



Ana Isabel Ferreira da Silva Moniz

O universo ficcional de Julien Gracq:
Formas, Sentidos e Mecanismos do Imaginário

Dissertação de Doutoramento em
Literatura Francesa apresentada à
Universidade da Madeira

Funchal

2002

840
MON uni
+C
T15

O Universo ficcional de Julien Gracq:

Formas, sentidos e mecanismos do imaginário

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
SERVIÇOS DE DOCUMENTAÇÃO

Dissertação de Doutoramento em
Literatura Francesa, apresentada à
Universidade da Madeira, sob a
orientação da Professora Doutora
Maria de Lourdes Câncio Martins

À minha Família, que me
acompanhou em todas as
horas.

Aos meus Pais, pelo
modelo das suas vidas.

Agradecimentos

Este trabalho, que surge como continuação natural dessoutro trabalho que foi a minha tese de mestrado, é, ainda, o resultado da minha vinculação ao ensino, que incita aos desafios constantes da aprendizagem através de novos caminhos do saber.

Percorrê-los só me foi, no entanto, possível devido à atenção dedicada e ao encorajamento generoso de todos os que me apoiaram ao longo do seu trajecto. Não poderia, nem aliás desejava, deixar de sublinhar a minha imensa gratidão:

Aos Professores Rúben Capela e José Manuel Castanheira da Costa, actual e anterior Reitores, o empenho na formação do corpo docente da nossa jovem Universidade e a possibilidade de usufruir de uma dispensa de serviço que me permitiu a realização deste trabalho;

À Professora Maria de Lourdes Câncio Martins, pelo privilégio de ter partilhado comigo o seu saber, pela sua orientação atenta e constante ao longo do percurso deste trabalho, pela sua disponibilidade, competência e Amizade. A minha gratidão, o meu respeito, o meu Muito Obrigada;

A todos os Professores que acompanharam a minha formação, abrindo-me novos horizontes para as questões da literatura. Um agradecimento particular à Professora Maria Alzira Seixo, a quem me habituei a admirar desde que fui sua aluna, pelas lições do seu imenso saber e pelas formas de me encorajar com a sua palavra sempre amiga;

Aos meus colegas e à secretária do Departamento, pelo estímulo e Amizade com que sempre me apoiaram;

Por fim, a todos os meus Familiares e Amigos, por tantas provas de afecto impossíveis de enumerar, e das quais realço o incentivo constante que me permitiu ultrapassar as dificuldades do quotidiano que tantas vezes se me afiguravam intransponíveis. Uma palavra muito especial ao meu marido e aos meus filhos, o Lourenço e os gémeos, Martim e Marta, pela sua ternura, por toda a dedicação da sua presença, sempre a meu lado;

À Julien Gracq, pour avoir bien voulu m'accueillir avec sa parole bienveillante qui m'a ouvert des chemins de lecture de son imaginaire.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

- AB* André Breton. *Quelques aspects de l'écrivain*
- ASC* *Autour des sept collines*
- BF* *Un balcon en forêt*
- BT* *Un beau ténébreux*
- CA* *Au château d'Argol*
- CGC* *Carnets du grand chemin*
- EL* *En lisant en écrivant*
- FV* *La Forme d'une ville*
- LT* *Lettrines*
- LT2* *Lettrines 2*
- LG* *Liberté grande* (Reunindo: "Liberté grande", "La terre habitable", "Gomorrhe", "La sieste en Flandre hollandaise", "Aubrac")
- LE* *La littérature à l'estomac*
- PF* *Préférences*
- PQ* *La presqu'île* (Reunindo: "La presqu'île", "La Route", "Le Roi Cophétua")
- PPE* *Prose pour l'Étrangère*
- RP* *Le Roi Pêcheur*
- RS* *Le Rivage des Syrtes*

Introdução

• Introdução

“Parfois on dirait qu'une grille en nous, plus ancienne que nous, mais lacunaire et comme trouée, déchiffre au hasard de ces promenades inspirées les lignes de force qui seront celles d'épisodes de notre vie encore à vivre. [...] De tels lieux lèvent, eux, énigmatiquement un voile sur le futur: ils portent d'avance les couleurs de notre vie; [...] nous nous sentons inexplicablement en pays de connaissance”.

Julien Gracq, *Les Eaux étroites*

Se a produção ficcional de Julien Gracq parece suscitar múltiplas vias de leitura, a nossa mostrar-se-á, no entanto, particularmente sensível a um percurso traçado pela construção do seu imaginário.

Penetrar no conjunto diversificado da sua obra para investigar e, assim, tentar compreender as formas, os sentidos e os mecanismos inerentes ao trabalho do seu imaginário é a perspectiva que orienta este estudo, fundada na convicção, defendida por Jean Burgos, que o imaginário comme “échange incessant de forces opposées et complémentaires [...] se révélera [le] lieu des réponses cherchées”¹.

Um projecto, talvez ambicioso, que não pretenderá apenas constatar a existência do imaginário, mas também considerar como ele opera, as temáticas que mobiliza, os mecanismos em que se apoia e a linguagem que o informa, de modo a permitir-lhe um funcionamento dinamizador no processo da invenção literária.

Procurando afastar a nossa abordagem das perspectivas da “psicologia da imaginação”, tentaremos situar-nos, preferencialmente, nesse domínio onde a imagem constrói o sentido figurado, aquele que para nós se torna significativo porque não depende de uma escolha arbitrária, como o verá Gilbert Durand², mas que se revela intrinsecamente motivado ao associar a imagem ao símbolo.

Uma abordagem que parece tanto mais justificar-se tratando-se do universo ficcional de Julien Gracq, onde não deixarão de transparecer as linhas surrealistas que o ligam às representações simbólicas de um mundo poeticamente sonhado. Seguir o trajecto de uma descoberta do conhecimento, que o autor propõe aos seus heróis, levará aqui o leitor a partilhar os caminhos imprecisos do imaginário que opera a nível das estruturas profundas do texto, recusando-se a revelar-se abertamente.

Na própria dimensão espácio-temporal, encontrar-se-á uma geografia figurada e uma temporalidade aparente, permitindo a evocação dos mitos num

¹ Jean Burgos. 1982. *Pour une poétique de l'Imaginaire*. Paris: Seuil, pp. 86 e 88 respectivamente.

² Gilbert Durand. 1984. *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas, p. 19.

espaço de formas simbólicas, em cujos lugares, situados na fronteira entre o real e o imaginário, se virão inscrever as marcas do desejo. Um mundo, como diria Gracq, trabalhado pela "image d'une autre vie pressentie" (*EE*, II: 545).

Seguindo estes tempos e estes espaços, iremos ao encontro das estruturas do seu imaginário, configuradas ao longo de uma "promenade inspirée [dans] les lignes de force qui seront celles d'épisodes de notre vie" (*EE*, II: 527), como o verá o autor. Nessa viagem da leitura que acompanha essoutra da sua escrita, abrem-se os horizontes da compreensão do texto onde se inscrevem obsessões relativas a experiências conservadas na memória, recorrências temáticas e constelações de imagens como fragmentos poéticos de tonalidade autobiográfica, fazendo oscilar o discurso entre a realidade e o sonho, entre o real e o imaginário. Através da observação das imagens e da sua capacidade para traduzir o mundo, confrontam-se duas dimensões distintas, a do comparante e do comparado, conjugadas na metamorfose das lembranças que afloram, num outro espaço e num outro tempo do lugar textual que se propõe à nossa reflexão.

Se parece ser, com efeito, no universo da ficção que se poderá melhor avaliar a imagem e a sua coerência funcional, elevando-a ao simbólico, onde se amplificam e multiplicam os sentidos, de certa maneira ela também se afirma nas outras vertentes que integram a totalidade da obra ao longo do percurso literário do autor. Como ele próprio reconhecerá, "à côté de la maturation progressive qu'apporte l'écoulement régulier des années, l'écrivain garde le sens très vif de la «couleur du temps» différente qui présidait à l'écriture de chaque livre"³. É o que nos fará também ter em conta a sua visão crítica-ensaística, nomeadamente nas suas referências ao surrealismo e a Breton, que abrem perspectivas de abordagem do imaginário e do romance. Com efeito, Julien Gracq mantém a continuidade de um discurso que se

³ Cf. Julien Gracq, 1989. *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Cf. Introdução de Bernhild Boie, p. XXXVIII-XXXIX.

retoma constantemente, parecendo remeter para o que a observação teórica de Jean-Pierre Richard designou por uma problemática do mesmo⁴.

“Tout tient à tout dans le texte”⁵, na perspectiva de Burgos, que nos viria assim alertar para a dificuldade de separar os vários elementos que dão forma ao texto. Se tudo se encontra ligado, será necessário, no entanto, ver não só na articulação do plano textual, mas também do retórico e do poético, nas suas formas e nas suas estruturas, como essas recorrências se tornam motivos privilegiados que ocupam um lugar singular na construção deste universo imaginário. Aceder ao sentido implícito, aquele que não é dado directamente na obra, mas que, todavia, ela permitirá reconstituir, leva-nos, forçosamente a partir do plano da manifestação textual, como lembra Lourdes Cândia Martins⁶, a ter em conta essa superfície do texto onde se configura “[la] proposition d'un possible” (*EL*, II: 558), que legitima a literatura e a conjugação dos gestos de a ler e de a escrever segundo a abordagem do autor em *En lisant en écrivant*.

Uma abordagem que procuraremos fundamentar na reflexão teórica sobre o imaginário, nomeadamente a de Gilbert Durand, de Mircea Eliade e de Jean-Pierre Richard, mas também, talvez, sobretudo, a de Jean Burgos, que nos abriu, de modo particular, o acesso às linhas estruturais da nossa investigação. Sem nos vincularmos a uma única posição teórica, procuraremos ainda considerar as que se orientam para as ciências do texto, recorrendo principalmente a Roland Barthes, a Tzvetan Todorov e a Gérard Genette, a fim de apoiar uma leitura dos sentidos implícitos que emergem nas formas da construção ficcional. A este estudo, assim delineado, outras vozes parecem impor-se através dos textos que mantêm um diálogo com os textos de

⁴ Cf. Jean-Pierre Richard. 1979. *Microlectures*. Paris: Seuil. Ver em particular o prefácio e o artigo sobre Julien Gracq “À tombeau ouvert”.

⁵ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 13.

⁶ Maria de Lourdes Cândia Martins. 1994. *L'imaginaire du végétal dans l'oeuvre de Jean Genet: enracinement et explication du monde*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p. 11.

Gracq, em particular os de André Breton, mas também de Baudelaire, Stendhal e Valéry, abrindo a possibilidade da sua melhor compreensão.

Gracq, também ele, parece indicar um caminho que nos permitirá aceder aos possíveis do seu imaginário através da referência a “une grille [...] plus ancienne que nous, mais lacunaire et comme trouée, [qui] déchiffre au hasard de ces promenades inspirées les lignes de force qui seront celles d'épisodes de notre vie encore à vivre” (*EE*, II: 527).

A bibliografia apresentada na parte final deste estudo divide-se em quatro secções. A primeira integra a globalidade dos textos de Julien Gracq e não apenas aqueles sobre os quais nos debruçaremos de acordo com a organização do nosso *corpus*. Se assim procurámos dar a visão de uma obra não só vasta como diversificada, optámos, no entanto, pela abordagem da sua vertente romanesca, reunida nos dois volumes da «Bibliothèque de la Pléiade» que integram (até à data) as suas obras completas publicadas pelas edições Gallimard. Para além de constituir uma referência incontestável, amplamente reconhecida, esta publicação oferece-nos ainda a possibilidade de analisarmos um texto revisto pelo próprio autor.

Na segunda parte, foram incluídos estudos críticos sobre Julien Gracq. Sem pretendermos fornecer uma bibliografia exaustiva, indicamos, sobretudo, os textos que mais contribuíram para a elaboração deste trabalho que, de certa forma, se apoiou, por um lado, na bibliografia cronológica de Peter Hoy, que nos facilitou a referência das obras publicadas sobre o autor até 1972, e, por outro, no inventário de trabalhos inéditos levado a cabo pela Biblioteca da

Universidade de Angers, na proximidade do lugar da emergência da obra do escritor e onde se encontra o fundo de documentação «Julien Gracq»⁷, divulgado através da internet. Uma informação, aliás, que nos foi facultada pelo próprio autor, através da entrevista que nos concedeu na sua residência em Saint-Florent-Le-Vieil, a 30 de Maio de 1999.

Acresce a esta enumeração uma série de referências a textos que se possam relacionar com o imaginário do autor e que integram uma terceira secção, na qual se inclui uma lista de estudos críticos e teóricos em que a nossa investigação se apoiou.

Na quarta e última secção incluímos obras de natureza diversificada, nomeadamente Dicionários e Histórias da Literatura.

Todas as referências aos textos de Gracq reenviam para os dois volumes das suas *Obras Completas* (1989 e 1995), publicadas pelas edições Gallimard, na Colecção «Bibliothèque de la Pléiade», e organizadas por Bernhild Boie, com a colaboração de Claude Dourguin para o segundo volume. Utilizaremos as abreviaturas dos títulos indicadas no início deste trabalho, mencionando o volume em que se integra. Sempre que possível, indicamos a data da primeira edição.

⁷ O fundo de documentação «Julien Gracq» da Biblioteca da Universidade de Angers poderá ser consultado através do site: [http://buweb.univ-angers.fr/EXTRANET/Julien GRACQ/juliengracq.html](http://buweb.univ-angers.fr/EXTRANET/Julien%20GRACQ/juliengracq.html) e encontra-se dividido em três secções: “Les éditions des oeuvres de Julien Gracq”, “Les études et ouvrages critiques publiés sur Julien Gracq, ainsi que des dossiers de presse et documents” e ainda “un fond de mémoires et thèses universitaires”.

Capítulo I

Entre o Real e o Imaginário

Entre o Real e o Imaginário

“Le monde est un, tout est en lui; de la vie banale aux sommets de l'art, il n'y a pas rupture, mais épanouissement magique”.

Julien Gracq, Entrevista concedida a Jean Carrière.

No percurso da obra de Julien Gracq, poder-se-ão delimitar dois períodos de escrita bem distintos. Um primeiro e longo momento, compreendido entre 1938 e 1970, é dominado pela ficção narrativa, apesar da publicação intercalada de textos não ficcionais de carácter ensaístico,⁸ também reenviando para a sua experiência poética. É, sobretudo, neste período da sua prática literária que se integra a produção romanesca, uma modalidade de escrita que o autor depois abandonou, e sobre a qual o nosso trabalho

⁸ Referimo-nos, em particular, à obra André Breton. *Quelques aspects de l'écrivain*, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*

incidirá. Gracq publicará, então, *Au château d'Argol* (1938), seguido de *Un beau ténébreux* (1945), *Le Rivage des Syrtes* (1951), *Un balcon en forêt* (1958) e *La Presqu'île* (1970), em qualquer dos casos uma ficção narrativa que, de certo modo, se aproxima do paradigma literário criado pelo romance do século XIX, ao subordinar a sua evolução à linearidade dos acontecimentos narrados. Nela se recorre ainda à história como uma implicação de acontecimentos, necessária para a sua narrativa, embora não obedecendo ao dinamismo das aventuras que se sucedem e estruturam o romance tradicional de Balzac. Se dele se afasta, mantém-se, no entanto, ainda ligado ao gosto pelos destinos individuais dos heróis, não como resposta a um desejo de realismo, mas porque a sua ficção hesita entre o real e o imaginário. Contemplando o tempo presente, este será, contudo, desrealizado, e o espaço, na dependência do qual ele adquire o seu sentido, ganhará uma dimensão simbólica: "A História não tem pontos de orientação, a geografia não se situa nos mapas reais", observa Jean-Yves Tadié na sua reflexão sobre *Le Rivage des Syrtes*⁹.

Ultrapassando as fronteiras do real, a narrativa ronda os domínios da «surréalité» que a levam à suspensão do tempo e a privilegiar a apreensão do espaço¹⁰ e, assim, também a uma outra vertente, poética, como "*sensation d'univers*"¹¹, no dizer de Valéry, resultante da contemplação do sujeito, que lhe permite fixar a paisagem sem, contudo, a imobilizar:

"L'état ou émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un *monde*, ou système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent, *chacun à chacun*, à

⁹ Jean-Yves Tadié. 1992. *O romance no século XX*. Lisboa: Publicações D. Quixote, Coleção Nova Enciclopédia, p. 94.

¹⁰ Não só a estrutura de *Le Rivage des Syrtes* como também a dos outros romances do autor "é antes de mais espacial, geográfica", observa ainda Jean-Yves Tadié, *Id. Ibidem*, p. 93.

¹¹ Cf. Paul Valéry. 1957. *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris: Ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1363.

ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés”¹².

Num segundo espaço de tempo, situado entre os anos 70 e 90, surgem obras de difícil classificação – antologias de textos vários, notas pessoais, fragmentos de um percurso pessoal, notas de viagem¹³ - ou ainda reflexões no âmbito da crítica ensaística, um conjunto de textos que, de *Préférences a Lettrines*, de *La Forme d'une ville* a *Autour des sept collines*, abordam a dimensão autobiográfica nos termos a que se refere Jean-Yves Tadié: “Outrora, a autobiografia acompanhava o romance [...]; agora substitui-o”¹⁴.

Gracq virá a abandonar progressivamente a ficção para privilegiar produções que se enquadram em géneros bem distintos e onde se dá a conhecer o percurso ideológico e poético que orienta a sua produção literária, nomeadamente através de entrevistas, ensaios críticos e panfletos.

Rebelde aos cânones e classificações, essa escrita fragmentária, onde se poderá incluir *La Forme d'une ville*, *Autour des sept collines* e *Les Eaux étroites*, rompe com a coesão nuclear que orientava ainda a construção do seu romance, vindo agora propor um conjunto de textos também trabalhados pelo imaginário onde se confirma a sua capacidade de emancipação relativa aos suportes referenciais do mundo real. Sobre esta diversidade de géneros que marca a sua escrita, o próprio autor procurará dar uma explicação:

“Un écrivain est surtout sensible à l'évolution de son écriture, qui l'éloigne de ses premiers livres [...]. J'ai le vif

¹² *Id. Ibidem.*

¹³ Como “Autour des sept collines” o poderá exemplificar. Cf. Julien Gracq. 1995. *Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

¹⁴ Jean-Yves Tadié, *O romance no século XX*, *Op. cit.*, p. 40.

sentiment, pour mes premiers livres, d'étapes d'immaturation personnelle que j'ai franchies l'une après l'autre"¹⁵.

Se a sua evolução parece assim justificada, poderemos também reconhecer que o autor sempre se recusará, aliás como frequentemente o afirmou, a circunscrever o literário num espaço fechado de um único género. Até porque escrever, para Gracq, se afigura um acto que exclui, à partida, quaisquer limitações ou imposições conceptuais. Escreve-se, porque "on a envie tout bonnement de communiquer quelque chose: une remarque, une sensation, une expérience"¹⁶, ou simplesmente porque "Il arrive que l'écrivain ait envie tout simplement d'«écrire»" (*EL*, II: 656), se não também de

"procéder en écrivant à un règlement de comptes intime, où la considération du public n'a pas de part: règlement de comptes, par la vertu stabilisante de l'écriture, avec le *flou* décevant et la bile du film intérieur – règlement de comptes aussi avec la paresse, l'inertie de l'esprit en liberté, par l'exercice strict des pouvoirs propres à la langue"¹⁷.

¹⁵ Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Roudaut, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1227. Ainda sobre as suas observações relativamente aos livros que escreveu, consultar a entrevista concedida a Jean Carrière, *Id. Ibidem*, sobretudo, da página 1255 à 1262.

¹⁶ À pergunta "Pourquoi écrivez-vous", Julien Gracq responde: "Je ne crois pas qu'on puisse donner à cette question une réponse simple. Dans une mesure impossible à déterminer, mais qui n'est sans doute jamais tout à fait négligeable, on écrit parce qu'on a déjà écrit – bien avant même son premier livre et dès l'enfance – des "rédactions", puis des "dissertations" (ni le peintre, ni le musicien ne connaissent ce rail posé pour nous, et emprunté de bonne heure). Il m'est arrivé certainement d'écrire pour communiquer des idées, des images, ou même simplement un mouvement d'humeur: un genre comme le pamphlet, par exemple, ne peut être abordé autrement. ("Pourquoi écrivez-vous", *Libération*, número hors série, mars 1985, pp. 66-67).

¹⁷ Consultar entrevista "Pourquoi écrivez-vous", in *Libération*, número hors série, mars 1985, pp. 66-67.

Seja como for, essa variedade que caracteriza a sua produção literária não impede que ela seja animada pelas mesmas perspectivas ao se desenvolverem as tensões e os temas obsessivos da ficção.

No universo desta sua experiência, a ficção, enquanto representação de um mundo possível, poderá levantar questões amplamente debatidas no seio da literatura, nomeadamente a da delimitação de fronteiras entre o real e o ficcional, marcada ou não pela simulação ou a mentira deliberada¹⁸. Segundo Hume,

“Les poètes, eux-mêmes, bien que menteurs par profession, tentent toujours de donner un air de vérité à leurs fictions”¹⁹.

Esta questão radica-se na mudança de postura filosófica que assentava na ideia clássica de uma única realidade, permitindo a identificação do referente com o representado, de acordo com a aceitação de uma multiplicidade de versões igualmente válidas do mundo.

Tendo em conta o âmbito da segunda questão evocada, reconhecer-se-á que contar uma história pode levar à extrema separação entre o facto e a ficção, entre real e imaginário. Gracq dirá que:

“Quand il n'est pas songe, et, comme tel, parfaitement établi dans sa vérité, le roman est mensonge, [...] et d'autant plus mensonge qu'il cherche à se donner pour image authentique de ce qui est” (*LT*, II: 176)

¹⁸ Cf. Margaret McDonald, “Le langage de la fiction”, in Gérard Genette (Dir.). 1992. *Esthétique et Poétique*. Paris: Seuil, p. 208.

¹⁹ Hume citado por Margaret McDonald, *Id. Ibidem*.

Alargando e sistematizando as possibilidades de reflexão teórica que neste campo se abrem, Margaret Macdonald²⁰ considera esta «forma de mentira» um processo estratégico a que recorrem os escritores, os contadores de histórias, para levar o leitor a aceitar as suas quimeras, como a “imagem autêntica” a que se refere Gracq, como verdades. Assim, levá-lo-ão também a aceder ao que Coleridge designou como “estado de ilusão”, com o objectivo de anular ou diminuir a distância que separa a ficção do mundo real:

“Un conteur ne se borne pas à avancer des assertions qu'il sait être fausses, mais se sert de tous les stratagèmes que lui offre son art pour amener le public à accepter ses chimères. Car, quel était le but des anciennes formules incantatoires par lesquelles débutaient les récits [...], et quel est celui de leurs équivalents modernes, si ce n'est d'envoûter le public afin d'imposer silence à ses facultés critiques, de l'amener à suspendre son incrédulité et de le faire accéder à cet état d'«illusion» dont a parlé Coleridge et qu'il a rapproché du rêve?”²¹

Isso não significará, porém, que o escritor conte a verdade que, no entanto, o escritor de *Lettrines* não excluirá do romance quando, através da ambiguidade poética da sua formulação, o vê como “songe” e não como “mensonge”. Caberá ao autor incitar o leitor a recorrer à sua imaginação de o incluir no seu jogo de «faire-semblant», como dirá Pavel²² na sua reflexão teórica sobre as entidades ficcionais, passando pela experiência de persuasão e sedução de uma história. Significa que, mesmo que o leitor não acredite verdadeiramente naquilo que o autor lhe conta, se deixa persuadir pela

²⁰ *Id. Ibidem*, p. 209.

²¹ *Id. Ibidem*.

²² Thomas Pavel. 1988. *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.

história²³. Como defende Walton, as obras de ficção não são simples propostas, mas os instrumentos de “un jeu de *faire-semblant*”²⁴. Nesta perspectiva, mais do que uma entidade que contempla o mundo ficcional como observador, o leitor é encarado no interior desse mundo de ficção, ao menos durante o seu breve espaço de tempo, como “verdadeiro”, “real”.

Se Julien Gracq parece mostrar-se adverso à economia da narrativa, que confere a cada unidade da ficção um carácter funcional, obedecendo a uma relação de implicação²⁵, tal como a evoca Gérard Genette, é nesse sentido que a sua perspectiva idealista, marcada por reminiscências surrealistas, se poderá, paradoxalmente, aproximar da que orienta a dos escritores do Nouveau Roman. Gracq apoia-se em elementos destituídos de valor para essa economia narrativa, mas que, assim, lhe permitem criar os fundamentos do seu imaginário. Contemplando gestos e discursos das personagens, os pequenos detalhes ou os pequenos actos do quotidiano, tal como na mesma época o fizeram um Michel Butor ou uma Nathalie Sarraute, integrados, contudo, numa perspectiva diferente, o escritor não deixará de ter em conta as ressonâncias do real, de estabelecer relações entre este e a ficção. Personagens que falam e agem, na evocação de situações correntes, adquirem uma existência própria nesse mundo relativo do texto, mas que sempre apelará à dinâmica interpretativa do leitor, à sua capacidade de ver e compreender o invisível, de descobrir, ou imaginar, o imaginário:

“Les personnages, en effet, dans un roman tout comme
dans la vie, vont et viennent [...] hommes et choses, toute

²³ Esta problemática remete para a questão do universo das sociedades que crêem nos mitos. Personagens, deuses e heróis, dotados de toda a realidade que o mito lhes podia oferecer, incarnavam a verdade com toda a sua pujança: Zeus, Hércules, Páris, Édipo, Helena, não eram consideradas personagens imaginárias, nem tão pouco colocadas ao mesmo nível da realidade do mais comum dos mortais.

²⁴ Kendall Walton citado por Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *Op. cit.*, p. 74.

²⁵ “C’est cette logique paradoxale de la fiction qui oblige à définir tout élément, toute unité du récit par son caractère fonctionnel”, in Gérard Genette. 1969. *Figures II*. Paris: Seuil, Coll. Points, p. 94.

distinction de substance abolie, sont devenus les uns et les autres à égalité *matière romanesque* – à la fois agis et agissants, actifs et passifs, et traversés en une chaîne ininterrompue par les pulsions, les tractions, les torsions de cette mécanique singulière”. (EL, II: 558)

Embora tratando-se de estruturas distintas, a ficção vai buscar ao real a sua verdadeira “matéria romanesca” para a investir dessa “mecânica singular” de pulsões, que exigirá uma recepção atenta do texto. Nesse processo, ela libertar-se-á (também) de uma sujeição ao real a que o texto apenas recorre para fundar o seu imaginário. Subitamente animados de vida, os mais pequenos detalhes, ou sinais, podem tornar-se reveladores de sentidos:

“La «vie» d'un roman – puisque, paraît-il plus d'une fois vie il y a – n'est attribuée après coup à la seule animation apparente de ses personnages que par une assimilation instinctive, et abusive, au monde réel”. (EL, II: 559)

Se a ficção de Gracq se mantém, contudo, ainda ligada ao mundo real, os seus mundos são apenas possíveis, mundos ficcionais, “incompletos e inconsistentes”, construções imaginárias, como os verá Pavel²⁶. É o que parece confirmar Gracq ao reflectir sobre a literatura, nas propostas que apresenta de mundos possíveis da ficção, onde o desejo virá emergir:

“La littérature, et, dans la littérature, la fiction très particulièrement, est par essence proposition d'un possible, d'un possible qui ne demande qu'à se changer éventuellement en désir ou en volonté”. (EL, II: 557-558)

²⁶ “Les mondes de la fiction sont par définition incomplets et inconsistants [...], irrémédiablement imaginaires”, in Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Op. cit., p. 98.

Propostas de possíveis que só se referem, finalmente, ao próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual. Pela escrita, constroem-se outras realidades, ficcionais, com o seu próprio mundo de referência, mundos possíveis, como o autor também designou, justificando-os pela vontade espontânea de comunicar qualquer coisa:

“La parole est éveil, appel au dépassement [...]; Le livre ouvre un lointain à la vie”. (EL, II: 557)

Tendo em conta o intercâmbio entre o real e a ficção visível em Gracq na associação dos actos de o ler e de a escrever na obra *En lisant en écrivant*, Gracq verá o livro como abertura de um horizonte longínquo para a vida, através de “une rencontre entre une certaine situation historique [...] et la pente même de mon imagination”²⁷. Ao dar essa informação, o autor parece abrir também uma possível via de acesso à sua produção literária: a que situa o leitor entre a história e a ficção, a realidade e a imaginação, na ambiguidade de um percurso que o conduz do real ao nível do sonho. Já Béguin, ao trabalhar a visão romântica, considera o paralelismo destas duas situações a que todo o ser humano se encontra submetido:

“Nous étonnerons-nous toujours de vivre deux existences parallèles, mêlées l'une à l'autre”²⁸.

À vida real sobrepõe-se a imaginação onírica, sendo as imagens e os temas recorrentes da obra do autor reveladores da incessante comunicação com essa outra realidade, mais vasta, anterior, porventura superior à da vida

²⁷ Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Roudaut, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1215.

²⁸ Albert Béguin. 1991. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, p. IX.

individual. A imaginação, tal como aparece definida em *Préférences*, é “un résidu de souvenirs. Au fond, l'imagination est un effet de sentiments”²⁹ (PF, I: 855).

Através desta sua definição, ele poderá também dar a entender o porquê das suas fixações temáticas, fazendo emergir os “souvenirs”, as experiências da vida resultantes da relação do indivíduo com o mundo, da sua confrontação com o real. Para além dessa memória afectiva, os textos de Gracq evocam também uma outra que se traduz nos seus diálogos preferenciais com outros textos. “Toute oeuvre est un palimpseste” (BT, I: 146), diz Allan de *Un beau ténébreux*³⁰. E, como palimpsesto, a de Gracq mostrará o seu fascínio pelas grandes lendas medievais, que ele aborda longamente no prefácio da sua única produção teatral, *Le Roi Pêcheur*, para vir a destacar, de entre aquelas que marcaram profundamente a sua óptica, a do Graal. Às suas múltiplas interpretações através do tempo, o autor acrescenta a do *Parsifal* de Richard Wagner³¹. No entanto, liberta-se da interpretação tradicional desta lenda-mito, atribuindo-lhe um sentido da busca humana interiorizada.

Da lenda da Idade Média, retém essencialmente o tema da espera: “Attendre - espérer - implorer [...]. Quel métier d'homme!” (RP, I: 337-338). O mesmo, aliás, que toma como referência fundamental do Romantismo alemão e sobre o qual reflecte longamente em *Préférences*. Este tema romântico enquanto “attente lourde de signification”, como o considera Marie Francis³²,

²⁹ É de sublinhar que esta citação utilizada por Julien Gracq é retirada de Alain, in *En lisant Dickens* (PF, I: 855).

³⁰ “Qui peut savoir quelle puissance de conjuration recèle ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit. Toute oeuvre est un palimpseste - et si l'oeuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique” (BT, I: 146).

³¹ Numa entrevista concedida à revista *Nouvelles littéraires*, de 25 de Julho de 1963, à pergunta “Dans une île déserte quel livre emporteriez-vous?”, Julien Gracq responde: “[...] j'emporterais *Parsifal*”.

³² Marie Francis. 1979. *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris: Nizet, p. 16.

impõe-se pelo seu carácter de imprevisibilidade e consequente possibilidade de um acontecimento gerador de profundas transformações.

Julien Gracq valoriza, desta forma, leituras preferenciais transportadas pela memória, conjugando-as e reconfigurando-as pelo trabalho da sua imaginação:

"La mémoire, en effet, a retenu surtout ce que ces images élues étaient capables de vivifier, d'électriser, tout ce qui était en somme matériaux bons conducteurs". (PF, I: 855)³³

Reavivada pela sensação de um instante, a memória literária permite compreender como o lido se inscreve no vivido, estabelecendo, dessa forma, a comunicação entre o texto e uma experiência do mundo, entre o real e a ficção. Da paisagem literária revisitada, as imagens eleitas fazem despertar a emoção, dando origem a correspondências que vibram do interior do imaginário textual:

"Ces images alors lèvent une espèce d'émotion singulière, une lueur d'apparition, elles sont douées d'un très grand pouvoir d'ébranlement ... On les devine de loin, avant même qu'elles aient pris forme, à l'émotion confuse qui se réveille rien qu'à leur pressentiment". (PF, I: 847-848)

Para Gracq, a base de toda a criação literária encontra-se precisamente nessas emoções decorrentes do contacto entre o homem e o mundo sensível,

³³ A este respeito, Julien Gracq cita Alain, que considera resumir a sua própria definição: "L'idée faible c'est celle sur laquelle j'ai vécu, sur laquelle nous vivons tous, à savoir que l'imagination est un résidu de souvenirs. Au fond, l'imagination est un effet des sentiments. Dominer toutes ses pensées par un sentiment représenté, c'est imaginer et non pas se souvenir. En effet, chacun a pu remarquer que des images très simples sont réelles et présentes comme par privilège; c'est qu'on les connaît, c'est qu'elles *reviennent*. La force d'imagination consiste en ce qu'on donne à un souvenir très simple une force de maladie" (PF, I: 855).

que se associam às imagens, de acordo com o que considera dois tipos de sensibilidade: por um lado, a da adesão ao mundo, esse "*sentiment du ouï*" (PF, I: 872), por outro, o da sua renúncia, "la sécession de l'homme avec lui-même [...] sécession et dégoût de l'homme en face du monde" (PF, I: 874) que fará depender da sensibilidade positiva "vibre par excellence de ce sentiment du ouï" (PF, I: 874), através do qual se virá a desenvolver a actividade imaginária. Adesão que se dirá através da percepção de um espaço submetido ao tempo, também ela condicionada, no dizer do autor, pelo tempo das estações, mostrando-se, contudo, preferencialmente ligada ao Outono que, através da solidez da sua substância, de acordo com uma sua visão já poética, é capaz de repercutir e, assim, de permitir associar os elos de uma "corrente imaginativa":

"Pour moi, certainement, ces heures se placent surtout en automne. Pas l'automne des feuilles mortes: plutôt la première fraîcheur qui se glisse à la fin des jours d'été, où [...] l'air devient solide et plus résonnant que d'habitude. [...] Je suis certain qu'un puissant courant imaginaire peut sourdre de la perception, vive, et - entendez-le bien - entièrement blanche, vide, de telles heures, dont on peut s'imbiber vraiment. [...] L'envie de commencer un livre m'est toujours venue à de telles périodes". (PF, I: 845-846)

O contacto estabelecido entre o homem e o mundo sensível faz despertar as potencialidades da escrita, orientadas para esse espaço de trocas da imaginação, onde se cristalizam as imagens e se configuram os temas que suportam o seu imaginário. Assim estabelecido, esse contacto abrirá também a Gracq as vias para a sua tentativa de aceder ao «surréal», através da conquista da unidade, pela supressão dos contrários:

"Elle [la surréalité] est essentiellement suppression de contradictions, élimination des antinomies, son pressentiment est celui d'une totalité sans fissure où la conscience pénétrerait

librement les choses, et s'y baignerait sans cesser d'être, où l'irréversibilité du temps s'abolirait avec le passé et le futur"³⁴.

A tão pretendida reconciliação, veiculada pela "supressão de contradições" e reiterada pela "eliminação de antinomias", prazer ou desejo de totalidade, manifesta-se, acima de tudo, através da tensão que preside à organização de toda a obra e que permite também detectar um contacto com outros textos, nomeadamente os de Breton, que a memória literária sempre evocará. Ao recusar a oposição entre real e imaginário, Julien Gracq aproxima-se das tendências surrealistas que procuravam unir estes dois estados numa realidade única, absoluta, «la surréalité», apoiando-se na imaginação onírica como meio de anular as fronteiras entre eles:

"Quand on a dit que les choses *parlent à l'imagination*, on a tout dit". (PF, I: 856)

Capaz de desdobrar o mundo das percepções directas através da capacidade de evocar imagens e consequente representação de mundos possíveis, a imaginação possui o dom de distanciamento da realidade presente. Se, como observa Starobinsky, ela possui o poder de antecipação, poderá desde logo apresentar a configuração do realizável antes que este se realize. É, assim, que a imaginação coopera com a "função do real" na adaptação a um outro mundo sonhado, exigindo que se deixe o espaço e o tempo presentes, que se ultrapassem as suas coordenadas para se poder aceder, ainda que por breves instantes, a um plano irreal ou futuro.

No plano do discurso, é pela imagem poética que se apagam as fronteiras entre realidade e ficção, entre real e imaginário, criando-se outras realidades

³⁴ Cf. "Appendices", in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 1015.

possíveis, com base na sua plurissignificação. Aguiar e Silva³⁵ dirá que esta se enraíza nas relações metonímicas e analógicas que o símbolo literário mantém, quer com estruturas sócio-culturais, quer com estruturas psíquicas profundas e inconscientes, sobre as quais Jung também reflecte ao considerar os mitos e os arquétipos que encontraremos associados à escrita de Julien Gracq.

Também para Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism*³⁶, a obra basilar da crítica moderna, essa plurissignificação assenta em raízes míticas e arquetípicas. O que significa que estas duas dimensões da plurissignificação literária não se excluem uma à outra, não são contraditórias, antes se complementam, pois representam os dois níveis confluentes em que se desenvolve a existência humana: a temporalidade e a conjuntura epocal, por um lado e, por outro, os estratos mais profundos e obscuros do psiquismo humano (as impulsões do *id* designadas por Freud, comunitária herança transsubjectiva vinda dos tempos primogénios, segundo Jung). Pela interligação entre esses significados históricos e simbólicos de que nos fala Aguiar e Silva, se cruzam mundos reais e imaginários.

Julien Gracq leva mais longe essa perspectiva e, como os surrealistas, é sensível às manifestações da vida inconsciente, à certeza da existência irracional de uma outra realidade que levaria o ser humano a escapar aos limites da realidade terrestre.

As tendências mais marcantes que orientam a obra parecem manifestar uma adesão ao Surrealismo, entendido através da definição de Breton, ao considerar que o real (ou o «surréel») só se atinge através da actividade livre do espírito ditada pelo pensamento, na ausência de qualquer controlo exercido pela razão. Gracq deixar-se-á também seduzir pelo Romantismo alemão, em

³⁵ Vítor Manuel de Aguiar e Silva. 1984. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, p. 658.

³⁶ Northrop Frye. 1966. *Anatomy of criticism*. New York: Atheneum.

particular por Novalis, que promete uma semelhante reconciliação entre o sonho e a vigília, entre a poesia e o real. A sua preferência recai sobre *Henri d'Ofterdingen*³⁷, mais precisamente na sua primeira parte, que incide no tema da espera e do pressentimento. Esta predileção, preferência que remete para a da transgressão das regras e das convenções, leva a considerar a ruptura, por parte de um herói, com a ordem estabelecida da razão e da verosimilhança.

Se Gracq poderá manter ainda alguns laços com o romance do século XIX, no seu percurso da linearidade narrativa, como referimos anteriormente, afasta-se dele, no entanto, ao recusar as convenções que o regem e que ele condena pelos constrangimentos que impõem à sua concepção: a aliança entre o autor-leitor, o recurso à personagem-tipo, bem como a delimitação rigorosa da intriga, onde vê a exclusão da interpretação³⁸. Ao afastar-se do realismo, propõe-se ir para além da realidade a fim de encontrar o que considera verdadeiramente importante, o domínio onde se torna possível a comunhão do consciente e do inconsciente, que permitiria ao homem viver em harmonia com o universo. O seu profundo acordo com o mundo revelar-se-ia, pois, como a condição essencial para atingir a plenitude humana. Recusando a referência realista ao presente da história do quotidiano, Gracq responde às exigências que Breton impõe ao romance surrealista. *Nadja*³⁹, onde, aliás, se manifesta uma visão crítica do realismo-naturalismo, contra o qual Breton se insurge mais explicitamente nos seus *Manifestos*, é disso bem um exemplo:

"L'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de

³⁷ Julien Gracq apresenta as suas reflexões sobre *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, em particular em *Préférences*. Cf. Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, pp. 983-1000.

³⁸ Na sua opinião, o mais célebre *incipit* da ficção francesa "*La marquise sortit à cinq heures*" desqualifica o romance devido ao estilo gratuito, puramente informativo e simples.

³⁹ André Breton. 1988. *Nadja*, in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. [...] La clarté confinant à la sottise"⁴⁰.

Apesar de se opor à divisão da literatura em escolas e movimentos, Julien Gracq, no prefácio de *Au château d'Argol* (o seu primeiro romance), manifesta já a sua admiração e preferência pelo referido movimento, considerando-o como:

"une école littéraire qui fut la seule [...] à apporter dans la période de l'après-guerre autre chose que l'espoir d'un renouvellement – à raviver les délices épuisées du paradis toujours enfantin des explorateurs". (CA, I: 3)

Excedendo o domínio da esperança, o Surrealismo teria sido, no seu tempo, a única tendência da literatura a permitir-lhe uma renovação, embora em termos de regressão, enquanto redescoberta de um universo imaginário associado às origens da infância. No literário, segundo uma perspectiva poética alargada, Gracq verá então a possibilidade de se aceder ao "réel absolu" (PF, I: 986), como lugar da verdade e libertação, manifestando, assim, um desejo que, no entanto, só o sonho levaria a concretizar. "Le monde se fera rêve, le rêve se fera monde" (PF, I: 986), uma visão que poderá justificar esse mundo ficcional do autor, fechado sobre si mesmo, fora de um tempo e de um espaço reais, criando a sua própria dimensão cronotópica. Diremos, com Bridel, que "c'est un univers imaginaire et par là-même surréel, d'un réel déréalisé ou surréalisé"⁴¹.

⁴⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 313.

⁴¹ Yves Bridel. 1981. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*. Lausanne: L'Âge d'Homme, p. 121.

Através da adesão a Breton, tal como Gracq o verá no ensaio que a ele lhe consagra, reunindo a perspectiva romântica do homem em comunhão com o seu meio e a surrealista que procura a anulação dos contrários⁴², seria também da sua própria visão que se viria aqui dizer, oscilando entre real e imaginário, recusando-se a opor estes dois mundos que se lhe apresentam como complementares. Em concordância com Breton, vindo a prolongar as vias do Surrealismo, Gracq acredita na

“résolution future de ces deux états en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*”. (AB, I: 441)⁴³

Nesta sua concordância, ele viria prolongar as vias do Surrealismo, sem se afastar do Romantismo alemão. As personagens que constrói são

“familiers seulement des signes et des présages, n'ayant plus commerce qu'avec quelques grandes incertitudes nuageuses et catastrophiques”. (BF, II: 78-79)

Sensíveis aos sinais, estes heróis, considerados por Marie Francis “homens do pressentimento”⁴⁴, perscrutam e comunicam, atentamente, com

⁴² “Un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement”. Este texto figura no *Second Manifeste du surréalisme* de André Breton, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 781. É de salientar que este mesmo excerto é citado por Julien Gracq no Prefácio de *Le Roi Pêcheur*, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 331.

⁴³ André Breton citado por Julien Gracq. Cf. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 319.

⁴⁴ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 23.

o meio exterior, sendo a sua aventura uma “*chanson du guetteur*” bem ao gosto de Breton⁴⁵.

Nesta perspectiva, o pensamento surrealista de Julien Gracq mostra-se analógico, sendo através da analogia que se exprimem as correspondências, numa outra adesão ao Simbolismo da poética de Baudelaire. Sublinhando a presença do mistério sem, contudo, desvendar os sinais, limitar-se-á a apresentar o universo diegético para deixar ao leitor a tarefa de o interpretar, negligenciando o *logos* discursivo em proveito das livres associações, à semelhança da prática de Breton, tal como ele se apresenta em *Signe ascendant*:

“Je n’ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique [...] J’aime éperdument tout ce qui, rompant d’aventure le fil de la pensée discursive, part soudain en fusées illuminant une vie de relations autrement féconde”⁴⁶.

Essa liberdade aqui referida, que abre à escrita um campo ilimitado de possíveis, impõe-se a Gracq, que a considera a condição *sine qua non* da elaboração do seu romance:

“Ce que le roman a le devoir d’être ou de ne pas être, les éléments où le romancier a le droit de puiser et les points de vue qu’il doit s’interdire, les sens dont l’usage sera licite pour l’écrivain, [...] ce sont des questions qui ne m’obsèdent pas [...]. Je m’en tiens modestement, pour ma part, à la revendication de la liberté illimitée”. (*LT*, II: 174-175)

⁴⁵ André Breton, *L’Amour fou*, citado por Julien Gracq em *André Breton. Quelques aspects de l’écrivain*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 471.

⁴⁶ André Breton, “Signe ascendant”, in *La clé des champs*, *Œuvres Complètes*, T. III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 766.

Uma “liberdade ilimitada” que virá ampliar o poder da imaginação. A capacidade de as imagens darem a ver situa-se não ao nível da imaginação abstracta, mas no prolongamento da visão. Dizemos, com Clément Borgal que é ela que intervém no sentido de “fazer ver” para além do objecto, de um ser ou de uma paisagem, as realidades de um espaço e de um tempo cujas aparências apenas deixam adivinhar⁴⁷.

⁴⁷ Clément Borgal. 1993. *Julien Gracq, L'écrivain et les sortilèges*. Paris: PUF, p. 65.

1. Temporalidade aparente

Em *L'Être et le Temps*, uma reflexão sobre a ontologia existencial, Martin Heidegger demonstra que o verdadeiro sentido da existência reside na temporalidade, sendo essa dimensão essencial do ser humano "l'horizon de toute compréhension et de toute explicitation de l'être"⁴⁸. No universo poético de Julien Gracq, esse horizonte demonstra o lugar relevante que a problemática do tempo na sua obra adquire e que se traduzirá pela memória individual e pela da história, comprovada pelas sucessivas digressões retrospectivas, incidências antecipadoras ou bruscas paragens na sequência dos eventos diegéticos. Serão disso também testemunhos os textos fragmentários, alternados de forma voluntária com reflexões consagradas a certos períodos históricos bem delimitados (como é o caso da Segunda Guerra Mundial em *Un balcon en forêt*), ou ainda as recordações pessoais de infância e das viagens realizadas pelo autor. Se, nessa procura da compreensão do homem, deve ser entendida a sua natureza em termos de vivência temporal, enquanto forma de inscrição no fluxo de uma cronologia, ter-se-á de observar, no entanto, que em Gracq o tempo e o espaço mantêm um relacionamento de mútua implicação. Um «aqui» será um «agora» que diz também do passado na confusão com o presente, através das representações de lugares trabalhadas pela memória afectiva:

⁴⁸ Martin Heidegger. 1964. *L'Être et le Temps*. Paris: Gallimard, p. 34.

“La cité est peuplée, encore aujourd’hui, pour moi, non de lieux célèbres, mais d’endroits où j’aime me tenir, parfois (tant le présent et le passé se mêlent confusément dans le sentiment que j’ai de Nantes) matériellement, parfois en souvenir”. (FV, II: 826)

É o que parece vir ao encontro do pensamento de Bakhtine quando chamou a atenção para os laços indissolúveis entre o temporal e o espacial, nessa correlação que propôs à história literária, designando-a pelo termo de “cronótopo”, utilizado pelas matemáticas:

“Dans le *chronotope* de l’art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l’art, tandis que l’espace s’intensifie, s’engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l’Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l’espace, celui-ci est perçu et mesuré d’après le temps. [...] Nous appellerons *chronotope* ce qui se traduit par «temps-espace»: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature”⁴⁹.

Como Breton, Julien Gracq virá a considerar o ser como prolongamento dos elementos espacio-temporais, procurando, dessa forma, um acordo imediato com o mundo exterior, só possível através da sensação, essa “fusion d’un instant du passé et d’un instant du présent”, tal como o vê Bernhild Boie⁵⁰. Na mesma perspectiva, Helena Buescu⁵¹ considera possível, pela

⁴⁹ “Ce terme est propre aux mathématiques; il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d’Einstein. Mais le sens spécial qu’il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l’introduire dans l’histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c’est qu’il exprime l’indissolubilité de l’espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l’espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu sans toucher à son rôle dans d’autres sphères de la culture”. Mikhail Bakhtine. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, p. 237.

⁵⁰ Cf. Introdução de Bernhild Boie ao primeiro volume das *Obras Completas* de Julien Gracq da Coleção Pléiade, *Op. cit.*, p. XXIX.

sensação, a conversão do exterior em paisagem, lugar de êxtase, de corporalização de um sentimento de «estesia», afigurando-se como um mútuo processo intelectual e corporal, uma perspectiva dinâmica e orgânica do universo, ao proceder à integração funcional do sujeito. Por ocasião de uma viagem que, dada a recorrência da sua evocação, parece ter marcado o percurso ficcional do autor⁵², a contemplação (e a descrição), mecanismo capaz de fixar a paisagem e o mundo, embora sem os imobilizar, virá a produzir nas personagens, um efeito resultante da articulação dessas múltiplas sensações, levando-as a interiorizar a expressão do tempo. Dela guardarão memórias susceptíveis de desencadear imagens que lhes permitam (re-) actualizar no presente momentos vividos num plano passado. Significa que o autor não pretenderá recusar o papel da imaginação, nem da recordação na vivência das sensações, seja essa recordação dos primeiros anos da sua existência, seja ainda do seu encontro com as diferentes artes:

“Mon esprit est ainsi fait qu’il est sans résistance devant ces agrégats de rencontre, ces *précipités* adhésifs que le choc d’une image préférée condense autour d’elle anarchiquement; bizarres stéréotypes poétiques qui coagulent dans notre imagination, autour d’une vision d’enfance, pêle-mêle des fragments de poésie, de peinture ou de musique” (*EE*, II: 535);

Gracq voltará a centrar-se nesta ideia, para dizer ainda que:

“De telles constellations fixes [...], si arbitraires qu’elles paraissent d’abord, jouent pour l’imagination le rôle de transformateurs d’énergie poétique singuliers: c’est à travers les connexions qui se nouent en elles que l’émotion née d’un

⁵¹ Helena Carvalhão Buescu. 1990. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho.

⁵² A (recorrência da) temática da viagem será abordada, em particular, no terceiro capítulo da primeira parte deste trabalho.

spectacle naturel peut se brancher avec liberté sur le réseau – plastique, poétique ou musical – où elle trouvera à voyager le plus loin, avec la moindre perte d'énergie". (EE, II: 535)

Mais do que matéria da imaginação, a memória virá apresentar-se como energia que, de acordo com B. Boie⁵³, é capaz de desencadear fenómenos de ordem psíquica, de fazer de uma simples reminiscência um elemento condutor do processo das associações de imagens; é nesse sentido que o espectáculo exterior virá a possuir a capacidade de activar os únicos mecanismos susceptíveis de restituírem essa experiência ao sujeito que o percebe, reenviando-o para um outro tempo, enquanto sobreposição do passado e do presente numa temporalidade aparente, ou, como o sugere Gracq, um espaço da intemporalidade:

"L'ancienne ville – l'ancienne vie – et la nouvelle se superposent dans mon esprit plutôt qu'elles ne se succèdent dans le temps: il s'établit de l'une à l'autre une circulation intemporelle qui libère le souvenir de toute mélancolie et de toute pesanteur; le sentiment d'une référence décrochée de la durée projette vers l'avant et amalgame au présent les images du passé au lieu de tirer l'esprit en arrière". (FV, II: 775)

Na equação da problemática da expressão do tempo apresentada em *La Forme d'une ville*, Gracq leva-nos a considerar as reflexões de Maria Alzira Seixo⁵⁴ a propósito do tempo no romance português contemporâneo, segundo

⁵³ "On retrouve partout sous-jacente cette idée que la mémoire ne fournit pas réellement une matière à l'imagination, mais plutôt une énergie [...] pour que ce courant «passe», tout peut à l'occasion, devenir élément conducteur: une expérience, une rencontre, un paysage, une vision d'enfance, un fragment de poésie, de peinture ou de musique. Tout, pourvu que l'imagination y reconnaisse ses fascinations profondes". Cf. Introdução de Bernhild Boie ao primeiro volume das *Obras Completas de Julien Gracq* da Coleção Pléiade, *Op. cit.*, pp. XXXIV-XXXV.

⁵⁴ Maria Alzira Seixo. 1987. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

a qual o ser humano se define como uma realidade que se cumpre em função de duas coordenadas, espaço e tempo: o espaço de “l’ancienne ville” e o tempo de “l’ancienne vie”, na referência textual que torna a cidade como metáfora da existência, caminho a percorrer pela vida, através do qual imagens e recordações indeléveis darão forma e significação ao sujeito que, nesse longo percurso, se irá constituir. No entanto, tratar-se-á de imagens sem qualquer ordem cronológica, imagens soltas, por assim dizer, que, surgidas repentinamente, se virão impor a esse sujeito. O trabalho da memória, na relação que mantém com esta temporalidade, implicando movimento, o de uma «circulation» livre e energia, desenvolvendo uma « projet[ion] vers l’avant», virá, assim, associar a prática ficcional às reflexões fundamentais sobre o tempo, produzidas, em particular, pela vertente da escrita biográfica do autor⁵⁵. Essa amálgama do passado e do presente, resultante da sua «circulação intemporal», aponta no sentido de uma ruptura com o desenrolar linear do tempo, cujas parcelas de real, recuperadas, por vezes, em momentos de acaso, se irão, no entanto, sempre apresentar com a intensidade e clareza da sua expressão anterior, talvez como forma de responder a situações emocionalmente marcantes do passado, porventura até com incidência na construção do presente.

“Une telle rêverie [ascensionnelle] s’éveille surtout à certains moments d’exception, portée, propulsée par le flux d’énergie que libère la réanimation par la mémoire d’objets ou de paysages auxquels s’est attachée pour nous autrefois une tonalité affective violente, comme si cette mémoire en les ressuscitant disposait soudain sur eux d’un pouvoir magique de fission”. (*EE*, II: 541)

⁵⁵ Na vertente da escrita biográfica enquadra-se *La Forme d’une ville* e fundamentalmente *Les Eaux étroites* onde o autor evoca, em retrospectiva, uma viagem a um lugar da sua infância, explorando-o no presente da escrita.

Na prática ficcional, Julien Gracq deixará livre a circulação desses fragmentos de outros tempos e, desse modo, permitirá que Grange introduza no espaço do romance de que se tornará protagonista, lembranças surgidas, diríamos, por acaso:

“[...] il se levait et s'accoudait à la croisée, et regardait un moment les étranges colonnes de lumière tourner lentement, cauteusement dans le ciel d'hiver; un souvenir remontait alors à lui du fond de ses lectures d'enfance: celui des géants [...] poussant leur brame incompréhensible au-dessus des campagnes stupéfiées”. (*BF*, II: 57-58)

Assim, tornar-se-á possível para ele tomar consciência do momento presente, através do qual se assegura da sua condição humana, a de uma vivência fugaz, período de passagem enquanto espera da morte.

Adversa ao conceito da História⁵⁶, que faz ressuscitar o passado, estabelecendo um linear elo de ligação cronológico e procurando esclarecer a visão dos seus elementos, essa incursão de “l'ancienne vie – [dans] la nouvelle” poder-se-á justificar pela observação de Clément Borgal, no seu estudo sobre o autor, segundo a qual “toute époque, pour celle qui la précédait, était un futur”⁵⁷. Apesar de tempos distintos e distantes, é nessa confluência de fronteiras do passado, presente e futuro - essa multiplicidade de eixos temporais que, depois do Romantismo, se virá impor à modernidade literária, e que parece ser constante na totalidade da obra de Gracq - que se poderá considerar um mesmo nível de existência. Significa isto que, através da deriva

⁵⁶ É de salientar que História e Geografia são as áreas de formação académica de Julien Gracq; na cronologia apresentada no primeiro volume das *Obras Completas* da colecção Pléiade, pode ler-se a este propósito: “À l'École normale supérieure il décide «sans hésitation» de faire ses études de géographie. Dans le couple que forment alors obligatoirement l'histoire et la géographie c'est donc la géographie qui l'attire. Le goût de l'histoire lui viendra plus tard”, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. LXVI.

⁵⁷ Clément Borgal, *Julien Gracq, L'écrivain et les sortilèges*, *Op. cit.*, p. 117.

associativa, se tornará possível a (re)activação de uma multiplicidade de sensações passadas, fazendo-as emergir na própria duração do momento presente. Permite-se, assim, que o passado saia do nada para ser vertido em longas evocações repletas das mesmas sensações e das mesmas verdades outrora experimentadas⁵⁸.

Para Gracq, o literário é indissociável do funcionamento das sensações, sobre o qual Jean-Pierre Richard afirmará:

“La sensation arrache donc l'être à son sommeil [...], elle réveille en lui les voix profondes. Mais son appel doit en même temps s'entendre comme une tentation de l'extérieur: la sensation projette l'être dans les choses, elle le provoque à s'écouter, se découvrir et s'accomplir en elles”⁵⁹.

No seu projecto de redescoberta do universo, implícito no “[réveiller des] voix profondes”, num tempo diferente, outro, pressuposto pela dimensão semântica do verbo, a sensação parece ultrapassar os limites de uma inscrição temporal e cronológica, quando, ao remeter para a ordem do instante, pretende contrariar uma sucessão organizada. Nesta sua insubmissão à sequência temporal⁶⁰, Gracq parece aderir à tendência dos ficcionistas contemporâneos, já evocada por Paul Valéry:

⁵⁸ Em 1936, também Breton virá a sublinhar o papel que a sensação ocupa no processo de criação do espírito humano. Fonte geradora de ideias, a sensação será considerada uma componente dinâmica e inventiva do espírito humano.

⁵⁹ Jean-Pierre Richard. 1954. *Littérature et sensation*. Paris: Seuil, p. 259.

⁶⁰ Também para Jean-Pierre Richard, a criação literária é da ordem do instante e não de uma sucessão organizada.

“Je suis trop vif, trop net pour conter, j’ai précisément la fonction contraire, je balaye le récit. La suite dorée me pèse. Je n’excelle pas à m’attarder”⁶¹.

De acordo com esta perspectiva, o autor irá inscrever no decurso da sua criação literária uma nova forma de encarar a temporalidade. Desde o início do século XX⁶², esta deixará de ser considerada apenas como a condição da realização da(s) aventura(s) narradas, para passar a constituir o próprio assunto do romance. Se o tempo pode ser tido em conta pelos acontecimentos narrados, é certo que ele virá também a tornar-se o herói da história, como sublinhou Bourneuf⁶³. O romance contemporâneo irá pôr de lado o tempo objectivo pautado por relógios e calendários, impondo, na linha de uma evolução filosófica em que Bergson imprimiu como marca decisiva a sua noção de «durée», aquilo que Maria Alzira Seixo definiu como

“a transmissão de um tempo *qualitativo*, espesso e resistente, espécie de continuidade íntima que só pode existir e definir-se em relação a uma consciência”⁶⁴.

O romance moderno⁶⁵ parece, pois, tomar consciência da sua função própria, que, segundo Onimus⁶⁶, não será a de se limitar a contar uma

⁶¹ Paul Valéry, in *Œuvres Complètes*, Tome II, *Op. cit.*

⁶² Sobretudo com as obras de Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf e Michel Butor.

⁶³ “Depuis le début du siècle surtout, [...] le temps n’est plus seulement un thème ou la condition d’un accomplissement, mais le sujet même du roman”, in Roland Bourneuf et Réal Ouellet. 1989. *L’univers du roman*. Paris: PUF, p. 128.

⁶⁴ Maria Alzira Seixo, *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁵ Também as pesquisas de Butor e dos colaboradores da revista *Tel Quel* virão considerar o romance como um espaço onde o texto se organiza à maneira de uma sucessão de quadros sobre um fundo físico, dando à narrativa a sua configuração própria. Mas, contrariamente às artes do espaço corporizadas pela pintura ou pela escultura, o romance, tal como a música, é, acima de tudo, considerado como uma arte temporal. A própria intriga implica personagens

história, analisar um estado de alma ou descrever costumes, mas, antes de mais, a de dominar a vida, assumindo a condição humana e pondo em evidência o meio temporal em que o homem se debate, tal como o seu modo peculiar de captar a realidade, que ele apreende nas suas “várias espessuras”. Essas “várias espessuras”, ainda segundo Maria Alzira Seixo, só se definirão em função da temporalidade intrínseca do ser humano que, existindo no presente, se manifesta dialecticamente entre a significação de um passado e a aquisição de um devir. É o que Julien Gracq parece demonstrar quando, em *La forme d'une ville*, considera que, pela contingência temporal, se estabelece essa ligação entre o sujeito (“ce que je suis devenu”) e o seu tempo (“à travers ces années de mon enfance et de mon adolescence”). De tal forma que, no presente, onde se articula o conflito entre espaços e temporalidades, o sujeito irá (re)constituir-se através do conjunto dos diferentes momentos vividos ao longo da sua duração:

“La chance a fait de ces années de mon enfance et de mon adolescence un gisement que la vie a monnayé, une richesse toujours mobilisable [...]. Reprenons donc le chemin des rues de Nantes, non pas à la rencontre d'un passé que je ne voudrais mettre à ressusciter aucune complaisance, mais plutôt de ce que je suis devenu à travers elles, et elles à travers de moi”. (*FV*, II: 775)

O sujeito do presente expande-se nas «várias espessuras» que constituem a sua temporalidade, permitindo-lhe, assim, reviver esse passado actualizado através da memória. E é nas suas reflexões sobre Proust e Nerval que o autor deixará compreender mais claramente a maneira como o tempo virá ocupar

que, para justificarem a sua funcionalidade, necessitam de uma aventura, por mais insignificante que esta pareça. E isso implica tempo. É necessário tempo a Perceval para aproximar-se do Graal como o será necessário a Aldo para cometer a sua transgressão com vista a salvar Orsenna.

