígua do narrador. Ele narra o fenômeno insólito, ignorando sua inverossimilhança e tratando-o como se fizesse parte do mesmo nível de realidade que qualquer evento cotidiano. Mantém, contudo, um distanciamento diante das atitudes e das crenças dos personagens, a partir do discurso indireto livre, ou recorrendo ao humor e à ironia. Diferentemente, as obras realista-maravilhosas apresentam um narrador cuja atitude, com relação aos personagens, é de empatia. Utilizando uma linguagem poética, ele narra um universo multifacetado, no qual as fronteiras entre realidade e mistério se dissolvem. No âmbito dessa distinção, o modo realista-maravilhoso é o que mais se aproxima das obras que analisaremos, em que o narrador trata os fenômenos insólitos como uma parte indissociável da realidade ficcional.

O que mais nos interessa é a concepção modal que Scheel propôs. Segundo o autor, o realismo maravilhoso é um modo narrativo que se fundamenta na fusão dos códigos realista e insólito, o que pode ocorrer por meio de temáticas diversas. Sua definição é interessante, pois nos permite investigar as estratégias textuais presentes nas narrativas insólitas que abordaremos a seguir sem, no entanto, desconsiderar as especificidades de suas manifestações. A ideia de modo narrativo, que norteou nosso capítulo anterior, é ainda mais relevante ao lidarmos com a ficção pós-moderna, já que se trata de uma literatura deliberadamente plural e inclassificável.

Tendo em vista essa opção teórica, analisaremos a seguir alguns aspectos de romances nos quais, por meio de uma fusão entre os planos do real e irreal, identificamos uma releitura de acontecimentos históricos e situações políticas, a partir do olhar de personagens que os vivenciaram diretamente. Incorporando eventos variados, como a escravidão ou os efeitos do capitalismo no século XX, essas narrativas problematizam a relação entre o indivíduo e o seu contexto sóciohistórico, recusando uma visão homogênea da realidade extratextual.

2.2.1 *Moi, Tituba, Sorcière...*

O romance *Moi, Tituba, Sorcière...* de Maryse Condé, publicado em 1986, é baseado em uma história real, datada do século XVII. Nesse texto, temos a narrativa da trajetória de Tituba, uma mulher negra, que vive em Barbados. Apesar do triste destino de seus pais, que foram escravizados, Tituba é uma mulher livre, que vive sozinha em uma velha cabana na

floresta. Após a morte de todos os seus familiares, passa a se comunicar com os seus espíritos, que a protegem dos percalços cotidianos.

A vida de Tituba muda drasticamente ao se apaixonar por John Indien, escravo de uma habitante da ilha. Tituba e John passam a morar em uma pequena cabana anexa à casa senhorial. Mas ambos são vendidos para uma família puritana, cujo patriarca é pastor, e levados para Boston e posteriormente para Salem. Em uma cidade cujos moradores são extremamente religiosos, os poderes de Tituba são vistos como uma marca do demônio. Acusada de bruxaria, a personagem é presa.

Diante da violência que constitui a vida de Tituba, sua única liberdade é a de agir no mundo de forma mágica. Determinada a fazer o bem, usa os seus poderes para curar os doentes da cidade. Graças a ela, Elizabeth, a esposa do reverendo, recupera sua saúde. Entretanto, sua boa índole é ignorada pela sociedade escravagista e a cidade inteira a acusa de bruxaria. Tituba é uma heroína, arrasada pela crueldade do homem branco.

Moi, Tituba, Sorcière... não apenas deu voz a Tituba, mas retratou os sofrimentos de outros segmentos marginalizados. Um bom exemplo é a personagem Hester que, grávida, é presa, acusada de adultério, e acaba por se suicidar dentro da prisão. Outro exemplo são os acontecimentos posteriores à soltura de Tituba. Após sair da prisão, continua a ser escrava. O governo a vende para que os gastos referentes ao tempo em que ficou presa sejam pagos. É comprada por um comerciante judeu que, fugindo das perseguições, tinha ido morar na América. Esse homem é a única pessoa branca que a trata com afeto. Entretanto, não consegue fugir da repressão religiosa. Sua casa é queimada e seus sete filhos são mortos.

Com o desenrolar da narrativa, Tituba é solta e, com muita dificuldade, consegue retornar para sua terra natal. De volta a Barbados, se envolve em uma revolta de escravos e é assassinada por um grupo de homens brancos. Contudo, sua morte não representa o fim da existência, mas apenas um recomeço. Ao morrer, pode enfim se libertar da prisão que constitui seu próprio corpo. Torna-se um ser invisível e vaga pelo mundo, curando seu povo e o ajudando a preparar a revolta que vai finalmente libertá-lo. Graças a Tituba, o sangue poderá finalmente cessar de correr. Graças a Tituba, seu povo será livre.

Ao invés de escrever um romance histórico, Maryse Condé compôs uma narrativa insólita. Poderíamos considerar problemática a atribuição de poderes mágicos a uma figura histórica, acusada injustamente de bruxaria. Entretanto, isso nos levaria a desconsiderar a maneira como a narrativa repensou o evento histórico do ponto de vista do oprimido, e não do

opressor. A autora rechaçou a visão europeia da história, em que a trajetória de Tituba figuraria como um detalhe no contexto do puritanismo. Essa perspectiva é recusada pela própria personagem, ao afirmar que:

Je sentais que dans ces procès de sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié des générations futures et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt. On mentionnerait çà et là 'une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le 'hoodoo''. On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorerait. (CONDÉ, 1986, p. 173)

Ao contrário disso, Maryse Condé resgatou, a partir da sobrenaturalização da figura de Tituba, as crenças africanas. A história nos é contada a partir da visão mágica de Tituba e de seu povo. A autora não buscou retratar o passado, mas recuperar, por meio da ficção, a dimensão subjetiva da personagem. O insólito teve um papel importante nesse sentido, pois deu voz a uma figura histórica, tarefa que o discurso histórico não foi capaz de cumprir. A partir da caracterização insólita de Tituba, ela foi resgatada das notas de rodapé da história oficial e tornou-se protagonista.

Na narrativa, o insólito ficcional se baseia na religiosidade africana. São as crenças da protagonista que norteiam os acontecimentos e justificam os fenômenos insólitos, como o contato com os invisíveis e os seus poderes de cura. Ao modo das narrativas realista-maravilhosas, há uma dimensão meta-empírica que justifica a causalidade mágica da obra. Essa caracterização do insólito produz um efeito de leitura distinto, pois permite conciliar “real” e “irreal” em uma mesma concepção de mundo. Irlemar Chiampi, embora se refira à literatura hispano-americana, afirma que:

O objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade supra-racional. (CHIAMPI, 1980, p 63)

Os poderes sobrenaturais de Tituba não destoam do universo ficcional, mas são parte da identidade cultural da personagem. Embora todos os personagens brancos estranhem seus poderes, a narrativa se dá a partir do olhar de Tituba, que nos apresenta um mundo mágico, em que os fenômenos insólitos fazem parte da realidade. O homem branco prende-se de tal maneira a valores religiosos e a uma moralidade estrita que se torna incapaz de observar a pluralidade do mundo, a magia por trás do cotidiano banal, opressor, cujas muralhas ele mesmo construiu.

Na narrativa realista-maravilhosa, o insólito ficcional produz um efeito de encantamento, forçosamente distinto do efeito de inquietação próprio à literatura fantástica. Como ressaltou Irlemar Chiampi, os temas que permeiam ambas as modalidades narrativas são em geral os mesmos, tais como: “aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo” (1980, p. 53). Entretanto, a literatura fantástica provoca um efeito de inquietação intelectual, por meio da contradição que estabelece entre “natural” e “sobrenatural”. Essa relação conflituosa não existe no realismo maravilhoso, cuja estratégia narrativa se baseia na integração entre o ordinário e o extraordinário. Segundo a autora,

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 59)

Um bom exemplo desse efeito de leitura são os espíritos protetores Man Yaya, Abena e Yao, que guiam Tituba e a protegem durante toda sua trajetória. São figuras ficcionais que representam a proteção da família frente às opressões sociais, o que produz um efeito de encantamento da realidade, e não de desconcerto.

O romance indaga a história oficial, entendida como uma grande narrativa que reproduziu o olhar do colonizador e renegou as crenças e as trajetórias de pessoas como Tituba. Maryse Condé citou os documentos históricos do julgamento de Tituba, não para tornar seu romance factível, mas para explicitar o teor ideológico dos vestígios do passado. A autora questionou a validade dos testemunhos oficiais, que não representavam o passado, mas apenas o discurso discriminatório e religioso do colonizador. A partir de uma inversão, própria à ficção pós-moderna, o romance de Condé explicitou seu próprio teor político, desconstruindo assim a falsa neutralidade do documento histórico, que oculta a ideologia que o compõe.

A perspectiva adotada por Maryse Condé foi de recusa à visão europeia do continente africano. Um bom exemplo é a nota histórica do livro. A autora subverteu a ideia de uma nota histórica, como um discurso neutro que deveria informar o leitor sobre a época em que a narrativa é ambientada. Ao invés disso, fez uma crítica à maneira como o discurso histórico ignorou a trajetória de Tituba, o que atribuiu à visão racista do historiador: “Le racisme, conscient ou inconscient, des historiens est tel qu’aucun ne s’en soucie.” (CONDÉ, 1986, p. 278).

Esse romance exemplifica como algumas narrativas insólitas pós-modernas refletiram sobre o passado, refutando o silenciamento das camadas marginalizadas. A seguir, trataremos de outra narrativa insólita, que dialogou com a história do tempo presente, situando socialmente os seus personagens, de modo a ilustrar a banalização do consumo na sociedade francesa contemporânea.

2.2.2 *La Sorcière*

Outro exemplo da nova inserção do insólito na literatura pós-moderna francesa é *La Sorcière* de Marie Ndiaye, publicado em 1996. Por meio de uma narração em 1ª pessoa, em que a protagonista Lucie narra suas impressões sobre os acontecimentos que desnorteiam sua vida, o livro apresenta o dia-a-dia de uma família francesa pequeno-burguesa: a esposa que espera todo dia o marido voltar do trabalho para servir o jantar, o marido que resolve fugir de casa e abandonar a família, as filhas, que só se interessam por revistas de moda e novos aparelhos eletrônicos.

Esses eventos corriqueiros coexistem com os poderes insólitos herdados pelas mulheres da família. No começo da narrativa, a protagonista Lucie inicia suas filhas gêmeas, Maud e Lise, na arte da adivinhação, transmitida geracionalmente pelas mulheres de sua linhagem. Mas esse legado familiar não é recebido com entusiasmo pelas jovens. Em uma sociedade voltada para a utilidade do conhecimento e para os benefícios financeiros que este pode oferecer, as filhas de Lucie acompanham com indiferença os ensinamentos maternos. Contudo, a nova descoberta logo adquire um papel inesperado. A magia, que para a mãe constitui uma tradição, é vista pelas filhas como uma maneira de se libertar do cotidiano familiar. Tornando-se habilidosas na arte da bruxaria, com mais competência que a própria mãe, Maud e Lise se transformam em pássaros e fogem pelo céu, para nunca mais voltar.

A caracterização das personagens femininas diz respeito à reflexão sobre as posições de sujeito empreendida na pós-modernidade. *La Sorcière* desconstrói a suposta universalidade das experiências humanas, ilustrando os significados sociais atribuídos ao homem e à mulher no contexto histórico em que estão inseridos. A protagonista Lucie não é subjugada por uma situação opressora, como vimos no exemplo de Tituba; ao contrário, tem uma vida confortável e vivencia os dramas de uma realidade burguesa. Entretanto, inexiste fora do seu

papel de esposa e mãe, de modo que, ao presenciar a dissolução de sua família, perde o horizonte que conferia sentido aos seus passos.

A significação social das figuras femininas é perceptível na maneira como os personagens masculinos reagem aos seus poderes insólitos. Em vários momentos da narrativa, podemos constatar a rejeição masculina daquilo que a protagonista denomina como “l’immémoriale procession des femmes aux pouvoirs occultes.” (NDIAYE, 2003, p. 12). Um bom exemplo é a atitude de seu marido Pierrot que, enojado pelos poderes da esposa, decide abandoná-la, ao descobrir que ela está transmitindo seus conhecimentos para as filhas Maud e Lise. Outro exemplo é a reação do policial, após prender Lucie:

Le gendarme s’était assis aussi loin de moi que possible et, lorsque je tournais les yeux vers lui pour me donner une contenance, son air rouge, défiant, prenait une fixité haineuse. Il me craignait, découvris-je avec étonnement. Il était jeune, grêle, craintif, et sa main avait répugné tout particulièrement à m’empoigner tout à l’heure. (NDIAYE, 2003, p. 157)

Essa condenação masculina da bruxaria está diretamente relacionada ao fato de que os poderes insólitos das personagens representam uma subversão do papel social imposto às mulheres. Contrariamente à conotação negativa que a figura da bruxa possuía na literatura fantástica oitocentista, a bruxaria em *Le Sorcière* garante o empoderamento das personagens femininas, que empregam seus poderes como uma válvula de escape diante dos determinismos sociais. É o caso de Maud e Lise, que os utilizam para fugir do cotidiano familiar, e a mãe de Lucie que, buscando se libertar do jugo masculino, transforma seu ex-marido em um caracol, animal que não pode acompanhá-la nem impedi-la de seguir o seu trajeto.

Em contrapartida, Lucie possui poderes limitados, que não propiciam uma escapatória. O poder de adivinhação da personagem, que a faz chorar lágrimas de sangue, não a empodera, mas serve apenas para que visualize situações irrelevantes:

En vérité, c’est un pouvoir ridicule que je possédais, puisqu’il ne me permettait de voir que l’insignifiant. Avec force douleur je mettais en branle ma technique de divination, ou de vision rétrospective, mais, aussi grave que pût être le sujet, je n’apercevais que des détails sans importance, révélateurs de rien du tout: la couleur d’un habit, l’aspect du ciel, une tasse de café fumant délicatement tenue par la personne sur qui je fixais mon regard extralucide... (NDIAYE, 2003, p. 13)

Seus poderes ínfimos ilustram sua existência insignificante. Apesar de ser a protagonista do romance, Lucie não possui protagonismo em sua própria vida, mas permanece inerte em um cotidiano banal, buscando garantir o equilíbrio de sua família, prestes a desmoronar.

Ao evocar as posições de sujeito, o romance não se limita à problemática da significação social da mulher, mas questiona até que ponto os personagens, tanto femininos quanto masculinos, agem livremente ou são coagidos pelas expectativas fixadas pela sociedade capitalista. A internalização de condutas rege as ações dos personagens que, aparentemente livres, são sujeitados por mecanismos invisíveis. Felizes pela liberdade de poderem consumir desenfreadamente, se movimentam de acordo com desejos pré-fabricados. Como se as relações de afeto fossem produtos descartáveis, abrem mão da unidade familiar para gerir suas vidas de maneira individualista: o marido foge com as economias da esposa, descarta sua família e a substitui por uma nova; o pai de Lucie rouba o dinheiro da empresa em que trabalha; a mãe de Lucie se livra do ex-marido, transformando-o em um caracol; as filhas vão embora e nunca mais retornam. Já a protagonista, deixada à deriva, sem expectativas e sem o apoio da família, é presa sob a acusação de ser uma falsa bruxa.

La Sorcière apresenta procedimentos textuais que remetem ao modo realista-maravilhoso. Os elementos insólitos não são contestados pela lógica narrativa, mas narrados como eventos banais, parte integrante da realidade dos personagens. Há uma causalidade mágica que justifica os fenômenos insólitos, eliminando seu caráter absurdo, de modo que coexistem com os eventos “sólitos”. A partir da imbricação entre dois quadros de referência, o “natural” e o “sobrenatural”, questões próprias à realidade contemporânea, como a busca pela ascensão e o consumo como forma de distinção social, são narradas em paralelo com os poderes insólitos das personagens. Essa mescla pode ser exemplificada quando a protagonista, precisando de dinheiro para pagar as dívidas deixadas pelo ex-marido, se vê obrigada a dar aulas de adivinhação em uma universidade esotérica.

Os personagens, alienados pela sociedade de consumo na qual se situam, são caracterizados como indivíduos fragmentados, destituídos de uma identidade que signifique suas trajetórias. Essa caracterização pós-moderna do sujeito contrapõe-se à noção humanista do “eu” fixo. *La Sorcière* refuta a ideia do sujeito humano como uma fonte autônoma de sentido e de coerência; ao invés disso, a ação dos personagens é marcada pela ausência de sentido. Eles se movimentam de um lado para o outro sem um devir que justifique suas atitudes. Remetem a personagens kafkanianos, sem rosto, sem identidade, mergulhados em uma realidade banal.

Marie Ndiaye criou uma narrativa insólita cujo teor desconcertante não reside nos poderes das personagens, mas na própria realidade na qual estão inseridas. Posicionando o leitor em um prisma diferenciado, *La Sorcière* desbanaliza o cotidiano, problematizando-o de

maneira a acentuar a irrealidade por trás da aparência de normalidade. O texto é pontuado por situações que, embora não sejam insólitas, emergem de repente, sem qualquer explicação. Os personagens surgem coincidentemente em momentos inusitados, o que cria uma atmosfera dúbida. Os eventos verossímeis se sucedem de maneira gratuita, o que os torna paradoxalmente inverossímeis. Transitando entre os modos realista-maravilhoso e fantástico, a narrativa constrói um universo multifacetado, ao mesmo tempo mágico e desconexo.

Essa caracterização insólita do cotidiano desarticula a coexistência entre “real” e “irreal”, produzindo um efeito de leitura desconcertante, próprio ao modo de narrar fantástico. Como observa David Roas,

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos. (2013, p. 67)

La Sorcière incorpora a realidade extratextual, não para tecer um retrato da sociedade francesa contemporânea, mas para sublinhar o absurdo da contemporaneidade e de seus rituais rotineiros e sem sentido, que reproduzimos pela ambição de adquirir novos produtos e novos afetos, facilmente descartáveis. Ao problematizar o mundo do leitor, tornando-o insólito, o romance de Marie Ndiaye interroga os hábitos da sociedade francesa contemporânea, explicitando os fios invisíveis que controlam os personagens e fabricam desejos, escolhas, preocupações. A seguir, abordaremos um romance que, de maneira distinta, também apresenta uma reflexão sobre a França, centrada na problemática do exílio.

2.2.3 *Avant*

Outro exemplo que gostaríamos de analisar é *Avant*, de Vassilis Alexakis, romance que problematiza, pelo viés do insólito, a questão do exílio. Publicada em 1992, *Avant* é a autobiografia póstuma do personagem-narrador, Basile Hennart, um escritor francês que continua a “existir” no subterrâneo do cemitério onde fora enterrado. Assim que levanta de sua tumba, após ser “acordado” por uma das habitantes do subterrâneo, Basile trava conhecimento com outros mortos-vivos que vivem no local.

Por meio da anulação da oposição entre as esferas do “real” e do “irreal”, elementos aparentemente incompatíveis coexistem no universo ficcional: apesar de mortos, os personagens são seres corpóreos, que sentem dor e envelhecem. Todos estão cegos, mas, ainda que se reconheçam apenas pela voz, criam laços entre si, mantêm afinidades e até mesmo trabalham, cavando um túnel que possibilite uma volta à realidade dos vivos. Têm consciência de que estão mortos, mas não buscam uma explicação para os fatos. Naturalizam sua existência póstuma e tentam ocupar o tempo da melhor maneira possível.

O espaço ficcional do romance, o subterrâneo de um cemitério parisiense, não é um mero pano de fundo favorável a uma narrativa insólita, mas representa um lugar de exclusão, onde todos os personagens, destituídos da relação de pertencimento que mantinham com o mundo dos vivos, tornam-se estrangeiros. Os personagens não sofrem com sua condição insólita, mas com a perda do lugar de origem. A existência forçada no cemitério se constitui como um exílio, não apenas no sentido de um deslocamento espacial, mas como uma “saída de si mesmo [...]” (RAFFIN, 2011, p. 60). Isso é expresso por um dos personagens, Jean-Christophe, ao ser questionado por Olivier se estariam realmente mortos. Segundo Olivier, única criança que habita no cemitério, “- Il m’a dit qu’on est des absents, a dit Olivier. Que c’est le pays de l’absence, ici.” (ALEXAKIS, 2006, p. 56).

O ambiente do cemitério é descrito em oposição ao mundo exterior. Há, no relato de Basile Hennart, uma sobreposição de espaços (o espaço dos vivos e o espaço dos mortos), que é também uma sobreposição temporal (o presente e o passado). A narrativa da vida no cemitério é pautada pelas discrepâncias entre o “antes” e o “depois”: as memórias familiares, o conforto do lar, a possibilidade de enxergar, tudo isso se perdeu. As memórias da vida na França invadem os pensamentos dos personagens e todos os seus diálogos se baseiam nos detalhes de suas existências passadas: contam uns aos outros sobre suas antigas profissões, seus casamentos, seus filhos. Todos eles vivem das lembranças do passado, o que explica o título da obra. O próprio narrador questiona sua escolha: “Pourquoi ai-je intitulé ce texte *Avant*? Normalement, j’aurais dû l’appeler *Après*. Mais il se passe peu de choses ici.” (ALEXAKIS, 2006, p. 10).

O personagem-escritor narra os conflitos e angústias de pessoas que, já mortas, sofrem com o isolamento, a nostalgia do *avant* e a vontade de voltar à realidade dos vivos. Não estamos diante de uma reflexão política acerca do exílio; o livro se detém nos efeitos subjetivos do desenraizamento identitário. Os personagens não vivenciam dificuldades econômicas, não precisam se alimentar, sustentar a família e aprender uma nova língua. Não

são *sans-papiers*, como os imigrantes franceses, que sofrem na ilegalidade. Todos os personagens estão na mesma condição, de modo que não há um “outro” a ser excluído. Entretanto, são indivíduos deslocados, que perdem sua identidade de origem. O cemitério representa um espaço de isolamento, que os destitui das posições sociais que, durante a vida, significavam suas trajetórias.

