

IRACEMA: UMA ALMA, DOIS OLHARES

IRACEMA: UNE ÂME, DEUX REGARDS

Dirceu Magri
Universidade Federal de Viçosa (UFV)
magridirceu@gmail.com

Resumo: Trata-se de refletir sobre a recorrente afirmação de que Chateaubriand, ao narrar a aventura da índia Atala, teria atuado como fonte maior de inspiração de *Iracema*, de José de Alencar. Sob o olhar da recepção, importante braço da literatura comparada, este estudo procura analisar a intencionalidade dos autores na elaboração de suas narrativas, fato que, na origem, coloca as duas obras em oposição, não obstante evidentes aproximações - a exemplo da representação da natureza -, algo que possibilita a inserção do conceito de *maximização*.

Palavras-chave: Recepção, intertexto, maximização.

Résumé: Il s'agit de réfléchir sur l'affirmation récurrente, selon laquelle Chateaubriand, lors de raconter l'aventure de l'indienne Atala, aurait agi comme source majeure d'inspiration à *Iracema*, de José de Alencar. Sous le regard de la réception, bras important de la littérature comparée, cette étude vise à analyser l'intention des auteurs dans l'élaboration de leurs récits, ce qu'à l'origine met les deux oeuvres en opposition malgré des approches évidentes, à l'instar de la représentation de la nature, ce qui permet l'introduction du concept de *maximisation*.

Mots-clés: Réception, intertexte, maximisation.

1 SOB O OLHAR DA RECEPÇÃO¹

Adentrando o assunto, falemos do leitor: de um lado está aquele cujo hábito de ler romances capacita-o a estabelecer conexões entre as obras literárias, distinguir correlações e, nas intersecções, apreender (des)semelhanças; do outro, o *connaisseur*, qual seja, o especialista, conhecedor dos meandros que perfazem as obras literárias, sabedor de um conhecimento teórico-crítico que o leva para a periferia do texto - ou mesmo pré-texto² -, de maneira que a ciência de dados lexicais e/ou histórico-espaciais, por exemplo, pode levá-lo a estabelecer uma intertextualidade entre diferentes obras.

¹ Todas as citações foram retiradas dos seguintes livros:

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*. Introduction, notes, appendices et choix de variantes par Fernand Letessier. Paris: Éditions Garnier Frères, 1958. (Todas as citações e/ou notas em francês e inglês foram traduzidas por mim.)

ALENCAR, José de. *Iracema*. Introdução de Machado de Assis. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

² Termo associado puramente ao exercício da escritura; nada a ver com a estruturação editorial, capa, folha de rosto, epígrafe, prefácio, etc.

Ainda que isolemos o envolvimento desses leitores - se é que isto seja possível depois do advento da *teoria da recepção*, importante braço da literatura comparada -, após a leitura de *Iracema* de José de Alencar e *Atala* de Chateaubriand, a conclusão evidente e verossímil é uma só: tratam-se de obras similares, dada a quantidade de encontros intertextuais produzidos ao longo das jornadas empreendidas pelas índias Iracema e Atala.

Ao chegar a esta conclusão, o leitor comum³ sequer imagina a extensão do campo de ideias, intenções e transformações operadas “por trás” do resultado comum do fazer literário, qual seja, as linhas escritas que têm sob os olhos. Contudo, para além da aura e atmosfera natural, digamos, um mesmo *locus amoenus* presente nas duas narrativas, poder-se-á notar muito mais se o olhar sobre os textos se der em pé de igualdade, isto é, dispondo-os em diferentes pontos de uma mesma reta, de modo a excluir principalmente o dado cronológico - o que de pronto nos remete à ideia de *Atala* operando como fonte e inspiração para Alencar.

Assim, pede-se ao leitor que distribua atenção análoga às obras - como se contemporâneas fossem - desviando seu olhar alhures, para além da simples constatação de semelhanças, mas sem perdê-las de vista, pois elas corroboram a assertiva de que na feitura das narrativas, a intencionalidade se difere.

Todavia, ao aventar uma intencionalidade singular em *Iracema*, dado o clichê de que Alencar teria se “colado” a Chateaubriand ao narrar a aventura da virgem cujos cabelos eram mais negros que as asas da graúna, poderíamos nos incorrer no risco de voltear o assunto se não nos demorarmos, ainda que rapidamente, sobre o que se pode afirmar tratar-se de uma *polêmica* literária, guardado, evidentemente, o tamanho de nossa sociedade fluminense⁴.

Longeva, nos primórdios a controvérsia foi alimentada por uma crítica cujos argumentos se sustentavam em acusações de plágio e/ou paráfrase. Ecos desse murmúrio crítico trazem certo consenso em apontar Chateaubriand como fonte maior de Alencar. Contudo, estranha o fato de a crítica ter se debruçado sobre o óbvio ululante, uma vez que o próprio Alencar, em *Como e porque sou romancista*, acerca de Chateaubriand, afirma:

³ Chamemo-lo em oposição ao *connaisseur*, o especialista.

⁴ Sobre o “tamanho da sociedade fluminense”, ver a carta de Alencar a Elisa do Vale, acrescentada a *Senhora*. Veja também o excelente artigo da Profa. Maria C. de Moraes Pinto, “Alencar e o tamanho da sociedade fluminense”.

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. (ALENCAR, 1959: 148 - vol. I).