⁶⁶ J. Onimus. 1954. “L'expression du temps dans le roman contemporain”, in *Revue de Littérature Comparée*, n° 3, juillet-septembre, pp. 299-317.

esse lugar relevante que lhe atribuiu o romance contemporâneo. Será através da forma como concebe a actividade particular da sensação e da memória no interior da sua produção que será possível restituir esse passado ao sujeito. Com Nerval, ele irá partilhar a sua noção de tempo como a magia de um passado revivido e restituído exactamente na sua tonalidade «de jadis» (*EL*, II: 629) e de «réversibilité du Temps» (*EE*, II: 548):

“[...] glissade affective vers un jaunissement d’automne, une tonalité mineure qui vient teinter la vie, au moment même où elle est vécue (si légèrement d’ailleurs et comme à distance), des couleurs tout de suite intemporelles du souvenir”. (*EL*, II: 629-630)

Por sua vez, a indecisão permanente que parece marcar as reflexões de Julien Gracq sobre Proust (“Je n’ai jamais pu savoir où j’en étais avec Proust. Je l’admire. [...] Mais je ne sais pas si j’aime ça”. *LT*, II: 157) poderá confirmar a afinidade contrariada que mantém com a obra, por considerá-la integralmente alicerçada sobre a memória: «précision miraculeuse du souvenir», «rendu du détail vrai», «vivacité de la résurrection», «puissance de réanimation» (*EE*, II: 622), em detrimento do essencial romanesco. Gracq virá a definir essa grande conquista poética de *À la recherche du temps perdu*, como

“résurrection, mais résurrection temporaire, scène rejouée dans les caveaux du temps, avant de s’y recoucher, par des momies qui retrouvent non seulement la parole et le geste, mais jusqu’au rose des joues et à la carnation de fleur qu’elles avaient en leur vivant”. (*EL*, II: 622)

Ao afirmar que na obra de Proust «le passé ne chante jamais» (*EL*, II: 629), quando aí encara o tempo como «présent pur», «fixé», «panoramique» (*EL*, II: 631), Gracq parece rejeitar a noção de tempo perdido, «l’extra-temporalité»

pretendida por Proust, para reencontrar a verdadeira essência das coisas. Adverso a essa visão proustiana da recordação como imagem fixa e estática do passado, o autor parece privilegiar a consideração da existência de um diálogo entre épocas, próximo da concepção dialógica de Bakhtine. Esse «pouvoir de résurrection» proposto pela reversibilidade do tempo de que nos fala Gracq, não pretenderá impor-se como uma fuga ao movimento linear e angustiante da evolução cronológica, mas antes demonstrar como, através dessa «circulation intemporelle» entre passado e futuro, o sujeito se constitui. É, aliás, o que o autor parece confirmar, quando observa:

“Ce que Proust a cherché, il l'a cherché avec une parfaite cohérence la plume à la main; ce n'était pas l'acuité du souvenir, même toute-puissante, qui pouvait le lui donner, c'était le seul pouvoir de l'art, car la mémoire ne restitue jamais un passé-présent”. (EL, II: 678)

Apologista de um «temps à l'état pur», Gracq considera que, para o passado ressurgir, terá de se libertar, ainda que por momentos, de tudo aquilo que justamente lhe possa conferir esse atributo de passado acabado. E é com certa obstinação que continuará a insistir na consideração da recordação proustiana como capaz de ressuscitar a vida, embora apenas em aparência⁶⁷. De acordo com esta mesma perspectiva, Jean Bessière⁶⁸ virá considerar a

⁶⁷ A este propósito, Julien Gracq afirmará no livro *En Lisant en écrivant que*: “La seule chose que Proust ignore, c'est le mouvement; [...] La récupération du passé, obsessionnelle chez lui, n'imité en effet en rien dans sa démarche l'anticipation de l'avenir: ce que livre la mémoire, et particulièrement – recherchées par Proust au-dessus de tout – ce que livrent les fulgurations de la mémoire, ce sont des visions d'éclair, des tableaux figés dans l'instantané par un coup de baguette, des tableaux enchantés. L'évocation de fragments du passé s'imbrique ainsi parfaitement dans le présent romanesque qui, lorsqu'il est présent pur, est fixé, c'est-à-dire panoramique et descriptif – la projection vers l'avenir ne s'y imbrique jamais: il faut n'être qu'à lui, comme l'est Stendhal. Quand Proust évoque, dans la *Recherche*, le désir du narrateur de voir Venise, ce désir a déjà les couleurs délicatement fanées de la réminiscence: pas un instant, pour le lecteur, cette voile hissée n'a pris le vent” (EL, II: 630-631).

⁶⁸ Jean Bessière. 1998. “Gracq: fiction et Histoire”, in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq 3, temps, Histoire, souvenir, Revue des Lettres Modernes*. Paris-Caen: Lettres Modernes, Minard, p. 156.

“*Recherche*” como uma forma de ressurreição dos mortos que, apesar disso, continuarão, à mesma, no túmulo. Se o passado deve ser «re-dito», só poderá sê-lo em nome da morte. Olhar para o passado não será mais do que olhar para esse vazio, esse momento em que os corpos têm a capacidade de se exporem como se fossem vivos. O que poderia significar que essa invenção da relação com o passado, que é uma invenção do tempo, não passa de uma maneira de fixar as memórias, os desejos, os medos desse próprio tempo.

Adverso à visão proustiana⁶⁹ do passado como repetição da mesma situação e dos mesmos lugares⁷⁰, Julien Gracq pretenderá captar, através da recordação, como anteriormente referimos, momentos outrora vividos para deles retirar experiências que nesse longo percurso se irão constituir num movimento que parece alargar “sans cesse ses spires” (*BT*, I: 142). Considerada por Clément Borgal “presque une expérience faustienne”⁷¹, a emergência de recordações impõe-se no sentido de fazer vibrar esse fragmento de passado a partir de sensações intactas:

“Quand le souvenir me ramène [...] à cette veille où tant de choses ont tenu en suspens, la fascination s'exerce encore de l'étonnante, de l'enivrante *vitesse mentale* qui semblait à ce moment pour moi brûler les secondes et les minutes”. (*RS*, I: 729)

A permanência da sensação na memória do sujeito permitir-lhe-á resistir e sobreviver à inexorabilidade do tempo, «revivre» “l'étonnante *vitesse mentale*”, capaz de “brûler les secondes et les minutes”.

⁶⁹ Contrariamente a Proust, Gracq não parece acreditar na capacidade vital da memória em recuperar o passado, dando para isso o exemplo de Eurídice que, apesar de “d'jà revoil[r] presque le jour de la terre, ne reviendra pas des Enfers” (*EL*, II: 622).

⁷⁰ Jean-Yves Tadié refere, a propósito do tempo na obra de Proust, “un temps cyclique”, “[où] le temps du récit est rythmé par la répétition qui semble annuler ses progrès pour revenir toujours au point de départ”. Cf Jean-Yves Tadié. 1971. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, p. 318.

⁷¹ Clément Borgal, *Julien Gracq, l'écrivain et les sortilèges*, *Op. cit.*, p. 124.

Para Julien Gracq, a recordação parece desenvolver-se no sentido da restituição integral de um presente suspenso, «un ressouvenir», como o definiu André Breton e tal como é evocado na conversa entre Gérard, o narrador e Christel, logo nas primeiras páginas de *Un beau ténébreux*:

“J'ai eu avec Christel, ce soir, la plus singulière des conversations. Je sens déjà combien je serai inhabile à en rendre la couleur – l'ambiance nocturne et lunaire dans laquelle elle ne cessera de baigner dans mon souvenir. Il faudrait pour cela évoquer Poe, cette atmosphère de naissance et de ressouvenir, de temps encore à l'état de nébuleuse, de série réversible – une oasis dans le temps aride”. (BT, I: 106)

Essa emergência do passado no presente, tornada possível pelo «ressouvenir» e consequente efeito produzido no sujeito que o irá perceber, manifesta uma transgressão da ordem temporal, contrariando a irreversibilidade do tempo. Em *Les Eaux étroites*, a experiência resultante da contemplação de uma paisagem do Èvre, afluente do Loire, parece confirmar esse efeito:

“Rien n'a bougé ici, les siècles y glissent sans trace et sans signification comme l'ombre des nuages [...]. Ce qui envoûte ce val abandonné, cette friche à jamais vague, c'est le sentiment immédiat qu'y règne toujours dans toute sa force le sortilège fondamental, qui est la réversibilité du Temps”. (EE, II: 548)

Tratar-se-á do efeito de uma temporalidade aparente que, ao remeter para um tempo posterior ao momento evocado, permite fazer retroceder o sujeito e a visão do próprio espaço em que se insere de forma a tornar outra vez possível a experiência dessa duração.

Em *Prose pour l'Étrangère*, um dos textos menos comentados de Gracq, redigido nos anos 1950-51 e publicado em 1952 numa edição "hors commerce" de sessenta e três exemplares, posteriormente seguida pela *Bibliothèque de la Pléiade*, embora relegada para os Apêndices, sem as notas de que beneficiam todos os seus outros textos, poder-se-á verificar que a construção temporal favorece uma oscilação de tempos onde a interferência de momentos passados no presente da enunciação se apresenta como uma constante. Interferência que parece efectuar-se através do quadro referencial do poema em prosa do início de uma complicada relação amorosa com uma jovem prostituta americana, *l'Étrangère* ("Je suis entré dans ta saison hasardeuse", *PPE*, I: 1035), ao seu desaparecimento ("souviens-toi si je t'ai perdue que je t'appelle", *PPE*, I: 1040) e à forma como este sentimento irá permanecer presente na recordação evocada, traduzindo-se pela repetição da expressão "souviens-toi" nas últimas linhas do texto:

"[...] souviens-toi de la journée douce et recluse - souviens-toi que je t'aime en paix. Souviens-toi qu'un jour et qu'une nuit entière je t'ai tenue contre mon coeur - souviens-toi de la roche au milieu des vagues - souviens-toi si je t'ai perdue que je t'appelle sourdement dans le péril [...] - souviens-toi de la chambre close [...] - souviens-toi du sang fidèle et de la forteresse bien gardée - souviens-toi du pain et de la nuit partagée - souviens-toi de l'archange qui terrasse le dragon". (*PPE*, I: 1040)

Inscrita no presente da escrita, a recordação desse encontro irá continuar a participar na existência do sujeito da enunciação:

"À chaque heure, à chaque minute, ta vie alerte ma vie comme une cloche fondue dans le matin qui fait bondir le jour plus clair et traverse le coeur du pressentiment d'une grande fête". (*PPE*, I: 1038)

Como a sombra do passado, a mágoa causada pela *Étrangère* impõe-se no presente através da importância assumida nesse outro plano temporal da sua existência, tornando-a uma espécie de presente absoluto, inscrito na eternidade.

Nesse sentido, dever-se-á procurar compreender o presente do sujeito em termos de vivência cruzada desses dois momentos separados pelo tempo, levando a considerar-se a possibilidade de coexistência do temporal e do intemporal, marcada por esse “sortilège fondamental, qui est la réversibilité du Temps” (*EE*, II: 548), e assim a ter em conta a negação da linearidade cronológica das experiências registadas na memória, prática esta que fará sugerir a vivência de um tempo interiorizado.

- Entre o real...

1.1. Desrealização do presente

A ausência de referências temporais precisas no que respeita à época em que se inscreve o quadro ficcional considerado pela narrativa de Gracq parece já indicar a relevância que a problemática da expressão do tempo adquire na sua obra, para além de nos oferecer a possibilidade de encontrar semelhanças em termos de dinâmica temporal: apenas um dos seus quatro romances apresenta a descrição de um contexto histórico. Em *Un balcon en forêt*, o narrador faz alusão à Segunda Guerra Mundial, submetendo as personagens a uma enorme tensão provocada pela espera dessa força exterior, representada no texto pela invasão alemã.

Pela sua maneira de encarar a temporalidade na ficção, Gracq parece ir ao encontro de Paul Ricoeur, para quem

“l’instant est toujours autre, dans la mesure où les points quelconques du temps sont tous différents; en revanche, ce qui est toujours le même, c’est le présent, pour autant qu’il est chaque fois désigné par l’instance du discours qui le contient”⁷².

Perspectiva semelhante parece ser a de Clément Borgal, quando considera na obra do autor a existência de diferentes níveis de presente, “[c]es points quelconques du temps [...] tous différents”⁷³, dos quais destaca o presente imediato, correspondente a uma situação, um instante privilegiado, uma ilusão de curta duração situada num tempo fora do tempo, mas que, afinal, «est toujours le même», e um outro nível de presente, mensurável, resultante de um certo número angustiante de dias e de anos, porque consciente da inexorável marcha do tempo rumo ao seu fim. Estas diferentes concepções do tempo parecem aproximar-se das que Mircea Eliade apresentou em *Le sacré et le profane*. De entre estas destacaríamos o tempo profano, o tempo linear, o tempo dos relógios, fechado sobre a realidade imediata, e o tempo interior, que se traduz na forma como o sujeito vive esse tempo, ritmado pelo amontoado de papéis sobre a secretária de Marino em *Le Rivage des Syrtes* ou pelo prazer de viver a vida, encarnado por Irène em *Un beau ténébreux*. É desse tempo que Gérard parece tomar consciência no início deste mesmo texto quando, no seu diário, eufemisticamente, confessa:

“Je me suis senti aujourd’ hui singulièrement déprimé, [...] je vieillis, et il me semble que j’ai imperceptiblement glissé du

⁷² Paul Ricoeur. 1985. *Temps et récit III: Le Temps raconté*. Paris: Seuil.

⁷³ “Mais qu’est-ce que le présent, sinon cette limite insaisissable, sans cesse fuyante, entre le passé et l’avenir? Simple notion par conséquent, totalement abstraite, pur produit de la logique, qui n’est peut-être en fin de compte qu’une sorte d’imagination...”, in Clément Borgal, *Julien Gracq, l’écrivain et les sortilèges*, *Op. cit.*, p. 127.

temps que l'on passe à vivre à celui que l'on passe à regarder la vie s'écouler". (BT, I: 121)

Num universo marcado pelo entorpecimento, pela inércia e pela lassidão, onde o tempo «se fige» (BT, I: 203), a trajectória do herói parece subordinar-se a esses vários níveis de presente de que nos fala Eliade e aos quais se refere também Borgal, apresentando-se sob o signo de uma desrealização temporal que lhe permitirá viver "un assoupissement sans âge" (RS, I: 750). Sem (quaisquer) referências cronológicas concretas, ele irá deambular numa profunda letargia resultante desses "jours sans âge [...], vacants" (BT, I: 238) que irão implicar a suspensão das tensões vitais simbolizadas, em particular, por Marino em *Le Rivage des Syrtes* e perceptíveis ao longo de toda a produção do autor:

"[...] on croyait voir affleurer sur ce visage [de Marino] des étendues désertiques de vie sans mémoire et sans rides, de vacance naïve, de nocturne incuriosité". (RS, I: 785)

Tal irá ser também o caso de Albert em *Au château d'Argol* para quem o tempo parece tratar-se de

"[...] un Temps vide et purement fantastique, dont l'horreur consistait tout entière en sa différenciation sensible [...] du cours de la durée, un Temps d'où paraissait entièrement distrait l'écoulement de tout phénomène véritablement vital". (CA, I: 42)

Pela desrealização do presente, a entidade ficcional parece ser projectada para além da experiência da duração, para "un monde fragile, suspendu de tous côtés sur le vide" (BF, II: 61), para um tempo alheio às dimensões representativas da própria vida, como ela própria virá sugerir:

“il aimait ce temps protégé où il abordait des longs sommeils et des journées courtes; c'était un temps volé, qui dormait mal, mais meilleur à prendre que tout autre”. (BT, I: 44)

Essa mesma problematização do tempo é também perceptível em *Le Rivage des Syrtes*, nomeadamente quando Aldo irá ficar sozinho no Almirantado devido à folga dos companheiros:

“Dans le silence de ses casemates vides, de ses couloirs ensevelis comme des galeries de mine dans l'épaisseur formidable de la pierre, la forteresse lavée des regards indifférents reprenait les dimensions du songe. Mes pieds légers et assourdis erraient dans les couloirs à la manière des fantômes dont le pas, à la fois hésitant et guidé, réapprend un chemin”. (RS, I: 580)

A desrealização do momento presente, que é projectado para uma outra realidade poderá reenviar para a situação do homem face a uma ideia de transcendência, inscrita em cada parcela do mundo. Nessa temporalidade sem tempo, fora do tempo cronológico, as atitudes do ser humano, quer se trate de aceitação ou recusa, de adesão ou revolta, revelarão ser aqui a de uma postura inquieta face ao absoluto, e não, de forma alguma, a da indiferença ou da resignação. É o que se poderá constatar em *Un beau ténébreux*, através do efeito produzido pela emergência de recordações sobre a personagem, fazendo problematizar a expressão do tempo com base numa inversão da ordem temporal. Trata-se de uma experiência vivida por Allan nos seus tempos de estudante e contada por Gregory, seu colega de então, na carta que envia a Gérard, o narrador, referindo a morte de um outro colega e o impacto que ela teve sobre Allan, visivelmente “pâle et changé”:

“Il [Allan] m'a reparlé de cette “heure inoubliable” où il avait vu l'aube se glisser dans la pièce mortuaire, et le visage figé

au milieu des remous épais des fleurs et des couronnes “revenir au jour”, “comme si l’ordre du temps s’était inversé”. (BT, I: 141)

Adverso ao espírito racional que, no seu entender, tenta impor-se à natureza, Julien Gracq irá procurar um outro tempo, fora do tempo, porventura eterno, invertendo o percurso do seu «fio de Ariadne». A sua descoberta parece ser a dos hóspedes do Hôtel des Vagues de *Un beau ténébreux*:

“Hors de la saison, hors du temps, en face d’un horizon [...] s’écoulaient pour eux ces journées indécises - isolées du monde [...], et ils restaient englués là, prolongeant de semaine en semaine un séjour [...], une dérive molle au fil des jours, une attente aveugle [...]. Il y avait pour chacun d’eux, dans chacun de ces jours à jamais distraits de *l’emploi du temps*, dans chacun de ces jours sans âge, [...] quelque chose d’une saveur libre et sauvage; et chaque matin de ces jours si vacants [...] déraciné du temps semblait béer sur des possibilités plus secrètes”. (BT, I: 238-239)

Esta experiência do tempo «hors de la saison, hors du temps», que marca a produção de Gracq, aproximar-se-á do «désir d’éternité», como o definiu Ferdinand Alquié, ao pretender explicar a sua nova concepção do tempo, livre de quaisquer barreiras. Como “attente aveugle”, o motivo temporal virá desempenhar na obra a sua função de significar uma duração, vazia, onde nada parece acontecer, precisamente com o objectivo de fazer sentir ao herói a insuportável pressão de que alguma coisa aconteça, de forma a preencher essa “dérive molle au fil des jours”, traduzida pelo absurdo *continuum* em que vivem as personagens. É o que parece querer demonstrar Julien Gracq em *Au château d’Argol*, no episódio em que Albert, deambulando pelo espaço que circunda o seu castelo recém-adquirido, irá descobrir “les murs gris d’une

chapelle suspendue au-dessus des abîmes”, onde, depois de entrar, sentirá uma estranha sensação, decorrente “du milieu de cette atmosphère de rêve où l’écoulement du temps semblait par miracle suspendu” (CA, I: 54). Os próprios objectos parecem-lhe então desdobram-se nessa demissão de si próprios, traduzindo “l’éclatante *désappropriation* de toutes choses [...] d’être déserté [...]”, num mundo do sonho sujeito ao movimento de “l’horloge *tournant à vide* au-delà du temps” (CA, I: 56). A mesma impressão virá a impor-se novamente à personagem, quando, ao encontrar Heide após a sua violação, evoca “ce temps laissé, perdu en arrière” (CA, I: 62).

Em *Un balcon en forêt*, poderemos considerar essa problemática do tempo suspenso relacionada com a aventura amorosa de Grange e Mona, que os levará a viver a ilusão “[d] une solidification du temps en un bloc sans coupure”, possibilitando-lhes

“rêver malgré soi, après cette étrange demi-saison, cette plongée dans la lumière de nuits blanches, d’un jour se soudant à l’autre sans solution de continuité”. (BT, I: 78)

Quando a temática da guerra se impõe a este romance, essa mesma atmosfera de suspensão traduzir-se-á de acordo com dois momentos distintos: um primeiro momento veiculado pela infundável espera dos soldados que, destacados para o combate, irão aguardar uma “fausse guerre”, como a designa Gracq, que, por tardar em chegar, deixará transparecer essa ideia de suspensão, desdobrada, posteriormente, no momento em que se desencadeará o conflito:

“La brume de la fausse guerre se levait maintenant, découvrant à moitié une perspective sans agrément, trop prévisible. Mais il restait une marge d’inconnu, où tout pouvait encore s’engluer, s’amortir. On vivrait dessus”. (BF, II: 92)

Com a descrença na realização do conflito, parece desenvolver-se um sentimento de irrealidade do mesmo, traduzido pela afirmação «On vivrait dessus» e reforçado pelo condicional da forma verbal reconhecido pelo locutor como um estado de coisas possível ou contingente. É de sublinhar que esta mesma problematização do tempo virá a ser considerada por Gracq nas suas recordações da guerra reunidas nos seus *Carnets du Grand Chemin*, quando aí evoca o carácter irreal do tempo, “un irréel passé qui demanderait pour le signifier un temps inédit du verbe”. (CGC, II: 1018)

Também em *Le Rivage des Syrtes*, se manifesta esse estatuto, narrativamente ambíguo, de um tempo desrealizado, em particular, quando Aldo compara Orsenna a um “marécage sans âge” (RS, I: 669). Esta ideia será logo depois por ele retomada na expressão “l’assoupissement sans âge d’Orsenna” (RS, I: 750), para ser desdobrada pelo discurso da própria personagem que, ao longo da obra, irá opor-se a qualquer mudança nessa cidade:

“Elle [Orsenna] n’est pas vieille, coupa le vieillard [Marino] d’une voix sans timbre. Elle est sans âge. Comme moi”. (RS, I: 792)⁷⁴

Experiência de um tempo “falso”, “parado” que parece ser ainda a de Vanessa e Aldo, quando se deslocam à Ilha de Vezzano para se (re-) encontrarem na intimidade silenciosa de um rochedo, um “puits d’oubli et de sommeil”, fora do mundo e do (seu) tempo, na sua evocação da morte:

“Nous dûmes passer de longues heures dans ce puits d’oubli et de sommeil [...] sous ce faux jour; [...] les légers bruits

⁷⁴ Acerca dessa identificação de Marino com a cidade, leia-se o seguinte excerto: “Ma pensée revenait souvent alors à Marino [...] et j’avais soudain le sentiment intime de sa présence massive et protectrice au sein de sa minuscule colonie. Il était sa même pulsation calme” (RS, I: 574).

autour de nous [...] donnaient à l'écoulement du temps, par leurs longs intervalles suspendus et leurs soudaines reprises, une incertitude flottante coupée de rapides sommeils [...] dans un court évanouissement". (RS, I: 682-683)

Em *Un beau ténébreux*, no isolamento de um espaço fechado, não da ilha, mas de um bosque, igualmente propício à contemplação, Allan e Christel nada mais encontrarão para dizer um ao outro, limitando-se, em silêncio, a

"regarder, la face contre le ciel [...] [dans ce lieu où] le temps pour nous ne passe comme ailleurs, mais plutôt se fige". (BT, I: 203)

Tempo "figé", ou, como o breve "temps des vacances, ce temps suspendu, sans âge [...]" (BT, I: 231), trata-se em qualquer dos casos de uma concepção do tempo fora do próprio tempo, insubmisso ao determinismo das suas condicionantes. O «désir d'éternité», referido por Alquié e que poderemos reconhecer em Gracq, nessa sua pretensão de reenviar o sujeito para além das fronteiras temporais, irá revestir-se do seu sentido metafísico de um modo particularmente evidente através das confissões de Christel a Gérard:

"Ah! Je voudrais par quelque pouvoir de conjuration que lui aussi m'endorme avec lui pour toujours, me fasse mourir à ce monde de fantômes, et, couchés côte à côte dans la barque funèbre, glisser, enfin morts au monde, vers ce pays inconnu dont une malédiction l'exile et que tout lui rappelle". (BT, I: 203-204)

Desejo que se manifestará também em *Le Rivage des Syrtes*, no momento em que, pela primeira vez, Aldo irá avistar o monte Tängri, a fronteira limite que separa Orsenna do Farghestan. A visão desse lugar mítico, ameaçador pela simbologia que em si encerra, reenviará aquele que o percebe para

uma dimensão extra-temporal, diríamos até, sobrenatural. Absorvidos pela sua contemplação, como em estado de êxtase que os afasta das suas coordenadas espácio-temporais, Aldo e Vanessa, à semelhança de Christel e Allan, nada conseguirão dizer:

“Nous demeurâmes longtemps sans mot dire [...] les yeux fixés sur la mer. Le sentiment du temps s’envolait pour moi”. (RS, I: 686)

A fixação do olhar parece aqui anular a distância que separa a entidade ficcional do espaço percebido, remetendo-a para uma outra dimensão do transcendente. Neste processo, o silêncio que, de acordo com Maria de Lourdes Câncio Martins, se encontra “toujours attaché à l’érotisme et aux grands événements du récit”⁷⁵, desempenhará um papel relevante: contrariamente ao mutismo que impede a comunicação, ele torna possível a revelação dos mistérios dessa outra realidade. É nessa perspectiva que Marie Francis irá sublinhar as relações que na ficção de Gracq se tecem entre o profundo silêncio e o absoluto, observando que esse silêncio faz despertar a reflexão sobre o desconhecido e “vibrer intensément le guetteur”⁷⁶. Com efeito, para o herói que se apresenta na cena do grande acontecimento, essa tranquilidade aparente funciona como a intrusão do irreal no real, a ameaça no tempo presente da existência, a angústia na serenidade:

“tout au fond une angoisse sourde, animale, couvée par ce silence qui rêvait de la trompette du Jugement”. (BF, II: 100)

⁷⁵ Maria de Lourdes Câncio Martins. 1986. “La sonorité ou la voix et le silence dans *Le Rivage des Syrtes*”, in *Ariane*, n°, p. 153.

⁷⁶ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 273.

Ao longo da toda a obra de Gracq, serão recorrentes os momentos em que a personagem, impressionada pelo espetáculo que lhe oferece o mundo, parece manifestar um «*désir d'éternité*». De acordo com C. Borgal⁷⁷, tratar-se-á então de episódios que funcionam no interior da diegese como revelações, durante as quais o tempo parece suspender o seu curso para, logo em seguida, o retomar. Depois de Aldo e Vanessa avistarem o Tängri, “il fit nuit tout à fait, le froid nous transperça” (RS, I: 686), no que concerne a Allan, passada a exaltação do pequeno bosque:

“[...] le soir tombe, et au creux du bosquet brusquement noir, il écoute longuement sonner les horloges que le crépuscule multiplie”. (BT, I: 204)

Grange, uma vez despertada «*la fausse guerre*», quando “deux, trois, quatre grosses explosions secouèrent le matin et, du ventre de la terre remuée, [...] monta le hoquet rageur des mitrailleuses” (BF, II: 91), retomará novamente o desenrolar cadenciado dos dias:

“Puis le grondement s'abaissa [...] dans la forêt vide, sur la terre stupéfiée et vacante comme une fin d'orage: le jour commençait à se lever”. (BF, II: 90)

A pausa temporal súbita e momentânea viria, assim, indiciar a aproximação de um grande acontecimento que marca o percurso existencial das personagens de Gracq. Passado o confronto com a outra realidade sugerida, elas serão como que dinamizadas pela aceleração do ritmo da realidade envolvente a que o texto alude de forma bem notória, quando considera o povo de Orsenna:

⁷⁷ Clément Borgal, *Julien Gracq, L'écrivain et les sortilèges*, Op. cit., p. 129.

“Une espèce d'accélération s'emparait de la ville; une envie secrète, une admiration qui ne s'avouait pas toujours s'attachait maintenant à tout ce qui semblait marcher en avant, à tout ce qui semblait avancer plus vite”. (RS, I: 814)

Após o contacto com a diferença dessa realidade anunciada, que se traduz pela desrealização do momento presente, as personagens irão então precipitar o grande acontecimento num angustiado desejo de aceder à grande revelação.

1.2. Recusa do futuro

Na definição do percurso das entidades ficcionais de Gracq, o diálogo com o desconhecido, com um além misterioso, com as forças ocultas e superiores que comandam e organizam o seu universo, implicará a consideração da expressão do tempo em termos de duração, tal como já foi referido, uma duração vazia, onde nada parece acontecer, vivida pelo herói com a insuportável pressão de que algo deva surgir e, assim, alterar o seu quotidiano, segundo um processo que o levará à tomada de consciência de uma ordem de valores de natureza transcendente. É esta mesma atitude que se poderá depreender na afirmação de Poe, um autor no qual se reconheceu uma referência marcante para Gracq⁷⁸:

⁷⁸ A referência a Edgar Poe torna-se sobretudo relevante quando Gracq tinha apenas doze anos. Refira-se, ainda, que as suas influências se caracterizam, no início, por uma acentuada

“Il est évident que nous nous précipitons vers quelque entraînant découverte, - quelque incommunicable secret dont la connaissance implique la mort”⁷⁹.

No início de todos estes romances a que nos temos referido, a situação do herói afigura-se idêntica: sempre solitário, a inaugurar um percurso que lhe possa fazer ultrapassar a realidade quotidiana, ao longo do qual viverá a sua aventura “à jamais retranché, à jamais seul, à jamais séparé” (CA, I: 91). Assim, para o seu exílio voluntário, Albert opta pela solidão de Argol, um lugar “sauvage et désert” (CA, I: 9) da Bretanha, e Aldo aceita livremente as suas funções no almirantado que lhe proporciona “un charme [...] cette vie retranchée” (RS, I: 573) enquanto Grange recusa ser transferido para não ter de renunciar ao seu dia-a-dia em Falizes, onde

“végétait très ralentie à l’extrême pointe un des nerfs les moins alertés parmi le grand corps de la guerre”. (BF, II: 12)

Nessa solidão, a vida dos heróis abrir-se-á aos possíveis da sua total disponibilidade, tornando-os sensíveis a todos os sinais e, assim, resultando na sua desmesurada receptividade à aventura. No entanto, apesar de solitários, outras personagens surgirão no seu percurso com os quais estabelecerão relações. Enquanto “sentinelles de l’éternel Repos”, como são referidas no sermão da missa de Natal em *Le Rivage des Syrtes*⁸⁰ (RS, I: 710), elas parecem surgir no texto com o objectivo de rejeitarem qualquer tentativa

preferência por Jules Verne seguido por Poe (doze anos), Stendhal (quinze anos), Wagner (dezoito) e, por fim, Breton (vinte e dois anos), “seuls véritables intercesseurs et éveilleurs” do seu imaginário. Cf. “Entretien avec Jean-Paul Dekiss”, in Julien Gracq, 2002. *Entretiens*. Paris: José Corti, p. 193-194. Consultar, ainda, a este propósito, *Lettrines*, T. II, *Op. cit.*, p. 156.

⁷⁹ Edgar Poe. 1971. “Manuscrit trouvé dans une bouteille”, in *Histoires extraordinaires* Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs, p. 304.

⁸⁰ “Je vous parle d’une espèce d’hommes qui n’est point morte, de la race de la porte close, de ceux qui tiennent que la terre a désormais son plein et sa suffisance; je vous dénonce les sentinelles de l’éternel Repos” (RS, I: 710).

de mudança através da sua postura contrária à do herói, apresentando-se como “[des] êtres d’une race différente” (BT, I: 165), considerados por Marie Francis como “les prisonniers d’un monde engourdi et fermé”⁸¹. Irène de *Un beau ténébreux* seria disso um exemplo, ela que “coitement logée dans sa prison de chair” (BT, I: 116) “ignorera toujours [...] toute espèce de différend avec la vie” (BT, I: 114). Votadas à mediocridade da sua dimensão limitada do quotidiano, essas personagens não se abrirão, com efeito, aos processos de mudança, opondo-se mesmo a eles, retardando a aventura, numa recusa do futuro. É nesta perspectiva que Marino se integra num universo estagnado, onde “il n’arrive rien” (RS, I: 591). A razão da sua existência em *Le Rivage des Syrtes* parece justificada pelo propósito de se sublinhar essa oposição a qualquer transformação, como o discurso da personagem o deixará entender: “Peut-être n’est-il pas bon qu’il arrive quelque chose” (RS, I: 591), de acordo com uma atitude que revela uma espécie de “barrage d’obstination douce et tenace à l’inattendu, au soudain, à l’ailleurs” (RS, I: 588).

Marcado pela atracção de um além inominável, a que se refere Poe como motivação de “quelque entraînant découverte”, o percurso das entidades ficcionais vir-se-á constituir por etapas que acompanham a passagem dos dias, levando-as à consciencialização da profunda apatia que caracteriza a sua existência, enquanto «désœuvrement» (RS, I: 575). Marcado assim também pela inacção, esse percurso virá, portanto, favorecer o retardamento da aventura. Trata-se aqui de uma progressão pouco definida do tempo que parece encontrar-se ligada à ideia de vazio e de imobilidade: “le sentiment d’un vide”⁸², traduzido por uma infinita espera durante a qual os dias se repetem com a reprodução dos pensamentos, gestos, atitudes e sentimentos, quase sempre também associados ao mesmo espaço em cada romance, um castelo

⁸¹ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 43.

⁸² Esta expressão é citada pelo autor no decurso de “Entretien radiophonique entre Julien Gracq et Gilbert Ernst, diffusé le 12 juillet 1971 par la station régionale d’Inter-Lorraine-Champagne-Ardenne” e publicada posteriormente em *Les Cahiers de L’Herne*. Cf. Jean-Louis Leutrat (Dir). 1997. *Julien Gracq, Les Cahiers de L’Herne*. Paris: Fayard, p. 219.

medieval⁸³, um velho hotel, uma fortaleza com mais de trezentos anos ou uma casa-forte perdida num bosque sem tempo, lugares diferenciados, mas aproximados pelos traços de uma qualificação idêntica que viria reforçar as formas de dizer a recusa do futuro através da paragem do tempo.

É precisamente sob o signo da espera⁸⁴ que a obra de Julien Gracq tem sido frequentemente definida, essa longa espera de um acontecimento que venha permitir ao herói aceder a uma dimensão superior, alheia à referencialidade de um tempo e espaço reais. Constantemente à espera de algo, como “un homme [qui] découvre à chaque essai, qu’il a irrémédiablement manqué cette création de lui-même par lui-même”⁸⁵ segundo a observação de Georges Poulet, o herói virá aderir à expressão de um tempo imóvel, suspenso, contrário a uma evolução da história. A descrição de Grange, em *Un balcon en forêt*, como “une plante humaine, qui va vivre dans un temps arrêté, immobile” sublinha essa forma de problematizar a expressão do tempo, na abordagem do tempo parado, através do qual tudo parece pairar sem nunca avançar. Os colegas de Grange, liderados pelo sargento Olivon, viverão essa inactividade, agravada por uma guerra que tardará a chegar: “Peut-être ne se passerait-il rien” (*BF*, II: 11), sublinha ele, para depois concluir:

“Cela faisait partie des choses qui, trop minutieusement
prévues, n’arrivaient pas”. (*BF*, II: 12)

⁸³ No primeiro volume de *Lettrines*, Julien Gracq evoca “les prestiges des lieux clos, verrouillés, protégés, dont le château sous toutes ses formes était devenu pour nous, depuis le Moyen Âge, l’emblème inusable” (*LT*, II: 172).

⁸⁴ “Dans les livres que j’écris, on me l’a dit, - et je crois que c’est vrai - il y a un climat qui est commun, celui d’une espèce de vacance, de l’attente d’un événement qui est souvent catastrophique, par exemple, la guerre. En fait, le roman [*Un balcon en forêt*] se termine au moment où cette attente prend fin. Il est certain que cette attente joue un rôle considérable”. Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L’Herne*, *Op. cit.*, p. 214.

⁸⁵ Georges Poulet. 1952. *Etudes sur le Temps humain*, I. Paris: Presses Pocket, Éditions du Rocher, p. 33.

A duração, expressa também pelo Imperfeito⁸⁶, o tempo verbal mais utilizado por Gracq e “l'équivalent linguistique de l'attente”, segundo a terminologia de Harald Weinrich no seu trabalho consagrado ao estudo do tempo dos verbos⁸⁷, permitirá sublinhar esse efeito de “durée indéfinie” (CA, I: 36) na representação de “interminables heures d'affût” (RS, I: 666). Por sua vez, dentro da casa-forte, os soldados viverão a sua aventura (de guerra) isolados do resto do mundo, num tempo sem tempo, em que a própria guerra, tantas vezes referida, lhes parecerá suspensa:

“Rien dans cette guerre ne ressemblait aux autres; c'était une dégénérescence molle, un crépuscule mourant, indéfiniment prolongé, de la paix, si prolongé, qu'on pouvait rêver malgré soi, après cette étrange demi-saison, cette plongée dans la lumière des nuits blanches [...]”. (BF, II: 78)

Associando-se à ociosidade, à dúvida, ao ensimesmamento, à letargia que caracterizam as entidades ficcionais, a espera traduz-se por expressões que reenviam para o campo semântico da temporalidade, ao revelar-se “une dégénérescence molle, un crépuscule mourant”, com particular destaque para o advérbio utilizado na sua caracterização “indéfiniment prolongé”, encarada também como “cette étrange demi-saison”, ou ainda como “nuits blanches”, vazias, sem nada que as possa vir preencher.

“Preencher o vazio foi, desde sempre, o princípio que presidiu à atitude de criação”, diz Maria Alzira Seixo, pensando a obra de Maria Gabriela

⁸⁶ Nas gramáticas, o Imperfeito é apresentado como um tempo do passado, exprimindo a duração. De acordo com Maria Elisete Almeida, se fizéssemos um balanço dos valores temporais dessa forma verbal, constataríamos que poderia ser aplicada a situações relativas ao passado, presente, futuro e ainda à eternidade; mas o que permanece invariável, dentro de todas estas variações temporais e modais a que se poderá aplicar o Imperfeito parece ser precisamente “sa valeur aspectuelle constante d'inaccompli qui nous donne une vision sécante et partielle des faits, des événements ou des états”. Cf. Maria Elisete Almeida. 1998. *Actes du XXIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Bruxelles:Max Niemeyer Verlag, p. 16.

⁸⁷ Harald Weinrich. 1973. *Le Temps*. Paris: Seuil, p. 141.

Llansol,, onde encontra o vazio como “clausura solitária” e «grande espaço aberto da perda do ser»⁸⁸. De acordo com a sua observação, a absoluta abolição do corpo traduz-se pela «perda do ser» associada à hipotética anulação do fazer inerente a esse conceito de vazio, o que não coincidirá, no entanto, com a sua abordagem pelo imaginário de Gracq. É, aliás, o próprio autor que, ao definir o vazio como “une inquiétude et un appel” (RS, I: 574), traçará as linhas da sua configuração, que caberá ao herói, enquanto sujeito-corpo, afirmar-se, justamente como hipótese de plenitude. Nessa perspectiva, parece-nos ser pela tomada de consciência do “vide insupportable” (RS, I: 717) que a motivação da espera se impõe à entidade ficcional. Com efeito, o vazio que a preenche, entendido por Gracq como “[un] *appel d'air*” (AB, I: 469), promove a espera desse grande acontecimento susceptível de desencadear uma nova ordem na sua existência, conferindo-lhe uma função catalisadora decorrente da tomada de consciência desse enorme vazio. Significa isto, como observa Marie Francis⁸⁹ no seu estudo consagrado à espera na obra de Gracq, que à consideração do sema negativo associado ao sentimento de vazio e de falta se sobrepõe o sema positivo da liquidação dessa lacuna. Esta, segundo Greimas,

“se projette alors comme un archétype de médiation, comme une promesse de salut [...] proposant la solution de [cette] situation intolérable du manque”⁹⁰.

Nesse sentido, parece ser pelo facto de o percurso do herói se encontrar marcado pelo sentimento de vazio que lhe motiva uma espera obstinada, que ele poderá aceder à revelação, precisamente incluída no projecto da espera, essa «*expérience de la possibilité*», como a define Marie Francis: “l’attente se

⁸⁸ Maria Alzira Seixo. 1986. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 28.

⁸⁹ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op cit.*, p. 37.

⁹⁰ A J. Greimas. 1972. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, p. 213.

développe avec toute sa charge de possibilité, de plénitude, de temporalité riche et féconde”⁹¹.

Poder-se-ia, assim, afirmar que é da espera, assimilada à inacção, que se desencadeia a busca orientadora do percurso dos heróis, como resposta ao “apelo” do seu vazio:

“Le monde s’est desserré [...]; soudain le coeur bondit, la *possibilité* explose”. (BF, II: 77)

“Cette attente muette, obstinée, immobile, étroit l’âme qui *ne peut pas ne pas* répondre à cet insensé, ce merveilleux espoir”. (CA, I: 33)

Sob o espectro de algo poder vir a acontecer a qualquer momento, o presente parece transformar-se numa forma latente de futuro onde os indícios e os sinais, reenviando para o domínio do mistério, poderão antecipar a concretização da própria história⁹². Emergindo desse mundo vazio, o mistério tornar-se-á uma presença constante na ficção do autor, indissociável da espera inerente à trajectória da revelação:

“Tout dormait à l’Amirauté, mais de ce sommeil atterré et mal rassurant d’une nuit grosse de divination et de prodiges [...] Je me sentais de la race de ces veilleurs chez qui l’attente

⁹¹ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 140.

⁹² Segundo Berthier, é na perspectiva da imanência e da eventualidade de algo poder vir a acontecer que Gracq faz homenagem ao romance policial por convidar a perseguir os mais pequenos indícios de uma presença adivinhada, considerando o tempo dessa forma romanesca como “un temps fondamentalement béant sur le possible, un temps qui est celui de la pure expectative – celui du présent déjà en déséquilibre et tout aspiré par l’avenir”, in Philippe Berthier. 1990. *Julien Gracq critique, d’un certain usage de la littérature*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, p. 202.

interminablement déçue alimente à ses sources puissantes la certitude de l'événement". (RS, I: 580)

Na espera do acontecimento e do que possa surgir como a sua possível revelação, o mistério contribui para retardar o futuro da aventura da entidade ficcional, que se detém a tentar compreender o seu sentido oculto, numa longa tentativa que acompanha o percurso narrativo, mas que o levará no final a ceder ao fascínio da descoberta, de forma a continuar o seu itinerário no sentido do grande acontecimento que lhe traria a revelação. Ao considerá-la, a narrativa irá retardar ou acelerar o seu desfecho, através de procedimentos já observados por Marie Francis⁹³ como pausas no presente, recuos ao passado ou projecções no futuro, tempos todos eles em que se investe o afecto contraditório do desejo e da repulsa da angústia.

Aderindo à trajectória do herói, o tempo torna-se uma "dérive un peu hagarde" (PQ, II: 465), como se afirma em *La Presqu'île*, no seu processo hesitante marcado pela lentidão, levando a ter em conta a paragem do momento presente que se opõe à chegada do futuro, um tempo no qual se vai tornando a espera "de seconde en seconde plus intolérable" (CA, I: 28), "de plus en plus difficile d'attendre" (CA, I: 81) o acontecimento, que faria desvendar o mistério, mas que também implicaria o final da busca e, assim, da aventura do herói e da narrativa:

"Il [Grange] comprenait bien que la fin de son aventure mûrissait rapidement [...]". (BF, II: 121)

A tendência de Gracq para distender os sinais característicos do Insólito, do Fantástico, do Misterioso, viria ainda reforçar o procedimento narrativo em que se apoiam as formas de dizer a recusa do futuro.

Por outro lado, se o “suspense”, aqui mantido pela oscilação entre o desejo e a repulsa que se traduz em angústia, serve para «glorificar» a espera, ao retardar o seu desfecho, como o reconhece Roland Barthes⁹⁴, a projecção do herói num outro tempo fora do tempo, conotado com o maravilhoso e o sagrado, também poderá revelar-se uma outra forma de recusar o futuro.

1.3. Tempo da transição

Entre a vida e a morte, entre o mistério da origem e o apocalipse final, escoá-se o drama da existência humana, desdobrado pelo percurso das entidades ficcionais de Gracq. Designados por Geneviève Alliez como «romans de crépuscule»⁹⁵, as obras de Julien Gracq parecem situar-se no período de transição de um dia que caminha para “la pente de l’après-midi” e de uma estação “l’arrière-automne”, de uma vida “vers la mort imminente”, de uma História para o fim dos tempos. Numa longa trajectória caracterizada pela atracção de um além desconhecido e direccionada para o momento da sua revelação, a existência do herói, marcada pela tentativa de decifração desse devir, decorrerá sob o signo da espera, reenviando-o, dessa forma, para um tempo de transição. O futuro, para o qual convergirá o seu percurso, virá

⁹³ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op cit.*, p. 154.

⁹⁴ Roland Barthes. 1977. “Introduction à l’analyse structurale des récits”, in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Org.), *Poétique du récit*. Paris: Seuil.

⁹⁵ Geneviève Alliez. 1982. “Julien Gracq et Ernst Jünger”, in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l’Université d’Angers, p. 49.

apresentar-se, em última instância, como o porvir e, naturalmente, como a morte, o horizonte último da existência.

A espera pela revelação, traduzida pelo momento que antecede e prepara o acontecimento, espécie de prelúdio de um jogo mortal, tenderá a impor-se como um processo e não como um resultado. Indefinidamente prolongada e ampliada através dos motivos privilegiados da diegese, tais como a viagem e a transgressão, a espera reenviará o texto para o domínio de uma infindável transição onde, apesar da complexidade do enredo e das pausas, ela virá a reclamar, no entanto, uma (lenta) progressão. À semelhança da espera de Penélope, desdobrar-se-á como uma tessitura interminável, que no trabalho que se desfaz, irá remeter, simbolicamente, para a suspensão do tempo e, por conseguinte, para o retardamento do acontecimento que, quase sempre catastrófico - assassinio, suicídio, guerra -, virá a apresentar-se como a forma renovada de uma morte individual ou colectiva e onde as personagens parecerão apenas existir em função da possibilidade de morrerem.

Personagens que consideram a eventualidade da ocorrência de algo ("cela s'annonce de très loin [...]"), "N'as-tu pas remarqué les Signes?" (RS, I: 828)), finalmente, o inevitável acontecimento que, na ficção de Gracq, marcará a transição entre a vida e a morte, e que em *Le Rivage des Syrtes* parece pairar sobre a cidade de Orsenna, remetendo, através da comparação, para a catástrofe que se avizinha,

"cette chose endormie dont la Ville était enceinte, et qui faisait dans le ventre un terrible creux de futur". Nous la portions tous... (RS, I: 832)

A premonição da catástrofe final, temática rica em ecos que se repercutem no conjunto da obra, desenvolve-se em analogias⁹⁶ que permitirão

⁹⁶ Os trabalhos de Michel Murat e de Elisabeth Cardonne-Arlyck estudaram de muito perto o dinamismo metafórico que, nas suas modalidades mais complexas, anima o conjunto da obra

reenviar para um outro tempo, futuro, tomando a forma através dos indícios presentes no texto:

“Déjà de cette naissance pressentie la terre est grosse, et pourtant, ce qu'elle a choisi pour s'y cacher, c'est la nuit du trouble conseil et des mauvais présages, et ce qui marche devant elle et l'annonce comme la poussière au-devant d'une armée, c'est une rumeur sinistre, le sang répandu, et les présages mêmes de la destruction et de la mort”. (RS, I: 709-710)

Nessa perspectiva, as análises de Ricoeur sobre a projecção temporal parecem corroborar as considerações de Gracq acerca do momento presente, onde se repercute esse “rumeur sinistre”, apresentando-o como um tempo de gestação e de espera de um futuro anunciado e, por conseguinte, como o tempo de transição entre dois períodos, entre ele e o passado:

“Le présent, désormais, est perçu comme un temps de transition entre les ténèbres du passé et les lumières de l'avenir. [...] Hors de ce rapport, le présent est indéchiffrable. Son sens de nouveauté lui vient du reflet sur lui de la clarté du futur attendu. Le présent n'est jamais nouveau, au sens fort, que dans la mesure où nous croyons qu'il ouvre des temps nouveaux”⁹⁷.

No entanto, se, como afirma Maria Helena Mira Mateus, na sua *Gramática de Língua Portuguesa*, o presente se refere “à simultaneidade do

de Gracq. A este propósito, consultar a bibliografia geral, em particular, Michel Murat. 1983. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, Le roman des noms propres*, Vol. I. Paris: José Corti e *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, Poétique de l'analogie*, Vol. II. Paris: José Corti e Elisabeth Cardonne-Arlyck. 1984. *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*. Paris: Klincksieck.

⁹⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit, III: Le Temps raconté, Op. cit.*, pp. 301-302.

intervalo de tempo em que ocorre o estado de coisas descrito”⁹⁸, parece então significar que será por meio desse tempo do verbo que se irá exprimir a actualidade da acção, correspondendo, na ficção de Gracq, ao acto que levará o herói a provocar o acontecimento. Nesse sentido, a política de Orsenna, que nada parece fazer para contrariar o conflito secular que a divide do Farghestan, o país inimigo, irá considerar estranho qualquer acto que venha anunciar uma provável alteração da sua situação expressa, precisamente, na verbalização do presente do indicativo:

“[...] et c'est le péché mignon d'Orsenna – qui trouve toujours un peu incongru qu'on lui parle à l' *indicatif présent* – d'y prêter l'oreille”. (RS, I: 834)

Na expressão do presente, encontrar-se-ia, assim, ainda que em estado latente, essa ameaça inerente à própria existência e sublinhada pela percepção do tempo cadenciado, “le sentiment de l'heure” (PQ, II: 172), à qual se vem juntar, em particular, o som produzido pelo relógio, “le battement régulier de l'horloge de fer” (CA, I: 56), essa “infernale machine” (CA, I: 54) como é designada em *Au château d'Argol*. Talvez por essa razão seja capaz de despertar sentimentos de medo e de angústia, como parece ser o caso da reacção de Albert perante o som resultante da passagem dos ponteiros “[...] le son lointain d'une horloge perdue au fond d'un couloir vide”, que o irá levar a “frissonner un instant comme un enfant” (CA, I: 18). Sensação idêntica será experimentada por Herminien no momento em que Albert e Heide decidem aventurar-se pela floresta, deixando-o sozinho. Assaltado por sentimentos confusos de ciúme e de insegurança, virá a sentir-se oprimido e ameaçado pela marcha do tempo, traduzida, precisamente, pelo som do relógio:

⁹⁸ Maria Helena Mira Mateus *et alii*. 1989. *Gramática de Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, p. 76.

“Resté seul, Herminien se perdit dans d’absorbantes et funèbres pensées, auxquelles le balancement monotone d’une massive pendule [...], résonnant avec un bruit insolite et curieusement perceptible depuis le départ des deux convives, prêta bientôt insensiblement un caractère d’inexorable fatalité”. (CA, I: 33)

Sentimentos que serão agravados à medida que se tornar mais nítida a passagem dos segundos, justificados por Marie Francis, como resultantes de um tempo matemático que “rapproche de la mort, débite les secondes fatales”⁹⁹.

“Ses nerfs tressaillirent à mesure que le balancier aggravait à chaque seconde d’une quantité horrible la durée de cette inexplicable disparition”. (CA, I: 33)

Esses sentimentos parecem resultar da tomada de consciência da passagem do momento presente, esse espaço de tempo de transição «indéchiffrable», para retomar a expressão de Ricoeur, e ponte de projecção para um futuro, desconhecido e ameaçador como os seus indícios o parecem anunciar.

“Et, cependant, au milieu de cette atmosphère de rêve [...] une horloge de fer hérissait ses dangereuses armes, et le bruit grinçant et régulier de son mécanisme, qui ne pouvait au milieu de ces solitudes se rapporter en quoi que ce fût pour l’âme à la mesure d’un temps vide [...], mais seulement annoncer le déclenchement de quelque infernale machine”. (CA, I: 54)

⁹⁹ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 161.

Trata-se aqui, como é frequente em Gracq, de um tempo percebido através da audição e da visão. Isabelle Husson-Casta¹⁰⁰, que se mostra sensível a esta perspectiva, reconhecerá que os marcadores alegóricos do tempo virão a traduzir-se através de tudo aquilo que soa, ressoa ou estremece, com o objectivo de ritmar a passagem temporal, de acordo com a visão ascendente ou decadente da claridade, vindo ainda sublinhar o sentimento subjectivo em relação às estações ou mesmo à lentidão da passagem das horas. Nesse sentido, a presença recorrente do motivo do relógio, ao qual se virá juntar o da areia, parecem constituir signos da morte, à qual todo o ser humano se encontra votado desde o nascimento, sendo, dessa forma, atribuída uma dimensão suplementar ao tempo da espera¹⁰¹. Espera da morte, através da passagem do tempo que a anuncia, ou promete, representada pela fluidez da areia¹⁰²: “Je sens les minutes s’écouler sans remède. Je suis triste, triste mortellement” (*BT*, I: 202), afirma Christel, deixando transparecer a angústia decorrente da inexorabilidade do tempo: “Je sens le temps couler entre mes doigts comme le sable” (*BT*, I: 202). À semelhança da ampulheta, a passagem dos grãos de areia permite recordar a finitude do homem. Esse fluir inscreve-se num movimento circular, cíclico do tempo, em que as entidades ficcionais se confrontam com a angústia da inexorabilidade temporal da (sua) vida. Ter consciência assim do tempo é, na perspectiva de Marie Francis,

¹⁰⁰ Isabelle Husson-Casta. 1998. “Desseins et déclin du temps dans les trois premiers romans de Gracq”, in Patrick Marot (Org.). *Julien Gracq 3, Revue des Lettres Modernes*, Op. cit., p. 49.

¹⁰¹ No momento em que Albert descobre um cemitério abandonado, “un pâle soleil brilla sur le pays d’Argol” (*CA*, I: 25). No entanto, o clima modificar-se-á radicalmente quando o protagonista resolve inscrever o nome de Heide sobre uma cruz, antes da sua chegada ao castelo e de travar conhecimento com ela “[...] une force guida alors son bras [...], il marchait vivement vers la croix, et, s’armant d’un éclat de pierre aigu, y gravait grossièrement le nom de HEIDE. Un voile d’ombre s’appesantit à ce moment sur l’enclos des tombes, et Albert rejeta la tête en arrière, tant pour discerner la cause de cette soudaine éclipse que pour jouir une dernière fois du spectacle de la baie” (*CA*, I: 26-27). Sobre este assunto, poderá ver-se também, “[...] la féerie du soleil, la fraîcheur qui semblait présider à une nouvelle création du monde au sortir du chaos [...]; ils puisaient à pleins poumons dans l’atmosphère recréée de la jeunesse du monde” para logo em seguida fazer alusão à brusca mudança climática: “Dans l’après-midi une torpeur que le soleil faisait peser sur les cours et les appartements du château annonçait à leurs nerfs aiguisés par l’attente le prélude d’un jeu mortel” (*CA*, I: 37).

¹⁰² O tempo é designado por Jean-Louis Leutrat como «prometteur de mort». Cf Jean-Louis Leutrat. 1967. *Julien Gracq*. Paris: Classiques du XX^e siècle, p. 81.

sentir a vida a passar, “c’est se perdre de vue, s’évanouir”. Ter consciência do vazio da existência é aperceber-se da deficiência do momento presente. Dizemos, com Georges Poulet¹⁰³, que é como se existir significasse viver simultaneamente duas vidas, a do dia-a-dia, lacunar e vazia, e uma outra que, através do pensamento e da imaginação, permita ao homem escapar ao presente da sua realidade.

Esta problematização da temática do tempo vai ao encontro da percepção temporal dos românticos que a concebiam como a nostalgia de uma vida que a alma não conseguiria nunca sentir na sua plenitude, no momento inacessível da duração. Enclausurado no instante do presente, o homem romântico sempre procurava escapar ao resto da sua vida. Dividido entre um passado para sempre perdido e um futuro apenas pressentido¹⁰⁴, limitava-se a existir no tempo, consumido pela angústia provocada pelo “*mal de l’avenir*”¹⁰⁵. É dessa forma que, no íntimo do seu ser, se engendraria assim o sentimento de uma existência fragmentada no tempo, entre a consciência do passado e a premonição do futuro.

Em *Au château d’Argol*, quando Albert, percorrendo o espaço que circunda o castelo, encontra um cemitério abandonado, irá confrontar-se com essa sinistra experiência temporal, devida à irreversível passagem do tempo e representada pela simbologia dos motivos temporais; as cruces de pedra, que

¹⁰³ Georges Poulet, *Études sur le temps humain I*, *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁰⁴ É o que se torna perceptível na afirmação de Lamennais “Je fuis le présent par deux routes, celle du passé et celle de l’avenir” (Cf. Lamennais. *Correspondance*, T. II, p. 378) e ainda a este propósito George Sand dirá “Je m’apercevais que le présent n’existait pas pour moi ..., que l’occupation de ma vie était de me tourner sans cesse vers les joies perdues ou vers les joies encore possibles”, in George Sand. 1960. *Lélia*. Paris: Garnier Frères.

¹⁰⁵ Esta expressão é referida por Quinet e citada por Georges Poulet em *Études sur le temps humain*: “Une étrange maladie nous tourmente aujourd’hui sans relâche. Comment l’appellerai-je? Ce n’est plus, comme la tienne, René, celle des ruines; la nôtre est plus vive et plus cuisante. Chaque jour elle ranime le cœur pour mieux s’en repaître. C’est le *mal de l’avenir*, mal aigu, sans sommeil, qui, à chaque heure, vous dit sur votre chevet, comme au petit Capet: Dors-tu? Moi, je veille. Au fond de nos âmes, nous sentons déjà ce qui va être. Ce rien est déjà quelque chose, qui palpita dans notre sein. Nous le voyons, nous le touchons, quoique le monde l’ignore encore. Ce qui nous tue ... c’est le poids de l’avenir à supporter dans le vide du présent”. Cf. Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, I, *Op. cit.*, p. 37.

aleatoriamente emergem do solo, já não apresentam as suas inscrições, apagadas pela acção do tempo, traduzida em particular, pelo desgaste dos grãos de areia:

“l’agent de cette impitoyable et deux fois sacrilège destruction était révélé par le sifflement incessant des grains de sable dont le vent, seconde après seconde, et avec un acharnement atroce, projetait la fine poussière sur le granit. Il paraissait couler de Sa paume inépuisable, c’était le sablier horrible du Temps!”. (CA, I: 26)

A exclamação, a disforia da adjectivação e a sua relação com a maiúscula do possessivo permitem considerar essa dimensão simbólica das cruces de pedra e da areia, reveladora de uma relação premonitória entre a passagem cadenciada do tempo e a aproximação do grande acontecimento. Vem-se assim desdobrar a figuração da areia, enquanto signo de morte, “agent [de cette] impitoyable et deux fois sacrilège destruction”, relativa ao cemitério abandonado. Nessa «paysage de mort» (CA, I: 27), como refere o texto, “ayant puisé dans le creux de sa main une poignée de sable sec, se penchant au-dessus de la tombe” de Heide, Albert “en laissa filtrer à travers ses doigts le courant des grains ténus et chauds comme un liquide de mort” (CA, I: 93).

Gesto que virá a ser repetido em *Le Rivage des Syrtes*, numa clara alusão à morte, aquando do enterro de Carlo: “geste compassé des mains qui [...] égrenaient sur le cercueil, chacune à son tour, des poignées de sable” (RS, I: 783).