Vivendo em um ambiente escuro, são como cegos. Não podem se entrever, mas se reconhecem apenas pela voz. São invadidos pela escuridão, que constitui uma ruptura. Em um trecho, que narra a fragmentação do sujeito advinda dessa ausência, lê-se:

L’obscurité ambiante a pénétré en moi, s’est installée en moi, l’intérieur de mon corps est noir comme ce lieu. Je ne suis qu’un miroir dans lequel l’obscurité se dévisage elle-même. Nous ne nous évaderons jamais du souterrain: l’obscurité nous suivra à l’extérieur. Le souterrain nous suivra. (ALEXAKIS, 2006, p. 159)

Basile Hennart narra os efeitos desse desenraizamento. Quando um novo habitante chega ao local, todos querem notícias, principalmente de Paris:

J’ai déjà noté que nous sommes avides de nouvelles. Tout ce qui se passe à l’extérieur, en particulier à Paris, nous intéresse. Nous aimons être renseignés sur les nouvelles modes, les personnalités en vue, les spectacles courus, les nouveaux édifices. Nous ne voulons pas avoir l’air de provinciaux ou de touristes étrangers le jour où nous sortirons. Nous sommes des absents bien parisiens. (ALEXAKIS, 2006, p.96-97)

A condição de exílio dos personagens, embora não seja abordada em termos políticos, remete à situação problemática dos imigrantes na França atualmente. Um bom exemplo da relação que o autor estabelece com a questão dos imigrantes é o personagem Yannis, homem grego que, ao morrer, também é enterrado no cemitério. É o único personagem que não sente nostalgia da França. Segundo ele, no país, “L’idée qu’il faudrait balancer les étrangers par-dessus bord se répandait...” (ALEXAKIS, 2006, p. 173). Sente-se mais seguro no ambiente do cemitério, onde não é mais o “outro”. O cemitério atualiza as posições de sujeito e iguala a todos como estrangeiros.

Os personagens buscam ressignificar o seu desenraizamento, subjetivando o ambiente do cemitério e transformando-o em um local de proteção. Um bom exemplo é a fala de Gabriel, um dos habitantes do subterrâneo:

-Je t’assure que je n’ai jamais été aussi calme. La vie est devenue très simple, on se croirait dans un village... Je ne suis plus confronté à des inconnus, à des situations imprévues... Je me demande si je veux réellement sortir d’ici. (ALEXAKIS, 2006, p. 80)

O cemitério torna-se, ao mesmo tempo, estranho e familiar, espaço de exclusão, mas também de lembrança, como uma folha em branco, em que os personagens podem

rascunhar suas lembranças, buscando reconstruir aquilo que se perdeu. Como uma tentativa de reaver a identidade perdida, chamam as tumbas de “chez moi” e as decoram com objetos que remetem aos ambientes familiares do passado. Um dos personagens, o padre Robert, decide construir uma capela, para voltar a suas atividades religiosas. O coronel propõe criar um museu para expor suas insígnias de guerra. Já o casal Mazet resolve decorar sua tumba com objetos encontrados por acaso no chão do subterrâneo e que remetem à decoração de sua antiga casa. A vontade de ressignificar o exílio é o que leva o próprio personagem-narrador a resgatar o hábito da escrita. E, como se esquecesse por instantes do lugar onde se encontra, questiona: será que um dia meu livro será publicado?

Pelo viés do insólito, Vassilis Alexakis refletiu sobre a dimensão subjetiva do exílio, narrando a experiência de personagens que vivenciam os dilemas do não pertencimento. Como nas obras vistas acima, os fenômenos insólitos não provocam um efeito inquietante, mas evocam a relação problemática entre os personagens e o universo em que vivem. A partir dos exemplos que analisamos neste capítulo, pretendemos agora fazer algumas comparações, com o propósito de sublinhar como essas narrativas insólitas propuseram um olhar diferenciado sobre questões sóciohistóricas.

2.2.4 Algumas comparações

Ao analisarmos as especificidades das narrativas insólitas aqui tratadas, é interessante refletirmos sobre a construção dos personagens e o efeito que produzem no leitor. Como assinalam os estudos narrativos atuais, o personagem não é apenas uma inscrição textual, mas tem papel fundamental na deflagração de sentidos. Possui facetas transliterárias e articula efeitos de leitura, ao trazer à tona, no universo ficcional, a realidade extratextual compartilhada pelo leitor. É importante, portanto, ressaltar “os procedimentos de construção da personagem no universo da ficção, em relação directa ou indirecta com o mundo real e com os sentidos transliterários (ideológicos, sociais, culturais, etc.) que nele discernimos.” (REIS, 2006, p. 21).

As narrativas insólitas analisadas neste capítulo revisitam eventos históricos e contextos políticos a partir do olhar dos “segmentos ex-cêntricos da sociedade, tradicionalmente excluídos da ficção e da história.” (HUTCHEON, 1991, p. 123), como a

mulher, o negro e o imigrante. Porém, o fazem pelo viés do insólito ficcional, o que difere profundamente dos procedimentos que orientavam a representação das diferentes camadas sociais na escrita realista. Como observa Auerbach, o realismo baseava-se na possibilidade de um olhar objetivo do referente:

Os objetos preenchem inteiramente o escritor, ele se esquece a si próprio, o seu coração serve-lhe tão-somente para sentir o dos outros; e quando este estado, atingível somente pela violência de uma paciência fanática, for alcançado, a expressão lingüística plena, que ao mesmo tempo apanha integralmente o objeto em questão e o julga imparcialmente, apresenta-se de per si: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade. (2011, p. 436)

A ficção pós-moderna parte de um outro princípio estético, que vai em sentido contrário às expectativas miméticas do século passado. Ela revisita o referente histórico, mas de maneira crítica, evidenciando seu caráter ficcional. Recusando a história consagrada, aposta não mais em uma visão unificada e homogênea da cultura, mas na ideia de diferentes culturas. Dessa maneira, propõe narrativas baseadas nas experiências de segmentos marginalizados pelo registro histórico, permitindo que sua voz se amplie na narrativa.

Essa mudança estética veio em consonância com a descentralização identitária ocorrida na pós-modernidade. Segundo Stuart Hall, a concepção de sujeito do Iluminismo, “com certas capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade e lugar na ordem das coisas [...]” (HALL, 2006, p. 23), passou por um processo de esfacelamento, principalmente a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento da concepção pós-moderna do sujeito, caracterizada pela “erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos [...]” (HALL, 2006, p. 21).

Como assinalou Jonathan Culler, durante muito tempo, a literatura caracterizou os personagens como possuidores de uma interioridade fixa. A composição das figuras de ficção era orientada por uma noção essencialista do sujeito, que desconsiderava suas variadas posições sociais. Para compreender as ações dos personagens, era preciso apenas captar o “eu” que as motivou:

A tradição moderna dominante no estudo da literatura trata a individualidade do indivíduo como algo dado, um âmago que é expresso em palavras e atos e que pode, portanto, ser usado para explicar a ação: fiz o que fiz porque sou quem sou e para explicar o que fiz ou disse você deveria olhar para o “eu” (quer consciente ou inconsciente) que minhas palavras e atos expressam. (CULLER, 1999, p. 107-108)

Em contrapartida, a ficção pós-moderna ressalta as normas sociais impostas ao sujeito de acordo com suas diferenças de raça, gênero, sexualidade, dentre outras. Critica a maneira como a história era vista e busca dar voz aos segmentos silenciados pelas representações tradicionais do passado. Indo além da simples ficcionalização de eventos históricos, se fundamenta em uma reflexão mais ampla, que contempla as experiências particulares dos segmentos marginalizados: o que significa ser negro, ser mulher, ser estrangeiro, em uma determinada época?

As narrativas insólitas que examinamos são resultado da reivindicação por uma literatura que exponha as experiências dos diversos segmentos identitários. O livro de Maryse Condé, ao propor uma rejeição da história oficial (entendida como elitista, misógina e racista), baseia-se no olhar de uma mulher negra, oprimida e escravizada, destituída de sua liberdade pelo colonizador europeu. No romance de Marie Ndiaye, os personagens possuem diferentes posições sociais, de acordo com o seu gênero, e se movimentam em consonância com as forças invisíveis da sociedade capitalista, que fabricam expectativas e ditam comportamentos. Já o livro de Vassilis Alexakis retrata a condição de exílio dos personagens, destituídos dos alicerces que davam significado ao “eu”.

Tendo em vista a dimensão transliterária das figuras de ficção e o seu papel na construção de sentidos, é importante ressaltar que esses romances possuem uma enunciação em 1ª pessoa, de modo que o ser insólito é o próprio “eu” da narrativa. O relato dos personagens não fornece um retrato da época, mas expressa, de forma emocionada, os efeitos dolorosos das situações vividas. A narração oferece um outro ponto de vista sobre a história: não como uma sucessão de fatos, mas como uma eclosão de forças violentas que subjagam os personagens. Os fenômenos insólitos possuem um papel fundamental nesse sentido: expressam, de diferentes maneiras, os sentimentos e as experiências de homens e mulheres cuja trajetória é marcada pelos determinismos históricos.

Ao dar voz e corpo ao ser insólito, as narrativas que examinamos realçam a dimensão subjetiva dos personagens, permitindo que o leitor se identifique com as situações que vivenciam. Como afirma Pampa Arán:

Dando a palavra ao Outro, estamos dando-lhe a possibilidade de vitória sobre este mundo e este lado, provocando o perigo da identificação. O reconhecimento da voz do Outro é também o reconhecimento da corporeidade e de certos traços de

humanidade que podem torná-lo redimível e menos espantoso.²⁶ (ARÁN, 1999, p. 87)

Essa caracterização do insólito difere profundamente do teor subversivo que possuía na literatura fantástica oitocentista. Na modalidade fantástica, os fenômenos insólitos eram caracterizados como eventos escandalosos, que rompiam o quadro da razão que constituía o universo ficcional. Na obra de autores como Guy de Maupassant, Théophile Gautier e Gérard de Nerval, o ser insólito tinha sua voz negada, de forma que o leitor identificava-se com o personagem-narrador, mas nunca com a aparição. Figurações insólitas tais como vampiros, diabos e fantasmas eram caracterizadas como parte do “outro lado”, destoando do ambiente familiar do protagonista, o que produzia um efeito de leitura ambíguo.

Outro aspecto do fantástico oitocentista diz respeito ao fato que, embora se fundamentasse na realidade extratextual, não incorporava o referente histórico. Nos contos fantásticos que analisamos no capítulo anterior, a inserção do período em que a situação se passa era apenas uma estratégia na produção do efeito de hesitação do leitor: podia-se situar o personagem em uma época antiga, peculiar, mais propícia ao efeito fantástico; ou então situá-lo em situações do dia-a-dia, cuja normalidade era rompida com a irrupção do insólito. Mas o protagonista das narrativas fantásticas, como se estivesse descolado da realidade de sua época, não era afetado pelo contexto histórico.

Os romances aqui tratados trazem uma nova dimensão às figurações insólitas, representadas não mais como figuras de ruptura, mas como seres humanos, situados na realidade extratextual. Nessas narrativas, os seres insólitos são homens e mulheres, possuem corpo e voz. Não apenas estão situados no universo do leitor, mas vivenciam os efeitos dos acontecimentos históricos desse universo. Estamos lidando com metaficções historiográficas, em que os personagens são situados em uma determinada época e reagem de maneira insólita aos eventos históricos que marcam sua existência.

Identificamos neste capítulo os elementos insólitos de algumas narrativas pós-modernas surgidas na França. Como vimos, elas se baseiam em um duplo referencial (“real” e “irreal”), pois apresentam eventos da realidade extratextual, como também fenômenos insólitos. O “visível” e o “invisível” se fundem na construção de uma realidade múltipla, heterogênea; não apenas coexistem, mas são inseparáveis: o insólito é a faceta invisível do mundo real, e o real, a faceta visível do insólito. Diferentemente da modalidade fantástica,

²⁶ [...] dándole na palabra al Otro, le estamos dando la posibilidad de la victoria sobre este mundo y este lado, provocando el peligro de la identificación. El reconocimiento de la voz del Otro es también el reconocimiento de la corporeidad y de ciertos rasgos de humanidad que pueden llegar a tornarlo redimible y menos espantable.

que supunha um leitor-modelo, que deveria hesitar diante dos fenômenos insólitos, esses romances convidam o leitor a ingressar no universo mágico dos personagens, onde tudo se torna possível.

No próximo capítulo, estudaremos outro romance com essas características: *Le Livre des Nuits*, de Sylvie Germain, publicado em 1984. Por meio de uma escrita poética, a autora compôs uma narrativa marcada pela reflexão sobre as guerras que assolaram o território francês, não em seus detalhes históricos, mas na maneira como afetaram a vida cotidiana dos personagens, destruindo suas expectativas, seus lares, sua memória. Germain narrou, em uma prosa cheia de simbolismos, o sofrimento de homens e mulheres que vivenciam a devastação provocada pelas guerras e reagem de maneira insólita aos caminhos tortuosos que a história lhes impõe.

3 *LE LIVRE DES NUITS*

“J’écris parce que le monde est fable autant qu’Histoire, poème autant que cris, merveille autant que désastre.” (GERMAIN, 1994, p. 60)

Refletir sobre a maneira como a narrativa insólita novecentista ficcionaliza o “real” representa um desafio, cuja armadilha repousa na tendência em adotar uma visão representacional da obra, estabelecendo um trajeto autoral segundo o qual o referente extratextual seria transposto para o universo da ficção, de acordo com o compromisso do autor de criar uma obra que faça testemunho do passado.

Ao invés de buscar nessa literatura o “real” revisitado, é importante refletirmos sobre como ela ressignificou os eventos históricos. Caracterizado pela anulação da oposição entre os planos do “real” e do “irreal”, o insólito presente em romances franceses na pós-modernidade enquadra o referente extratextual em uma composição mágica do universo ficcional. Nesse novo tratamento do insólito ficcional, os eventos históricos e as situações insólitas não apenas coexistem, mas estão diretamente interligados: os fenômenos insólitos expressam a relação conflituosa que os personagens mantêm com a época em que vivem. Essa incorporação do referente histórico postula um novo olhar sobre o passado, que não pretende ser objetivo, mas que exprime os efeitos da história no sujeito, acentuando a dimensão humana e dolorosa de personagens que vivenciam situações de extrema violência.

Neste capítulo, analisaremos um romance que tem no insólito uma das principais estratégias para ressignificar marcas históricas: *Le Livre des Nuits*, de Sylvie Germain, publicado em 1984. Contrariando o argumento sobre o suposto vazio referencial da literatura pós-moderna, gostaríamos de analisar como a narrativa atribui, pelo viés do insólito, uma dimensão histórica aos seus personagens. O livro narra a saga da família Péniel que, mesmo isolada em um vilarejo rural, se vê mergulhada no jogo violento das forças históricas. Inicialmente, os personagens parecem existir em um universo atemporal. Estão afastados dos ruídos das cidades, das vozes que disputam o poder; são homens de água doce, cuja vida transcorre lentamente. Contudo, seu cotidiano é interrompido pela eclosão das guerras no território francês. Esses eventos históricos provocam sequelas nos personagens, que reagem de maneira insólita.

Interessa-nos abordar a relação que se estabelece na narrativa entre o referente histórico e os elementos insólitos. Como já observamos, uma análise temática das figurações insólitas não nos permite identificar o seu estatuto dentro da lógica narrativa, já que diferentes vertentes do insólito ficcional podem apresentar temas em comum. Tendo isso em vista, pretendemos, inicialmente, tecer considerações sobre os procedimentos textuais a partir dos quais essas figurações se instauram no universo ficcional, tais como: a voz narrativa, a caracterização do espaço ficcional e a estruturação dos capítulos. Em um segundo momento, analisaremos as diferentes figurações insólitas que compõem o livro, refletindo sobre a maneira como manifestam a relação conflituosa entre os personagens e sua condição histórica.

3.1 A tessitura do insólito

Em *Le Livre des Nuits*, a instauração dos fenômenos insólitos não se baseia no jogo de contrários, procedimento típico da modalidade fantástica, que opõe os códigos realista e insólito, estabelecendo-os como mutuamente excludentes. O que na literatura fantástica seria “exceção”, aqui se torna “regra”. O insólito não irrompe de maneira gradual, contrapondo-se a um pano-de-fundo realista, mas surge desde o início do livro, como parte da realidade múltipla que compõe a narrativa.

Em um primeiro momento, poderíamos atribuir essas características à literatura maravilhosa, na qual os fenômenos insólitos são tidos como naturais, pois atendem às leis físicas que orientam o universo romanesco. Em uma narrativa que postula a existência de vampiros ou lobisomens, os acontecimentos insólitos não produzem inquietação. Não há a eclosão de uma situação paradoxal, ambígua, já que a realidade ficcional possibilita o surgimento de tais fenômenos, que perdem o seu caráter insólito.

Mas há uma diferença crucial entre a modalidade maravilhosa e aquela que caracteriza o nosso objeto de estudo. Na literatura maravilhosa, o fenômeno insólito é natural, pois a verossimilhança narrativa é exclusivamente insólita, não havendo espaço para o código realista. Diferentemente, em *Le Livre des Nuits*, estamos no âmbito do realismo maravilhoso, no qual o insólito não é *natural*, mas é *naturalizado*, a partir da fusão não-conflituosa entre os códigos realista e insólito.

O romance de Sylvie Germain narra eventos que ocorreram no universo do leitor: guerra franco-prussiana, guerras mundiais, campos de concentração. As leis que regem o universo da narrativa são as mesmas da realidade extratextual, onde os fenômenos insólitos não são explicáveis. Porém, *Le Livre des Nuits* nos apresenta um universo mágico, onde os fenômenos insólitos fazem parte do cotidiano dos personagens. A narrativa promove um apagamento das fronteiras que tradicionalmente opunham *naturalia* e *mirabilia*, a partir de um vínculo mágico que incorpora, de maneira não-conflituosa, o ordinário e o extraordinário como partes da mesma representação do mundo. Tendo isso em vista, analisaremos a seguir as estratégias textuais que tornam essa fusão possível.

3.1.1 O narrador

No universo ficcional de *Le Livre des Nuits*, os personagens possuem uma dupla faceta: são seres humanos insólitos. Essa duplicidade poderia provocar um efeito desconcertante no leitor, própria à modalidade fantástica. No entanto, *Le Livre des Nuits* apresenta um universo romanesco plural, onde os fenômenos insólitos são um desmembramento da dor humana, o que lhe retira o caráter absurdo. Essa naturalização do insólito exige uma coerência interna, que só pode ser adquirida a partir da voz do narrador.

A questão enunciativa não é o foco do nosso trabalho. Contudo, refletir sobre ela é fundamental para que possamos compreender os mecanismos de naturalização do insólito e os efeitos de leitura que engendram. O narrador possui um caráter importante na deflagração de sentidos, pois atua como o intermediário da relação pragmática entre emissor e receptor, transmitindo ao leitor as instruções textuais necessárias à atualização do texto. Conforme assinalou Alain Rabatel, as relações enunciativas

não são somente a encenação de um texto pré-estabelecido ou a manifestação da intencionalidade todo-poderosa do escritor. Elas funcionam como didascálias, indicações cênicas de natureza procedural, indicando ao destinatário como se apropriar do texto, a partir de quais centros de perspectiva (tal ou tal ator, actante ou narrador, esta ou aquela isotopia), como pensar suas relações, a fim de fazer emergir uma significação co-construída pelo leitor.²⁷ (2008 p. 26)

²⁷ [...] ne sont donc pas seulement la mise en scène d'un texte préétabli ou la manifestation de l'intentionnalité toute puissante de l'écrivain. Elles fonctionnent comme des didascalies, des indications scéniques de nature procédurale, indiquant au destinataire comment s'approprier le texte, à partir de quels centres de perspective (tel

Le Livre des Nuits narra o dia a dia de personagens cuja vida é arrasada pela eclosão das guerras na França. Esses personagens não são descritos a partir de uma enunciação objetiva, que os caracterizaria como tipos sociais próprios ao período em que se encontram inseridos, mas são narrados como uma composição heterogênea de traços herdados, marcas históricas e fissuras de subjetividade. Não estamos diante de um romance que busca tecer retratos de uma época, ilustrando os personagens como figuras representativas de um contexto histórico. Ao invés disso, temos uma enunciação subjetiva, que retrata os efeitos dolorosos das experiências de guerra nos personagens, ressaltando seus próprios pontos de vista e a maneira como percebem o mundo. Tendo isso em vista, resta-nos saber: que tipo de focalização narrativa rege essa enunciação? De que modo a narração nos dá acesso aos pensamentos dos personagens?

Irlemar Chiampi, ao analisar a voz narrativa presente na modalidade realista-maravilhosa, a distinguiu da enunciação própria à modalidade fantástica. A teórica destacou que a literatura fantástica, apesar de apresentar uma voz narrativa em 1ª pessoa, não rompe o modelo de enunciação do realismo, baseado na “presença do logos monolítico na ficção [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 82). Assim como a enunciação realista, o narrador fantástico impõe uma visão antinômica do universo ficcional, segundo a qual “real” e “irreal” não podem coexistir como parte da mesma realidade.

Para uma análise das especificidades da voz narrativa em *Le Livre des Nuits*, consideramos frutífera a comparação entre os modos fantástico e realista-maravilhoso, pois são modalidades literárias cujos elementos insólitos, apesar de similares, apresentam funções completamente distintas no âmbito narrativo, o que diz respeito à maneira como são enunciados. Nos contos fantásticos que analisamos no primeiro capítulo, por exemplo, o protagonista é também narrador e nos impõe seu ponto-de-vista inquietante acerca dos eventos ocorridos. Sua vida é interpelada por fenômenos estranhos, que o desconcertam, pois se contrapõem às suas certezas. Em seu relato, narra o medo que vivencia diante do fenômeno insólito. Essa enunciação, ao postular o evento insólito como um elemento de ruptura, produz uma relação antinômica que impossibilita que o fenômeno seja tido como parte constitutiva do mundo ficcional. Esse personagem-narrador pode estar louco, pode estar mentindo, mas o leitor se identifica inevitavelmente com sua voz, pois é a única perspectiva que a leitura

ou tel acteur, actant ou narrateur, telle ou telle isotopie), comment penser leurs relations, afin de faire émerger une signification co-construite par le lecteur.

propicia. A antinomia insolúvel provoca o efeito ambíguo, pois não se sabe se o fenômeno insólito é real ou fruto da loucura do protagonista.

Nesse sentido, a literatura fantástica oitocentista é caracterizada por um ato de narrar monolítico, em que o personagem-narrador se coloca como detentor dos fatos. Apesar de não conseguir solucionar o mistério dos acontecimentos, sua perspectiva impregna a leitura e, exatamente por não encontrar uma solução, seu relato provoca o efeito de fantasticidade.

Já no caso da modalidade realista-maravilhosa, a voz narrativa permite uma confluência das instâncias do “real” e do “irreal”, o que leva “o leitor a desconstruir seu sistema referencial apoiado na disjunção dos contrários.” (CHIAMPI, 1980, p. 80). Nas narrativas realista-maravilhosas, a enunciação incorpora os fenômenos insólitos como parte integrante de um universo marcado pelas forças históricas. As situações insólitas e os eventos históricos não são mutuamente excludentes, mas possuem o mesmo nível de realidade dentro do universo ficcional. Foi o que observamos nas narrativas analisadas no capítulo anterior, narradas em 1ª pessoa, a partir da perspectiva de personagens insólitos, que vivenciam os acontecimentos históricos e relatam suas trajetórias de acordo com a percepção que possuem do mundo e de si mesmos.