Alencar, por si mesmo respondia àqueles que visavam sua falta de originalidade; por sua vez, seus críticos, afinavam-se na monomania de Chateaubriand como modelo. Ainda hoje, a crítica endossa a predominância das semelhanças entre os textos e a proposição de seus autores, tal como expõe Moraes Pinto:

a relação com *Atala* abre um novo caminho que vai além da intertextualidade, da relação textual entre dois ou mais autores, e chega à autotextualidade, ou seja, à proximidade entre dois textos do **mesmo autor**. Efetivamente, a citação da narrativa de Chateaubriand evoca de imediato o texto poético de *Iracema* tantas vezes aproximado de *Atala*. Que se recorde a maneira pela qual o escritor francês resume, em seu prefácio, a simplicidade dessa história: “É uma espécie de poema, meio descritivo, meio dramático: ‘tudo consiste na pintura de dois amantes que caminham e conversam na solidão; tudo repousa no quadro das perturbações do amor, em meio à paz dos desertos e da religião.’” (2009: 85 - grifo da autora).

Nota-se, até momento, a pujança das semelhanças, com a narrativa de Chateaubriand, dado seu assunto e enredo levar a *Iracema*⁵. Contudo, a partir de certo momento a crítica move-se em alternâncias, relativiza a preponderância das semelhanças e indicia uma aproximação pelas diferenças, numa constante dialógica em que tudo depende da visada do olhar crítico.

A título de exemplificação, tratando-se da escrita de *Iracema*, tomemos Bosi (2003: 194) a ver Chateaubriand como o *modelo nobre* de Alencar, e, num outro momento, Haroldo de Campos, que, ao comentar a sábia astúcia teórica de Alencar ao abandonar o poema e optar pela prosa na redação de *Iracema*, minimiza a monomania crítica que insiste em apresentar o francês como o modelo-mor de Alencar:

A ideia da passagem do verso para a prosa envolve, para Alencar, como para o Chateaubriand, que o inspira **em certa medida**, um

⁵ Maria Cecília de Moraes Pinto acrescenta que se tratando do drama interior, *Atala* leva a *Lucíola*.

traço de ‘rebaixamento de inspiração’, ... (*Jornal da Tarde*, 2/1/1992 - grifo meu).

Não se atendo à forma, razão do comentário de Campos, o que nos interessa é a atenuação de Chateaubriand como modelo, pois na medida em que o crítico dosa a inspiração alencariana, mensurando-a, esta já não é mais absoluta, mas adequa-se à sociedade fluminense. Não se pode, evidentemente, negar a vizinhança entre as duas obras, tampouco ignorar que Alencar tenha mirado Chateaubriand, assim como não se pode deixar de notar que o entusiasmo arrefece e, aos poucos, Alencar imprime à sua Iracema uma intencionalidade maior, elevando a personagem à condição de mito indianista nacional.

Se Chateaubriand forja uma heroína carregada de ranços conservadores e religiosos, culpabilizando-se a ponto de se consumir pela paixão que sente por Chactas, e tudo isso em razão de um juramento que fizera à mãe em seu leito de morte; Iracema, virgem dos ressaibos da civilização, é a chave para a intencionalidade de Alencar. Nesse sentido, Haroldo de Campos vê mesmo a subversão de *Atala* por Alencar:

A ‘condição de selvagem’ de Iracema liberou o Conselheiro Alencar de suas inibições conservadoras e dos preconceitos de sua época, permitindo-lhe criar uma figura feminina capaz de iniciativa amorosa e realização sexual, em lugar de uma submissa e obstinada pucela freática... **Iracema, portanto, radicaliza e subverte *Atala*: Alencar vai mais longe que Chateaubriand.** (*Jornal da Tarde*, 2/1/1992 - grifo meu).

Ora, a intencionalidade de Chateaubriand em *Atala* surge como eco de um momento histórico em que a França bradava contra os *démolisseurs stupides*⁶, e ia ao encontro de reflexões que permeariam os debates dos jovens intelectuais franceses nos anos seguintes, qual seja, “a vaga das paixões” (conforme nomeia Chateaubriand), isto é: a impossibilidade de realização das paixões, o ‘mal do século’, na esteira da crença de que o maravilhoso cristão é que ‘passaria a inspirar os escritores, uma vez que a religião cristã concorre para a introspecção. Em meio a

⁶ Veja, por exemplo, Musset: Et que reste-t-il, à nous, les déicides ?/ Pour qui travailliez-vous, démolisseurs stupides,/ Lorsque vous disséquez le Christ sur son autel ? – Musset, no poema Rolla, de 1833, refere-se às destruições provocadas pelas *Lumières*, indiciando o Século da Razão como destruidor da religião.

essas ideias, surgem a ruínas como símbolo da transitoriedade da existência humana e da irreversibilidade do tempo.

No que se refere à crítica, temos ainda o profundo estudo de Moraes Pinto (1995), assinalando a comparação dualística *Chateaubriand-Alencar* comum à crítica e contemporânea ao autor⁷, algo que revela como essas analogias incomodavam Alencar, haja vista já ter afirmado que na progênie, a intencionalidade de *Iracema* era outra, o que excede em muito à conversa de dois amantes que conversam em meio à solidão da natureza.

A intencionalidade alencariana jaz no palimpsesto, nas ranhuras mais profundas da página; é nas fendas desse relato aparentemente frugal que se “esconde” sua intenção maior: fazer de sua curta narrativa um dos esteios de uma literatura em formação, abrindo outros sulcos e neles talhando a ideia de origem e nacionalidade, o que fica claro no apêndice à obra (Carta ao Dr. Jaguaribe):

Todo este ímprobo trabalho que às vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que esse escrúpulo d’ouro fino tinha sido desenterrado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração? (ALENCAR, 2006: 107).

A intencionalidade alencariana segue a trilha romântica preconizada por Gonçalves de Magalhães e sugerida por Ferdinand Denis⁸, priorizando o elemento nativista. Contudo, ater-se à cor local, à natureza selvagem, ao índio, não significa uma absoluta e simples transposição de Chateaubriand, tropicalizando sua narrativa à força de um deslocamento geográfico.