Também em *Un beau ténébreux*, o momento em que o narrador deambula pela praia virá a apresentar a mesma simbologia da areia:

“Je me suis couché sur le sable et laissé rouler par la monotone catastrophe des vagues. [...] Puis c’est la suction

brutale, corrosive, impitoyable du sable par la langue salée – le bruit de la terre lessivée, râclée, rédimée de toute mollesse, [...] jusqu'à la prostration de gisant de cette blonde chaussée d'ossements". (BT, I: 121-122)¹⁰⁶

Por sua vez, o episódio em que Allan e os companheiros se encontram reunidos frente à baía do Hôtel des Vagues, no final do baile de máscaras, tornar-se-á revelador de sentidos, pela sua ligação ao tempo da transição, evoluindo em crescendo, ao orientar-se para a precipitação do fim:

"Un long moment ils restèrent silencieux, semblant écouter fuir les secondes, ce temps soudain plus irréparable, ces dernières minutes qui glissent plus vite, comme le sable au fond du sablier. Quelque chose, ici, allait se défaire". (BT, I: 237)

Em *Le Rivage des Syrtes*, das duas alusões à ampulheta, objecto emblemático da passagem do tempo, e que surgem relacionadas com o capitão Marino, a primeira parece designá-lo, metaforicamente, como o guardião de um tempo inalterável que ele não permite que evolua para que venha sempre reconduzir ao Mesmo, não deixando espaço para o Outro:

"[...] La pile de papiers rangée le matin à sa gauche et reformée le soir à sa droite, comme on renverse un sablier, restait la figure même du temps sans secousses". (RS, I: 659)

No exercício do que poderemos considerar a sua verdadeira função, Marino tenderá a impor-se no sentido da preservação do frágil equilíbrio vivido

¹⁰⁶ Cf. também "Vers le soir, je suis parti pour une promenade [...]. Le phare passé, soudain toute une vie cesse, et s'étend un grand arc de plage bordé de dunes, un paysage complètement nu, d'un vide oppressant, tout tressaillant du tonnerre des grands rouleaux de vagues sur le sable désœuvré. Sous le ciel gris, entre les vagues marines et les vagues de sable, c'était comme une chaussée de plain-pied au péril de la mer" (BT, I: 121).

em Orsenna, de onde, comparando-se à decrepitude da cidade, sairá derrotado depois de terem hipoteticamente tentado assassiná-lo. Após a transgressão da fronteira e durante uma acesa discussão com Aldo, o tempo irá pronunciar a sua sentença fatal: arrastado pela tempestade que se abatera sobre a cidade, Marino irá desaparecer nas águas do mar. A areia, que momentos antes escorria das suas mãos, “sa main, machinalement, faisait couler entre ses doigts une poignée de sable” (RS: I: 788), poderá simbolizar o final do seu percurso, traduzido pela fusão entre o homem e o espaço¹⁰⁷, simbologia ainda reforçada pela definição de Syrtes como “[des] bancs de sable mouvants”. “Image duelle”¹⁰⁸, como é referida por Isabelle Husson-Casta, decorrente do seu duplo registo do visual e do sonoro, a ampulheta e, por extensão, a areia, vir-se-ão a juntar a outras figuras emblemáticas do tempo que irão marcar, precisamente, esse «entre-tempo», o momento de transição entre o passado e o futuro, tantas vezes evocado através da sua metaforização sonora.

“[...] les légers bruits autour de nous [...] donnaient à l'écoulement du temps, par leurs longs intervalles suspendus et leurs soudaines reprises, une incertitude flottante coupée de rapides sommeils”. (RS, I: 682-683)

Da mesma forma que “le grincement léger de la plume cousait seul les heures lentes de son bruit de taret” (RS, I: 752). Após o desaparecimento de

¹⁰⁷ A este propósito, confrontar com as palavras de Aldo acerca de Marino e que ilustram esta problemática da fusão homem/espço e que irá ser desenvolvida no ponto dois da primeira parte deste trabalho: “Un sens plus caché s'attachait pour moi à cette disparition sans traces; il me semblait que le capitaine, qui pour moi n'avait jamais tout à fait vécu à l'Amirauté, mais plus profondément l'avait hantée à la manière d'un génie engourdi de la terre, avait *passé* au sein de cette nuit noire et de cette lagune dormante d'une manière trop suspecte pour que ne s'y attachât pas la valeur d'un de ces signes auxquels la vie à l'Amirauté m'avait tenu les sens entrouverts – comme si l'esprit même de ces eaux lourdes et de ces pierres moisies, un esprit en qui le temps même avait semblé engourdir ses battements, eût regagné à l'heure dite et à la place fixée le refuge des profondeurs noires pour en sceller sur lui le consentement et le sommeil” (RS, I: 798).

¹⁰⁸ Isabelle Husson-Casta, “Desseins et déclin du temps dans les trois premiers romans de Gracq”, *Julien Gracq 3, Revue des Lettres Modernes, Op. cit.*, p. 50. Na sua perspectiva, a temporalidade virá a marcar a sua presença no texto, metaforizada nos murmúrios do tempo.

Marino, a manifestação acústica do tempo virá a sublinhar essa ausência: “[...] un esprit en qui le temps même avait semblé engourdir ses battements”. (RS, I: 798)

A percepção do tempo poderá ainda fazer-se notar de uma maneira mais abrangente, tendo em conta a dimensão do espaço:

“Les solitudes qui environnaient le château se refermèrent vigilantes sur des hôtes dont le séjour parut très vite devoir revêtir une durée indéfinie”. (CA, I: 36)

Em *Un beau ténébreux* as recordações de Gérard emergem também em consonância com as repercussões acústicas do tempo:

“Journées couvertes et fraîches d’été, sans un souffle – je ne sais pourquoi journées d’enfance, presque toujours un après-midi de dimanche désœuvré: - je revois le jardin, [...] sa verdure immobile [...]. Tout endimanché à travers les allées du beau jardin, j’attendais le son des cloches des vêpres”. (BT, I: 122)

Por sua vez, o encontro decisivo entre Allan, que “écoute longuement sonner les horloges que le crépuscule multiplie” (BT, I: 204) e Gérard, será anunciado com precisão, dando-se particular atenção à hora: “Comme sept heures sonnaient, je le vis venir” (BT, I: 207). No que se refere à grande aventura de Aldo, terá o seu início igualmente pela manhã, “[...] l’heure sonnait à la cathédrale” (RS, I: 559).

É, no entanto, a noite¹⁰⁹, habitada por tantas sugestões, associada à morte, mas também ao infinito do tempo e do espaço, a um “Au-delà”, como o

¹⁰⁹ Refira-se que esta temática irá ser desenvolvida no capítulo referente ao espaço (Cf. ponto dois da primeira parte).

viu Laurence Rousseau¹¹⁰, que parece constituir o momento privilegiado pelo imaginário de Gracq.

É a ela que se recorrerá como tempo preferencial para a encenação do grande acontecimento, ou, mesmo das etapas que precedem:

“La nuit est si belle [...] les étoiles sont comme [...] une promesse – vraiment elles brillent au-delà de la nuit”. (BT, I: 230)

Promessa velada de revelação, cuja ocorrência parece verificar-se, na maior parte dos casos, associar a noite à água: “la nuit marine” (BT, I: 235), “l’énorme vague nocturne” (BF, II: 87); “l’eau lente de la nuit” (BF, II: 104), “le flot nocturne” (BT, I: 136), de entre muitas outras existentes sobre este mesmo assunto.

É assim que, antes de cometer o suicídio, Allan surgirá envolvido pela «noite dissolvante» (BT, I: 158), uma expressão, aliás, recorrente em *Au château d’Argol*, relacionada aí também com um outro atentado contra a vida, a violação de Heide, numa «noite dissolvante», de onde sairá “comme du gouffre élastique des fraîches eaux” (CA, I: 69); em *Le Rivage des Syrtes*, Aldo sentir-se-á “dans ces nuits du Sud, [...] comme dans une eau initiatique” (RS, I: 565) e a transgressão, etapa fundamental no seu percurso, irá ocorrer durante a noite, no mar. Para a sua preparação, é também de noite que irá penetrar, pela primeira vez, na sala dos mapas, evocadores de outros destinos, distantes e desconhecidos, para além dos mares.

¹¹⁰ A este propósito, Laurence Rousseau refere que “La nuit, comme l’eau, suggère l’infini et l’Au-delà. Se plonger en elles, c’est déjà être ailleurs”. Cf Laurence Rousseau. 1981. *Images et métaphores aquatiques dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris: Archives des Lettres Modernes, p. 16.

“Tout dormait à l'Amirauté, mais de ce sommeil atterré et mal rassurant d'une nuit grosse de divination et de prodiges”. (RS, I: 580)

Por sua vez, a emergência do passado através das recordações, na realidade do sujeito que se constitui, poderá reenviar para a tematização da morte que se impõe ao imaginário de Gracq. A recordação enquanto evocação de imagens de uma vida já vivida, revela ser também uma maneira dolorosa de tomar consciência do destino humano, destino da própria criança que, acabada de nascer, traz já inscrita a morte, conduzindo-a, como diria C. Borgal¹¹¹, inelutavelmente do berço ao túmulo. É a manifestação dessa consciência do tempo que, em *Le Rivage des Syrtes*, irá surpreender Aldo na noite de Natal, quando, ao entrar na Igreja de Saint-Damase com o propósito de assistir à cerimônia religiosa, ouvirá o seguinte cântico:

“Il vient dans l'ombre profonde,/ Celui dont mes yeux ont soif./ Et sa Mort est la promesse,/ Et sa Croix soit mon appui./ Ô Rançon épouvantable,/ Ô Signe de ma terreur,/ Le ventre est pareil à la tombe/ Pour la Naissance de douleur”. (RS, I: 707)

Ideia reforçada, em seguida, pelo sermão proferido pelo sacerdote, e do qual Aldo retém uma frase, em particular: “Il est vrai que la naissance aussi apporte la mort, et le présage de la mort” (RS, I: 710). É o próprio autor que parece confirmar o lugar relevante que essa concepção do tempo ocupa no seu imaginário, quando, em *Autour des sept collines* reflecte sobre Roma onde o passado, redutor, se manifesta apenas através dos seus monumentos, no seu entender, objectos totalmente desprovidos de vida, como “une machine à remonter le temps” (ASC, II: 884). De acordo com a expressão, “il convient de

¹¹¹ Clément Borgal, *Julien Gracq, L'écrivain et les sortilèges*, Op. cit., p. 120.

laisser les morts enterrer leurs morts”¹¹², Gracq virá a considerar o passado como ausência, vazio, morte. É nesta perspectiva que, logo nas primeiras páginas de *Un beau ténébreux*, ao ser confrontada com a pergunta de Gérard sobre a sua infância, Christel afirma:

“Que le temps perdu soit au moins perdu. Que ce qui fut vide au moins ne puisse en aucun cas être tourné à profit”. (BT, I: 112)

- ... E o imaginário

1.4. Reinterpretação dos mitos

Poder-se-á afirmar que, em cada um dos seus romances, Gracq se lança à redescoberta e reinterpretação dos mitos, tornando-os indissociáveis de uma narrativização que os virá diluir e problematizando-os através da relação que mantêm com a história narrada.

Ao reenviar para a Cultura Antiga, nessa ligação que parece aproximar dois planos temporais e dois mundos distintos, separados, no entanto, por uma distância sem espaço e uma cronologia sem tempo, o mito virá impor-se como parte integrante da vivência do Homem contemporâneo, traduzindo-se pela actualização dinâmica da sua estrutura referencial no tempo actual.

¹¹² *Id. Ibidem*, p. 118.

Numa sociedade, definida por Victor Jabouille como “racionalista, tecnológica, positivista, herdeira de Descartes e Comte, de Marx e de Teilhard de Chardin” , a recuperação de mitos antigos justificar-se-á pelo facto de o Homem do século XX também ser “herdeiro do hermetismo, da alquimia, da psicologia das profundezas”¹¹³, sendo nesta perspectiva que, tanto a moral, como a religião, a filosofia, a poesia, a pintura, a lógica e mesmo a ciência, recorrem a ele como um produto do imaginário.

Numa época norteadada pelo saber científico, o homem parece sentir “le besoin lancinant [...] de remagnétiser la vie” (RP, I: 328) que Gracq verá como uma profunda necessidade irracional, de recorrer a mitos e que se refere como:

“un effort vers la sublimation par le mythe aussi insistant
que celui du poumon d’un asphyxié vers l’oxygène”. (RP, I: 328)

Ao longo dos diferentes percursos textuais que apontam no sentido de encontrar a possibilidade de reconciliação do homem com a vida, Gracq aproxima a sua interpretação do mito da dos surrealistas que, através dele, pretendem alcançar “la possibilité constante d’invasion dans la vie quotidienne”¹¹⁴ (RP, I: 328). Para estes, na perspectiva de M. Carrouges, os mitos deverão ser «électriquement conducteurs»¹¹⁵ e representativos de obsessões da época hodierna, a fim de traduzirem a aspiração do homem em aceder ao mistério e, por conseguinte, à sua revelação.

¹¹³ Victor Jabouille. 1994. *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Lisboa: Editorial Inquérito, p. 14.

¹¹⁴ Breton dirá que “la vie humaine est à *repassionner*, à faire revaloir, au besoin sous l’angle de ce qui, très vraisemblablement pour chacun, n’est donné qu’une fois”. Cf. Breton. 1999. *Arcane 17*, in *Œuvres Complètes*, T. III, *Op. cit.*, p. 104.

¹¹⁵ M. Carrouges. 1950. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard, p. 52.

O mito, inicialmente considerado como uma história verdadeira, pressupondo acontecimentos reais que relatariam aventuras heróicas com a data da criação do mundo¹¹⁶, passará a ser entendido como sinónimo de ficção¹¹⁷, de acordo com Bourneuf et Ouellet, e neste mesmo sentido, encarado por Simone Grossman como “parole servant à créer l’illusion”¹¹⁸, conservando, no entanto, no seu ponto de partida, uma realidade (supostamente) vivida. Em todos os grandes mitos se conservarão aspectos comuns, o que Jean Rousset designa pelas suas «invariantes», capazes de resistirem às próprias variantes que deles se fizerem ao longo dos tempos¹¹⁹. Invariantes que Eliade identificará ao abordar a forma do conto:

“Presque tous [les contes oraux] tournent autour d’un jeune protagoniste qui doit traverser un certain nombre d’épreuves: réussit-il à se tirer de toutes ces difficultés, il est du même coup initié; il devient un héros [...]. Rares sont les champs épiques qui ne comportent pas des aventures initiatiques du héros, qui n’impliquent pas soit la lutte avec le Dragon, soit la descente aux Enfers, soit une mort suivie d’une réurrection miraculeuse”¹²⁰.

¹¹⁶ Esta definição apresenta-se de acordo com outra proposta por Mircea Eliade em *Aspects du mythe*, segundo a qual “le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements”. Ou ainda, segundo o mesmo autor, “le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres surnaturels, une réalité est venue à l’existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C’est donc toujours le récit d’une «création»: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être”.

¹¹⁷ Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L’univers du roman.*, *Op. cit.*, p. 15.

¹¹⁸ Simone Grossman. 1980. *Julien Gracq et le Surréalisme*. Paris: José Corti.

¹¹⁹ Reescrever o material mítico será indissociável de uma reconfiguração intertextual que, no caso do Graal, o mito mais recorrente na obra de Gracq, fará cruzar Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach, Wagner e o arcaico *Peredur*, nesse enorme palimpsesto que parece ser o texto literário.

¹²⁰ Mircea Eliade. 1962. *Histoire des littératures*, Vol. I, Paris: Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, pp 5-9.

É neste esquema mítico que Gracq virá apoiar a sua construção ficcional, de forma a permitir a emergência de traços dominantes do seu imaginário¹²¹. Se os seus textos se abrem sempre às lendas – o que (por eles) “deve ser lido” e também neles se ler de acordo com a sua interpretação –, no entanto, a sua preferência recai na lenda mítica do Graal; obras “au centre desquelles se place un voyage magique ou angoissant, en premier lieu celle du Graal” (PF, I: 849), estruturando uma busca da libertação que se afirma também como princípio fundamental dos surrealistas¹²². Para estes, e em particular, para Breton, a forma romanesca parece adquirir a função de tornar manifesto o encontro entre o real e o inteligível, o mundo visível e o domínio misterioso, recorrendo à espontaneidade do automatismo psíquico¹²³. Através desse encontro, é também o maravilhoso que se busca como meio de permitir ao homem a sua libertação. Imaginá-lo poderá conduzi-lo à revelação da «surréalité» e, por conseguinte, subtraí-lo ao determinismo do seu contexto histórico e social. Na perspectiva de Simone Grossman, a imaginação será mesmo o único meio capaz de levar o indivíduo a transgredir as fronteiras do real a fim de “parvenir à une existence plus complète dans laquelle il ne sentira plus la frustration que lui imposent les bornes du réel”¹²⁴.

¹²¹ Em *Le revolver à cheveux blancs*, Breton apresenta uma definição de imaginário como “ce qui tend à devenir réel”. Cf. André Breton. 1992. *Le Revolver à cheveux blancs*, in *Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 50. Por sua vez, Gilbert Durand define-o como “*faculté du possible*”, in Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 16.

¹²² “Le principe de la démarche surréaliste n'est pas la raison hégélienne, ou le travail marxiste: c'est la liberté”. Cf. Ferdinand Alquié. 1970. *Philosophie du surréalisme*. Paris: Ed. Flammarion, p. 115.

¹²³ Veja-se, a este propósito, a definição de surrealismo apresentada por Breton: “SURREALISME, n. m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale”. Cf. André Breton. 1993. *Manifeste du surréalisme* in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 328.

¹²⁴ Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, *Op. cit.*, pp. 139-140.

Gérard de Nerval¹²⁵ virá exaltar as qualidades da imaginação ao afirmar em *Aurélia*: “Je crois que l’imagination humaine n’a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres”, e Baudelaire declará-la-á «la reine des facultés», como meio soberano que permitiria o conhecimento e a descoberta: “L’imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l’infini”¹²⁶.

Também Victor Hugo, ao proclamar a superioridade da imaginação no seu *William Shakespeare*, se identifica com as considerações anteriores:

“L’imagination est profondeur. Aucune faculté de l’esprit ne s’enfonce et ne creuse plus que l’imagination. C’est la grande plongeuse”¹²⁷.

Na perspectiva de Pierre Albouy¹²⁸, esta exortação às faculdades da imaginação parece impor-se com o objetivo de descobrir as verdades mais profundas, atitude que será reforçada em 1924, quando, no *Manifeste du Surréalisme*, André Breton lhe atribui plenos poderes, depositando nela toda a sua confiança: “[...] pour que je m’abandonne à elle sans crainte de me tromper”¹²⁹ depois de proclamar “ce n’est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l’imagination”¹³⁰.

¹²⁵ Cf. Nerval. 1993. *Aurélia*, in *Œuvres Complètes*, T. III. Paris: Gallimard, Collection Pléiade, p. 717.

¹²⁶ Cf. Baudelaire, “Salon de 1859”, in Charles Baudelaire. 1976. *Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 620. Segundo Claude Pichois, Baudelaire terá escrito em *Notes nouvelles sur Edgar Poe* o seguinte: “Pour lui, l’Imagination est la reine des facultés” (1857), introduzindo, seguidamente, a distinção entre «fantaisie» e «imagination» que encontraremos na capítulo 4 do *Salon*. (Cf. nota 1 da p. 1391).

¹²⁷ Victor Hugo citado por Albouy. Cf Pierre Albouy. 1998. *Mythes et mythologies dans La littérature française*. Paris: Armand Colin, p. 86.

¹²⁸ *Id. Ibidem*, p. 87.

¹²⁹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 312.

¹³⁰ *Id. Ibidem*, p. 313.

Mantendo-se “en symbiose avec le réel”, como a vê Marcel Spada,

“l'imagination est un instrument de connaissance – l'imagination engendre un monde réel, celui de l'écriture, qui intervient dans l'économie de l'univers comme n'importe quel autre phénomène naturel”¹³¹.

A emergência do maravilhoso no quotidiano que ela permite irá proporcionar ao homem a possibilidade de transcender o domínio consciente do vivido, através da subjectividade relativa à apreensão do mundo, assim fora dos circuitos racionais, de ultrapassar os seus próprios limites, revelando-se-lhe um outro universo e abrindo-se-lhe os mundo possíveis da ficção:

“Parce que la littérature, et, dans la littérature, la fiction très particulièrement, est par essence proposition d'un possible, d'un possible qui ne demande qu'à se changer éventuellement en désir ou en volonté”. (*EL*, II: 557-558)

Segundo Grossman¹³², a produção surrealista virá reproduzir essa visão do mundo através da criação de mitos que, por sua vez, exprimirão o conteúdo latente do sonho, o único que parece “constitue[r] la matière première de la poésie et de l'art”, uma vez que o mito será “ce que ce contenu devient à travers eux”¹³³. É nesta perspectiva que o mito imporia “au comportement humain une constante référence harmonique à telle donnée irrationnelle, fabuleuse, concernant les origines et les fins”¹³⁴.

¹³¹ Marcel Spada. 1983. *Érotiques du merveilleux*. Paris: José Corti, p. 27.

¹³² Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, *Op. cit.*, p. 140.

¹³³ André Breton citado por Simone Grossman, *Id. Ibidem*, p.140.

¹³⁴ *Id. Ibidem*.

Essa “constante référence harmonique” de que nos fala Breton, revelar-se-á, em grande parte da produção ficcional de Gracq, através do mito do Graal, cuja integração nas histórias narradas dependerá da memória colectiva e do regime individual da enunciação, tendo em conta que é pelo discurso do narrador que esse sentido potencial do mito se viria a transmitir¹³⁵.

Se para Gracq, e na esteira de Claude Lévi-Strauss, o mito parece apresentar-se com uma estrutura e uma lógica interna particulares, o percurso dos seus heróis, com ele relacionado, deverá visar a revelação da lógica dos acontecimentos relatados, em que a viagem, seguida de uma transgressão, decorrente da penetração num lugar «sagrado»¹³⁶, e posterior acesso à revelação, constituiriam as suas etapas. O que se apresentará variável em cada um dos seus textos será a atitude de revolta ou de resignação das entidades ficcionais, cujo destino, frequentemente ligado à morte, se manterá para elas desconhecido.

Na sua interpretação do mito do Graal, Julien Gracq parece mostrar-se em profundo acordo com as aspirações surrealistas, traduzidas pelo desejo da revelação de um outro mundo. Seria esse o sentido que o autor pretende sublinhar, quando compara o movimento surrealista à “la Table ronde ou à la chevalerie en quête du Graal” (AB, I: 414). Essa analogia, que na óptica de Gracq parece existir entre o surrealismo e os cavaleiros do Graal, será reforçada no seu prefácio a *Le Roi Pêcheur*. A influência desse mito na obra poder-se-á atribuir à interpretação que dele fez Wagner com o seu *Parsifal*, por sua vez remontando à obra de Wolfram d'Eschenbach, o adaptador alemão

¹³⁵ Para Pierre Brunel, que baseado em *Formes Simples* de André Jolles, a «forma simples» do mito seria constituída pelo jogo de pergunta e resposta; quando colocada a questão, encontraria a sua resposta, “et cette réponse est telle qu'on ne peut plus poser d'autre question, que la question s'annule à l'instant où elle se pose; cette réponse est décisive”. Cf. Pierre Brunel (Dir). 1988. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, p. 9.

¹³⁶ Em Gracq esse «lugar sagrado» poderá ser identificado com um lugar fechado, e/ou a sua penetração, como iremos desenvolver no capítulo referente ao espaço (Cf. Ponto 2 da primeira parte).

desse conto¹³⁷. No entanto, como Gracq considera, a sua (re)interpretação deste mito rondará aspectos de uma “version démoniaque”, ideia que desenvolve no referido prefácio a *Le Roi Pêcheur*, fazendo salientar o carácter de uma ambição humana à “super-humanidade” que marca essa representação.

“La conquête du Graal représente – il n'est guère permis de s'y tromper – une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité”. (RP, I: 330)

Na peça, o ermita Trévrizent qualificará, precisamente, o Rei Artur de “vieux fou qui cherche encore ici-bas la terre promise” (RP, I: 355).

Gracq problematiza, assim, o mito ao inverter a forma como ele era entendido na Antiguidade Clássica e que prevalece ainda nos dramaturgos do século XVII, baseada na adequação da realidade ao mito; a consideração que dele fará o autor, sublinha essa distância, explicando a sua diferença pela adaptação do “caractère *imminent*” do mito à época actual:

“Tout le travail du dramaturge apparaît comme un travail d'arrachement, de sublimation: c'est l'infiltration mythique sournoise, la transposition insidieuse du geste banal, de la pensée de tous les jours sur un plan autre qui semble préoccuper l'écrivain - beaucoup plus que sur le caractère *apprivoisable* du mythe qui pouvait séduire encore un Racine, c'est sur la possibilité constante d'invasion dans la vie quotidienne, sur son caractère *imminent* que l'effort du dramaturge contemporain tend à mettre l'accent”. (RP, I: 327-328)

¹³⁷ Apesar de a criação desse mito ser atribuída a Chrétien de Troyes e Wolfram von Eschenbach, parece ainda existir uma versão precedente (*La Queste del Saint-Graal*), de autor desconhecido, mas cuja natureza fictícia será incontestável. Na ausência de qualquer referência concreta à origem do conto, “Perceval” será considerado um mito da Idade Média.

Essa inversão de tendências parece encontrar a sua justificação no carácter trágico do mito, não concordante com a necessidade de maravilhoso vigente na época contemporânea.

A preferência de Gracq parece já afirmar-se através da sua definição de mitos gregos antigos como «*mythes fermés*», «*procès-verbaux implacables d'échec*» (RP, I: 328), aos quais pretende opor “le trésor jusqu'ici si négligé, si peu utilisé des mythes du Moyen Âge”, pelo facto de não os considerar como “*mythes tragiques, mais des histoires «ouvertes»*” (RP, I: 329); o seu conteúdo abordaria “non pas de punitions gratuites, mais de *tentations* permanentes et récompensées” (RP, I: 329), cuja importância realçará ao observar que “vus sous un certain angle, ils sont un outil forgé pour briser idéalement certaines limites” (RP, I: 329). À fatalidade constante que se impõe aos mitos antigos, Gracq virá manifestar a sua inclinação pelos mitos medievais que permitem ao homem triunfar, vencendo os obstáculos inerentes ao seu percurso e recusando o implacável castigo cristão, próprio da mentalidade europeia da época. As lendas de Tristão e Isolda e do Graal parecem apresentar-se, na sua óptica, como emblemáticas desse triunfo do homem e da sua vontade, representado por personagens que serão evidentemente “*héros forceurs de blocus*” (RP, I: 329), percorrendo

“les étapes d'un itinéraire de victoire: l'amour parfait, Tristan et Iseult le parachèvent, contre sa force, la mort même ne prévaut point: les ronces qui naissent de leurs os s'entrelacent sur leurs tombeaux - Galaad conquiert le Graal¹³⁸”. (RP, I: 329)

¹³⁸ Em *La Queste del Saint-Graal*, escrita por volta de 1220, o protagonista não é Perceval, mas Gallad, filho de Lancelot, cavaleiro de uma profunda pureza à imagem de Jesus Cristo. Nessa versão, o herói completará a sua *queste*, acederá às maravilhas do Santo Graal, curará o rei pescador e expirará no êxtase da “*connaissance ineffable*”. Cf. Julien Gracq, “Notes”, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, pp. 1265-1266.

A emergência desses mitos na literatura, repondo “la dialectique de la lumière et de l'ombre” (*PF*, I: 883), é justificada por S. Grossman¹³⁹ pela tentativa intemporal de libertação que, no século XX, virá encontrar o seu meio de expressão através da poesia surrealista, onde as velhas lendas celtas parecem dotadas da capacidade de aniquilar os entraves do destino para que o homem possa, enfim, libertar-se¹⁴⁰. É pelo valor de revolta e infinita vontade de sublevar o carácter fatídico da relação entre a Poderosa Divindade e o homem, reduzido à sua humilhante condição de ser inferior, nesse “corps à corps insupportable [...] de l'homme avec le divin” (*RP*, I: 332), segundo Gracq, que esses mitos se apoiarão no maravilhoso, orientado, por sua vez, para a recuperação dos poderes humanos almejada por Breton.

“Je délivrerai le Graal dans ce monde ou dans nul autre, à jamais.” (*RP*, I: 360)

Na sua reinterpretação do mito, Gracq afastar-se-á da vertente cristã para sublinhar, não o objectivo final da «queste», sempre impossível, mas, precisamente, o dinamismo dessa incansável busca da derradeira verdade, representada, na versão cristã, por um cálice sagrado e nele traduzida pelo percurso dos seus heróis. A sedução, que o ciclo da Távola Redonda parece exercer sobre os simpatizantes do movimento surrealista, prender-se-ia com o fascínio da aventura que envolve a lenda celta, provocada pela enorme fé do herói no seu projecto de redescoberta do mundo. A evocação do herói mítico, capaz de ultrapassar qualquer obstáculo e de transgredir qualquer limite ou interdito, ligar-se-ia com essa possibilidade mágica de libertação (terrestre)¹⁴¹.

¹³⁹ Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, *Op. cit.*, p. 144.

¹⁴⁰ O mito, assim entendido, poderá, na perspectiva de P. Hubner, aproximar-se da noção de utopia, no seu objectivo conjunto de representação idealizada de um estado da humanidade, tanto no passado como num futuro fictício. Cf. Patrick Hubner. “Utopie et Mythe”, in Pierre Brunel (Dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, *Op. cit.*, p. 1432.

¹⁴¹ Na perspectiva de Grossman, a aventura surrealista parece representar a versão moderna da realização do ideal proposto pelo mito do Graal, visto que o objectivo de ambos se situa para lá

Essa tendência que se apresenta no conjunto da obra de Gracq parece reflectir-se nas referências que compõem o material mítico trabalhado pelo seu imaginário, nomeadamente motivos bíblicos, apesar da sua posição anti-cristã comum aos surrealistas. Para além disso, não lhe serão alheias as leituras propostas pela dialéctica de Hegel, que pretende retomar os motivos do além e do limiar entre os dois mundos, real e transcendente, orientando-se pela atracção do conhecimento.

Portadoras do sentido de existência com a pretensão de esclarecer o destino do homem, as entidades ficcionais de Gracq irão viver a situação de uma aventura semelhante, a de uma viagem em busca de uma revelação, quase sempre muito próxima da morte e, por conseguinte, colocando em risco a própria vida. Na visão de Éric Faye¹⁴², é esta atitude que irá aproximá-las do plano dos mitos. Plano que é o de um presente quase «eterno», uma vez que para lá das provações a que se encontram submetidas, e que serão traduzidas por conflitos interiores, nomeadamente em *Au château d'Argol* e *Un beau ténébreux*, ou exteriores, como a guerra em *Le Rivage des Syrtes* e *Un balcon en forêt*, a batalha principal em que se empenham será a do homem em relação à sua própria essência, tendo em conta a finitude do ser e o sonho de conquista da imortalidade perceptível na sua angustiante procura do absoluto. Livres de quaisquer ligações com o passado¹⁴³, as personagens enfrentam os seus percursos que se tornarão lugares de múltiplas possibilidades¹⁴⁴. Inteiramente disponíveis, devido à solidão que parece caracterizar a sua existência ("la règle de la quête est la solitude" (RP, I: 363), dirá Perceval), elas tornam-se mais sensíveis aos sinais, vindo a assumir uma atitude de total receptividade ao meio que as envolve. À imagem do herói do Graal, os

dos limites racionais da conduta humana. Cf. Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, *Op. cit.*, p. 145.

¹⁴² Éric Faye. 1996. *Le sanatorium des malades du temps*. Paris: José Corti, p. 140.

¹⁴³ Cf. "Fiche signalétique" apresentada por Julien Gracq em *Lettrines* onde se poderá constatar que as suas personagens vivem sozinhas e desligadas do seu passado (LT, II: 153).

¹⁴⁴ Nesta perspectiva, Gérard dirá a Allan: "Vous êtes prêt à tout. Vous pouvez tout faire [...] vous êtes entièrement disponible. Aucune chance ne saurait vous échapper" (BT, I: 157).

protagonistas de Gracq irão partir em busca de “un murmure venu de plus loin que la zone des idées reçues” (RS, I: 813), para se consagrarem à “la quête passionnée d’un trésor idéal” (RP, I: 330), ao longo do seu percurso, que parece corresponder a essa necessidade do homem do século XX evocada por Gilbert Durand¹⁴⁵, de encontrar uma resposta mítica para as suas interrogações¹⁴⁶.

Partindo da definição de maravilhoso proposta por Pierre Mabilie como “probablement la seule réalité qui conserve l’espoir en l’homme et en l’avenir”¹⁴⁷, o mito do Graal poderá representar a realização das ambições surrealistas pela sua capacidade de resposta às perguntas mais prementes e angustiantes do homem face ao seu destino. Porque a ele se impõe¹⁴⁸, na observação de B. Péret,

“le présent de la condition humaine, sans issue et sans perspective, qui appelle la consolation d’un mythe aux exigences impossibles à satisfaire dans les conditions actuelles du monde”¹⁴⁹.

Em *Le Roi Pêcheur*, onde se encontra a transposição teatral da lenda do Graal, Julien Gracq apresenta a sua interpretação pessoal do fenómeno surrealista. Trata-se da aventura que acompanha a da iniciação do herói, no

¹⁴⁵ Cf. Gilbert Durand. 1982. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa: Presença, p. 15 e seguintes.

¹⁴⁶ Cf. perspectiva de L. Kolakowski para quem “a busca do mito é, quase sempre, uma tentativa de descobrir uma instância tutelar que resolva sem dificuldades as nossas perguntas acerca das coisas últimas, uma escala de valores segura que nos proteja, uma instância que nos desincuba da liberdade e nos envolva no casulo do lactante que pode ansiar pela submissão sem cuidados”, in Leszek Kolakowski. 1981. *A presença do mito*, Brasília: Universidade de Brasília, p. 43.

¹⁴⁷ Pierre Mabilie. 1962. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Ed. Minuit.

¹⁴⁸ Na sua afirmação, B. Péret retoma a mesma ideia defendida por Durand, acerca da necessidade de o homem recorrer a mitos.

¹⁴⁹ B. Péret. 1956. *Anthologie de l’Amour sublime*. Paris: Albin-Michel, p. 29.

termo da qual ele virá a recusar abandonar o seu estatuto de cavaleiro errante, prosseguindo uma (eterna) procura do Graal, de modo a que lhe seja permitido continuar a busca da resolução do mistério, nesse gesto sempre repetido até à morte. Na leitura que Gracq parece fazer do mito¹⁵⁰, considera que Perceval, depois de superar as numerosas provações características da tradição medieval e inerentes à gesta dos cavaleiros da Távola Redonda, irá, finalmente, penetrar numa floresta, no seu entender, diferente de todas as outras e onde se situa o castelo de Montsalvage, esse «espaço sagrado» para retomar a expressão de Eliade, onde repousaria o Graal:

“Figure-toi, je crois que ma route n'est plus longue. Je touche au but, j'en suis sûr. Je suis près du Graal! [...]. Oui, j'approche! [...] Je sais maintenant que j'approche du combat suprême, et je sais que le Graal est protégé par des dangers terribles”. (RP, I: 357-358)

É o que diz Perceval ao ermita Trévizent, no momento em que as provas inerentes ao seu árduo percurso mudarão de natureza; doravante, a dificuldade residirá não em provas físicas, mas na descoberta do segredo, sendo precisamente aqui que se encontra a diferença da interpretação, subvertendo o desenlace previsto da peça¹⁵¹. Numa deliberada recusa de concluir a sua «queste», com a pergunta que representaria o fim da sua aventura, por outras palavras, como é referida por J. L. Backès, «la mortelle

¹⁵⁰ “Je suis Perceval le Gallois! [...] Il est dans le monde un trésor captif dans un château enchanté, - Corbenic, - un objet de grande merveille, le Graal. Pour qui le voit, ses yeux s'ouvrent et ses oreilles entendent, il comprend le cœur des mondes et le langage des oiseaux. Le Graal est suffisance, extase et vie meilleure. Il est soif et étanchement, dépouillement et plénitude, possession et ravissement. Mais à un seul il est donné de conquérir le Graal, s'il est assez pur et assez sage, et si parvenu après de longues aventures en sa présence, il sait poser la seule question qui délivre” (RP, I: 355).

¹⁵¹ O autor parece retomar aqui a premissa surrealista de recusar tudo o que se possa apresentar como concluído, justificado, na peça, através das palavras do “Roi Pêcheur”, quando aconselha Perceval a não descobrir o Graal: “Tu seras seul - à jamais! Le Graal dévaste!...[...] Là où tu entres finit l'espoir et commence la possession” (RP, I: 392).

immobilité»¹⁵², Perceval, no entendimento de Gracq, não irá colocar a questão desejada pelos habitantes de Montsalvage, graças à qual a maldição que ensombrou o «pays gast» bretão, seria anulada e a ferida de Amfortas sarada. Recusá-la no limiar do conhecimento, leva-o a encontrar uma outra justificação para o acto, não associada a uma eventual falta de coragem por parte do protagonista, mas antes a uma busca surrealista orientada para “*le point sublime*” (AB, I: 442), que, para o homem, limitado à sua condição seria impossível de atingir, embora pudesse continuar sempre arduamente a desejá-lo. A condenação, decorrente das palavras de Trévizent¹⁵³, permitirá definir a essência do desejo de Perceval e virá a marcar a distância entre o Cristianismo, sinónimo de renúncia¹⁵⁴ e o surrealismo, enquanto aspiração suprema, razão pela qual, Perceval optará por retomar a sua errância.

Nessa perspectiva, o essencial desta problematização da busca não parece residir na superação das provações inerentes ao percurso do herói, da qual decorreria o acesso à revelação, mas no próprio dinamismo de continuar a existir em função dessa inesgotável procura; o que significa que o Graal, definido por Perceval como “*suffisance, extase et vie meilleure [...] soif et étanchement, dépouillement et plénitude, possession et ravissement*” (RP, I: 355), não deverá nunca significar o fim dessa busca, mas, pelo contrário, permanecer como promessa.

Essa mesma atitude, embora sujeita a algumas variantes, poderá ser encontrada no percurso de outros heróis de Gracq, como no de Albert em *Au château d'Argol*. Na leitura que aí se faz do mito, Perceval reincarnado em Albert, dotado de conhecimento, mas sem a sua ingenuidade, rondará as fronteiras da perversão. Em Heide, cuja expressão se assemelha a um

¹⁵² Jean-Louis Backès, “Le Graal”, in Pierre Brunel (Dir.), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Op. cit., p. 680.

¹⁵³ “Tu as apporté avec toi cette chose fascinante – un désir sans limite, et innocent. Tu es venu, et le monde s’est remis à respirer sous ton regard” (RP, I: 360).

¹⁵⁴ A este propósito, Trévizent afirma: “Je suis ici, mangeant des racines, méditant et faisant pénitence, et tout couvert d’un habit de cendres. Je suis du parti qui a renoncé” (RP, I: 359).

“rayonnement sans égal” (CA, I: 29), o herói parece encontrar o Graal e, à imagem de Herminien, seu duplo, uma figura demoníaca. O interesse que manifesta pelos mitos¹⁵⁵ parece confirmar o do próprio Gracq ao longo da sua obra. Apoiando-se em Hegel, recorre frequentemente à expressão “*la main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit*” (CA, I: 21), que poderá ser entendida como uma prefiguração da iniciação ao conhecimento e como esperança na redenção, o que constitui finalmente a aprendizagem de Perceval em *Le Roi Pêcheur*: “Kundry ne soigne que les blessures qu’elle a faites ...” (RP, I: 375).

Poder-se-á encontrar esta interpretação do mito circunscrita a um outro episódio do mesmo texto, quando Albert observa uma gravura de Dürer, no quarto dessa figura demoníaca que é Herminien. Aí se dá a imagem do sofrimento do rei Amfortas, infeliz guardião do Graal, sangrando de uma ferida simbólica, o mesmo sangue que se encontrará no cálice sagrado e assim reenviando para a leitura do mito como redenção e perversão, queda, sacrilégio¹⁵⁶.

Em *Un beau ténébreux*, o acesso ao interdito será progressivamente preparado, calculado e anunciado ao leitor. A busca do herói, levado por uma “*possession enivrée et solitaire de la planète*” (BT, I: 147), através dos caminhos da revelação revela-se aí incompatível com a vida terrena, apesar de ele (Allan) afirmar que:

“la quête du Graal fut une aventure terrestre. Cette coupe existait, ce sang ruisselait, de la vue duquel les chevaliers avaient faim et soif”. (BT, I: 148)

¹⁵⁵ “Albert portait une riche curiosité aux mythes qui ont bercé l’humanité dans sa longue histoire, il en recherchait avec passion la signification intime” (CA, I: 20).

¹⁵⁶ Grossman dirá aí que “chute et rédemption sont synonymes. Le mystère du Graal est élucidé dans la douloureuse confrontation du pêcheur avec la grâce”. Cf. Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Op. cit., p. 153.

Movido por um incontrollável desejo de conhecimento associado a um “besoin de révélation qui travaille l’homme [et qui] pourrait se satisfaire à moins de *voir*, à moins de *toucher*” (BT, I: 148), o herói não poderá deixar de desejar e procurar o «Graal», mesmo se a sua busca o situa “au bord de quelque chose d’irréparable” (BT, I: 220), mantendo-o, ao longo do texto, no limiar que separa os dois mundos¹⁵⁷, o terreno de um outro para além da morte, e propondo-lhe, assim, uma opção que põe em causa a sua própria vida: “Il véhicule une idée *violente* de la vie” (BT, I: 128). S. Grossman fará aqui uma aproximação com Perceval, “dont la mort lui paraît être la magnification”¹⁵⁸, sem a qual não poderia viver que «deshonoré» (BT, I: 259).

Nesse universo mítico problematizado, Allan/Perceval jamais recuará na demanda que se propôs fazer (“J’ai signé le pacte” (BT, I: 262)) e que, desde o início do texto, parece anunciar-se¹⁵⁹, bastando para isso decifrar e interpretar os sinais para depois seguir, por essas pistas, em direcção ao mundo «interdito» onde se despojaria do ser humano para aceder ao divino. O que significaria também completar-se a representação de uma tragédia, cuja catástrofe final, de acordo com a visão do texto,

¹⁵⁷ A este propósito confrontar com a afirmação de Allan: “Avez-vous songé à la tentation folle que ce peut être pour un Dieu que de se faire homme? L’incarnation représente-t-elle finalement autre chose que la défaite [...] devant la plus grande des tentations? Jouer à la fois sur les deux tableaux. Déjà un pied dans le monde des destins, encore un pied dans le monde des chances: quelle ivresse! Être à la fois des deux côtés du miroir” (BT, I: 218).

¹⁵⁸ Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Op. cit., p. 154.

¹⁵⁹ “Il [Allan] ne fit jamais part à personne de ses pensées, écartant toujours d’un coup d’oeil glacial tout sujet sérieux, mais je me souviens que l’idée de la mort, et plus encore l’apparat funèbre qui l’entoure d’habitude, semblait exercer sur lui une étrange fascination” (BT, I: 140).

“Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs, je ne puis me défaire de l’impression qu’Allan est un être *marqué* (pour quel but, pour quelle tâche?), un de ceux qui sont faits pour encourager chez les têtes les plus froides je ne sais quelle démangeaison obscure de vaticination, de transe prophétique” (BT, I: 141).

“J’eus soudain le sentiment, devant ce groupe improvisé, que le sort en était jeté, que c’était *ceux-là* qui étaient désignés – que ce choix si absurde, obscurément, nous engageait [...]” (BT, I: 153).

“est seulement la vie, la vie courante, désenchantée, [où] il devinait déjà très clairement le dernier acte (...) où il devait par-dessus tout *ressentir* d'avance sa dernière péripétie: la mort”. (BT, I: 136)

Nesta outra interpretação do mito, o projecto de vida não culminaria no mundo terreno, tal como na versão antiga protagonizada por Perceval, mas para além do da própria vida. É a razão pela qual o herói optará pelo suicídio como único meio de aceder à revelação:

“Avec une gravité prenante, il élevait dans ses doigts le verre empoisonné. [...] Calme, du fond de sa chambre, il vit venir à lui sa dernière heure”. (BT, I: 263)

Em *Le Rivage des Syrtes*, Aldo irá seguir essa mesma perspectiva o que leva a transgredir o interdito, representado pela fronteira que separa Orsenna do Tängri: “Nous sommes tous promis à Là-bas” (RS, I: 689). A inacessibilidade desse espaço com base em questões políticas, será metaforizada, na obra, pela aproximação do Graal:

“Ce que je voulais n'avait pas de nom dans aucune langue. Être plus près. Ne pas rester séparé. Me consumer à cette lumière. Toucher”. (RS, I: 740)

Uma vez transferido para Orsenna, Aldo assumirá a configuração do «eleito» que traz a esperança da salvação a um país inteiro consumido “après des siècles de léthargie [...]” (RS, I: 813) à semelhança do «pays gast». Como Perceval, o herói de Gracq pretenderá

“voir et toucher sa faim [...] se fondre dans cette approche éblouissante, se brûler à cette lumière sortie de la mer”. (RS, I: 745)

Para que o esquema mítico da interpretação de Gracq se possa aqui também completar, conduzindo da morte à redenção (“*la main qui inflige la blessure est aussi celle qui la guérit*” (CA, I: 21)), a salvação de Orsenna passará pela sua destruição, através da transgressão da fronteira que provocará a morte ao desencadear a guerra.

1.5. Recusa da história

Para Gracq, que se mostra adverso aos princípios da escola do absurdo e do Existencialismo que orientam, em parte, o pensamento dos escritores da sua geração, também eles atraídos pela temática da espera, esta, que ele traduz, como já referimos, pelo vazio, a ociosidade e o ensimesmamento na caracterização do percurso narrativo das suas personagens, adiando a realização do seu projecto, apenas evocada na passagem ao seu rápido desfecho, apresenta-lhe a possibilidade de recusar o desenvolvimento da história. À medida que o momento da revelação parece aproximar-se, verifica-se uma relativa anulação dos signos temporais, como que anunciando o fim da espera. Grange, ao deixar-se apagar pelo branco tipográfico, constatará que “il n’y a rien à attendre de plus. Rien d’autre. Je suis revenu” (BF, II: 136), da mesma forma que Aldo, o herói de *Le Rivage des Syrtes*, poderá compreender “pour quoi désormais le décor était planté” (RS, I: 839).

Também Christel, nas últimas páginas de *Un beau ténébreux*, chegará ao final da sua busca e da sua espera ao compreender o que até então os sinais lhe tinham deixado apenas pressentir:

“Maintenant vous voyez ce que vous n'avez jamais cessé de regarder”. (BT, I: 263)

É o percurso do conhecimento que seguirá ainda o protagonista de *Au château d'Argol*, que assimila a espera à progressiva compreensão dos indícios e sinais que ela lhe apresenta, ao ser confrontado com a revelação: “Mais déjà il savait” (CA, I: 64), reforçado pelo conteúdo e pela forma em itálico das próprias expressões.

Apesar das referências a relógios e ampulhetas, objectos de uma grande dimensão simbólica, no que respeita à sucessão linear do tempo, em *Au château d'Argol*, há a notar uma ausência de indicações temporais bem precisas, que virá a ser colmatada por abundantes notações climatéricas, reenviando para um período sazonal, como forma de ritmar a passagem do tempo, sobre a qual Gracq se mostra sempre sensível:

“[...] l'écoulement du temps et des saisons. J'y suis extrêmement sensible”¹⁶⁰.

De tal forma que virá ainda a dizer “qui est presque tout ce qui se passe dans le livre [*Un balcon en forêt*]”, concluindo que “ce sont pour moi des événements importants”¹⁶¹.

¹⁶⁰ Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*, Op. cit., p. 219.

¹⁶¹ Id. *Ibidem*, p. 220.

Parece ser, com efeito, a natureza – com as suas noites, dias, marés, luas e estações – que na obra se encontra a ritmar o tempo. É, aliás, o narrador quem, cuidadosamente, localiza a acção no seu tempo próprio. Expressões tais como: “Dans les heures chaudes de l’après-midi [...]”, (CA, I: 28) e “[...] les ardeurs d’une journée torride [...]” (CA, I: 44), ou ainda “par une après-midi chargée d’une accablante chaleur [...]” (CA, I: 60) poderão situar a acção no Verão. No entanto, com a ocorrência da violação de Heide, o clima irá subitamente modificar-se, iniciando-se uma outra estação como o texto o parece comprovar:

“Elle sortait de cette nuit d’effroi comme du gouffre élastique des fraîches eaux, inerte, vide [...]. Sans haine, sans colère, dans un mortuaire écrasement, elle sentait encore la puissance d’Herminien sur elle comme le déluge salé et fortifiant de l’eau [...]. Bientôt s’annoncèrent les journées glorieuses de l’automne”. (CA, I: 69-70)

As notações climatéricas parecem, assim, surgir intimamente relacionadas com a natureza dos acontecimentos que marcam a aventura da entidade ficcional, numa evidente analogia entre a personagem e o seu meio, como um desenvolvimento da problemática do mesmo que orienta a produção de Gracq. É neste sentido que a transgressão entendida na violação de Heide irá alterar a própria paisagem. De um modo semelhante, a chegada de Herminien ao castelo, que conduz ao trágico acontecimento, é projectada num cenário de morte¹⁶²:

¹⁶² Saliente-se que a comparação de Herminien a um “astre inattendu”, aquando da sua chegada ao castelo, contribui para sublinhar a presença do trágico ao anunciar uma grande mudança nefasta como o é, no pensamento empírico, a passagem de um astro e aqui traduzida, como se poderá comprovar, no final da narrativa, pelo fatal desfecho do percurso das (duas) personagens que com ele convivem.

“[...] la lune apparaissait contre le bleu du jour avec l'éclat fantomatique d'un astre inattendu, dont l'influence maligne eût alors seule expliqué l'altération soudaine, bizarre et d'une nature quasi métallique des feuillages de la forêt”. (CA, I: 70)

Refira-se que a utilização recorrente do Imperfeito na escrita de Gracq vem sublinhar a aproximação progressiva da desintegração do universo, que o discurso dirá através do seu conteúdo simbólico; “la lune apparaissait [...] avec l'éclat fantomatique”, num lento movimento orientado para a morte. A recorrência do imperfeito encontrará a sua justificação porque se trata do tempo verbal susceptível de representar alguma coisa em fase de concretização, de inacabado, daquilo que Marie Francis considera “une expression temporelle à nuance de sens virtuelle, dans l'expression d'un univers qui s'achemine vers la mort”¹⁶³.

É na perspectiva de um tempo que parece acompanhar a inevitável destruição “[d'] un univers qui s'achemine vers la mort”, para retomar as palavras de Marie Francis, ganhando expressão no percurso das personagens e, assim, da própria história narrada, que o imaginário de Gracq dará ao Outono a sua significação simbólica de fim, mas também de recomeço, de morte e de vida¹⁶⁴, esses opostos de uma dualidade temática, que se poderá encontrar, nomeadamente, em “Les yeux bien ouverts”, quando, ao assumir a sua preferência por essa estação¹⁶⁵, Julien Gracq observa:

¹⁶³ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁶⁴ A este propósito, é de sublinhar que a estação escolhida pelo autor para situar a partida dos seus heróis para o destino da aventura coincide quase sempre com o Outono: Aldo apresentar-se-á em Syrtes durante essa estação enquanto que Grange chegará a Hautes Falizes a meados do Outono.

¹⁶⁵ No que concerne esta sua preferência, é curioso notar que, da sua leitura de *Dominique de Fromentin*, Gracq tenha retido essencialmente “une certaine tonalité frileuse et automnale” (*EL*, II: 647).

“Sur le plan imaginatif, il y a véritablement des mortes-saisons, et certaines conjonctions de temps et de lieu, au contraire, sont douées d'un grand pouvoir revigorant. [...] Pour moi, certainement, ces heures se placent surtout en automne. Pas l'automne des feuilles mortes: plutôt la première fraîcheur qui se glisse à la fin des jours d'été”. (PF, I: 844-845)

Não se deixando absorver por esquemas disponíveis, esta tendência de Gracq poderá aproximar-se de uma certa visão romântica, traduzida não apenas na sua preferência por determinados ambientes naturais, como também pela utilização da linguagem poética como expressão ontológica da circulação de Sentido, decorrente dessa percepção de sensações e pensamentos (contraditórios) que atravessam o mundo:

“Le monde est un, tout est en lui; de la vie banale aux sommets de l'art, il n'y a pas rupture, mais épanouissement magique, qui tient à une inversion intime de l'attention, à une manière tout autre, tout autrement orientée, infiniment plus riche en harmoniques, d'écouter et de regarder”¹⁶⁶.

É sobretudo com o Romantismo alemão, em particular com Novalis¹⁶⁷, que o autor irá mais claramente reconhecer a autenticidade dos propósitos do movimento, na sua procura de recuperação dos poderes de compreensão da vida e do mundo. Gracq lembra as fórmulas decisivas que enunciam os princípios de uma poesia concebida como verdade e libertação da “condição humana”: “Les contes et les poèmes prendront rang d'histoire universelle”, “Le monde se fera rêve, le rêve se fera monde”, propósitos esses que revelam e

¹⁶⁶ Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Carrière, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1250.

¹⁶⁷ De Novalis, destaca-se, sobretudo, *Henri d'Ofterdingen*, ao qual Gracq consagrou um importante prefácio (PF, I: 983-1000).

anunciam já as fórmulas do surrealismo. Como os surrealistas, os românticos admitem a possibilidade de comunicação com uma outra realidade, mais vasta e superior à vida real, tentando, através das imagens, encontrar o caminho que os possa levar à revelação dessas regiões ainda desconhecidas da alma.

Em *Un beau ténébreux*, a espera da grande revelação, que aí constitui, no fundo, a matéria trabalhada pelo texto, irá ocupar praticamente toda a narrativa, funcionando, dessa maneira, como o que parece ser um retardamento, ou recusa da própria história, cujo desfecho virá a coincidir com a chegada do Outono:

“J'évoque, dans ces journées glissantes, fuyantes de l'arrière-automne, avec une prédilection particulière les avenues de cette petite plage, dans le déclin de la saison soudain singulièrement envahies par le silence”. (*BT*, I: 99)

Marcada por datas, embora sem referência precisa ao ano, a narração de Gérard irá começar num vigésimo nono dia de um qualquer mês de Junho, para terminar no dia vinte e quatro de Agosto, apesar de nos deixar saber que o suicídio de Allan só irá ocorrer no dia 8 de Outubro, segundo testemunha o calendário encontrado no seu quarto, ou ainda os indícios contidos no prólogo do (supra)narrador¹⁶⁸:

“Sur le bureau d'Allan, un calendrier à minces feuillets amovibles d'ivoire portait bien en évidence la date: 8 octobre”. (*BT*, I: 197)

¹⁶⁸ Refiro-me ao único narrador anónimo, aquele que assume a globalidade da narrativa numa ligação à figura problemática do autor.

"[...] le soleil enfin disparut derrière les brumes en cette après-midi du 8 octobre 19...". (BT, I: 101)

No entanto, durante os cerca de três meses que ocupa a sua narração, serão evocados episódios ocorridos anteriormente, trazendo, como consequência, formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa, que Genette designou por analepses¹⁶⁹. Essa evocação, que abre perspectivas de leitura sobre a infância dos protagonistas, nomeadamente de Allan, Gérard e Christel, vem, assim, alterar a linearidade temporal da narrativa.

Refira-se também que apenas duas estações serão necessárias para viver e contar a aventura do «belo tenebroso», evocadas já na confissão de Gérard no início do registo do seu diário, em concreto, no dia 29 de Julho:

"Ce matin tout à coup en me levant, j'ai senti au plein coeur de l'été, [...] la présence miraculeuse de l'automne". (BT, I: 163)

Com a intervenção aqui da metáfora, faz-se deslizar o discurso textual para outros sentidos. Metáfora que as palavras de Gérard, logo de seguida, parecem justificar, na referência à sensação provocada, de forma bem característica, pelos dias de Outono:

"journées de pressentiment, d'évènements d'ailes, d'adieux mystérieux, de divinations confuses, de divine et tendre légèreté, point doré de périr, jusqu'à la douleur, du *bien-être*, sourire insensé de douceur du vague, du large, jusqu'à la fascination". (BT, I: 106)

¹⁶⁹ Cf. Gérard Genette. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil, p. 79.

Ao associar a representação do tempo às imagens de declínio ou aproximação do fim, Gracq privilegia a interação entre tempo, relacionada com o espaço, e personagens, numa plena correspondência entre tempo exterior e interiorizado. É o que parece confirmar-se na estreita analogia estabelecida entre “les hôtels vides”, habitados por Christel e “ces journées vides d’automne” por ela aí vividas, de acordo com sua atitude de existência: “Je [Christel] me sentirais m’enliser les yeux fermés dans cette bourgade évacuée” (*BT*, I: 141), uma afirmação que será depois traduzida pelo próprio discurso do narrador:

“Quelle étrange matinée, toute lancéolée de rayons pâles, errants, aveugles [...]. Quel temps de grave mystère, - amorti [...]. On voudrait partir de là pour quelque voyage sans espérance, fouler pour la dernière fois, pour un grand départ, cette terre sans complaisance et sans accueil. Comme ce sol supporte mal la vie, l’expulse”. (*BT*, I: 220)

Em *Le Rivage des Syrtes*, situa-se no Outono o momento em que Aldo deixa Orsenna para se instalar como observador em Syrtes, como o documentam expressões como: “[...] toutes ces campagnes gorgées de l’automne [...]” (*RS*, I: 563), “[...] ces journées encore chaudes qui précèdent l’hivernage” (*RS*, I: 570), ou ainda “dans l’air doré de cette fin d’automne” (*RS*, I: 573), permitindo o desenrolar da narrativa. Por sua vez, o sermão da missa de Natal, repleto de indícios para o seu desenvolvimento, irá remeter, de forma implícita, para o Inverno enquanto a transgressão da fronteira marítima entre Orsenna e o Farghestan, levada a cabo por Aldo, no final do romance, parece desenvolver-se numa atmosfera estival:

“[...] la légère gaze blanche qui embue le ciel dans les journées chaudes des Syrtes retombait et se dissipait”. (*RS*, I: 736)

Terminada a aventura do herói, o seu regresso definitivo a Syrtes situar-se-á novamente no Inverno:

“Ainsi donc, Aldo, nous nous quittons. Demain, à la première heure, tu repartiras pour les Syrtes. [...] On eût dit que le froid de la nuit tombait tout à coup dans la pièce par la fenêtre ouverte [...] le gel insipide et sonore de cette nuit bleue [...]”. (RS, I: 838-839)

Da mesma forma, o regresso de Herminien, gravemente ferido após a violação de Heide, será marcado pelo tempo frio do Outono e do Inverno: “Par un froid matin de novembre [...]” (CA, I: 82), também visível na expressão: “[...] par une après-midi livide de décembre [...]” (CA, I: 87); após o suicídio de Heide, Herminien também parece chegar ao fim do seu percurso, acompanhando o de outro, temporal, na relação que a simbologia do Inverno¹⁷⁰ com ele estabelece: “au milieu même de la longue nuit de décembre” (CA, I: 95).

Segundo Éric Faye¹⁷¹, quando as referências climáticas se tornam constantes nos romances, como se verifica nos de Gracq, contribuem para neles acentuar a presença do absoluto e as limitações da existência humana. À neve, presente na maior parte da produção ficcional do autor, é atribuído o poder de petrificar a passagem do tempo, contribuindo para a sua suspensão. Apelando à metáfora, esse elemento parece insinuar a hibernação dos acontecimentos e, assim, reenviar para a suspensão da própria história. É o que parece acontecer em *Un balcon en forêt*, após as primeiras quedas de neve: “le temps fait halte: pour les habitants du Toit, cette neige un peu fée qui allait

¹⁷⁰ A sucessão das estações, assim como a das fases da Lua, marcará o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio” (Cf. *Dictionnaire des Symboles*, pp. 841-842). Neste sentido, o Inverno poderá ser associado à ideia de fim, de morte.

¹⁷¹ Éric Faye, *Le sanatorium des malades du temps*, *Op. cit.*, p. 178.

fermer les routes ouvrait le temps des grandes vacances” (BF, II: 55). Neste mesmo sentido, ao ficar isolado em Toit, devido a um nevão, Grange irá sentir “le souhait magique qu’on les eût oubliés là pour longtemps – pour toujours” (BF, II: 58). Gracq viria, assim, ao encontro de Éric Faye, para quem a neve

“est un don du ciel, elle enivre, fait croire, sous l'apparence de l'immobilité, à l'immortalité. La vie a relevé les ponts-levis, elle ne perd ni ne gagne, elle perdure. Le destin est remis à plus tard. Le temps est engourdi”¹⁷².

É de sublinhar que a utilização das estações do ano poderá ainda aqui ser encarada com o propósito de suspender ou de recusar a própria história, remetendo-a para um domínio fora do alcance dos marcadores temporais, e por conseguinte, distante do tempo e espaço reais, para um imaginário que se afasta da representação do real, onde nada evolui, mas tudo se mantém, “perdure”, indefinidamente.

Se “le récit est une séquence deux fois temporelle [où il y a] le temps de la chose-racontée et le temps du récit”¹⁷³, os pressupostos que se impõem à análise narratológica do tempo (e que consistem na interrogação sobre as relações entre o tempo da história, mensurável em séculos, anos, dias, horas e o tempo da narrativa mensurável em número de linhas e de páginas), as inevitáveis distorções temporais irão manifestar-se no interior do texto, onde a cronologia virá a ser também o referencial da sua mudança através de elipses narrativas, à semelhança das elipses implícitas a que se refere Genette:

¹⁷² *Id. Ibidem*, p. 179.