Já a enunciação em *Le Livre des Nuits* constitui um caso à parte. Ela se dá em 3ª pessoa, por meio de um narrador que se situa fora da trama, mas que enuncia as experiências e reflexões de cada personagem. Para refletirmos sobre as especificidades do narrador germainiano, tomemos como exemplo o seguinte trecho:

Vitalie se signa et puis dessina ce même signe sur tout le corps du nouveau-né pour écarter le malheur du moindre pan de peau de son fils. [...] Mais tandis qu'elle resongeait à ces fêtes célébrées sur la grève de son village natal elle glissa doucement dans sa mémoire endourmeuse et sa main retomba avant d'avoir achevé de tracer un dernier signe sur le front de l'enfant. (GERMAIN, 1985, p. 21)

Vitalie está abençoando o seu filho recém-nascido, mas adormece e não completa o sinal da cruz, deixando a testa *desprotegida*. Esse trecho, aparentemente irrelevante, fornece ao leitor uma informação que terá consequências no desencadeamento da narrativa, já que o filho de Vitalie, ao ser enviado à guerra franco-prussiana, é ferido apenas no rosto. Essa indicação não é fornecida pela perspectiva de nenhum personagem, mas pela voz do narrador, que vislumbra uma situação que nenhum outro personagem poderia perceber naquele instante. Ele descreve os acontecimentos a partir de um ponto de vista diferenciado, inacessível aos personagens. Trata-se, portanto, de um trecho em que o narrador se faz onisciente.

Já no exemplo seguinte, o narrador se comporta de outra maneira, focalizando os sentimentos do protagonista:

Il se sentit aussi effleuré par autre chose de moins palpable encore qui semblait monter du dedans même de son corps; c'était comme un regard étranger, et si proche à la fois, qui se serait faufilé en lui pour venir explorer son sommeil et caresser ses rêves. Mais il ne parvenait pas à définir ce regard qu'il pressentait être celui de sa mère et soeur venue le visiter, et suspectait en même temps être celui de son père l'épiant à son insu. (GERMAIN, 1985, p. 92)

Nesse trecho, a narração é completamente focalizada nas sensações do personagem, o que é perceptível em expressões como “semblait monter”, “c'était comme”, “il pressentait”. A partir do foco narrativo em 3ª pessoa, o narrador (enunciador primeiro) representa o ponto de vista do personagem (enunciador segundo) e nos dá acesso a suas indagações.

Por fim, citaremos um exemplo ainda mais significativo, em que a narrativa incorpora o diário do personagem Augustin, que se encontra no campo de batalha durante a 1ª Guerra Mundial:

Nous vivons comme des rats, à ramper jour et nuit dans la gadoue, les décombres, les cadavres. Nous devenons des rats, sauf que nous on a le ventre creux alors qu'eux ils ont la panse si pleine qu'elle leur pend. Et puis il y a la vermine qui grouille jusque dans nos gamelles. (GERMAIN, 1985, p. 160)

Nesse trecho, o narrador deixa de atuar como intermediário da relação enunciativa, abrindo mão da voz em 3ª pessoa e incorporando o relato de um dos personagens. A partir dessa mudança, o leitor tem acesso “direto” ao ponto de vista do personagem.

Como podemos notar, a enunciação transita entre diferentes focalizações narrativas. Ora fornece uma visão “de cima”, ora representa o ponto-de-vista dos personagens e, no último caso, cede completamente a palavra a um deles. No entanto, em grande parte da narrativa essa oscilação ocorre de maneira imperceptível, tornando-se impossível “distinguir o discurso dos personagens e o discurso do narrador, de tanto que a narração passa sem esforço (e sem mudança de tom) de um tipo de focalização a outro.”²⁸ (SCHEEL, 2005, p. 112).

Com exceção da incorporação do relato de Augustin, o ponto de vista dos personagens é sempre enunciado indiretamente. Trata-se daquilo que Alain Rabatel denominou como “ponto de vista representado”: “fenômeno enunciativo próximo ao discurso indireto livre, na medida em que ele reenvia a percepções (frequentemente associadas a pensamentos) que não

²⁸ [...] faire la part du discours des personnages et de celui du narrateur, tant la narration passe sans effort (et sans changement du ton) d'un type de focalisation à un autre.

são do narrador, mesmo que expostas por intermédio da voz narrativa.”²⁹ (2008, p. 83). Segundo o autor, esse “ponto de vista exprime a subjetividade de algumas percepções e pensamentos, em enunciados que comportam a 3ª pessoa e o tempo passado (sendo que, em princípio, a subjetividade é acoplada ao sincretismo tradicional *eu-aqui-agora*).”³⁰ (2008, p. 83).

Assim, o narrador germainiano representa os pensamentos e os sentimentos de cada personagem. Entretanto, não se trata de um narrador “divino”, que abarca e organiza a subjetividade dos personagens, mas de um narrador pós-moderno, que problematiza uma visão unificada dos personagens. Em *Le Livre des Nuits*, o sujeito enunciativo não apresenta uma noção fixa dos personagens, mas expõe pontos de vista muitas vezes contraditórios, ao narrar tanto a percepção que cada personagem tem de si, quanto a que os personagens possuem uns dos outros. De acordo com a noção pós-moderna do sujeito que orienta a construção das figuras de ficção, a narrativa promove uma multiplicidade de perspectivas sobre cada personagem, que ao serem somadas não compõem uma imagem coerente, mas contraditória e fragmentada. Essa estratégia textual possibilita uma abertura interpretativa, a partir da qual o leitor não é prisioneiro de um único ponto de vista (como é o caso da literatura fantástica oitocentista), mas se vê diante de uma variedade de perspectivas.

Além de dar acesso a uma multiplicidade de pontos de vista, o foco em 3ª pessoa possui outro papel fundamental dentro do romance. Ao optar por um narrador que não se situa na trama, Sylvie Germain incorpora na narrativa a impossibilidade do ato de narrar, diante do caráter indescritível das experiências de guerra. *Le Livre des Nuits* apresenta personagens que foram massacrados pelos eventos e se encontram mudos, destituídos de palavras que poderiam fornecer um testemunho. A violência das situações-limite silencia suas vítimas, tornando os nomes impronunciáveis, vazios: “Les noms des roses et des hommes se déchirèrent en cris, et tombèrent en silence.” (GERMAIN, 1985, p. 268). Nesse sentido, o narrador atua como um intermediário, que busca dar voz a esses personagens, rompendo o seu silêncio.

Como assinalou Silviano Santiago, o narrador pós-moderno é um narrador distanciado, que se “subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a

²⁹ [...] phénomène énonciatif proche du discours indirect libre, dans la mesure où il renvoie à des perceptions (souvent associées à des pensées) qui ne sont pas celles du narrateur, quand bien même elles sont rapportées par le truchement de la voix narrative.

³⁰ [...] le PDV exprime la subjectivité de certaines perceptions et pensées, dans des énoncés comportant troisième personne, et temps du passé, (alors qu'en principe la subjectivité est couplée avec le syncrétisme traditionnel du *je-ici-maintenant*).

experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra.” (2000, p. 51). O narrador germaniano lança o seu olhar sobre as experiências de guerra dos personagens e busca colocá-las em palavras, organizando o relato de maneira que o leitor também possa deter o seu olhar sobre elas. A partir da voz narrativa, a incomunicabilidade das experiências dos personagens “se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.” (2000, p. 52).

A partir de uma focalização em 3ª pessoa, a enunciação ilustra a dimensão dolorosa de situações de extrema violência. A caracterização insólita dos personagens tem um papel fundamental nesse sentido. Em *Le Livre des Nuits*, os fenômenos insólitos constituem o testemunho de guerra dos personagens. O insólito surge na narrativa como uma maneira de dar voz ao indescritível, construindo uma ponte entre a incomunicabilidade das experiências de guerra e o leitor, para que este, atravessando-a, possa deter o seu olhar naquilo que não se pode traduzir em palavras.

A voz narrativa representa os anseios e os sofrimentos dos personagens e naturaliza os fenômenos insólitos, caracterizados como reações corpóreas decorrentes de situações de violência e de opressão. Dessa forma, rompe os esquemas tradicionais do insólito ficcional, baseados ou no jogo maniqueísta entre “real” e “irreal” (literatura fantástica), ou no verossímil exclusivo (literatura maravilhosa). Essa anulação da antinomia não promove apenas uma coexistência harmoniosa dos enunciados “tético” e “não-tético”, mas uma completa imbricação dos códigos realista e insólito, de maneira que se torna impossível dissociá-los: o real comporta o irreal e vice-versa.

Essa fusão dos códigos textuais é composta por uma dupla estratégia narrativa. Primeiramente, o narrador legitima o insólito, persuadindo o leitor acerca da composição plural da realidade. Os fenômenos insólitos são naturalizados a partir de uma “destonalização da mensagem [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 150), que evita “gestos de escritura que possam chamar a atenção para o excepcional.” (CHIAMPI, 1980, p. 150). Dessa maneira, a enunciação promove uma coerência interna, segundo a qual os fenômenos prodigiosos não representam eventos extraordinários, mas são apenas uma outra faceta da realidade.

Em segundo lugar, a enunciação efetua também uma sobrenaturalização do real. É o caso, por exemplo, da descrição de objetos que, embora conhecidos pelo leitor, são desconhecidos pelos personagens, como a lanterna mágica e os automóveis. Esses objetos são

narrados a partir de um olhar diferenciado, que os tonaliza como mágicos³¹. Outro exemplo, que estudaremos à parte, é a composição mágica do espaço ficcional.

A partir dessas estratégias textuais, o narrador evoca o mundo dando-lhe um aspecto prodigioso, o que produz um efeito de leitura diferenciado. O leitor não é deixado à deriva, diante de uma situação absurda, mas adentra a realidade mágica dos personagens. Trata-se do efeito de encantamento que Irleamar Chiampi destacou:

O encantamento do realismo maravilhoso é conceitual; é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava. Isto talvez queira dizer que o jogo se radicalizou (Borges fala da fé poética que substitui a dúvida suspendida). Em todo caso, ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido no fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas. (CHIAMPI, 1980, p. 61)

Por meio de uma caracterização mágica da realidade ficcional, *Le Livre des Nuits* narra como as forças históricas desmantelam a trajetória individual dos personagens e a maneira como cada um deles reage a esses impactos. Como veremos a seguir, não apenas a voz enunciativa, como também a estruturação dos capítulos, acentua, pelo viés do insólito, a relação conflituosa entre indivíduo e história, e as fissuras que esse embate produz no interior dos personagens.

3.1.2 As noites

Le Livre des Nuits é a história de um grito, cujas raízes são profundas, como o eco de sofrimentos antigos, que nunca cicatrizaram, mas que se perpetuam em cada nascimento e em cada morte. A família Péniel é atravessada por uma dor que não se dissipa, mas que retorna a cada instante, como uma maldição. Esse grito, que vinha “d’infiniment plus loin déjà” (GERMAIN, 1985, p. 11), é o efeito da guerra, que sempre ressurgue das cinzas, lançando novamente o seu tiro mortífero.

Os ecos desse grito doloroso submergem os personagens em uma noite espessa e eterna, que atravessa todas as gerações da família Péniel: “Nuit hauturière de ses ancêtres où tous les siens s’étaient levés, génération après génération, s’étaient perdus, avaient vécu,

³¹ De maneira similar, no livro *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez, a bússola, o gelo, e outros objetos conhecidos pelo leitor são narrados como objetos mágicos.

avaient aimé, avaient lutté, s'étaient blessés, s'étaient couchés. Avaient crié. Et s'étaient tus.” (GERMAIN, 1985, p. 11). Essa escuridão dá nome aos capítulos do romance. *Le Livre des Nuits* é composto por seis capítulos, cada um deles representando uma noite simbólica, que marca a trajetória dos personagens, impedindo-os de vislumbrar um caminho que dê sentido à existência.

O primeiro capítulo, *Nuit de l'eau*, narra a época em que os Péniel eram homens de água doce e viviam às margens do rio. Seu cotidiano é subitamente interrompido pela eclosão da guerra franco-prussiana. O filho único da família, Théodore-Faustin, é convocado para a batalha e sofre sequelas permanentes. Ao voltar da guerra, traz como bagagem toda a barbaridade que presenciara. Como uma tempestade, da qual restam apenas os destroços, seu retorno provoca uma desestruturação do núcleo familiar. Todos os Péniel são atingidos pela guerra.

O segundo capítulo, *Nuit de la terre*, narra o caminho feito por seu filho, Victor-Flandrin, cognominado Nuit-d'Or, que abandona a paisagem de água doce para se tornar um homem da terra. Buscando desvincular-se dos sofrimentos de outrora, cria uma nova linhagem e a isola do mundo, para protegê-la dos perigos da história. Mas no terceiro capítulo, *Nuit des roses*, a guerra retorna, persistente, e seus filhos Augustin e Mathurin são convocados. A serenidade da família Péniel é novamente interrompida pelo fluxo da história.

O quarto capítulo, *Nuit du sang*, narra os efeitos da 1ª Guerra Mundial no núcleo familiar, o sangue vertido das feridas de guerra e a carga dolorosa daqueles que, mesmo não vivenciando diretamente o conflito, sofrem sequelas profundas. Novamente, a guerra retorna no quinto capítulo, *Nuit des cendres*, de maneira mais mortífera, arrasando tudo aquilo que encontra no caminho e transformando o mundo em cinzas. Por fim, temos o capítulo *Nuit nuit la nuit*, em que o protagonista se encontra completamente imerso na escuridão e no silêncio deixado pelos mortos.

As seis noites que compõem o livro remetem ao contexto bíblico: Deus criou o mundo em sete dias e seis noites. Essas noites simbólicas representam o modo como as forças históricas submergem a humanidade na escuridão, a partir dos atos bárbaros cometidos pelos homens durante as guerras. Como o título dos capítulos indica, as noites não antecedem os dias, mas se sucedem de maneira ininterrupta. A escuridão do mundo torna a existência incerta e impede que os personagens vislumbrem o caminho da luz.

Contudo, a condição histórica dos personagens não se constitui como uma prisão perpétua, da qual não podem escapar ou que não podem sequer questionar. Não estamos lidando com uma obra niilista, que apresenta uma irreversibilidade na condição imposta ao sujeito. Apesar da existência ser intrinsecamente trágica (pois é histórica), existe o caminhar em busca de plenitude. A noite anuncia a possibilidade de uma nova aurora. Nas palavras da autora:

Ces nuits de mon roman [...], ce sont des nuits au sens que l'entendent les mystiques. Des retournements. Ces nuits que traverse l'homme. C'est un univers auquel je suis sensible et qui me hante. Pour moi, on est toujours dans des nuits avant d'atteindre à la lumière, à la clarté, à la raison, à l'éblouissement, à l'illumination. L'humanité n'est pas sortie de ses nuits. (*apud* GOULET, 2006, p. 39)

O romance apresenta uma dialética do sujeito: ao mesmo tempo condicionado historicamente e agente de sua própria trajetória. Embora os personagens sofram diante da maldade que a humanidade perpetua, a narrativa não os aprisiona naquilo que se esperaria de homens e mulheres destruídos por um mundo cruel, mas os coloca em uma batalha constante. Por um lado, temos personagens que desistem da luta e renegam a existência, ou incorporam a dor de tal forma que se tornam pessoas cruéis. Por outro lado, temos personagens que lutam perpetuamente por seu lugar no mundo e que, mesmo não encontrando uma solução, buscam modificar o seu destino e reconciliar-se com a vida.

Essa luta árdua é simbolizada por referências bíblicas. Como observa Alain Goulet, o sobrenome Péniel significa “a face de Deus”, local onde Jacó fica face a face com o anjo (GOULET, 2006, p. 22). O episódio da luta com o anjo, protagonizada por Charles-Victor, cognominado Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu, no livro seguinte, é a redenção de uma disputa que se inicia no livro aqui tratado. Os personagens de *Le Livre des Nuits* tentam se desvencilhar da escuridão. Essa luta simbólica possui um caráter existencial: representa a busca por uma existência plena; o homem que se desvincula do ciclo de brutalidades que impulsiona a história e percorre o mundo em busca de um sentido que preencha a existência.

Em *Le Livre des Nuits*, essa disputa é protagonizada por Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup. Como seu cognome indica, o personagem possui duas facetas: a escuridão e a luz. Elas não se contrapõem, mas se complementam: a escuridão permite que a luz cintile e se torne perceptível. Contrapondo-se às trevas que obscurecem o mundo, o personagem possui dentro de si a luminosidade. Nasce com uma mancha dourada no olho esquerdo, poeira estelar herdada da mãe que, ao dar à luz ao personagem, morre olhando as estrelas. Essa mancha, herdada por todos os filhos de Nuit-d'Or, constitui também um poder, pois permite que

enxergue tão bem durante a noite quanto durante o dia: “Cette tache était si étincelante qu’elle brillait même dans la nuit et permettait à l’enfant de voir aussi bien en plein jour que dans la pénombre la plus dense.” (GERMAIN, 1985, p. 54).

Esse fenômeno insólito simboliza sua percepção particular da realidade. Por meio desse poder, *Nuit-d’Or* enxerga o mundo com clareza, mesmo rodeado pela escuridão da guerra. Perfura, com o seu olhar, as trevas que lhe foram impostas por sua condição histórica. Da mesma forma, possui também uma sombra dourada, herdada de sua avó, que ilumina e protege o seu caminho.

O romance narra a busca dos personagens pela iluminação, mas não o seu encontro. A escuridão não se dissipa, o livro das noites não se cala. Na última página do livro, lê-se:

Le livre ne se refermait pas pour s’achever, se taire. Le dernier mot n’existe pas. Il n’y a pas de dernier nom, de dernier cri. Le livre se retournait. Il allait s’effeuiller à rebours, se désouvrer, et puis recommencer. Avec d’autres vocables, de nouveaux visages. (GERMAIN, 1985, p. 337)

A noite não é vencida pela luz, mas inicia um novo ciclo, narrado em *Nuit-d’Ambre*.

Em uma prosa permeada por simbolismos, *Le Livre des Nuits* narra como os determinismos históricos acometem os personagens e a maneira como cada um deles reage à escuridão que ofusca o seu caminho. Entretanto, como veremos a seguir, embora suas trajetórias sejam marcadas pelas imposições históricas, os personagens se situam em um espaço ficcional mágico, que se contrapõe aos horrores da guerra.

3.1.3 O lugar

A configuração das espacialidades ficcionais ocupou um lugar essencial nas diferentes vertentes do insólito ficcional, atuando na narrativa como “um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para o desdobramento múltiplo da polissemia literária.” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 30). Na modalidade fantástica, por exemplo, o espaço ficcional é um elemento importante na deflagração de um efeito ambíguo. A sobreposição de espaços permite um deslocamento das expectativas do leitor, o que o leva a hesitar acerca da solução do enigma narrado. Já no caso da modalidade realista-maravilhosa, a composição dos espaços ficcionais propicia uma imagem plural da realidade ficcional. Por meio de uma fusão entre os

códigos realista e insólito, os espaços são descritos como cenários múltiplos, onde o insólito se constitui como a faceta invisível do universo.

Le Livre des Nuits apresenta uma dupla caracterização do mundo físico: por um lado, temos um cenário encantado, onde a natureza reina sobre o destino dos personagens; por outro, temos o cenário da guerra, onde a natureza perde o seu empoderamento, tornando-se infértil e vazia de encantos.

No início do romance, os Péniel são apenas “gens de l’eau-douce.” (GERMAIN, 1985, p. 15). A casa da família não se constitui como local de proteção aos perigos do mundo exterior, mas, como se tivesse brotado do próprio solo, complementa a paisagem natural e reverbera as forças da natureza. Vitalie e seu marido vivem, de forma tranquila, às margens do rio e mantêm uma relação harmoniosa com suas águas, das quais retiram seu sustento, por meio da pesca. Suas vidas ganham significado a partir de sua relação com a natureza, que lhes permite viver e prosperar. Isolados do resto do mundo, ouvem apenas rumores de cidades longínquas, cujos nomes soam irrealis. Não mantêm relações de amizade com outras famílias e, mesmo entre si, não possuem o hábito do diálogo. São pessoas silenciosas, que vivem em contato profundo com a natureza: “Mais mieux que quiconque ils avaient connaissance des luminosités et des pénombres du ciel, des humeurs du vent et du grain de la pluie, des odeurs de la terre et du rythme des astres.” (GERMAIN, 1985, p. 16).

Com imagens poéticas, a narrativa evoca um universo fabuloso, onde a natureza é a grande força mágica que impulsiona o mundo. Por meio de “uma linguagem que anima e *animaliza* [...]”³² (SCHEEL, 2005, p. 154) o mundo físico, exaltando os seus aspectos mágicos, a narrativa corporifica a natureza, descrevendo-a como um “corps infiniment millénaire doué d’une force fantastique, prêt à poursuivre sans faillir ses cycles éternels.” (GERMAIN, 1985, p. 299-300).

As paisagens naturais são descritas como entidades prodigiosas, que possuem vida própria. A natureza é uma força viva, palpitante, nascedouro e destino final de todos os seres que nela habitam. O contato que os personagens mantêm com esse mundo encantado é essencial em suas trajetórias. A natureza é o lugar onde o homem encontra as suas raízes e entra em contato com o sentido profundo da existência. O mundo visível possui uma faceta invisível, transcendente, que é sentida pelos personagens. Um bom exemplo é a maneira como

³² [...] une langue qui anime et *animalise*.

Théodore-Faustin, primeiro descendente da família Péniel, vislumbra o mistério da vida no olhar dos cavalos:

Les globes énormes de leurs yeux qu'un rien effarouchait portaient sur lui un regard infiniment plus doux que celui de son père et le sourire de sa mère. [...] Pour lui résidait là la face cachée du monde, la part de mystère de la vie confluant dans la mort, et le séjour de Dieu – un havre de beauté, de calme et de bonheur. (GERMAIN, 1985, p. 23)

De maneira similar, quando seu pai falece, Théodore-Faustin observa a faceta invisível do mundo a partir de seu olhar: “la perspective que laissait ainsi entrevoir ce mince rai de regard s'élançait à l'infini dans l'invisible et le mystère. Était-ce donc là que résidait le séjour de Dieu, dans ces affres de douceur, de silence et d'absence?” (GERMAIN, 1985, p. 26).