Isto posto, surge um dado óbvio, porém de significativa importância, que define toda a intencionalidade de Alencar: Chateaubriand é um europeu extasiado face à profusão orgiástica da natureza, deslocado espacialmente e adepto da ideia do elemento branco como corruptor e desagregador do índio, em correspondência

⁷ Alencar já se queixava dessas generalizações. Em 1875, dizia, em resposta a Nabuco: ‘Não apontou o crítico a cena, o caráter, a descrição por mim imitada de Cooper ou de Chateaubriand; nem é capaz de fazê-lo.’ (MORAES PINTO, 1995: 22).

⁸ Sobre Denis, comenta Perrone-Moisés: “Dois franceses que tinham vivido no Brasil exerceram uma influência decisiva sobre os jovens românticos brasileiros: Ferdinand de Denis, bibliotecário da Sainte-Geneviève e Eugène de Monglave, fundador do Institut Historique de Paris,...”; mais à frente, acrescenta: “Ferdinand Denis encorajou os brasileiros a seguirem a trilha indigenista já existente em nossa literatura colonial.”, e conclui: “Inspirados por Denis, nossos românticos se concentraram nos valores locais que correspondiam aos temas de Chateaubriand: a natureza e os índios.”

ao mito do *bon sauvage* moldado por Rousseau na trilha de leituras de Jean de Léry e Montaigne. Alencar, é evidente, não faz parte da raça endêmica - o índio -, mas, como branco não europeu leva vantagem exatamente em razão da proximidade com a cor e o elemento locais, o que lhe permite um largo distanciamento do nativismo pitoresco, qual seja, o olhar extasiado do europeu.

Por essa mesma razão Alencar ausenta-se do viés exótico e do arrebatamento europeu ao sentir a América, e não só se aproveita da ideia europeia do índio, mas também adapta e ajusta o mito do *bon sauvage* à premente necessidade de fundamentação e explicação das origens que impera na jovem nação. Assim, de corruptor e desagregador, em Alencar o branco surge como elemento agregador; junto do selvagem, fazem-se protagonistas, partes de um quadro que visa a desenhar uma imagem positiva de futuro.

Atemo-nos à ficção; porém, vale registrar que nesse imbróglio todo prevaleceu o interesse político em falsear a realidade, ignorando a intensa dizimação do índio⁹ em proveito de uma autoimagem calcada na convivência cordial entre as raças, determinante não só para a construção do mito de origem, mas também determinante para o futuro da grande nação. De qualquer modo, vale ressaltar que embora o indianismo de Alencar, em consonância com o indianismo romântico, busque a valorização do selvagem, de fato, não foge de qualquer outra aproximação que já tenha sido feita até então entre brancos e índios, qual seja, a prevalência do branco e da ótica do colonizador. É evidente que assim o fosse, haja vista tratar-se Alencar de um homem branco e conservador. Talvez aqui resida o propulsor que afastou Alencar de Chateaubriand, levando-o a questionar-se sobre a recepção de sua *Iracema* (do mesmo modo como preteriu o poema à prosa - dado que verificaremos posteriormente).

Ora, se ambas as aproximações - a de Chateaubriand, que evidencia o reconhecimento do índio pelo europeu e esta de Alencar, imbuída na criação de um mito de origem - foram calcadas no olhar do branco, nota-se que Alencar distende este olhar para aquém da chegada do branco e, num processo regressivo, traz à luz o índio, conferindo-lhe uma ascendência não só capaz de justificar o passado, como

⁹ Ver, por exemplo, David Treece (2000): “Durante quatro séculos, entre a conquista do Brasil em 1500 e o início do governo republicano, a população tribal indígena do território sofreu um processo destrutivo de proporções genocidas, caindo de cerca de 5 milhões ou mais para 100.000 na virada do século XX.”

também de avaliar uma tradição no tempo. Tanto é que neste alicerçar das origens, seus símiles se equiparam àqueles medievais, que ajudaram a forjar o pensar europeu. Assim, num olhar anacrônico, o índio é elevado à categoria de herói nacional, elemento fundador da raça brasileira, nos moldes medievais da literatura romântica europeia, o que lhe proporciona, no espaço livre da ficção, dar vazão à sua

factividade romanesca, “num recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para aquém da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco”. (CAMPOS, *Jornal da Tarde*, 2/1/1992).

Pode-se inferir, portanto, que afirmar ser Chateaubriand o “mestre” de Alencar é algo um tanto reducionista para com a obra deste último, já que “a questão central merece tratamentos diversos, quase opostos. Repita-se mais uma vez: **com relação ao índio, Chateaubriand foi uma leitura de Alencar, não seu mestre**”. (MORAES PINTO, 1995: 151 - grifo meu)

Assim, uma vez colocada a aproximação entre os dois autores, cabe comentar tais semelhanças sob o olhar da recepção. Para tanto, utilizaremos uma forma romântica de se pensar para rastrear a intencionalidade desenvolvida por Alencar. Para introduzi-la, teremos então:

2 DA INTERTEXTUALIDADE

Comparar para afirmar, refutar, transformar. No decorrer de sua história, são vários os conceitos dos quais a literatura comparada tem se cercado e problematizado; a maioria, independentemente do viés adotado na comparação, gira em torno do conceito maior de influência¹⁰. Afirmar ou negar implica então a discussão de concepções outras, tais como paráfrase, plágio, paródia, imitação, originalidade etc.

Assim, o que se pode depreender da comparação dualística emissor-receptor é que a influxos sempre se revestem de diferentes significados; ora quantitativos, indicando a soma de diálogos ou contatos, ora qualitativos, ambos tentam demonstrar no produto final, artístico, suas respectivas presenças. Entretanto, vale

¹⁰ De fato, prefere-se hoje o termo “influxo(s)”, uma vez que “influência” pressupõe a superioridade de uma literatura sobre a outra.

considerar que no âmbito da análise comparatista a influência como resultado artístico é mais difícil de perseguir, já que é oriunda e denota uma transmissão menos material, subjetiva, que lhe imprime certa autenticidade e autonomia em relação à sua fonte, ao passo que a imitação pura e simples se circunscreve ao material, isto é, “a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados” (NITRINI, 2000: 127).