¹⁷³ “Le récit est une séquence deux fois temporelle [...] il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie d'un héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage «fréquentatif» du cinéma, etc; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps”, in Christian Metz. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, p. 27.

“celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative”¹⁷⁴.

Un balcon en forêt é o único texto que menciona explicitamente uma data precisa e acontecimentos reais datados, aproximando os tempos da história. No entanto, mesmo assim, seria necessário confirmar os fundamentos da identidade de um conjunto dos seus traços com os traços dominantes da situação histórica referida, tal como o autor em *En lisant en écrivant*¹⁷⁵ nos parece sugerir:

“Car, s'il atteint à une longévité moyenne – et surtout à notre époque, où les *époques* se succèdent [...] si vite – chaque homme a le temps de voir les trois quarts au moins de ce qu'il a vécu se sédimenter en histoire, nourrir déjà toute une bibliothèque à laquelle bien souvent il demandera de pimenter les années de sa vieillesse. Il ne semble pas que, superposant directement à ce qu'il lit le souvenir de ce qu'il a pu voir, le scandale pour lui soit si grand. L'expérience donne plutôt à penser que, très généralement, il [chaque homme] «s'y retrouve» et s'y retrouve parfaitement”. (*EL*, II: 706)

Se, relativamente a *Un balcon en forêt*, Gracq é levado a inscrever a narrativa no contexto da Segunda Grande Guerra¹⁷⁶, como uma incursão pelo real, justificada, na perspectiva de Jean-Yves Tadié, pela «pressão da

¹⁷⁴ Gérard Genette, *Figures III*, *Op. cit.*, p. 140.

¹⁷⁵ Sobre esta problemática, confrontar, em particular, *En lisant en écrivant*, “Littérature et histoire”, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, pp 704-710.

¹⁷⁶ Refira-se que de acordo com a cronologia apresentada no primeiro volume da suas *Obras Completas* publicadas pela Coleção Pléiade, Julien Gracq terá participado na Segunda Guerra Mundial, tendo sido mobilizado em finais de Agosto de 1939 até inícios do mês de Março de 1941, altura em que terá sido desmobilizado. Cf. Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, pp. LXX-LXXII.

História»¹⁷⁷ que se vive e que o obriga a pensá-la, a transpô-la para a ficção, em *Le Rivage des Syrtes* não deixará, contudo, de se mostrar sensível ao que designa como “l’esprit de l’Histoire”.

“Ce que j’ai cherché à faire, entre autres choses, dans *Le Rivage des Syrtes*, plutôt qu’à raconter une histoire intemporelle, c’est à libérer par distillation un élément volatil, «l’esprit-de-l’Histoire» [...] pour qu’il pût s’enflammer au contact de l’imagination. Il y a dans l’Histoire un sortilège embusqué, un élément qui [...] a la vertu de griser”. (*EL*, II: 707)

Tendo em conta, no entanto, que, como afirma Vincent Jouve, “l’oeuvre ne se réduit pas à un miroir de la réalité”¹⁷⁸, ao reflectir sobre a relação da obra com o escritor e o real, (aproximando-se da teoria de Lucien Goldmann¹⁷⁹, para quem a relação do texto com o social, longe de ser directa, deverá estar sempre condicionada por mediações), a referência textual à ocorrência de um conflito que é a Segunda Guerra Mundial, parece servir apenas para contextualizar a aventura do herói, uma vez que a narrativa constrói as suas próprias estruturas espacio-temporais.

Fechado sobre si mesmo, afastando-se de um tempo e espaço reais, o universo romanescos de Gracq constituirá o que Yves Bridel considera a sua

¹⁷⁷ Jean-Yves Tadié, *O romance no século XX*, *Op. cit.*, p. 173.

¹⁷⁸ Vincent Jouve. 1997. *La poétique du roman*. Paris: Sedes, p. 96.

¹⁷⁹ Lucien Goldmann, um dos primeiros teóricos a considerar a importância da mediação entre a obra e o real, considera a eventual homologia entre as estruturas do texto e as estruturas mentais do grupo social a que o escritor pertence e onde este «sociologisme génétique», (expressão é a já utilizada por Vincent Jouve, in *La poétique du roman*, *Op. cit.*, p. 96), virá a revelar-se uma etapa essencial na análise textual. Claude Duchet, retomando as premissas estruturalistas, considera ser no centro do texto que se deverá reencontrar o contexto. Cf. Lucien Goldmann. 1973. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.

realidade estética: “La réalité, la vérité de l’univers gracquien est esthétique, non historique”¹⁸⁰.

Questionado por Gilbert Ernst¹⁸¹ sobre essa «verdade» recorrente na obra, a resposta de Julien Gracq remeterá para a sua concepção de «planta humana»¹⁸², como expressão da sensibilidade do homem ao meio natural, o que poderá justificar a sua preferência por situações retiradas dessa realidade ambiente:

“[...] c’est vrai [...] mais pour moi , il se passe quelque chose qui est très important [...]: l’écoulement du temps et des saisons. [...]. Si on n’admet pas que l’homme est constamment influencé par la nature, la terre, les saisons, le sol, la forêt, il est tout à fait vide d’événements, et même de contenu conventionnel, mais pour moi, c’est là aussi un contenu, et très important. En fait même je crois que c’est pratiquement le seul contenu de mes livres ...”¹⁸³.

Um “conteúdo” que se impõe em detrimento das personagens, da sua psicologia, ou de uma moral, naquilo que Ariel Denis diz ser uma coexistência pacífica entre a vida e as palavras “rendant compte d’elle dans leur domaine

¹⁸⁰ Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l’imaginaire*, *Op. cit.*, p. 121.

¹⁸¹ “[...] On a souvent pu dire que dans «*Un balcon en forêt*» il ne se passait rien et que ce qui importait, c’était la présence sans cesse rappelée de la forêt mystérieuse dont l’aspect et la vie changent selon les saisons, tout un décor à la fois réel et irréel. N’avez-vous pas l’impression que ce décor est le même que celui des trois autres romans?” Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L’Herne*, *Op. cit.*, p. 219.

¹⁸² “J’habite Paris, mais je me sens par affinité campagnard, non urbain, et j’ai hasardé le mot de plante pour définir l’homme: je ne l’ai d’ailleurs pas inventé. Ce n’est pas seulement un être de relations sociales. Je dis que c’est aussi une plante humaine, et je veux dire par là qu’il est sensible, comme une plante enracinée dans un sol, au climat, au temps et à la saison”. *Id. Ibidem*, p. 219.

¹⁸³ *Id. Ibidem*, p. 220.

propre, parfaitement délivrés de l'existence et la célébrant"¹⁸⁴. Em *Un balcon en forêt*, os dois planos temporais distintos, da referencialidade histórica e da experiência interior de Grange, cruzam-se no percurso ficcional do herói, embora a guerra nele apenas interfira de uma forma como que desrealizada. Se, depois de mobilizado, terá de participar no conflito, irá, no entanto, vivê-lo à parte, distante dos factos que a História impõe, mas que ele e a história parecem, implicitamente recusar:

“La guerre? se disait-il en secouant les épaules d'un geste hargneux – et qui sait même s'il y a une guerre? S'il y en avait une, on le saurait”. (*BF*, II: 25)

Nesta sua postura face à História, Gracq viria ao encontro da reflexão de Jean Bessière¹⁸⁵ para quem a História apenas intervém na narrativa através de indícios, ou seja, perdendo a sua característica essencial de sequencialidade:

“La littérature serait une manière d'à côté de l'Histoire, qui ne récuserait pas explicitement l'Histoire et qui irait par son propre enchaînement. Par quoi l'Histoire serait traitée comme une manière d'absence; seulement ses indices seraient disponibles, précisément citables dans la fiction”¹⁸⁶.

É, com efeito, como “uma maneira de ausência”, que a História se integra neste mundo ficcional trabalhado pelo imaginário, num mundo que, sem

¹⁸⁴ Ariel Denis. 1995. “L'éternelle imminence”, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne, Op. cit.*, p. 137.

¹⁸⁵ A este propósito, Jean Bessière afirmará “La littérature n'atteste pas de l'Histoire, pas plus que l'Histoire n'atteste de la littérature – ainsi qu'il faut supposer une scission entre ce qui serait le monde narré de l'Histoire et le monde narrant de la fiction, du roman”. Cf. Bessière, “Gracq: fiction et Histoire”, in *Julien Gracq 3, Revue des Lettres Modernes, Op. cit.*, p. 154.

¹⁸⁶ *Id. Ibidem*, p. 153.

deixar de ser verosímil, se apresenta, de acordo com Yves Bridel, “sem referente na realidade”:

“Tout y dépend de l'existence des personnages qu'il a imaginés et qui évoluent dans un monde vraisemblable mais sans référent dans la réalité”¹⁸⁷.

Embora em *Un balcon en forêt* e *Le Rivage des Syrtes* se encontrem referências a situações históricas explicitamente datadas, ao contrário do que se verifica nos outros textos ficcionais do autor, as suas fronteiras nunca coincidirão com as do romance histórico. Gracq que não pretende reconstituir factos históricos, aproximar-se-ia da perspectiva de Jean Bessière, para o qual

“dans le roman, l'Histoire n'est qu'une fiction, celle que constitue le roman, ou l'Histoire n'est qu'une citation prise dans la continuité et l'homogénéité que fait la fiction”¹⁸⁸.

Na sua perspectiva, a referência real, histórica, não poderá constituir o substrato da ficção e do romance; apenas deverá ser encarada como uma incursão pela História, tendo em conta que a ficção nunca se afastará completamente da relação com a realidade, mantendo um jogo entre a verdade e a mentira¹⁸⁹ como a vê Pavel:

“La mobilité et le flou des frontières fictionnelles révèlent parfois la nature des interactions entre le domaine de la fiction et le monde réel. Les domaines fictionnels acquièrent ainsi une

¹⁸⁷ Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, *Op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁸ Jean Bessière, “Gracq: fiction et Histoire”, in *Julien Gracq 3, Revue des Lettres Modernes*, *Op. cit.*, p. 151.

¹⁸⁹ Neste sentido, é o que Gracq parece confirmar em relação a Zola ao reconhecer a sua ficção como testemunho histórico (*EL*, II: 635).

certaine indépendance et, subsistant en dehors des limites de la réalité, arrivent à nous influencer, parfois assez fortement [...]”¹⁹⁰.

É nesse sentido que, no universo ficcional de Gracq, a alusão histórica só parece poder aflorar de forma fragmentária, não chegando a ser desenvolvida. Dever-se-á, assim, ter em conta o tempo na sua relação com a história que a escrita constrói numa outra relação com a leitura. Não dispondo de uma cronologia precisa onde, eventualmente, os elementos sócio-políticos intervenientes no texto venham esclarecer a sua evolução temporal, competirá à história dos seus mundos e, de acordo com a perspectiva de Pierre Jourde, “à l’imagination du lecteur de la reconstituer à partir des indices qui lui sont livrés”¹⁹¹. Assim sendo, para Gracq, o essencial romanesco parece ser a realidade que ele próprio descreve e onde

“l’éternelle imminence de la révélation [...] s’abolit au moment même où l’on croit la saisir”¹⁹².

Daí poder depreender-se que aquilo por que Aldo, Grange ou Simon esperam se venha a revelar como um impossível acontecimento, que acabará por não chegar a realizar-se, ou, caso chegue, poderá não corresponder à expectativa criada em torno dessa espera, de forma a recomençar-se de novo, a voltar-se a esperar, talvez mesmo ao longo de um tempo que adquire a amplitude da eternidade, como o autor parece fazer ver através das palavras de Grange:

“Il savait bien que quelque chose était arrivé, mais il lui semblait que ce ne fût pas réellement: la guerre continuait à se

¹⁹⁰ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *Op. cit.*, p. 107.

¹⁹¹ Pierre Jourde. 1991. *Géographies imaginaires*. Paris: José Corti, p. 159.

¹⁹² Ariel Denis, “L’éternelle imminence”, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L’Herne*, *Op. cit.*, p. 137.

cacher derrière ses fantômes, le monde autour de lui à s'évacuer silencieusement. [...] Rien n'avait pris corps. Le monde restait évasif [...] sous la morne lumière bleue". (BF, II: 135-136)

É também o que talvez se possa ler mais claramente, quando o herói de *Un balcon en forêt* parece finalmente poder aceder à tão ansiada revelação, traduzida, nas últimas frases do romance através do sono profundo em que ele cairá, depois de ferido "étourdi par le choc de sa blessure" (BF, II: 135):

"Mais maintenant je touche le fond [...] Tout cela lui était indifférent [...] la terre autour de lui était morte comme une plaine de neige. La vie retombait à ce silence douceâtre. [...] Il tira la couverture sur sa tête et s'endormit". (BF, II: 136-137)

Constantemente adiado, o momento da revelação parece resultar de uma deliberada recusa de chegar ao fim do romance e da sua própria história, talvez com o propósito de mostrar que o verdadeiro conteúdo romanesco reside na forma como se parecem misturar os elementos do real e do vivido, e como estes poderão eventualmente infringir as fronteiras da ficção numa profunda e constante relação entre real e imaginário. É o que se torna perceptível através da reflexão de Aguiar e Silva, quando considera que o significado histórico e o significado simbólico de um texto literário não são antagónicos nem difluentes; pelo contrário, parecem implicar-se e relacionar-se estreitamente, constituindo, dessa maneira, a trama dos valores históricos, o húmus em que se corporizam e desenvolvem os significados simbólicos, representando estes, por sua vez, os elementos que permitem universalizar e intemporalizar as experiências humanas históricas particulares¹⁹³.

¹⁹³ Vítor Manuel de Aguiar e Silva. 1984. *Teoria da Literatura, Op. cit.*, pp. 657-658.

2. Geografia simbólica

A experiência de um tempo no qual se perfila a (re)utilização de esquemas míticos, não deverá ser equacionada fora do quadro de uma vivência espacial. Submetido a um tempo e a um espaço particulares, o homem irá manter uma inevitável ligação com a paisagem desdobrada no texto através de múltiplas formas com a qual parece identificar-se.

Para Gracq, as estruturas espaciais não se reduzem a um simples inventário de lugares representados, com um estatuto puramente descritivo e ornamental, servindo de fundo à acção, mas antes colaboram com ela, de certo modo orientando-a, abrindo ao leitor as vias da sua compreensão. Mais do que mero suporte da narrativa, o espaço irá funcionar como seu princípio organizador, permitindo-nos captar o imaginário de Gracq, não só através da recorrência dos lugares representados como também da dinâmica que os trabalha. O solitário Albert, o tenebroso Allan, os estranhos observadores como Aldo e Grange são os heróis que se movem em busca da (in)certeza do Absoluto, pelos espaços irrealis da floresta da Bretanha ou das Ardenas, à beira do Mediterrâneo, no interior de um castelo pleno de mistérios ou de uma velha fortaleza em ruínas, espaços todos eles simbólicos onde lhes será permitido aproximarem-se da revelação. Mais do que no tempo, parece ser no espaço que o imaginário de Gracq se investirá: "Le grand chemin auquel se réfèrent les notes qui forment ce livre [talvez até a globalidade da obra] est, bien sûr, celui qui traverse et relie les paysages de la terre". (CGC, II: 939)

Mais do que um historiador interessado pela viagem no tempo, ele será um geógrafo que orienta a narrativa através da viagem no espaço de acordo com uma preferência que ele próprio confessará: “Je suis géographe, et je suis attiré par les grands pays de forêts [...] Ce qui m'attire, ce sont les pays de vocation forestière”¹⁹⁴, vindo ainda a afirmar numa entrevista: “c'est plutôt la géographie qui m'a marquée”¹⁹⁵.

Títulos como *Au château d'Argol*, *Le Rivage des Syrtes* e *Un balcon en forêt* revelam o privilégio que se concede ao espaço onde irá decorrer a aventura do herói numa estreita correlação com ele. Entre o espaço, entre as paisagens e as personagens estabelece-se uma harmonia logo a partir do paratexto com o título que, na visão de R. Lorriss¹⁹⁶, viria já anunciar o equilíbrio das suas funções. Se, no entanto, os títulos não evocam qualquer lugar nomeiam a personagem principal, como acontece em *Un beau ténébreux* ou ainda noutros textos que não integram o nosso *corpus*, nomeadamente *Le Roi Pêcheur*, *La Presqu'île* e *Le Roi Cophetua*.

Da narrativa concebida como viagem no espaço, “une errance dans l'étendue”¹⁹⁷, como já foi também considerada, decorrerão as longas enumerações e descrições de lugares, integradas no percurso do herói, que confere à obra e ao seu imaginário um princípio de unidade. Para além de uma busca de sentido para a vida, o homem procura nesse percurso desvendar o enigma da sua existência, assimilando-se os caminhos da

¹⁹⁴ É de salientar que História e Geografia são as áreas de formação académica de Julien Gracq; na cronologia apresentada no primeiro volume das *Obras Completas* da colecção Pléiade, pode ler-se a este propósito: “À l'École normale supérieure il décide «sans hésitation» de faire ses études de géographie. Dans le couple que forment alors obligatoirement l'histoire et la géographie c'est donc la géographie qui l'attire. Le goût de l'histoire lui viendra plus tard”, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. LXVI.

¹⁹⁵ “Vous êtes professeur d'histoire. L'histoire vous intéresse-t-elle, en dehors de votre métier? / J. G: Oui, beaucoup. Mais c'est plutôt la géographie qui m'a marquée”, in Entrevista publicada no *Nouvel Observateur*, 29 de Março - 5 de Abril de 1967.

¹⁹⁶ R. Lorriss. 1970. “Le pays gracquien”, in *The Romantic Review*, LXI, n° 3 (october 1970), pp. 187-197.

¹⁹⁷ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 185.

aventura através do mundo aos do espaço interiorizado de um eu oculto: “l’aventure se parcourt sur les routes du monde et sur les avenues qui mènent au centre caché du moi”¹⁹⁸, observa Pierre Mabille.

Nesta sua ambiguidade, as sucessivas deslocações do herói no espaço, permitem a Gracq sublinhar a sua profunda ligação com o meio exterior radicada numa filosofia da natureza através da qual se manifesta a herança do Romantismo.

Ao reflectir sobre «[le] chemin de la vie», Gracq reconhece que “tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche” (*EL*, II: 616). São esses «caminhos da vida» aqui inerentes à problematização do espaço que nos remetem para um conceito de índole existencial em que o fluxo da experiência humana tenderá a decorrer das formas particulares de representação do mundo:

“Elle [Heide] hantait les bois de Storrvan, et l’horizon de la mer, où ses apparitions dramatiques s’égalaient sans effort aux scènes les plus rares de cette nature vierge, aux jeux des eaux vives et du vent auquel elle abandonnait les plis”. (*CA*, I: 36)

Se nesses lugares se poderá de certa forma encontrar uma extensão física da personagem¹⁹⁹, neles se poderá ainda ver uma «paysage-témoin» do inconsciente, tendo em conta que:

“Tout paysage est un état d’âme, puisque l’écrivain l’a choisi, que ce soit dans l’amour, la haine, ou même l’ennui. Tout choix suppose une correspondance”²⁰⁰.

¹⁹⁸ Pierre Mabille, *Le Miroir du Merveilleux*, *Op. cit.*, p. 33.

Ao manifestar o inconsciente, o espaço da ficção parece impor-se como uma construção de imagens privilegiadas onde se confrontam imaginação e recordações. Talvez por isso as configurações do espaço se revelem através de representações oníricas, não sem reenviar para a sua percepção surrealista particularmente emergente em *Au château d'Argol*. Refira-se, de passagem, que foi a publicação deste texto que levou Breton a aproximar-se de Gracq. Nele encontraremos:

“[...] une forêt triste et sauvage, un bois dormant, dont la tranquillité absolue étreignait l'âme avec violence. Elle enserrait le château comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile [...]. À regarder cette mer verte on ressentait un obscur malaise. Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt *dût* être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, *elle n'eût pas dit son premier mot*”. (CA, I: 16)

Como em geral em Gracq se afigura, o imaginário do espaço remete aqui, na sua manifestação disfórica, para o universo do fantástico fechado sobre si mesmo e isolado do mundo na ambiguidade da condensação das imagens que, na ocorrência, o dão a ver como mar ou floresta, animando as visões misteriosas senão também tenebrosas de um conto ou de um sonho. Em Gracq, a descrição de lugares integra-se frequentemente na estratégia narrativa que dá a ver o mundo através da focalização da personagem, permitindo ao espaço não funcionar apenas como «entourage», retomando a terminologia de Bakhtine²⁰¹, mas antes como um horizonte estreitamente ligado à consciência do herói. Associada ao drama interior por ele vivido, a

¹⁹⁹ Corroborando esta afirmação, Simone Grossman afirmará no seu estudo consagrado a Gracq que “les romans gracquiens sont caractérisés par une complicité qui réunit les personnages aux décors dans lesquels ils se meuvent et dont ils sont inséparables”, in Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Op. cit., p. 158.

²⁰⁰ Micheline Tison-Braun. 1980. *Poétique du paysage*. Paris: Nizet, p. 169.

²⁰¹ Mikhaïl Bakhtine. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, pp. 108-109.

descrição contemplará o mar e a floresta, lugares de eleição para a geografia simbólica de Gracq. O líquido e o vegetal parecem, com efeito, determinar a substância romanesca e um «décor» mítico indispensável para o percurso dos heróis. Marc Eigeldinger irá considerar precisamente a emergência das personagens a partir da fusão destes dois elementos:

“Le paysage, unissant le liquide et le végétal, forme la toile de fond sur laquelle se détachent les acteurs, la structure originelle ordonnant le comportement de la conscience et de l'inconscient humains. Le personnage romanesque surgit de l'épaisseur de ce milieu poétique où l'eau et la forêt s'amalgament, tout en conservant leur signification propre”²⁰².

Na relação de identificação estabelecida entre a paisagem e o indivíduo que a perscruta, Gracq traduzirá “un mariage d'inclination” a que se refere na sua reflexão ensaística,

“un mariage [...] indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte, et qui fonde ce que j'ai appelé pour ma part la *plante humaine*”. (PF, I: 879)

Nesta confusão do homem e do vegetal, emerge uma nostalgia romântica de «l' âge d'or» (PF, I: 879) tão presente em Novalis ou Nerval e que, em Gracq, se associa à necessidade de o homem mergulhar “dans ses eaux profondes” e de assim se ligar “magiquement aux forces de la terre, irrigué de tous les courants nourriciers dont il a besoin comme de pain” (PF, I: 879).

²⁰² Marc Eigeldinger. 1997. “La mythologie de la forêt dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq”, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne, Op. cit.*, p. 237.

Em *Le Rivage des Syrtes*, Aldo virá assim ligar-se ao elemento líquido numa das representações de paisagens do desejo que remetem para a nostalgia das origens: “[...] je plongeais avec délectation dans ces profondeurs qui fermentaient [...]”. (RS, I: 598)

A união entre esses dois elementos far-se-á representar através de múltiplas metáforas marítimas presentes ao longo da produção do autor. É neste sentido que, ao contemplar a floresta de Storrvan, Albert irá aperceber-se de “cette mer d’arbres [...] jusqu’aux limites de l’horizon” (CA, I: 60-61), espaço (esse) circundante ao castelo de Argol, por sua vez, associado, também ele, ao elemento líquido:

“De nouveau le ciel se couvrit de vapeurs grises, et le château parut comme enseveli sous une avalanche, un écroulement continu d’eaux froides”. (CA, I: 66)

As entidades ficcionais participam frequentemente dessa comunhão em que o humano e o líquido parecem fundir-se num único elemento:

“Il leur sembla que leurs muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant de l’élément qui les portait: leur chair parut perdre de sa densité et s’identifier par une osmose obscure aux filets liquides qui les enserraient”. (CA, I: 46)

Transposta para o universo da ficção, essa evidente comunicação será testemunhada pelo herói de *Le Rivage des Syrtes*, traduzida pela animização da própria cidade que com ele vive a aventura da sua existência, reforçando a cumplicidade existente entre a personagem e o espaço em que esta se move:

"[...] la ville respirait avec moi dans le noir comme un guetteur sur qui l'aube déferle, retenant son souffle, les yeux rivés au point de la nuit la plus profonde". (RS, I: 694)

O carácter aquático do lugar e da relação que a ele o une irá ser reiterado, mais adiante, quando afirma: "déjà le paysage avait bu l'homme comme un sable altéré" (RS, I: 718).

É neste sentido que L. Rousseau irá insistir na temática da fusão do homem com o meio ambiente em termos próximos aos da perspectiva surrealista que prevê essa continuação entre ser e natureza. Nessa sua profunda ligação, o herói virá a perscrutar nela os símbolos da vida espiritual e o lugar onde os presságios e os sinais anunciadores do seu destino virão a afirmar-se. São esses sinais e pressentimentos que Albert reterá do espaço onde se situa o castelo, a sua "mystérieuse demeure" (CA, I: 20):

"Dans la forêt de Storrvan seule il n'osait s'aventurer, et l'effroi qui lui avait causé l'orage de la première soirée persistait toujours dans son coeur". (CA, I: 20)

Essa mesma sensação será experimentada por ele aquando da sua incursão pela floresta de Argol, na véspera da chegada de Herminien e de Heide:

"La forêt à la veille de cette visite attendue lui paraissait multiplier ses retraites, faire briller de secrets cheminements; une présence imminente la pénétrait toute comme une vie légère dont l'étincellement de ses feuilles parut être à Albert le symbolique témoin". (CA, I: 28)

Parece ser, pois, o meio exterior a determinar o ambiente em que as entidades ficcionais deverão emergir: “Ses personnages naissent d’un décor”, afirma Jean-Louis Leutrat²⁰³, chamando a atenção para a íntima e profunda comunhão entre ambos. Na sua perspectiva, a criação desse meio natural precede o das personagens, contrariamente à criação romanesca tradicional, segundo a qual a invenção das personagens precedia a do espaço:

“Placés sous le signe de l’arbre et de l’eau, les récits de Gracq sont plus proches de l’univers poétique que de l’univers romanesque. Nés d’une saison, ils donnent le beau rôle à la nature”²⁰⁴.

Neste sentido, a presença da natureza encontra-se intimamente ligada à busca terrestre do herói. O vazio que caracteriza a sua existência será entendido como “un état de besoin” (RS, I: 808), corroborado pelo “sourd appel montant de la terre” (RS, I: 571). São muitas, aliás, as imagens que, segundo Marie Francis²⁰⁵, sugerem a ausência e a monotonia através das mais variadas representações do espaço exterior. Assim, a paisagem “nu”, e “vide” (BT, I: 118), “dans un état de stagnation” (RS, I: 572), “[les] rues bâillantes, toujours vides” (BF, II: 25), “[la] mer vacante” (RS, I: 726), “éternellement vide” (CA, I: 44), “[la] plage lisse et vide” (BT, I: 107) parece assentar “dans une immobilité pétrifiée” (RS, I: 718). Paisagem cuja qualificação se identificará com a da entidade ficcional. Veja-se como um sujeito de “coeur vide” (RS, I: 575), “esprit vacant” (RC, II: 501), uma personagem “inerte, vide” (CA, I: 69) com “la tête vide” corresponderá às “salles désertes” (CA, II: 18) da sua habitação.

²⁰³ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, Op. cit.*, p. 105

²⁰⁴ *Id. Ibidem*

²⁰⁵ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq, Op. cit.*, p. 187

Quer se trate da identificação da personagem com a paisagem ou desta com a entidade ficcional através da sua animização, de qualquer forma ambas se confundirão no percurso simbólico de um mesmo destino. E, “Si tout est chemin, tout est aussi pressentiment” (*EL*, II: 616), na configuração simbólica dos espaços da espera que se impõem à narrativa, alimentados pelo desejo de transgressão das fronteiras da supra-realidade para, assim, permitirem ao homem aceder à revelação dos lugares mágicos.

Nessa perspectiva, a representação do espaço na produção de Gracq não poderá ser entendida como um cenário decorativo, independente da narrativa, mas como um elemento que nela participa através do seu funcionamento simbólico. Trata-se de uma forma de representar o espaço estreitamente associada à personagem, à acção e ao seu desenvolvimento temporal, que parece traduzir a relação do homem com o mundo²⁰⁶, remetendo para o próprio autor, sobretudo tendo em conta as suas reflexões no âmbito do discurso ensaístico.

“[...] mais pourtant ils [les grand pays] parlent; ils parlent confusément, mais puissamment, de ce qui vient, et soudain semble venir de si loin, au-devant de nous”. (*EL*, II: 616)

A relação de cumplicidade ou hostilidade da paisagem, relativamente ao sujeito que a percebe, reitera a interacção existente entre os lugares e os seus movimentos, entre a busca do herói e o próprio espaço em que esta deverá ocorrer. Veja-se, por exemplo, em *Au château d'Argol*, o funcionamento da floresta como oponente da busca das personagens, que estrutura a narrativa, deixando, de certo modo, antever o seu final disfórico.

²⁰⁶ Na sua noção de «plante humaine», Gracq parece repercutir o pensamento de Francis Ponge, segundo o qual, o real representado deverá corresponder a uma expressão de si através das coisas, tendo em conta que os aspectos do mundo, onde se inscreveria a totalidade das suas vivências, permitiriam ao escritor traduzir-se, falar de si. Cf. Cristina Robalo Cordeiro Oliveira. 1991. *Uma poética da mobilidade: Jules Supervielle*. Coimbra: Imprensa de Coimbra.

“Autour d’eux les bois semblaient à chaque pas épaissir encore leurs profondeurs noires, l’eau resserrée entre ses berges élevées prenait la transparence fluide de la nuit [...] ils pénétrèrent au coeur de la forêt et s’enfoncèrent dans ses difficiles précipices”.
(CA, I: 53)

Animado de vida, o espaço tornar-se-á cúmplice do herói, contribuindo para aumentar a tensão interior, ao participar da sua aventura:

“[...] j’ai hasardé le mot de plante humaine pour définir l’homme [...]. Ce n’est pas seulement un être de relations sociales. Je dis que c’est aussi une plante humaine, et je veux dire par là qu’il est sensible, comme une plante enracinée dans un sol, au climat, au temps et à la saison. [...] Si on n’admet pas que l’homme est constamment influencé par la nature, la terre, les saisons, le sol, la forêt, il est tout à fait vide d’événements et même de contenu conventionnel, mais pour moi c’est là aussi un contenu et très important. En fait même je crois que c’est pratiquement le seul contenu de mes livres”²⁰⁷.

Ao espaço “vide” corresponderá sempre em Gracq o “homme vide d’événements”. À acção, a narrativa preferirá sempre a inacção que a faz parar no tempo, fixando-se no espaço de uma “geografia simbólica”.

²⁰⁷ Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L’Herne*, Op. cit., pp. 219-220.

2.1 Paisagens do desejo e transgressão

Nos percursos da aventura que marcam os universos ficcionais de Julien Gracq, impõe-se aos heróis uma deslocação no espaço que, salvo raras exceções, se irá configurar desde o *incipit* dos diversos textos²⁰⁸. Submetidas a um incontornável impulso que as leva a partir, as entidades ficcionais farão “sauter les amarres” (*BF*, II: 114) num gesto de libertação do passado e de resposta também a um novo desafio que o próprio percurso para elas implicará. A frequência, e sobretudo a motivação dessas deslocações, poderão explicar a sua importância para a organização da narrativa que virá, no entanto, privilegiar uma viagem interiorizada, através do espaço íntimo de um homem “constantemente influenciado pela natureza, a terra, as estações, o solo, a floresta”²⁰⁹. Espaço configurado por um discurso poético através de um olhar perceptivo e selectivo que capta os seus elementos em termos de conjunto para os organizar, reflectindo a concepção do eu. Para Gracq, o espaço é, acima de tudo, um campo onde se situa o sujeito na busca do que é, e que só se poderá encontrar no cruzamento entre o dado e o sonhado, o finito e o infinito, o aqui e o além, o conhecido e o desconhecido.

Tempo e espaço surgem, por assim dizer, unidos numa dimensão indivisível onde as características de um poderão ser igualmente as características do outro. Através de ambas as categorias se manifestam as dimensões do finito do humano, as vivências interiores e a visão do mundo, de produção de sentido e de definição cósmica do ser humano. Tempo e espaço apresentar-se-ão sempre aliados, cada um significando-se a si próprio e cada um remetendo para o outro - o espaço como parcela de tempo e circunscrição

²⁰⁸ Confrontar, sobretudo, com o capítulo II do nosso trabalho “Estruturas do Imaginário”.

²⁰⁹ Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*, *Op. cit.*, pp. 219-220.

física, o tempo como espacialização estética, quer se trate da cidade, da floresta ou do mar, espaços todos eles de eleição do imaginário de Gracq, preferencialmente escolhidos para neles se situarem as aventuras dos heróis.

Na perspectiva de Bourneuf²¹⁰, as deslocações efectuadas pelas personagens desdobrar-se-ão em incursões pelo pensamento, também referidas como itinerários fantasistas, fazendo emergir no espaço do «real» ficcional, outros espaços imaginários que se encaixam no primeiro, retomando a noção de espaço vivido apresentada por Bachelard:

“L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination”²¹¹.

Na configuração do espaço submetido ao imaginário de Gracq, as incursões pelo interior da personagem que assume a narração permitirão revelar as suas aspirações, determinantes para o desenrolar da própria intriga, tendo em conta esses «itinerários fantasistas» “avec toutes les partialités de l'imagination” sobre “un espace vécu”, uma vez que o espaço assim apreendido, deixará de ser um “espace indifférent”. Estas aspirações traduzem-se, na ficção do autor, pela necessidade de as personagens Aldo, Grange ou Albert partirem. “J'eus soudain envie de partir” (RS, I: 556) dirá Aldo em *Le Rivage des Syrtes*.

Inerente ao percurso das personagens, a mudança de lugar através de uma ou várias deslocações, irá, simbolicamente, reenviar para um outro estádio espiritual, onde seja possível aproximar essas personagens de uma outra realidade, superior. É neste sentido que, movidas pelo impulso de partir,

²¹⁰ Bourneuf et Ouellet, *L'univers du roman*, *Op. cit.*, p. 104.

²¹¹ Gaston Bachelard. 1964. *Poétique de l'espace*. Paris: PUF, p. 17.

elas irão deslocar-se para lugares que lhes permitam sentir-se mais próximas dessa realidade:

“Une force poussait Heide et Albert l’un vers l’autre, et pendant de longues heures ils disparaissaient, ils s’ensevelissaient dans la forêt toute proche, en un tête-à-tête périlleux”. (CA, I: 37)

Impelidos por esse desejo, que eles próprios não saberão explicar²¹², fixar-se-ão no quadro de uma outra paisagem, numa outra paisagem distante da das suas origens, assumindo formas e sentidos múltiplos e, assim, conduzindo-os pelas derivas do imaginário, ao limiar que separa essas duas realidades:

“Jouer à la fois sur les deux tableaux. Déjà un pied dans le monde des destins, encore un pied dans le monde des chances: quelle ivresse! [...] Être à la fois des deux côtés du miroir”. (BT, I: 218)

O seu drama assentará contudo no facto de não poderem viver, simultaneamente, nesses dois planos distintos. A única possibilidade de anular a ambiguidade geradora desse conflito, parece encontrar-se, de acordo com as premissas surrealistas, na morte, o lugar último da existência que permitiria a coexistência desses dois planos.

²¹² Na sua conversa com Aldo, Daniello irá referir-se a este impulso inexplicável nos seguintes termos: “Cela ne vient pas vite, Aldo. Cela s’annonce de très loin, mais seulement *dans les intervalles* [...]. Une chose qui n’est pas pressée, qui s’engraisse toute seule, qui peut attendre, qui sait qu’elle profitera de tout. [...] Elle vous sautera dessus, [...] elle vous tiendra *tout*. [Elle] s’annonce souvent à travers ces éclipses nonchalantes: un petit coup frappé à la vitre, de temps en temps, presque imperceptible mais net, sec, avec cet accent de *percussion* qui fait tressauter légèrement et ne se mêle à aucun bruit: elle est repassée devant vous, au fond de soi-même on le sait, c’est tout; il faudra peut-être attendre, attendre longtemps encore, mais il y a en nous un nerf alerté, tapi, qui pour jamais est à l’écoute de ce seul bruit, rien d’autre ne peut l’atteindre. Moi, c’était le Farghestan dont je guettais le coup du doigt replié sur la vitre (RS, I: 828).

Será porque se encontram predestinados a partir que os heróis de Gracq não questionam o que a sua própria construção os obriga a efectuar. É o caso de Aldo que partirá para o almirantado, motivado por uma necessidade inexplicável, onde permanecerá à espera da concretização de alguma coisa que o transcenda.

“Le désœuvrement des premiers jours tendait à s'organiser malgré moi autour de ce que je ne pouvais hésiter plus longtemps à reconnaître comme un mystérieux centre de gravité”. (RS, I: 575)

Nos primeiros tempos da sua estada em Orsenna, Aldo dedicar-se-ia a perscrutar, no espaço desconhecido para o qual se mudou, qualquer sinal relacionado com o seu quotidiano, que lhe abrisse perspectivas para compreender a sua própria existência.

Esta mesma atitude será encenada por Grange após a sua mobilização para a guerra. Forçado a deixar a cidade de Moriarmé para se instalar na casa-forte, na floresta de Falizes, irá então constatar a presença de “un autre monde, un monde silencieux et intimidant, baigné d'une lumière blanche, d'une évidence calme” (BF, II: 17), do qual parece decorrer um estranho sentimento de liberdade insólita, manifestado pela sua afirmação:

“«Il n'y a que moi au monde», se disait-il avec une allégresse qui l'emportait”. (BF, II: 52)

“Je suis seul ici. Je fais ce que je veux”. (BF, II: 113)

A distância que separa Moriarmé de Falizes, os marcos geográficos das principais etapas de *Un balcon en forêt*, parece ter como objectivo separar a fronteira entre o conhecido e o desconhecido. Será nessa nova paisagem do

desejo que o herói irá sentir mais intensamente a presença de um mundo novo, ainda por desvendar, onde lhe será permitido aproximar-se da revelação, prefigurada já pelo silêncio “magique” que envolve o lugar:

“Le silence du lieu devenait alors presque magique. Un sentiment bizarre l’envahissait chaque fois qu’il allumait sa cigarette dans ce sous-bois perdu: il lui semblait qu’il larguait ses attaches; il entrait dans un monde racheté, lavé de l’homme [...]”.
(BF, II: 51-52)

Sensação idêntica será vivida em *Au château d’Argol*, numa clara analogia entre o espaço da aventura pelo desconhecido e o seu herói:

“[...] suggérant à l’esprit obsédé par l’infranchissable rideau de la forêt l’image d’une porte ouverte sur un paysage entièrement inconnu”. (CA, I: 73)

A tendência para se fixar noutros lugares, manifestada frequentemente pelas entidades ficcionais de Gracq, parece resultar do seu fascínio por «mundos imaginários», de acordo com Pierre Jourde²¹³, dotados de uma relativa “ressemblance avec la réalité”²¹⁴. Como um espaço interiorizado, representarão a síntese da presença espacial e de um projecto íntimo. Tentar desvendá-lo nestas duas vertentes irá corresponder à busca inerente ao percurso de cada personagem. Deixar o espaço conhecido para avançar em direcção a outro, apenas pressentido e desejado, é a forma de responder a esse apelo íntimo, “appel impérieux [...] à la trouvaille” (AB, I: 506), segundo a expressão utilizada por Gracq no seu ensaio consagrado a Breton.

²¹³ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, Op. cit., p. 11.

²¹⁴ Id. *Ibidem*, p. 14.

Para o herói, dirigir-se para um lugar onde deverá confrontar-se com o conhecimento, implicará submeter-se a diversas etapas, desdobradas pelas suas sucessivas deslocações e correspondendo a uma decifração gradual do seu percurso. Fora dos contornos reais, esses espaços que atravessa despertam nele o desejo de concretizar uma busca interior, impelindo-o a interpretar e a decifrar as pistas e os sinais de um mundo interdito, lançados à medida que a sua aventura se desenrola²¹⁵.

A temática da viagem, rica em ecos que se repercutem no conjunto da obra, como veremos ulteriormente²¹⁶, desenvolve-se em analogias que poderão explicar as suas perspectivas diferentes. Os sinais tornam-se, por vezes, presságios nomeadamente da guerra, em *Un balcon en forêt*, quando Grange se encontra numa das suas missões de vigilância, na floresta das Ardenas que parece, subitamente, alertá-lo para a iminência do perigo:

“La terre sourdement alertée était de nouveau pleine de présages [...]” (*BF*, II: 53).

Em *Au château d'Argol*, Albert e Heide serão, também eles, sensíveis aos indícios que surgem na paisagem, ao longo de uma das suas incursões pela floresta de Storrvan:

“Au travers des arbres, ils suivirent un jour une avenue large et verte, [...] et dont le caractère étrange et immédiatement sensible à l'âme tenue en éveil par les perpétuelles embûches de la forêt [...] paraissait conférer un don de capitale attirance”. (*CA*, I: 73)

²¹⁵ Refira-se a este propósito que para Breton o universo é “forêt d'indices” só acessível a quem for capaz de o perscrutar e nele reconhecer sinais de analogia que possuem “le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité”. André Breton, *L'Amour fou*, in *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, pp. 685 e 682 respectivamente.

Fascinado pelo movimento inscrito em cada parcela do universo, pela capacidade metamórfica das coisas e do mundo, Gracq imprime, na representação ficcional dos vários tipos de envolvimento espacial das personagens e da trama diegética, a marca de uma mobilidade através da escolha de elementos de figuração dos espaços preferenciais do seu imaginário. São eles a floresta e o mar, como já anteriormente referimos, dotados de uma omnipresença na obra, que faz salientar a sua estreita relação com os fundamentos da imaginação geográfica do autor²¹⁷.

O líquido e o vegetal virão assim representar a atmosfera propícia à aventura desses heróis, que “n’habitent jamais chez eux” e que têm como “résidences secondaires: mer et forêt” (*LT*, II: 153). Sabemos, através de Gilbert Durand²¹⁸, como esses espaços detêm uma carga simbólica, a floresta como espaço sagrado e centro de intimidade, o mar pela sua profundidade, arquétipo da descida e do retorno ao princípio da vida e da felicidade original, dada a ligação entre o elemento líquido e o nascimento²¹⁹.

Floresta e mar tornam-se, assim, a localização ideal para o acontecimento²²⁰. “La forêt, c’est l’endroit où se produit l’apparition”, dirá o

²¹⁶ Referimo-nos, em particular, ao capítulo “Viagem e busca de sentido” incluído na parte II do nosso trabalho denominado *Estruturas do Imaginário*.”

²¹⁷ A este propósito, Michel Murat observa no seu estudo consagrado a Gracq que, no índice de *Au château d’Argol*, se poderá encontrar o repertório dos motivos geográficos que caracterizam a produção do autor: “[...] dessinant comme une étoile autour du Château, on trouve dans l’ordre le Cimetière, La Chapelle des Abîmes, La Forêt, l’Allée; au centre figure La Chambre, et le secret qu’elle détient: La Mort. Seule manque La Mer (que représente indirectement le Bain). Le procédé divise l’espace en compartiments et en souligne les démarcations, comme sur un vitrail”, in Michel Murat. 1991. *Julien Gracq*. Paris: Belfond, p. 37.

²¹⁸ Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l’Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 281.

²¹⁹ No imaginário católico-cristão, o elemento líquido encontra-se associado ao nascimento e à purificação original: Jesus Cristo «renasce» no rio Jordão assim como Moisés perto de uma ribeira.

²²⁰ De acordo com o Dicionário dos símbolos, a floresta representa, para diversos povos (Celtas, Gregos, Budistas, entre outros), um templo, um verdadeiro santuário em estado natural. A árvore comunga do mesmo estatuto especial por ser considerada, enquanto símbolo de vida, um intermediário entre a terra, onde mergulha as suas raízes, e a abóbada celeste, para onde direcciona a sua copa. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, pp. 455-456.

autor numa entrevista concedida a Gilbert Ernst, na qual virá ainda justificar essa sua afirmação, apoiando-se na sua recorrência nas lendas medievais²²¹.

“C’est toujours dans la forêt que se situent dans les légendes du Moyen-Âge les apparitions, les événements, le miraculeux. Tout peut apparaître dans la forêt, c’est par excellence le lieu mystérieux, magique”²²².

Daí que as sucessivas digressões por esses lugares se imponham como itinerários indispensáveis ao percurso da existência e da aventura das entidades ficcionais que, no entanto, reagem à sua atracção de forma contraditória. O próprio autor reconhece que “l’espoir et la crainte vont ensemble dans l’attirance que l’on peut avoir pour la forêt”²²³.

Nos textos, o medo e o desejo parecem desdobrar a mesma relação das personagens com esses espaços “misteriosos e mágicos”. Relação que é, por exemplo, a de Albert e de Heide com a floresta de Argol, onde se aventuram num passeio cujo trágico desfecho se deixava, à partida, adivinhar.

“Resté seul, Herminien se perdit dans d’absorbantes et funèbres pensées, auxquelles le balancement monotone d’une massive pendule [...] résonnant avec un bruit insolite [...] depuis le départ des deux convives, prêta bientôt insensiblement un caractère d’inexorable fatalité”. (CA, I: 33)

²²¹ Como já tivemos oportunidade de referir, parece ser a Idade Média que mais marcou, em termos de influência, as preferências do autor.

²²² Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Cahiers de L’Herne*, Op. cit, pp. 220-221.

²²³ Id. *Ibidem*, p. 221.

Se a floresta funciona duplamente, motivando a atracção e a repulsa, é também porque se afigura um lugar irreal de “bois pleins de bêtes et de surprises” (BF, II: 7), como será descrita em *Un balcon en forêt*. Lugar propício à ocorrência da revelação, a sua travessia poderá também representar o percurso da vida humana, do nascimento à morte, à semelhança do ciclo vegetal. Na busca de uma orientação de vida, o herói tenta encontrar a resposta para o desconhecido, na vastidão do espaço irreal de

“[...] cette allée, plus irrèlle que la ligne des pôles [...] leur révé[ait] à chaque minute les chemins secrets et jamais parcourus de la vraie nuit dont elle escaladait visiblement l'entière épaisseur”. (CA, I: 75)

A sua travessia tenderá a sugerir a ideia de uma viagem sem retorno, percurso de morte traduzido pela tentativa de decifração do desconhecido. Apresentando-se como um espaço enigmático e ameaçador, “nature sauvage” (CA, I: 18), “paysage sévère” (CA, I: 60), “paysage [...] intensément dramatique” (CA, I: 44) ou “présence oppressante” (CA, I: 71), a floresta não deixará indiferente quem se confronta com ela. Prisioneiro do seu ambiente irreal, “gris et fantomatique [...] d'épaisses brumes” (CA, I: 70), o viajante vê-se transportado para “un pays de légende”, aquele finalmente que o imaginário do texto cria e que, assim, deve ser lido²²⁴.

“La traversée d'une forêt, je n'ai jamais pu m'imaginer autrement l'approche d'un pays de légende. Il me semble qu'après elle la vision se décape, devient autre, que les champs découverts étincellent plus tendrement, plus doucement, dans la lueur levée derrière ce crépuscule des branches”. (BT, I: 154)

²²⁴ Proveniente do Latim, “Legenda”, significando “o que deve ser lido”.

Nessa semelhança da floresta evocada com a das lendas e dos contos, o tempo tende a converter-se num eterno presente, estabelecendo-se uma secreta comunicação entre planos temporais distintos. Tempo irreal, na sua oposição à evolução da história, e espaço mágico, em estreita relação com o mito, encontra-se aqui conjugado com a figura da floresta, que se impõe às personagens, como um espaço estranho do imaginário literário ou do sonho.

“Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt dût être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle n’eût pas dit son dernier mot”. (CA, I: 16)

Na relação analógica que o espaço mantém, a exuberância da vegetação virá aproximar a floresta de uma fronteira inviolável, “infranchissable rideau”, espécie de “rempart impénétrable” constituído por “hautes murailles végétales” que, a todo o custo, parece tentar preservar os seus segredos. Neste sentido, ela parece invadir e apoderar-se dos lugares vazios, dos castelos, das cidades. É o caso do bosque de Storrvan, em *Au château d’Argol*, que “enserrait le château comme les anneaux d’un serpent pesamment immobile” (CA, I: 16), da mesma maneira que cerca com “un manteau étouffant” (CA, I: 54) a “Chapelle des abîmes”.

Esse aspecto irreal, que as florestas adquirem na produção de Gracq, irá contribuir para acentuar o carácter negativo da realidade exterior. Aliás, como se de uma personagem se tratasse, a floresta poderá também manifestar-se através dos seus jogos de claridade que, na perspectiva de Marie Francis²²⁵, tendem a reflectir o estado de espírito das entidades ficcionais. Se de Storrvan, floresta “confuse et écartée” (CA, I: 10) onde se situa o castelo de Argol, será retida, sobretudo, a sua aparência tenebrosa, esta não exclui, todavia, o seu

²²⁵ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 235.

outro aspecto luminoso²²⁶. No entanto, parece ser, de acordo com essa visão crítica, nas suas “profondeurs noires” (CA, I: 53), no seu “foisonnement ténébreux” (CA, I: 71), que o herói poderá ter a percepção do seu inconsciente atormentado, mergulhando-o numa extrema tensão: “C'était une forêt triste et sauvage, [...] dont la tranquillité absolue étreignait l'âme avec violence”. (CA, I: 16)

Pelo seu aspecto obscuro, a floresta irá despertar a inquietação a quem nela se aventura, revelando a ameaça dos perigos que parece esconder. Apesar da escuridão que envolve Storrvan, Heide e Albert serão confrontados com a sua vertente luminosa, sem deixarem, porém, de sentir a ameaça que paira sobre o seu universo, traduzida pelo seu lado obscuro.

“La lune apparaissait contre le bleu du jour avec l'éclat fantomatique d'un astre inattendu, dont l'influence maligne eût alors seule expliqué l'altération soudaine, bizarre et d'une nature quasi métallique des feuillages de la forêt dont la surprenante couleur rouge et jaune éclata partout avec la rigueur irrépressible, la foudroyante puissance de contagion d'une riche lèpre végétale”. (CA, I: 70)

Esta mesma ideia será desenvolvida por M Eigeldinger, para quem a floresta de Storrvan, onde irá ocorrer a tragédia encenada em *Au château d'Argol*, representa “le signe de l'interdit que l'on franchit au péril de sa vie”²²⁷.

Obedecendo a um impulso que parece orientá-lo, o herói deixará seduzir-se por essas «paisagens do desejo» que escondem, no entanto, o trágico destino

²²⁶ A atmosfera da floresta de Storrvan evoca os bosques “déserts” (RP, I: 358), “perdus” (RP, I: 365), “[sans] chemin” (RP, I: 366) por onde Perceval erra em busca do «Gaal». À semelhança de Storrvan, a floresta de Montsalvage apresenta-se, também ela, como um espaço mágico e recôndito onde apenas os eleitos terão o privilégio de penetrar, sob o risco de perderem a sua inocência, como virá a acontecer com Albert e Herminien.

²²⁷ Marc Eigeldinger, “La mythologie de la forêt dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq”, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne, Op. cit.*, p. 239.

que o aguarda, quando, posteriormente, se transformarem em lugares de violação e de morte.

Embora semelhante a Storrvan pela sua espessura ameaçadora, a floresta das Ardenas de *Un balcon en forêt*, “sans une déchirure, sans une clairière” (BF, II: 8), parece apresentar-se mais aprazível e convidativa às incursões. Aí, a escuridão não será total como o autor parece fazer ver através do narrador:

“Il regardait monter lentement au-dessus de la forêt une grosse lune blême; sur le chemin qu’elle éclairait obliquement, la coulée de pierres râpeuse se hérissait d’ombres coupantes, redevenait un lit de torrent [...]”. (BF, II: 118)

“la nuit de la forêt n’était jamais tout à fait noire”. (BF, II: 19)

Essa dualidade, representada na ficção pelos jogos de sombra e de claridade, irá desdobrar-se na amálgama de sentimentos contraditórios vividos pelas entidades ficcionais²²⁸. Oscilando entre a angústia e o desejo, o herói tenta passar da obscuridade misteriosa à claridade reveladora, um desejo que sempre o acompanhará nos seus percursos pela aventura. Grange procura na floresta a solidão que o conduzirá ao encontro da revelação do transcendente no “coeur du profond remue-ménage de la terre”:

“rien ne lui semblait plus importer que d’être assis sur le bord de ce torrent, au coeur du profond remue-ménage de la terre. Il sentait bien au creux du ventre une révulsion désagréable

²²⁸ Marie Francis, *Forme et signification de l’attente dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq*, Op. cit., p. 236.

[...]: il comprenait que c'était la peur d'être tué; mais une part en lui se détachait et flottait au fil de la nuit légère: il éprouvait quelque chose de ce que durent ressentir les passagers de l'arche, lorsque les eaux commencèrent à la soulever". (BF, II: 118)

Como espaço privilegiado pela narrativa ficcional de Gracq, a floresta receberá ainda a valorização de um ser animado. Humanizando-se, tomará como seu o projecto de vida dos heróis, identificando-se com eles. Nessa solidariedade, ela parece assumir essa postura que os marca de vigilantes atentos, destacando-se na paisagem "debout et immobile comme un homme" (BF, II: 163). A aliança entre o espaço e o homem viria, assim, ao encontro da noção de «planta humana» defendida pelo autor. "La plante humaine m'intéresse beaucoup" (PF, I: 844), confessa Gracq, nas suas "Preferências".

As sombras, que por entre as árvores ganham vulto, "dans les funèbres solitudes de la forêt", associadas "à [s]a lente préparation [...] de tous ses mystères nocturnes" (CA, I: 63), despertam a imaginação de quem nela ousar penetrar. Nesse sentido, os jogos de sombra e de claridade que acompanham as descrições de florestas parecem sugerir o próprio percurso do herói. Caberá a este tentar desvendar gradualmente os indícios que a paisagem lhe vai sugerindo, tornando-se, ao longo da sua busca (interior), um receptor de sinais e de chamamentos.

Num confronto infundável com o destino, o seu "caminho de vida" será, também ele, pautado por momentos de profunda obscuridade. Disso pretenderá dar conta o narrador de *Un balcon en forêt*, quando afirma:

"Une idée bizarre se glissait dans l'esprit de Grange: il lui semblait qu'il marchait dans cette forêt insolite comme dans sa propre vie". (BF, II: 83)

Representação simbólica da vida, a floresta, “à la ressemblance de la vie humaine”, virá aqui impor-se, na perspectiva de J. L. Leutrat, como

“un grand être qui écoute, qui respire, qui attend, qui croit («Il écoutait pousser la forêt») et qui est parcourue du frémissement des signes. Parfois, à la faveur d'un orage, elle sort de son mutisme, parle et se fait terrible”²²⁹.

A animização da natureza, processo retórico a que Gracq recorre frequentemente, apresenta-se, assim, como metáfora do homem, nas suas funções mais elementares de respirar, cheirar, (re)viver:

“La forêt respirait, plus ample, plus éveillée, attentive jusqu'au fond de ses forts et de ses caches soudain remués aux signes énigmatiques d'on ne savait quel retour des temps [...] on eût dit que la vieille bauge mérovingienne flairait encore dans l'air un parfum oublié qui la faisait revivre”. (*BF*, II: 37)

Nesta conformidade, tal como as personagens, a floresta viverá uma tumultuosa existência, sempre em busca de uma mudança, cuja tradução se poderá encontrar nas consequências que a tempestade lhe traz. Um processo que permitirá ao texto construir uma das suas pertinências imaginárias.

“L'orage se déchainait sur Storrvan. De lourds nuages gris [...] accouraient de l'ouest avec vitesse, frôlant la tour [...] d'une brume blanchâtre. Mais le vent surtout, le *vent* remplissait l'espace du déchainement de son poids épouvantable. La nuit était presque entièrement tombée. [...] L'ouragan tordait follement cette crinière grise! Il en venait un bruissement immense; [...]; on voyait leurs membres [les troncs] fragiles et gris tendus [...]. Et ils

succombaient, - un craquement sec préludait à la chute, et puis mille craquements s'entendaient d'un coup, une cascade de sons retentissants que couvrait le hurlement de la tempête [...]. La forêt répondait de tout le rebondissement métallique de ses feuilles". (CA, I: 17-18)

Apesar de a contextualização da acção de *Un beau ténébreux* apelar para um ambiente marítimo, a floresta não deixará de marcar aí também a sua presença, sendo evocada sob a forma de um pinhal que, no calor da estação, parece assemelhar-se a "une cage de parfums, un vase d'odeurs trop lourdes, jusqu'à faire défaillir". (BT, I: 107)

A imagem do vaso ou da gaiola, em ambos os casos espaços fechados, enclausurantes, parece designar a ameaça de um perigo invisível como os perfumes que encerra e que, por detrás da aparência anódina da floresta, existiria em potencialidade. À semelhança dos outros romances de Gracq, o seu sentido simbólico mantém-se aqui ligado a um suposto drama que a referência ao pinheiro enquanto "arbre tragique"²³⁰ sublinhará (BT, I: 39), reforçando a ideia de um destino a cumprir-se.

"Tôt levé, chaque matin, j'allais contempler au coeur d'un bois de pins le détour mystérieux de la route dont jamais ne s'ouvriraient pour moi les bouleversants méandres". (BT, I: 180)

²²⁹ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, Op. cit.* (1967), p. 68.

²³⁰ "J'ai toujours vu dans le pin un arbre tragique. La torsion dure et violente des branches, la toison dure, ces aigrettes de sabres minuscules en guise de feuilles qu'on voit si miraculeusement reproduites sur les estampes chinoises, aucune concession à la mollesse végétale, mais le goût du terrain sec, caillouteux, de la pierre à fusil, de la vie brûlante, quelque chose de calciné, comme l'incarnation d'une idée sauvage de l'amour: aride, harassant, sans repos" (BT, I: 39).

A sua localização próxima da cidade de Lusace, fazendo salientar a presença do mistério, virá imprimir à paisagem o carácter de uma inevitável fatalidade traduzida pela interdição e estranheza do próprio lugar:

“Sur un océan varié de prés-bois, [...] «woodland», à demi dérobée [...] s’étendait à l’horizon de l’est Hoyerswerda, la Ville mystérieuse, la Ville interdite”. (BT, I: 180-181)

Transmissora de sinais através da linguagem que lhe imprimiria o vento, a chuva e a aproximação tumultuosa das tempestades, a floresta parece comunicar e identificar-se com as entidades ficcionais:

“Au delà d’un coude, les arbres se serraient brusquement autour et au-dessus du chemin, l’enfonçaient dans une cavée profonde où flottait dans le noir une odeur de mousse et d’eau stagnante. La lisière extérieure de ce boqueteau ténébreux marquait la frontière [...] L’obscurité du boqueteau était épaisse. [...] Un sentiment bizarre l’envahissait chaque fois qu’il allumait sa cigarette dans ce sous-bois perdu”. (BF, II: 51-52)

“À imagem da sua vida”, o mundo exterior apresenta-se, também ele, opaco e indistinto, traduzido pela presença da bruma, presença, aliás, recorrente nestas «paisagens do desejo» que marcam as etapas cruciais da aventura do herói.

“Ce voyage à travers la forêt cloîtrée par la brume poussait Grange peu à peu sur la pente de sa rêverie préférée; il y voyait l’image de sa vie: tout ce qu’il avait, il le portait avec lui”. (BF, II: 26)

Símbolo do indeterminado²³¹, a bruma virá impor-se como figura do mistério, relacionando-se com o lado obscuro da vida. Ao sugerir ao herói o que está para além da sua aparência, incita-o a descobrir o que ela esconde.

A sua natureza ambígua entre a água e o ar, permitirá, através da analogia, considerá-la uma fronteira que separa dois reinos. Dessa forma, a indefinição provocada pelas “épaisses brumes” que tornam o dia “gris et fantomatique” (CA, I: 78) virá conferir à paisagem o seu estatuto de lugar misterioso e de difícil acesso, aproximando-a da linha que a separa do irreal. Incitando à sua descoberta quem nela penetra, a paisagem escurecida pela bruma apresenta-se como um lugar pleno de enigmas e de segredos que urge desvendar.

“Un brouillard translucide et doux pesait sur tout ce paysage dont le caractère était apparu la première fois à Albert comme si intensément dramatique”. (CA, I: 44)

Apesar de não se tratar agora da floresta com limites bem precisos, sugeridos pela imagem da gaiola, a indefinição dos seus contornos esbatidos pela neblina, poderá, no entanto, conferir-lhe o estatuto de uma fronteira que separa dois mundos. Assim se explicaria a sua presença recorrente nos momentos decisivos da narração que se prendem com a tentativa dos heróis ultrapassarem as fronteiras do real, projectando-se na indistinção de um mundo imaginário.