Mas a relação harmoniosa entre o homem e a natureza é subitamente interrompida pela guerra. Com a eclosão da guerra franco-prussiana, a caracterização do espaço ficcional se modifica, passando de uma descrição dos aspectos mágicos da natureza para a narração do seu aniquilamento. A natureza não é mais descrita como uma força autônoma, vigorosa, mas como paisagem morta, testemunho da devastação provocada pela guerra. Por causa dela, o solo se torna infértil, banhado pelo sangue dos combatentes mortos. Théodore-Faustin, enviado como soldado ao campo de batalha, observa a aniquilação da natureza, tornada homogênea pelo fogo que a consome:

les feux, le sang et les cris qui ne cessaient de jaillir de tous les coins de l'horizon toujours plus rétréci transformaient l'espace, le temps, le ciel et la terre en un énorme bourbier. [...] La confusion du monde atteignait alors son comble, jetant pêle-mêle hommes, chevaux, arbres et éléments dans la même inextricable débâcle. (GERMAIN, 1985, p. 39)

A guerra aniquila não apenas a relação do homem com a natureza, mas com o lar familiar. Quando Théodore-Faustin retorna da guerra, traz consigo toda a destruição que presenciara nos campos de batalha. O lar da família, onde tivera uma infância serena, é contaminado por suas lembranças atormentadas, ao ponto de se tornar inabitável. Buscando fugir dos ataques de fúria do pai, seu filho, Honoré-Firmin, decide abandonar a casa: “Il disparut. Sans doute était-il enfin parti à la découverte d'un monde plus large et plus aventureux à la mesure de son ardeur de vivre.” (GERMAIN, 1985, p. 47).

Em *Le Livre des Nuits*, os lares são locais de reverberação daquilo que se perdeu: dos familiares falecidos, da infância rompida pela brutalidade, do esfacelamento do núcleo familiar. Muitos personagens sentem a necessidade de fugir do lugar de origem, do lar onde a infância fora usurpada. É o caso de Victor-Flandrin, ou Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, filho de Théodore-Faustin. Buscando libertar-se do peso da memória, abandona a casa da família. O

autoexílio do personagem é uma contestação das dores herdadas, um deslocamento espacial na tentativa de exorcizar as recordações do passado e construir uma nova linhagem. Vaga solitário durante sete anos, adentrando as “entrailles noires de la terre [...]” (GERMAIN, 1985, p. 69).

Rodeado apenas pela paisagem silenciosa do inverno, Nuit-d’Or é interpelado por um lobo. Nas vilas rurais, os lobos, chamados de “La Bête”, atemorizam os moradores, que os associam a forças demoníacas. Mas o personagem, sem hesitar, se aproxima do animal, que não o ataca, mas apenas pousa a pata em seu ombro. Ambos fazem companhia um ao outro, até o fim de sua jornada. Essa cena exemplifica a relação que o personagem mantém com a natureza e os animais. Victor-Flandrin é um homem da natureza e, durante toda sua vida, significa sua existência a partir de seu contato com ela.

Victor-Flandrin chega em Terre-Noire, uma vila rural que havia sido devastada pela guerra franco-prussiana. Trata-se de um vilarejo de poucos habitantes, solitário e esquecido pelo tempo:

Cet endroit n’était ni près ni loin, il était de nulle part. [...] C’était un de ces lieux perchés aux confins du territoire et qui, comme toutes les zones frontalières, semble perdu au bout du monde dans l’indifférence et l’oubli, - sauf lorsque les maîtres des royaumes jouent à la guerre et les décrètent alors enjeux sacrés. (GERMAIN, 1985, p. 76-77)

Em Terre-Noire, Victor-Flandrin cria raízes e retoma a serenidade de sua vida, devastada há tantos anos pela tirania do pai. Conhece Mélanie Valcourt, com quem se casa, e vai morar na Ferme-Haute, local mais remoto do lugarejo, circundado por um bosque de pinheiros. O personagem constrói uma relação profunda com a natureza de seu novo lar, laborando suas terras, colhendo seus frutos. Fertiliza não apenas o solo, como também o ventre de sua esposa: “Après de lui elle voyait sa ferme reprendre vie, ses troupeaux et ses terres prospérer, et son propre corps devenir fertile. Car voilà qu’enfin ça venait de bouger dans son ventre.” (GERMAIN, 1985, p. 87).

Patriarca de uma nova estirpe, Nuit-d’Or erige para sua família um lar que a proteja dos tumultos da vida social, assim como do tempo; pois a passagem do tempo é sempre o risco da guerra, que está lá nas sombras, à espreita, para reiniciar sua destruição. Busca romper os laços de pertencimento com o mundo, afastando sua família em um lugarejo distante. Mas a guerra persegue o personagem até os confins do território. Apesar de sua tentativa de proteger sua família da passagem do tempo, “le hameau de Terre-Noire se retrouve une fois encore arraché à son recoin d’oubli pour être promu au balcon de l’Histoire

en flammes.” (GERMAIN, 1985, p. 142). Nas duas grandes guerras que se seguem, grande parte da família Péniel é dizimada.

Terre-Noire é completamente destruído, menos a Ferme-Haute que, imponente, continua a compor a paisagem do vilarejo. Como se possuísse uma força misteriosa, a fazenda resiste aos assaltos da realidade histórica e renega a passagem do tempo. Ela se torna um lar centenário, povoado pelas lembranças de todos os familiares que nela habitaram. Guarda a memória dos que se foram e ecoa suas vozes, de modo que a sua ausência se torna ainda mais perceptível, mais dolorosa, pois se imprime no espaço.

Após a morte de sua irmã gêmea, por exemplo, a personagem Rose-Héloïse, uma das filhas de Nuit-d’Or, abandona o convento carmelita onde vivia, mas não consegue retornar para casa. Vaga interminavelmente por cidades desconhecidas e volta para a fazenda mais de dez anos depois, o que é narrado em *Nuit-d’Ambre*. Ao retornar, deve confrontar o seu passado: “La terre se faisait plus que paysage, elle devenait visage. Visage immense traversé en sa face par tant de profils perdus, et retrouvés.” (GERMAIN, 1987, p. 123). Muitos dos integrantes da família retornam para a fazenda, como se ela possuísse uma força de atração que os impede de abandoná-la para sempre. A casa representa o próprio passado da família. Como afirma Mathilde, outra filha do protagonista: “Ici, c’est notre terre, cette maison est notre histoire.” (GERMAIN, 1987, p. 122).

Em *Le Livre des Nuits*, a caracterização dos espaços ficcionais é imbuída de simbolismos. A partir de passagens poetizadas, que exaltam as ricas paisagens do lugarejo, a narrativa antecipa as futuras guerras. Em um trecho, que anuncia a eclosão da 1ª Guerra Mundial, o romance descreve como a fazenda da família Péniel é um lugar cercado por flores: “Des fleurs, ça poussait même en pagaille à la Ferme-Haute; il y en avait jusque sur les rideaux de lit et dans la mémoire des enfants.” (GERMAIN, 1985, p. 122). Mas a beleza das flores “est épineuse, imprévisible et coléreuse [...]” (GERMAIN, 1985, p. 122).

Adiante, outro trecho anuncia, a partir de um jogo de palavras, o início da 2ª Guerra Mundial. Deus criou as coisas sem nomeá-las: “Par délicatesse il garda le silence et laissa toute sa Création resplendir dans la lumière très pure et nue d’une simple présence.” (GERMAIN, 1985, p. 193). Mas o homem ousou atribuir um significado às criações divinas, limitando a sua beleza. O homem nomeou a rosa, criatura divina; em suas mãos, a rosa declina, transformando-se em: “Rose-sang, rose-nuit. Nuit-sang et feu-vent-sang. Rose-rouge-rauque.” (GERMAIN, 1985, p. 194).

Em decorrência do sofrimento, da guerra e do luto, a natureza perde sua tonalidade luminosa. Assim como os homens, ela tem sua “pele” marcada pelos confrontos: “La terre ne cessait de leur jeter à la face le spectacle effrayant de ses blessures, et plus le paysage était défiguré et détruit, plus il se faisait douloureusement humain, comme si la terre était de chair.” (GERMAIN, 1985, p. 153). A paisagem se torna apocalíptica: “On finissait même par s’attendre à voir tomber des morceaux de ciel, des nuages, le soleil, la lune et les étoiles, tant ce coin de terre semblait doué d’une force d’attraction extraordinaire. Un lieu de chute, vraiment.” (GERMAIN, 1985, p. 153).

A terra se transforma em lama, onde se misturam os corpos dos soldados executados nas batalhas. Essa lama contamina o próprio corpo: é o caso da personagem Hortense, companheira de Mathurin, filho de Nuit-d’Or que havia sido convocado para a 1ª Guerra Mundial. Após dar à luz um menino, não pode amamentá-lo, pois seus seios não produzem leite materno, mas apenas lama.

Entretanto, a natureza sempre se recompõe das feridas que lhe foram causadas. Indiferente aos atos bárbaros cometidos pelo homem em sua vontade de poder, não pode ser capturada e submetida aos seus caprichos; insubmissa, continua a florescer. Sua magia nunca se esgota: “Une terre demeurée sauvage qui murmurait à la tombée du jour d’anciennes légendes de sorciers, de fées, d’invincibles galvaudeux et d’esprits en errance.” (GERMAIN, 1985, p. 267).

O que significa a guerra diante da grandeza do mundo? É o que indaga Thadée, filho do protagonista. Desde pequeno, o menino direciona o seu olhar às estrelas. Quando é preso por soldados nazistas e enviado para o campo de Dachau, consegue vislumbrar como aquele ato bárbaro constitui apenas um ínfimo instante, diante da infinitude do universo. Em uma cena descrita em *Nuit-d’Ambre*, Thadée está enfileirado junto com seus colegas, esperando a contagem diária. Sofrendo com o frio, o cansaço e a fome, avista um cometa. Essa visão o comove e permite um novo olhar sobre a existência, que o liberta das dores terrenas: “En cet instant il avait méprisé la nargue de la mort, cruelle autant que dérisoire, il avait méprisé l’infinie bassesse de ses bourreaux, il s’était ressaisi au point extrême de tangence du néant et de l’éternité.” (GERMAIN, 1987, p. 103).

Em diversas passagens da narrativa, os personagens buscam revogar o desenraizamento provocado pelas guerras, apreender novamente sua relação com o solo, misturar-se com a terra. A personagem Hortense, por exemplo, durante a gravidez “était

travaillée par une telle faim de terre et de racines, qu'elle courait tout le jour à travers champs et bois pour dévorer la terre humide au pied des arbres ou au creux des sillons.” (GERMAIN, 1985, p. 177).

A narração está impregnada pelo olhar dos personagens, que colore os espaços, tornando-os mágicos ou violentos, plenos ou vazios de significado. Um bom exemplo é a maneira como *Nuit d'Or* percebe a paisagem que o rodeia, ora como maravilhosa, ora como traiçoeira. O personagem é constantemente atormentado pela ideia de que a terra havia devorado sua família, transformando-a em lama. Diante da ausência de controle dos acontecimentos obscuros que compõem sua trajetória, desafia a terra e vivencia um prazer intenso executando animais, como se dessa maneira estivesse restabelecendo o que lhe fora usurpado pela vida. Busca dominar a natureza e projeta a sua dor na morte do animal caçado: “Cette terre où déjà tant des siens s'étaient dissous jusqu'à devenir boue à leur tour. Et c'était justement toute cette boue, toute cette opacité charriées en lui par les morts qu'il conjurait en battant les sangliers.” (GERMAIN, 1985, p. 199). Essa atitude do personagem possui um teor de blasfêmia, pois o faz buscando desafiar a Deus.

Esse embate se esgota quando *Nuit d'Or* percebe sua pequenez diante do mundo. O universo possui uma história própria, infinita, e a história da humanidade é apenas um sonho. O personagem percebe sua insignificância diante das vontades de uma divindade terrestre indiferente ao destino dos homens:

Un Dieu-Terre, se dressant tout autant en forêts et montagnes que coulant en fleuves ou encore courant en vents, en pluies et en marées. Et les hommes n'étaient rien d'autre que des gestes plus ou moins amplement déployés par ce corps très obscur enroulé en son songe. Lui-même, Victor-Flandrin Péniel, qu'était-il donc sinon ce geste lourd retombant lentement vers les profondeurs de la nuit après avoir décrit quelques courbes inachevées et semé au passage quelques éclats de ce rêve infiniment plus vaste et long que sa propre vie? (GERMAIN, 1985, p. 300)

A partir dos exemplos acima, podemos observar que, em *Le Livre des Nuits*, a configuração do espaço ficcional não é regida pelo antagonismo que, na modalidade fantástica, opunha os planos do ordinário e do extraordinário, de maneira que a irrupção dos fenômenos insólitos transformava o espaço ficcional em um cenário contraditório e inquietante. Em sentido contrário, o romance apresenta uma composição mágica do espaço ficcional, na qual o mundo físico se caracteriza pela completa junção entre as instâncias do visível e do invisível. Como analisaremos a seguir, apenas um evento contradiz o caráter mágico desse universo ficcional: a guerra.

3.1.4 O insólito das guerras

Em *Le Livre des Nuits*, a inserção do referente histórico não é orientada pelo contrato mimético. Há, na própria voz narrativa, uma consciência da impossibilidade de um olhar objetivo sobre o passado, não apenas pela ideia de que não se pode captá-lo, mas também de que os eventos históricos não possuem um sentido intrínseco. Na narração, a história adquire uma tonalidade irreal; não é apenas indecifrável, mas é um vácuo de sentido e de razão. Os eventos históricos não possuem essência, mas são impulsionados por uma força centrífuga caótica, que abarca todos os homens e os coloca à beira do abismo.

A ideia da ausência de sentido da história é o elemento propulsor da escrita de Sylvie Germain. A revisitação do referente histórico não surge como uma tentativa de compor uma representação fiel do passado, mas de provocar uma desnaturalização da visão essencialista do leitor, que observa o passado organizando-o cronologicamente, a partir de uma visão causal dos fatos históricos. Contrapondo-se a essa percepção do passado que, incapaz de expressar os horrores perpetrados pelas guerras, apenas as contextualiza historicamente, *Le Livre des Nuits* nasce da vontade de poetizar toda a dimensão humana e dolorosa dos eventos que compuseram a história do Ocidente. Para tal, propõe um olhar diferenciado do plano empírico, por meio da incorporação insólita dos eventos de guerra, descritos como fenômenos inverossímeis, que desestabilizam a realidade ficcional.

Como vimos anteriormente, o procedimento de sobrenaturalização do real, típico da modalidade realista-maravilhosa, é perceptível em diversos momentos da narrativa, nas descrições de paisagens e objetos. Adquire, entretanto, um teor diferenciado na narração dos eventos de guerra. A caracterização insólita das guerras possui outra função dentro da narrativa: não pretende evocar um olhar encantado, mas provocar um efeito desconcertante. Enquanto o insólito é tido como familiar, o sólito é tido como ilógico. A mãe que chora leite, a mulher que dá à luz insetos ou o homem que consegue enxergar no escuro são fenômenos insólitos que integram o universo ficcional, cuja ruptura é ocasionada pelos eventos históricos. À realidade mágica dos personagens, contrapõem-se as aberrações perpetradas pelas guerras.

As guerras são narradas como fenômenos dissonantes, que destoam da magia do universo. Por meio de uma inversão narrativa entre “real” e “irreal”, o real é tornado insólito, o que potencializa o teor violento dos acontecimentos. A primeira situação descrita é a guerra

franco-prussiana. Pelo viés do insólito, a eclosão da guerra é enunciada como efeito da vontade de sangue de deuses famintos, que atraem os homens apenas para consumi-los, transfigurando-os em uma massa disforme de sangue e lama. É o que podemos notar no seguinte trecho:

Mais le diable n'avait que faire des âmes des enfants assoiffés d'aventures; les hommes eux-mêmes venaient d'ouvrir leur sabbat en l'honneur des dieux sans visage et sans nom, pourvus par contre de bouches et de ventres intrépides. Les ventres de ces dieux sonnaient le creux, et dans leurs antres soudain se mirent à retentir les clameurs de la faim à force de roulements de tambours et sonneries de clairons. Ainsi Théodore-Faustin fut-il invité à quitter son trop calme bateau pour se joindre à la table dressée par les empereurs. (GERMAIN, 1985, p. 36)

Na narração da 1ª Guerra Mundial, o narrador cede a palavra a Augustin, que escreve um diário no qual relata o dia-a-dia nas trincheiras. O personagem narra a mecanização dos gestos dos soldados, que atiram sem saber para onde, contra quem, sem saber se atiram contra seus inimigos ou contra seus aliados. Conta sobre um homem negro que, ao ver seus companheiros de trincheira serem todos mortos, formando ao redor de si um círculo de sangue e de podridão, tira a roupa, larga a arma, e começa a cantar e dançar, até que é morto por um “salaud qui a eu le coeur de descendre le grand Noir, de tirer sur lui, un homme tout nu. Et je ne sais même pas de quel côté on a tiré, si c'est du nôtre ou de l'autre.” (GERMAIN, 1985, p. 158). Narra também o momento em que um companheiro, ao ver os primeiros raios de sol da primavera, espicha a cabeça para fora de seu esconderijo e que, por esse simples ato de alegria, é atingido e morto: “une grenade doubla de vitesse le timide rayon de soleil et emporta la tête du soldat Luggieri dont le sourire allègre éclata em bouillie.” (GERMAIN, p. 159-160). A morte, a loucura e a fome compõem uma paisagem absurda. Diante da devastação, Mathurin anuncia o fim do mundo: “C'est plus possible, la terre va s'arrêter de tourner.” (GERMAIN, 1985, p. 158).

Outro exemplo é o capítulo *Nuit des cendres*, dedicado à 2ª Guerra Mundial. Em uma só noite, grande parte da família Péniel é assassinada por soldados alemães que invadem Terre-Noire. Ruth, esposa judia de Nuit-d'Or, assim como os filhos pequenos do casal, são enviados para um campo de concentração. Os irmãos gêmeos Baptiste e Thadée, filhos de Nuit-d'Or com sua esposa anterior, são conduzidos a um campo de trabalho forçado. Alma, filha que Ruth tivera antes de se casar com o protagonista, é morta enquanto canta uma canção em alemão³³. Benoît-Quentin, neto do protagonista, é obrigado a matar Jean-François-

³³ Na narrativa, as ações de cantar, dançar e rir estão sempre associadas à dor vivenciada em situações-limite: Théodore-Faustin, após voltar da guerra franco-prussiana, passa a ter crises de riso; Margot ri e dança na Igreja

Tige-de-Fer, empregado da Ferme-Haute, que havia ajudado a criá-lo na infância e por quem possuía grande afeto; após cumprir o ato forçado, o menino também é assassinado pelos soldados. A vila inteira é queimada e grande parte de seus habitantes morre. Como o próprio título do capítulo indica, sobram apenas cinzas.

Os soldados que entram em Terre-Noire queimam tudo e matam todos com rigor e precisão. A narrativa, ao evidenciar a banalização do mal, sublinha o absurdo das matanças modernas: a ação de matar é engendrada pela lógica da eficiência. Os atos cruéis dos soldados são organizados a partir de uma racionalidade: “rigueur parfaite et un sens raffiné [...]” (GERMAIN, 1985, p. 302), “grande minutie [...]” (GERMAIN, 1985, p. 302), “toujours en ordre et impeccablement silencieux [...]” (GERMAIN, 1985, p. 303). Como podemos notar, *Le Livre des Nuits* ressalta o paradoxo segundo o qual os atos bárbaros cometidos pelos soldados nazistas eram regulados por uma lógica racional. Explicitando a irrealidade por detrás dos eventos históricos da modernidade, o romance ilustra as atrocidades cometidas em nome da supremacia ariana e a maldade que o ser humano é capaz de normatizar.

No livro seguinte, *Nuit-d’Ambre*, temos uma descrição similar dos atos de guerra. Em uma cena que retrata a completa desumanização do outro, a narrativa descreve os gestos mecânicos dos soldados franceses ao torturarem um menino argelino. O homem mata, como lhe fora ordenado, o seu suposto inimigo, que não é visto como um ser humano, mas como “une ombre dépourvue de visage, d’humanité, de sens.” (GERMAIN, 1987, p. 158).

Le Livre des Nuits retrata, pelo viés do insólito, a intensidade com a qual os eventos de guerra assaltam e destroem a vida dos personagens. Uma das estratégias textuais que ressalta o caráter transgressor das guerras é a quebra da temporalidade linear da narrativa, o que visa dar uma conotação irreal aos eventos de guerra, caracterizados como fenômenos inadmissíveis dentro do universo ficcional. A guerra provoca uma suspensão cronológica, desestruturando a realidade dos personagens e deslocando-os para uma espécie de vácuo temporal.

É o caso da 1ª Guerra Mundial, em que o horror da guerra suspende o tempo:

Mais le temps tout d’un coup s’emballait, les jours et les nuits se désheuraient, sonnait à tout moment et grand fracas des heures hautement fantaisistes, sinon fantasques. C’était en fait sempiternellement la même heure, - la même impossible dernière heure, qui n’en finissait pas de congédier hors de la vie des cents de soldats tout juste arrivés à l’âge d’homme. (GERMAIN, 1985, p. 142-143)

após ser abandonada no altar pelo noivo; Augustin narra a morte de um soldado que, ao perder todos os seus companheiros de trincheira, começa a dançar e cantar.

De maneira similar, a 2ª Guerra Mundial também subverte a temporalidade narrativa, interrompendo o transcurso do tempo: “Le temps lui-même venait de brûler avec les choses, les meubles, les corps. Il n’y avait plus de présent, il n’y aurait plus de futur. Il ne restait qu’un rêve fantastique, déjeté hors du temps.” (GERMAIN, 1985, p. 286).

Segundo David Roas, a subversão do tempo físico é uma característica própria à literatura fantástica:

O fantástico aborda essa subversão de um modo impossível, através de fenômenos que contradizem as condições de realidade do texto, que são as mesmas que funcionam no mundo extratextual. Desse modo, a transgressão da visão convencional (e compartilhada) do tempo como algo sucessivo implica também a refutação da própria noção de causalidade, essencial para nossa maneira de compreender e representar o real, o que gera um evidente efeito fantástico.³⁴ (2012, p. 106)

No romance de Sylvie Germain, as guerras não se fundamentam nas leis físicas que regem o universo ficcional, mas são narradas como uma realidade inverossímil, na qual as maiores atrocidades são permitidas. A suspensão cronológica é um procedimento que visa acentuar esse caráter irreal. O horror das situações-limite não pode ser situado no tempo. Os personagens as vivenciam como se estivessem presos em um lapso temporal que se eterniza. Dessa experiência insólita, saem ou mortos, ou completamente aniquilados. Mesmo sobrevivendo, o horror da guerra os impede de retornar à existência de outrora.

No romance aqui abordado, o efeito fantástico difere daquele que analisamos na literatura fantástica oitocentista, ocasionado pelos fenômenos insólitos. Na obra de Germain, esse efeito de leitura é produzido não pela condição insólita dos personagens, naturalizada pela voz narrativa, mas pelos eventos históricos que interrompem suas vidas. A atribuição de uma conotação irreal aos eventos históricos não pretende desestabilizar as expectativas do leitor, mas aproximá-lo dos personagens, permitindo uma comunicabilidade das experiências de guerra.