Adentrando a problemática da influência, deparamo-nos com a célebre imagem empregada por Paul Valéry “do leão que é feito de carneiro assimilado” (1960: 478, vol. 2), paradigma de matiz assumidamente antropofágico que, embora anterior, renova o conceito de influência literária, distanciando-o de imbricações que privilegiavam questões como imitação e originalidade. Já distantes deste “caso de estômago” pensado por Valéry, vamos nos defrontar com a teoria da intertextualidade idealizada por Julia Kristeva, que marca um reavivar dos estudos de fonte e influência.

Este estímulo elaborado por Kristeva e sintetizado no já conhecido conceito de *intertextualidade*¹¹ (1974: 64) será posteriormente *revisado*, reelaborado por Laurent Jenny em *La stratégie de la forme* (1976: 262)¹². Isto posto, podemos afirmar que a noção de intertextualidade agrupa em si elementos que por si só respondem por uma revitalização do campo literário, seja da obra em si - a fonte -, que a partir de então estará condenada a inscrever na genealogia das obras que abriga o texto que recebeu seu “enxerto” (citação, referência, alusão, etc), seja a obra que absorveu seus influxos, pois ambos se consubstanciam para uma nova leitura, revitalizando a biblioteca e distendendo a percepção literária do leitor.

Desse modo, vale precisar a assertiva de *Atala* e *Iracema* figurarem como obras equivalentes, já que “distender a percepção literária” do leitor é resultado, na maioria das vezes, de uma artimanha própria da *teoria da recepção*, mas que, assim como a intertextualidade, possibilita o revitalizar da obra predecessora, agregando a esta traços artísticos do intertexto. A presença no intertexto de elementos do texto

¹¹ “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”

¹² Sobre isto, afirma Jenny: “Contrariamente ao que escreve J. Kristeva, a intertextualidade tomada em sentido estrito não é alheia à crítica “das fontes”: a intertextualidade designa não uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operados por um texto que mantém a liderança do sentido.”

fonte soa então como reflexo e não apropriação pura e simples, uma vez que o refletir congrega elementos que, ora minimizados, ora maximizados, resultam numa correspondência igualitária entre as obras. Assim, elementos de um texto “plantados” em contextos literário, histórico, social e ideológico diversos daqueles de origem, agora como partes do intertexto, atuam em um jogo de espelhos que responde por um atrair e/ou renovar de ambas as obras - artifício possível com o advento da teoria da recepção.

3 DA TEORIA DA RECEPÇÃO

Em continuidade à procura de uma teoria final para a literatura comparada, esta incorpora o conceito de recepção, em substituição ao de influência, instaurando um diálogo constante entre o intertexto e seus modelos, porém, trazendo para a cena, como protagonista, o receptor e as atividades que este desenvolve, provocando um intercâmbio literário. A recepção, assim, é veículo de um complexo mecanismo que aglomera e organiza dados que determinam a interpretação, a seleção e a reprodução da literatura anterior.

A recepção, de caráter plural e não determinista, contesta conceitos já codificados pelo comparatismo tradicional e neste intercâmbio, nesta troca constante de ideias, restitui ao leitor “seu papel ativo na concretização sucessiva do sentido das obras ao longo da história” (NITRINI, 2000: 172). Isto tudo, em continuidade à teoria de Roman Ingarden, que teoriza a obra em suspenso, inacabada, à espera do leitor, para que nesta interação texto-leitor, se dê a completude da obra.

Nessa lógica, no interpretar da literatura anterior, temos o nosso leitor-receptor-produtor do intertexto. Certo, este receptáculo infindo de leituras anteriores, ativadas por sinapses em átimos, despertará a memória literária, opinará, selecionará e reproduzirá partes da fonte, adequando e adaptando-as à narrativa intertextual, de modo que possam dar continuidade e corroborar, na transposição, ideias e intenções das quais lançará mão na feitura do intertexto. Mecanismos vários são requeridos nesta transposição: desde citações idênticas ao modelo - usadas como contraponto a um pensamento ou como referência de autoridade - até referência e alusões que de alguma forma contribuam para o desenvolver da narrativa (intertexto), passíveis de serem rastreadas em um trabalho comparativo.

Neste ponto, vale mesmo especular se o próprio Alencar não teria contribuído como sinalizador do conceito operatório que mais tarde viria a desenvolver, só que em sentido contrário, *invertido*. Trata-se, no caso, do *apequenamento*, ferramenta de uso constante na obra machadiana, contemporânea de Alencar. Em tempo: a contribuição de Alencar neste ponto restringe-se ao comentário de que era preciso respeitar a sociedade fluminense¹³, em consonância ao meio em que vivia, um Rio de Janeiro, anterior a *Belle Époque*, que já transcendia à influência francesa e repleto de símiles francófonos - símbolo evidente de um reducionismo geográfico e cultural, um apequenamento do modelo inspirador: de um lado a Paris invejada, grande capital europeia, centro de irradiação de cultura e moda para as outras importantes cortes ocidentais; do outro, a cidade do Rio de Janeiro, capital de reduzida importância - a *Paris dos trópicos*, cuja influência mal alcança suas províncias.