É o que se poderá depreender em *Au château d'Argol*, quando Albert, Heide e Herminien, envoltos pela bruma²³² da paisagem, desafiam os limites da resistência humana e mergulham no oceano, em plena comunhão com as

²³¹ Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, *Op. cit.*, pp. 149-150.

²³² “Un matin, où une brume légère qui stagnait sous les arbres annonçait les ardeurs d'une journée torride, ils allèrent se baigner dans le golfe” (CA, I: 44).

águas que lhes abre o acesso às fronteiras da sua existência, “au-delà de la vie et de la mort”. (CA, I: 47)

“Ils allaient toujours plus avant, à une vitesse qui leur paraissait sans cesse accrue. Un cinglant défi apparaissait dans leurs yeux, se fortifiait de la poursuite de cette course sans but. [...] Il sembla à tous trois [...] que maintenant ils n’oseraient *plus* se retourner ni regarder vers la terre – une conjuration lia dans un regard leurs corps et leurs esprits. À chacun d’eux il sembla voir [...] ce défi mortel – sentir que les deux autres l’emportassent de tout l’effort de leur corps, de toute leur volonté – vers le large – plus avant – vers des espaces inconnus – vers un gouffre d’où nul retour ne serait plus possible – [...] *Il n’était plus possible de reculer*²³³”. (CA, I: 47)

É também o que talvez se possa ler mais claramente na descrição do herói de *Un beau ténébreux*. Caminhando ao lado da “banda Straight”, expressão pela qual o autor designa o grupo de veraneantes do Hôtel des Vagues, Allan irá ser comparado à bruma:

“Je revois encore, de ces yeux pourtant bien ouverts, [...] cet appétit toujours prêt à se rassasier de tout, d’où il [Allan] sortait pour marcher avec nous à grands pas dans la cour dans une espèce d’ivresse lourde et fumeuse de brume traversée d’obscurs éclairs”. (BT, I: 135)

À semelhança desse elemento, também ele irá apresentar-se, desde o início da obra, como um enigma difícil de interpretar. Em consonância com o

²³³ É de salientar que esta temática relevante do imaginário de Gracq é retomada no capítulo “L’Allée” onde a evocação de um banho e de um passeio sugerem a ideia de uma viagem sem retorno. Esta mesma ideia poderá ser reencontrada em *Un beau ténébreux*. “ [...] Cette fuite sous la basse voûte des feuilles, [...] cette fuite qui donne l’idée si nette d’un voyage sans retour”, escreverá Gérard no seu diário (BT, I: 154).

tempo e o espaço (“le lieu, cette plage blême, ces landes confuses [qui] a sans doute quelque chose de maléfique” (BT, I: 122)), a sua apresentação reenviá-lo-á para o domínio do desconhecido. A indistinção do dia provocada pela névoa permitiria já evocar, através da relação analógica, a natureza obscura e indecifrável do carácter do protagonista. Curiosamente, a própria ocupação de Gérard, personagem, mas também narrador, no momento em que trava conhecimento com ele, aponta no sentido de algo de difícil resolução, a que só alguns eleitos conseguem ter acesso: trata-se do jogo de xadrez, que leva a procurar encontrar os lugares respectivos das peças na paisagem do tabuleiro, sugerindo a imagem da situação narrativa:

“Hier enfin, j’ai pu faire connaissance avec Allan. L’après-midi était restée brumeuse et froide, et, à une table [...] je tâchais de m’occuper sans enthousiasme à résoudre un problème d’échecs”. (BT, I: 144)

Será Allan o portador da chave que irá resolver o impasse do jogo. Sem solução à vista, “en peu de temps il eut découvert la case critique” (BT, I: 144). A dificuldade na resolução do problema que se colocava a Gérard será rapidamente solucionada e o herói considerado “la révolution de la découverte” (BT, I: 144), reenviando-o, simbolicamente, para questões relacionadas com a revelação do desconhecido.

Também em *Le Rivage des Syrtes*, a presença da névoa em torno do vulcão Tängri, aquando da travessia da fronteira-limite entre os dois países inimigos e o espaço paroxístico da aventura de Aldo, virá apresentar a mesma simbologia:

“Tout à coup, en fixant avec attention le point de l’horizon où s’enracinait la fumée, il me sembla discerner au-dessus du liséré de brume qui se reformait un double et imperceptible cil d’ombre [...]. Il y avait dans sa voix le même malaise que je sentais

faire vibrer en moi sourdement une note d'alarme. Oui, [...] il était désorientant de voir, sur le volcan si longtemps éteint, monter en ce moment cette fumée inattendue". (RS, I: 737)

Por sua vez, a estranha claridade do fim-de-tarde em Syrtes virá contrastar com a bruma sinistra e ameaçadora que parece vigiar e proteger esse lugar, permitindo-lhe, assim, funcionar como indício do trágico desfecho, provocado pela transgressão de tão desejado horizonte²³⁴:

"La lumière plus frisante lustrait une mer de soie aux lentes ondulations molles; une accalmie enchantée paraissait traîner sur les eaux comme une écharpe [...]. Le navire s'avancait dans le coeur du soir sur la mer pavoisée [...] minuscule et dissous dans la réverbération immense de l'étendue, évanoui presque dans le signal insolite, le présage indéchiffrable de cette fumée qui montait de la mer après tant d'années". (RS, I: 736)

Por sua vez, a imagem do navio "minúsculo" e "dissolvido", perdido no mar, sublinha a imensidão do desconhecido contrastando com o barco, figura emblemática da vontade na procura de provocar e desvendar o acontecimento.

A percepção do espaço na ficção de Gracq encontrar-se-á ainda relacionada com a contextualização da aventura em outros ambientes. É o que se pode deprender da leitura de *Un beau ténébreux*, onde as aventuras do grupo de veraneantes do Hôtel des Vagues situam claramente a sua acção num ambiente marítimo.

²³⁴ A este propósito, poderá ler-se também: "Cette fumée engluée et tenace ne parlait guerre d'un navire; [...] il émanait de sa forme je ne sais quelle impression maléfique [...]. Elle semblait avoir poussé, avoir pris possession de l'horizon avec une rapidité singulière" (RS, I: 737).

Considerado pelo autor como “l’image du changement, donc de la nouveauté perpétuelle et toujours possible”²³⁵, o oceano afigura-se aos heróis de Gracq como o espaço da possibilidade de realização da sua busca²³⁶. Para Bachelard²³⁷, a água, como elemento ambivalente, poderá apresentar-se simultaneamente límpida e obscura, desdobrando-se, em seguida, numa outra oposição, enquanto vida e morte. Será nesse espaço particular que as entidades ficcionais sentirão de mais perto o apelo lançado pelo desafio do transcendente, tendo em conta a perspectiva de Laurence Rousseau²³⁸, para quem o mar se apresenta como um lugar particular, “lieu miraculeux, mystérieux, magique où tout peut apparaître”²³⁹.

Ao mergulharem no oceano, as entidades ficcionais exprimem a sua vontade de aceder à revelação, depositando nele o seu próprio destino: “Ils ne savent ce qu’ils vont devenir, ni quoi que ce soit de ce qui sera décidé pour eux” (CA, I: 33).

O episódio do banho, em *Au château d’Argol*, irá aí representar o primeiro contacto com a experiência d’outra realidade, reenviando para a experiência do infinito e o desejo de fusão com ele por parte das três únicas personagens que integram a narrativa:

“Ils nagèrent tous les trois vers le large. [...] Ils sentaient naître en eux une pureté, une liberté sans égales – ils souriaient

²³⁵ Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L’Herne, Op. cit.*, p. 220.

²³⁶ A este propósito, o autor considera que “[...] la mer, image de la Rencontre, jusque dans les humbles trésors du sable, reste l’énigmatique Médiatrice [...]” (PF, I: 958-959).

²³⁷ Gaston Bachelard. 1964. *L’eau et les rêves*. Paris: José Corti, pp. 18-19.

²³⁸ Esta perspectiva parece retomar a de Julien Gracq, quando se pronuncia acerca do mar da Bretanha, considerando-o “une mer encore fée, et parfois mauvaise fée, grosse encore de prodiges” (LT, II: 234).

²³⁹ Laurence Rousseau, *Images et métaphores aquatiques dans l’oeuvre romanesque de Julien Gracq, Op. cit.*, p. 43.

tous les trois d'un sourire inconnu aux hommes en affrontant l'horizon incalculable. Ils allaient *vers le large*". (CA, I: 46)

Sabemos que o tema da comunhão com o oceano faz parte das aspirações dos surrealistas para os quais, no seguimento dos românticos alemães, a água representa o elemento fundamental²⁴⁰ que, pela sua inconsistência, abre a possibilidade de ultrapassar a matéria e os limites humanos, nesse "cinglant défi [qui] apparaissait dans leurs yeux" (CA, I: 47), quando as personagens mergulham no oceano.

"Il sembla à tous trois au même moment que maintenant ils n'oseraient *plus* se retourner ni regarder vers la terre -, une conjuration lia dans un regard leurs corps et leurs esprits. À chacun d'eux il sembla voir dans les prunelles ce défi mortel - sentir que les deux autres l'emportassent de tout l'effort de leur corps, de toute leur volonté - vers le large - plus avant - vers des espaces inconnus - vers un gouffre d'où nul retour ne serait plus possible. [...] *Il n'était plus possible de reculer*". (CA, I: 47)

Contudo, ao longo da "poursuite de cette course sans but" (CA, I: 47), as entidades ficcionais apercebem-se de que o caminho do conhecimento se afigura inseparável do da morte.

"Il leur sembla que la mort dût les atteindre [...] quand les lentilles de leurs regards braqués [...] les consumeraient dans la convergence d'une dévorante communion". (CA, I: 48)

O mar apresenta-se, no imaginário de Gracq, como uma fronteira simbólica entre o real e a supra-realidade que incita à descoberta do que

²⁴⁰ Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Op. cit., p. 167

esconde a fim de se decifrar os enigmas do acontecimento. A transgressão dessa fronteira-limite através do mergulho das personagens nas águas do oceano, levá-las-á à contemplação de outra fronteira que separa a vida da morte, a realidade da sua condição humana da irrealidade da sua condição imaginária²⁴¹.

A travessia do mar de Syrtes levada a cabo por Aldo em direcção ao Farghestan reveste-se da mesma significação simbólica de uma viagem precursora da revelação. Como Albert, Heide e Herminien, também Aldo e Fabrizio parecem não resistir ao impulso do momento que os une na cumplicidade de uma tentativa de ultrapassar os limites do real. Juntos nesse projecto que os faz partilhar a visão do interdito, rompem com a banalidade do quotidiano para, finalmente, poderem contemplar “la lumière sortie de la mer” (RS, I: 745).

Como a floresta, também o mar virá mostrar a ambivalência da sua natureza, apresentando-se ao protagonista como uma fronteira que, ao mesmo tempo que o incita a ultrapassá-la para entrar em contacto com o sobrenatural, parece também retardar a aproximação do mistério dessa revelação. Será, pois, entre estes dois vectores espaciais que os heróis de Gracq percorrerão os caminhos da sua aventura, ora confrontando-os com novas perspectivas, ora dificultando-lhes o acesso ao conhecimento, de qualquer forma sempre presentes na construção e vivência do seu percurso, como se poderá constatar ao longo da produção ficcional do autor. O castelo de Argol, que empresta o seu nome à obra, apresenta-se precisamente cercado por uma floresta densa com este duplo funcionamento, embora a sua atracção não possa jamais ser vencida pela suspeita “[des] arbres [qui] restèrent muets et menaçants jusqu’aux hauteurs bleuâtres de l’horizon” (CA, I: 16).

²⁴¹ Questionado por Jean Carrière sobre “l’ivresse des confins”, ao referir-se à existência de uma reconciliação entre o homem e o mundo, Julien Gracq responde que “confins, lisières, frontières, effectivement, sont des lieux qui m’attirent en imagination: ce sont des lieux sous tension [...] un stimulant imaginaire initial”. Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Carrière, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1262.

De forma generalizada, as deambulações das personagens alternam entre a floresta e o oceano, esses lugares de eleição do imaginário de Gracq:

“Cette matinée était souvent consacrée à des promenades solitaires vers la mer et vers la forêt”. (CA, I: 37)

O mar fará parte da paisagem de Argol, (“[...] la mer qu'on voyait luire du haut des tours du château [...]”) (CA, I: 25), incitando também à sua descoberta e impondo-se como parte do percurso a cumprir-se.

Apesar de a história narrada em *Un beau ténébreux* ter como localização uma estância balnear, representada no texto, pelo Hôtel des Vagues²⁴², a paisagem não deixará de ser também marcada pela presença da floresta, como um espaço a explorar e a vencer.

“Tout à coup, la forêt franchie, vers un infini de collines brumeuses, la lande rase s'étendit à perte de vue”. (BT, I: 154)

Se em *Le Rivage des Syrtes*, o território de Orsenna surge delimitado a sul pelo mar, a norte sê-lo-á pela floresta. Por sua vez, em *Un balcon en forêt*, é uma floresta na evocação referencial das Ardenas que separa a Bélgica da França, fronteira através da qual passará o inimigo.

Mas se assim é, “[les] lieux d'exception [...] tournés vers le large”²⁴³, como são designados por Bernhild Boie, afiguram-se espaços obrigatórios das aventuras que a ficção encena e serão ainda mais atraentes pela sua imensa

²⁴² A designação do «Hôtel des Vagues», a estância balnear onde a Banda Straight passa as suas férias de Verão, sugere por si só a sua proximidade do mar.

²⁴³ Bernhild Boie. 1997. “Jeux de rideau”, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne, Op. cit.*, pp. 125-130.

vastidão: “cette mer [...] qui balayait en un instant son immense étendue” (CA, I: 25).

Poder-se-á, no entanto, afirmar que, tanto o mar como a floresta, esses lugares “de prédilection” assim definidos por Gracq²⁴⁴, se mostram solidários com os heróis, tornando-se receptivos ao desejo de se unirem com eles, numa espécie de fusão cósmica: “[...] le rideau des arbres se déchira sous l'eau” (CA, I: 52).

As árvores poderão, aliás, confundir-se com as águas na referência a “une mer verte”, ou mer d'arbres” (CA, I: 60), estabelecendo outras fronteiras, que o leitor deverá também ultrapassar, entre o mundo empírico e o do imaginário do texto.

“Il regardait les bois de Storrvan et tout ce paysage sévère, et il lui parut soudain que cette mer d'arbres [...] se fût détachée complètement d'un monde dont la séparait la malédiction”. (CA, I: 60-61)

Hesitando entre estes dois espaços, o imaginário de Gracq virá aproximá-los até à sua identificação, de forma a reforçar os contornos dos “lugares mágicos”, susceptíveis de acolher o desejo de aventura dos heróis: aventura como transgressão de fronteiras do espaço da realidade e dos limites do homem.

²⁴⁴ Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne, Op. cit.*, p. 211.

2.2. Lugares mágicos e fronteiras da supra-realidade

As múltiplas formas e sentidos de que se revestem os universos ficcionais de Julien Gracq, no que diz respeito à concepção do homem, em particular, ao seu enquadramento espacial, mas também à sua experiência temporal, reenviam para o desconhecido de forças misteriosas que se escondem por detrás da aparência das coisas a fim de agirem sobre elas em profundidade. Se nas manifestações do quotidiano das personagens se inscreve o cunho do inexplicável e do insólito, talvez seja porque não se enquadram no âmbito do mundo das aparências e da racionalidade, exigindo, assim, um entendimento diferente por parte do leitor que deverá penetrar numa outra lógica do imaginário. Como também o exigirá a problematização das noções de espaço e de tempo, constantemente repensadas e reconstruídas sob novas configurações. Trata-se aqui de uma nova atitude face à existência, traduzida pelos percursos das entidades ficcionais, que se regem por uma lógica que lhes é própria, afastando a ficção da imitação do real. Nisso se marcaria a diferença entre as personagens dos romances de Gracq e outras, que se encontram submetidas aos códigos do mundo instituído sem poderem, por esse motivo, associar-se à representação do conjunto destes "eleitos". É a ideia de absoluto, de transcendente, do que parece ultrapassar os limites do contorno objectivo do mundo, que irá aqui orientar o seu trajecto ficcional.

Julien Gracq parece mostrar-se sempre sensível ao mistério do inexplicável, ao apelo de uma realidade com outras dimensões, sobrenaturais. É a diversidade dos rostos da relação entre o real e o imaginário, ora de

implicação, ora de confronto ou ruptura, que condiciona a diversidade das respostas e das atitudes das personagens no diálogo que sempre procuram travar com o absoluto e o transcendente ao longo destas narrativas. A presença do além torna-se tão evidente que parece impor-se como um dado do mundo. Radica-se na diferença das coisas susceptível de provocar o espanto, de desencadear a angústia pelo insólito de que se revestem ao fazer apelo à emoção. Coisas que motivam a curiosidade do homem para uma outra esfera, ensinando-o a penetrar no seu próprio mistério interior.

Esse diálogo irá depender do próprio espaço em que a personagem se move, despertando-a para a contemplação do horizonte, ténue fronteira que parece separar esses dois mundos. O que fascina Gracq, como ele também confessará,

“[...] ce n'est pas tellement l'en-face, c'est la lisière, la bordure d'une terre habitée, si vous voulez. Évidemment, les confins, c'est une région qui m'attire beaucoup. La côte par rapport à la mer. La frontière ici”²⁴⁵.

E é, precisamente, esse espaço, “la lisière, la bordure” que, na sua produção, irá ocupar um lugar particular, sugerindo a presença de um outro mundo, reservado e distante, que parece estender-se para lá dessa linha misteriosa. Linha que seduz o herói e desencadeia a sua busca por mundos imaginários ao identificar-se com “le fil invisible” (*LT*, II: 217) das fronteiras da sobre-realidade. As entidades destes universos ficcionais são “des personnages qui vivent sur la lisière”²⁴⁶, que se orientam em função desse traço imaginado do entre-dois, que nele encontram a sua verdadeira racionalidade:

²⁴⁵ Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne, Op. cit.*, p. 217.

²⁴⁶ *Id. Ibidem.*

“nationalité: frontalière”²⁴⁷. É nesse sentido que Grange e o seu colega irão ocupar o seu dia-a-dia em Falizes através de

“[...] brèves conversations chuchotées, coupées de silences, ces longues écoutes de nuit lorsqu'ils patrouillaient ensemble, tâtant d'une main gantée dans l'obscurité comme une rampe le fil invisible”. (BF, II: 86)

Definida segundo o ponto de vista de um sujeito, a noção de horizonte, perspectivada pela noção fenomenológica de Michel Collot²⁴⁸, implica a subjectividade de quem o percebe, podendo designar tudo o que ele observa ou não, e ainda o que possa eventualmente pressentir, tal como se encontrará na prática ficcional de Gracq. Veja-se, por exemplo, como essa noção de horizonte se impõe em *Le Rivage des Syrtes*, associada à percepção de uma fronteira imaginária que a personagem se propõe transgredir.

“Il fixait très intentionnellement l'horizon à l'avant du navire, la voix rapide, pressé de meubler le silence [...] Il fixait l'horizon sans trop sourciller, mais une boule se contractait à sa gorge et la nervosité de ses mains le trahissait”. (RS, I: 731)

Essa abertura sobre o invisível irá revestir-se de um sentido simbólico fundamental para a compreensão da narrativa como transgressão de fronteiras: “Il me semblait qu'un voile s'était déchiré” (RS, I: 738)

O que significa que a fronteira assim concebida, não limita o sujeito que a contempla, mas abre-lhe antes a possibilidade de uma nova relação com o

²⁴⁷ Veja-se, a este propósito como Julien Gracq elabora a “Fiche signalétique” das suas personagens, a partir do seguinte item: “Nationalité: Frontalière” (LT, II: 153).

²⁴⁸ Michel Collot. 1994. “Les guetteurs de l'horizon”, in Michel Murat (Org.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes, p. 110.

mundo, que parece começar nessa linha distante, misteriosa, interdita, porventura também ela à espera do seu próprio advento: “La frontière le fascinait” (*BF*, II: 86), dirá o narrador de *Au château d’Argol*.

Em *Le Rivage des Syrtes*, a república de Orsenna encontra-se separada do território inimigo por uma invisível fronteira. De um lado, a província de Syrtes “perdue aux confins du Sud” (*RS*, I: 558), do outro, o Farghestan separado do país vizinho por um deserto. É aqui que se situa a fronteira da guerra. Na orla do mar de Syrtes encontra-se localizado o almirantado, uma base naval em ruínas, cujas fortificações, outrora poderosas, se encontram agora votadas ao abandono, “ruine habitée” (*RS*, I: 568), evocando um cenário gótico semelhante ao que poderemos encontrar em *Au château d’Argol*. Perto desse lugar, situa-se a cidade de Maremma e, ao longe, a ilha de Vezzano com a sua gruta, onde aparentemente nada acontece. No lado oposto, só existem “les espaces inconnus”, como representação geográfica da potência adversa do Farghestan, o inimigo de sempre e do qual quase nada se sabe:

“Très au-delà, prodigieux d’éloignement derrière cet interdit magique, s’étendaient les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte à l’ombre du volcan Tängri [...]”. (*RS*, I: 577)

Se, como afirma Tadié, “a estrutura espacial é [aqui] decisiva, é porque o franquear da fronteira, linha marítima imaterial, desencadeia a catástrofe do fim”²⁴⁹. Nessa estrutura assentaria *Le Rivage des Syrtes*, organizada em função desse «interdit magique», que a fronteira representa e cuja violação constitui a acção principal.

“Orsenna et le monde habitable finissaient à cette frontière d’alarme, plus aiguillonante encore pour mon imagination de tout

²⁴⁹ Jean-Yves Tadié, *O romance no século XX*, *Op. cit.*, p. 94.

ce que son tracé comportait de curieusement abstrait; [...] sans que je voulusse me l'avouer, j'étais prêt à douer de prodiges concrets ce passage périlleux, à m'imaginer une crevasse dans la mer, un signe avertisseur, un passage de la *mer Rouge*". (RS, I: 577)

Sentido simbólico da passagem dessa fronteira na referência ao imaginário bíblico que a abre à promessa de uma "terra santa", todavia conotada de erotismo²⁵⁰. Uma dinâmica de transgressão que conjuga o sagrado e o profano na descoberta do vulcão Tängri.

Este questionamento vai ao encontro do de Georges Bataille para quem "tout érotisme est sacré"²⁵¹, definição que retoma o procedimento religioso que assenta na procura levada a cabo pelo homem desde os primórdios dos tempos, de uma continuidade do ser, para além da sua realidade imediata. Nesse seu desejo de fusão com uma outra realidade impõe-se um sacrifício: "Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation"²⁵².

Violação que permitirá a passagem de um estado a outro, da realidade imediata a uma realidade desconhecida, violação onde se parece inscrever também (um)a fascinação pela morte.

No seu projecto de transgressão, o herói pressentirá os riscos inerentes ao acto que permitem entender "ce passage périlleux" como uma passagem para o transcendente. "comme un homme qui se sentirait glisser lentement de l'autre côté du miroir" (RS, I: 696).

²⁵⁰ Na perspectiva de Gilbert Durand, "le lieu saint, microcosme sacré et complet, [representado, simbolicamente em *Le Rivage des Syrtes* pelo Tangri], [...] comprend en effet lui aussi des symboles phalliques et masculins: montagne, arbre dressé, menhir, campanile", in Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Op. cit., pp. 280-281.

²⁵¹ Georges Bataille. 1974. *L'Érotisme*. Paris: Union général d'Édition, «10/18», p. 20.

²⁵² Id. *Ibidem*, p. 21.

É com o olhar preso nessa linha imaginária do horizonte simbólico entre o real e o maravilhoso, mas também o fantástico, que o herói, seduzido pela aventura, irá optar pela “boa direcção” do seu percurso de vida.

“Comme les primitifs qui reconnaissent une vertu active à certaines orientations, je marchais toujours plus alertement vers le sud: un magnétisme secret m’orientait par rapport à la *bonne direction*”. (RS, I: 611)

Importante será, pois, destacar o funcionamento desse “magnetismo secreto”. Busca incessantemente renovada e prolongada, uma vez que os “lugares mágicos” da liberdade e da pureza original se encontram à distância intransponível dos mitos. Como dirá Michel Collot, “l’horizon gracquien est, plus que tout autre, un horizon d’attente, que le guet interroge vainement, et que la quête déplace indéfiniment”²⁵³.

“C’était un pays plus libre et plus sauvage, où la terre, laissant affleurer sa surface pure, semblait nous inviter, en exaspérant d’elle-même notre vitesse, à nous rendre sensible comme du doigt sa seule courbure austère, et, aspirant toujours plus loin notre machine lancée à fond de course, indéfiniment à faire basculer ses horizons”. (RS, I: 564)

Gracq voltará a insistir nesta ideia no momento em que Aldo irá transgredir a fronteira, ao tentar aproximar dois mundos divergentes, esses dois países inimigos que ela deverá agora reunir em vez de separar, de acordo com a sua visão oposta.

²⁵³ Michel Collot, “Les guetteurs de l’horizon”, *Revue des Lettres Modernes* 2, *Op. cit.*, p. 110.

“J'avais cheminé en absence, fourvoyé dans une campagne de plus en plus morne, loin de la Rumeur essentielle dont la clameur ininterrompue du grand fleuve grondait en cataracte derrière l'horizon. Et maintenant le sentiment inexplicable de la *bonne route* faisait fleurir autour de moi le désert salé [...] l'horizon tremblé de chaleur s'illuminait du clignement de signaux de reconnaissance – une route royale s'ouvrait sur la mer pavée de rayons comme un tapis de sacre – et, aussi inaccessible à notre sens intime [...] il me semblait que la promesse et la révélation m'étaient faites d'un autre pôle où les chemins confluent au lieu de diverger”. (RS, I: 735-736)

O desfecho desse movimento irá traduzir-se, na ficção do autor, através de uma catástrofe, por assim dizer, já pressentida. O vazio que parece preencher o horizonte virá então impor-se como abismo onde se adivinha a morte, horizonte último da existência, que o texto parece anunciar ao ligar a morte ao amor.

“Je la sentais [Vanessa] auprès de moi comme le plus profond que pressentent les eaux sauvages, comme au front le vent emportant de ces côtes qu'on dévale les yeux fermés, dans une remise pesante de tout son être, à *tombeau ouvert*. Je me remettais à elle au milieu de ces solitudes comme à une route dont on pressent qu'elle conduit vers la mer”. (RS, I: 623)

Mar que será também da morte e que se terá de atravessar para aceder ao sagrado e ao amor. Mar que projectará na esterilidade das terras desérticas a sua imagem e o seu modo de funcionar, como fim e recomeço.

“Je me sentais de connivence avec la pente de ce paysage glissant au dépouillement absolu. Il était fin et commencement. Au-delà de ces étendues de joncs lugubres s'étendaient les sables

du désert, plus stériles encore; et au-delà – pareils à la mort qu'on traverse – derrière une brume de mirage étincelaient les cimes auxquelles je ne pouvais plus refuser un nom". (RS, I: 611)

Investido de um alcance escatológico, o horizonte reenvia para a morte, ao apresentar-se como limiar do real, mas também da esperança, que a fronteira poderá traduzir na sua representação de passagem para um outro mundo, diferente e melhor, nessa sua esterilidade que o afasta do mundo referencial, ao aproximá-lo do mundo sem vida de “[un] delà – pareil à la mort qu'on traverse”. Não sem evocar Mallarmé, Gracq viria encontrar no nada a visão do absoluto. Seria essa a razão pela qual, em *Le Rivage des Syrtes*, o herói não pode desprender o seu olhar de “[un] lointain” (RS, I: 558) que, por sua vez, se apresenta “indéfini” como “avenir béant” (RS, I: 563), associado à sua visão do espaço, quando deixa Orsenna.

Ao atravessar essa linha que separa os dois países em guerra, o herói parece reviver “le sentiment suffocant d'une allégresse perdue depuis l'enfance”, provocado pela visão de “l'horizon [que] devant nous, se déchirait en gloire” (RS, I: 733), levando-o a experimentar uma estranha sensação de liberdade e de um simbólico renascimento, como um regresso às origens, num mundo de novo purificado, através da visão metafórica das águas.

“[...] il me semblait que maintenant tout entier j'étais remis - une liberté, une simplicité miraculeuse lavaient le monde; je voyais le matin naître pour la première fois”. (RS, I: 733-734)

Gracq viria assim ao encontro de Eliade, que vê a imersão como “uma reintegração passageira no indistinto, à qual sucede uma nova criação, uma nova vida ou um homem novo”²⁵⁴.

²⁵⁴ Mircea Eliade. 1992. *Tratado de História das Religiões*. Porto: Edições ASA, p. 270.

O contacto com o elemento aquático parece assim ter por finalidade a utilização «daquele tempo», *in illo tempore*, em que teve lugar a criação, apresentando-se como uma repetição simbólica do nascimento dos mundos ou do “homem novo”.

Na vastidão do mar, que se estende para além da linha do horizonte, virá emergir uma fronteira entre o real e o supra-real. Ultrapassá-la implicará vencer as provas iniciáticas de um processo de descoberta. Para lá do horizonte marítimo, nada se dá, efectivamente, a ver, tudo está por descobrir. “Rien n'est trompeur comme une mer vide” (RS, I: 734). Figura do vazio, o mar que se contempla dá a tradução de uma experiência metafísica pautada pelo apagamento das marcas do real.

“Je rivais mes yeux à cette mer vide, où chaque vague, en glissant sans bruit comme une langue, semblait s'obstiner à creuser encore l'absence de toute trace, dans le geste toujours inachevé de l'effacement pur”. (RS, I: 581)

O mar torna-se assim um lugar misterioso que separa o herói do Farghestan, essa configuração imaginária de um “não-lugar” inacessível, mas todavia presente como corpo fascinante de um real desrealizado, onde se inscreve a visão fantasmática do desejo.

“Le Farghestan avait dressé devant moi des brisants de rêve, l'*au-delà* fabuleux d'une mer interdite. [...] La dernière tentation, la tentation sans remède, prenait corps dans ce fantôme saisissable, dans cette proie endormie sous les doigts déjà ouverts”. (RS, I: 729)

De Orsenna a essoutro lugar, o itinerário de Aldo irá apresentar-se, segundo a perspectiva de Pierre Jourde²⁵⁵, como o de um explorador que deixa o mundo real para abordar as margens de um continente desconhecido. Na figuração hiperbólica da separação, a fronteira alargada das águas dificulta os contactos e assim suscita os possíveis da imaginação. Possíveis que em *Le Rivage des Syrtes* ganham forma, nomeadamente através do vulcão Tängri que emerge das águas assimilando-se aos contornos indefinidos da ilha do Farghestan, o seu corpo e a sua simbologia fálica. Chegar à ilha, aceder ao Tängri não só pela experiência cognitiva do olhar mas do tocar. “Voir et toucher, [...] se fondre dans cette approche éblouissante, se brûler à cette lumière sortie de la mer” (RS, I: 745), é a questão que se coloca ao herói como processo de encontrar a sua própria identidade através da relação simbólica que estabelece com a alteridade. Daí que esse “lugar mágico” se afigure “[une] montagne aimantée”, objecto fascinante do desejo, reenviando para o amor associado à morte. Daí que conhecê-lo, também, violar as suas fronteiras se traduza pelo gesto de “[faire] tomber le *dernier voile*”.

“Un charme nous plaquait déjà à cette montagne aimantée. Une attente extraordinaire, illuminée, la certitude qu'allait tomber le *dernier voile* suspendait ces minutes hagardes”.
(RS, I: 744)

Em *Un balcon en forêt*, as sucessivas deslocações no espaço que separa a cidade de Moriarmé da floresta de Falizes, onde se situa a casa-forte, remetem para a mesma temática do lugar elevado, na sua representação simbólica de um mundo distante e desconhecido. Tanto mais afastado pela sua elevação, ele suscita um desejo de conhecimento que se torna difícil de concretizar. Gracq verá aí “[la] tour du guet”²⁵⁶ pela sua ligação à noção de observatório,

²⁵⁵ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, *Op. cit.*, p. 26.

²⁵⁶ Confrontar com a descrição do castelo de Argol: “Le château se dressait à l'extrémité de l'éperon rocheux que venait de côtoyer Albert. [...] Pendant toute cette ascension, la plus haute

que permitiria desvendar o ponto culminante da revelação que a natureza encobre. Como François Nérault afirmará, em Gracq “toute crête est le masque naturel de l'inconnu”²⁵⁷.

Nesse mesmo sentido, a transferência de Grange para o “Toit”, designação atribuída à casa-forte onde deverá manter a sua função de vigilância, reenvia para essa outra realidade, desconhecida e inacessível, através da metáfora do lugar elevado que se inscreve no nome. O percurso de ascensão que aí conduzirá o herói obrigá-lo-á a afastar-se dos lugares comuns, movido apenas pela vertigem das alturas, numa constante atracção pelo abismo, o vazio, a morte.

A floresta que deverá atravessar, de acordo com a configuração imaginária que o processo iniciático assume em Gracq, apresenta-se sombria e silenciosa, no seu adormecimento já de morte, à semelhança das que, noutros textos, se impõem aos heróis, como observámos anteriormente²⁵⁸.

“Grange était frappé par le silence de ces bois sans oiseaux”. (*BF*, II: 7)

“Jamais Grange n'avait eu comme ce soir le sentiment d'habiter une forêt perdue: toute l'immensité de l'Ardenne respirait dans cette clairière de fantômes, comme le cœur d'une forêt magique palpite autour de sa fontaine. Ce vide de la futaie,

tour du château, surplombant les précipices où le voyageur cheminait péniblement, offusquait l'oeil de sa masse presque informe [...] et finissait par engendrer un sentiment de gêne presque insupportable. [...] À droite de la façade, une tour carrée venait joindre la muraille par un de ses angles. Moins élevée que la tour du guet, elle était couverte d'un toit d'ardoise en forme de pyramide élancée” (*CA*, I: 10-11).

²⁵⁷ François Nérault. 1997. “La grande allée”, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne, Op. cit.*, p. 32.

²⁵⁸ Recorrente no imaginário do autor, a imagem do bosque calmo, “adormecido” encontrar-se-á mesmo na sua única peça de teatro: “Les bois rêvent, les eaux sont silencieuses, les herbes profondes, l'ombre pesante comme la mort” (*RP*, I: 357-358).

cette garde sommeillante le troublaient. Il songeait au mot bizarre [...] d'Hervouët: «on n'est pas soutenus». Ce qu'on avait laissé derrière soi, ce qu'on était censé défendre, n'importait plus très réellement; le lien était coupé; dans cette obscurité pleine de pressentiments les *raisons d'être* avaient perdu leurs dents". (BF, II: 87)

Esse vazio é considerado por Simone Grossman²⁵⁹ como signo indiciador de uma vida secreta e invisível. A atmosfera irreal que envolve as personagens, e que se poderá associar à dos espaços que enquadram o trajeto de Perceval, não se incluirá, como eles, no mundo referencial que o imaginário da ficção se recusará aqui a representar, na sua tentativa de identificar o objecto do desejo interdito com o do mundo sobrenatural.

Se a floresta parece sempre marcar a fronteira com o mundo interdito, o mar, essa "entité légendaire douée d'une puissance d'envoûtement"²⁶⁰, é também um lugar sedutor com a mesma função de separar a visão do real da do sonho²⁶¹. "Il me semblait que nous venions de pousser une de ces portes qu'on franchit en rêve". (RS, I: 733)

Inseparáveis, esses dois espaços parecem unir-se para responder ao desafio da aproximação do homem com o mistério, passando-se de um ao outro através de uma fronteira natural. A floresta de Argol acaba, precisamente, onde começa o mar. Mas este poderá, no entanto, ser apenas sugerido no contraste da zona iluminada da floresta com a sua obscuridade.

²⁵⁹ Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, *Op. cit.*, p. 164.

²⁶⁰ *Id. Ibidem*, p. 168.

²⁶¹ A este propósito Gérard de Nerval diria "Je ne sais plus déjà même distinguer ce qui est rêve de ce qui est réalité".

“L’obscurité de la forêt où cahotait cette petite lumière en paraissait soudain plus vaste, plus douteuse, confuse et égarante comme la mer”. (BF, II: 104)

A cumplicidade entre esse dois espaços faz-se ainda notar na analogia que permite traduzir novamente a estreita relação que os une e os faz partilhar as mesmas qualidades e funções.

“La baie au contour noble, déserte, la plage vide s’ouvraient comme une clairière au fond d’un bois perdu”. (BT, I: 240)

Como espaços-limite da representação da ausência, sempre silenciosos e vazios, tendem a impor-se, na prática ficcional de Gracq, em correlação com a espera e a morte. Note-se em *Un beau ténébreux*

“[...] un silence équivoque [qui] s’établit sitôt tourné l’angle de la plage [...]. La rumeur de la mer ne parvient qu’incertaine, émouvante comme une rumeur d’émeute au fond d’un jardin endormi”. (BT, I: 100)

Os heróis de Gracq, designados em *Le Rivage des Syrtes* por «poètes de l’événement» (RS, I: 775), terão assim como objectivo para o seu percurso ultrapassar a realidade aparente do mundo real, de forma a atingirem o seu lado obscuro²⁶²: “Passer aussi de l’autre côté, éprouver à la fois la pesée et la résistance”. (RS, I: 775)

²⁶² Contrariamente a estes, existem as entidades ficcionais que se recusam a fazê-lo, como parece ser o caso de Marino em *Le Rivage des Syrtes* e de a maior parte dos elementos da “banda Straight” de *Un beau ténébreux*.

Outros, como Fabrizio, acompanham e ajudam o herói na passagem da linha interdita, incitando-o à aventura. No fim do romance, todas as outras personagens parecem deixar de existir; “désormais le décor était planté” (RS, I: 839) para o fim do mundo, nesse gesto que permitirá ao herói ultrapassar os limites do real para poder, finalmente, aceder à supra-realidade. O último capítulo parece fechar-se sobre o primeiro, conduzindo o narrador, sobrevivente à catástrofe, a reviver a sua aventura: “Lorsque je revis en souvenir les premiers temps de mon séjour dans les Syrtes [...]” (RS, I: 564).

Chegado o momento da transgressão, o livro fechar-se-á numa simbólica construção circular, sempre habitada pela ausência e repetindo sem cessar a mesma atitude que orienta as personagens na sua tentativa de ultrapassarem as fronteiras da supra-realidade. Construção circular que voltará sempre aos lugares preferenciais do imaginário de Gracq, «lugares mágicos» onde se prolonga indefinidamente a espera do herói mas também a do leitor. Gracq parece assim afirmar com Breton

“J’aimerais que ma vie ne laissât après elle d’autre murmure que celui d’une chanson de guetteur, d’une chanson pour tromper l’attente. Indépendamment de ce qui arrive, n’arrive pas, c’est l’attente qui est magnifique”²⁶³.

²⁶³ André Breton, *L’Amour fou*, in *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 697.

2.3. Espaços da espera

À semelhança de outras artes, a Literatura apropria-se dos espaços do mundo empírico, dependendo a sua representação do imaginário geográfico de cada autor. Na produção ficcional de Julien Gracq, a oscilação entre real e imaginário irá reenviar as entidades ficcionais para fora de um tempo e espaço reais, aliados ao signo da espera que caracteriza o seu percurso de existência. À indefinição da temporalidade, juntar-se-á a indefinição do espaço, ainda que este corresponda a uma realidade geográfica precisa. É o próprio autor que o confirma quando diz:

“[...] si j'ai écrit sur la Bretagne je ne crois pas qu'il y ait des sites qui seraient localisables en Bretagne. C'est toujours recomposé à partir d'éléments divers qui viennent de cette région”²⁶⁴.

Apesar de solidária com a realidade, a disposição dos lugares necessários à acção perderá o seu carácter convencional através da transformação da linguagem referente ao real em linguagem do imaginário. É dessa forma que, de acordo com Marie Francis²⁶⁵, Gracq procede à desrealização da região de Ardennes, esse espaço que sempre o fascinou, e que utilizou para contextualizar a intriga de *Un balcon en forêt*:

²⁶⁴ Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*, *Op. cit.*, p. 211.

“C'est un pays qui m'a frappé. C'est un pays qui est pour moi légendaire, fabuleux, féérique [...]. Quant au livre, il a été écrit à partir d'une reconnaissance très rapide de la forêt d'Ardenne [...]. Je crois qu'on saisit très rapidement l'esprit ou l'âme d'un paysage. Il suffit de quelques heures de solitude, de promenade. En fait, on s'en imprègne”²⁶⁶.

Por sua vez, o carácter “lendário” e “feérico” que assume o tempo, parece reenviar para o domínio da eternidade. A floresta de Falizes, “forêt de conte” (BF, II: 9), “magique” (BF, II: 86), apresenta-se assim com o estatuto de um conto de fadas, comprovado pela forma como o herói a irá percepcionar, através “[d'] un silence de forêt de conte”. Como nas lendas, a sua vida decorrerá envolta numa atmosfera hesitante entre a realidade e o sonho. A casa-forte onde vivem os soldados, designada por “maisonnette de fées” (BF, II: 12), e o Inverno, com a sua “neige un peu fée” (BF, II: 55), farão apelo ao maravilhoso²⁶⁷, no seu modo de reenviar para o carácter mítico do tempo, reforçado, por sua vez, pela atitude dos heróis, mergulhados na sua longa espera da revelação. Dessa forma, o olhar subjectivo do autor irá transfigurar o real, conferindo aos lugares da espera uma atmosfera de irrealidade. Como afirma Marie Francis:

²⁶⁵ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 213.

²⁶⁶ Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*, *Op. cit.*, pp. 215-216.

²⁶⁷ Não é de estranhar que a sua personagem, “grand lecteur d'Edgar Poe”, evoque, nesse ambiente, *Le domaine d'Arnheim* (BF, II: 3).

"[...] l'espace de l'attente gracquienne est un univers où le réel est doublé de l'imaginaire, où ces deux contraires sont unis dans une totalité sans fissure"²⁶⁸.

Se em Gracq, o real e o imaginário se apresentam como dois mundos complementares, os espaços particulares da espera ordenar-se-ão relativamente a uma fronteira que irá separar os heróis do espaço conhecido do "[d'] un paysage entièrement inconnu" (CA, I: 73), espaços esses orientados "vers un gouffre d'où nul retour ne serait plus possible" (CA, I: 47). Esses lugares impor-se-ão às entidades ficcionais como parte integrante e incontornável dos seus percursos pela aventura. Éric Faye, que se mostra sensível a esta perspectiva, verá esses "espaços da espera" como a metáfora do tempo que lhes resta "avant d'obtenir rendez-vous auprès du destin"²⁶⁹ – o de Aldo em relação ao Farghestan e o de Grange à fronteira belga.

Gracq virá assim associar à categoria do espaço (na sua qualidade de circunstância das acções narradas), a temática da espera, traduzida, na sua ficção, pela grandeza dos lugares, permitindo evocar, em termos de tempo, a própria eternidade. Aldo tem diante de si o mar de Syrtes e Grange a paisagem das Ardenas. Por sua vez, Albert em Argol observa "les bois de Storrvan [...] cette mer d'arbres [...] jusqu'aux limites de l'horizon" (CA, I: 60-61), enquanto Gérard, em *Un beau ténébreux*, procura, ao olhar para a vastidão do mar, a resposta para as suas dúvidas:

"J'aime cet instant où l'homme se présente à la mer, droit, profilé, dans une soudaine et hautaine gravité, un rassemblement de sa force, de son humanité devant l'élément, puis s'incline tout droit comme oscille une planche, avant la détente du bond". (BT, I: 130)

²⁶⁸ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*,

Inerente a esta temática, surge a da contemplação de novos lugares, associada a uma deliberada atitude de espera pelo grande acontecimento da revelação de uma outra realidade. A irresistível atracção que parece orientar a sua contemplação, revela-se uma constante no traçado do imaginário do autor, requerendo, por isso, a sua abordagem.

Em *Le Rivage des Syrtes*, o percurso de Aldo irá orientar-se precisamente em função da contemplação desse horizonte desconhecido e ao mesmo tempo interdito, representado, no espaço romanesco, pelo Farghestan. Será o fascínio desse lugar misterioso que o fará permanecer um objecto do desejo, como uma realidade (ainda) por desvendar, numa emblemática alusão à “terra prometida”:

“Très au-delà, prodigieux d'éloignement derrière cet interdit magique, s'étendaient les espaces inconnus du Farghestan, serrés comme une terre sainte”. (RS, I: 577)

Percorrendo a vastidão dos espaços, os heróis irão contemplar as novas paisagens, como se delas viesse a resposta para o seu destino. É o próprio autor quem confessa nas suas *Lettrines*, “l'éminente dignité” de quem tem por hábito contemplar as paisagens, numa deliberada tentativa de união cósmica entre o eu e o mundo: “Tant de mains pour transformer ce monde, et si peu de regards pour le contempler”. (LT, II: 210)

É neste sentido que ao observar a paisagem de Syrtes, Aldo irá sentir a eminência de uma presença a afirmar-se no vazio do horizonte:

“Je rivais mes yeux à cette mer vide, où chaque vague [...] semblait s'obstiner à creuser encore l'absence de toute trace, dans

Op. cit., p. 214.

²⁶⁹ Éric Faye, *Le sanatorium des malades du temps*, *Op. cit.*, p. 151.

le geste toujours inachevé de l'effacement pur. J'attendais, sans me le dire, un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige. Je rêvais d'une voile naissant du vide de la mer". (RS, I: 581)

A insistência com que o seu olhar pretende abarcar o espaço que o envolve parece impor-se no sentido de colmatar o vazio da sua própria existência, procurando, na indefinição do horizonte, "un signal" que venha preenchê-la e conferir-lhe sentido.

Em *Au château d'Argol*, essa mesma atitude repetir-se-á no momento em que as três personagens irão desafiar o horizonte à procura da "confirmation d'un prodige", para retomar a expressão de Aldo, decorrente da sua atitude de espera:

"[...] ils souriaient tous les trois d'un sourire inconnu aux hommes en affrontant l'horizon incalculable". (CA, I: 46)

Será, pois, o horizonte, essa linha imaginária que nada parece dar a ver, que irá desencadear, no sujeito que a percebe, reflexos da sua própria imaginação. Para além do visível, ser-lhe-á permitido aceder ao "lointain indéfiniment approfondi [de] la perspective [du] songe" (RS, I: 597), numa clara referência à união entre real e imaginário.

A vastidão do espaço abrangido pelo narrador de *Un balcon en forêt* quando afirma "devant soi, on avait les bois jusqu'à l'horizon" (BF, II: 11), parece desdobrar-se, metaforicamente, num longo período temporal que, em *Au château d'Argol*, encontrará a sua expressão na inalterabilidade do próprio espaço, traduzida pela forma como este é percebido por Albert:

"Au milieu d'un trouble grandissant, dans une exténuante attente, il arpenta les salles et les terrasses, interrogeant vainement un horizon qui conservait tout entière sa sauvage immobilité". (CA, I: 62)

Também em *Le Rivage des Syrtes*, o mar parece não ter mudado volvidos trezentos anos desde a declaração de guerra entre os dois países, sendo a vacuidade desse lugar a suscitar no herói a predisposição para a aventura. Apesar da imutabilidade do tempo e do espaço, a morte irá surgir por detrás da linha do horizonte onde a emergência sucessiva de indícios e de sinais terá como função suscitar o mistério, multiplicando os seus efeitos anunciadores e assim provocando a inquietação. Efeitos inscritos no espaço que as entidades ficcionais apreendem no processo de observação e de contemplação inerente ao seu percurso geográfico pelos espaços da espera.

Na produção de Gracq, "on regarde toujours" (PQ, II: 456), tornando-se, assim, o olhar um motivo relevante no funcionamento de um herói inactivo que mais não faz do que perscrutar esses indícios e esses sinais que lhe indicam uma outra realidade, um outro mundo possível.

Semelhante a Perceval, a busca do herói de Gracq será, também ela numa primeira fase, visual, uma vez que, como observa Marie Francis²⁷⁰, o «cálice sagrado» é inicialmente apreendido pelo olhar. É, aliás, o que parece aflorar na questão colocada por Allan:

"De quels yeux autres que ces yeux de chair pourrais-je jamais appréhender la merveille?". (BT, I: 148)

²⁷⁰ Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*, Op. cit., p. 77.

Nessa perspectiva, o olhar parece determinar a essência da espera de cada um dos heróis. A acuidade visual de Aldo que, a todo o momento, parece sondar o universo visível e invisível através do seu "regard neuf" (RS, I: 580), virá opor-se à semi-cegueira de "l'oeil myope" (RS, I: 789) de Marino. Este, com efeito, desde o início de *Le Rivage des Syrtes* mostra-se adverso a qualquer mudança, como traduz o narrador, nele reconhecendo a incapacidade de abranger as coisas longínquas, "pas de goût aux choses lointaines et douteuses" (RS, I: 790) e, assim, o seu "oeil [...] fixe" (RS, I: 795), tornando-o prisioneiro da banalidade em que insiste em continuar a viver²⁷¹. Por sua vez, Vanessa sentirá a necessidade de observar, mas também a contrária, de ser observada, de "vivre sous un regard" (RS, I: 647):

"Oh! Oui, regarder. Être regardée. Mais de tous ses yeux.
Mais pour de bon. Être en présence ...". (RS, I: 700)

A postura do herói de *Un beau ténébreux* em relação à "banda Straight" irá adquirir uma dimensão maior quando passar a ser objecto da atenção do grupo de veraneantes. Controlados todos os seus passos, observados todos os seus gestos, Allan tornar-se-á, rapidamente, o centro das atenções no Hôtel des Vagues, o ponto de orientação da espera de todo o grupo, ponto este a que Gracq, no seu ensaio consagrado a Breton se refere nos seguintes termos: "celui qui tient «tous les fils» dans sa main" (AB, I: 406). Ele próprio irá reconhecer essa importância, indispensável, por sua vez, à sua própria atitude de espera pela revelação:

"[...] une exigence obscure de s'accomplir, de ne pas laisser
les choses *retomber* – de hausser pour toujours le regard de ses

²⁷¹ Numa declarada vontade de manter a existência monótona da cidade de Orsenna, opondo-se a qualquer tentativa de mudança, Marino será comparado à bruma: "Marino, l'Amirauté, reculaient dans les brumes" (RS, I: 734-735). A própria descrição de Marino tenderá a sublinhar a sua profunda fixação na cidade: "La lourde silhouette dans son immobilité formidable, s'engourdissait, se pétrifiait sous mon regard" (RS, I: 792).

fidèles, - de se consumer dans leur bouche à jamais affamée en un brûlant, un éternel aliment [...]”. (BT, I: 216)

Na sua função de despertar as consciências adormecidas, os heróis de Gracq tornar-se-ão o centro da espera, os próprios «espaços da espera» atraíndo sobre si todos os olhares indecisos. Portadores da chave para a resolução do mistério que a linha do horizonte mantém velado, Albert, Allan, Aldo ou Grange irão converter a sua busca na iniciação de todo um grupo, ou até mesmo de um povo inteiro, justificando a sua denominação de “poètes de l'événement” (RS, I: 775). A sua atitude de espera apresenta-se, na perspectiva de Francis, como uma mensagem poética criadora e que será reveladora do imaginário de Gracq, susceptível de associar

“la terreur à demi religieuse qui les fait plus grands que nature [...] à la révélation, dont ils sont le véhicule [...]” (RS, I: 730).

Capítulo II

Estruturas do imaginário

Estruturas do imaginário

“J’ai parfois songé à retourner ces vignettes obsédantes, ces tarots d’un jeu de cartes fourbe – à chercher pour qui ces figures à jamais en moi singulières pouvaient n’avoir qu’un même envers”.

Julien Gracq, *Liberté Grande*

A coerência da escrita de Julien Gracq assenta na estrutura do seu universo imaginário onde se cruzam as linhas de uma temática recorrente. Trata-se desses “thèmes inévitables”, a que o autor se refere numa das suas reflexões ensaísticas sobre o literário, reunidas, significativamente, pelo título *Préférences*, de temas obsessivos, “gouffres intimes”, que por isso mesmo se impõem à sua abordagem, reiterada, mas, no seu próprio dizer, hesitante:

“l’approche de ces thèmes inévitables est souvent marquée chez lui par une espèce d’hésitation [...] comme si c’était là vraiment ses gouffres intimes, vraiment des appels à l’engouffrement”. (PF, I: 848)

Como Gracq virá a considerar, "les grands thèmes imaginatifs sont avant tout *moteurs*" (PF, I: 851) impulsionadores da sua produção e, assim, contribuindo para o desenvolvimento narrativo orientado pela complexa organização do seu imaginário. Embora com vertentes diversificadas, o seu universo ficcional apresenta uma certa unidade, resultante de uma configuração temática comum a todos os seus romances: respondendo a um apelo interior, o herói, que neles se afirma, parte à procura de algo que modifique e confira sentido ao seu percurso existencial, lançando-se numa longa viagem²⁷².

Na sua recorrência, de carácter incontornável para a leitura da obra, o tema da viagem parece encontrar a sua justificação através de outras reflexões do escritor, também integradas nas suas *Preferências*:

"J'avoue que pour moi ce qui compte, tout ce qui vraiment en vaut la peine, se présente toujours en imagination au bout d'un voyage; - il n'y a que là qu'il peut être vraiment question, il me semble, que *le rideau se lève*. Je n'y mets, je n'y cherche pas de sens symbolique, c'est un pli de l'imagination, voilà tout, qui joue à peu près régulièrement". (PF, I: 849)

É a partir da viagem que se irão expandir outras temáticas, ao ser-lhe conferida uma função estruturante da textura romanesca. Desdobrando-se nos textos que percorre, sempre diferente, mas finalmente sempre a mesma, a viagem será marcada por um conjunto de traços invariantes que determinam o seu carácter particular:

²⁷² É também a questão que colocará um outro autor da contemporaneidade como Mia Couto: "O que procuramos quando viajamos? Sair de nós, até nos anularmos nessa deslocação. Procuramos um espaço que nos acolha para nos expulsar do mundo. Porque em rigor não existem lugares. Existe, sim, a invenção que deles vamos fazendo". (Entrevista de Mia Couto concedida à revista *Atlantis*).

"[...] Il s'agit de voyages très incertains, de départs tellement départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais les démentir". (PF, I: 849)²⁷³

Se em termos de chegada se mantém a incerteza, a partida impõe-se, no entanto, como afirmação da ruptura do herói com a realidade quotidiana, exigida pela busca do conhecimento que o levará pelas vias da aventura. De todos os momentos em que se apoia a configuração da viagem é, sem dúvida, a partida, "le sentiment de l'appareillage, plutôt que celui de la destination" (PF, I: 850), que em Gracq assume um relevo preponderante²⁷⁴. Semelhante a um soltar de amarras rumo à aventura, a partida representa a abertura para novos desafios²⁷⁵. Como referiu Claude Dourguin, apresenta-se como um limiar mágico a atravessar, só ele permitindo aceder a um universo renovado, jamais desvendado.

"[...] Au seuil du départ, les chemins sont donnés – les plus secrets, les plus désaffectés promettent à haute voix -, le monde ouvert: il y a du *jeu* soudain, tout peut advenir"²⁷⁶.

²⁷³ Em *La Presqu'île* poderá ler-se a este propósito: "Il n'y a eu que des départs dans ma vie – songea-t-il. Je n'ai jamais aimé arriver" (PQ, II: 471).

²⁷⁴ O fascínio de Gracq pela instância da partida – esse projecto de viagem rumo a um "ailleurs", simultaneamente desconhecido e fascinante -, será justificada por H. Haddad pelos anos que viveu no colégio interno: "La vie d'un interne, à cette époque où les institutions civiles avaient subi l'emprise de la discipline militaire [...], devait rappeler par certains côtés la dure école des enfants de troupe: uniformes réglementaires, hiérarchie, manoeuvres et tambours" considerando, por sua vez, o Liceu de Nantes "l'équivalent studieux d'une caserne". Cf. Hubert Haddad. 1986. *Julien Gracq, La forme d'une vie*. Bègles: Le castor Astral, p. 33.

²⁷⁵ Essa mesma experiência de "soltar as amarras" presente em todos os heróis de Gracq poderá ser também visível num texto de Kafka intitulado precisamente "Départ" e em que o seu herói quando questionado acerca do local para onde se desloca, responde: "Je n'en sais rien, loin d'ici seulement".

²⁷⁶ Claude Dourguin, 1995. "Partir de Saint Florent Julien Gracq", in *NRF*, septembre, N° 512, p. 68.

Das múltiplas possibilidades que oferece a instância da partida, caberá ao herói escolher a que resultará no seu futuro percurso da busca a realizar. Dependendo desse momento inicial da viagem os caminhos que o herói e a narrativa deverão prosseguir, sobre ele se deterá, em particular, o imaginário do autor. Mas, para a partida, que aqui assume um funcionamento privilegiado, poderemos também encontrar outra motivação num dos factos mais marcantes do trajecto pessoal de Gracq, não só amplamente abordado nas suas referências biográficas, mas ainda por ele considerado uma motivação recorrente do seu universo poético: trata-se do lançamento do navio «Île - de - France» em Saint-Nazaire, a que assistiu quando tinha apenas quinze anos:

“J’ai assisté avant la guerre au lancement du paquebot «Île-de-France». Quand on enlève les derniers vérins, la coque commence à glisser²⁷⁷ avec une extraordinaire lenteur, au point qu’on se demande un assez long moment si vraiment elle bouge ou ne bouge pas. Alors, avant même qu’on s’en soit rendu compte, on voit de grandes fumées qui s’élèvent; [...] C’est un spectacle très impressionnant. Cela me faisait un peu comprendre, de façon parlante, ce qui m’émeut surtout dans le sentiment du départ”.
(PF, I: 850)

Retida na memória do escritor, a imagem desse lento movimento do navio a deslizar, como se assim prolongasse a ocorrência da partida, virá emergir no seu contexto ficcional como abertura a grandes e novos desafios lançados a quem se propõe viajar. É, aliás, o próprio autor que parece confirmar o lugar relevante que a cena ocupa no seu imaginário²⁷⁸:

²⁷⁷ “Glisser” faz parte do léxico recorrente que reenvia para a lentidão e continuidade e que nos orienta para uma sua temática. Abordaremos este assunto no capítulo “Viagem e busca de sentido”.

²⁷⁸ Em Gracq, tal como afirma Breton, “c’est peut-être l’enfance qui approche le plus de la «vraie vie»”, in André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes, Op cit.*, p. 340.

“Peut-être y a-t-il toujours, derrière, cette image de jeunesse, ce glissement sans retour: le lancement d'un énorme navire”. (PF, I: 850)

Da imagem registada pela memória da adolescência às formas da sua tradução na escrita do imaginário, o navio lançado ao mar vai-se impor como um motivo recorrente no processo das comparações que parecem forçadas a associar o passado da história vivida à maneira de dizer o presente da história ficcional. Encontraremos, assim, “[le] château engagé comme un navire en détresse au travers des houles puissantes” (CA, I: 71) e “L'Hôtel des Vagues [qui] appareille comme un navire pour la traversée de l'été” (BT, I: 105), viagem do “navio” e do texto, precisamente no momento da sua “partida” simultânea, atraindo ambos para o desconhecido das suas potencialidades. A viagem sem regresso, como “ce glissement sans retour”²⁷⁹ de que nos fala Gracq nas suas *Preferências*, reflecte-se no próprio percurso das personagens, movidas pela necessidade de «lâche(r) tout»²⁸⁰:

“Ce sentiment de délestage et de légèreté profonde qui lui faisait bondir le coeur et qui était celui du lâchez tout. (BF, II: 114)

No mesmo sentido, Mona “sans le savoir était venue démuseler dans sa vie: ce besoin de faire sauter une à une les amarres” (BF, II: 114), como um gesto de libertação que a aproxima de Grange, uma outra personagem do mesmo texto:

Consideraremos, ulteriormente, a inscrição de uma experiência pessoal no conjunto dos seus textos, quando neles abordarmos uma problemática autobiográfica.

²⁷⁹ Também em *Les Eaux étroites* se pode ler: “Pourquoi le sentiment s'est-il ancré en moi de bonne heure que, si le voyage seul – le voyage sans idée de retour – ouvre pour nous les portes et peut changer vraiment notre vie” (EE, II: 527).

²⁸⁰ É de salientar que “Lâchez tout” é também o título de um artigo de Breton publicado na revista *Littérature*, em Abril de 1922.

“Jamais encore il n'avait, autant que dans cet hiver du Toit, senti sa vie battante et tiède, délivrée de ses attaches”. (BF, II: 59)

Partindo para uma qualquer viagem, na maioria das vezes com um destino incerto, livres das suas próprias amarras, as personagens esperam assim alcançar uma das múltiplas possibilidades por ela oferecida e que o acaso lhes reserva:

“Il y a dans notre vie des matins privilégiés où l'avertissement nous parvient, [...] comme à l'instant d'un grand départ. Quelque chose comme une alerte lointaine se glisse jusqu'à nous”. (RS, I: 648)

Esse “avertissement”, sentido pela personagem no momento da partida e reforçado por “quelque chose comme une alerte lointaine”, poderá já sugerir a eventualidade de uma sua transformação decorrente do soltar de amarras e que a tópica da viagem pressupõe.