Como podemos perceber nos exemplos acima, os eventos de guerra não são integrados ao universo plural de *Le Livre des Nuits*, mas narrados como situações transgressoras, que provocam fissuras na realidade mágica da narrativa. O referente histórico contradiz a coexistência entre “real” e “irreal” que compõe a obra, o que produz um efeito

³⁴ Lo fantástico plantea dicha subversión de un modo imposible, a través de fenómenos que contradicen las condiciones de realidad del texto, que son las mismas que funcionan en el mundo extratextual. De ese modo, la transgresión de la visión convencional (y compartida) del tiempo como algo sucesivo implica también la refutación de la propia noción de causalidad, esencial para nuestra manera de comprender y representar lo real, lo que genera un evidente efecto fantástico.

desconcertante. Não estamos mais diante de uma visão encantada da realidade, mas perturbadora.

Mais do que as obras que analisamos no capítulo anterior, o livro de Sylvie Germain é composto por uma linha tênue entre as modalidades realista-maravilhosa e fantástica. A narrativa ora beira o encantamento, narrando um universo plural e mágico; ora apresenta situações de guerra que, embora verossímeis, são narradas como irreais. Dessa maneira, o narrador movimenta o leitor da escuridão à luminosidade, apresentando um mundo ao mesmo tempo belo e escandaloso.

Os procedimentos narrativos heterogêneos, o efeito de leitura que transita entre o encantamento e o desconcerto, a alternância entre as modalidades realista-maravilhosa e fantástica: essas características parecem constituir um desafio para nossa análise. Mas a ficção pós-moderna mescla modalidades literárias, gêneros textuais e registros narrativos e sua heterogeneidade não deve ser considerada como um problema teórico. Não pretendemos categorizar nosso objeto de pesquisa, mas observar os diferentes elementos textuais que o constituem. Para tal, a noção de modo narrativo é essencial, pois permite que observemos o caráter plural do romance, levando em conta que “diversos modos podem se superpor ou se suceder em uma mesma obra.”³⁵ (SCHEEL, 2005, p. 88).

Ao ressaltar a irrealidade por detrás da aparente causalidade da história, *Le Livre des Nuits* propõe uma percepção diferenciada de eventos caros à história do Ocidente, contestando a noção do homem ocidental enquanto sujeito racional, patrono do processo civilizador. A narrativa vai além, ao recusar a própria noção de processo civilizador, no sentido de um movimento histórico em direção ao progresso. Em sentido contrário, os eventos históricos são incorporados de maneira a ilustrar como a modernidade promoveu a perpetuação de barbaridades. Pelo viés do insólito, a narrativa estilhaça o “espelho” a partir do qual o homem ocidental enxerga o passado. Por meio de uma inversão, em que o real é sobrenaturalizado e o irreal naturalizado, o romance sublinha o caráter insólito das guerras, dos massacres, das loucuras coletivas que compuseram a história do Ocidente. Afinal de contas, o que ainda podemos chamar de irreal, diante das atrocidades que o homem ocidental patrocinou?

Analisamos até aqui os procedimentos narrativos que instauram o insólito ficcional no universo romanescos de *Le Livre des Nuits*. A partir do exame de seus aspectos formais, pretendemos agora abordar as diferentes figurações insólitas que compõem a obra.

³⁵[...] plusieurs modes peuvent se superposer ou se succéder dans une même oeuvre.

3.2 A incorporação do insólito

Segundo Michel Foucault, o corpo do sujeito é a “superfície de inscrição dos acontecimentos”, assim como o “lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial) [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 22). Sua reflexão, que desconstrói a ficção universalizante do sujeito, historicizando o seu corpo, está muito presente na construção das figurações insólitas que pretendemos analisar. Em *Le Livre des Nuits*, as figuras de ficção não são configuradas como unidades autônomas, fixas, mas são constituídas a partir da relação que possuem com a história e variam de acordo com as suas reviravoltas. Em um universo romanesco, onde a fusão dos códigos realista e sobrenatural viabiliza um alargamento dos limites do possível, os fenômenos insólitos denotam os traços históricos que atravessam os personagens, caracterizando-se como espasmos de um corpo que reverbera os ecos das guerras e transborda os sofrimentos decorridos de sua condição histórica.

Essas manifestações insólitas diferem daquelas que analisamos, por exemplo, no livro de Maryse Condé. Em *Moi, Tituba, Sorcière*, o insólito constitui a única liberdade da protagonista, diante da situação opressora em que se situa. Tituba sofre o suplício do corpo: é escravizada, torturada e condenada. Seus poderes mágicos são um contraponto à dor e possibilitam um contato com seus familiares e suas raízes culturais. No fim do livro, é graças a esses poderes que seu povo se torna independente.

Diferentemente, os fenômenos insólitos no livro de Sylvie Germain não libertam os personagens de sua condição histórica, mas se caracterizam como sequelas dolorosas, que não acalentam a dor, mas apenas a refletem. Contudo, essas reações insólitas representam também um contraponto ao silenciamento das vítimas das guerras. Ao inventar as guerras, o homem destruiu o significado das palavras: “ils dénommèrent tout et plombèrent toutes choses d’une doublure de sang noir où ne s’imprimait plus qu’un jeu de dissemblances. Ils firent rimer sang avec cendre et néant.” (GERMAIN, 1985, p. 268). Diante das barbaridades perpetradas pela humanidade, as palavras perdem sua capacidade de transmitir as experiências humanas, tornando-se vazias, ocas.

Em contrapartida, o insólito surge na narrativa como uma maneira de comunicar o indescritível. Os personagens introjetam os eventos históricos e, a partir das reações insólitas que irrompem de seus corpos, enunciam suas experiências de guerra, fornecendo um testemunho corpóreo daquilo que não se pode colocar em palavras. Um bom exemplo é o do

personagem Deux-Frères, filho de Nuit-d'Or. Ao retornar da 1ª Guerra Mundial, seu olhar reflete a imagem dos companheiros mortos na batalha. Esse registro dos mortos constitui uma luta contra o esquecimento. O corpo insólito é um corpo revoltoso, que se recusa a ser silenciado, mas que ousa fazer testemunho. Seu olhar fornece um relato de guerra, a partir do qual os outros personagens podem observar e vivenciar as suas experiências.

Na narrativa, a história se instala na pele do sujeito desde o nascimento e encaminha sua trajetória, de maneira que não pode renegá-la. Diante da impossibilidade de recusa das forças históricas, as manifestações insólitas do corpo são a única possibilidade de desvio. O insólito representa um ato emocionado, um gesto de recusa, a partir do qual os personagens comunicam seus sofrimentos. É o caso de Noémie, esposa de Théodore-Faustin, que, após ter seu marido enviado à guerra, passa dois anos deitada em sua cama, inerte, sem dar à luz o filho que carrega no ventre. A imobilidade de Noémie representa, por um lado, a impotência diante da ausência do marido, mas, por outro, a recusa do mundo em seu atual contexto. Não dar à luz é um ato revoltoso: a personagem não quer ter um filho em um mundo corrompido.

O insólito não irradia exclusivamente do corpo daqueles que sofrem os efeitos diretos da guerra: na verdade, possui um caráter transgeracional. Os personagens não apenas vivenciam situações violentas, mas são marcados pelas trajetórias de seus antepassados. Nenhum personagem é descolado de sua descendência, pois nasce de uma árvore genealógica e carrega, como inscrição corpórea, as vivências de seus familiares falecidos.

Em *Le Livre des Nuits*, as figurações insólitas permitem uma ressignificação do referente histórico, priorizando não a eclosão dos grandes acontecimentos da história ocidental, mas os efeitos da história no sujeito. Estudaremos a seguir as diferentes nuances do insólito. Primeiramente, abordaremos a cisão do sujeito provocada pela guerra e como essa ruptura se inscreve na linhagem familiar. Em um segundo momento, analisaremos as heranças insólitas e a memória conflituosa dos personagens. Por último, observaremos como as reações insólitas variam de acordo com o gênero dos personagens.

3.2.1 Cicatrizes e gêmeos

Em *Le Livre des Nuits*, a dimensão histórica dos personagens não se fundamenta em uma visão objetiva do sujeito, que se movimenta em consonância com a mentalidade de sua época, mas resulta em uma multiplicidade de traços heterogêneos, ações contraditórias e rupturas de subjetividade. Há uma transitoriedade no comportamento dos personagens, que ocupam posições ora de vítima, ora de carrasco. O “eu” é um produto disforme, fragmentado, que se metamorfoseia continuamente.

Essa heterogeneidade das figuras de ficção diz respeito às cisões internas provocadas pelos eventos de guerra. Os personagens não possuem uma subjetividade fixa, anterior às experiências, mas uma consciência que se modifica de acordo com as contingências. Essa caracterização, própria à ficção pós-moderna, vai em sentido contrário a uma visão atemporal do sujeito, pois reconhece sua dimensão histórica. No livro, os acontecimentos históricos estão intimamente ligados à construção ou à fragmentação do “eu”; mergulhados em um universo caótico de forças históricas, os personagens agem de forma heterogênea, e suas atitudes muitas vezes soam contraditórias.

Quando falamos da ruptura do “eu” dos personagens, não estamos nos referindo a um “eu” bem constituído, que posteriormente é destroçado pelos eventos históricos. Em consonância com a noção pós-moderna do sujeito, os personagens do livro são caracterizados como um processo, marcado por rupturas, dissociações, descontinuidades. Essa constituição genealógica do sujeito, cujo corpo é a superfície de deflagração das forças históricas, se refere intimamente à noção de história que abordamos no capítulo anterior que, ao invés de buscar no passado as essências que originaram nossos valores e ideias, sublinhou

os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente. (FOUCAULT, 2009, p. 21)

No início do romance, Théodore-Faustin Péniel vive um cotidiano tranquilo às margens do rio. Após a morte do pai, o substitui nos serviços do barco. Com o passar dos anos, apaixona-se por uma moça chamada Noémie, filha de um barqueiro dos arredores. Embora muito tímido, decide pedi-la em casamento e ela aceita o pedido. Casam-se e constroem uma família. Mas a serenidade de suas vidas é logo interrompida pela guerra, palavra cujo significado os Péniel conheciam apenas vagamente. Théodore-Faustin, que nem sabia que seu país estava em guerra, é convocado para defender os interesses do Império, pelo qual não possui nenhum sentimento de pertencimento.

O processo de esfacelamento dos integrantes da família Péniel tem um ponto de partida: a espada que atravessa o rosto de Théodore-Faustin e divide o seu ser em dois. Após meses de recuperação, é enviado de volta para casa. Mas já não é mais o mesmo. As experiências de guerra o desestruturam de tal maneira que se transforma em um ser disforme. De maneira insólita, o personagem se divide em dois, “Théodore” e “Faustin”: “La cicatrice qui zigzaguait en travers de sa face semblait correspondre à une blessure bien plus profonde qui avait dû trancher son être de bout en bout, et maintenant il était deux en un. D’un côté Théodore et de l’autre Faustin, sans plus de trait d’union.” (GERMAIN, 1985, p. 48).

A experiência nos campos de batalha produz uma metamorfose interna, uma desestruturação completa de sua personalidade. Aquele que anteriormente era um filho, esposo e pai devotado, transforma-se em uma pessoa cruel, ausente, indiferente a todos aqueles que costumava amar: “La guerre avait fait de lui une sorte de monstre marqué de tant de souffrance et de désespoir qu’il ne pouvait plus rien approcher sans le détruire à son tour, à croire que le coup de sabre du uhlan n’en finissait plus de ricocher.” (GERMAIN, 1985, p. 54).

Ao voltar da guerra, Théodore-Faustin presencia com indiferença a deterioração da saúde de sua esposa. Quando ela morre, inicia uma relação incestuosa com sua filha, Herminie-Victoire, que gera um filho, Victor-Flandrin. Quando o menino completa cinco anos, em uma cena pungente que demonstra o trauma deixado pela guerra, Théodore-Faustin corta dois dedos da criança, para que nunca seja enviada aos campos de batalha. Os atos cruéis do personagem ilustram como a sua dor se metamorfoseia em violência. Théodore-Faustin, vítima das circunstâncias, torna-se carrasco, reproduzindo a maldade que o destruiu.

Em *Le Livre des Nuits*, o esfacelamento interior que acomete os personagens se repercute nas gerações seguintes, como ecos de um grito sempre ressurgente. No caso de Théodore-Faustin, o golpe do uhlan que divide o seu rosto em dois reverbera nos descendentes da família. “Assurément le uhlan avait dû engendrer de très nombreux fils et davantage encore de petits-fils [...]” (GERMAIN, 1985, p. 142), pois a cicatriz de Théodore produz fissuras em toda a linhagem familiar.

As repercussões da guerra atingem o filho de Théodore-Faustin, nascido depois da guerra. Victor-Flandrin, ou Nuit-d’Or-Gueule-de-Loup, não participa de nenhuma guerra, mas nasce de uma relação incestuosa, em um ambiente familiar destruído pelos eventos históricos. Como se lê em *Nuit-d’Ambre*: “il était moins né du ventre d’une femme que d’une blessure de

guerre. Une blessure qui jamais ne s'était refermée, jamais guérie. A un coup de sabre il devait d'être venu au monde." (GERMAIN, 1987, p. 53). O peso da guerra está tão arraigado na memória da família Péniel, que desde pequeno Victor-Flandrin associa a guerra franco-prussiana ao rosto do pai: "l'imagerie de cette guerre se réduisait à celle offerte par le visage de son père que le diable avait taillé [...]" (GERMAIN, 1985, p. 82).

Atingido desde o nascimento pela espada que esfacelara o rosto do pai, Nuit-d'Or é caracterizado como um punhado de fragmentos esparsos, que unidos formam uma imagem incongruente. É um ser multifacetado, cujo reflexo não pode ser capturado pelo espelho:

Mais il n'eut pas plutôt soulevé la glace à hauteur de son visage que celle-ci s'obscurcit et devint tout à fait mate comme si elle venait de perdre tout son tain. Victor-Flandrin la repose sur la table. Jusqu'à sa mort il ne devait plus jamais pouvoir contempler son visage et il lui fallut désormais vivre en miroir du seul regard des autres. (GERMAIN, 1985, p. 81)

Nuit-d'Or não possui uma percepção clara, materializada, de si mesmo, mas observa o seu reflexo apenas no olhar dos outros. Essa particularidade nos remete à peça *Huit-Clos* de Jean-Paul Sartre, em que três personagens são enviados para o inferno, caracterizado como um quarto sem espelhos. A ausência dos espelhos impossibilita que os personagens sustentem suas próprias ficções pessoais, baseadas na autoimagem que haviam construído; são obrigados a se enxergar a partir da perspectiva dos outros personagens e esse olhar é cruel, insubmisso, pois enxerga aquilo que buscaram durante toda a vida disfarçar, aos outros e a si mesmos. Na peça sartriana, a sala está sempre iluminada, a noite nunca chega, as pálpebras nunca se fecham, de maneira que se está perpetuamente aprisionado no olhar do outro. Como conclui um dos personagens, "l'enfer, c'est les Autres." (SARTRE, 1947, p. 93).

Na peça de Sartre, a perspectiva do outro determina o sujeito. Já em *Le Livre des Nuits*, a ausência do reflexo possui um teor diferenciado. Nuit-d'Or também incorpora a imagem que os outros possuem dele, mas inverte a sua conotação negativa. Ao adotar o nome Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, cunhado pejorativamente pelos vizinhos que, desconcertados pela maneira como o protagonista consegue se relacionar com os lobos, passam a chamá-lo dessa maneira, o personagem abraça a excentricidade que os outros lhe atribuem. Não compõe uma percepção de si a partir da perspectiva daqueles que o rodeiam, mas subverte a imagem que os outros possuem dele.

A ausência de reflexo no espelho permite que Nuit-d'Or se desvincule da necessidade de estabelecer uma noção fixa do "eu". Compôr uma autoimagem significa criar uma ficção sobre si mesmo, uma máscara a partir da qual se age no mundo. Sem o espelho, o personagem

se liberta da importância que o homem atribui à própria imagem: ao invés de possuir uma noção estanque de si, Nuit-d'Or se desprende das atribuições sociais e existe plenamente, aceitando a sua incompletude.

Na literatura do insólito, a ausência de reflexo é uma característica que remete à figura do vampiro. A caracterização do personagem Nuit-d'Or difere profundamente do vampiro da literatura fantástica, narrado como uma figura maléfica e subversora, que se contrapõe às leis físicas que regulam o universo ficcional. As características insólitas de Nuit-d'Or não são enunciadas como fenômenos extraordinários, mas são naturalizadas como parte da realidade ficcional. Segundo David Roas, a naturalização do vampiro é uma característica própria à literatura pós-moderna, que retira o teor fantástico dessa figura ficcional, o que “supõe incorporá-lo à realidade, convertê-lo em um possível a mais do mundo e, com isso, como disse antes, extirpar sua condição de excepcionalidade, sua natureza originalmente impossível.”³⁶ (2012, p. 453). De acordo com o autor, essa nova figuração vampiresca pode ser pensada como uma manifestação do realismo mágico, pois postula “a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso. Uma situação que se consegue mediante um processo de naturalização e de persuasão, que confere status de verdade ao não existente.”³⁷ (2012, p. 453).

A figuração pós-moderna do vampiro parece se aproximar do personagem aqui tratado. Entretanto, o vampiro não possui uma imagem fixa de si mesmo, pois a luz não recai sobre ele. Ele é a corporificação das trevas e não suporta a claridade. Já Nuit-d'Or possui dentro de si tanto a escuridão quanto a luz. Por um lado, está submerso em uma noite que se eterniza; por outro, possui marcas corpóreas de luminosidade: a mancha no olho esquerdo, que lhe permite enxergar no escuro, e a sombra dourada, que o segue por toda parte, iluminando o seu caminho.

Nuit-d'Or é um homem híbrido, porém completo. Em contrapartida, sua estripe herda, de forma mais profunda, as sequelas do esfacelamento familiar. Todos os filhos de Victor-Flandrin, com as seis mulheres que teve, nascem gêmeos e, uma única vez, trigêmeos. Esse fenômeno, embora não seja insólito, é narrado como tal. Nuit-d'Or não consegue gerar um ser único, completo, mas povoa o mundo de seres divididos. Essa filiação fragmentada simboliza

³⁶ [...] supone incorporarlo a la realidad, convertirlo en un posible más del mundo y, con ello, como dije antes, extirparle su condición de excepcionalidad, su original naturaleza imposible.

³⁷ [...] plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en mundo semejante al nuestro. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización y de persuasión, que confiere status de verdad a lo no existente.

os ecos da guerra, que atravessam a família Péniel, provocando uma cisão nos personagens. Nuit-d'Or é o responsável por transmitir essa característica, herdada do pai, pois a duplicação atinge apenas os seus filhos, e não seus netos, que nascem filhos únicos.

Observando seus filhos recém-nascidos, Nuit-d'Or “éprouva cette impression étrange d'être face à une unique personne dédoublée comme en un miroir.” (GERMAIN, 1985, p. 98). Toda sua prole nasce marcada pela cisão e necessita do olhar do outro para compor sua percepção do “eu”. Na relação entre os irmãos gêmeos, um torna-se o espelho a partir do qual o outro se enxerga. Como se fosse impossível unificar os opostos, os gêmeos formam as duas faces de um mesmo ser. Cada um deles possui características que faltam ao outro e, juntos, constituem uma unidade: “c'était sur de telles impondérables différences que se soudaient avec le plus de force l'intimité et l'attachement des jumeaux et des jumelles entre eux, chacun recherchant et aimant dans son double ce presque rien qui précisément lui manquait.” (GERMAIN, 1985, p. 98).

Essa união profunda, quando desfeita pela morte, tem consequências graves para aquele que sobrevive. Entre os filhos de Nuit-d'Or, o inferno é a ausência do olhar do irmão. É o caso dos gêmeos Augustin e Mathurin. Desde pequenos, são inseparáveis. Augustin é fascinado pela leitura; Mathurin, pela natureza. Suas diferenças se complementam, de maneira que um não consegue existir sem o outro. Quando Mathurin decide abandonar a escola, Augustin o segue, apesar de sua vontade de estudar. E assim permanecem, sempre unidos, até que a guerra ressurge das cinzas.

Com a eclosão da 1ª Guerra Mundial, os dois irmãos são enviados como soldados ao campo de batalha. Mesmo no ambiente mortífero das trincheiras, permanecem juntos em todos os momentos: “Mais il ne pouvait être question de mourir chacun de son côté, du moins pas tout de suite, pas à vingt ans, car ils sentaient bien que de porter l'absence de l'autre tout le reste de leur vie eût été une charge beaucoup trop lourde et douloureuse.” (GERMAIN, 1985, p. 154).

Mas um deles é morto em uma explosão. Após presenciar a morte do irmão, o sobrevivente, que “oublia lequel des deux il était [...]” (GERMAIN, 1985, p. 166), aliena a si mesmo e incorpora o falecido, tornando-se um homem ao mesmo tempo duplo e incompleto. A alienação do “eu”, decorrente da perda, possui um caráter insólito, pois o sobrevivente não apenas incorpora o falecido psicologicamente, mas também fisicamente, transformando-se em um homem gigantesco.

Quando o filho retorna para casa, Nuit-d'Or avista na estrada a silhueta de um ser descomunal que se aproxima da fazenda. Seus pés eram enormes e estavam sem sapatos. Suas mãos eram gigantescas e seguravam um bastão. Ao se aproximar, Nuit-d'Or observa perplexo a deformação que a guerra provocara em seu filho. Este, ao ver o pai, sorri de maneira alucinada, batendo os dentes sem parar. Nuit-d'Or murmura “mon fils...” (GERMAIN, 1985, p. 170), ao que o filho retruca: “Non pas ton fils, s’écrit-il. Tes fils!” (GERMAIN, 1985, p. 170).

Ao ser indagado pela família sobre qual dos irmãos ele seria, o sobrevivente responde irritado: “Je ne sais pas, je ne veux pas savoir [...]” (GERMAIN, 1985, p. 172). Ele “sentait bien qu’il ne pouvait se nommer, départageant ainsi le vivant et le mort, sans cesser d’exister du même coup.” (GERMAIN, 1985, p. 172). Diante da incógnita, todos passam a chamá-lo de Deux-Frères.

A metamorfose do personagem expressa a impossibilidade de conceber a morte do irmão e vivenciar o luto. Diante da morte desse “outro” que compõe uma parcela insubstituível do “eu”, o sobrevivente presencia também sua própria derrocada. O espelho havia sido estilhaçado e “il ne survivait qu’au prix d’un dédoublement intérieur.” (GERMAIN, 1985, p. 172).

Outro exemplo importante são as irmãs Margot e Mathilde. Cada qual é feita de uma matéria distinta: “en l’une, Mathilde, tout semblait avoir été taillé dans une roche dure, alors que l’autre, Margot, paraissait modelée dans quelque glaise douce.” (GERMAIN, 1985, p. 98). Uma representa a dureza, a outra a doçura: duas facetas indissociáveis que, unidas, formam uma imagem harmoniosa, equilibrada.