O apequenamento, recurso operatório de minimização de uso recorrente em escritores como Machado de Assis, consiste em deslocar a fonte, seja ela em forma de citação, referência ou alusão, do contexto no qual está inserida, para, na transposição, alocá-la, na sua quase totalidade, em contexto oposto àquele de origem. Embora a temática possa às vezes coincidir, o contexto histórico-social e espacial certamente serão diferentes, donde um diálogo constante: o rever de personagens que transitam deslocados entre obras, a literatura a buscar a literatura e situações que se alteram e ora soam como perguntas em uma narrativa, ora como respostas na outra. As questões do apequenamento/minimização são cuidadosamente tratadas em estudo desenvolvido por Pinheiro Passos¹⁴ como conceito operatório no rastrear da presença francesa na obra machadiana, inspirador neste caso, de um conceito operatório *inverso* pensado para analisar trechos das obras *Atala* e *Iracema*, já largamente comentadas sob viés crítico.

¹³ Vale lembrar que em seus romances urbanos *Lucíola*, *Diva*, etc, Alencar mantém uma constante observância do princípio de respeitar a sociedade fluminense.

¹⁴ O apequenamento ou minimização são conceitos operatórios ou instrumentos teóricos presentes em estudo desenvolvido pelo professor e pesquisador Gilberto Pinheiro Passos, para demonstrar a técnica empregada por Machado de Assis na transposição do texto fonte, remanejando, alterando, invertendo e reduzindo personagens, situações e feitos narrativos para, em correspondência com a estética da recepção e da intertextualidade, redimensioná-los. Para saber mais, ver: PASSOS, G. Pinheiro. *A Poética do Legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996 (Parcours) e *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000 (Parcours).

4 DA MAXIMIZAÇÃO

No entanto, para que se possa buscar tal conceito é preciso antes de tudo nomeá-lo, portanto, nada mais produtor que o uso do antônimo gramatical, uma vez que a ferramenta crítica passa a operar de forma pendular, agora em sentido inverso, donde um instrumento teórico com ares de *maximização*, em oposição à *minimização* teorizada por Pinheiro Passos.

Desse modo, ainda em movimento pendular, vale destacar que as mesmas semelhanças que marcam as questões de aproximação entre Alencar e Chateaubriand, servem de guia para a exemplificação da *maximização*, funcionando como aporte teórico para a codificação da intencionalidade de Alencar ao compor uma Iracema livre em seu espaço, distante daquela que muitos consideram ser sua “mãe” - a mestiça Atala, cristianizada, melodramática, presa em seu espaço.

Assim, partiremos de um cotejo entre as opiniões de Chateaubriand e de Alencar quanto à escolha da forma de composição de suas obras, para posteriormente desembocar na investigação da intencionalidade de Alencar através comparação entre personagens símiles Atala-Iracema e Chactas-Martim, que correspondem a propósitos e dimensões diferentes.

Ora, a intencionalidade maior de Alencar de fundar as bases da nacionalidade por si só já é complexa, um símbolo que configura em si a ideia de *maximização*, restando assim sua justaposição às necessidades históricas momentâneas de um país por fazer, de uma literatura a ser criada e de um passado a ser inventado, enfim, de um herói nacional que corrobore o existir de um país e de sua literatura.

Assim, com a palavra o próprio Chateaubriand em sua introdução ao prefácio da primeira edição de *Atala*:

De todos os meus manuscritos sobre a América, consegui salvar apenas alguns fragmentos, em particular *Atala*, que não era mais que um episódio dos *Natchez*. *Atala* foi escrita no deserto e sob as cabanas dos Selvagens. Eu não sei se o público apreciará esta história que surgiu de todos os caminhos conhecidos e que apresenta natureza e modos inteiramente estranhos à Europa. Não há aventuras em *Atala*. É uma espécie de poema, meio descritivo, meio dramático: tudo consiste na pintura de dois amantes que caminham e conversam na solidão; tudo reside numa série de transtornos do amor, em meio à calma do deserto e a calma da religião. Eu imprimi nesta pequena obra as formas mais antigas:

dividi-a em *prólogo*, *relato* e *epílogo*. As principais partes do relato ganharam denominações como *caçadores*, *trabalhadores*, etc. Era assim que nos primeiros séculos da Grécia, os Rapsodos cantavam, sob diversos títulos, os fragmentos da *Ilíada* e da *Odisséia*. Não escondo que procurei a extrema simplicidade de fundo e de estilo, exceto na parte descritiva; também é verdade que, mesmo na descrição, há uma maneira de ser ao mesmo tempo pomposa e simples. Dizer o que tentei, não é dizer o que fiz. Há muito tempo não leio mais que Homero e a Bíblia; fico feliz se notarem isso, isto é, que fundi nos tons do deserto e nos sentimentos particulares ao meu coração, as cores destes dois grandes e eternos modelos do belo e do verdadeiro.

Eu diria ainda que meu objetivo não foi o de arrancar lágrimas; parece-me que isto é um erro perigoso, comentado, como tantos outros, por Voltaire, *que as boas obras são aquelas que mais fazem chorar*. Há drama que ninguém iria querer ser o autor, e que rasga o coração diferentemente da *Eneida*. Não se é um grande escritor porque se tortura a própria alma. As verdadeiras lágrimas são aquelas provocadas por uma bela poesia; é preciso que elas sejam uma mistura de admiração e dor.¹⁵

Em contraponto, temos Alencar que, num posfácio à primeira edição de *Iracema*, em sua *Carta ao Dr. Jaguaribe*:

Ora, escrever um poema que devia alongar-se para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso e de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos preferissem o veredicto