Em Gracq, essa modalidade de viagem que se abre para o desconhecido sem encontrar o seu ponto de chegada, viagem que implica “ce glissement sans retour”, reenvia para essoutra que, do Graal ao Romantismo alemão, de Baudelaire a Rimbaud e a Breton valoriza a partida rumo ao espaço e ao tempo incerto do futuro como processo de libertação. Baudelaire dirá :“Mais les vraies voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir”²⁸¹, e Breton, com o qual Gracq parece manter uma afinidade particular, incitará na sua

²⁸¹ “Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent/ pour partir; Coeurs légers, semblables aux ballons,/ De leur fatalité jamais ils ne s'écartent, / Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!”. Cf. *Le Voyage*, in Charles Baudelaire. 1975. *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 129-130.

produção: "*Partez sur les routes*"²⁸². Breton reconhece, aliás, uma dívida do Surrealismo relativamente a Rimbaud que o próprio Gracq virá também a considerar em termos que não deixarão de se aproximar dos que definem o seu percurso ficcional:

"Rimbaud *revient* partout sur la route, Rimbaud est né,
s'est éveillé sur le grand chemin. Seul". (LT2, II: 281)

É a solidão dos seus heróis, tanto mais sós, porque desprovidos de laços familiares no despertar da partida para esse "grande caminho" que irão percorrer ao longo do trajecto narrativo.

²⁸² "*Partez sur les routes*" é a última frase de "*Lâchez tout*" de André Breton, in *Les Pas perdus, Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 263.

1. Viagem e busca de sentido

A busca de sentido, implicada no trajecto das personagens, reenvia-nos para essa modalidade de viagem dos tempos modernos a que se refere Adrien Pasquali em *Le Tour des horizons*²⁸³, segundo a qual, o mundo exterior e o seu reconhecimento deixam de constituir o objectivo principal do viajante, mais motivado pelo conhecimento de si próprio. Com efeito, para o homem do século XIX, a sua própria descoberta apresenta-se como uma substituição dessora descoberta e conquista do espaço, o que abrirá à tónica da viagem, segundo a observação de Wolfzettel, a possibilidade de se adaptar às formas da autobiografia²⁸⁴. Gracq, que não será de todo alheio a essa abertura, como consideraremos ulteriormente, na viagem dos heróis que ele encena privilegiará, sobretudo, momentos da existência em detrimento da percepção e descrição de itinerários. Segui-los, ao longo desse percurso, significará acompanhar a sua transformação, um processo que a própria viagem parece já implicar, se atentarmos na sua definição, nomeadamente a que Maria Alzira

²⁸³ Adrien Pasquali. 1994. *Le tour des horizons*. Paris: Klincksieck, p. 91.

²⁸⁴ Também na expressão poética de Gracq se inscreve a história de um percurso individual onde, através da memória, os lugares da infância são trazidos à luz do presente, o que nos levará a evocar a escrita de Michaux: *Ecuador* (1929) e *Un barbare en Asie* (1933) são consideradas narrativas de viagem reais. O leitor é confrontado com um conjunto de considerações pessoais decorrentes da experiência de um viajante que, desencantado, questiona o verdadeiro sentido das suas viagens, impondo, logo à partida, diferenças em relação à viagem convencional: "Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage. Je le croyais si grand. Non, il fera des pages, c'est tout" e "Et ce voyage, mais où est-il ce voyage?". Essa diferença assentaria num deslizar perceptível entre viagens reais e imaginárias que Michaux sublinharia ao longo do seu percurso de escritor e onde Pasquali identifica uma viagem imóvel, hipnótica, muito próxima de uma contemplação de ascese. Michaux citado por Adrien Pasquali, *Le tour des horizons*, *Op. cit.*, p. 80.

Seixo propõe, considerando como um traço dominante dessa tópica, a transformação do sujeito relacionada com a aprendizagem no tempo e no espaço que lhe: "possibilit(a) [...] viver uma aventura, que constituirá a sua aprendizagem (...) como condição da sua transformação"²⁸⁵. Conhecer e dar a ver a diferença de um mundo novo, já não será o objectivo fundamental, mas sim, para Gracq, a descoberta e a apreensão do mundo interiorizado:

"au compte-rendu du monde se substituerait *un usage du monde* et de soi; au fantasme de découverte et de possession premières de l'espace, la connaissance et saisie de soi"²⁸⁶.

É nesta perspectiva que, em Gracq, a temática da viagem se configura a partir de um conjunto de experiências e de transformações interiores profundas operadas pela deslocação da personagem no espaço, a fim de lhe permitir, em última instância, aceder a uma realidade transcendente. A personagem desloca-se, mas para se fixar num outro lugar, mergulhada num tempo suspenso de uma angustiante espera que a levará a perfazer a sua transformação e, assim também, a problematizar a viagem gracquiana, contrária aos pressupostos do dinamismo de uma viagem canónica. A deslocação, que possibilita a transformação (interior) do viajante, só encontrará o seu verdadeiro sentido através desse momento de espera.

Todas as entidades ficcionais trabalhadas por Gracq têm em comum o facto de desconhecerem o objectivo da viagem no seu início. A deslocação de Albert para o *Château d'Argol*, que se inicia no *incipit* do romance assim intitulado e que constituirá a matéria do próprio romance, é apenas motivada pelas recomendações de um amigo que o leva a adquiri-lo, sem o conhecer, e a escolhê-lo como lugar da sua (última) fixação; também Aldo nunca vira Syrtès

²⁸⁵ Maria Alzira Seixo. 1991. "A Tópica da Viagem no *Livro do Desassossego*", in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, p. 833.

²⁸⁶ Adrien Pasquali, *Le tour des horizons*, *Op. cit.*, p. 91.

nem o Farghestan para onde o encaminhará a sua viagem, sabendo apenas da lendária hostilidade entre esses dois lugares através do que tinha ouvido contar e aprendido nos livros de História; Grange tem de chegar a Moriarmé, onde nunca estivera, para saber o objectivo da sua viagem; por sua vez, revisitado, o Hôtel des Vagues de *Un beau ténébreux* que Gracq associa à figura do navio, como se anunciasse uma viagem a efectuar, guarda um segredo que só será revelado com o culminar da aventura. As personagens seguem um itinerário que as levará só no final a compreender que se trata de um labirinto onde se propõem enigmas de difícil resolução. Note-se que a referência a um acontecimento temporalmente passado no discurso narrativo onde não emerge um locutor que o venha explicar, contribui para reforçar no leitor o ambiente de estranheza que se instala à partida nos romances, adequado ao carácter da viagem que os configura. Desvendar o seu sentido ao viajante e à leitura, eis o que motivará aqui a viagem enquanto "le sentiment de l'appel" (*EE*, II: 529), "promesse vague" e "image d'une autre vie pressentie" (*EE*, II: 545), apesar da importância que a vertente geográfica assume no tratamento desta temática²⁸⁷. Para as personagens de Gracq, a viagem representará uma constante busca, no sentido de acederem à realidade superior do transcendente, inalcançável, tornando-se, por isso mesmo, um "mouvement vers" jamais terminado, à qual se adaptaria a célebre expressão de René Char: "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud!", neste caso particular, Albert, Aldo, Grange ...

²⁸⁷ Esta questão será retomada aquando da consideração do espaço.

1.1. Ruptura

A viagem das personagens, cujo projecto ou até a ocorrência da partida são já considerados no *incipit* de cada uma das narrativas, inscreve-se na demanda iniciática que as levará pelos caminhos da revelação e, assim, a estabelecer uma ruptura voluntária com o passado. Ao rejeitá-lo, rejeitarão também a realidade quotidiana a fim de seguirem uma nova existência pretendida, aberta aos possíveis de um percurso através do desconhecido que motivará a sua busca do conhecimento. A abordagem das suas viagens no “*incipit*” de cada um dos romances terá, precisamente, como objectivo anunciar essa ruptura necessária ao seu processo de transformação:

“Quoique la campagne fût chaude encore de tout le soleil de l'après-midi, Albert s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol”. (CA, I: 7)

É a frase que inaugura o primeiro texto publicado por Gracq e que indica a ocorrência da viagem do protagonista até Argol, tornando perceptível essa ruptura que permitirá a sua longa transformação. Trata-se da viagem que o conduzirá até um lugar estranho e inóspito, “sauvage” e “désert”:

“Le caractère sauvage et désert du pays où le hasard venait de le fixer si étrangement pour quelques mois”. (CA, I: 9)

De Albert, sabemos que ele é “le dernier rejeton d'une famille noble et riche, mais peu mondaine” (CA, I: 7). Levado pelo acaso, corta com os laços que a ela o ligam, vindo a fixar-se num lugar enigmático e ameaçador, lugar de

excepção que servirá de palco para a sua aventura do conhecimento. Também em *Un beau ténébreux*, a abertura do diário de Gérard, um dos narradores desse segundo romance de Julien Gracq, refere um dos seus múltiplos passeios já depois da viagem que o conduziu até ao Hôtel des Vagues, longe da rotina do quotidiano: "Ce matin promenade à pied à Kérantec" (*BT*, I: 103); em *Le Rivage des Syrtes*, ao projecto da viagem justificado pela afirmação de Aldo "J'eus soudain envie de voyager" (*RS*, I: 556), segue-se uma incursão no domínio da História adiantando aspectos relativos ao confronto entre Orsenna e o Farghestan, um outro mundo que o atrai e incita a abandonar a sua vida calma e pacífica; uma vez mais, na primeira frase de *Un balcon en forêt*, o autor se dispõe a descrever uma viagem, neste caso, de comboio, levada a cabo por Grange, deixando pressupor uma ruptura das personagens com o real quotidiano, através da apresentação do novo espaço que se lhe afigura isento da fealdade a que o habituara até então o mundo, veiculado pela expressão "la laideur du monde se dissipait":

"Depuis que son train avait passé les faubourgs et les fumées de Charleville, il semblait à l'aspirant Grange que la laideur du monde se dissipait [...] Le train, qui suivait la rivière lente, s'était enfoncé d'abord entre de médiocres épaulements de collines". (*BF*, II: 3)

À ruptura com o tempo do passado, sucede-se uma outra com o espaço que, na sua viagem de comboio, a personagem atravessou: espaço citadino, marcado pela disforia dos seus "faubourgs et (s)es fumées", que o comboio, ao seguir "la rivière lente" deixa ficar para trás, permitindo o seu confronto com o campo, para o qual irá a preferência de um sujeito que se anula enquanto ser civilizado, de acordo com o que Jean Bellemin-Noël considera como o início de

uma regressão e de um retorno à idade primitiva²⁸⁸, se não mesmo aqui a uma era mítica:

“Il lui semblait qu’il larguait ses attaches; il entra dans un monde racheté, lavé de l’homme, collé à son ciel d’étoiles [...] «Il n’y a que moi au monde», se disait-il avec une allégresse qui l’emportait”. (BF, II: 52)

Dividido entre a cidade, onde reina uma atmosfera militar de mau augúrio, e a floresta, Grange deambulará entre esses dois espaços para se decidir pelo segundo e instalar-se, finalmente, em Falizes, lugar seguro, íntimo e reconfortante, funcionando como um refúgio. Próxima do espaço urbano, no topo das colinas vizinhas, a floresta, servindo-lhe de “Toit”, irá aliar a sua designação à função, reenviando-nos para essa fixação de Gracq no nome próprio que Michel Murat considera na linguagem e que a narrativa desenvolve, fazendo oscilar o discurso entre o «não-dito» e o «não-dizível» e, assim, condenando-o a uma impropriedade que, todavia constitui o segredo do seu dinamismo²⁸⁹:

“Moriarmé avec [...] ses rumeurs mauvaises, lui devenait insupportable; c’était une ville qui couvait la peste; il ne retrouvait un peu d’air frais que sur les rampes qui menaient au Toit, là où l’ombre des arbres brusquement avalait la route”. (BF, II: 81)

²⁸⁸ Jean Bellemin-Noël. 1995. *Une balade en galère avec Julien Gracq*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, p. 29.

²⁸⁹ No desenvolvimento da afirmação, Murat observará ainda que “le nom propre se trouve investi d’une fonction polaire, comme la source d’un «champ magnétique» bivalent: en enfermant le discours humain à ses deux extrémités entre le non-dit et le non-dicible, il le condamne à une impropriété qui est le secret e son dynamisme. De cette façon le nom propre produit du discours, dans les figures de contournement qui le fuient, dans les figures d’approximation qui tendent à le retrouver; mais le discours lui-même ne peut se tenir qu’à côté du nom propre, la conjonction des deux dans un même espace textuel formant une limite instable”, in Michel Murat, *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style, Le roman des noms propres*, Op. cit., p. 120.

Lugar mágico, purificado e por isso singularizado, diríamos até sagrado – como observa Gilbert Durand, “tout lieu sacré commence par le «bois sacré»”²⁹⁰-, a floresta distingue-se por só ela permitir ao viajante reencontrar a frescura da atmosfera através da sombra que a define e que a idealiza, pelo seu modo de ocultar a realidade, de se sobrepor a ela, de “avalir la route”. Gracq dirá: “Les images que déroule tout voyage initiatique renvoient chacune en énigme à une rencontre préfigurée qu’elles font pressentir et qui les achèvera” para precisar ainda que

“la puissance d’envoûtement des excursions magiques [...] tire sa force de ce qu’elles sont toutes à leur manière des «chemins de la vie»” (EE, II: 550)

Apresentando-se nas suas mais variadas formas - a pé, de comboio, pela estrada, no mar, na praia, na floresta -, a viagem representa a busca iniciática e aventureira, esses «chemins de vie»²⁹¹ abertos a todos os possíveis, como um meio de aceder a uma realidade dita superior. Ela é a alternativa de um percurso interiorizado que conduz o herói a um mundo diferente, outro. Após a primeira fase da viagem e consequente ruptura com o passado, a permanência do herói num novo espaço poderá explicar o seu objectivo de (re)conquista das suas origens e do seu destino através de um processo de interiorização e de maturação individual. O que se lhe impõe à partida, como ao cavaleiro medieval, uma imagem recorrente na obra de Gracq, será a descoberta de novos lugares e, por conseguinte, de novos estádios. Entre o conhecimento de um passado que, no entanto, se rejeita, e o futuro de um novo espaço a explorar, a viagem remetê-lo-á para um mundo natural e misterioso à espera de ser lido, interpelado, decifrado.

²⁹⁰ Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*, Op. cit., p. 281.

²⁹¹ A origem da expressão “chemin de la vie” remonta a Dante, cujo verso de abertura de “O Inferno” é: “Nel mezzo del camin di nostro vita”; “Au milieu du chemin de notre vie”, in Dante. 1985. *La Divine Comédie*, «L’Enfer», Flammarion, p. 27.

1.2. Transgressão

De entre o conjunto de traços invariantes que configuram o tema da viagem no universo ficcional de Julien Gracq, impõe-se considerar a transgressão: “Le sentiment magique du voyage, qui est toujours un peu celui de la transgression” (LT2, II: 346). É ela que abre o acesso à revelação. Por vocação, simples opção ou por imposição da História²⁹², as personagens rompem com o passado a fim de seguirem o caminho da resposta a uma exigência íntima: as constantes e sucessivas deslocações no espaço, com o propósito de que algo aconteça no sentido de poder alterar o quotidiano, virão associar o homem ao trajecto da aventura que passa forçosamente pela transgressão, ruptura-limite e, assim, abertura para a revelação: “La transgression n’est pas la négation de l’interdit mais elle le dépasse et le complète”²⁹³.

A viagem associa-a ao sagrado, que para a mentalidade religiosa arcaica dá sentido ao mundo, inteligibilidade, organiza a vida e o universo em torno de um centro, garantindo, assim, a significação, como observa Véronique Bergen²⁹⁴.

²⁹² É o caso de Grange, o protagonista de *Un balcon en forêt* que, depois de mobilizado, parte para a guerra que sabemos ser a Segunda Guerra Mundial.

²⁹³ Georges Bataille, *L’Érotisme*, *Op. cit.*, p. 70.

²⁹⁴ Trata-se de uma reflexão incluída no estudo sobre Jean Genet para o qual as deambulações pelo mundo profano só poderão, precisamente, alcançar o seu sentido através da atitude

Viagem, transgressão, revelação é a tríade temática indissociável onde cada elemento necessita do outro como seu complemento. O movimento essencial do texto concentra-se em torno da viagem e da tensão de uma espera interior que ela cria, mas também das transgressões de limites e de fronteiras que atravessa na procura da resolução dos seus enigmas. E se a morte está quase sempre presente nesta última etapa, ela não constitui, no entanto, um fim absoluto, mas antes um renascimento, de acordo com uma visão surrealista: "La mort n'est qu'une révélation supérieure à la vie". A ausência de qualquer acontecimento que caracterize a espera, abrindo para o aparecimento de uma experiência nova, desejada mas indeterminada, constitui um traço específico da escrita ficcional de Julien Gracq. Embora este esquema não seja sempre rigorosamente seguido, é em função dele que o texto se organiza e adquire sentido, como se poderá depreender logo no seu primeiro romance: em *Au château d'Argol*, depois de se encontrarem, as três e únicas personagens confrontam-se e vão até ao limite da existência humana, desafiando a morte. O seu percurso narrativo é marcado, não só por um conjunto de rupturas, mas de transgressões necessárias à experiência do conhecimento. À ruptura com a existência passada, através da viagem de Albert até Argol onde se encontrará com Herminien e Heide, sucede-se uma outra do seu definitivo afastamento que virá por fim culminar na violência da provocação da morte:

"[...] tout, soudain, semblait s'abolir autour d'eux, - et entre lui et ce couple atroce et obsédant [...] et déchirer au plus profond un espace sans bornes, et le rejeter toujours plus loin, à jamais retranché, à jamais seul, à jamais séparé, sans recours, sans pardon, sans rédemption possible, loin de ce qui ne serait jamais plus *jamais plus*". (CA, I: 91)

sagrada. Cf. Véronique Bergen. 1993. *Jean Genet, Entre mythe et réalité*. Bruxelles: De Boeck, p. 137.

A chegada de Herminien e de Heide ao castelo recém-adquirido por Albert com o conseqüente clima de desconfiança e estranheza que se instala entre eles, aproximá-los-á da fronteira que os separa da suprema revelação. No cenário fechado do castelo, Heide torna-se o objecto de desejo ou, por outras palavras, o interdito da demanda²⁹⁵. Torna-se, assim, a causa involuntária do mal e da danação da amizade entre Albert e Herminien. Desencadeado o processo da sua busca interior, eles irão procurar a resposta para o apelo espiritual na suprema tentativa de uma fusão cósmica com as águas do oceano. Tentativa de suicídio de cada um deles nos mares de Argol, que se apresenta como uma prova de purificação, enquanto transgressão de limites humanos violando as fronteiras entre a vida e a morte, entre a ordem da realidade e do transcendente. No final da viagem e do texto, da tentativa passar-se-á ao acto: Heide procurando a sua morte, Albert provocando a de Herminien, senão assim também, simbolicamente, a sua, ao aniquilar o outro, uma figura do duplo:

“[...] derrière lui et dans son cerveau [...] résonnèrent des pas au fond de la nuit glaciale – ses pas? Ils venaient vers lui du fond de la nuit – et il les reconnut comme s’il les eût attendus de toujours. Mais il ne se retourna pas vers le mystérieux voyageur [...]. Il se mit à courir au milieu de l’allée, très vite, et *les pas* suivirent. Et, perdant le souffle, il sentit maintenant que les pas allaient le rejoindre, et, dans la toute-puissante défaillance de son âme, il sentit l’éclair glacé d’un couteau couler entre ses épaules comme une poignée de neige”. (CA, I: 95)

Se, em *Un beau ténébreux*, Allan só entrará em cena já avançada a narrativa, é, no entanto, em torno desta personagem misteriosa que ela se virá organizar. No “Hôtel des Vagues [qui] appareille comme un navire pour la

²⁹⁵ Como afirma Bataille, “L’erotisme est l’un des aspects de la vie intérieure de l’homme”, razão pela qual “il cherche sans cesse *au dehors* un objet de désir”. Cf.. Georges Bataille, *L’Érotisme*, *Op. cit.*, p. 33.

traversée de l'été" (*BT*, I: 105), tematizando a viagem na figuração do imaginário, a curiosidade do outro que esta implica, impõe-se aos hóspedes do hotel, entre os quais o narrador, para o qual o percurso de Allan para o suicídio constituirá a matéria que o seu diário acompanha e informa o romance. É, com efeito, essa curiosidade do outro no espetáculo da alteridade a que se refere Kryszinski²⁹⁶, como uma invariante central do discurso sobre a viagem, que levará Gérard, espectador-"autor"-narrador, a confrontar-se com um "mundo observado, afrontado, narrativizado, posto em relação", na tentativa de decifrar o enigma que a personagem propõe. Tentativa essa que alimenta a espera que se cumpra a sua ameaça de qualquer forma anunciando o final da sua história e termo para a narrativa, aliás previsível tendo em conta a sua recorrência na produção de Gracq²⁹⁷. Se no imaginário do autor a viagem deverá associar a ruptura à transgressão e revelação, a que Allan e Dolorès empreenderam até ao Hôtel des Vagues é também impulsionada pela ruptura da experiência que o texto oculta ao leitor, todavia indiciando o clima de mistério que a envolve e que se manterá na passagem à transgressão através do suicídio sem causa aparente. Como o naufrágio que o (pre)figura, ele virá a pôr termo à viagem – vida, para assim abrir ao "voyage sans retour de la révélation" (*BT*, I: 146):

"Il me semblait que l'eau dissolvait de la nuit – qu'elle montait, montait, assiégeait ma chambre, ce balcon où je m'accoudais comme à une passerelle dans un naufrage [...] Il élevait dans ses doigts le verre empoisonné". (*BT*, I: 158)

Na construção do texto como um sistema de reflexão especular das imagens, a encenação do baile de máscaras virá também prefigurar o devir

²⁹⁶ Cf. Wladimir Kryszinski, "Vers une typologie des récits de voyage", in Maria Alzira Seixo (Org.). 1998. *Les récits de voyages: typologie, historicité*. Lisboa: Cosmos (em especial a página 295).

²⁹⁷ Ao considerar o suicídio que lhe parece imposto, a personagem viria ao encontro da voz do autor: "J'ai donné ma parole" (*BT*, I: 259).

inevitável: disfarçados à semelhança das personagens do poema de Vigny, “Les amants de Montmorency”²⁹⁸, as personagens de Gracq sobem à cena para vir anunciar a sua própria morte, por outras palavras, a transgressão da sua própria existência que a mancha de sangue sobre o peito ostentada pelo casal representa. Gracq, que reconhece, como já referimos, a vinculação da sua escrita ao mito do Graal, virá também aqui utilizar esse modelo na construção do seu herói: Allan, portador das chaves que decifram os enigmas da vida e do mundo, assume o seu destino, calcula e premedita a sua morte, enquanto revelação, como acesso ao conhecimento na conquista de si próprio. Na sua dupla vertente de “beau [et] ténébreux”, associa o maravilhoso ao mistério que mantém abrindo uma previsibilidade de leitura ao anunciar a sua aventura do conhecimento, enquanto encarnação de um herói surrealista, temerário e niilista. Pela transgressão veiculada pelo suicídio, assume e completa o seu percurso na aventura superior de união dos dois mundos, real e transcendente.

Em *Le Rivage des Syrtes*, o mesmo esquema é seguido embora não seja apenas um indivíduo que se encontre aqui em causa, mas a totalidade de um povo. Aldo, o protagonista, herdeiro de uma das mais antigas e prósperas famílias de Orsenna, cansado da sua existência boémia parte em busca de um novo ideal de vida:

“[...] Il arriva que ma maîtresse me quitta [...] ma vie m'apparut irréparablement creuse [...]. J'eus soudain envie de voyager: je sollicitai de la Seigneurie un emploi dans une province éloignée”. (RS, I: 556)

²⁹⁸ Trata-se de um poema de Vigny em que os amantes decidem suicidar-se juntos: “ÉTAIENT-ILS malheureux, Esprits qui le savez! / [...] Ils allaient, ils allaient au hasard et sans heures / [...] L'extase avait fini par éblouir leur âme / Comme seraient nos yeux éblouis par la flamme. / [...] Or, c'était pour mourir qu'ils étaient venus là. / Heureux celui dont l'agonie / Fut dans les bras chéris avant l'autre finie! Heureux [...] / Si nul des deux n'a dit: «Qu'on a peine à mourir!» / Si nul des deux n'a fait, pour se lever et vivre, / Quelque effort en fuyant celui qu'il devait suivre; [...]”. Cf. Alfred de Vigny 1950. “Les amants de Montmorency”, in *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris: Ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 158-161.

Fixa-se, como observador, na fortaleza junto ao mar de Syrtes comandada pelo capitão Marino e situada face ao Farghestan, o inimigo de sempre. Entre estes dois lugares subsiste, há mais de três séculos, um estado de guerra iminente: nem guerra nem paz. A guerra que tarda em chegar mergulha a cidade e o seu povo na mais profunda inércia e monotonia. O capitão Marino, símbolo da liderança da base de Syrtes comunga e defende, serenamente, a mesma vida de rotina, inactiva, como se a desintegração do universo exterior se prolongasse noutro do seu interior. Numa concordância perfeita, natureza e personagem dissipam-se em simultâneo, ambas sofrendo uma lenta consumação. Orsenna, que o texto considera como um "état croulant" (RS, I: 827), é uma cidade em ruínas, decrépita e entorpecida na sua manifestação simbólica de uma civilização em decadência. É Aldo que, movido pela necessidade de aventura nessa viagem "au fond des Syrtes" (RS, I: 558) vai ultrapassar a fronteira de "une vraie mer morte que personne ne songe plus à traverser" (RS, I: 561). É no cenário provocado por uma guerra constantemente adiada que vai surgir Vanessa, talvez a figura mais representativa do universo feminino da ficção de Gracq, e que tornará possível a transgressão, precisamente na altura em que Orsenna agoniza, mergulhada no seu torpor letal. Rebelde e inconformada com a apatia e mediocridade dessa vida, é Vanessa Aldobrandi quem vai motivar grandes transformações ao incitar Aldo à transgressão de uma fronteira há já séculos fixada²⁹⁹. Violando-se a linha que separa os dois países, reacendem-se as hostilidades, desperta-se a guerra até então suspensa vindo assim a transgressão provocar a transformação da existência, não só dos protagonistas, mas de todo um povo. Trata-se de um acontecimento que surge como resposta aos sinais de apelo interior que leva Aldo a transgredir os limites. Se a morte não termina a sua busca, uma vez que é ele quem assume a narração do que depois do conflito se passou, ela atingirá no entanto Orsenna. Mas, para a cidade arruinada e destruída, a guerra representa

²⁹⁹ Refira-se a identidade dos nomes que aproxima estas duas personagens. Aldo parece, com efeito, retomar o apelido da personagem feminina: Vanessa Aldobrandi.

também a possibilidade de um recomeço. É, aliás, o que as palavras do velho Danielo, de certa forma, virão anunciar:

“Il y a plus urgent que la conservation d'une vie, n'est-ce pas, Aldo, si tant est qu'Orsenna vive encore. Il y a son salut. Toutes choses ne finissent pas à ce *seuil* que tu envisages uniquement”. (RS, I: 830)

Na sua aparência de catástrofe, o desenlace da aventura adquire, contudo, um sentido positivo ao tornar possível a reconstrução da cidade. Se o estado avançado da sua decadência culminará na “morte” da sua destruição pela guerra, trata-se, porém, de “la bonne mort” (RS, 352) que lhe permite renascer das trevas.

Em *Un balcon en forêt*, a ocorrência da viagem, (também) no início do percurso textual, sugere (novamente) uma ruptura com o passado do herói que, mobilizado, terá de partir para a guerra. O seu itinerário, paradoxalmente de libertação, levá-lo-á não só a conhecer Mona³⁰⁰ e o amor, mas sobretudo a tentar encontrar-se e reconhecer-se através da experiência de retorno à vida das origens, em plena comunhão com a natureza. Destacado pelo coronel para a floresta de Falizes e isolado no topo de uma montanha,

“il bénissait ce mauvais chemin qui lui faisait les coudées franches et coupait le Toit à demi du monde habité”. (BF, II: 21)

Longe de tudo e de todos, contemplará o mundo e a agitação provocada pela “drôle de guerre” durante o Inverno de 1939-40. Aquando dos confrontos, o corte nas comunicações com a cidade levará o protagonista e os seus colegas

³⁰⁰ O percurso de Grange pela guerra poderá evocar a experiência decorrente da prova canónica e iniciática da viagem traduzida por uma passagem pelo inferno numa tentativa de recuperar a unidade perdida, uma aventura metafórica do renascimento que a *Divina Comédia* de Dante, na sua procura de Beatriz e do amor na viagem empreendida pelo inferno, ilustra.

da «maison-forte» a iniciarem outros percursos que nada têm a ver com o dever militar. Ela assume, contudo, uma dimensão mais grave quando os bombardeamentos dos alemães deixam Aldo isolado e entregue a si próprio numa floresta que não o protegerá.

A personagem gracquiana irá concretizando o seu percurso sempre movida pela fascinação de uma possível revelação. As suas sucessivas deslocações levá-la-ão a um confronto com energias sobre-humanas que marca o seu itinerário pelos caminhos da transgressão: em *Au château d'Argol*, a transgressão final, configurada pelo suicídio de Heide e a morte de Herminien³⁰¹, é antecedida por outras, a da violação de Heide por Herminien e, posteriormente, por Albert bem como a dos limites da existência humana através da tentativa voluntária de afogamento levada a cabo pelo trio nos mares de Argol; em *Un beau ténébreux*, a aventura de descoberta dos enigmas que a viagem propõe e que a narrativa acompanha culmina com o suicídio do protagonista e da sua companheira, uma vez mais, através da transgressão dos limites da própria vida, ou seja, da fronteira que separa a vida da morte, o real do transcendente; em *Le Rivage des Syrtes*, a violação da fronteira que separa Orsenna do Farghestan e que representa a realização do destino de Aldo, mas também, como já referimos, a libertação de um povo; em *Un balcon en forêt* a transgressão virá a emergir num outro plano: o da própria interioridade do herói que, respondendo ao apelo fundamental do “*lâchez-tout*” (BF, II: 114), de «soltar as amarras», se distancia do mundo e da sua realidade até entrar numa espécie de comunhão com a natureza, com a qual acabará por fundir-se.

Para Simone Grossman³⁰², existe uma ligação entre o movimento surrealista e o herói de Gracq, baseada no tipo de busca desenvolvida por

³⁰¹ A morte de Herminien poderá ser entendida como a própria morte do herói se tivermos em conta a perspectiva de vários críticos que consideram Herminien o duplo diabólico de Albert; de acordo com este ponto de vista, a morte do Outro funcionaria, à imagem do reflexo do espelho, como o próprio suicídio.

³⁰² Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Op. cit., p. 188.

ambos e que consiste, precisamente, numa transgressão até aos limites normalmente consentidos pela dimensão humana. Transgressão que terá por objectivo levar o herói a penetrar nos domínios interditos ao Homem para assim situá-lo, simultaneamente, de ambos os lados da fronteira o que, de acordo com a concepção surrealista, visará o ponto neutro do encontro do sonho com a realidade. Através da transposição das margens desse interdito, o herói de Gracq visaria atingir o ideal do movimento liderado por Breton, esse

“point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement”³⁰³.

O retiro e o isolamento que o moldam, distingui-lo-ão das outras entidades ficcionais, na medida em que, separado e distante dos outros, será ele o eleito, esse a quem será dada a possibilidade de se aproximar desse “certain point de l'esprit”, permitindo a anulação das fronteiras entre o mundo e o transcendente, entre o real e a «surréalité». Contudo, para que o seu objectivo se concretize, terá de se deixar guiar pela figura feminina. É ela que primeiro tenta perscrutar o segredo do universo e o incita a desvendá-lo, para assim desencadear o acontecimento, que o faria aceder à revelação³⁰⁴. De uma essência fora do comum, possui um papel decisivo no desenvolvimento da intriga, funcionando, segundo a designação do próprio autor, como um catalisador³⁰⁵ destinado a provocar reacções por parte da outra personagem.

³⁰³ André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 781.

³⁰⁴ Esta mesma temática será retomada em “Le Roi Cophétua” quando Gracq afirma: “Je commençais à marcher sur une route qu'elle m'avait ouverte, et dont je ne savais trop encore où elle me conduisait [...]. Je songeais qu'on pouvait suivre Orphée très loin, dans le sombre royaume, tant qu'il ne se retournait pas. Elle ne se retournait jamais. Je l'avais suivie. Encore maintenant je la suivais presque, protégé de tout faux pas tant que je mettais les miens dans les siens l'un après l'autre – étrangement pris en charge, étrangement charmé” (*PQ*, II: 521-522).

³⁰⁵ Termo utilizado por Julien Gracq em *Au château d'Argol*, *Op. cit.*

Como um duplo do herói, a mulher encarnará a concretização dos seus desejos mais profundos. Na perspectiva de Pascale Régis, desencadeia-se um jogo de espelhos entre ambos, através do qual a figura feminina surge à frente do herói que pretende alcançar a sua imagem através da imagem do Outro. Jogo de espelhos onde se projecta a problemática da identidade-alteridade, que leva a encontrar na imagem o modelo que indica o caminho.

"Elle est [...] le miroir d'un avenir possible, et c'est en ce sens que le désir de l'auteur s'exerce sur elle"³⁰⁶.

Tal como no imaginário celta, ela só será valorizada pela possibilidade de realização das promessas mais secretas e mais obscuras do íntimo do herói. Uma vez terminada a sua função de catálise, deixará de ter interesse aos olhos do protagonista e importância para a intriga, vindo posteriormente a ser apagada pela narrativa. Heide e Dolorès morrerão, Vanessa será esquecida, deixando de ser mencionada, Mona abandonará a floresta de Falizes e assim também o herói e o texto.

Dominadora, a personagem feminina provoca uma total fascinação no herói. Seduzido por esta, não consegue resistir aos atractivos da transgressão que, na maioria das vezes o conduzirão à morte. No entanto, como observa Pascale Régis³⁰⁷, existe uma dualidade fundamental em todas as personagens femininas da ficção de Gracq. Se por um lado a mulher, pela transgressão, levará à morte, por outro apresentar-se-á, também, fonte de vida, propondo ao herói um caminho, um futuro ainda que este o conduza à destruição. Neste sentido, também a transgressão poderá conduzir à morte da mesma forma que poderá gerar novas formas de vida ao propor aos heróis novos possíveis, novas experiências.

³⁰⁶ Pascale Régis. 1987. *L'image de la femme dans l'univers romanesque de Julien Gracq*, Tese de Doutoramento, Université de Paris IV – Sorbonne, p. 50.

³⁰⁷ *Id. Ibidem.*

É com essa dualidade do seu funcionamento, que a transgressão se inscreve no imaginário de Gracq, vindo ao encontro da afirmação de Breton:

“C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs”³⁰⁸.

Nesta perspectiva, diremos, com Pascal Régis, que pouco importa se o preço a pagar pelo passeio em plena zona de transgressão for, finalmente, a morte³⁰⁹. O que importará é que a transgressão permita aceder ao sonho, tal como Gracq parece dizer através de Kundry a Amfortas, numa sua recriação do mito do Graal :

“Je sais que la vue du graal se paie. Je sais que lorsqu'il brillera ici, je n'y vivrai plus. Mais même à ce prix, entends-tu, je le désire! Même au prix de la souffrance – même au prix de la mort! Qu'il me détruise, mais que je le voie [...] Qu'il brûle la terre comme une lave – qu'il lave les coeurs comme un ruisseau de feu! Et même si le monde en gémit d'épouvante, même si c'est pour quelques-uns seulement – même si c'est pour un seul qu'une fois au moins les voiles tombent, la bouche se désaltère, le rêve se fasse pain solide, et que le coeur soit rassasié!” (RP, I: 379)

³⁰⁸ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 346.

³⁰⁹ Pascale Régis, *L'image de la femme dans l'univers romanesque de Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 35.

1.3. Revelação

A viagem, trabalhada pelo imaginário de Gracq, pressupõe a vontade de novas experiências aliada a um profundo desejo de mudança interior que parece traduzir, de acordo com a reflexão de Jung, uma insatisfação que leva à procura e descoberta de novos horizontes. É a resposta à necessidade dessa transformação que faz com que as personagens se movam de um para outro lugar, procedendo à busca incessante do seu ser mais profundo, da sua própria identidade, na oscilação da viagem para a errância. Em Gracq, a temática da viagem configura-se a partir de um conjunto de novas experiências suscitadas pela deslocação empreendida pelo herói, que estabelecerá, como observámos, uma ruptura com o seu passado, com vista a uma radical transformação da sua vida, através de sucessivas transgressões, de contínuas provas que lhe permitiriam finalmente aceder ao conhecimento e decifrar o enigma do Eu, na sua relação com o mundo, essa "entraînante découverte" referida por Poe³¹⁰ que não poderá ser entendida sem a passagem pela morte:

"Il est évident que nous nous précipitons vers quelque entraînante découverte, - quelque incommunicable secret dont la connaissance implique la mort"³¹¹.

Nesse percurso, a entidade ficcional ir-se-á confrontar com duas vontades opostas, uma movida pelo desejo, a outra pela angústia da revelação,

³¹⁰ Gracq reconhece em Edgar Poe um dos seus "véritables intercesseurs et éveilleurs" (LT, II: 156); são frequentes as alusões que lhe faz ao longo da obra.

³¹¹ Edgar Poe, "Manuscrit trouvé dans une bouteille", in *Histoires extraordinaires*, Op. cit., p. 304.

um confronto, aliás, sublinhado pela organização do próprio discurso narrativo, que dirá, antecipadamente, desse estado: as constantes deslocamentos, através de lugares propícios à ocorrência de confidências e evocações, afiguram-se passeios do imaginário pelo interior de cada um dos interlocutores, que acentuam a sua espera e exprimem o seu desejo de epifania, a grande revelação. A inquietante espera de que alguma coisa aconteça e venha assim alterar a monotonia do quotidiano leva a que as personagens se afirmem em função de uma permanência angustiante, constantemente à espera dessa ocorrência que poderá mudar o seu devir e dar-lhe um sentido.

Gracq pouco refere acerca das suas personagens, apenas o que, não sem humor, deixará antever na «Fiche signalétique» (LT, II: 153) que para elas construiu, fazendo salientar a imprecisão dos seus contornos, seja das relações com o passado, seja dos laços que as ligam no interior da diegese. Personagens dotadas de uma identidade “transparente”, imprecisa, intrinsecamente ligada à sua fixação num mundo igualmente vago e nebuloso:

“Les figures humaines qui se déplacent dans mes romans sont devenues graduellement des *transparents*, à l’indice de réfraction minime, dont l’œil enregistre le mouvement, mais à travers lesquels il ne cesse d’apercevoir le fond de feuillages, de verdure ou de mer contre lequel ils bougent sans vraiment se détacher”. (LT2, II: 293)

A disponibilidade resultante do ócio que marca estas personagens sem uma verdadeira ocupação, à semelhança das do romance surrealista de Breton, “cette soif d’errer à la rencontre de tout”, dir-se-á em *L’Amour fou*³¹², é particularmente orientada pelo simbolismo da decifração desencadeado pelo percurso do protagonista. As tentativas levadas a cabo pelas personagens com

³¹² André Breton, *L’Amour fou*, T. II, *Op. cit.*, p. 697.

o objectivo de acederem à revelação, colocam-nas em face de um limiar que frequentemente as incita à transgressão, se não até à perversão³¹³.

O vazio que caracteriza a sua existência cria então a disponibilidade para responderem ao chamamento do acto transgressivo³¹⁴: Albert à espera da chegada de Herminien, Allan de férias no Hôtel des Vagues, Aldo na base de Syrtes, assim como Grange inactivo, à espera da guerra. Para todas estas personagens, assim disponíveis, “en vacances”, dirá Gracq, a aventura, encarada como um “grande jogo - “[...] la réunion de ces trois étranges personnages donnait le signal du grand jeu” (CA, I: 41) - implica a espera, a condição primeira da busca da revelação. Todos os elementos se dispõem de forma a que o acontecimento possa ser atribuído a essa “*magie des rencontres*”³¹⁵ de que nos fala também Breton.

Para o vazio, que marca todas estas existências, poder-se-á encontrar uma justificação no facto de elas não terem história, como não terão também um traçado físico bem delineado, uma lacuna referencial que condiciona a sua construção, mas as inscreve no imaginário onírico³¹⁶. Delas apenas se sabe que são belas, superiores, distintas das outras, como se poderá comprovar nos fragmentos dispersos da sua descrição. É de sublinhar que o seu aspecto físico, de uma beleza fora do comum, se mantém sempre impreciso, sem ser verdadeiramente descrito, estratégia que, aliás, Julien Gracq nunca deixará de

³¹³ Lembramo-nos, nomeadamente, dos múltiplos actos de violação que ocorrem na generalidade dos percursos destas viagens.

³¹⁴ A este propósito, Gracq afirma “Dans les livres que j'écris, on me l'a dit, - et je crois que c'est vrai - il y a un climat qui est commun, celui d'une espèce de vacance”. Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Gilbert Ernst, in *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne, Op. cit.*, p. 214.

³¹⁵ De acordo com a expressão utilizada por Sarane Alexandrian na monografia consagrada a Breton – *André Breton par lui-même*, p. 51.

³¹⁶ Confrontar o que Gracq designa por “Fiche signalétique des personnages de mes romans”, da qual citaremos a título de exemplo: “Profession: sans/ Activités: en vacances/ Domicile: n' habitent jamais chez eux” (LT, I: 153).

utilizar na sua prática ficcional³¹⁷. Os seus textos apenas referem essa beleza de excepção que, ao primeiro olhar, atrai incondicionalmente o observador.

É o que melhor se poderá compreender através da apresentação de Vanessa em *Le Rivage des Syrtes*, por sinal aquela que deverá conduzir o herói pelos caminhos da revelação. Apesar de surgir apenas a meio da narrativa e ser, posteriormente, relegada para um segundo plano, quando apagada pela mesma, é essa figura feminina quem fará avançar a acção, uma vez que possui o poder de manobrar o protagonista a ponto de incitá-lo e de levá-lo a precipitar o grande acontecimento, a grande transformação, como já referimos. Logo num primeiro momento, surgirá como um ser excepcional. O seu aspecto físico, também ele de uma beleza fora do comum, não chegará nunca a ser realmente descrito. Apenas será referida a sua beleza de excepção que, desde o início, atrairá a atenção de quem a observa. Desde esse instante Aldo aperceber-se-á que é ela a enviada, a sua iniciadora, aquela que surge com o único objectivo de o guiar, seja nas vias da iniciação ou da aniquilação. O procedimento do autor em não descrever a personagem feminina surge, precisamente, com o intuito de apresentá-la, aos olhos do herói, como a essência da beleza pura. É Aldo quem dela diz

“Elle me paraissait soudain extraordinairement belle –
d'une beauté de perdition”. (RS, I: 700)

Inicialmente pode parecer trivial e uma simples convenção romanesca o facto de a heroína, tendo como finalidade seduzir, ser, obrigatoriamente, bela e atraente. No entanto, a insistência com que o autor retoma o tema da beleza

³¹⁷ Acerca deste seu procedimento, Julien Gracq dirá na entrevista concedida a Jean Roudaut que “Mes personnages n'ont certes guère de «psychologie». Je ne suis pas très attiré par le roman psychologique, sorte de partie d'échecs sans rigueur vraie [...]. Quant à l'aspect physique des personnages, le romancier ne doit pas entretenir d'illusions: c'est le lecteur qui décide lui-même de l'image qu'il s'en fait, à partir d'une idée globale qu'il se forme d'eux, et qui est plutôt de nature morale. La précision des détails fournis par le romancier n'y change pas grand-chose [...]”. Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Roudaut, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1222.

excessiva irá funcionar como indício do papel de excelência que ela desempenha no interior da obra, ainda de maior sublinhado se surgir num ambiente predominantemente masculino.

Recusar descrever a entidade ficcional será para Gracq o processo de a distinguir, dando a imaginar as suas virtualidades sob o signo da eleição. É o que parece confirmar o trio de Argol através da “*beauté de son visage*” referente a Albert, a “*radieuse et absorbante beauté*” de Heide [...] “*ressentie comme unique*” (CA, I: 30) e a afirmação de Herminien que “*tressaillit de sa fabuleuse royauté*” (CA, I: 94); também de Allan, considerado “*un seigneur, un prince de la vie*” (BT, I: 166), Gérard, o narrador, não esquecerá a fascinação que emana desse “*être marqué*”:

“Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs, je ne puis me défaire de l'impression qu'Allan est un être *marqué* (pour quel but, pour quelle tâche?), un de ceux qui sont faits pour encourager chez les têtes les plus froides je ne sais quelle démangeaison obscure de vaticination, de transe prophétique [...]”. (BT, I: 141)

Seres previamente marcados serão ainda, em *Le Rivage des Syrtes*, Aldo pertencente a uma família distinta - “*J'appartiens à l'une des plus vieilles familles d'Orsenna*” - (RS, I: 555) e Vanessa figuração da beleza essencialmente, ou como dirá Aldo, “*d'une beauté de perdition*” (RS, I: 700).

A estes eleitos, uma vez cumprido o percurso traçado, será consentido aceder a uma outra realidade, superior e transcendente, reenviando para a da imaginação surrealista.

“Le sens fraternel du «groupe» chez les «élus» appelés à cette vocation mystique – le goût du compagnonnage vagabond et ouvert – la place d'honneur offerte de préférence au dernier venu,

au hors-la-loi, à l'inconnu, à l'être présumé vierge auquel on se plaît à prêter surabondamment d'avance les signes du prédestiné". (RP, I: 330-331)

De Julien Gracq poder-se-ia afirmar que, tal como Breton, se interessa pelos indivíduos "en tant qu'ils sont porteurs de clés", sendo cada chave, no dizer de Simone Grossman, portadora virtual de outras direcções de vida³¹⁸. Essa abertura à incógnita dos possíveis ocorrerá através da intervenção da figura feminina que, no contexto ficcional deste autor, desempenha a função de catalizadora, um papel que confere à personagem o estatuto particular de mediadora privilegiada entre o homem e o mundo, aquela que abre as portas às derivas do imaginário.

Seja em *Au château d'Argol*, em *Un beau ténébreux*, em *Le Rivage des Syrtes* ou em *Un balcon en forêt*, os heróis abandonam o seu meio familiar e deixarão guiar-se por uma figura feminina, corporizada por Heide, Dolorés, Vanessa ou Mona, onde aguardam a chegada de alguém (Albert espera por Heminien e Heide, Gérard e a Banda Straight por Allan) ou de algo (Aldo espera pela guerra contra o Farghestan e Grange pela invasão alemã). Quer seja na floresta ou no mar, os heróis instalar-se-ão num espaço fechado, representado por um castelo, um hotel, uma fortaleza ou uma casa-forte, procurando a solidão que os conduzirá ao encontro com o acontecimento decorrente de uma transgressão. Acontecimento traduzido quase sempre pelo encontro com a morte, de certa forma pressentida, e que lhes permitirá, finalmente, aceder à «surréalité» como o culminar da sua busca. Busca do absoluto (*Au château d'Argol*), busca do domínio do seu próprio destino (*Un beau ténébreux*), busca da transformação da realidade (*Le Rivage des Syrtes*), busca da paz interior e da sua própria identidade no confronto com o mundo (*Un balcon en forêt*), busca que desde sempre acompanhou e acompanhará o homem ao longo dos tempos.

³¹⁸ Simone Grossman, *Julien Gracq et le Surréalisme*, Op. cit., pp. 14-15.

Importante será destacar no percurso dos heróis de Gracq as condições adjuvantes e oponentes. É a mulher que levará o herói a desencadear o acontecimento, emergindo na tessitura textual como símbolo da ambiguidade humana. Se o ajuda a perseguir e a alcançar esse conhecimento, levá-lo-á também à transgressão de um interdito e, conseqüentemente, ao seu próprio fim. Se o pretende salvar, destruí-lo-á, contudo, associando-se assim à guerra, à destruição, à morte.

Mediadora, iniciadora, redentora é a forma como ela emerge na ficção de Gracq. Através de um complexo jogo de sedução, irá elevar a personagem masculina ao nível das transgressões necessárias e indispensáveis à perseguição de uma busca interior, como ela se afirma através do imaginário de Gracq.

“Je comprenais pourquoi maintenant Vanessa m'avait été donnée comme un guide, [...] elle était du sexe qui pèse de tout son poids sur les portes d'angoisse, du sexe mystérieusement docile et consentant d'avance à ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit”. (RS, I: 807)

Simone Grossman, que se mostra sensível a esta perspectiva, reconhecerá, no seu estudo consagrado ao autor, que

“la femme est essentiellement tendue vers la transgression des frontières, elle scelle en elle-même le pacte de réconciliation entre le rêve et la réalité”³¹⁹.

É o que mais claramente se poderá depreender em *Le Rivage des Syrtes*, através do encontro entre o protagonista e a figura feminina. Orsenna, o lugar

³¹⁹ *Id. Ibidem*, p. 189.

para onde ele se mudou, cidade decrépita e entorpecida, apresenta-se como a manifestação evidente da insuficiência e o símbolo de uma civilização em decadência. É Aldo, que movido pela necessidade de aventura e estimulado pelo seu reencontro com Vanessa, vai ultrapassar a fronteira do mar de Syrtes, “une vraie mer morte que personne ne songea plus à traverser” (RS, I: 561).

Vanessa Aldobrandi surge precisamente no momento em que Orsenna agoniza, cidade dormente, adormecida e lentamente mergulhada num constante torpor. Incitando o herói à transgressão da fronteira, ela parece assim impor-se como uma promessa de realização do acontecimento. Consciencializa-o do vazio em que se encontra mergulhado e dita-lhe a maneira como colmatar essa falta. É, pois, através da presença desta entidade ficcional que se desenham os germes da grande transformação do percurso do herói e também, neste caso particular, de toda uma comunidade. É ela o futuro, a promessa do transcendente, da revelação.

Assim configurada pelo imaginário de Gracq, a figura feminina detém o papel de iniciadora, conferindo-lhe o estatuto privilegiado de um elemento mediador entre o homem e o mundo, como uma porta aberta às possíveis derivas do imaginário. Assim entendida, parece aproximar-se da forma como a pensa o universo mítico dos celtas³²⁰.

Tal como Chateaubriand e Proust, de quem é leitor atento, Julien Gracq utiliza frequentemente a analepse, recorrendo a uma «mise en abîme» para introduzir, nomeadamente, o episódio de apresentação de Vanessa Aldobrandi. Sabemos, com Genette³²¹, que este recurso narrativo tem a função de

³²⁰ Segundo Jean Markale, nesse universo, inicialmente considerada deusa e rainha, a Mulher era detentora de poderes especiais o que lhe garantia um papel essencial no interior da sua comunidade. O seu objectivo seria o de encontrar um companheiro a quem pudesse transmitir e confiar esses poderes, sendo a relação amorosa a única maneira viável. Cf Jean Markale. 1992. *La femme celte- Mythe et sociologie*. Paris: Payot.

³²¹ Genette citado por Carlos Reis e Cristina Lopes. 1994. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

recuperar eventos cujo conhecimento se torne necessário para se conferir coerência interna à história. A analepse decorre de um impulso de activação da memória, permitindo à entidade ficcional seguir as suas reminiscências, para além das recordações individuais. Exemplo disso poder-se-á encontrar na referência ao episódio em que Aldo é convidado para uma festa, antecedendo e preparando a descrição de um outro, talvez de maior importância para a narrativa e para a reflexão deste estudo:

“La princesse Aldobrandi te prie à une soirée qu'elle donne chez elle demain. Elle aimerait beaucoup te voir, et m'a prié d'insister. [...]. Tu la connais, je pense. [...] Des souvenirs affluaient à moi en foule [...]. Je songeais à Vanessa Aldobrandi”.

(RS, I: 593-594)

As múltiplas lembranças que servem pretexto para uma pausa no interior do texto, ao mesmo tempo que preparam o leitor para a recepção do reencontro de Aldo e Vanessa, anunciam a acção futura, conferindo-lhe um particular destaque. É também o que se verifica relativamente ao episódio em que o narrador-herói irá evocar esse momento fundamental da sua vida em Syrtes, que o levará ao reencontro de Vanessa, volvidos vários anos. Demarcado, de forma nítida, no interior do enunciado, permitirá também fazer salientar a presença da figura feminina no interior da intriga.

A descrição do referido reencontro começa pela apresentação de uma deslocação que se efectua numa paisagem, mais concretamente, nos jardins Selvaggi. Mas este acontecimento metaforiza um outro, aquele que levará o herói a percorrer um outro espaço, o do corpo da mulher a amar³²². Vanessa outrora conhecida, agora reencontrada, em seguida amante e, posteriormente, a sua iniciadora nas vias da aventura e da transgressão e assim também da revelação.

³²² Jean-Pierre Richard, “À tombeau ouvert”, in *Microlectures*, *Op. cit.*, sobretudo pp. 257 e 258.

“Je descendais déjà les dernières marches de mon belvédère préféré quand une apparition inattendue m’arrêta, dépité et embarrassé: à l’endroit exact où je m’accoudais d’habitude à la balustrade se tenait une femme. Il était difficile de me retirer sans gaucherie [...]. L’indécision m’immobilisa, le pied suspendu, retenant mon souffle, à quelques marches en arrière de la silhouette. [...] Le profil perdu se détachait [...]. Mais la beauté de ce visage, à demi dérobé me frappait moins que le sentiment de *dépossession* exaltée que je sentais grandir en moi de seconde en seconde. Dans le singulier accord de cette silhouette dominatrice avec un lieu privilégié, [...] ma conviction se renforçait que la *reine du jardin* venait de prendre possession de son domaine solitaire. [...] C’est ainsi que j’avais connu Vanessa”. (RS, I: 595)

A gradação presente na apresentação da figura feminina como “aparição inesperada”, “sombra”, “perfil perdido”, “rosto meio oculto”, “perfil dominador” e, finalmente, “rainha do jardim”, permite sublinhar a importância e o caráter dominador da mesma. Inesperadamente surge ou impõe-se ao herói e, ao mesmo tempo que o atrai com a sua beleza, incita-o a desvendar o enigma que parece esconder na “beleza daquele rosto meio oculto”. Enigmática e secreta, a mulher assim concebida por Gracq, irá apresentar-se ao herói como uma possibilidade de acesso a um universo, também ele, obscuro e incerto.

Por sua vez, o impacto que a sua beleza e restante qualificação exerce sobre ele (“me deteve”, “despeitado e embaraçado”, “imobilizou” e “sensação de desapossamento”) reforça a superioridade e excelência do elemento feminino relativamente ao masculino. Impõe-se-lhe e, simultaneamente, impõe-se a tudo aquilo que a rodeia. De início “rainha do jardim”, dominadora do sujeito que a observa, ir-se-á tornar, posteriormente, a “rainha” de toda a paisagem circundante:

“Je ne devais me rendre compte que bien plus tard de ce privilège qu’elle avait de se rendre immédiatement inséparable

d'un paysage ou d'un objet que sa seule présence semblait ouvrir d'elle-même à la délivrance attendue d'une aspiration intime, réduisait et exaltait en même temps au rôle significatif d'*attribut*".

(RS, I: 595)

Mais do que a sua beleza, o que irá fascinar o herói de Gracq é o prodigioso poder que ela parece manifestar sobre as coisas³²³. Na sua própria expressão, Aldo sentir-se-á espoliado do espaço onde se encontra, enquanto Vanessa se impõe como a "rainha do jardim", o espírito solitário do lugar que observa e domina. É precisamente essa sua capacidade de domínio que o protagonista reterá como o traço essencial da sua personalidade.

"J'essayai plus tard de me rendre compte du pouvoir de *happement* redoutable de cette main ensorcelée. [...] D'un geste ou d'une inflexion de voix merveilleusement aisée, et pourtant imprévisible, [...] elle s'en saisissait avec la même violence amoureuse et intimement consentie qu'un chef dont la main magnétise une foule". (RS, I: 596)

Quis o autor que a Mulher surgisse como a emanção do espírito do espaço ao ser sistematicamente associada à paisagem, quando se refere ao "privilegio que ela possuía de se tornar imediatamente inseparável de uma paisagem". Da mesma forma, associa-a à liberdade, definindo-a como a "porta para a libertação", assim como ao mistério, sublinhando "o temível poder de engolir daquela mão enfeitada".

Num efeito de crescendo, inicialmente descrita como simples "aparição", a figura feminina passará, logo em seguida, a um "perfil dominador e enfeitador" do sujeito que a observa, como também de todo o espaço circundante. É ela a eterna tentadora, aquela que decide, que incita, que

³²³ Cf Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, *Op. cit.*, p. 102.

comanda, aquela por mão de quem o protagonista irá completar a transgressão. Plenamente consciente do poder de Vanessa sobre si, Aldo compreende que é através dela que a transgressão se concretiza, quando se refere às hostilidades reacendidas:

“Tu le savais, n'est-ce pas, ou tu le soupçonnais... Tu es bien renseignée. Tu veux qu'Orsenna ne recule pas, c'est bien cela, Vanessa» [...] C'est pour cela que tu as ameuté l'opinion d'avance, pour cela que tu as fermé les portes derrière moi. [...] Tu l'as fait, tu l'as voulu, non pas moi, je le jure devant Dieu, et tu le sais, Vanessa, et tu sais aussi ce que cela signifie”. (RS, I: 778)

Em *Au château d'Argol*, Heide tornar-se-á, também ela, a rainha do espaço

“En une seconde, Heide peupla la salle, le château et la contrée d'Argol tout entière de sa radieuse et absorbante beauté”.
(CA, I: 29)

Profundamente ligada à natureza, emergirá no contexto imaginário de Gracq, simultaneamente, como imanência e transcendência. Talvez seja, pois, legítimo considerarmos uma sobreposição metafórica-imaginária representada pela comunicação na fusão erótica da mulher, enquanto espaço, e do sujeito que a observa, receptor da paisagem.

É esta concepção de mulher que parece impor-se à visão poética de Gracq. Assim problematizada, poderá ser entendida no sentido de uma reconciliação divina, viabilizada pela sua capacidade de re-orientar o herói³²⁴.

³²⁴ “Elle était du sexe qui pèse de tout son poids sur les portes d'angoisse, du sexe mystérieusement docile et consentant d'avance à ce qui s'annonce au-delà de la catastrophe et de la nuit” (RS, I: 807).

É ela quem abrirá os caminhos que lhe tornam possível desvendar os enigmas atinentes à sua busca, traduzida, no caso particular de *Le Rivage des Syrtes*, pela iniciação de Aldo relativa à verdadeira situação do país. Este questionamento retoma o de Yves Bridel, quando afirma ser

“elle [qui] lui ouvre les yeux sur le vide de sa vie qui le pousse a partir aux Syrtes. Pouvoir sur les choses, mais plus encore sur Aldo”³²⁵.

Num primeiro momento, Vanessa despertá-lo-á para o verdadeiro sentido da sua busca, ao incitá-lo a olhar e a caminhar para além das fronteiras da cidade.

Referida por Gracq como “la femme qui va dévaster une vie” (RS, I: 828), a imagem do feminino, assim problematizada, reenvia para o tema da mulher iniciadora e transformadora, que metamorfoseia, desde a sua aparição, não só a paisagem, como também o seu observador. Esta capacidade de ver, de dar a ver para além da realidade é uma característica das personagens femininas que, embora em número reduzido, se inscrevem na produção de Julien Gracq, marcando, indelevelmente, o seu imaginário.

“Bien loin de réarmer la *formidable* étrangeté du monde, elle sollicite les choses vers l’homme, les apprivoise, [...]. Et la médiatrice naturelle, celle dont la fonction par excellence est de rapprocher les choses de l’homme, de se dissoudre dans ce rapprochement même, *réalisé* c’est bien entendu la femme”³²⁶ (PF, I: 913), refere o autor no seu comentário a *Poisson soluble*, incluído em *Préférences*, aproximando-se, assim, dos valores defendidos pelos

³²⁵ Yves Bridel, *Julien Gracq et la dynamique de l’imaginaire*, *Op. cit.*, pp. 102-103.

³²⁶ Retomando esta mesma concepção, é nestes termos que Breton se refere a Nadja “Je suis, tout en étant près d’elle, plus près des choses qui sont près d’elle”. Acerca de Matilde em *Ambrosio or the monk* de Lewis, ele dirá também que a mulher “c’est moins un personnage qu’une tentation continue”. Cf. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 320.

surrealistas. Na sua perspectiva, a mulher emerge como o meio de mediação entre o espírito sensível da busca e o transcendente.

Assim entendida, a relação amorosa é, à semelhança do imaginário celta, o veículo que permitirá iniciar a figura masculina a um estágio superior, função que, uma vez realizada, apagará a da mulher e a sua presença no texto. Ela só é desejada enquanto elo de ligação com o transcendente a que o herói aspira.