Desde pequena, Margot sonha em se casar. Apaixona-se por um homem chamado Guillaume, que a pede em casamento. Mas ele a abandona no altar e nunca mais retorna ao vilarejo. Impossibilitada de cumprir o seu desejo de se tornar esposa, papel interiorizado desde a infância, Margot enlouquece.

Mathilde passa toda a sua vida em Terre-Noire, cumprindo os afazeres do lar e cuidando de sua irmã. Quando Margot é largada no altar, Mathilde interioriza o seu sofrimento de tal maneira que recusa a sua sexualidade, mutilando a si mesma para que nunca mais menstrue:

Elle avait frotté la peau de ses seins, de son ventre, de sa nuque et de ses reins avec des morceaux de neige verglacée. Puis, lorsqu’elle avait senti tout le sang de son

corps refluer au plus profond d'elle-même et s'immobiliser, elle s'était excisée d'un coup d'arête de caillou. (GERMAIN, 1985, p. 196-197)

Após treze anos de loucura, Margot subitamente desaparece. Ao procurar a irmã pela floresta, Mathilde grita o próprio nome, pois a irmã constitui uma parte inexorável de si: “Elle se redressa et s'écria: “Mathilde! Mathilde!””, criant son propre nom au lieu de celui de sa soeur. Mais en cet instant elle ne pouvait plus distinguer entre elle-même qui n'était plus rien et cette autre qui lui avait toujours été plus qu'elle-même.” (GERMAIN, 1985, p. 236).

A conexão das irmãs é tão profunda, que a morte de Margot representa a morte de ambas. Ao encontrar o corpo da irmã, Mathilde verte em lágrimas todo o sangue que havia reprimido:

Alors, pour la première fois de sa vie Mathilde se mit à pleurer. Les larmes qu'elle versa étaient de sang, car enfin s'écoulait hors de son corps tout ce sang retenu, tout ce sang refusé, interdit, qui lui avait étouffé tout autant la chair que le coeur durant treize ans. (GERMAIN, 1985, p. 237)

Outro exemplo importante são as gêmeas Violette-Honorine e Rose-Héloïse. Quando aquela decide se tornar carmelita, a irmã a acompanha, pois não consegue viver longe dela. Durante a 2ª Guerra Mundial, gotas de sangue escorrem do rosto de Violette-Honorine, como se o sangue dos mortos na guerra transbordasse de seu corpo, em um fluxo contínuo, impossibilitando que se levante da cama. Rose-Héloïse cuida da irmã até que, no fim da guerra, os fenômenos cessam e Violette-Honorine morre.

Após a morte da irmã, Rose-Héloïse abandona o convento. Durante mais de dez anos, caminha sem rumo pelo mundo, fugindo da lembrança da morte de sua irmã, que a persegue por toda parte. A personagem desaparece da narrativa e reaparece apenas no livro seguinte, *Nuit-d'Ambre*, quando decide retornar para Terre-Noire, buscando outras lembranças que não aquelas banhadas pelo sangue.

Outro par de gêmeos são os irmãos Baptiste e Thadée que, embora não possuam a mesma conexão que os outros irmãos, caminham sempre juntos e se apaixonam ao mesmo tempo: “Ils tombèrent simplement éperdument amoureux, l'un d'une fille, l'autre du ciel. Ce double coup de coeur les prit le même jour, l'année de leurs seize ans.” (GERMAIN, 1985, p. 259). Baptiste se apaixona perdidamente por Pauline, filha do bibliotecário do vilarejo vizinho. Com ela se casa, tem filhos e até o fim de sua vida é chamado por todos de “Fou-d'Elle”. Já Thadée se apaixona por uma fotografia do eclipse solar e, durante toda a sua vida, dedica o seu olhar ao espaço. Diferentemente dos exemplos acima, os dois irmãos conseguem abrandar os laços fraternais, construindo suas próprias trajetórias.

Nuit-d'Or gera também filhos trigêmeos, o que expressa um esfacelamento ainda mais profundo dos personagens. Essa cisão tripla ocorre em decorrência do estupro cometido por Nuit-d'Or. Ao perder grande parte de seus familiares, internaliza a violência de sua vida, reproduzindo-a. Enquanto caça na floresta, avista uma mulher que, sozinha, colhe frutos. Atormentado pelo desejo, a ataca, como se fosse um animal e ela a sua presa: “le regard qu’il porta sur elle était aussi incomplet et surpris que celui que portent les animaux sur les humains. Il eut d’elle une image soudaine et floue, mais la reçut avec tant de violence qu’il ne put s’en détourner et passer outre.” (GERMAIN, 1985, p. 200).

Ao acordar no meio da floresta, Nuit-d'Or se recorda vagamente do ato que cometera, como se tivesse sido apenas um sonho. Até que três crianças são deixadas na soleira da fazenda, cada uma delas com uma mancha dourada no olho esquerdo. Nascidos da violência, os irmãos Raphaël, Gabriel e Michaël herdam uma dupla desestruturação: são fruto tanto da espada que corta o rosto do avô, quanto do estupro cometido pelo pai. Entretanto, herdam também a doçura do lado materno, de Hortense, mulher que havia sido violentada por Nuit-d'Or. Esses dois opostos são perceptíveis nas diferentes personalidades de cada um deles. Gabriel e Michaël, unidos por um “amour trop entier, trop violent, pour trouver place dans des mots.” (GERMAIN, 1985, p. 258), são acometidos desde cedo por uma violência incontrollável. Sedentos de sangue e de glória, juntam-se aos soldados nazistas para lutar durante a 2ª Guerra Mundial. Já Raphaël, que nasce albino, possui desde cedo uma sensibilidade aflorada, perceptível em sua voz cristalina: “il allait seul et se parlait à lui-même d’une voix si claire et chantante qu’elle se suffisait à elle seule.” (GERMAIN, 1985, p. 206).

Em *Le Livre des Nuits*, os acontecimentos históricos são narrados de acordo com o efeito destruidor que produzem no âmago do sujeito. A história aniquila os personagens, que vagam pela existência com suas feridas em aberto. Essas cicatrizes não destroem apenas aqueles que vivenciam a guerra, mas se repercutem, provocando cisões internas em cada geração da família Péniel. Pelo viés do insólito, o romance sublinha o caráter transgeracional do sujeito, ilustrando como o “individuo não leva uma existência isolada, mas se inscreve na continuidade temporal da memória imemorial.”³⁸ (KOOPMAN-THURLINGS, 2008, p. 233). Como veremos a seguir, essa transmissão geracional dos efeitos da guerra produz heranças insólitas no corpo dos personagens que, desde o nascimento, são marcados pelas trajetórias de seus antepassados.

³⁸ [...] l’individu ne mène pas une existence isolée, mais s’inscrit dans la continuité temporelle de la mémoire immémoriale.

3.2.2 Heranças e memórias

Em um colóquio dedicado a sua obra, onde diversos teóricos da literatura discutiam a questão da memória, Sylvie Germain assinalou que, em seus livros, a inserção do referente histórico não visa atender a um dever de memória. Segundo ela, esta não pode ser pensada como um bloco homogêneo, edificado, a ser transposto para a ficção, de acordo com o papel do escritor em testemunhar sobre o passado. A autora ressaltou que “não existe “memória pura”, pois há sempre o jogo das interpretações que se introduz e semeia a desordem.”³⁹ (2008, p. 240), ao que acrescentou:

Eu não gosto da expressão “dever de memória”. Ela tem muitas vezes o efeito de bloquear aqueles que se rebelam diante dessa injunção, desse “dever” imposto. A memória não diz respeito a um dever, mas sim a um trabalho a ser realizado, sustentado. [...] Ao invés de permanecer ligado, atado a uma memória pesada, é preferível andar em volta, interrogá-la e se deixar surpreender por ela.⁴⁰ (2008, p. 240)

Sylvie Germain não propôs transpor, para o âmbito da ficção, a memória histórica francesa, mas refletiu sobre a relação que o indivíduo estabelece com o passado, o que é perceptível em nosso objeto de estudo. Ao ficcionalizar eventos trágicos da história contemporânea, *Le Livre des Nuits* tece uma teia complexa em que todos os personagens, com suas experiências individuais, estão ligados a uma memória coletiva, que remonta a tempos passados e é herdada por cada geração da família Péniel. Atravessados por diversas camadas de historicidade, os personagens sofrem metamorfoses, desencadeadas pela memória familiar conflituosa que herdam e, por sua vez, atualizam em sua própria trajetória.

Os fenômenos insólitos, que brotam dos personagens como manifestações corpóreas, dão provas de como a história os atravessa, não de maneira homogênea, em uma simples internalização das forças históricas, mas a partir de múltiplas deflagrações, em que as memórias individual, familiar e coletiva se imbricam. Como nosso interesse é abordar as figurações insólitas que compõem o livro, analisaremos, primeiramente, a maneira como os personagens reverberam a memória familiar, a partir das heranças insólitas que carregam e, em um segundo momento, a memória individual dos personagens e as reações insólitas desencadeadas pela rememoração do passado.

³⁹ [...] il n’y a pas de “mémoire pure”, car il y a toujours le jeu des interprétations qui se glisse et sème le trouble.

⁴⁰ Je n’aime pas l’expression de “devoir de mémoire”. Cela a souvent pour effet de bloquer les gens qui se cabrent devant cette injonction, ce “devoir” imposé”. La mémoire ne relève pas d’un devoir, plutôt d’un travail à accomplir, à entretenir. [...] Au lieu de rester enlacé, ligoté à une mémoire pesante, il s’agit plutôt de tourner autour, de l’interroger, de se laisser surprendre par elle.

O romance problematiza uma concepção do sujeito como autônomo, descolado do passado; ao invés de uma perspectiva que isolaria os personagens, movimentada o leitor de maneira que perceba os traços históricos que se perpetuam geracionalmente. Isso surge desde o início da narrativa, quando se introduz um personagem que não faz parte do livro, mas que é apenas descendente dos personagens de *Le Livre des Nuits*. O trecho narra o grito de uma mãe, que reverbera no interior de seu filho, usurpando sua infância:

La nuit, qui par le cri de sa mère un soir de septembre s'empara de son enfance, s'engouffrant dans son coeur avec un goût de cendres, et de sel et de sang, ne le quitta jamais plus, traversant sa vie d'âge en âge, et déclinant son nom au rebours de l'histoire. (GERMAIN, 1985, p. 11)

Nesse trecho enigmático, cujo motivo é explicitado apenas no livro seguinte, *Nuit-d'Ambre*, o narrador antecipa ao leitor alguns eventos trágicos que compõem a trama. O grito, que “venait du fond du temps, écho toujours ressurgissant [...]” (GERMAIN, 1985, p. 11), expressa a perpetuação dos sofrimentos familiares, herdados por cada geração da família Péniel. As cinzas, o sal e o sangue representam os efeitos das sucessivas guerras: o sangue e o suor que a família derrama em defesa do território francês e as cinzas nas quais são reduzidos após a invasão dos soldados nazistas.

A questão da hereditariedade é uma constante no romance da autora. Os personagens nascem tributários dos comportamentos reproduzidos no núcleo familiar, ou dos efeitos provocados pela ausência desse núcleo. Nascem marcados pela violência vivenciada por seus familiares e pelas mudanças que se operam neles em decorrência da dor e do luto. A hereditariedade não se apresenta em termos biológicos, mas como a transmissão de um legado familiar de conflitos e situações dolorosas, que não se dissipam com a morte do indivíduo, mas se perpetuam de geração em geração. Essa repercussão das experiências passadas se dá a partir de heranças insólitas, como traços da memória familiar, que sobrevivem ao tempo e à morte, imprimindo-se no corpo dos descendentes.

É o caso do protagonista, *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup*. Os sofrimentos da guerra ecoam em sua pele e marcam seu destino desde o instante em que é gerado na barriga de sua mãe. Como vimos, seu pai, ao voltar da guerra franco-prussiana, passa a ter relações sexuais com a filha, *Herminie-Victoire*. Desde o nascimento, *Nuit-d'Or* parece carregar na pele o pecado dos pais. Destinado a enterrar todos os seus familiares, tem sua vida marcada pelo luto. Perde cada uma de suas esposas e praticamente todos os seus filhos, que morrem em situações trágicas, que se tornam insólitas pela repetição do que parece ser uma maldição.

O personagem busca se desenraizar de suas heranças de guerra, rompendo o ciclo de dores que repercute em todos os seus familiares. Lutando contra a maldição e o peso da memória familiar, decide abandonar sua terra natal, em busca de algo que dê sentido ao caos da existência. Esse movimento de fuga vem com a perda da avó Vitalie, único vínculo que ainda o mantinha no espaço familiar. Um dia antes de morrer, Vitalie aconselha-o a partir e encontrar um lugar onde possa construir uma nova família. Afirma que nunca irá abandoná-lo e que irá protegê-lo em sua nova trajetória. Como prometido, o seu sorriso se transforma na sombra do neto, seguindo-o durante toda a sua vida.

Apesar de deixar sua terra natal, Nuit-d'Or carrega os seus antepassados na pele. O protagonista é um ser polimorfo, habitado por uma união de outros seres. Seu corpo, como um arcabouço de memórias, é composto por marcas hereditárias que representam cada familiar falecido: a mancha dourada no olho esquerdo, que possui desde o nascimento, é poeira estelar que vem da mãe, que morre olhando as estrelas; a sombra dourada vem da avó, que o protege; o colar que carrega durante toda sua vida vem do pai, que ao morrer chora lágrimas que se transformam em pérolas.

Nuit-d'Or busca construir uma família, o que é ilustrado na narrativa pela marca dourada que possui no olho esquerdo, elemento insólito fundador de uma nova linhagem. Todos os seus descendentes herdam tal característica: "Il laisse également trace de sa nuit d'or dans les yeux de ses fils. [...] Et cette tache devait, de même que la gémellité, marquer toute la lignée des enfants qu'il engendra." (GERMAIN, 1985, p. 94). Assim como o pai, possuem um olhar luminoso, que lhes permite enxergar na escuridão.

Além da marca dourada, uma das filhas de Nuit-d'Or, Violette-Honorine, herda também um traço materno. Desde pequena, a personagem sofre de um fenômeno peculiar: pequenas gotas de sangue caem de seu rosto. Ao atingir a maioridade, vai embora de Terre-Noire, acompanhada por sua irmã Rose-Héloïse, para se tornar carmelita. Com a eclosão da 2ª Guerra Mundial, o fenômeno que, desde a infância, acomete a personagem, se intensifica. Violette-Honorine sofre um sangramento ininterrupto e passa a ter visões dos campos de batalha, que a fazem adoecer e a impedem de levantar da cama. Consternada, Rose-Héloïse envia uma carta à família, na qual relata que uma doença desconhecida se apossara de sua irmã, cujo rosto sangrava sem parar:

Ce ne sont plus quelques gouttes, comme autrefois, c'est vraiment comme le sang d'une blessure. Cela ruisselle sans fin, son visage est continuellement baigné de sang. [...] Ce qu'elle murmure alors est si confus que l'on comprend à peine. Ce ne sont d'ailleurs pas même des phrases, elle répète des mots, toujours les mêmes,

comme “mal, Dieu, monde, ruines, cendres, agonies”. Ses yeux sont devenus presque impossibles à regarder tant on y lit d’angoisse et de douleur. Elle a le regard de quelqu’un qui voit des choses effroyables, des choses qui ne peuvent ni ne doivent être vues. (GERMAIN, 1985, p. 270)

O sangue que transborda de seu corpo não é seu: “il s’écoulait de la blessure d’un autre corps, de la douleur d’un autre coeur.” (GERMAIN, 1985, p. 189). Brota de um ferimento que antecede o seu nascimento e que lhe é transmitido geracionalmente, como uma herança de sua falecida mãe, Blanche, que chora postumamente, através do corpo da filha, o sangue das vítimas de guerra. Assim como sua mãe, as visões de Violette-Honorine a levam à morte.

Além das heranças dos antepassados, os personagens de *Le Livre des Nuits* sofrem conflitos internos, desencadeados pelas lembranças angustiantes de suas próprias trajetórias. Os personagens vivem em um eterno embate com o peso da memória, oscilando entre rememoração e esquecimento. Carregam o fardo de suas experiências passadas, do qual buscam se desvencilhar, mas seu olhar por vezes se volta para trás e o passado regressa, contaminando o presente. Esse conflito é narrado a partir de fenômenos insólitos, que ilustram o excesso de memória que transborda de seus corpos.

Muitos teóricos da literatura se dedicaram a analisar a questão da memória na obra de Sylvie Germain. Dentre as pesquisas desenvolvidas nos últimos anos, podemos citar o estudo de Mariska Koopman-Thurlings. A teórica sustenta a hipótese de que, na obra de Sylvie Germain, a narração dos efeitos da história no sujeito é orientada por um dever de memória e representa uma luta contra o esquecimento. Segundo ela, “a autora se faz assim médium, transmissora da memória coletiva, cultural e histórica [...]”⁴¹ (2008, p. 228) e sua escrita advém da “necessidade de manter vivos os traços do passado [...]”⁴² (2008, p. 232).

Gostaríamos de ressaltar dois pontos que consideramos problemáticos em sua análise. Primeiramente, a teórica não atenta para a especificidade das figurações insólitas, classificando-as como representações da “memória imemorial dos mitos e das lendas [...]”⁴³ (2008, p. 228). Como vimos no capítulo anterior, o livro de Sylvie Germain surge em consonância com outros romances insólitos que apresentam, como traço em comum, a incorporação insólita do referente histórico. A análise das figurações insólitas que compõem a narrativa é essencial para uma reflexão sobre a memória, já que a relação conflituosa dos personagens com suas experiências passadas é narrada pelo viés do insólito. Em segundo

⁴¹ [...] l’auteur se fait ainsi médium, passeur de la mémoire collective, culturelle et historique.

⁴² [...] besoin de garder vivantes les traces du passé.

⁴³ [...] mémoire immémoriale des mythes et légendes.

lugar, ao supôr uma transposição da matéria histórica para o universo ficcional, como se a incorporação de fatos históricos atendesse a um projeto de reconstituição do passado, Koopman classifica a memória dos personagens germainianos como representações da memória coletiva francesa, ecos ficcionais que buscam transmitir o referente extratextual.

Em nosso ponto de vista, Sylvie Germain não buscou tecer retratos de época, mas indagar os diferentes meandros da memória, criando figuras ficcionais que possuem uma relação conflituosa com as lembranças do passado e transitam entre memória e esquecimento. Foi o que notou Laurent Demanze, ao afirmar que os textos de Sylvie Germain não propõem um testemunho sobre os fatos históricos, mas problematizam os excessos da memória:

É preciso reconhecer, como Mariska Koopman, a importância cardinal da memória na obra de Sylvie Germain, mas é preciso também considerar como essa obra luta contra um excesso de memória. [...] Há, nos textos de Sylvie Germain, uma memória misturada ao esquecimento e é nessa perspectiva que muitos de seus livros deveriam ser inscritos: não somente em uma poética da memória, mas em uma poética do imemorial.⁴⁴ (2008, p. 236)

Corroborando essa análise, Sylvie Germain ressaltou que:

É necessária uma certa dose de esquecimento, senão a memória se satura, se arraiga. É preciso principalmente um equilíbrio entre a memória e o esquecimento. Um excesso de memória acaba por formar uma pilha de lembranças que impede de avançar, que obstrui o tempo, o que é grave tanto no âmbito dos povos quanto dos indivíduos.⁴⁵ (2008, p. 239)

Em *Le Livre des Nuits*, a tentativa de obliterar a memória é perceptível em alguns personagens, que vivenciam experiências tão dolorosas que acabam por reprimi-las. Contudo, seus corpos denunciam, a partir de reações insólitas, aquilo que pretendiam esquecer, obrigando-os a confrontar o passado. É o caso de Sang-Bleu, terceira esposa de Nuit-d'Or. Ao nascer, é abandonada pela mãe e enviada a um orfanato, dirigido por Archibald Merveilleux du Carmin. Este inaugura o orfanato feminino cumprindo uma promessa feita à sua filha em seu leito de morte. Mas a revolta por ter perdido todos os seus familiares o leva a construir um local que reverbera todas as suas perdas; como um prolongamento de sua dor, o orfanato é um lugar obscuro, dominado pelo silêncio e pelo medo.

⁴⁴ Il faut reconnaître avec Mariska Koopman l'importance cardinale de la mémoire dans l'oeuvre de Sylvie Germain, mais il faut aussi considérer comment cette oeuvre lutte contre un trop de mémoire. [...] Il y a, en effet, dans les textes de Sylvie Germain, une mémoire enchevêtrée à l'oubli, et c'est dans cette perspective que beaucoup de ses oeuvres seraient à inscrire: pas seulement dans une poétique de la mémoire, mais dans une poétique de l'imémorial.

⁴⁵ Il faut une certaine dose d'oubli, sinon la mémoire se sature, se plombe. Il faut surtout un équilibre entre la mémoire et l'oubli. Un excès de mémoire finit par former un tas énorme de souvenirs qui empêche d'avancer, qui obstrue le temps, ce qui est aussi grave au niveau des peuples que des individus.

Sang-Bleu vive nesse ambiente até os dezoito anos e, durante esse período, sofre situações de violência sexual praticadas pelo diretor. Após ser violentada, passa a ter sonhos fantásticos em que presencia o eclipse solar e cantorias exalam de seu corpo durante o sono. Ao acordar, não se recorda da violência que sofrera: “Et elle avait perdu aussi toute mémoire. Avant ce rêve, rien se s’était passé. Elle se réveillait lavée de tout passé, épurée de toute histoire.” (GERMAIN, 1985, p. 218). Assim como o sol se esconde na escuridão durante o eclipse solar, o passado de Sang-Bleu é varrido para um canto remoto de sua mente. A personagem renuncia às lembranças dolorosas e se ausenta do mundo.

Ela sai do orfanato quando Nuit-d’Or, buscando alguém que pudesse cuidar de seus filhos, a leva para trabalhar em Terre-Noire. Pouco tempo depois, o protagonista pede Sang-Bleu em casamento, pedido que aceita com indiferença. Com a família Péniel, vive um cotidiano tranquilo, cuidando dos afazeres do lar. Mas as lembranças que haviam sido reprimidas por Sang-Bleu retornam de maneira violenta. Seu corpo ecoa os sofrimentos que haviam sido reprimidos, o que a leva a uma morte agonizante:

Toutes ces images se projetaient en elle avec violence, lui traversant le corps telles des flèches. Sa mémoire jouait à l’archer et lui bandait les muscles à l’extrême, les déchirant un à un à force de tension. À la fin ce fut tout son corps qui prit la forme d’un arc. Et il tira une dernière fois son rêve comme un projectile acéré à l’excès [...] Mais ce dernier tir avait visé juste, il l’atteignit droit au coeur qui céda comme tous les autres muscles de son corps. (GERMAIN, 1985, p. 227-228)

De maneira similar, a personagem Ruth, judia austríaca que também se casa com Nuit-d’Or, se vê atravessada pelas lembranças dos eventos trágicos que presenciara na adolescência e que resultaram na dissolução do Império Austro-Húngaro.