¹⁵ De tous mes manuscrits sur l'Amérique, je n'ai sauvé que quelques fragments, en particulier Atala, qui n'était qu'un épisode des Natchez. Atala a été écrite dans le désert et sous les huttes des Sauvages. Je ne sais si le public goûtera cette histoire qui sort de toutes les routes connues, et qui présente une nature et des mœurs tout à fait étrangères à l'Europe. Il n'y a point d'aventures dans Atala. C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique : tout consiste dans la peinture de deux amants qui marchent et causent dans la solitude ; tout gît dans le tableau des troubles de l'amour, au milieu du calme des déserts et du calme de la religion. J'ai donné à ce petit ouvrage les formes les plus antiques ; il est divisé en prologue, récit et épilogue. Les principales parties du récit prennent une dénomination, comme les chasseurs, les laboureurs, etc. ; et c'était ainsi que dans les premiers siècles de la Grèce, le Rhapsodes chantaient, sous divers titres, les fragments de l'Eliade et de l'Odyssée. Je ne dissimule point que j'ai cherché l'extrême simplicité de fond et de style, la partie descriptive exceptée ; encore est-il vrai, que dans la description même, il est une manière d'être à la fois pompeux et simple. Dire ce que j'ai tenté, n'est pas dire ce que j'ai fait. Depuis longtemps je ne lis plus qu'Homère et la Bible ; heureux si l'on s'en aperçoit, et si j'ai fondu dans les teintes du désert et dans les sentiments particuliers à mon cœur, les couleurs de ces deux grands et éternels modèles du beau et du vrai.

Je dirai encore que mon but n'a pas été d'arracher beaucoup de larmes ; il me semble que c'est une dangereuse erreur, avancée, comme tant d'autres, par M. de Voltaire, que les bons ouvrages sont ceux qui font le plus pleurer. Il y a tel drame dont personne ne voudrait être l'auteur, et qui déchire le cœur bien autrement que l'Enéide. On n'est point un grand écrivain parce qu'on met l'âme à la torture. Les vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie ; il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur.

literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido, que emitisse juízo ilustrado?

Todos estes meios tinham seu inconveniente, e todos foram repelidos: o primeiro afeava o livro; o segundo o truncava em pedaços; o terceiro não lhe aproveitaria pela cerimoniosa benevolência dos censores. O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos.

Mas não se abandona assim um livro começado, por pior que ele seja; aí nessas páginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo. Nas diversas pausas de suas preocupações o espírito volvia pois ao livro, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heróicos.

Conforme a benevolência ou serenidade de minha consciência, às vezes os acho bonitos e dignos de verem a luz; outras me parecem vulgares, monótonos, e somenos a quanta prosa charra tenho eu estendido sobre o papel. Se o amor de pai abranda afinal esse rigor, não desvanece, porém nunca o receio de "perder inutilmente meu tempo a fazer versos para caboclos".

Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que, entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa.

Ora, a intenção de retratar o indígena era comum a ambos, contudo, esta literatura de cunho indianista deveria, de alguma forma, entrar em consonância com ideal romântico da época. Nisso, independente da intencionalidade primeira, ambos detiveram-se em pensar a recepção.

Chateaubriand, de certo modo sabia ter-se desviado da literatura predominantemente clássica ao apresentar sua *Atala*, obra de gênero desconhecido. Extasiado pela natureza, coloca em cena uma paixão pura que leva o leitor também ao êxtase, encantando-o, expatriando e desorientando-o pela beleza da natureza, em meio às imagens descritas. Assim, Chateaubriand cria uma imagem paradisíaca e idílica do mundo selvagem que corresponde à suscetibilidades - e sensibilidade - ao novo, ao recém descoberto e ao exótico, reinantes na Europa.

Convertido, Chateaubriand apropria-se do tema da cristã tomada de amores por um gentio, desenvolvido por Voltaire em *Zaire*; reorganiza, subverte-o, e se aproveitando do exotismo da natureza, do geográfico e do espacial, para a sustentação de um drama romântico puramente europeu. Chateaubriand não

almeja nada além daquilo que disse: “tudo consiste na pintura de dois amantes que caminham e conversam na solidão; tudo repousa no quadro das perturbações do amor, em meio à paz dos desertos e da religião.”

A intencionalidade do autor revela-se na dubiedade dos amantes, seres expatriados e divididos, já europeizados, manchados e/ou marcados pela civilização, e, em consonância a este pertencer a dois mundos, a dois senhores, o autor completa sua intenção maior: a religião como veículo generoso capaz de redimir o homem e unificá-lo, único elemento possível atuando como bálsamo para seus infortúnios terrenos.

Atala tem na religião o princípio de seu drama - o impedimento de se ligar a Chactas devido ao voto de castidade proferido à mãe em leito de morte - e também seu fim, a crença em um porvir pleno de paz espiritual sob o perdão da providência. Vive um drama e morre à maneira de tantas outras heroínas brancas, porém, longe de cavalheiros, espadas, Montéquios e Capuletos, cercada da plenitude exuberante da natureza.

Tratando-se da forma como condutora da intencionalidade, Chateaubriand surge maravilhado com a imensidão da natureza e com o desconhecido, a ponto de hesitar sobre qual delas lançou mão na feitura de sua narrativa: “não há aventuras em *Atala*. É uma espécie de poema, meio descritivo, meio dramático” (Il n’y a point d’aventures dans *Atala*. C’est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique)¹⁶. Poema dramático? Descritivo? Poema em prosa? Romance? Lírico? Épico? Épico, definitivamente não, haja vista sua limitada ação dramática, reduzida, e que comporta tão somente o drama romântico de Atala e Chactas; heróis líricos, talvez, porém sem qualquer voo maior, sem algo característico do herói-civilizador, mítico, criador, transformador.

Alencar, por outro lado, aproveita-se do elemento indígena imbuído de uma intencionalidade maior: dar conta das origens de uma grande nação, fundar as bases de uma raça, definir uma nacionalidade, além, é claro, do anseio em fundamentar uma literatura em pleno processo de formação.