Refira-se que, apesar de todo o poder que lhe é atribuído, a mulher não passará de um simples instrumento da realização do destino que promove, sem no entanto nele verdadeiramente participar, pela ausência que lhe impõe o desfecho da narrativa. É o que parece confirmar o funcionamento de Vanessa: depois de incitar Aldo a despertar uma guerra que há longos anos se mantém adormecida, limitar-se-á a acompanhá-lo até à fronteira, não vindo a partilhar a transgressão da mesma. Apenas o herói partirá no barco «Redoutable», que lhe abre o acesso à revelação (só) a ele destinada.

A mulher seria assim o elemento indispensável à viagem do herói e do texto, onde se inscrevem as temáticas obsessivas que orientam o imaginário de Julien Gracq: o interdito, a transgressão, a iniciação, a busca, o desejo, o fascínio, jamais deixarão de estar presentes no seu universo ficcional. A abordagem do feminino parece assim justificar-se pela trama que ele constrói, unindo os fios que, em segredo, a mulher sempre sustenta(rá) em suas mãos.

Assim concebida, dir-se-á que, na visão de Gracq, a mulher recupera o seu funcionamento ancestral, como o verá Jean Markale³²⁷ na sua reflexão sobre o feminino no universo mítico dos celtas. Figura mágica que assume o papel de uma divindade, ela detém poderes especiais que lhe garantem a distinção do seu estatuto no interior da sua comunidade, do seu povo. O que ela pretende encontrar é um companheiro a quem possa transmitir e confiar

³²⁷ Cf. Jean Markale, *La femme celte- Mythe et sociologie*, *Op. cit.*, p. 293.

esses poderes através de uma relação amorosa que, também para Gracq lembrando a sua ligação aos surrealistas, será o meio viável para o efeito³²⁸. Apesar de Vanessa surgir em *Le Rivage des Syrtes*, já a narrativa avançada, é ela que virá, no entanto, impor-se pela sua estratégia persuasiva, fazendo avançar a acção ao indicar ao herói a direcção a seguir, incitando-o e levando-o a precipitar o grande acontecimento da transgressão e da sua grande transformação.

Em *Un balcon en forêt* é Mona, no texto designada por “sorcière de la forêt” (BF, II: 27), numa associação com a natureza, e encontrada “dans les bois” (BF, II: 62) numa fusão erótica com a paisagem, quem abrirá os caminhos nos percursos da aventura (interior) de Grange: “Le monde s’entr’ouvrait doucement au fil de son chemin comme un gué” (BF, II: 114).

Mas, como Vanessa, ela virá também a ser depois apagada pela narrativa:

“Il sentait combien précairement elle était prêtée; la vague qui l’avait apportée la reprendrait”. (BF, II: 62)

Como se entre a personagem feminina e o herói existisse uma cumplicidade relativa às promessas do transcendente, nessa grande revelação prefigurada pela morte e perseguida por todas as entidades ficcionais de Gracq: “la mort [...] une société secrète” (BT; I: 233), como afirma Dolorès em *Un beau ténébreux*, e transportando ainda alguns ecos do Surrealismo³²⁹. Mais susceptível ao trágico, a figura feminina acelera a busca e o acto transgressivo dela decorrente, ao provocar a eclosão da paixão no seio dos eleitos. Na

³²⁸ *Id. Ibidem.*

³²⁹ “Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est une société secrète”. Cf. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 334.

perspectiva de Gracq, é a relação decorrente das experiências vividas em grupo que permitirá acentuar a dimensão interior do drama:

“La passion n’atteint toute sa vigueur qu’au sein d’un groupe. Faute de quoi elle n’arrive pas à cet état de transe, de transfiguration. Je ne vois pas de passion dans une île déserte”³³⁰.

Os três eixos que suportam a estrutura do imaginário em Gracq, viagem, transgressão e revelação, unidos pelas suas estreitas relações levam à consideração de núcleos metafóricos indissociáveis. É assim que a viagem, aqui ligada ao espaço do conhecimento, se torna um vector onde se inscrevem e se multiplicam os sinais anunciadores dessa revelação:

“Le monde s’est desserré [...] soudain le coeur bondit, la *possibilité* explose: les grandes routes, un instant, s’ouvrent aux «grands indésirables»”. (BF, II: 77)

“Les grandes routes”, directamente associadas ao campo semântico da viagem, desdobram-se em vias abertas ao conhecimento “dans un voyage au fond même du songe” (LG, I: 267). É esta viagem que encerra a promessa da revelação dessortra realidade superior, aberta sobre o ainda desconhecido:

“Rien ne saurait donner une idée de la puissance de suggestion de cette *route* ouverte pour l’âme seul”. (CA, I: 74)

Após a transgressão do limiar que o seu percurso iniciático finalmente lhes impõe as personagens tornam-se pontos de junção entre o seu mundo e o outro, um espaço particular, um horizonte novo que se abre e se descobre: em

³³⁰ Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Roudaut, in *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1222.

Argol o oceano, em Syrtes o “au-delà” da montanha do Tângri, em *Un beau ténébreux* o Hôtel des Vagues, em Moriarmé a Floresta de Falizes. Lugares, todos eles, onde se investe o imaginário através das formas diversificadas que aí suportam o mesmo simbolismo da revelação.

Capítulo III

Poética do Imaginário

Poética do Imaginário

“On souhaiterait recevoir le don d'une langue noble et plus hermétique, langue de magie et de sortilège, langue incantatoire, réseau de mailles apte à draguer les profondeurs”.

Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*

“Le monde n'a jamais pu nous être aussi inamical, aussi fermé, aussi irréductiblement étranger qu'on le dit, puisqu'il y a toujours eu des poètes”.

Julien Gracq, *Préférences*

Jean Burgos, na sua longa reflexão *Pour une poétique de l'imaginaire*, vem-nos abrir as vias para uma abordagem da poética do imaginário de Julien Gracq.

É a Valéry que se deve a redescoberta e a reabilitação do conceito de poética, como a crítica o reconheceu, nomeadamente a de Vítor Manuel Aguiar e Silva ao considerar o seu percurso inovador³³¹. Se na lição inaugural do curso de poética no Collège de France, proferida a 10 de Dezembro de 1937³³², Valéry propõe uma definição, mostrando-se fiel à sua etimologia, «ao fazer», ao «poïein»³³³, virá, contudo, precisar que a poética é um conjunto de

“conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques et dramatiques ou bien la construction des vers. Mais on peut trouver qu'il a assez vieilli dans ce sens avec la chose même, pour lui donner un autre emploi”³³⁴.

Assim pensada por Valéry, a poética teria como objecto de análise a literatura em geral e o conjunto de preceitos que a regulam. Para Todorov, este conceito, apesar da evolução que sofreu ao longo dos séculos, deverá fundamentalmente assentar nas propriedades do discurso particular que é o discurso literário.

“Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique: ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire”³³⁵.

³³¹ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura, Op. cit.*, sobretudo as pp. 216-217.

³³² Cf. Paul Valéry. 1957. “Première leçon du cours de poétique”, in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

³³³ De acordo com a etimologia da palavra «poïein».

³³⁴ Paul Valéry, “Première leçon du cours de poétique”, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 1341.

³³⁵ Tzvetan Todorov. 1968. *Poétique*. Paris: Seuil, p. 19.

Esta visão da poética, que tem em conta uma manipulação da linguagem, reenvia-nos para a interrogação de Roger Caillois: “Terá a poesia começado por ser o «tratamento» da linguagem?”

A essa questão, virá Roman Jakobson responder, apoiando-se na sua definição de poética:

“La poétique peut être définie comme l’étude linguistique de la fonction poétique dans le contexte des messages verbaux en général et dans la poésie en particulier”³³⁶.

Ou, no seu objecto:

“L’objet de la poétique, c’est, avant tout, de répondre à la question: *Qu’est-ce qui fait d’un message verbal une œuvre d’art?*”³³⁷

Nesta perspectiva, a poética não pretenderá encarar a literatura como um *corpus* de obras catalogáveis, mas antes procurar no seu discurso a especificidade que o distingue de qualquer outro: técnicas, processos, meios que contribuam para uma poética de autor.

Partindo da concepção inovadora de Valéry, a poética que nos ocupará aqui, também não se fixará apenas nesse «fazer», nesse “«poiein» [...] qui s’achève en quelque oeuvre”³³⁸.

³³⁶ Roman Jakobson. 1973. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, p. 486.

³³⁷ Roman Jakobson. 1963. “Linguistique et poétique”, in *Essais de Linguistique générale*. Paris: Éditions Minuit, p. 210.

³³⁸ Paul Valéry, “Première leçon du cours de poétique”, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 1342.

Sem pretender seguir as linhas que apenas confundem a poética com a retórica e a linguística e lhe abrem o seu campo a uma teoria generalizada da literatura, como diria Burgos, “mais preocupada com ela própria do que com uma realidade criada pela escrita”³³⁹, a que nos ocupa neste estudo trata-se essencialmente de uma prática que se fundamenta nos privilégios concedidos à imagem: no seu poder de desvio, de perturbar a natureza da linguagem nas suas funções de representação e de a desrealizar nas suas funções de significação. A nossa reflexão sobre a poética de Julien Gracq propõe-se investigar como a palavra-imagem adquire a sua espessura, tendo também em conta o campo de realidade nova que ela venha a abrir, bem como as relações que essa realidade da linguagem mantém com o mundo e as coisas.

Em *En lisant en écrivant*, Gracq afirmará que “le récit est refus du hasard pur, la poésie négation de tout vouloir-écrire défini et prémédité” (*EL*, II: 652). Através das reflexões dispersas não só ao longo das suas obras, mas também das suas entrevistas, o autor tentará explicar o funcionamento da (sua) linguagem, começando por se referir às palavras «concretas», segundo o critério da sua adaptação à realidade apreendida.

“Il y a dans la langue des mots, concrets surtout, qui semblent si subtilement adaptés à la réalité perçue, si judicieusement délimités, qu'ils font penser à une époque sauvage où ses sens étaient plus aiguisés, plus alertés qu'aujourd'hui”³⁴⁰.

Outras palavras, no entanto, parecem opor-se a essa adaptação, tornando confusas as linhas de sentido e, assim, também dificultando o seu acesso. Esses “vocables – abstraits surtout – au contraire tout à fait confusionnels, [...] et qui rendent aujourd'hui si difficile de clarifier réellement

³³⁹ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 11.

³⁴⁰ Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Carrière, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, pp. 1267-1268.

son expression”, assumem, para Gracq, “une vertu qui semble d'ordre magique”³⁴¹:

“Il est devenu avec le temps, avec le tri incessant de l'usage, avec les incessantes adaptations, avec les millions de liaisons entrecroisées, visibles ou occultes qui se sont créées entre ses éléments, une espèce de monde substitué, aux harmoniques innombrables, aux virtualités illimitées, une des créations les plus étonnantes de l'homme, sinon la plus étonnante. Je l'ai écrit, autrefois, je fais avec ce que j'ai. [...] J'ai là-dessus une position qui est seulement pratique: celle d'un usager”³⁴².

Se a escrita assim produz uma rede de cruzamentos entre o seu passado e o presente, num nexó de intertextualidade como sua própria condição, de forma a substituir ao mundo um outro mundo, esse seu “usager”, que Gracq afirma ser, participará nessa dinâmica, criando também um outro mundo, uma outra realidade, com outras significações, “aux harmoniques innombrables”. Para essa sua nova construção, Gracq recusa-se a “n'ajuster sa phrase que par boutons et boutonnières”, a respeitar “la correction absolue ne témoignant de rien d'autre que d'un sentiment banalisé, anonyme de la langue” (*EL*, II: 607). Por outras palavras, a limitar o verbo no seu encadeamento da frase, a fim de lhe assegurar “un contact plus dynamique et comme électrisé”, através do qual se afirma a virtualidade do funcionamento das imagens. Imagens que se apagam para deixar emergir outras tão fugitivas como elas e, nesse processo, conferir um sentido poético à linguagem: como “langage non de l'échange du sens mais de la génération du sens”³⁴³.

³⁴¹ *Id. Ibidem*, p. 1268.

³⁴² *Id. Ibidem*.

³⁴³ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 400.

Gracq, ao reflectir sobre o romance, como já o mencionámos, traçará as linhas para uma possível abordagem da sua produção ficcional e, assim, também de uma “*génération du sens*”, conduzindo-nos à sua poética do imaginário:

“Comme un organisme, un roman vit d’échanges multipliés [...] Et comme toute oeuvre d’art, il vit d’une *entrée en résonance universelle* – son secret est la création d’un milieu homogène, d’un éther romanesque où baignent gens et choses et qui transmet les vibrations dans tous les sens”. (*LT*, II: 150)

Na relação que mantém com a realidade, o texto multiplica os seus ecos interiores através das imagens que a transformam, tornando presente o pensamento de Jung:

“Quand je parle d’image je n’entends par la simple copie psychique de l’objet externe, mais une sorte de représentation immédiate, bien décrite par le langage poétique, phénomène imaginaire qui n’a, avec la perception des objets, que des rapports indirects; produit plutôt de l’activité imaginative de l’inconscient, elle se manifeste à la conscience de manière plus ou moins subite, comme une vision, ou une hallucination [...]”³⁴⁴.

Essa tradução do inconsciente que, segundo Jung, a linguagem poética opera, afirmaria a diferença do seu carácter inovador, desenraizado do real sensorial, uma vez que o sujeito a percebe enquanto imagem “interna”³⁴⁵.

³⁴⁴ Carl Gustave Jung. 1950. *Types psychologiques*. Genève: Georg, p. 453.

³⁴⁵ “Elle [l’image] ne prend jamais la place du réel; le sujet la distingue toujours du réel sensoriel parce qu’il la perçoit en tant qu’image «interne»”. *Id. Ibidem*.

Para Jung, a tradução do inconsciente opera-se através da linguagem poética, “représentation immédiate, bien décrite par le langage poétique”, sugerindo a subjectividade inerente à imaginação de cada escritor, representada por uma “différentielle [...] nouveauté”. No último capítulo da sua obra *Types psychologiques*, Jung irá mais claramente salientar o carácter pessoal da representação de uma imagem:

Perspectiva que, de certo modo, também se aproximará da de Bachelard:

“Pour mériter le titre d'une *image littéraire*, il faut un mérite d'originalité. Une image littéraire, c'est un *sens* à l'état naissant; le mot – le vieux mot – vient y recevoir une signification nouvelle. Mais cela ne suffit pas encore: l' *image littéraire* doit s'enrichir d'un *onirisme nouveau*. Signifier autre chose et faire rêver autrement, telle est la double fonction de l'image littéraire”³⁴⁶.

Também aqui se encontraria uma tradução do real, decorrente de um diálogo que se estabelece entre o homem e o mundo, através “[d'un] onirisme nouveau” que emerge ao nível do consciente na actualização da imagem. Seria essa a razão pela qual, ainda de acordo com a observação de Bachelard, “une image littéraire dit ce qui ne sera pas imaginé deux fois”³⁴⁷, e se afirma como «rêverie» que se inscreve no imaginário.

Gracq multiplica as imagens, sobrepondo-as e misturando-as nas formas de intensificar os sentidos ocultos da sua escrita. Escrita poética, que recorre a este processo mais amplamente desenvolvido nos poemas em prosa, reunidos em *Liberté Grande*. Um título já de si significativo da liberdade que orienta essa experiência poética, nomeadamente a de “Inabordable” (*LG*, I:

³⁴⁶ Gaston Bachelard. 1959. *L'Air et les Songes*. Paris: José Corti, p. 283

³⁴⁷ Gaston Bachelard. 1947. *La Terre et les Rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, p. 8.

281), onde o processo de formação das imagens se desenvolve de acordo com o que Bachelard designaria por uma «imagination matérielle» ou «rêverie de l'eau»³⁴⁸, que associará o homem à natureza, que fará do olhar “[...] le ruisseau magnétique [...] qui coule à pleins bords entre les maisons comme la salive acide d'un glacier” (LG, I: 281), não só conferindo à imagem um poder de sugestão, mas também a faculdade de reenviar para outras imagens. Uma «rêverie» que se estenderá a todos os elementos e que se afirmará também nos seus textos ficcionais. Aí se encontrará a água associada à terra, a paisagem ao mar, “la mer des Syrtes” (RS, I: 560), na conjugação metafórica de duas realidades diferentes que aí trocam as suas forças, reforçando o poder de figuração da metamorfose operada: imagem como lugar de encontro de duas imagens da separação, para dizer a distância, a dificuldade do acesso ao conhecimento, constituindo, todavia, um acesso privilegiado ao mundo do imaginário. Mas a paisagem também se tornará volátil quando a imagem a conjuga com o ar e com a imaterialidade do sonho:

“De grands paysages secrets, intimes comme le rêve, sans cesse tournoyaient et se volatilisaient sur elle comme l'encens léger des nuages sur la flèche incandescente d'une cime”. (LG, I: 287)

Na acumulação sistemática das imagens, Gracq viria multiplicar as ressonâncias do que poderemos designar, com Jean-Pierre Richard, a sua problemática do mesmo.

Nas imagens reconhecem-se três funções particularmente notórias na prática poética³⁴⁹, da qual, no entanto, não se afastará a prática narrativa de Julien Gracq: a função *iluminadora*, tornando possível sugerir o que se

³⁴⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *Op. cit.*, p. 7.

³⁴⁹ Cf. Yves-Alain Favre. 1995. “L'image dans les poèmes en prose de Gracq”, in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*, Angers, *Op. cit.*, p. 180.

afiguraria intraduzível, como modo de esclarecer o indeterminado, de trazer o obscuro à luz; a função *exploradora* que permitiria à imagem nebulosa dar a ver novos domínios, novos caminhos e novos sentidos; finalmente, a função *decorativa*, puramente estética, mas produzindo efeitos expressivos com implicações ao nível da sugestão da imagem.

Outras suas funções, porém, deixariam melhor identificar a diferença que instaura a especificidade. Refira-se, em Gracq, a função *desrealizante* da imagem, induzindo à deriva de sentidos, tornando hesitante o real textual em que o sujeito se move, ao aproximá-lo de um (mundo) «sobre-real». Frequentemente condensada na sua prática poética, a imagem permite amplificar o sentido, levando a que o comparante adquira uma maior projecção em relação ao comparado e assim venha confundir a realidade primeira. Na invenção dos possíveis através da deriva das formas e dos sentidos, o real adquire contornos indefinidos e, nessa sua transformação, apresenta ao leitor a incerteza das fronteiras que o separam da (ir)realidade.

É na ambiguidade da forma dos poemas em prosa que talvez se faça melhor realçar essa função *desrealizante*. Em “Nuits blanches”, o texto ir-se-á inaugurar com a imagem da mulher através da comparação que se estabelece com a figura de proa de um navio, duas realidades que se tornam presentes e se aproximam, conferindo espessura à imagem que implicará a sequência de outras imagens, na hesitação entre o registo visual e sonoro, como um modo de desrealização do real de um imaginário surrealista.

“On entendait dans le fond du port des marteaux sur les coques, infinis, inlassables comme une chanson de toile au-dessus d’un bâti naïf de tapisserie balayé de deux tresses blondes, [...] avec au milieu ces deux yeux doux, fatigués sous les boucles, la sœur même des fontaines intarissables”. (LG, I: 284)

Em Gracq, a fixação preferencial da imagem no adjetivo e no verbo (“des corridors nuageux” (LG, I: 286), des murs à la patine soyeuse”, la nuit fleurie” traduziria a sobrecarga de significações atribuídas ao texto, permitindo, assim, acentuar o excesso da sua exuberância, onde Yves-Alain Favre verá o efeito da função *decorativa* da imagem. Quando associada ao verbo, a imagem viria contrariar a imobilidade que molda o texto, imprimindo-lhe o dinamismo necessário à deriva de sentidos. Expressões metafóricas, tais como “la route vide qui coulait limpide et toute pure”, “ce sont ses yeux liquides qui nagent autour d’elle comme une danse d’étoiles”, (LG, I: 273) levar-nos-ão a dizer com Favre que “tous ces verbes-images procurent à la phrase une allure jaillissante”³⁵⁰.

“Toute poésie implique un capital d’images, une manière de penser par images, de rendre le monde par des images et d’organiser ces images en un monde”, como afirma Albert Thibaudet e parece confirmá-lo a escrita de Gracq. A imagem configura uma visão do mundo, que na construção do universo imaginário se desdobra, propondo-se à descoberta do leitor.

Uma descoberta para a qual parece apelar o topónimo inventado, na visão de Pierre Jourde, uma dupla «rêverie» do lugar e da linguagem³⁵¹, como procura da coincidência entre o dizer e o ser. Refira-se o nome do vulcão Tängri, funcionando como uma espécie de instrumento mágico dotado da “virtude de suscitar a impressão da presença, de fazer parar a sombra fugidia, sem, no entanto, a desvendar”:

“«Le Tängri!» dit doucement Fabrizio pâle comme la cire, en enfonçant ses ongles dans mon poignet, comme devant une de ces puissances très rares dont le nom est prière, et qu’il est permis seulement de reconnaître et de nommer”. (RS, I: 744)

³⁵⁰ Cf. Yves-Alain Favre, “L’image dans les poèmes en prose de Gracq”, in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*, Angers, *Op. cit.*, p. 182.

³⁵¹ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, *Op. cit.*, p. 199.

Se *Le Rivage des Syrtes* é um título que parece anunciar uma imaginação espacial, através de um topónimo não totalmente inventado, mas que trará à memória a imprecisão da sua origem, diríamos, no entanto, que o texto não satisfará inteiramente essa proposta ao assumir um outro objecto, dando um outro sentido a essas palavras.

No texto, na sua explicação, talvez se possa encontrar sempre uma ligação ao real. A Literatura, como a Arte em geral, representa um jogo de forças de um imaginário partilhado, impondo-se como uma função explicadora do mundo e levando a uma reinvenção das diferenças pela mediação decorrente desse confronto com o real. Nesse diálogo, a Literatura pressupõe um acto de interpretação por parte do leitor na sua tentativa de compreender o acto poético como um acto de fala que encontra na linguagem, nas palavras, uma corporalidade própria e em função da qual, as coisas surgem como objectos distantes à espera de serem captadas nas suas secretas realidades. Caberá, pois, ao escritor, desdobrar a palavra, o nome, numa magnífica recriação do mundo que esse acto se revela. É pela linguagem que o real se reordena na cadeia infinita dos sentidos de cada palavra, na descoberta das suas combinações e dos seus segredos.

A leitura do imaginário de Gracq pressupõe a exploração das suas imagens para intuir os sentidos do seu discurso, entranhar-se nele e dele se impregnar. A exegese parece assim impor-se como um acto hermenêutico de penetração na intimidade da obra, de acordo com o processo da sua releitura ou, se quisermos, de um modo de reescrita que, de qualquer forma, a viesse prolongar.

Interpretação e evocação emergem assim como duas vertentes inerentes ao discurso do autor. Deste modo, a metáfora³⁵² e, em particular, a analogia e a parábola, actuarão como ficção interpretativa, clarificando o discurso e partilhando a mesma essência do romance.

³⁵² O lexema «metáfora» deriva, etimologicamente, do grego «metaphorá» que significa transporte.

A metáfora, dirá Michel Le Guern, apresenta-se como “a introdução no discurso de uma imagem constituída ao nível da actividade linguística”³⁵³ que “impõe uma ruptura com a lógica habitual e, por isso mesmo, torna mais difícil o exame lógico duma proposição que o utilize”³⁵⁴.

Se a sua recorrência abre as vias do imaginário, também torna mais complexo o seu acesso, uma vez que o seu processo de identificação de realidades e significações reenvia para o domínio das ambiguidades e dos equívocos. Ao referir-se ao seu conceito metafórico de «matéria negra», Frias Martins explicá-lo-á como “expressão da própria realidade do indefinido da Literatura”³⁵⁵, decorrente da nebulosa discursiva da própria metáfora que, paradoxalmente, conduzirá à compreensão através das próprias metáforas.

A citação é um outro processo a que Gracq recorre para fazer emergir outros sentidos no texto: apoiando-se na voz do «outro», virá a esclarecer experiências narradas e fomentar múltiplas relações dos elementos textuais.

O discurso do autor deverá pois ser interpretado à luz dessas formas que, no entanto, permanecem na sombra. A interpretação das relações complexas entretanto estabelecidas, propõe-se de imediato, suscitando questões e o esclarecimento do seu sentido sem contudo o revelar.

É nesta perspectiva que mais claramente se poderá tentar compreender cada uma das referências que, em *Un beau ténébreux*, em particular no episódio do baile de máscaras, se farão representar, metaforicamente, através da imagem da máscara, reenviando para uma constelação de indícios que, por

³⁵³ Michel Le Guern. 1974. *Semântica da Metáfora e da Metonímia*. Porto: Livraria Telos, p. 81.

³⁵⁴ *Id. Ibidem*, pp. 89-90.

³⁵⁵ Manuel Frias Martins. 1995. *Matéria Negra*. Lisboa: Edições Cosmos, p. 73.

sua vez, permitem percorrer um espaço textual novo, à luz de outros textos do passado³⁵⁶.

Aquando do baile, "cette fête sans lendemain" (BT, I: 223) como é referido no texto, as personagens optam por se disfarçarem de heróis do universo literário. Dele farão parte Atala, André Bolkonski, Rastignac, os amantes de Montmorency, entre outros. Ressuscitadas através da alusão literária, essas personagens vão emprestar o seu nome e a sua «máscara» às de Gracq, desbloqueando, no duplo plano da ficção e da criação literária, os problemas de identidade.

Além de reivindicar a sua dependência relativa a outras obras anteriores, a alusão permitirá ainda sublinhar a afinidade de Gracq com o Romantismo, para o qual reenvia a escolha das personagens que darão corpo ao episódio do baile de máscaras.

Definida como elemento distintivo que remete para uma entidade textual externa³⁵⁷, a alusão literária representa a forma de uma intromissão susceptível de alterar o discurso narrativo de Gracq. É necessário distinguir a «alusão» dos Retóricos³⁵⁸ da «alusão literária» enquanto elo intertextual. Segundo Fontanier,

³⁵⁶ Não poderíamos deixar de invocar a problemática do palimpsesto, denunciando lastros do que inicialmente foi escrito e não apagado completamente.

³⁵⁷ Cf. Ruth Amossy. 1980. *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*. Neuchâtel: Editions de La Baconnière, p. 33.

³⁵⁸ A «alusão» dos Retóricos refere-se à expressão *ornare verbis* enquanto ornamento do discurso. Cf. Roland Barthes. 1970. "L'ancienne rhétorique - Aide-Mémoire", in *Communications* 16, Paris: Seuil, pp. 172-222.

“L’Allusion, qu’il ne faut pas confondre avec Allégorie, consiste à faire sentir le rapport d’une chose qu’on dit avec une autre qu’on ne dit pas, et dont ce rapport même éveille l’idée³⁵⁹.”

Como uma chave capaz de assegurar a legibilidade do texto, neste caso particular, de *Un beau ténébreux*, a alusão permite ainda situar a escrita no diálogo textual do qual ela é tributária. A sobreposição de obras emergentes na tessitura do romance, discretamente sugeridas pelo autor, abrem a possibilidade de se encarar, a partir do episódio do baile de máscaras, a articulação de uma dupla leitura, fazendo salientar jogos de ecos e processos miméticos do texto baseados na (re)criação da personagem. Pequenos “detalhes” que, no início, podem ter passado despercebidos, irão ser esclarecidos à luz da alusão literária³⁶⁰. Disso dar-nos-á conta o autor através das palavras de Gérard que, desde o momento em que trava conhecimento com Christel, não deixará de se mostrar surpreendido com a cruz que ela traz pendente no colar:

“Je remarquai à son cou, pour la première fois, une petite croix d’or suspendue à un collier, avec laquelle, en parlant, parfois elle joue. Ce détail me frappa, et je ne sais pourquoi je ne parvins guère à le perdre de vue pendant toute la promenade, – comme doué d’une signification subtile dont la portée pourtant m’échappait”. (BT, I: 107)

“Doué d’une signification subtile”, a cruz que Christel, já disfarçada de Atala, no episódio do baile, irá uma vez mais, trazer ao pescoço, assume o estatuto de um “attribut symbolique” (BT, I: 225), permitindo ao leitor estabelecer uma ponte com o texto inicial. Porque, logo na sua primeira

³⁵⁹ Cf. Pierre Fontanier. 1968. *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion.

³⁶⁰ Cf. Ruth Amossy, *Les jeux de l’allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Op. cit., sobretudo pp. 33 e 34.

ocorrência no texto de referência, a heroína de Chateaubriand se apresenta com um crucifixo que, pelo seu brilho, acabará, também ele, por reter a atenção do narrador:

“Tout à coup j’entendis le murmure d’un vêtement sur l’herbe, et une femme à demi voilée vint s’asseoir à mes côtés [...] à la lueur du feu un petit crucifix brillait sur son sein”³⁶¹.

Por sua vez, Allan e Dolorès optarão por vestir a máscara dos “Amants de Montmorency”. Mas, contrariamente à subtileza utilizada em torno da construção da personagem Christel, eles irão seguir o modelo do destino dos amantes de Vigny, permitindo assim, de uma forma directa, demonstrar aos espectadores do «Hôtel des Vagues» o sentido último do enigma que, desde o início do romance, os parece envolver. Dada a sua evidência, será a própria máscara por eles usada a desmascará-los, cedendo ao gosto que Gérard diz ser o da “provocation brutale qui est le sien” e que “devait le porter précisément ce soir à se *démasquer*” (BT, I: 224).

“Un instinct m’avertissait qu’Allan ne pouvait pas ne pas maintenant voir dans cette fête une invitation trouble, exaltante, une de ces *chances* qu’il affectionne de revêtir enfin *franchement* le masque qu’il n’avait cessé depuis son arrivée [...] de porter idéalement sur le visage”. (BT, I: 224)

Disfarçado de Rastignac, Jacques irá propor uma aproximação ao universo de Balzac. Como o seu herói, perderá rapidamente a inocência e as ilusões da conquista de uma qualquer vitória, cujo interesse manifesta através

³⁶¹ Chateaubriand. 1969. *Atala*, in *Œuvres Complètes*. T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 41.

do jogo de xadrez³⁶², assim como também pelas estreitas relações que entretanto mantém com o “belo e tenebroso” Allan.

A estes modelos literários, junta um outro representado por André Bolkonski, o herói russo encarnado por Gérard. Esta projecção literária concretizar-se-á, na obra de Gracq, pela relação Gérard-Allan, que desdobra a que se estabelece entre o príncipe André e Napoleão no texto inicial. É de salientar que, nos dias que antecedem o baile de máscaras, ambos irão ter a sua última conversa³⁶³, através da qual fazem precisamente referência a Napoleão. Como o Imperador, também Allan parece sentir-se “un homme du destin” (BT, I: 221):

“[...] je n'ai jamais été en difficulté avec ma conscience. Mais responsable, certes, je le suis. [...] Non pas de ma conduite, mais de ma *trajectoire* sur cette terre [...]. Demandez à Napoléon: ne sentez-vous pas peser sur vous la responsabilité de la mort de millions d'hommes? [...] Sa responsabilité se situe sur un plan autre: la complétion minutieuse, tâtonnante, de certaine courbe fabuleuse qu'il se sent pour mission d'inscrire en traits de feu sur le sol”. (BT, I: 221)

Allan, comparando o seu projecto de grandeza com o do histórico herói, provoca o julgamento desmistificador do heróico Imperador, tal como o concebera Tolstoï:

“Le regard plongé dans celui de Napoléon, il songeait à la vanité de la vie, dont personne ne pouvait comprendre le sens, à

³⁶² Também na obra de Balzac, Rastignac na sua pretensa conquista do mundo parisiense deseja “parfaitement bien connaître son échiquier avant de tenter l'abordage”, in Honoré de Balzac. 1961. *Le Père Goriot*. Paris: Gallimard, Coll. Livre de Poche, p. 144.

³⁶³ “C'est bien. Je ne vois rien de plus à vous dire. Nous nous sommes quittés sur ce silence pesant” (BT, I: 222).

la vanité plus grande encore de la mort, dont la signification demeurerait impénétrable aux vivants"³⁶⁴.

À luz da alusão literária, todas estas obras, ressuscitadas de forma evidente na cena do baile de máscaras, permitem mais claramente dar a ver algumas das influências que compõem o imaginário de Gracq. Uma influência no seio de tantas outras que se projectam na sua produção e das quais também fará parte a que decorre do contacto com as leituras de Jules Verne. Nele Gracq verá "moins un artiste qu'un créateur et un ouvrier de routes"³⁶⁵ e sobre esta sua manifesta preferência confessa ter sido uma das primeiras referências literárias a ocupar o seu imaginário, "une espèce de Livre des merveilles". É de sublinhar que a produção de Verne faz realçar a mesma obsessão que orienta o herói de Gracq na tentativa da sua descoberta de um lugar mágico que lhe possa permitir ultrapassar os contornos (reais) do seu próprio espaço.

Também Stendhal, cuja psicologia, para o autor, "a paru toute féerique", faz parte da galeria de influências que desde cedo marcaram o seu universo imaginário. Da obra, *Le Rouge et le Noir*, Gracq confessa ter sido em literatura

"mon premier amour, sauvage, ébloui, exclusif, et tel que je ne peux le comparer à aucun autre". (*LT 2, II: 326*)³⁶⁶

Em Gracq nada parece surgir ao acaso, tudo se afigura significativo e ambíguo, reenviando para outros textos, outros imaginários, outros discursos

³⁶⁴ Tolstoï. 1961. *La Guerre et la Paix*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 372.

³⁶⁵ "Entretien avec Jean-Paul Dekiss", in *Julien Gracq, Entretiens, Op. cit.*, p. 196.

³⁶⁶ É da sua influência que, mais tarde, irá surgir o nome que hoje constitui o seu pseudónimo. Gracq assume-se fascinado pelo herói de Stendhal, Julien Sorel, o qual, por sua vez, irá emprestar alguns traços da sua psicologia a Allan, Albert e Aldo.

configurados por “[des] forêts de symboles”³⁶⁷. Os seus textos apelam para uma realidade mais profunda, cuja revelação irá, no entanto, sempre preservar a ambiguidade que a caracteriza. Para tornar esse mundo ainda mais ambíguo, Gracq recorrerá ao itálico, adoptando-o como um processo do seu estilo.

Enquanto signo tipográfico, impor-se-á na sua escrita como um significante que reenvia para um significado (ainda) por desvendar, com o propósito de surpreender o leitor na sua experiência de descobrir sentidos e articulações formais que, em leituras anteriores, lhe haviam escapado. Sentidos esses que parecem também cativar a atenção do autor, sem os quais “le monde restait sans promesse et sans réponse” (PF, I: 170).

Nesta sua manifesta preferência pela sugestão, em detrimento da descrição objectiva dos elementos do real, Gracq procurará sempre orientar a atenção do leitor, assim como a do seu herói, para um traçado dos signos, que os possa encaminhar para algo que parece esconder-se para lá do sentido concreto das palavras e, assim, aproximá-los da decifração de um determinado acontecimento. Sempre atentos a essa ausência que apenas é sugerida, “qui *devrait* être là et qui n’y est pas” (PF, I: 854), os seus heróis esperam encontrar o que falta, de forma a colmatar o vazio que se lhes impõe.

Devido à lacuna da palavra, Gracq associa-a a outros processos de significação, que lhe permitam ampliar os sentidos do texto.

“La tâche de l’écrivain est donc de faire participer autant que possible le lecteur à la genèse même de la phrase, avant l’application à force de son masque et de son faux-nez logique - de le faire participer au même sentiment de tâtonnement tout à coup illuminé par la trouvaille pure qui a été le sien. En d’autres

³⁶⁷ Refirimo-nos ao poema de Baudelaire, “Correspondances”: “La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laisseront parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers [...]”. Cf. *Correspondances* in Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 11.

termes, il importe de laisser subsister sous la phrase rédigée, à la façon de repères, les éléments moteurs essentiels de la phrase *en puissance*, de la phrase qui n'était encore qu'aveugle impulsion". (AB, I: 506)

O itálico vem assim impor-se como elo de ligação entre duas realidades, o mundo real, percebido, e um outro mundo, invisível, apenas (pres)entido e sonhado. Assumindo a significação de uma "vraie vie absente", o itálico emerge na tessitura textual, como a manifestação de um possível imaginário, fazendo salientar a constante oscilação da produção de Gracq entre essas duas realidades, ao mesmo tempo que traduz a sua postura face ao universo, de acordo com uma forma particular de ser ou de estar no mundo. É o que o autor deixará antever na forma como problematiza esta questão no seu ensaio consagrado a Breton.

"L'italique chez Breton vise ainsi à souligner souvent, et très heureusement, au milieu d'une phrase, le *point focal* autour duquel la pensée a gravité [...]. Nous coïncidons par cet artifice, avec le sentiment même d'*éclosion*, de libération soudaine, de brusque révélation de la pensée à elle-même qui a été celui de l'écrivain". (AB, I: 506-507)

Ao impor-se na mancha gráfica como a alteração da tipografia normal, permitindo-lhe destacar-se do seu contexto, a palavra em itálico assumirá "le rôle catalyseur de la trouvaille", para utilizar as palavras de Breton³⁶⁸, ao mesmo tempo que introduz pistas para a abordagem do texto:

"Le double plan que met en jeu l'italique superpose ici constamment l'impulsion dynamique initiale à la pensée

³⁶⁸ André Breton, *L'Amour fou*, citado por Julien Gracq em *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 506.

discursive finale – à travers la prose la plus surveillée qui soit (c'est souvent le miracle de la phrase de Breton) continuent à courir comme en filigrane les linéaments galvaniques et irremplaçables du *premier jet*". (AB, I: 507)

Se, pela sua diferença, o itálico propõe outros sentidos contrariamente aos caracteres normais, todavia, não os revelará totalmente. No seu propósito de orientar a leitura, sugere o indizível, significando apenas por conotação e assumindo uma função transferencial (e não referencial), uma vez que reenvia para uma realidade sem contudo revelar o seu sentido.

Entendido como a reconciliação entre o homem e o mundo, o Surrealismo parece aqui manifestar-se, abrindo o caminho a uma possível abordagem do imaginário do autor nessa sua oscilação entre o concreto e o abstracto, entre o real e a «surréalité». Se, como afirma Alquié, o Surrealismo procura "l'unité, la réconciliation de l'homme avec le réel et avec lui-même"³⁶⁹, será na poesia de Breton que Gracq verá, mais claramente, o apelo a essa união do homem com o universo, essa incarnação do desejo humano. O lugar desse encontro entre o poeta e o mundo situar-se-ia, em Breton como em Gracq, no domínio do imaginário fundado no onírico, o único lugar susceptível de acolher esse contacto, só possível através da comunicação poética.

No estudo consagrado a Breton, Julien Gracq exprime a sua opinião acerca da faculdade que as palavras possuem de evocar a realidade, se não até mesmo, a sobre-realidade:

"Nom, adjectif ou verbe, le mot considéré dans son isolement, «en liberté», polarise autour de lui comme de lui-même le meilleur de l'espoir de tout ce qui tend en nous à communier avec le monde, à s'identifier à lui, à le gouverner et à le comprendre mystiquement. C'est lui, et lui seul, qui porte

³⁶⁹ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Op. cit., p.114.

obscurément pour nous les couleurs de l'universelle participation.
 [...] Son seul énoncé constitue par lui-même une mimique affaiblie
 de l'opération essentielle de la magie: le mot, fondamentalement
 «évoque». (AB, I: 480)

A dupla acentuação representada pelas aspas e pelo itálico do verbo "évoquer" apresenta-se com o intuito de considerá-lo não no seu sentido mais habitual, como também no seu sentido etimológico, o de um apelo, fazendo, de repente, emergir uma nova realidade, apreendida pelo espírito ou pela imaginação. A palavra estabelece, assim, um elo entre a linguagem e o mundo da abstracção, quer se trate de um outro mundo ou de uma sobre-realidade³⁷⁰.

Julien Gracq parece admitir a existência de um "sortilège du mot"³⁷¹, traduzido por essa capacidade de a palavra convocar outros sentidos, dando assim a ver outras realidades. É nesta perspectiva que melhor se poderá compreender a manifesta preferência do autor pela criação de neologismos, que se afiguram elementos fundamentais da sua escrita. Na sua produção, em particular na vertente ficcional, a criação de nomes próprios, sobretudo de nomes de lugares que não integram nenhum atlas, impõe-se como uma necessidade da própria ficcionalidade da obra.

A forma como Gracq recorre à descrição pressupõe uma relação enigmática com o seu leitor, dando-lhe a descobrir o que apenas se sugere. É o que se poderá deprender da apresentação de Heide da qual não será fornecido qualquer outro detalhe concreto para além das suas vestes e das suas "mains roses", resumindo-se a sua imagem a uma pura abstracção.

³⁷⁰ "Car le mot, c'est le verbe; et le verbe, c'est Dieu" dizia Victor Hugo.

³⁷¹ "Ce dont il [Julien Gracq] est convaincu [...] c'est que des sortilèges se cachent à l'intérieur du mot, et que l'écrivain en conséquence, qu'il veuille ou non, est une espèce de sorcier, dont tout le devoir consiste à ne pas se laisser dépasser, dominer, vaincre lamentablement, comme l'apprenti de la légende", in Clément Borgal, *Julien Gracq, L'écrivain et les sortilèges*, Op. cit., p. 208.

“Toute idée de proportions ou de lignes, auxquelles on s’est accoutumé à rattacher les notions communes de la beauté, devait être chassée dès qu’on essayait d’apprécier le rayonnement sans égal de ce visage, qui semblait fait pour rendre éclatante aux yeux les moins prévenus la distinction essentielle de la *qualité* et du *degré*”. (CA, I: 29)

Reserva-se assim ao leitor a tarefa de interpretar e atribuir à entidade ficcional os traços que, de acordo com um imaginário colectivo, melhor parecem adequar-se-lhe nesse seu encontro com as palavras e a sua imaginação. Procedimento que reencontraremos em *Un beau ténébreux* aquando da descrição do catelo de Roscaër:

“Le paysage était d’une si surprenante et si singulière beauté que d’un accord tacite nous arrê tâmes nos deux voitures sur le bord du lac, et, longtemps, sans parler, nous demeurâmes absorbés par le spectacle”. (BT, I: 154)

Gracq parece justificar essa abertura que habitualmente reserva à leitura dos seus textos em termos que permitem também fazer salientar a excelência do objecto da sua descrição, neste caso particular, de Heide. “Nul peintre, nul poète n’eût essayé d’en rendre [son] éclat surnaturel sans un intime sentiment de *dérision*” (CA, I: 29), não sem antes deixar de referir a sua intenção: “qu’elle fût perçue [...] et ressentie comme *unique*” (CA, I: 30).

No discurso que pratica frequentes desvios e rupturas da linguagem assim afastada do referente só perceptível ao nível conotativo, sugerindo ao leitor múltiplas significações que o encaminham progressivamente no labirinto da decifração do sentido, Gracq constrói a sua poética do imaginário.

1. Viagem da escrita

Na entrevista concedida a Jean Carrière, Julien Gracq realça uma herança de leituras e de experiências³⁷² que se impõem à sua produção, quando se refere à forma como escrita e leitura “se sont [...] dès le début toujours entrelacées plus ou moins étroitement dans la série de [ses] livres”³⁷³. Se escrever também consiste em “reunir textos”, apelando-se à memória intertextual, ler implicará, assim, uma abordagem de outras vozes que se vêm cruzar no discurso do texto, vozes preferenciais dos diálogos que Gracq estabelece através da sua viagem pela escrita, permitindo a amplificação do sentido ao encaminhar a leitura para o seu imaginário.

Entre 1938, data em que *Au château d'Argol* será publicado por José Corti³⁷⁴ e 1992 em que, pelo mesmo editor, *Les Carnets du grand chemin* emergem na paisagem literária francesa, terão decorrido cinquenta e quatro anos da produção de Julien Gracq. Um grande caminho do conjunto diversificado da sua obra, traçado como “un chemin de la vie qui serait en même temps [...] un chemin de plaisir” (*EL*, II: 616). À tentativa de abordar a

³⁷² A sua produção, em particular a vertente crítico-reflexiva, reflecte essa cumplicidade ao mesmo tempo que deixa transparecer uma certa consciência de si próprio. Textos como *Les Eaux étroites* ou *La Forme d'une ville* demonstram como as leituras, as reflexões e as observações convergem para uma mesma visão do mundo.

³⁷³ Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Carrière, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1249.

³⁷⁴ Saliente-se que as publicações de Julien Gracq serão sempre asseguradas pelo mesmo editor, José Corti, seu amigo de sempre.

obra que se esconde por detrás de um pseudónimo³⁷⁵, impõe-se ir ao encontro da reserva de imagens conciliada com um fundo de leituras que, mesmo de forma inconsciente, marca a configuração de uma mitologia pessoal. Qualquer obra, ainda que reclame a sua autonomia, situar-se-á face a outros textos, a outras visões da literatura, que se oferecem ao diálogo.

Umberto Eco, assimilando ao seu discurso ficcional o seu discurso teórico com incidência na semiótica da interpretação, afirmará, através da voz do autor-modelo a que recorre em *L'Ile du jour d'avant*:

“Enfin, si de cette histoire je voulais extraire un roman, je démontrerais encore une fois que l'on ne peut écrire sans faire le palimpseste d'un manuscrit retrouvé – sans jamais parvenir à se dérober à l'Angoisse de l'Influence”³⁷⁶.

Em Gracq, esse cruzamento de vozes alia-se ao conjunto de registos da configuração da sua escrita. Se a tendência para uma actividade crítica que acompanha uma prática ficcional se acentua com os novos romancistas³⁷⁷, permitindo-lhes uma reflexão sobre a sua própria escrita, em Gracq esbatem-se as fronteiras de um discurso crítico contaminado pelo seu outro discurso poético ou ficcional.

Maria Alzira Seixo reconhecerá no estudo consagrado aos romances de António Lobo Antunes que

³⁷⁵ Julien Gracq é o pseudónimo de Louis Poirier, como já anteriormente se referiu.

³⁷⁶ Cf. Lourdes Câncio Martins, “Mélancolies de l'utopie: Umberto Eco et la quête des illusions postmodernes”, in Lourdes Câncio Martins (Org.), 2002. *Utopia e Melancolia*. Lisboa: Edições Colibri, p. 69. Refira-se, no entanto, que se trata aqui de um contexto pós-moderno, que se afasta do da construção do romance de Gracq.

³⁷⁷ Veja-se, por exemplo, esta bifurcação de interesses em Alain Robbe-Grillet e Michel Butor.

“poesia e ficção [...] não são categorias absolutamente distintas mas conceitos de índole enunciativa que se interpenetram e se diferenciam (relativamente) apenas pelo predomínio de certos tipos de operacionalidade textual”³⁷⁸.

Nesse sentido, importa olhar para a produção de Gracq e perspectivar o modo como o seu romance adquire marcas de trabalho poético, não apenas pela tonalidade lírica que por vezes assume, mas também pelo tratamento, em geral, da sua formulação discursiva.

Bernard Vouilloux³⁷⁹, ao estudar a diversidade das formas discursivas em que se apoia a escrita de Gracq, tentou estabelecer as distinções que, nas suas modalidades mais complexas, animam os textos do autor. Por um lado, as narrativas ficcionais, seja a sua estrutura de enunciação assegurada por um narrador heterodiegético³⁸⁰ (*Au château d'Argol*, *Un balcon en forêt*, «La Presqu'île»), homodiegético (prólogo e última parte de *Un beau ténébreux*), ou autodiegético (diário de Gérard em *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, “La Route”, “Le Roi Cophetua”). Por outro, o conjunto de textos não ficcionais³⁸¹, destacando o discurso poético dos textos agrupados sob o título de *Liberté Grande*, o discurso crítico da reflexão sobre André Breton, mas também das suas observações sobre o literário reunidas em *Préférences*, bem como em *En lisant en écrivant* e, finalmente, o discurso, igualmente fragmentário e tendo em conta ainda o literário, dos dois volumes de *Lettrines*.

Outros textos descritivos de tonalidade autobiográfica, com apenas cerca de uma dezena de páginas, onde se recorre a um discurso que se aproxima do

³⁷⁸ Maria Alzira Seixo. 2002. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote, p. 526.

³⁷⁹ Bernard Vouilloux. 1989. *Gracq autographe*. Paris: José Corti, pp. 19-20.

³⁸⁰ De acordo com a terminologia utilizada por Genette. Cf. “Discours du récit” in *Figures III*. Paris: Seuil, pp. 252-259.

³⁸¹ Nesta sua tentativa de classificação da obra de Julien Gracq, Bernard Vouilloux afasta o género dramático, não considerando a peça de teatro *Le Roi pêcheur*.

que encontraremos em *Lettrines*, poderão ainda ser reunidos de acordo com uma perspectiva temática. Com efeito, *Les Eaux étroites*, "Souvenir d'une ville inconnue", *La forme d'une ville* e *Autour des sept collines* reenviam, logo a partir do título, para uma vertente geográfica da preferência do seu autor, "insatiable amateur de paysages", como o designou Patrick Drevet³⁸².

Mireille Noël³⁸³ levará mais longe a consideração desta perspectiva temática, ao tentar classificar a produção do autor baseando-se no paratexto - "tout ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public"³⁸⁴ - detendo-se, em particular, nos títulos das obras. Títulos³⁸⁵, para os quais o próprio Gracq parece querer chamar a nossa atenção.

"Il n'est pas rare - on l'a déjà remarqué - qu'un écrivain, lorsqu'il dispose des qualités de mise au point indispensables, et du don de la formule, mette en évidence au sein même de son oeuvre la clé qui sert à l'ouvrir sous la forme significative du *titre*".
(AB, I: 429)

³⁸² Patrick Drevet. 1998. *Le vœu d'écriture*. Paris: Gallimard, p. 106.

³⁸³ Mireille Noël. 1994. "Lisières de l'œuvre de Julien Gracq, du paratexte au texte", in *Poétique* n° 100 (Nov), p. 451.

³⁸⁴ Gérard Genette. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil, p. 7.

³⁸⁵ Acerca do paratexto, essa fronteira da literatura até aqui pouco estudada na obra de Julien Gracq, o autor refere-se em termos explícitos: "L'ange gardien de nos lectures, si grand, si expéditif économiseur de notre temps. Celui qui, devant un compte rendu enthousiaste, un titre qu'on nous vante, un livre qu'on hésite à acheter, nous souffle à l'oreille, gentiment, décidément, toujours obéi: «Non. Pas celui-là! Laisse. Celui-là n'est pas de ton ressort. Celui-là n'est pas pour toi.» Quand il m'est arrivé par la suite de me trouver dans l'obligation de le vérifier, je n'ai guère eu à revenir sur le bien-fondé de cette abstention spontanée. D'autant plus difficile à expliquer qu'elle se détermine sur les indices aussi dérisoires que capricieux: le titre du livre tout autant que la photographie de l'auteur, le *créneau* que la critique lui assigne dans la production littéraire, le ton de cette critique, la personnalité de ses thuriféraires et de ses ennemis. Tout volume mis dans le circuit semble être le lieu d'une émanation *sui generis* qui guide vers lui en aveugle, toutes antennes alertées, un certain public et en écarte un autre, par l'effet d'une étrange sexualité littéraire" (CGC, II: 1080-1081).

Mireille Noël não será alheia a esse apelo ao procurar nos títulos uma "chave" que possa abrir os caminhos da leitura. Se considera que eles reenviam, na sua maior parte, para a vertente geográfica do texto (*Au château d'Argol, Le Rivage des Syrtes, Un balcon en forêt, La Presqu'île, La Route, Les Eaux étroites, La Forme d'une ville, Autour des sept collines* e *Carnets du grand chemin*), tem também em conta uma perspectiva literária (*André Breton* seguido do sub-título *Quelques aspects de l'écrivain, La littérature à l'estomac, Préférences, Lettrines, Lettrines 2, En lisant en écrivant*) ou ainda a do protagonista (*Un beau ténébreux, Le Roi Pêcheur, Le Roi Cophétua*)³⁸⁶.

Qualquer que seja o critério utilizado para a classificação desta obra multifacetada, não poderemos deixar de considerar na sua abordagem a inscrição de experiências recordadas de momentos vividos, de paisagens (re)visitadas, conjugando-se o escrito, o lido e o vivido e, assim, também se moldando o real através do imaginário³⁸⁷. Se, de qualquer modo, se pode aqui evocar a dimensão da autobiografia, Bernard Vouilloux dirá, no entanto, sobre esta que ela "n'est pas un genre (ou n'en a pas): elle se les donne presque tous, noyautant le récit, le journal, le dialogue"³⁸⁸. O que poderíamos talvez afirmar é que em Gracq a ambiguidade da indefinição genológica decorre sobretudo da visão poética que marca o discurso do conjunto dos seus textos. É o que nos leva a constatar que esses registos não são tão diversificados como se afiguram. Se para Gracq "le commentaire sur l'art d'écrire est mêlé de naissance, inextricablement, à l'écriture" (*EL*, II: 560), o reflexivo também poderá afinal integrar-se na ambiguidade do romanesco que marca *Les Eaux étroites*, onde a descida de um rio levará o protagonista - narrador,

³⁸⁶ Genette estabelece uma distinção entre os títulos que se referem a lugares ou pessoas, designando como «thématiques» e «rhématiques» aqueles que reenviam para a literatura, ou seja, para o texto como obra e como seu objecto de reflexão. Cf. Genette, *Seuils*, *Op. cit.*, pp. 73-89.

³⁸⁷ Neste sentido, um texto de ficção parece apresentar-se indissociável das suas condições pragmáticas, quer se trate do contexto histórico-cultural, das suas condições de produção ou de recepção. De acordo com a reflexão de Wittgenstein sobre o acto de linguagem, os textos ficcionais também se apresentarão como «formes de vie».

³⁸⁸ Bernard Vouilloux, *Gracq autographe*, *Op. cit.* p. 19.

confundindo-se com o autor, a tecer uma série de reflexões que se desdobram numa outra descida ao interior do seu próprio eu. Trata-se dessa “promenade entre toutes préférée, [...] qui nous ramène en quelques heures à notre point d'attache, à la clôture”. (*EE*, II: 527)

Retorno ao “point d'attache”, retalhos de uma vida decorrentes de uma reflexão, diríamos, autobiográfica. Apesar das distintas formas de expressão que, à primeira vista, sobressaem do conjunto da sua obra, o autor propõe-se reunir escrita ficcional e escrita crítica numa mesma prática, numa mesma substância literária, encarada sob ângulos diferentes. É a configuração desta prática de escrita que leva Philippe Berthier³⁸⁹ a apelar para a necessidade de se ultrapassar o quadro da verosimilhança formal ou psicológica dos textos. Se uma narrativa ficcional pode incluir reflexões de crítica ensaística, o que em Gracq, no entanto, não será uma prática tão evidente, o mesmo fenómeno poderá funcionar em sentido inverso. De acordo com o autor, não se deverá desviar os seus textos críticos de um fundo romanesco, restos de ficção reunidos numa espécie de atelier ou de reserva material fundados nos “archives imaginaires”, segundo a sua própria expressão (*EL*, II: 557), uma vez que se trata finalmente sempre do mesmo mundo, nessa forma de afirmar um dos traços mais marcantes da modernidade de Gracq.

Em *Un beau ténébreux* não passará despercebida a inscrição de um fragmento crítico sobre *La vie de Rancé* de Chateaubriand³⁹⁰, bem como algumas reflexões seguidas de citações de Baudelaire, ou referências à leitura

³⁸⁹ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d'un certain usage de la littérature, Op. cit.*, p. 237.

³⁹⁰ “Lu ces jours-ci *La Vie de Rancé* de Chateaubriand, - poussé sans doute par cet instant divinatoire qui me mène toujours en aveugle vers le livre le plus singulièrement assaisonné à mon humeur. Livre étonnant, abruptement griffonné, je veux dire tracé de l'ongle négligent, fabuleux, du *griffon*, du monstre au coup de patte d'éclair qu'est l'écrivain-né. [...]” (*BT*, I: 205).

[...] Au fond, c'est Stendhal, ce faux anarchiste, qui a donné après coup une base mythique au mariage selon le Code. Il lui devait bien cela, après lui avoir emprunté son style, comme disent les manuels”. *Id. Ibidem*, p. 170.

de Goethe e Stendhal³⁹¹, que se inscrevem no diário de Gérard, narrador e personagem de escritor que alterna o tempo de férias no “Hôtel des Vagues” com o da elaboração de um ensaio sobre Rimbaud³⁹², reenviando, desse modo, para as tendências simbolistas e românticas desse outro discurso que assume a ficção.

Através da confusão de vozes que se estabelece ao longo da viagem da escrita, nestes “deux parcours rituels [...] qui n’auraient jamais dû se recouper” (*EL*, II: 530-531), o leitor encontrará as marcas de uma identidade discursiva onde o imaginário não deixará de se inscrever. Como se se tratasse dessa viagem que atravessa *Les Eaux étroites*, aproximando “le présent et l’imparfait, [qui] inextricablement, se mêlent dans le défilé d’images de cette excursion” (*EE*, II: 550).

O barco, como metáfora da própria escrita, abre a única possibilidade de se revisitar o país da infância, no entanto, afastado do espaço referencial como um lugar virtual.

“Dès qu’on s’engageait sur l’Évre, on pénétrait dans un canton retranché de la terre, dont la barque seule pouvait livrer la clef”. (*EE*, II: 530)

³⁹¹ Podemos ainda encontrar nesta obra outras alusões de teor crítico: “[...] c’est que l’idée de Goethe n’a pas rencontré sa chance parce que l’homme social ne pouvait pas la lui donner sans nouer une chaîne de catastrophes”. *Id. Ibidem*, p. 170.

[...] Au fond, c’est Stendhal, ce faux anarchiste, qui a donné après coup une base mythique au mariage selon le Code. Il lui devait bien cela, après lui avoir emprunté son style, comme disent les manuels”. *Id. Ibidem*, p. 170.

1.1. Mecanismos da amplificação do sentido

O alcance da linguagem poética sendo superior ao que se diz, permite passar da realidade por ela organizada a uma outra que a transcende pela amplificação dos sentidos. Uma dinâmica em que intervém a imagem, tal como a vê Burgos, um lugar de encontro de dois mundos diferentes que aí poderão trocar as suas forças.

Como a viagem pelo espaço e pelo tempo da escrita, o barco desencadeia o movimento ambivalente de retorno e de projecção, através do qual uma identidade se procura não sem evocar os trajectos do discurso autobiográfico.

“Les domaines d’Arnheim existent, et chacun au moins une fois dans sa vie les a rencontrés – mais le courant inexplicable qui saisit et porte sur l’eau l’esquif recourbé comme un croissant de lune, c’est le battement du sang jaune, et comme une palpitation continue d’avenir. Les images que déroule tout voyage initiaque renvoient chacune en énigme à une rencontre préfigurée qu’elles font pressentir qui les achèvera”. (*EE*, II: 550)

Imagens que, no dizer de Gracq, se afiguram “[des] promesses vagues et en même temps véhémentes que nous font à chaque instant l’heure, le temps, et la saison” (*EE*, II: 545), não reenviando, contudo, para a imortalidade do homem enquanto escritor, mas antes para um homem outro que a escrita permitiria encontrar.

³⁹² “Je comptais travailler ferme à cette étude sur Rimbaud [...]”. *Id. Ibidem*, p. 121.

“La promesse d’immortalité faite à l’homme, dans la très faible mesure où il m’est possible d’y ajouter foi, tient moins, en ce qui me concerne, à la croyance qu’il ne retournera pas tout entier à la terre qu’à la persuasion instinctive où je suis qu’il n’en est jamais tout à fait sorti”. (*LT2*, II: 293)

Essa abertura «[des] chemins de vie» (*EE*, II: 550) através do discurso ficcional, torna-se talvez mais evidente no tratamento da paisagem, fazendo emergir, ao nível das imagens, conteúdos de pensamento que permitem transformar a vida em lenda.

“[...] C’est la vie plutôt sur ces friches sans âge et sans chemin qui largue ses repères et son ancrage et qui devient elle-même une légende anonyme et embrumée [...]”. (*EE*, II: 548)

Entre a paisagem da memória e do imaginário situa-se o terreno particular da sua escrita, na referência das imagens à Bretanha e ao Loire como lugares que gradualmente assumem contornos feéricos, mágicos, lugares configurados também pelo espírito das lendas, nomeadamente o das florestas de Argol e de Falizes, a que anteriormente já nos referimos. O mundo “devient chemin, où déjà quelqu’un marche ou va marcher” (*EL*, II: 565), tornando-se, desse modo, também caminho dos pressentimentos: “Si tout est chemin tout est aussi pressentiment” (*EL*, II: 616).