Os sofrimentos da guerra se imprimem no corpo de Ruth desde sua primeira menstruação, dividindo-o entre corpo feminino e corpo de guerra: “Fin de la gloire et de la paix, fin de l’enfance. L’empire en guerre, son corps en femme. Et plus elle était devenue femme, plus les hommes étaient devenus morts.” (GERMAIN, 1985, p. 251). Buscando fugir da visão dos rostos disformes pela guerra, que costumava ilustrar em suas pinturas, Ruth abandona sua terra natal, deixando os pais para trás. Caminha sem rumo por muitas das grandes cidades europeias e, em Paris, conhece Nuit-d’Or, por quem se apaixona.

Ruth vai morar em Terre-Noire e se casa com o protagonista. Mas a serenidade de sua nova vida é interrompida pelas imagens de seu passado longínquo, que sempre ressurgem, tornando o presente insuportável. De maneira insólita, as fotografias que Ruth faz de seus filhos ganham vida e se transformam em retratos dos familiares deixados para trás:

L'oubli se retournait, s'imposait mémoire infinie, à cru. Tous ces instants qu'elle avait épinglés comme des petits bouts d'éternité dans ses albums de photographies se mettaient à bouger, à murmurer. Quelque chose en eux se dissolvait, se transformait, ils dérivait à rebours, emportant son présent familial vers des immensités obscures s'ouvrant toujours davantage vers le passé. (GERMAIN, 1985, p. 272)

Apesar do esforço em extingui-las da memória, as experiências passadas não se dissipam, mas se cristalizam nas duas personagens e acabam por derramar de seus corpos.

Outro exemplo da inscrição corpórea do passado é o personagem Deux-Frères, cujo corpo se torna lugar de rememoração dos soldados mortos na 1ª Guerra Mundial. Diferentemente das personagens citadas acima, Deux-Frères não busca se desvencilhar de seu passado tenebroso, mas incorpora-o para sempre. As situações que vivencia nas trincheiras nunca mais o abandonam e as imagens da dor se refletem de maneira insólita em seu olhar:

Cette pupille béante était un miroir ardent qui enflammait, non pas ce qui venait s'y réfléchir, mais les images déjà gravées en creux dans son fond. [...] Et ces images étaient visages, Victor-Flandrin y distinguait celui de ses fils et celui d'autres jeunes hommes encore qu'il ne connaissait pas. Tous avaient le même air épouvanté et s'embrasaient sitôt parus pour exploser tout aussitôt, disparaissant, ressurgissant sans cesse. (GERMAIN, 1985, p. 171)

Ao voltar para casa, Deux-Frères não é mais um homem do tempo presente, mas situado nas lembranças pungentes que compõem a sua memória. A guerra provoca uma ruptura na temporalidade de sua existência, situando-o perpetuamente no passado da guerra. Indiferente à passagem do tempo, Deux-Frères corporifica o passado e se transforma em um testemunho corpóreo dos horrores cometidos na 1ª Guerra Mundial.

Outro exemplo importante é o protagonista, cuja relação com a memória oscila, de acordo com as experiências que vivencia. Antes da eclosão das grandes guerras, Nuit-d'Or vive em harmonia com o seu passado. Traça desenhos que remetem às paisagens e aos animais que compuseram sua infância e os transmite à família com a ajuda de uma lanterna mágica. As lembranças ressurgem de maneira leve, nostálgica, como se fossem sonhos esquecidos, subitamente lembrados: "Il lui semblait alors que c'étaient ses propres rêves qu'il projetait, des images inscrites au-dedans même de son corps et qu'ainsi il partait en voyage avec tous ceux qu'il aimait dans des paysages intérieurs connus d'eux seuls." (GERMAIN, 1985, p. 104).

Nos anos seguintes, sofre com a perda de muitos de seus familiares e se torna um homem marcado pelo luto, transtornado pelos fantasmas do passado. Até que no período entre-guerras, conhece Ruth, o grande amor de sua vida. Graças a ela, consegue fazer as pazes com a sua memória:

Sa mémoire était longue et profonde – il n’était pas un seul de ces milliers de jours qui bâtissaient sa vie dont il ne gardât un souvenir aigu. Nombre de ces jours lui avaient été souffrance et deuils, mais Ruth jetait une clarté si vive, une joie si forte, sur le présent que tout le passé en était rédimé. (GERMAIN, 1985, p. 263)

Mas os eventos ocorridos durante a 2ª Guerra Mundial provocam uma ruptura interna no protagonista e envenenam a sua memória, imbuindo-a de sangue, dor e luto. A guerra profana até mesmo a memória de seus entes falecidos, o que é representado pela destruição do cemitério de Terre-Noire:

Nuit-D’Or-Gueule-de-Loup ressentit jusqu’au plus profond de sa chair cette violation du cimetière déchu en ossuaire anonyme. C’était toute sa mémoire qui venait d’être ainsi éventrée, profanée. Toute sa mémoire, et ses amours d’hier. [...] Son passé, tout son passé, gisait dans une fosse commune, arraché à l’histoire, déporté hors mémoire. (GERMAIN, 1985, p. 278-279)

Quando os soldados nazistas invadem Terre-Noire, Nuit-d’Or presencia o assassinato de grande parte de seus familiares. Dentre as perdas sofridas pelo protagonista, a mais insuportável é a de Ruth, enviada para o campo de concentração Sachsenhausen, de onde nunca mais retorna. A morte de Ruth desfigura para sempre a memória do personagem. Sem ela, o peso da memória adquire proporções insustentáveis; as experiências do passado não podem mais ser confrontadas e superadas, pois não existe mais nada no presente que possa torná-las suportáveis. Até mesmo as boas recordações remetem apenas à perda da mulher que as tornara possíveis.

Com a morte de sua esposa, a existência de Nuit-d’Or é suspensa: “Il avait basculé dans une zone néante. Il subissait le terrible écoulement du temps, heure par heure, seconde après seconde. Un temps déjeté hors du temps, évidé de durée, - nul.” (GERMAIN, 1985, p. 323). No fim do romance, tenta se matar, para extinguir o peso da memória. Apenas no livro seguinte, *Nuit-d’Ambre*, descobrimos que o personagem não consegue se suicidar, como se a morte o houvesse renegado: “Nuit-d’Or-Gueule-de-Loup, celui dont la mort n’avait pas voulu [...]” (GERMAIN, 1987, p. 25). Mas, apesar de vivo, aniquila a sua memória e se torna apenas uma presença física: “Il avait empoisonnée sa mémoire. Il était mort à sa mémoire, mort de trop de mémoire. Mémoire défigurée par la douleur, à jamais saccagée par la fureur d’un nom. Sachsenhausen.” (GERMAIN, 1987, p. 62).

Como podemos notar, *Le Livre des Nuits* narra, pelo viés do insólito, as sequelas profundas que constituem a memória dos personagens, de acordo com as situações a que são submetidos por sua condição histórica. Esses conflitos internos se perpetuam, provocando fissuras transgeracionais. As sucessivas guerras que eclodem no território francês marcam não apenas os personagens convocados para guerrear, mas geram efeitos desastrosos também

naqueles que herdaram seus malefícios. O caráter transgeracional dos personagens é expresso a partir de fenômenos insólitos, que brotam de seus corpos desde o nascimento. Tendo em vista a maneira como o insólito ilustra a dimensão histórica dos personagens, resta-nos agora analisar como essas reações insólitas diferem, de acordo com as significações sociais atribuídas ao homem e à mulher.

3.2.3 O insólito nas figuras femininas

Ao revisitar eventos trágicos da história contemporânea, *Le Livre des Nuits* aborda como as relações de poder que regem a história se situam no interior dos personagens. A obra ilustra, a partir de fenômenos insólitos, como a relação conflituosa entre o sujeito e a história provoca sequelas dolorosas nos personagens que, mergulhados na escuridão, tateiam o vazio em busca de um sentido.

A dimensão histórica dos personagens germainianos não se limita ao seu contexto histórico, mas se apresenta também nas diferenças que os constituem. Contrariamente à noção humanista do sujeito, cuja representação se limitou ao “‘homem’ burguês, branco, individual e ocidental.” (HUTCHEON, 1991, p. 204), a ficção pós-moderna reconheceu as especificidades do sujeito (tais como a raça, o gênero, a classe e a orientação sexual) e a percepção histórica dessas diferenças. Em consonância com esse repensar identitário, *Le Livre des Nuits* ressalta o papel social imposto às mulheres e o controle do corpo feminino na sociedade francesa patriarcal. Refere-se à mulher não em um sentido biológico, mas no sentido da significação social do “ser mulher”, com o propósito de explicitar a “série de identificações prévias pelas quais fomos introduzidos em nosso sexo.” (HUTCHEON, 1991, p. 206).

O universo romanesco de Sylvie Germain é composto por uma violência estritamente masculina: é o homem que inventa as guerras, cria inimigos e verte-lhes o sangue; é ele que se apodera do corpo feminino, controle que muitas vezes se transforma em violência física. As personagens vivenciam não apenas os efeitos de eventos históricos sobre os quais não possuem qualquer poder decisório (já que a guerra é um feito masculino), mas a tragicidade de suas vidas reside também no controle do desejo e da sexualidade femininas, tidos como

infames e cerceados historicamente pela dominação masculina, que perpetua a violência sexual e a imposição de um papel social à mulher.

Em consonância, a irrupção de fenômenos insólitos nas figuras femininas apresenta um caráter diferenciado, que remete não apenas às experiências de guerra, mas à condição da mulher na sociedade francesa do período. As personagens são atravessadas por uma agitação complexa de sentimentos, como a dor, a culpa, o luto, o que provoca reações insólitas específicas.

Grande parte desses fenômenos se refere ao momento do parto. No início do livro, ambientado no período anterior à eclosão da guerra franco-prussiana, temos como exemplo o nascimento de Théodore-Faustin. Sua mãe, Vitalie Péniel, já havia dado à luz seis crianças, todas mortas. Consegue ter um filho apenas na sétima gravidez, Théodore-Faustin, que começa a chorar antes mesmo de nascer⁴⁶. A mãe reconhece nos gritos do filho ainda não nascido outros gritos do passado, que havia apagado da memória: os sofrimentos de sua infância, a morte do pai e dos irmãos, e o grito que ressoa como um “écho fantastique dans le corps fou de sa mère.” (GERMAIN, 1985, p. 19), quando o barco do marido desaparece, deixando-a viúva. Esse trecho da narrativa exemplifica como as crianças da família Péniel, ao nascerem, carregam as dores de seus antepassados. A partir desse fenômeno insólito, podemos notar que o nascimento não se encerra em si mesmo, mas desencadeia um retorno às lembranças do passado, ecos dos sofrimentos vividos pelas mulheres da família.

Com a eclosão das sucessivas guerras, o nascimento adquire um teor diferenciado. No contato insólito que as personagens femininas mantêm com o mundo, os sofrimentos da guerra e do luto são corporificados no momento do parto. Em decorrência do contexto turbulento das guerras, o nascimento se torna infértil, pelo peso de se colocar uma criança em um mundo de extrema violência. O nascimento carrega também a morte, pois aquele que nasce já tem o seu destino interrompido.

Podemos citar o parto de Noémie, esposa de Théodore-Faustin. Grávida do terceiro filho quando o marido é enviado à guerra, passa dois anos deitada na cama, sem dar à luz. Com a volta do marido, entra em trabalho de parto e de sua barriga sai uma estátua de sal que, ao cair no chão, se rompe em sete pedaços. O parto ocorre sem nenhum sangramento, como se a personagem não fosse mais feita de sangue, mas de uma matéria outra, constitutiva de uma

⁴⁶ O fenômeno insólito do filho que chora dentro do ventre da mãe lembra o nascimento de Aureliano, episódio do livro *Cem Anos de Solidão* de Gabriel García Márquez: “Tinha chorado no ventre de sua mãe e nasceu com os olhos abertos.” (MÁRQUEZ, 2014, p. 56)

quase-vida, que é também uma quase-morte. Após o parto, seu corpo começa a apodrecer, mas sem que a morte o leve.

O fenômeno insólito parece remeter ao episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, em que a esposa de Ló, desobedecendo às ordens dos anjos, olha para trás e se transforma em uma estátua de sal. Esse olhar demonstra que ainda está presa a um tempo que deveria ser esquecido, tempo em que a família havia sido perseguida e ameaçada. Ao ser transformada em estátua de sal, a mulher permanece fisicamente no local de onde estava fugindo com sua família. No livro de Sylvie Germain, a petrificação do recém-nascido se refere ao olhar de Noémie, também voltado para o passado. A personagem não consegue se desvencilhar da desestruturação completa de sua família e da ruptura da tranquilidade de sua vida. Esses eventos a marcam de maneira perpétua, impedindo-a de continuar existindo e de dar à luz o bebê que carregava no ventre.

Outro exemplo é o parto de *Nuit-d'Or*, que “dès sa naissance [il] brailla à en perdre le souffle et s’agita avec tant de vigueur qu’il brisa lui-même le cordon ombilical.” (GERMAIN, 1985, p. 52). O vigor do recém-nascido tem como preço a vida da mãe, que sangra incessantemente durante o trabalho de parto. Com a morte, Herminie-Victoire, que havia sido violentada pelo pai, liberta-se de sua condição terrestre. Morre com um sorriso nos lábios, olhando para as estrelas. O último olhar da mãe se imprime para sempre no corpo do filho, que nasce com uma marca dourada no olho esquerdo.

Por fim, podemos citar os fenômenos insólitos que ocorrem nos partos de Hortense e Juliette, companheiras de Mathurin e Augustin, respectivamente. Juliette, que durante a gravidez adquire o hábito de comer terra, pare insetos, que voam pela janela. Já Hortense pare Benoît-Quentin, uma criança corcunda, e não consegue amamentá-lo, pois seus seios estão repletos de lama. A terra e a lama que irrompem do corpo das personagens ilustram as situações vivenciadas por seus companheiros durante a 1ª Guerra Mundial. Nas descrições do campo de batalha, o cenário é dominado por essa terra amolecida pela chuva onde os corpos dos soldados mortos se decompõem: “terre et chair se confondaient en une unique matière, la boue.” (GERMAIN, 1985, p. 153); “Ici, on est écrasé dans la boue, et nos restes, les rats les bouffent.” (GERMAIN, 1985, p. 158).

Como podemos notar nos exemplos acima, o momento do parto não ilustra apenas o nascimento de uma nova criança, mas exprime, a partir de fenômenos insólitos, o sofrimento das personagens femininas. As imagens da gravidez e da maternidade na obra de Sylvie

Germain diferem daquelas que compunham a literatura fantástica do século XIX, em que o parto era associado ao nascimento de criaturas monstruosas, demoníacas ou deformadas fisicamente. Um bom exemplo é a personagem do conto *A mãe de monstros* de Guy de Maupassant que, segundo o narrador: “est une femme abominable, un vrai démon, un être qui met au jour chaque année, volontairement, des enfants difformes, hideux, effrayants, des monstres enfin, et qui les vend aux montreurs de phénomènes.” (MAUPASSANT, 2004, p. 192).

Em sentido oposto, a deficiência física de Benoît-Quentin não é caracterizada como grotesca, mas é descrita como mágica: “Deux-Frères lui disait en effet que sa bosse enfermait un très grand et très merveilleux secret, - qu’au dedans dormait un autre petit garçon.” (GERMAIN, 1985, p. 203). Benoît-Quentin é um menino doce, alegre, que não nasce “pour porter l’uniforme et la gloire, mais pour porter beaucoup de rêve, de mémoire et de grâce.” (GERMAIN, 1985, p. 204).

Outros fenômenos insólitos que surgem nas personagens femininas são as premonições. Essas visões, que irrompem de forma involuntária, apresentam os horrores das futuras guerras mundiais e são imagens tão violentas que acabam por levar as personagens à morte. É o caso de Blanche, segunda esposa de Nuit-d’Or. Filha de mãe solteira, Blanche vive com o seu tio, padre em Terre-Noire. Desde pequena, ouve dele que o seu nascimento fora fruto do pecado, o que provoca na criança um impacto profundo: ela interioriza um sentimento de pecado irremediável e de não pertencimento ao mundo, como se sua existência fosse proibida, fraudulenta.

Blanche nasce com uma mancha vermelha no rosto, marca corpórea que representa o desejo de sua mãe ao concebê-la: “Le désir fautif de sa mère s’était inscrit à même sa peau, couvrant la moitié gauche de son visage d’une immense envie couleur lie-de-vin.” (GERMAIN, 1985, p. 130-131). A mancha é o desejo que disputa o seu espaço no corpo da personagem. Trata-se de uma reação insólita à vigília do corpo feminino, que o destitui da possibilidade do prazer e o transforma em objeto em sua função procriadora. A personagem herda o desejo feminino da mãe e a vontade de corresponder a ele, fugindo do rigoroso controle do corpo.

A marca de Blanche é tida pelo tio como a grande prova do ato pecaminoso que a concebera:

Cette tache, avait-il coutume de lui déclarer en pointant du doigt son envie d'un air où se mêlaient le dégoût et l'opprobre, est la preuve même du péché de ta mère. Vois donc ce qu'engendrent le vice, la luxure et la concupiscence! Tu as été conçue dans la saleté et te voilà souillée à jamais. Il n'est certes pas juste que tu expies les péchés de ta mère, mais il est encore moins juste que tu sois née, donc, en fin de compte, la justice ne penche pas de ton côté! (GERMAIN, 1985, p. 131)

A personagem é atravessada pela noção de sexualidade compartilhada pela sociedade em que se encontra inserida. A percepção do sexo legítimo como aquele que ocorre no matrimônio é o que leva Blanche a sofrer durante toda sua vida, por ter nascido de uma relação ilegítima e, portanto, pecaminosa. A interiorização da visão pecaminosa do desejo pela personagem é tal que mesmo com a morte do tio, a culpa não se dissipa. A morte da figura repressora não provoca alento, mas apenas desespero, pois com ela, Blanche perde o sentido da existência, a fonte do controle que lhe dizia como agir. As relações de poder estão inscritas na pele e a proibição é interiorizada pela personagem, de maneira que a ruptura com a fonte externa não interrompe o sofrimento.

Após a morte do tio, Blanche conhece Nuit-d'Or. O protagonista, ao notar a mancha no rosto da mulher, reconhece nela sua própria excentricidade e pede a jovem em casamento. Mas a nova integrante da família Péniel não consegue se libertar de seus sentimentos conflituosos. Blanche se vê acometida ora pela culpa, ora pelo desejo. A cor dos seus olhos se modifica de acordo com a mudança na percepção que tem da própria sexualidade: ao sentir vergonha de sua existência, a cor dos olhos se empalidece; ao sentir-se plena, a cor verde de seus olhos se intensifica.

Em poucos meses, Blanche engravida e tem duas filhas, Violette-Honorine e Rose-Héloïse. Logo após o parto, a personagem passa a ter premonições, que a impedem de levantar da cama. Por ter vivenciado a opressão desde a infância, Blanche adquire uma sensibilidade aflorada e consegue prever as atrocidades cometidas pelos homens nas futuras guerras. Passa a ter visões de sangue, fogo e morte, que antecipam os horrores da 1ª Guerra Mundial:

Elle voyait la terre mise à feu et à sang, elle entendait crier, crier tout autour d'elle à en perdre la raison. Elle décrivait des choses extravagantes, - des hommes par milliers, des chevaux et aussi d'étranges machines qui évoquaient le rhinocéros vu dans la lanterne magique, en train d'exploser, de se démembrer dans la boue. Et d'énormes oiseaux de fer piquer contre la terre, sur les villes et les routes dans des gerbes de fer. (GERMAIN, 1985, p. 137)

Blanche atribui suas visões a uma punição divina, pelo pecado de ter nascido de uma relação ilegítima e de ter dado continuidade ao pecado ao conceber suas filhas. Como se

houvesse contaminado o mundo com o pecado de seu nascimento, se sente responsável por todos os males do mundo, inclusive pelas guerras:

Elle se disait que s'il lui était donné de voir tout cela, d'entendre et de souffrir toute cette misère, cette violence et cette mort, c'était pour la punir. Pour la punir d'avoir osé prétendre à l'existence, d'avoir osé contaminer le monde avec sa faute en enfantant. Et tout ce sang qu'elle voyait couler du flanc des hommes jusqu'à embourber la terre, les chemins et les villes, assurément, la source en était cette sourde nappe maléfique étalée sur sa face. (GERMAIN, 1985, p. 137)

As premonições de guerra paralisam a personagem. Recusa-se a se alimentar, a se levantar da cama e seu corpo começa a desaparecer: “La transparence gangrenait son être jusqu'à l'effacer progressivement du monde visible. Et c'est ce qui lui arriva – elle disparut.” (GERMAIN, 1985, p. 138).

Assim como Blanche, sua filha Violette-Honorine também é acometida pelas mesmas visões de guerra. Sofre as dores da mãe e desde cedo decide se tornar carmelita, como se devesse buscar perdão pelos pecados herdados. Quando atinge a maioridade, vai embora de casa, para “répondre à cet appel qui la tourmentait si violemment depuis l'enfance.” (GERMAIN, 1985, p. 221). Durante a 2ª Guerra Mundial, permanece deitada, imóvel, visualizando as monstruosidades cometidas nos campos de batalha. Após o fim da guerra, morre banhada no sangue das vítimas.

Os exemplos de mãe e filha são representativos de como a narrativa revisita o referente histórico evidenciando os efeitos, no corpo feminino, das disputas de poder que constituíam a sociedade francesa da época. As duas personagens, cada qual à sua maneira, tentam absolver-se de um pecado anterior à existência, intrínseco ao corpo feminino. Vivenciam, desde pequenas, um sentimento angustiante de culpa pelo próprio corpo.

Outro exemplo desse sentimento de repulsa pelo corpo é o da personagem Mathilde, filha de Nuit-d'Or. Desde a morte de sua mãe, experimenta um desejo incestuoso pelo pai e interioriza o papel de matriarca da família. Promete fidelidade a Nuit-d'Or e durante toda sua vida mantém-se ao lado dele. Mas o pai não corresponde aos desejos da filha e se casa diversas vezes, ato que Mathilde considera como uma traição.