Sabidamente, Alencar subverteu a forma em proveito próprio. Ao contrário de Chateaubriand, que lidou com o indígena europeizado, ignorando o falar do

¹⁶ Prefácio à primeira edição.

selvagem, Alencar com astúcia soube preterir o verso em favor da prosa, pois acreditava que esta sim poderia comportar a flexibilidade do pensamento selvagem, haja vista ter inventado uma tupi para dar conta do seu mito de origem. Cabe ressaltar que, sagaz, já havia notado a caducidade da epopeia quando criticou *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias; sobre os selvagens retratados por Gonçalves Dias, disse: “exprimem ideias próprias de homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza”.

A seleção do indígena como elemento para a fundação lírica do país vem em resposta à procura de um símile, que, inclusive linguisticamente, pudesse corroborar para a invenção de uma tradição pregressa, distante no tempo, e que, portanto, pudesse imiscuir-se e desorganizar o purismo vernacular português, sugerindo aí um primeiro grito de liberdade, de independência da cultura/literatura portuguesa; ou melhor, sinalizando aí uma *Iracema* distendida, maximizada, capaz de recuperar os primórdios da nação, corporificando a imagem poética do índio e a conseqüente mistura das raças. Em se tratando da forma, da linguagem, também Alencar maximizou em suas intenções¹⁷, dado que a Chateaubriand passou ao largo, uma vez que pertencia a uma cultura marcadamente fundada na tradição.

5 DAS PERSONAGENS

Chactas:

__ É um destino singular, meu querido filho, este que nos reúne. Vejo em ti o homem civilizado que se fez selvagem. Tu vês em mim o homem selvagem que o Grande Espírito (eu não sei com que propósito) quis civilizar. (Chactas contando suas aventuras a René.)¹⁸

(Chactas prossegue):

Os Espíritos, porém, ordenaram outra coisa: eu fui arrastado entre os fugitivos para Saint-Augustin.

Nesta cidade, recentemente construída pelos espanhóis, eu corria o risco de ser mandado para as minas do México, quando um velho castelhano chamado López, impressionado com a minha juventude e

¹⁷ “Seu pós-escrito à 2ª. Edição de *Iracema* (outubro de 1870), como, antes, a ‘Carta ao Dr. Jaguaribe’ que serve de posfácio à 1ª. Edição, é, quase tanto quanto como os ‘Manifestos Modernistas’ de Oswald, uma peça aguerrida de combate poético e reivindicação de liberdade de invenção.” (Jornal da Tarde, 2/1/1992).

¹⁸ C’est une singulière destinée, mon cher fils, que celle qui nous réunit. Je vois en toi l’homme civilisé qui s’est fait sauvage ; tu vois en moi l’homme sauvage, que le grand Esprit (j’ignore pour quel dessein) a voulu civiliser. (p. 43)

a minha ingenuidade, ofereceu-me asilo e apresentou-me a sua irmã com quem vivia, solteiro.

Ambos manifestaram por mim os mais ternos sentimentos. Educaram-me com a maior solicitude, proporcionaram-me toda a espécie de professores. Mas, após ter permanecido trinta luas em Saint-Augustin, desgostei-me da vida cidadina.¹⁹

Atala:

__ Atala, escondeis-me alguma coisa. Abre-me o teu coração, ó minha bela! É tão doce, quando um amigo lê na nossa alma! Conta-me esse outro segredo da dor que te obstinas em calar. Ah, bem o vejo, choras a tua pátria.

__ Filho dos homens - replicou ela prontamente -, como poderia chorar a minha pátria se o meu pai não pertence ao país das palmeiras?

__ O quê? - repliquei com enorme surpresa -, vosso pai não é do país das palmeiras? Quem é então aquele que vos pôs neste mundo? Respondei-me.

Então Atala proferiu estas palavras:

__ Antes de minha mãe ter levado por dote ao guerreiro Simaghan trinta cavalos, vinte búfalos, cem medidas de óleo de landes, cinquenta peles de castor e muitas outras riquezas, tinha ela conhecido um homem de carne branca. Ora, a mãe de minha mãe jogou-lhe água ao rosto e obrigou-a a desposar o magnânimo Simaghan, em tudo igual aos reis e venerado pelos povos como um Espírito. Porém a minha mãe disse ao seu novo esposo: “O meu ventre concebeu, mata-me.”²⁰

(Atala prossegue):

Após alguns momentos de pausa, Atala prosseguiu:

¹⁹ Les esprits en ordonnèrent autrement : je fus entraîné par les fuyards à Saint-Augustin. Dans cette ville, nouvellement bâtie par les Espagnols, je courais le risque d'être enlevé pour les mines de Mexico, lorsqu'un vieux Castillan, nommé Lopez, touché de ma jeunesse et de ma simplicité, m'offrit un asile, et me présenta à une soeur avec laquelle il vivait sans épouse. Tous les deux prirent pour moi les sentiments les plus tendres. On m'éleva avec beaucoup de soin, on me donna toutes sortes de maîtres. Mais après avoir passé trente lunes à Saint-Augustin, je fus saisi du dégoût de la vie des cités. (pp. 44-45)

²⁰ Atala, lui dis-je, vous me cachez quelque chose. Ouvre-moi ton cœur, ô ma beauté ! cela fait tant de bien, quand un ami regarde dans notre âme ! Raconte-moi cet autre secret de la douleur que tu t'obstines à taire. Ah ! je le vois, tu pleures ta patrie. Elle reparait aussitôt : Enfant des hommes, comment pleurerai-je ma patrie, puisque mon père n'était pas du pays des palmiers ? Quoi, répliquai-je avec un profond *étonnement*, votre père n'était pas du pays de palmiers ! Quel est donc celui qui vous a mis sur cette terre ? Répondez. Atala dit ses paroles : Avant que ma mère eût apporté en mariage au guerrier Simaghan trente cavales, vingt buffles, cent mesures d'huile de glands, cinquante peaux de castors et beaucoup d'autres richesses, elle avait connu un homme de la chair blanche. Or, la mère de ma mère lui jeta de l'eau au visage, et la contraignit d'épouser le magnanime Simaghan, tout semblable à un roi, et honoré des peuples comme un Génie. Mais ma mère dit à son nouvel époux : Mon ventre a conçu, tuez-moi. (pp. 90-91)

__ O meu triste destino começou antes que eu tivesse visto a luz. Minha mãe concebeu-me em circunstâncias dramáticas. Eu cansara o seu ventre e ela me pôs no mundo mercê de um parto extremamente difícil. Chegou a desesperar-se pela minha vida. Para salvar os meus dias, minha mãe fez uma promessa. Prometeu à Rainha dos Anjos que eu lhe consagraria a minha virgindade se escapasse à morte. Voto fatal, este, que me precipita no túmulo!²¹

Iracema:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (p. 26)

(ainda sobre Iracema):

Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã. (p. 29)

Martim:

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Igotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo. (p. 27)

Diante dos trechos supracitados é possível levantar não só as semelhanças em si, mas também as semelhanças enquanto parte do conceito operatório da *maximização* realizada por Alencar. Este, ao recuperar a temática indianista, redireciona as personagens em um processo de inversão que determina a distensão do tema, em consonância com seu intento literário, que não é outro que corroborar um instinto de nacionalidade. A intenção de Chateaubriand, porém, restringe-se ao drama particular, a um choque de cultura factual. Este mesmo encontro de culturas,

²¹ Après quelques moments de silence, Atala poursuivit ainsi :

Ma triste destinée a commencé presque avant que j'eusse vu la lumière. Ma mère m'avait conçue dans la malheur ; je fatiguais son sein, et elle me mit au monde avec de grands déchirements d'entrailles : on désespéra de ma vie. Pour sauver mes jours, ma mère fit un voeu : elle promit à la reine des Anges que je lui consacrerai ma virginité, si j'échappais à la mort... Voeu fatal qui me précipite au tombeau ! (pp. 116-117)

em *Iracema*, adquire amplitude e atinge um ápice da brasilidade, qual seja, a indígena como personificação da alegoria da terra brasileira, a imagem símbolo de nosso mito de origem.

Desse modo, por meio de algumas aproximações, nos trechos acima, destacam-se pontos (dentre tantos outros), que, reordenados e invertidos por Alencar, caracterizam o conceito operatório da *maximização*, artifício que certamente distancia *Iracema* de *Atala* no que tange à intencionalidade de seus autores.

6 CONCLUSÃO:

Por fim, conclui-se que em relação à intencionalidade, em sua narrativa Chateaubriand se serve de símiles longos, repletos de descrições suntuosas, correspondendo ao olhar maravilhado do europeu na contemplação da terra, elevando-os à condição de cenário natural, que testemunha e adensa o drama do casal já subvertido pelo branco. *Atala*, mestiça, vive de uma série de sobressaltos da alma: orgulho, desejo de pureza, arrependimento por um juramento que não fez, mas que deve cumprir, enfim, sofre a tristeza de uma alma cristã frente à paixão que se impõe.

Alencar, por sua vez, contrapõe com uma *Iracema* que se confunde com a natureza, configurando em si mesma um único ser, toda flora e toda fauna; profundamente enraizada na terra, surge como visão fundadora, recuperando o mito da origem com promessa de criação, uma imagem de futuro. Nessa lógica, o elemento indígena adentra o nacional. Essa imagística da realidade em meio à natureza é que leva o indígena à categoria de herói no recontar das nossas origens.

Nesta maximização do elemento indígena, aproveitando-se de símiles curtos, Alencar reforça a ideia de proximidade com a natureza e romantiza uma tradição para o futuro positivo da nação, já que aqui o elemento branco, “puro”, também subverte o mito do *bon sauvage* preconizado por Rousseau. Nos trópicos, na *terra brasílis*, o branco consubstancia-se com o índio para o nascer de uma nova e vigorosa raça.

Por fim, imbuído de um *instinto de nacionalidade*, o símile a representar as origens da nação não poderia, definitivamente, ser refém dos mesmos dogmas secularmente sacralizados e representados na cristianização de *Atala* - algo que se

aplica também a Chactas, que por ter sido catequizado, não mais contempla a condição de símile a ratificar a construção do mito de origem.

Alencar num processo narrativo em que reduz as descrições em favor de uma melodia, supera o cenário e a paisagem, vê-se às voltas com dois representantes “puros” de suas raças e subverte o mito do *bon sauvage* ao tornar o branco elemento agregador, num verdadeiro conceito de *bricolage*, rearranjo bem ao estilo da intertextualidade. Tudo isso para cumprir sua intenção maior: fundar as bases de uma nação e de uma literatura.

REFERÊNCIAS

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala, René, Les Aventures du dernier Abencérage*. Introduction, notes, appendices et choix de variantes par Fernand Letessier. Paris: Éditions Garnier Frères, 1958.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Introdução de Machado de Assis. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: *Céu inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: Uma arqueologia de Vanguarda. In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 jan.1982.

MORAES PINTO, Maria Cecília de. *A Vida Selvagem: Paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. Alencar e o tamanho da sociedade fluminense. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 29, pt. 2, p. 83-88, 2009.

<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/876>. Consulta em 5/3/2017, às 11h04.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Galofilia e galofobia na cultura brasileira. In: *Gragoatá. Niterói, edição 11, p. 41-59, 2º. sem. 2001*.

TREECE, David. *Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist politics, and the Imperial Nation-State*. Contributions in Latin American Studies, Number 16 (Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, 2000).

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. - (Acadêmica; 16).

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. In : *Poétique*. Paris: Seuil, 1976.

PASSOS, G. Pinheiro. *A Poética do Legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996 (Parcours).

_____. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000 (Parcours).

VALÉRY, Paul. *Oeuvres Tel Quel*. Paris: Gallimard, 1960, vol. 2, p. 478.