Após o abandono de sua irmã Margot no altar, o desgosto de Mathilde se acentua. Para ela, o amor “c'était le mensonge le plus fourbe qui fût donné aux hommes d'inventer.” (GERMAIN, 1985, p. 196). Vendo que não é correspondida pelo pai e sentindo na pele a tristeza da irmã, Mathilde passa a sentir nojo de seu corpo, considerando-o impuro:

D'un coup le sang de ses menstrues lui fit horreur, elle se sentit souillée dans sa chair, injuriée dans son être. Ce sang mauvais il fallait l'arrêter, tout de suite, et pour toujours, sinon il n'en finirait jamais de couler, de répandre sur la terre sa rougeur impure, sa chaleur écoeurante, - celles même du désir. (GERMAIN, 1985, p. 196)

A personagem decide aniquilar a sua sexualidade, mutilando o seu corpo para “arracher de son coeur jusqu'aux plus infimes radicules de l'amour et de tuer tout désir en son corps.” (GERMAIN, 1985, p. 196). Quando sua irmã morre, todo o sangue reprimido por Mathilde retorna e a personagem chora lágrimas de sangue.

Quando nos referimos à maneira como as disputas de poder marcam a percepção que algumas personagens possuem de seu próprio corpo, visto como pecaminoso, sujo, impuro, é interessante notar que a narrativa oferece uma visão complexa do controle do corpo, narrando como a significação social da mulher é interiorizada pelo sujeito feminino. Essa questão nos remete à *História da Sexualidade* de Michel Foucault, em que o autor contraria a hipótese segundo a qual a sexualidade deveria ser analisada pelo viés da repressão, como um mecanismo de poder externo que impõe leis de controle ao corpo. Segundo Foucault, as estratégias de poder não dominam os corpos de maneira jurídica, impondo uma lei e censurando aqueles cuja sexualidade é considerada ilegítima. Sem negar o controle sexual perpetrado historicamente, Foucault deslocou o ponto central das análises tradicionais acerca da sexualidade para uma reflexão sobre a microfísica do poder.

O autor propôs uma concepção do poder como a instauração de mecanismos muito mais complexos e positivos do que os da repressão e da censura. Isso é observável nos exemplos acima, em que as personagens interiorizam o controle da sexualidade feminina e passam a perceber o próprio corpo como um lugar de pecado, de subversão, que deve ser negado. Em *Le Livre des Nuits*, a percepção do corpo se constrói a partir do olhar opressor do outro, que define as individualidades, classifica-as como sadias ou não e, assim, controla os comportamentos.

Como observou Foucault, o poder não é algo externo e institucionalizado que acomete o sujeito, mas está presente, de maneira microfísica, em todas as relações sociais. As relações de poder estão por toda parte, produzindo desejos, vontades, comportamentos:

Se o poder tivesse apenas a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo. (FOUCAULT, 2009, p. 148)

Em consonância com essa reflexão, a narrativa apresenta personagens que interiorizam, em forma de desejo, o papel social atribuído ao gênero feminino, de tal maneira que, caso esse papel não se concretize, o sentido da existência se perde. É o caso de Margot, cujo desejo de se tornar esposa de Guillaume é tão forte que se constitui como um apagamento do “eu”: “Elle aimait Guillaume jusqu’à l’aveuglement et la perte absolue d’elle même.” (GERMAIN, 1985, p. 182). Enquanto espera o amado no altar, recebe um bilhete dele com as seguintes palavras: “Margot, ne m’attendez pas – Je ne viendrai pas – Je ne vous reverrai jamais – Oubliez-moi – Guillaume.” (GERMAIN, 1985, p. 187-188). Após ler o bilhete, Margot começa a dançar pela Igreja, rindo; por fim, solta um grito agudo e cai no chão, inerte. O pai, ao carregá-la nos braços de volta para casa, percebe que o corpo da filha perdera o seu peso. Assim como Blanche, o peso da dor faz com que o corpo de Margot se torne leve, vazio. Violette-Honorine, ao presenciar a triste cena, transpira novamente gotas de sangue.

A metamorfose interna que acomete grande parte dos personagens germainianos se dá, no exemplo de Margot, pelo fracasso em cumprir sua destinação enquanto mulher. Margot é marcada pelo desejo de se tornar esposa e enlouquece após ser abandonada no altar. A partir desse fatídico dia, renuncia ao sofrimento vivendo em um eterno presente. Durante os próximos treze anos, passa a usar todos os dias o mesmo vestido de noiva que ela mesma havia confeccionado e que era constituído por treze saias. A cada ano, uma saia já gasta cai do vestido e, após perder todas elas, Margot é encontrada morta na floresta.

A loucura de Margot divide a narrativa em uma dupla temporalidade. Por um lado, a voz narrativa apresenta uma temporalidade cíclica, em que o mesmo dia se repete perpetuamente; por outro lado, essa enunciação cíclica contradiz a temporalidade linear que constitui a vida dos outros personagens, de maneira que, enquanto Margot “garda toujours ses vingt ans, son regard de ce matin de janvier et sa toilette de mariée.” (GERMAIN, 1985, p. 195), os outros personagens vivenciam diversos acontecimentos.

Outro exemplo é o caso da personagem Sang-Bleu que, após ser violentada, apaga todo o passado de sua memória e se torna um ser ausente, descolado do mundo: “Le détachement était d’ailleurs le trait le plus marquant de son caractère. On ne la voyait jamais se rebeller, perdre patience ou contenance, et elle ne manifestait jamais le moindre ennui, fatigue, joie ou tristesse.” (GERMAIN, 1985, p. 216). Até que as lembranças da violência que sofrera retornam, desfigurando-a e levando-a à morte.

Como podemos notar, as personagens femininas não possuem os dons da magia ou da bruxaria, mas reagem às experiências de um cotidiano duro a partir de fenômenos insólitos que não compreendem, porém também não problematizam. Esses fenômenos não se constituem como um poder, mas como um efeito da dor. Como se o sofrimento não aguentasse ser sólito, torna-se insólito e derrama de seus corpos. Por meio dessas reações, a narrativa ilustra a dimensão subjetiva das personagens, seus medos e suas dores diante da dureza da existência.

Enquanto os personagens masculinos reagem a situações dolorosas pela revolta ou pela crueldade, as personagens femininas, cada qual à sua maneira, abdicam de si mesmas, por meio da imobilidade, do esquecimento ou da recusa do corpo. Na narrativa, o ato de revoltar-se é uma possibilidade masculina. Apesar do risco de morte iminente nos campos de batalha, os personagens masculinos possuem um leque de escolhas, um poder decisório que a mulher não detém. Transformam a dor em fúria, urrando palavras de revolta diante dos sofrimentos, clamando sua raiva diante do silêncio de Deus. Théodore-Faustin, por exemplo, em uma de suas explosões de fúria, grita: “Il n’y a pas de grâce de Dieu. Non. Il n’y a que de la colère de Dieu. De la colère, voilà tout!” (GERMAIN, 1985, p. 56).

Essa fúria muitas vezes se transforma em violência. É o caso de *Nuit-d’Or*, quando estupra a personagem Hortense. Enquanto ela “semblait à ce point frappée de stupeur et d’effroi qu’elle n’opposa aucune résistance à la lutte sourde qui lui était livrée.” (GERMAIN, 1985, p. 201), *Nuit-d’Or* “se roula sur elle avec une sauvagerie obstinée, l’enserrant contre lui comme s’il avait voulu entrer tout entier en elle, s’y fondre, ou la briser.” (GERMAIN, 1985, p. 201). Esse caso de violência sexual não é apenas representativo da transformação interna do protagonista, mas também da problemática do sujeito feminino proposta pela narrativa. Enquanto *Nuit-d’Or* cede aos impulsos do desejo e violenta Hortense, ela se silencia, assustada. Após o episódio, Hortense abandona *Terre-Noire* e nunca mais retorna.

A partir dos exemplos acima, podemos notar como os personagens germainianos internalizam o significado que lhes é imposto socialmente, segundo o qual o homem é a figura patriarcal, que faz as regras no núcleo familiar e que possui impulsos sexuais incontroláveis; enquanto a mulher deve gerar a prole, manter-se em casa e cuidar dos filhos. O significado social atribuído aos gêneros é responsável pelas reações insólitas diferenciadas. As personagens femininas são acometidas por imposições sociais, que as impedem de assumir suas vontades, seus desejos, sua revolta. Diante das experiências dolorosas, não se insurgem, mas internalizam o sofrimento da guerra e o controle do corpo, ao ponto máximo da

imobilidade, da memória reprimida e até do desaparecimento, como é o caso de Blanche, que se transforma em uma folha de papel vegetal.

Em *Le Livre des Nuits*, a sobrenaturalização da figura feminina dá voz ao sofrimento de mulheres camponesas, realçando a dimensão dolorosa de suas experiências, que não irrompe apenas dos eventos de guerra, mas também de outra fonte de dor: o controle exercido sobre o corpo que, interiorizado desde a infância, leva muitas das personagens a renegá-lo. Essa caracterização das personagens femininas representa uma guinada significativa com relação às personagens femininas da literatura fantástica oitocentista, representadas como figuras provocantes e diabólicas, capazes de aniquilar a vida daqueles que se rendiam aos seus encantos.

A partir de um narrador que dá voz às figurações insólitas, *Le Livre des Nuits* questiona o que significou ser homem ou ser mulher no período das guerras. Contrariamente à noção humanista do sujeito e à ideia de que a experiência humana se faz universal, o livro ressalta a inserção histórica do sujeito e os papéis sociais que lhe são impostos, atentando, como a ficção pós-moderna propõe, para os “processos de significação que criam as ‘posições do sujeito’ [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 213). Os efeitos da história no sujeito são enunciados a partir de fenômenos insólitos, que emanam do corpo dos personagens, expressando, de maneira poética, a dimensão impalpável de sua dor. Nas personagens femininas, tais fenômenos não dizem respeito apenas aos sofrimentos provocados pelos eventos de guerra, mas representam reações angustiantes de um corpo perpetuamente controlado.

CONCLUSÃO

Segundo Bauman (1998, p. 142), entre os teóricos da razão - que, desde Platão, buscaram sair da caverna e vislumbrar o mundo de maneira clara, iluminada – a busca pelo conhecimento representou uma batalha contra o senso comum das multidões que, de acordo com eles, baseava-se em opiniões pré-estabelecidas e sem fundamento científico. A ideia de que o homem deveria se libertar de crenças errôneas e caminhar em direção à razão é perceptível no ponto-de-vista universalizante a partir do qual historiadores e filósofos refletiram sobre a história, compondo narrativas de longa duração, em que a história da humanidade era tida como um desencadeamento contínuo rumo ao progresso: “história como a marcha irrefreável do erro para a verdade e da insensatez e superstição para o império da razão [...]” (BAUMAN, 1998, p. 148).

A percepção linear da história sofreu retaliações no século XX, ocasionadas pelo questionamento dos valores humanistas que sustentavam os grandes relatos sobre as civilizações do passado. Dentre as razões que ocasionaram a desconfiança acerca do humanismo, a mais impactante foi a visualização das inúmeras aberrações históricas fomentadas pelo ideal de progresso: matanças generalizadas que só foram possíveis graças à descoberta de novas tecnologias, como a bomba atômica e as câmaras de gás.

O declínio do discurso humanista-liberal, que se intensificara na segunda metade do século XX, provocou uma refutação dos métodos que orientavam a pesquisa histórica – crise epistemológica que colocou em xeque o paradigma tradicional, baseado na suposta objetividade da disciplina, cujo rótulo de “ciência” havia sido conquistado no século anterior. Essa crise não foi exclusividade do campo historiográfico, mas foi ocasionada por um processo contestatório de grande amplitude, o chamado pós-modernismo, cujos questionamentos sobre a possibilidade de um saber neutro e objetivo fomentaram uma revisão crítica dos pressupostos que regulavam a apreensão do conhecimento em diversas áreas do saber.

No campo da historiografia, indagou-se não apenas as limitações do registro histórico, como também os pressupostos ideológicos que o orientavam. Confrontados com o posicionamento conservador de muitos de seus antecessores, uma parcela considerável de historiadores dedicou-se a pesquisar segmentos renegados pelo discurso histórico tradicional, como as mulheres, os negros e os homossexuais. Além da ênfase de temas

desconsiderados pela historiografia de outrora, houve uma reorientação teórica na maneira de abordá-los: diante da refutação do pretense científico historiográfico, muitos historiadores tornam-se conscientes do caráter provisório de suas hipóteses.

Nosso interesse aqui não foi o de examinar as especificidades das novas pesquisas históricas, mas a estetização dessa problemática em nosso objeto de estudo. Dialogando com os questionamentos pós-modernos acerca da possibilidade de apreensão objetiva da realidade histórica, *Livre des Nuits* se fundamenta no caráter desviante da ficção pós-moderna: rompe as convenções representacionais da literatura e estetiza o referente extratextual de modo que a “realidade é transfigurada artisticamente numa irrealidade [...]” (COVIZZI, 1978, p. 27). A partir de uma caracterização insólita dos eventos de guerra, *Le Livre des Nuits* retoma a crueza do passado que hoje soa efêmero: as guerras cujo desenlace lemos nos livros de história como episódios distantes, cujo peso original se esvanece com a passagem do tempo, no sentido atribuído por Milan Kundera: “essa circunstância atenuante nos impede de pronunciar qualquer veredicto. Como condenar o que é efêmero? As nuvens alaranjadas do crepúsculo douram todas as coisas com o encanto da nostalgia; até mesmo a guilhotina.” (2014, p. 10).

Contrapondo-se ao trato objetivo do passado, empreendido pelo pensamento histórico, *Le Livre des Nuits* indaga: como as guerras podem ser examinadas por um discurso que se pretende científico e racional, se elas são o maior exemplo da irracionalidade ocidental? A partir de uma narração que expressa o absurdo dos acontecimentos que compõem a história do Ocidente, o livro ilustra as guerras que eclodem na França como eventos inenarráveis, um emaranhado horrífico que não pode ser compreendido, mas apenas observado com perplexidade. As guerras são narradas como eventos insólitos, vácuos de sentido, que submergem os personagens em uma noite eterna, cuja escuridão não antecede uma nova aurora.

A inserção do referente extratextual ressalta a ausência de sentido da história. Ao invés do ponto-de-vista supra-histórico, que buscava no passado as essências que originaram a sucessão contínua de fatos históricos, a narrativa ilustra a história como um labirinto caótico e instável. Ainda que a narrativa nos apresente uma saga de longa duração, que vai desde a Guerra Franco-Prussiana até a Segunda Guerra Mundial, ela o faz a partir de uma noção genealógica da história, sublinhando como “o verdadeiro sentido histórico reconhece que nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos.” (FOUCAULT, 2009, p.29).

Ao invés de retratar as motivações políticas das guerras, *Le Livre des Nuits* expressa, pelo viés do insólito, a relação conflituosa entre os personagens e sua condição histórica. Diante do caráter inenarrável dos eventos de guerra, o romance evidencia os sofrimentos de cada personagem, a partir das reações insólitas que transbordam de seus corpos, fenômenos que representam o esfacelamento interior gerado pelas guerras. Como ecos da história no sujeito, os fenômenos insólitos fornecem um testemunho corpóreo de experiências que não podem ser transmitidas por meio de palavras.

O passado se instala no interior dos personagens, memória excessiva que os corrói dia após dia e cujo peso é transmitido às gerações seguintes, como o eterno retorno de um sofrimento perpétuo. Basta pensarmos na personagem Noémie que, após a desestruturação de sua família, ocasionada pela guerra franco-prussiana, dá à luz uma estátua de sal. Esse fenômeno insólito exprime como as dores do passado, que não foram superadas pela mulher, se imprimem no corpo do recém-nascido, transformando-o em um natimorto, estátua de sal que se esfacela em sete pedaços.

Ao narrar os efeitos da história nos personagens, a escrita de Sylvie Germain se esforça em trazer de volta, para o cenário da literatura francesa contemporânea, a problemática do indivíduo. Contudo, a preocupação em focalizar os personagens não é orientada pela noção humanista do sujeito, mas pela problematização de tal noção. Não se trata de restabelecer a “filosofia do sujeito em maiúsculas e em majestade, um culto ao sujeito autocentrado cujo pensamento ocidental, desde Platão a Hegel, se fez o virtuoso.”⁴⁷ (BLANCKEMAN, 2008 p. 23), mas de “classificar o ser a partir da consciência de seu próprio vulnerável.”⁴⁸ (BLANCKEMAN, 2008, p. 23).

Contrapondo-se à concepção atemporal do sujeito, Sylvie Germain constrói personagens situados historicamente. A condição histórica dos personagens não é ilustrada de modo universalizante, mas de acordo com as experiências particulares que acometem homens e mulheres. Ao problematizar a ideia do sujeito como uma entidade fixa e coerente, o romance focaliza os personagens como “eu [é] social e político [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 116), o que é perceptível no modo como a narrativa expõe as significações sociais impostas

⁴⁷ [...] philosophie du sujet en majuscules et en majesté, un culte du sujet autocentré dont la pensée occidentale, de Platon à Hegel, s’est fait la virtuose.

⁴⁸ [...] qualifier l’être depuis la conscience de son propre vulnérable.

aos gêneros masculino e feminino, nas quais o papel social da mulher é o de cuidar do lar e gerar a prole e o papel do homem é o de guerrear.

Essas imposições sociais são mais profundas no caso das personagens femininas, pois irrompem não apenas nos contextos de guerra. Ressaltando a dimensão histórica de mulheres que vivem em uma sociedade patriarcal, o romance ilustra como as determinações sociais marcam suas experiências individuais, demarcando seus passos, restringindo suas condutas. O corpo das personagens ressoa essas relações de poder. Diante das atribuições sociais que lhes são fixadas desde a infância, os fenômenos insólitos emanam das personagens como efeitos dolorosos de um corpo controlado, cuja sexualidade é figurada como pecaminosa. Quando o sofrimento se torna pesado demais para ser suportado, as personagens abdicam das determinações históricas e renunciam à existência: foi o que vimos no caso da personagem Blanche, que se decompõe pouco a pouco, até se transformar em um ser transparente e sem peso.

Como ressaltamos no início de nossa pesquisa, o insólito ficcional narra situações que contradizem aquilo que admitimos como possível. No romance aqui tratado, o inadmissível é a própria guerra. Por meio de uma linguagem poética, *Le Livre des Nuits* ressignifica a realidade histórica, desconstruindo o sentido que lhe fora atribuído pelo discurso histórico e transfigurando-a em uma matéria disforme e indecifrável. Por meio de uma inversão narrativa, na qual o insólito é naturalizado e o histórico convertido em insólito, o romance nos submerge em um universo simultaneamente prodigioso e incoerente. Como uma ventania, nos transporta do encantamento ao desconcerto e, por fim, declara: o mundo é mágico, mas o homem, em sua vontade de poder, o torna absurdo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.
- ALEXAKIS, Vassilis. *Avant*. Paris: Stock, 2006.
- ARÁN, Pampa. *El Fantástico Literario: aportes teóricos*. Córdoba: Tauro, 1999.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. de vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BALTOR, Sabrina Ribeiro. *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier: descrição pictural e posicionamentos no campo literário*. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BLANCKEMAN, Bruno. À côté de/aux côtés de: Sylvie Germain, une singularité située. In: GOULET, Alain (Org.). *L'Univers de Sylvie Germain*. Caen: Presses universitaires de Caen, 2008. p. 19-27.
- BATALHA, Maria Cristina. A Importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 258-271, 2003.
- _____. A literatura fantástica e a cena do romantismo francês. In: GARCÍA, Flavio ; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 158-177.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique*. Paris: Librairie Larousse, 1974.
- BOILEAU, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Hatier, 1939.
- BOZZETTO, Roger. *Territoires des fantastiques : Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en-Provence: Publications de L'Université de Provence, 1998.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CASTRO, Manuel Antonio de. A realidade e o insólito. In: GARCÍA, Flavio. (Org.). *Narrativas do insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Trad. de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.

CONDÉ, Maryse. *Moi, Tituba, Sorcière...* Paris: Mercure de France, 1986. (Coll. Folio)

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DEMANZE, Laurent; KOOPMAN-THURLINGS, Mariska; GERMAIN, Sylvie. Pour une poétique de la mémoire: discussion. In: GOULET, Alain (Org.). *L'Univers de Sylvie Germain*. Caen: Presses universitaires de Caen, 2008. p. 235-240.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Trad. de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Mini Aurélio Dicionário da Língua Portuguesa*. 7. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2007.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

GAILLARD, Françoise. Nerval, ou les contradictions du romantisme. *Romantisme*, n. 1-2, 1971, p. 128-138.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 30-38.

GARCÍA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flávio ; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Trad. de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GAUTIER, Théophile. *La Morte amoureuse. Avatar et autres récits fantastiques*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *Nouvelles*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1898.

_____. *Les Jeunes-France – Romans Goguenards suivis de Contes Humoristiques*. Paris: G. Charpentier, 1880.

_____. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: G. Charpentier, 1878.

GERMAIN, Sylvie. *Le Livre des Nuits*. Paris: Gallimard, 1985. (Coll. Folio).

GERMAIN, Sylvie. *Nuit-d'Ambre*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. Entretiens avec Sylvie Germain. *L'École des Lettres*, n. 2, p. 57-60, 15 sept. 1994.

GOULET, Alain. *Sylvie Germain: oeuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*. Paris: L'Harmattan, 2006.

GUSDORF, Georges. *L'Homme romantique*. Paris: Payot, 1984.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska. Pour une poétique de la mémoire. In: GOULET, Alain (Org.). *L'Univers de Sylvie Germain*. [S.l. : s.n.], 2008. p. 223-234.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

MARTINS, Estevão de Rezende (Org.). *História Pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010.

MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques*. Paris: Union Générale d'Édition, 1980.

_____. *Contes Cruels & Fantastiques*. Paris: La Pochothèque, 2004.

NDIAYE, Marie. *La Sorcière*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. (Coll. Double).

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. Paris: Le Livre de Poche, 1972.

NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. *Organon*, Rio Grande do Sul, v. 19, n. 38-39, p. 19-35, 2005. Trad. de Maria Regina Borges Osório e Maria Lucia Meregalli.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

OLINTO, Heidrun Krieger. Insólito: um termo relacional. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 39-46.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Tome 1: Les Points de vue et la logique de la narration. Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2008.

RAFFIN, Marcelo. Exilio y potencia en la perspectiva agambeniana. In: BURELLO, Marcelo G. (Org.). *Políticas del exílio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2011.

REIS, Carlos. *Figuras da ficção*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2006.

ROAS, David. Mutaciones pós-modernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 441-455, 2012.

_____. Cronologías Alteradas. La perversión fantástica del tiempo. In: GARCÍA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 106-113.

_____. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2013.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Huis Clos suivi de Les Mouches*. Paris: Gallimard, 1947. (Coll. Folio).

SCHEEL. *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux: des théories aux poétiques*. Paris: L'Harmattan, 2005.

STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1852.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TONNET-LACROIX, Eliane. *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris: L'Harmattan, 2003.

WEBER, Isabelle Godinho. A irrupção do insólito ficcional nos contos fantásticos de Guy de Maupassant. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 121-134, jul./ago. 2014.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.