A viagem da escrita, através da paisagem, permitirá ao texto encontrar e, assim, dar a ler novos sentidos para o mundo, de certa forma contrariando a perspectiva narratológica, para a qual a descrição se apresenta como a inscrição de uma pausa no discurso ficcional. Em Gracq, este constrói-se através da descrição, que não cessa de lhe impor a sua dinâmica poética. Sobre esta, Saint-John Perse dirá que “plus qu’un mode de connaissance [elle]

est d'abord mode de vie et de vie intégrale"³⁹³. Assim se viria revelar uma plenitude de sentido a que se refere Burgos³⁹⁴, susceptível de apagar as interpretações fragmentárias, ao assegurar a presença do ser no dizer.

Gracq não deixará de manter um diálogo com os espaços que emergem à superfície da sua memória, nomeadamente com Nantes, reconsiderada em *La forme d'une ville*, "Nantes [...] où ces années d'antecipation exaltée entretiennent avec celles d'aujourd'hui et de demain un dialogue libre" (FV, II: 844), mas também com outros espaços marcados pela guerra, da qual apenas ouvira falar, que reaparecem através de

"une espèce de diorama fantastique, à demi-irréel, où les événements, les images se bouscullaient, excitaient violemment l'imagination"³⁹⁵.

Essa atmosfera "à demi-irréel" da guerra reaparecerá, anos mais tarde, nas páginas de *Un balcon en forêt*, onde se descreve igualmente um conflito que tarda em chegar.

Não poderemos deixar de pensar ainda em *Le Rivage des Syrtes*, um texto todo ele construído a partir de uma guerra imaginária que o discurso prolonga nas suas formas de a repetir, através de uma visão criada pelo que E. Faye designará como "une arrière tranquille, une poche d'Éden sur le front de l'enfer"³⁹⁶.

³⁹³ Saint-John Perse, "Poésie" in *Œuvres Complètes*, citado por Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 188.

³⁹⁴ *Id. Ibidem*, pp. 186, 187 e 188.

³⁹⁵ Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Carrière, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*

³⁹⁶ Éric Faye, *Le sanatorium des malades du temps*, *Op. cit.*, p. 39.

Aí talvez se possa encontrar “un enchantement euphémisant”, que traduz uma “nostalgie de l’expérience enfantine, consubstancielle à la nostalgie de l’être” de que fala Gilbert Durand.

Se Gracq recusa um inventário realista dos espaços, também renunciará ao dos tempos que restituíriam a sua experiência da duração.

No entanto, um livro não parece nutrir-se exclusivamente do material que lhe fornece a vida, mas, como dirá Gracq, “aussi peut-être surtout de l’épais terreau de la littérature qui l’a précédé” (PF, I: 864), apelando para a dimensão virtualmente infinita da literatura. Se, como afirma Berthier, “ce sont les livres qui alimentent les livres”³⁹⁷, uma obra deverá inevitavelmente seguir outra, configurando a trama, virtual e infinita da literatura universal. E porque, para Gracq, “tout livre pousse sur d’autres livres” (PF, I: 864), parece bem justificar-se a observação de Éric Faye:

“c’est bien plus dans un vieux grenier littéraire que dans les faits et gestes de sa vie quotidienne qu’il faut chercher la genèse des fictions de Julien Gracq”³⁹⁸.

Se é certo que a vida, as viagens, as recordações de Gracq afloram no trajecto dos seus textos, abrindo vias de leitura do seu imaginário, a herança literária, que acumulou ao longo do processo de leituras, não se deixará também apagar, ao impor ao leitor outros caminhos invisíveis.

Qualquer escritor, observa Philippe Berthier, consciente ou inconscientemente, dirá sempre algo que já tinha sido dito e mesmo, quando pousar a caneta, outros pegar-lhe-ão prolongando esse trabalho, encarado como “*work in progress*” (EL, II: 654). De acordo com esta perspectiva, depois

³⁹⁷ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d’un certain usage de la littérature*, Op. cit., p. 224

³⁹⁸ Éric Faye, *Le sanatorium des malades du temps*, Op. cit., pp. 38-39

de escrito o primeiro livro do mundo, o único realmente redigido sobre um fundo branco, os outros teriam fatalmente de o retomar e continuar. É neste sentido que Gracq virá afirmar que

“Tout livre en effet se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie mais aussi peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui”. (PF, I: 864-865)

Inerente ao acto de produção, o escritor irá, assim, “transforme[r]” e “restitue[r] la matière littéraire qui préexiste à lui” dando assim continuidade ao trabalho de (re)escrita³⁹⁹.

A abordagem desta questão reenvia-nos para o conceito de texto proposto por Julia Kristeva em *Semeiotikè*, quando considera o jogo de interacções textuais na prática do discurso literário:

“[Le texte] est une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent”⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Trata-se de uma questão que tem feito reflectir os escritores, nomeadamente Augusto Abelaira no posfácio a *Quatro paredes nuas*: “Porque é que um autor escreve este livro e mais aquele e outro ainda, quando entre esses livros não há, possivelmente nem podia haver, nenhuma separação, todos eles fluem no íntimo de uma infinita melodia, todos eles traduzem a busca de um mesmo equilíbrio, e em vez de muitos são, não podem deixar de ser, um único, um só, um todo indivisível?” Cf. Augusto Abelaira. 1972. *Quatro paredes nuas*. Lisboa: Bertrand.

⁴⁰⁰ Julia Kristeva. 1969. *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, Coll. Tel Quel, p. 113.

“[...] Le texte littéraire s’insère dans l’ensemble des textes: il est une écriture réplique (fonction ou négation) d’un autre (des autres) texte(s)”⁴⁰¹.

É o que parece também sugerir a imagem do palimpsesto, a que recorre o escritor em *Un beau ténébreux*:

“Qui peut savoir quelle puissance de conjuration recèle ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit. Toute oeuvre est un palimpseste – et si l’oeuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique”. (BT, I: 146)

Gracq parece assim ir ao encontro da visão teórica de Genette⁴⁰² ao considerar o palimpsesto como uma filigrana secreta, um desenho invisível que, em qualquer texto, tende a orientar as constelações de imagens que darão forma ao imaginário do autor⁴⁰³.

Ligado à problemática da intertextualidade, o palimpsesto referir-se-ia, assim, à possibilidade de encontrar, por detrás do texto presente, inscrições anteriores, já desvanecidas, mas ainda recuperáveis⁴⁰⁴. Inscrições que

⁴⁰¹ *Id. Ibidem*, p. 181.

⁴⁰² Gérard Genette. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

⁴⁰³ Sobre esta problemática, ver também Carlos Reis que explica como o palimpsesto provém do domínio da paleografia, mas pode ser associado à prática da intertextualidade. Em termos estritos, designa o pergaminho de onde foram raspadas inscrições iniciais, para que outras pudessem ser escritas. Através de procedimentos técnicos sofisticados, torna-se então é possível reavivar e reler essas inscrições iniciais. Cf. Carlos Reis. 1999. *O conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina, p. 189.

⁴⁰⁴ Já Baudelaire, ao comentar as reflexões de Thomas de Quincey, adiantaria essa possibilidade colocando a questão: “Qu’est-ce le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d’idées, d’images, de sentiments sont tombés successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais

representariam também um conjunto de influências subjacentes, mais ou menos perceptíveis mas que orientam o imaginário do autor, apresentando como uma chave para a sua leitura.

Se a leitura da vida também possui uma “chave”, como afirmou Gracq na entrevista concedida a Jean Carrière, talvez seja na infância que ela se possa encontrar como resposta para muitas das suas opções. É o que nos permite, aliás, entender o fascínio que viria a marcar, para sempre, o seu imaginário decorrente do seu contacto com Wagner, através da ópera *Parsifal*⁴⁰⁵. Uma descoberta e uma revelação que seriam decisivas para o jovem de dezoito anos⁴⁰⁶, constituindo a primeira etapa de uma longa viagem, “voyage magique [...] de l'issue duquel tout va dépendre” (*PF*, I: 849), viagem interior que não deixará de continuar e intensificar ao longo da sua vida de escritor e onde parecem já à partida encontrar-se condensados todos os ingredientes da sua obra de modo a abrir-nos as portas da sua compreensão.

Se a música de *Parsifal* despertou Gracq para o mito do Graal, como tem sido amplamente defendido pela crítica, a imaginação, que molda as suas narrativas, estaria assim ligada à infância e ao mito⁴⁰⁷. Do ponto de vista de

aucune en réalité n'a péri. Toutefois, entre le palimpseste qui porte, superposées l'une sur l'autre, une tragédie grecque, une légende monacale, et une histoire de chevalerie, et le palimpseste divin créé par Dieu, qui est notre incommensurable mémoire, se présente cette différence, que dans le premier il y a comme un chaos fantastique, grotesque, une collision entre des éléments hétérogènes; tandis que dans le second la fatalité du tempérament met forcément une harmonie parmi les éléments les plus disparates”. Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, p. 505.

⁴⁰⁵ É o próprio autor que o sugere quando, em 1981, afirma a Jean Roudaut as razões da sua predileção pela ópera: “L'opéra, avec son entreprise totalitaire sur son public – le livret, le texte, les décors, l'action, la musique – est sans doute resté pour moi l'image même, en art, de l'indépassable, en même temps que de l'ébranlement affectif maximum”. Cf. Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Roudaut, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1219.

⁴⁰⁶ De acordo com a cronologia de Julien Gracq apresentada por Bernhild Boie no primeiro volume das suas *Obras Completas* reunidas na coleção Pléiade, o autor terá mesmo assistido no dia 28 de Janeiro de 1929 à representação da ópera de Wagner. Cf. *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, pp. LXV-LXVI.

⁴⁰⁷ Baudelaire deixar-se-ia também seduzir pelo mito: “Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le retrouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées”. Cf. Charles Baudelaire. 1976. “Critique musicale”, in *Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 792.

Eliade, este, enquanto "histoire sacrée", afigura-se, simultaneamente, uma narrativa e uma revelação. "Toute mythologie est une ontophanie", observa ainda este autor em *Mythes, Rêves et Mystères*⁴⁰⁸, reenviando para a sua definição de um tempo primordial, das origens. Assim repensado por Gracq, nas formas que lhe confere o trabalho do seu imaginário, o mito do Graal poderá ser entendido como confrontação de duas visões do eu, sobre a sua vida interior e tomando-se como objecto da sua própria crítica.

Apesar do fascínio *ab initio* pela obra de Wagner, ou porventura devido a ele, esta não deixará de ser submetida à transformação da sua reinvenção. Trata-se, aliás, de uma tendência que parece orientar a abordagem de qualquer mito. "Liquidation" de um mito, dirá Michel Murat⁴⁰⁹, precisamente a mesma visão que Theodore Ziolkowski apresenta no estudo consagrado a Wagner:

"The first step toward the demythification of Wagner's *Parsifal* is to recognise that historically the opera is located in a continuum of works ranging from primal myth to modern parody"⁴¹⁰.

Se a representação da ópera de Wagner a que Gracq assistiu em 1929 parece ter marcado para sempre a sua produção o Surrealismo, a partir do ano seguinte exercerá sobre ela uma outra influência indelével. Na confluência

⁴⁰⁸ Mircea Eliade citado por Pierre Brunel, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁰⁹ Michel Murat, *Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 179.

⁴¹⁰ Na perspectiva de Theodore Ziolkowski, a abordagem do mito implica uma reinvenção por parte de cada autor: "Obviously the legend of Parzival and the Holy Grail has never constituted a single, constant, authorized version but comprises a mass of movable parts which each author has felt free to modify as seemed appropriate. Even the Grail itself is mutable: for Wolfram von Eschenbach it was a mysterious stone with magical properties, while for other writers it was associated with the chalice used at the Last Supper [...]", in Werner Sollors (Dir), 1993. *Thematic Criticism*. Massachusetts: Harvard University Press, p. 271.

das duas encontrar-se-á a sua problematização do mito do Graal⁴¹¹, que, à semelhança dos surrealistas, fará salientar uma vertente essencialmente terrestre da sua busca, opondo-se, desse modo, à dimensão religiosa, a ele inerente. É nas convicções religiosas do autor que Michel Murat irá procurar uma justificação para esta sua reinterpretação:

“Chez Gracq comme chez Breton, l’hostilité au christianisme procède d’une conviction intime et d’une nécessité tactique: il s’agit, en contestant le monopole des religions, d’arracher le sacré à la transcendance”⁴¹².

Nesta conformidade, a verdadeira orientação do percurso dos heróis de Gracq ir-se-á basear numa aventura terrestre, decorrente do eterno confronto com o enigma da própria vida, que se impõe à tentativa de decifração do seu sentido: um sentido difícil de alcançar, continuamente desdobrado e amplificado pelos ecos do discurso, que o fazem passar do desconhecido ao invisível e à morte.

No cruzamento de tendências e influências, os textos aludem também à tradição gótica. A sua aproximação do romance negro torna-se mais evidente em *Au château d’Argol*, a primeira narrativa ficcional do autor⁴¹³, não só pelos

⁴¹¹ Três anos antes da publicação de *Roi Pêcheur, Un beau ténébreux* faria também alusão ao mito do Graal, designando-o como “une aventure terrestre” e, assim, reenviando para uma sua abordagem terrena, em detrimento de uma abordagem espiritual, como teria sido entendido até então.

⁴¹² Michel Murat. 1991. *Julien Gracq*. Paris: Belfond, p. 180.

⁴¹³ No entanto, uma outra abordagem desse mesmo texto será sugerida por Gracq na entrevista concedida a Jean Roudaut onde afirma: “J’ai commencé à vingt sept ans par *Au château d’Argol*, qui était un livre d’adolescent. Bien sûr, on peut le lire sur le mode parodique. Mais il n’a pas été écrit dans cet éclairage. Il a été écrit dans une sorte d’enthousiasme, qui tenait peut-être en partie à ce que je débouchais tardivement dans la fiction, sans préparation aucune, ni essai préalable. Je ne me refusais rien”. Entrevista de Julien Gracq concedida a Jean Roudaut, in Julien Gracq, *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 1226.

temas abordados⁴¹⁴, como pelos seus processos estilísticos, para além de uma referência explícita que se lhe faz no *incipit*: o amigo que aconselha o herói a comprar o castelo é apresentado como “amateur de Balzac, d’histoires de chouannerie et aussi de romans noirs” (CA, I: 7).

Castelo que já reenvia para um dos elementos centrais do dispositivo romanesco gótico, apresentando-se como um dos espaços de fixação do imaginário colectivo da época. “Pas un roman noir sans un château”, afirma Jean Roudaut⁴¹⁵. A sua função assenta no extremo fechamento desse espaço particular, incitando aos excessos, incluindo o da sua violação.

“Lieux clos, verrouillés, protégés, dont le *château* sous toutes ses formes était devenu pour nous, depuis le Moyen Âge, l’emblème inusable”. (LT, II: 172)

Apesar de Gracq apenas fazer explicitamente referência a dois castelos, nomeadamente em *Au château d’Argol* e em *Le Roi Pêcheur*, outros lugares, dotados de uma simbologia idêntica, abadias ou conventos, irão deter a mesma função na construção do seu imaginário. Tal parece ser o caso do Hôtel des Vagues (*Un beau ténébreux*), o Almirantado (*Le Rivage des Syrtes*) e a casa-forte de Falizes (*Un balcon en forêt*), desdobrados, por sua vez, no castelo de Roscäer (*Un beau ténébreux*) e na ilha de Vezzano (*Le Rivage des Syrtes*).

No entanto, a forma como Gracq os parece considerar não implica a perseguição e o aprisionamento, segundo a tendência do romance gótico, mas

⁴¹⁴ Sobre este assunto, consultar o prefácio de *Au château d’Argol* onde Gracq afirma que “Le répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves, nous enchantant surtout par sa complète familiarité, et donnant au sentiment du malaise sa virulence indispensable en prévenant d’avance que l’on va trembler, n’a pas semblé pouvoir être laissé de côté sans que fût commise une faute de goût des plus grossières”. Cf. “Avis au lecteur”, in Julien Gracq, *Au château d’Argol*, *Op. cit.*, p. 5.

⁴¹⁵ Jean Roudaut. 1959. “Les demeures dans le roman noir” in *Critique*, n° 147-148, août-septembre, pp. 713-736.

antes a tentação da aventura. A experiência dos limites não se associará assim a torturas infligidas por um tirano ou um ser monstruoso. Trata-se aqui de outros limites a transpor, da transcendência do sujeito pela experiência do absoluto. O castelo, tal como nos pareceu impor-se ao discurso do imaginário do autor, apresenta a ambiguidade da sua forma fechada susceptível de abrir as portas da aventura, libertando, abrindo outras possibilidades, dando a ver e a imaginar outras realidades e diferentes situações.

Neste sentido, o lugar protegido do castelo, “verrouillé”, “protégé”, de que nos falava Gracq em *Lettrines*, afigura-se um espaço privilegiado de reunião dos eleitos, não sem deixar de evocar os castelos de Breton no seu *Premier Manifeste* e em *Révoluer à cheveux blancs*. É o próprio autor que, no ensaio a ele consagrado, sugere esta aproximação, considerando-o uma “image motrice d’envergure” (AB, I: 414) da mitologia surrealista. Se o castelo, assim problematizado por Gracq, é também como no romance gótico, o lugar por excelência da tentação, esta, no entanto, não encontrará nele o sentido de condenação, mas de transposição do limiar que separa a vida da morte e o real do imaginário.

Para Gracq, como para Breton, o desejo revelar-se-á nas formas de se tentar aceder ao conhecimento de uma «surréalité». Orientado para as alturas, na figuração dessa tentativa de conhecimento do absoluto, o castelo não deverá, no entanto, ser desligado das profundezas onde assenta a sua estrutura. Só assim se poderá compreender o sentido da aventura do homem, que requer o seu investimento total: do corpo e do espírito. O que torna o subterrâneo, “[un] passage secret” (CA, I: 87), como imagem indissociável do castelo onde o acesso à libertação sempre esconde o seu lado obscuro e misterioso, o dos perigos subjacentes à passagem (iniciática), “ce passage secret”, através da qual se metaforiza o ventre e o túmulo: duplo desejo, de (re)nascer e de morte. “Le souterrain, complice de quelque amour secrète et criminelle” (CA, I: 88).

Gracq dará sempre preferência aos lugares fechados, que se abrem mais a uma “passagem secreta” da identidade à alteridade, um simples quarto, um hotel, uma ilha, um castelo. O fechamento que os une torna-se uma ideia recorrente que se inscreve no discurso do seu imaginário, susceptível de multiplicar as formas de a manifestar e intensificar. Associando-se ao concreto o abstracto, o fechamento do mecanismo secreto das portas do castelo de Argol dir-se-á também pelo reforço da sua evocação, um “silence impénétrable” (CA, I: 89), envolvido ainda por “[des] ténèbres sordides” (CA, I: 90). Assim se chegará a construir a imagem do “lieu interdit” (CA, I: 89), da violência e da violação. Regressando sozinho ao castelo de Argol, Albert vai então assumir a dimensão de sombra e de morte que também marca o desejo.

Em *Le Rivage des Syrtes*, a imagem do castelo transferir-se-á para outra oposição do cume, do monte e do seu subterrâneo, representada, em particular, pela ilha de Vezzano, “[une] sorte d’iceberg rocheux” (RS, I: 680). É para aí que Vanessa conduzirá Aldo, para essa ilha escarpada, mal afamada, outrora lugar de passagem da pirataria, no passado, “donjon ébréché”, “point noir piqué sur la carte” (RS, I: 683). Ilha, como lugar interdito, que associa agora, ao seu fechamento, o da sua gruta, propício às encenações do erotismo, segundo a visão surrealista de uma “cérémonie fastueuse dans un souterrain”⁴¹⁶: a da celebração da união amorosa das duas personagens, mas também da de dois espaços, continente e conteúdo, que o discurso do imaginário aproxima através da referência simbólica às “entrailles mêmes de la roche” e ao cume fálico da ilha, configurado pelo vulcão Tängri, “le rocher jaillissait à pic de la mer, presque irréel [...]” (RS, I: 680).

O amor também conduzirá à morte, tal como verá André Peyronie⁴¹⁷, a partir da cena erótica na gruta. Com efeito, pela intensificação da imagem do

⁴¹⁶ Paul Éluard. 1968. *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 724.

⁴¹⁷ André Peyronie. 1995. “Julien Gracq et le roman noir”, in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*, Angers, *Op. cit.*, p. 232.

vulcão Tängri, Gracq reúne numa figuração metonímica as duas vertentes do desejo que se impõe à transgressão dos limites dos espaços e da vida.

É a imagem do lugar elevado e do subterrâneo actualizada pelo discurso que permitirá o desenvolvimento do desejo e assim da narrativa. Através da imagem particular do vulcão, Gracq também reúne numa figura única e emblemática as duas vertentes de uma mesma temática.

Em *Un balcon en forêt*, os quatro soldados irão instalar-se na casa-forte de Falizes, ampliada, também ela, por um subterrâneo. Após uma espera prolongada (não sem deixar de evocar a espera de uma gestação), a casa-forte explodirá sob as bombas da guerra entretanto desencadeada, funcionando como túmulo para dois dos soldados (Hervouët e Olivon). Contudo, Grange e Gourcuff escaparão pelo subterrâneo, não aqui entendido como nos romances anteriores, como signo de transgressão, mas sim o de um caminho para a libertação. Libertação, mas também prelúdio de morte.

Ao reactivar algumas das motivações constantes da narrativa gótica, nomeadamente a transgressão dos interditos, da revelação do conhecimento, da oposição vida-morte, dos lugares elevados e dos subterrâneos, Gracq confere-lhes outras formas e sentidos, moldados pelo discurso do seu imaginário.

Como os seus heróis, Albert, Gérard, Aldo ou Grange, ele também parece empenhar-se nessa busca do sentido que a escrita oculta e desdobra na viagem pelas páginas dos seus livros. Sentido poético que se encontrará na passagem da realidade ao real.

“C'est donc l'acte poétique qui, en dénonçant l'identité et en attisant à tous les niveaux les conflits du Même et de l'Autre, réalise les contradictions, les ruptures, les chutes, les dégradations d'énergie, toutes ces «catastrophes» du monde et de l'être qui vont permettre de remonter à l'unité du sens: c'est sur

l'acte poétique ainsi entendu que repose le passage de la réalité au réel"⁴¹⁸.

1.2. Discurso do Imaginário

A preocupação com o «dizer poético» não é recente e remonta à Antiguidade Clássica⁴¹⁹. A célebre distinção entre «poiësis» e «mimësis», estabelecida por Aristóteles, terá aqui a sua aplicabilidade. «Poiësis» prefiguraria o acto de “criar”, isto é, de produzir obras («poiein»); no entanto, argumentava o autor da *Poética* que não poderia haver criação sem «mimësis», ou simulação de acções ou acontecimentos imaginários. Seria em função destas duas concepções que Aristóteles definiria o papel do «poeta» e do «historiador»: ao primeiro caberia dizer «as coisas inventadas», ao segundo os factos que sucederam.

A situação polar em que Aristóteles coloca o poeta e o historiador presta-se, de certa forma, para melhor se compreender Gracq no seu papel de ficcionista, mas com uma formação académica de historiador, ao longo do processo de elaboração da sua obra. Nela se encontrará essa linguagem que

⁴¹⁸ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 200.

⁴¹⁹ A mais célebre das poéticas, a de Aristóteles, era, no entender de Todorov, essencialmente, uma teoria sobre as propriedades de certos tipos de discurso literário, tendo sido, nesse sentido, que os formalistas russos tentaram (re)utilizar o termo «poética». A este, Roman Jakobson preferirá a designação «Ciência da Literatura», também utilizada por Roland Barthes. Acerca desta problemática, ver Roman Jakobson. 1963. “Linguistique et poétique”, in *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Minuit, e Roland Barthes. 1966. *Critique et Vérité*. Paris: Seuil.

parece veicular a “verdade” através do «que se diz» e essoutra que modela o discurso mais orientado para si mesmo e centrado no seu próprio material, no seu «dizer», no «como se diz», tendo em conta, como reconhece o autor, “l’émotion esthétique plutôt que celle de la révélation”, que se prende, também segundo a sua observação, com “les moyens, la qualité du style, de l’écriture”⁴²⁰.

Se a abordagem da ficção de Gracq parece, assim, implicar a do seu dizer, esta justificar-se-á tanto mais neste estudo ao encaminhar-nos para o domínio do imaginário.

No texto ficcional, considera Gérard Genette dois espaços determinantes, que reunirá na proposta do título de um seu estudo recente: *Fiction et Diction*⁴²¹. Defendendo aí o princípio da intransitividade desse texto e, assim, de uma prática discursiva liberta da lógica da referência, Genette virá valorizar a palavra como dinâmica de produção. Palavra que, de acordo com esta perspectiva, não deverá, pois, ser encarada como reflexo mimético, mas que poderá, no entanto, levar a pensar que dá forma ao mundo, ou, como diria Christine Montalbetti⁴²², que o transforma.

Gracq opera esta metamorfose através do que poderemos designar pelo seu discurso do imaginário. Se, para ele, “c’est le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin” (*EL*, II: 565), percorrê-lo pela escrita, vê-lo e dizê-lo nas suas formas de o reinventar, implica os meios discursivos fundados na experiência

“d’une langue noble et plus hermétique, langue de magie et de sortilège, langue incantatoire, réseau de mailles apte à draguer les profondeurs”. (*AB*, I: 510)

⁴²⁰ Cf. Entrevista de Jean-Paul Dekiss, in *Julien Gracq, Entretiens, Op. cit.*, pp. 195-196.

⁴²¹ Gérard Genette. 1991. *Fiction et Diction*. Paris: Seuil..

⁴²² Christine Montalbetti. 1997. *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris: PUF, p. 14

O que nessa viagem da escrita poderá talvez parecer uma passagem pelos espaços da referência, indo, assim, ao encontro da visão de Searle, que não exclui a (re)inserção de uma lógica referencial em contexto ficcional, tratar-se-ia antes da emergência dessas “profondeurs”, radicadas no “souvenir”.

“Ce ne serait pas la première fois que j’observe combien le souvenir qui s’éloigne devient perméable à une fiction littéraire, quand elle est restée à l’esprit présente et forte, au point d’accepter, si cette fiction s’adapte par hasard à un espace usé de la mémoire qui montre la corde, de se laisser rapiécer par elle sans façons”. (LT2: II: 253-254)

Se Gracq apenas produziu quatro narrativas de carácter ficcional, no entanto, sempre se mostrou atento à construção do romance através das suas reflexões sobre as práticas de outros escritores com os quais a sua parece manter um diálogo: Balzac, Stendhal, Flaubert, Proust, sem esquecer Chateaubriand, Lautréamont, Edgar Poe, Novalis, Mauriac, entre outros. É, com efeito, através da sua leitura por esses outros textos que a nossa viagem talvez possa melhor aceder à forma, ao sentido e aos mecanismos do imaginário que orientam o seu universo ficcional.

Na resposta que dá a “[une] enquête sur le roman contemporain”, em 1962, Gracq virá explicar mais claramente o seu conceito de criação literária, reivindicando “la liberté illimitée” (LT, II: 175) para a sua técnica discursiva que assim recusa a submissão a regras. É nesta perspectiva que o autor considera que qualquer teoria sobre o romance tende à “théologie”, quando deveria privilegiar “la foi”. “Lire un roman, c’est croire” (LT, II: 175), uma afirmação onde se poderá encontrar a ideologia de Breton: “Je veux qu’on se taise, quand on cesse de ressentir”⁴²³. Para que um texto adquira o seu sentido, dever-se-á impor ao leitor como “provocation au désir” (LT, II: 195),

⁴²³ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, pp. 314-315.

desejo de leitura que lhe suscite emoções através das páginas de um livro, percorrido por essa crença da escrita, enquanto “foi” e não “théologie”.

A esse leitor, competirá penetrar num outro sistema de significação e decifrar o enigma das suas sugestões para assim poder responder ao desafio lançado pelo autor. Aqui se encontraria também, embora num contexto diferente, o que Lourdes Câncio Martins considera uma forma de “se confronter au non-dit des allusions et des images, à l’ambiguïté de leur indéfinition, qu’il aura également à questionner et interpréter”⁴²⁴.

A perspectiva de uma “liberté illimitée” (*LT*, II: 175) que orienta a narrativa poderá justificar a conjugação de géneros no conjunto da produção de Gracq. “Tout livre pousse sur d’autres livres” (*PF*, I: 864), através do diálogo do texto com o intertexto e os seus diferentes registos, levando a cruzar os olhares crítico e narrativo sem se afastarem das vias abertas pelo surrealismo.

Poder-se-á dizer que a escrita de Gracq é orientada por três gestos solidários: contar, mostrar, citar. Atento à evolução desta escrita, Michel Murat dirá que ela obedece à lei “[des] vases communicants”⁴²⁵. Enquanto que o maravilhoso parece desertar progressivamente da ficção, o comentário, investido de um certo tom emocional, virá emergir na própria narrativa, como que assumindo a forma de uma nostalgia. É por isso que ele evoca um texto por “[le] raconter de mémoire à son idée”. Fâ-lo em relação a *Bajazet*, a Kleist, a Jünger, a Novalis e, em particular, a *Béatrix*:

“On perd le souffle à suivre le dédale de ces scènes hagardes, à la température de coulée de métal, à travers lesquelles Camille, retirée dans sa chambre haute comme l’araignée au centre de sa toile, veillante, patiente, réduite par l’excès de tension à l’immobilité de l’hébétude, défait et renoue les

⁴²⁴ Lourdes Câncio Martins, “Mélancolies de l’utopie: Umberto Eco et la quête des illusions postmodernes”, *Op. cit.*, p. 69.

⁴²⁵ Michel Murat, *Julien Gracq*, *Op. cit.*, p. 102.

nœuds de son piège, pousse Calyste comme une pièce d'échecs, le jette aux bras de Béatrix dans une exaltation mortelle, [...] folle de sublime [...] victime pantelante et inhumaine expiatrice [...]". (PF, I: 955-956)

Traduzindo o fascínio da memória da leitura na expressão do seu discurso, Gracq não deixará de adoptar uma postura crítica⁴²⁶ que nos reenvia para o trabalho dos seus próprios textos.

Esta forma particular de escrita, decorrente de uma convergência de géneros manifesta na sua produção, parece ir ao encontro das experiências estéticas e éticas formuladas por Breton, em particular nas páginas iniciais de *Flagrant délit*, onde reflecte sobre a «aura»⁴²⁷ suscitada pela imagem de um templo maia, "à peine dégage des lourdes frondaisons qui le masquaient"⁴²⁸. Como um signo dirigido a quem o contempla, Breton pretende identificá-lo com "[un] secret profond" de ordem espiritual, "dépassant notre entendement"⁴²⁹ e, como tal, impenetrável, inacessível. E Breton conclui em termos que Michel Murat considera adequados para o entendimento da vertente crítica de Gracq:

"Ce qui compte selon moi, et rien d'autre, c'est cet instant décisif de l'*approche* où la vie, telle qu'elle était conçue jusque-là, change de sens, s'éclaire brusquement d'un nouveau jour. [...] La connaissance approfondie, a peu de place dans les plaisirs

⁴²⁶ É o que se poderá encontrar talvez de forma mais evidente em *Préférences*.

⁴²⁷ André Breton, "Flagrant délit", in *La clé des champs, Œuvres Complètes*, T. III, p. 793.

⁴²⁸ *Id Ibidem*, p. 791.

⁴²⁹ *Id Ibidem*, p. 792.

inéprovés qui entraînent en retour ce don de soi-même. Au départ il ne s'agit pas de comprendre mais bien d'*aimer*⁴³⁰.

A forma recorrente como Gracq introduz e apresenta as questões, manifestando um certo mimetismo narrativo como um traço particular da sua escrita, parece comungar dessa poética da «aura» de que nos falou Breton. «Aura» de escrita que faz prolongar, na convergência de figuras, as mesmas figuras, o gesto fundamental do(s) sentido(s). “Multiplicité de relations – partiellement clandestines – établies entre les divers éléments”, relações decorrentes do diálogo do texto com as diversas partes que o constituem e que apenas farão sentido devido a “[le] courant qui passe à travers les innombrables conducteurs, finement anastomosés, d'un texte” (EL, II: 633). Assim, tudo se torna condutor de sentido e até a mais pequena palavra parece possuir a capacidade de irradiar outras leituras para o texto, fazendo-o significar. Leituras e sentidos que se desprendem dos temas e imagens recorrentes na obra de Gracq, dando a ver ao leitor (um)a possibilidade de mais facilmente aceder às formas e sentidos do seu imaginário.

Gracq pronuncia-se pouco acerca dos seus livros, apenas a título de exemplo ou para referir-se ao paradigma de um espaço geográfico que cria nos seus romances banhado pelas águas e contornado pela floresta, como é no caso do *Évre* ou de *Argol*. Em contrapartida, será na sua vertente crítica que se poderá tentar encontrar uma chave para a abordagem dos seus textos ficcionais. No seu artigo sobre Jünger⁴³¹, o autor apresenta uma definição de «*récit emblématique*», assim como se detém a analisar o (seu) recurso ao itálico, no ensaio consagrado a André Breton ou, no prefácio a *Béatrix*, revela

⁴³⁰ *Id Ibidem*, p. 794.

⁴³¹ Cf. Lettrines, “Symbolique d’Ernst Jünger”, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I, *Op. cit.*, pp. 976-982.

uma concepção de espaço fechado⁴³² que encontraremos ao longo da sua produção ficcional, em particular, em *Au château d'Argol*.

É assim que a sua própria reflexão ensaística poderá abrir os caminhos da leitura da sua narrativa ficcional. Apesar de se tratar de diferentes registos, os fragmentos críticos permitirão também esclarecer, ainda que de maneira indirecta, a forma como o autor lida com a literatura. O que Gracq dirá sobre o fragmento de Stendhal poder-se-á também adaptar ao conjunto da sua obra.

“L'effet d'intégration [...] s'exerce à plein sur le moindre fragment de Stendhal, qui accourt de lui-même faire bloc, indissociablement, avec la masse pourtant singulièrement réduite de ses oeuvres maîtresses”. (*EL*, II: 576)

Do fragmento crítico à reflexão e recordação ou imaginação ficcional, a heterogeneidade da produção de Gracq associa-se frequentemente à ambiguidade que lhe confunde as fronteiras genológicas, dificultando ao leitor a classificação de alguns dos seus textos. Refira-se que o próprio conceito de romance para Gracq resulta da dupla experiência de escritor e de leitor que o leva a reconhecer, na totalidade da sua produção ficcional, o modelo que dele mais se aproxima em *Le Rivage des Syrtes*, talvez porque o narrativo e o poético aí melhor se conjuguem através do discurso do imaginário, de acordo com a sua visão da literatura: “la littérature va du moi confus et aphasique au moi informé par l'intermédiaire des mots” (*EL*, II: 667). Palavra que considerada

“dans son isolement, «en liberté» polarise autour de lui comme de lui-même le meilleur de l'espoir de tout ce qui tend en

⁴³² Haveria ainda muitos outros aspectos a referir, nomeadamente no que respeita a configuração labiríntica retomada na descrição das caves do castelo de Argol, do quarto de Heide, da “chambre des cartes” em *Le Rivage des Syrtes*, do quarto de Allan em *Un beau ténébreux*, assim como do quarto de Mona e do próprio espaço da floresta de Falizes em *Un balcon en forêt*.

nous à communier avec le monde, à s'identifier à lui, à le gouverner et à le comprendre mystiquement". (AB, I: 480)

Já *Un beau ténébreux* não passará, na sua visão, de uma tentativa imperfeita de romance, enquanto que *Au château d'Argol* será por ele definido como «nouvelle» e *Un balcon en forêt* apenas como «récit». Anos mais tarde, parecendo esquecer estas clivagens, irá designá-los, indistintamente como "mes livres".

Em todos, o autor procuraria o seu ideal de romance, construído, como parece, em torno de uma certa noção de «enceinte fermée».

"Tout livre digne de ce nom, s'il fonctionne réellement, fonctionne en *enceinte fermée*, et sa vertu éminente est de récupérer et de se réincorporer - modifiées - toutes les énergies qu'il libère, de recevoir en retour, réfléchies, toutes les ondes qu'il émet". (LT2, II: 329)

A virtude do livro parece assim consistir, para o autor e o leitor, na sua capacidade de projectar os ecos de cada linha que fazem entrar em ressonância "la «magie» romanesque" (LT, II: 329) e com ela o reconhecimento de que o mundo se reordena na cadeia infinita dos sentidos de cada palavra. Na sua configuração de «enceinte fermée», que se organiza como "un bloc compact de deux cent mille mots (LT, II: 318), o romance virá ampliar o sentido, apelando para a função simbólica da imagem, na forma como esta opera, em termos de ressonâncias e transformações através de incessantes metamorfoses, a relação do homem com o mundo e com a escrita. Nesse processo emergem as obsessões de um imaginário, recorrentes no discurso narrativo, mas que também não deixarão de se revelar através da modalidade do seu discurso crítico-ensaístico. Aqui se darão a ver, através de múltiplas analogias, as figuras do livro, da sua escrita e da sua leitura, reenviando para

um outro plano, fazendo compreender o acto poético como um acto de fala que encontra nas palavras a sua corporalidade, em função da qual se evocam os objectos distantes à espera de serem captados nas suas mais secretas realidades. Como se se tratasse de uma literatura das margens nessa procura de um cânone poético capaz de sustentar a sua própria experiência, enquanto prática da literatura, englobando então toda a obra no fechamento de «[une] enceinte fermée». É, aliás, o que Michel Murat parece confirmar:

“Dans les marges du récit qui sont le domaine du *comme*, une poétique interne prolonge la poétique externe que construit le commentaire critique [...]. Ce que lui-même [Gracq] recherche est [...] que le commentaire se réincorpore à l'oeuvre commentée tout en l'isolant de l'extérieur”⁴³³.

Na crítica, como na ficção, impõe-se (re)conquistar o espaço vital das palavras, das suas combinatórias, da magia invocadora que lhes permite estabelecer um diálogo e, através dele, promover efeitos de sentido.

É em *Les Yeux bien ouverts*, texto escrito em 1945 e retomado, mais tarde, em *Préférences*, que Gracq parece aceitar reflectir mais explicitamente sobre a sua escrita, confessando que ela passará sempre por uma «rêverie»⁴³⁴ (PF, I: 846).

Na entrevista que nos concedeu a 30 de Maio de 1999, na sua residência em Saint-Florent-Le-Vieil, o autor quis sublinhar a necessária distinção entre «rêve»⁴³⁵ e «rêverie» que se impõe à abordagem da sua obra. Operando ao nível

⁴³³ Michel Murat, *Julien Gracq, Op. cit.*, pp. 93-94.

⁴³⁴ Sobre esta temática, Julien Gracq apresentará em *Les Eaux étroites* uma reflexão semelhante. Cf. Julien Gracq, *Œuvres Complètes, Op. cit.*, pp. 540-541.

⁴³⁵ Segundo as observações de Lévy-Bruhl, para a mentalidade primitiva, o mundo invisível e o mundo visível constituiriam as duas faces de uma única realidade, sendo precisamente o sonho o meio de se poder atingir uma dessas esferas partindo da outra.

do inconsciente, o primeiro funciona como uma via normal de acesso à visibilidade do invisível, porventura até do sobrenatural, mas sem participar directamente na prática da criação; o segundo, pelo contrário, opera no plano do consciente, como uma dinâmica de criação, sem a qual não seria possível ao homem transfigurar o real, a sua própria realidade. Ela motivar-lhe-ia

“un état de tension accrue, le sentiment d'une *circulation* brusquement stimulée des formes et des idées, qui *jouent* mieux, qui s'accrochent plus heureusement les unes aux autres, facilitent le jeu des correspondances”. (PF, I: 846)

É através desse “estado de tensão”, que o autor fixará as imagens de que a sua imaginação se ocupa, moldando-as e moldando a “matière romanesque”, estabelecendo “correspondências”, uma “circulação” das formas e das “ideias”, que no processo circular da sua evocação recorrente, permitirão, por sua vez, dar forma a uma poética do imaginário, levando-nos ao encontro da observação de Bachelard:

“Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une oeuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa *matière*. Il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique. [...] [La littérature] représente une émergence de l'imagination”⁴³⁶.

Contrariamente ao que se poderia crer, a «rêverie» não induz, assim, o escritor à inércia⁴³⁷, mas antes a “un état de tension accrue”. Victor Hugo, ao evocar “la pente de la rêverie”, viria, também ele, sublinhar essa “circulation

⁴³⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Op. cit., p. 283.

⁴³⁷ Gracq diria antes «paresseuse»: “La rêverie est dite généralement paresseuse – c'est même l'adjectif qui vient tout de suite à l'esprit quand il s'agit de la définir” (PF, I: 846).

stimulée”, vertida nesse mesmo movimento propulsor que, em Gracq, se justificará por uma sua tendência romântica. Decorrentes da «rêverie», as imagens surgem como que associadas a esse movimento, modificando-se, transfigurando-se através de novas percepções e, assim, fazendo emergir múltiplas maneiras de ver. “Les images sortent du propre fonds humain”⁴³⁸, escreve Bachelard nas primeiras páginas de *La Terre et les Rêveries de la volonté*, uma ideia que desenvolve no prefácio, quando se refere à imagem literária não só decorrente de um fundo individual mas também colectivo. Se ela surge como original, é, no entanto, também produto de vibrações que ecoam no interior do texto e da leitura, indo ao encontro de uma imaginação universal. Texto que se apresenta, assim, como cruzamento do uno e do múltiplo, nesse encontro de imagens que permitem afirmar os contornos de visões obsessivas como também de uma forma surrealista de encarar a escrita, relacionando-se com os interesses da psicanálise. Nele se manifesta o poder da «rêverie» como exploração consciente das sensações e das suas ressonâncias através de uma palavra sugestiva, à qual se confere o poder de representar, de se tornar

“une mimique affaiblie de l’opération essentielle de la magie: le mot, fondamentalement «évoque»”. (AB, I: 480)

Enquanto “lieu d’éclosion, point de départ”⁴³⁹ como a considera Burgos, a imagem permitirá dizer o homem e o mundo, fazendo aflorar, na sua manifestação consciente, o inconsciente que acompanha a percepção e a reorganização do real, impondo-se como uma concepção particular do mundo, de um mundo outro. Se tudo pode constituir matéria ao olhar da imaginação, ela será, no entanto, recriada nos reflexos das suas fixações tantas vezes

⁴³⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, *Op. cit.*, p. 8.

⁴³⁹ Jean Burgos, *Pour une poétique de l’Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 79.

inesperadas, que prolongam ecos e rumores onde se inscrevem as marcas de uma voz pessoal.

“[...] La rêverie est pour moi comme un printemps imaginaire, un reverdissement brusque de toutes choses, pêle-mêle, sans aucun tri, même les plus usées, même les plus banales. Ce qui est important, ce n'est pas d'avoir un oeil pour des visions flamboyantes, c'est d'être capable par moments de cet état d'écho, de bruissement, de *mise en rumeur* [...] qui accueille le tout venant pour en faire aussitôt tout naturellement de l'insolite”.
(PF, I: 847)

O escritor para Gracq não é aquele que fixa o olhar num mundo extraordinário, mas o que é capaz de captar os objectos diferentemente, de

“*sauter* plus légèrement, plus librement d'une image à l'autre, de les éveiller l'une par l'autre selon un code secret”. (PF, I: 847)

Se, como observa Jean Burgos, “tout commence avec le mot, et l'aventure poétique est d'abord aventure du langage”⁴⁴⁰, não sem evocar a perspectiva surrealista de Breton quando afirma “Après toi – mon beau langage!”⁴⁴¹, é através dessa palavra que Gracq dará a ler o conjunto de imagens que estruturam o seu pensamento poético nas formas de transcender os limites da condição humana.

⁴⁴⁰ *Id. Ibidem*, p. 19.

⁴⁴¹ André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in *Œuvres Complètes*, T. II, *Op. cit.*, p. 276.

Saint-John Perse dirá, por seu turno, que é “par la grâce [...] d'un langage [qui] se transmet le mouvement même de l'Être”⁴⁴². Uma virtude, uma “graça” própria também da linguagem de Gracq sensível às vibrações sonoras de uma palavra onde “presque tout [...] est frontière, et presque rien n'est contenu” (*EL*, II: 736), fazendo ressoar os sentidos através da sua textura concebida como “un instrument à harmoniques”. Gracq, que parece, assim, assumir a qualidade poética do seu discurso, nele reconhecerá

“des multiples connexions internes et anastomoses nerveuses délicates qui s'y réveillent au moindre attouchement un peu sensible, et en font une texture fondamentalement vibrante, un instrument à harmoniques”. (*EL*, II: 735)

Na palavra, entre o som e o sentido, urge assim deixar aberta a circulação de todos os elementos constituintes desse processo linguístico-semântico. Na metamorfose de uma visão do mundo, decorrente do encadeamento das imagens, cada palavra parece assim “briller une facette cachée sous l'éclairage de ceux qui vont le suivre, les réfracte l'un après l'autre” (*EL*, II: 670).

Os vocábulos implicados nesse sistema de relações complexas evocam outras realidades que parecem situar-se para lá dos muros intransponíveis da aparência que cria o discurso, fazendo aqui ao leitor lembrar Platão. Para Berthier, nesta forma, que assume o discurso de Gracq, encontra-se

“la poésie [qui] est donc plongée dans les arcanes de la subjectivité du mot,ensemencée par la subjectivité du moi – des

⁴⁴² Saint-John Perse. 1972. “Poésie”, in *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, p. 444.

moi du poète et de son lecteur, célébrant la fécondité de leur rencontre dans le corps amoureux du langage”⁴⁴³.

Diríamos tratar-se de uma metáfora erótica, reenviando-nos para essa “générosité quasi sexuelle” (*EL*, II: 563) a que se refere Gracq e que abordaremos com maior detalhe ulterioresmente, uma expressão para traduzir a sua relação com o leitor capaz de lhe abrir novos horizontes:

“Le poème est une remémoration immédiate, et provocante, que l’esprit est soufflé. Un poème digne de ce nom est celui qui pourrait rendre la parole à un mort”⁴⁴⁴.

Contrariamente a Breton para quem a visão poética colide com a ordem estabelecida do mundo, a de Gracq dá dele uma visão alterada, mas não deformada. Se o discurso não reflecte mimeticamente o mundo, é ele, no entanto, que o dá a ver através de um olhar particular que o transforma. Daí que venha a instituir “une «donnée» initialement plutôt qu’on n’y accède, [en] constitu[ant] une manière d’être plutôt que de connaître”⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Philippe Berthier, *Julien Gracq critique, d’un certain usage de la littérature*, *Op. cit.*, pp. 122-123.

⁴⁴⁴ Julien Gracq, “Enquête sur la diction poétique” in, *Œuvres Complètes (Appendices)*, T. I, *Op. cit.*, p. 1042.

⁴⁴⁵ Cf. Philippe Berthier, *Julien Gracq critique*, *Op. cit.*, p. 123.

1.3. Horizontes de Leitura

Apesar do carácter fixo e imutável de um livro, o texto literário que ele encerra oferece ao leitor a liberdade da sua visita fecundante, aberta também ao seu imaginário, pressupondo que toda a recepção seja uma interpretação, que o texto se torne virtualmente ilimitado e a literatura infinita. Se o texto será, assim, completado por cada leitor, como já observara Valéry, também irá ao seu encontro, nomeadamente actualizando esquemas recorrentes e dando forma a mitos do seu universo mental.

A ficção de Gracq não reserva ao leitor uma função passiva, de mero espectador. Pelo contrário, obriga-o a entrar nos jogos da sua construção, a preencher os silêncios, os vazios, a (re)conhecer e a interpretar as suas regras. Na sua perspectiva, escrever não parece ser, como dirá Jonathan Cüller, “s’inscrire dans la tradition littéraire”, devendo as obras “être expliquées selon cette seule perspective”⁴⁴⁶. Submeter-se a esse princípio implicaria, com efeito, que a leitura ficcional aceitasse determinadas normas prescritas para a interpretação e avaliação semântica da obra literária. Siegfried Schmidt, em 1976, chama já a atenção para esta problemática, tendo em conta a dimensão da poeticidade.

“It is not possible to define poeticity with the help of textual analysis alone: one must take into account the complex process of literary communication”⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Jonathan Cüller, “A Literariedade” in Mark Angenot (Dir). 1989. *Teoria Literária, Problemas e Perspectivas*, Lisboa: D. Quixote, p. 37.

⁴⁴⁷ Siegfried Schmidt. 1976. “Towards a pragmatic interpretation of «fictionality»”, in A. Van Dijk (Dir). *Pragmatics of Language and Literature*. Madrid.

Tal como a problematiza Schmidt, a questão leva a encarar a literariedade, sobre a qual se têm debruçado os estudos literários. Para ele, segundo afirma, um texto literário não se definirá em função de caracteres estruturais e linguísticos imanentes ao próprio texto, mas sim em função do modo como a literatura, enquanto instituição, regula a produção, a circulação e, inclusivamente, a interpretação dos textos literários.

A afirmação de Schmidt poder-nos-á conduzir ainda a uma outra questão, a da intencionalidade do autor, cuja abordagem não será recente no âmbito dos estudos literários. Tanto os Formalistas russos como os “new-critics”, ao elegerem o texto como monumento, vinham já antecipando a morte do autor, proclamada, pouco tempo depois, nos anos sessenta, por Roland Barthes. O texto valeria por si, como produto único e acabado de todo um processo⁴⁴⁸.

Douwe Fokkema, sem recorrer ao biografismo exagerado do século XIX, no entanto, confere à função do «autor» um espaço relevante no processo da comunicação literária. Colocando-se numa posição intermédia, W. Van Peer defende, por sua vez, que a “intenção autoral” depende do modo como os leitores perspectivam o texto. A questão da relevância da intencionalidade do autor, no que respeita a interpretação de um texto literário, deveria ser analisada em função de factores contextuais, pois “the role played by authorial intension in the interpretation of literary works is not context-in dependent”⁴⁴⁹.

Sem pretendermos incorrer no risco do excesso de generalizações, e atendendo ao princípio de que todas as teorias são válidas, queríamos, todavia, lembrar, como o fez Van Peer, que a intenção autoral e a sua eficácia

⁴⁴⁸ Também para a teoria da recepção, as abordagens empíricas e o pós-estruturalismo haveriam de negar o sujeito que criara a obra, assim como as motivações pessoais e contextuais que a originaram. Mesmo Umberto Eco, ao criar o seu “leitor-modelo”, não fará qualquer referência ao papel do autor.

⁴⁴⁹ W. Van Peer. 1992. “Intentional Facts/Fictions; Research vs Opinion”, in *Dédalus* 2. Lisboa: Cosmos, p. 54.

em termos interpretativos dependem da análise das condições contextuais em que um texto é produzido e consumido e da ênfase que o leitor irá colocar nessas premissas para ler um texto ficcional.

Ao contrário das diversas teorias da recepção, que se apoiavam no conceito de comunicação literária como o núcleo central do seu pensamento, Julien Gracq fará incidir a sua reflexão precisamente na dissipação dessa ideia. Para ele, o leitor não será um habitual destinatário, ao impor-se como “voyeur” (*EL*, II: 667):

“Le courant qui passe au fil de la plume ne va vers personne [...] La littérature va du moi confus et aphasique au moi informé par l'intermédiaire des mots, rien de plus: le public n'est admis à cet acte d'autosatisfaction qu'à titre de voyeur”. (*EL*, II: 667)

Em *En lisant en écrivant*, Gracq irá debruçar-se sobre a problemática da escrita- leitura numa reflexão onde se poderá constatar a presença implícita de diversas concepções de leitura. Para o autor, a essência do texto literário não parece radicar numa relação entre o imaginário do escritor e do receptor nem em qualquer outra que eventualmente pudesse ter com o destinatário. Até porque para ele,

“Le public est un réseau qu'on peut toujours court-circuiter sans que rien d'essentiel au phénomène littéraire s'annule”. (*EL*, II: 667)

O sentido do texto não será orientado pela atenção da leitura de um interlocutor uma vez concebido como “[une] essence pressentie de l'oeuvre” que, na observação de Gracq, “n'est peut-être pas celle qui se communique au lecteur” (*EL*, II: 676). Assim, parece reservar-se ao texto a experiência de uma

liberdade de abordagem, que permite captar essa essência, sem lhe impor vias de sentido.

Se a intencionalidade do autor não é só por si determinante para que a leitura literária se efectue, também o contexto da produção textual e do seu consumo considerado isoladamente, não satisfaz os requisitos impostos pelo «contrato ficcional». A este propósito Gracq dirá, não sem humor, através da sua expressão metafórica que

“Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme: au diable ses ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance! [...] Et quant à l'«apport» du livre à la littérature, à l'enrichissement qu'il est censé m'apporter, sachez que j'épouse même *sans dot*”. (EL, II: 680)

É no próprio texto que se deverá encontrar as condições que tornam possível a comunicação literária. E porque, em virtude da sua autonomia, o texto cria um universo próprio, um mundo possível, ficcional, mais ou menos afastado do mundo empírico, abre-se à questão da referencialidade.

A relação que se estabelece entre os mundos criados no e pelo texto e o mundo da experiência do leitor não deixará de produzir marcas ao nível da interpretação. Veja-se, a título de exemplo, e salvaguardando as diferenças, o caso dos textos Bíblicos ou da mitologia que, assimilados, nas suas origens, à autenticidade da palavra fidedigna, são hoje entendidos, não já na sua vertente factual, mas na sua dimensão alegórica ou até mesmo ficcional, como são, aliás, também recuperados pela literatura, nomeadamente a trabalhada por Gracq.

A tendência para se identificar ficção e história e os riscos que comporta já foi anteriormente equacionada. Significa isto que não é mensurável o grau

de factuality de que se revestem os discursos literários, do mesmo modo que se torna impossível definir, com base em termos estatísticos, a ficcionalidade de um texto⁴⁵⁰. A verdade é que também nada impede que um texto ficcional determine uma leitura factual. Sobre a historiografia, sabemos que recorre a procedimentos técnico-composicionais e estilísticos próprios da literatura para melhor pôr em evidência os seus propósitos. Earl Miner afirmará que “the fictionalizing would be taken as evidence of truth”⁴⁵¹, para vir depois salientar o papel das ficções.

“Fictions may play important roles that go undetected precisely because they satisfy the human need to make sense by themselves”⁴⁵².

Esta questão leva à consideração de uma outra, a da distinção entre facto da ficção e ficção do facto. Segundo Earl Miner, a retórica não constitui apanágio da literatura. Também o discurso histórico insere na sua textualidade certos procedimentos linguísticos e estruturais, próprios do texto ficcional (cartas, diálogos, descrições, diários), para tornar os factos mais inteligíveis. Trata-se da ficção do facto. No sentido inverso, a literatura recorre à narratividade, pertença legítima da História, para instaurar os seus universos ou mundos possíveis. Estamos perante o facto da ficção. É esta definição das fronteiras que separam o facto histórico e o facto literário que leva Miner a conceber a sua relação em termos de virtualidade, ou seja, uma distinção entre facto e ficção que não deverá assentar em critérios de verdade e falsidade, uma vez que a própria ficção se encontra numa relação de

⁴⁵⁰ Dizer, por exemplo, que *O Memorial do Convento*, de José Saramago, é cinquenta por cento factual é incorrer num erro tão grave quanto negar a sua literariedade. Com efeito, a ficcionalidade das suas obras não será posta em causa em virtude das aquisições do mundo empírico que transpõe para o seu texto (personagens, factos e espaços históricos).

⁴⁵¹ Earl Miner. 1992. “The Fiction of Fact, the Fact of Fiction”, in *Dédalus 2*. Lisboa: Cosmos, p. 15.

⁴⁵² *Id. Ibidem*.

dependência relativamente ao facto. Melhor dizendo, a ficção mantém uma certa relação com o real. Logo, penetrar no domínio do virtual é aceitar o jogo da ilusão, jogo que tem como princípio fundador a pedra basilar de um «como se» que orienta o leitor para o campo da ficção.

Por sua vez, Michel Meyer, ao abordar a problemática da dialéctica funcional, faz questão em sublinhar que a ficção, não tendo por objectivo espelhar o real, toma-o, no entanto, a seu cargo, simbolizando-o, e logo, desnaturalizando-o.

“Ela coloca em cena a problemática através de uma problemática própria. A representação dessa problemática, por seu turno, revela uma nova realidade ou um novo modo de a conceber”⁴⁵³.

A afirmação de Meyer poderia fazer supor que a distinção entre discurso factual e ficcional se opera em termos de propriedades referenciais da linguagem, reconhecidas no texto. No entanto, aquilo que ele parece querer realçar é que a literatura constitui um modo *sui generis* de discursividade, isto é, que a literatura cria a sua auto-contextualização que, aliada à dimensão retórica de uma certa ideologia ou visão particular do mundo, tornam possível um texto ficcional. Assim, ao afirmar que a significação depreendida do texto deixa de manter uma relação de “referência com o mundo exterior [...] à semelhança dos discursos habituais”⁴⁵⁴, Meyer pretende dizer-nos que os mundos criados pelos textos literários são uma construção intratextual, demarcando-se relativamente da experiência empírica, em função da sua autonomia.

Também no mesmo sentido, Ihwe observará que

⁴⁵³ Michel Meyer. 1992. “A Dialéctica Ficcional” in *Linguagem e Literatura*. Lisboa: Usos Editora, p. 180.

“literary texts do not designate directly (with respect to a «physical world») but that they much rather constitute a kind of fictivité «autonomous world» which may be distinguished from the other constitutive achievements of language”⁴⁵⁵.

É esta emancipação do texto ficcional relativamente ao mundo real que impede de avaliar e interpretar os textos literários em função de critérios de valor de verdade e de falsidade, conforme as normas prescritas pelo processo de comunicação literária, indo ao encontro do pensamento de Gracq:

“Quant à l’«apport» du livre à la littérature, à l’enrichissement qu’il est censé m’apporter, sachez que j’épouse même sans dot”. (EL, II: 680)

Convém repetir, no entanto, aquilo que já se disse acerca do modo como a ficção modeliza os seus referentes. A Literatura recorta frequentemente personagens, acontecimentos e lugares da nossa experiência empírica e inscreve-os no universo instituído pela ficção.

É esse poder (re)criativo que faz do texto o jogo que cria a ilusão. Para entrar nele será necessário conhecer as suas regras. E a primeira será precisamente saber procurar por entre as malhas da rede textual e das muitas indeterminações que esta apresenta, a virtualidade das suas significações.

A obra literária é, sobretudo, um signo. A este propósito dirá M. Meyer que a literariedade é “uma reacção ideológica ao mundo ou a uma ideologia que um texto apoia ou ataca”. E conclui “ Ela é resposta sem surgir como

⁴⁵⁴ *Id. Ibidem*, p. 180.

⁴⁵⁵ Siegfried Schmidt, “Towards a pragmatic interpretation of fictionality”, in A Van Dijk (Ed), *Pragmatics of Language and Literature*, *Op. cit.*, p. 166.

tal”⁴⁵⁶. Meyer virá assim corroborar a posição de Iser e afirmar que a Literatura representa as ideias, ilustrando-as. Só assim é que estas produzem efeito estético.

“A Literatura trata não apenas dos défices, mas também de toda a espécie de temas e assuntos que habitualmente encontramos nos sistemas de pensamento”⁴⁵⁷.

Daqui se depreende que é pela superação do literal que a literatura aborda as ideologias, ou seja, através de uma linguagem figurada. A figuração é essa representação particular de uma ideia geral que se impõe como questionamento, pois nessa particularização, objectivam-se pontos de vista diferentes. O texto literário, enquanto “sistema de modelização secundário”⁴⁵⁸, não se limita a copiar o real (muito embora se construa sobre o sistema primário da língua e modelize uma dada realidade contextual). Pelo contrário, autonomiza-se relativamente ao sistema ideológico de referências, modelizando os elementos do mundo real, ao ponto de estes perderem a sua correspondência com as instâncias que lhes serviram de modelo. E, mais uma vez, Gracq demonstra ter consciência desta virtualidade do dizer poético.

“Dans toute tentative d’élucidation du phénomène poétique, le litige de l’homme avec le monde qui le porte – aussi longtemps que ce monde sera ressenti comme objectif – litige où fondamentalement la poésie s’enracine, ne peut à aucun moment faire figure de tiers exclu”. (*EE*, II: 543)

⁴⁵⁶ Michel Meyer, “A Dialéctica Ficcional”, in *Linguagem e Literatura*, *Op. cit.*, pp. 150-151.

⁴⁵⁷ *Id. Ibidem.*

⁴⁵⁸ Iuri Lotman. 1978. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, p. 37.

Assim se compreende que, devido às formas de representação que produz, a linguagem literária resista ao seu fechamento. A recepção de um texto literário só se efectiva, de facto, em função do reportório⁴⁵⁹ do leitor e da sua capacidade para compreender que o necessário recurso ao seu mundo de referências sócio-cultural não secundariza o «contrato de leitura ficcional», de acordo com o qual o texto seria julgado em função de valores de verdade. Note-se que o contrato de leitura ficcional é um processo dialéctico que exige dos leitores uma competência linguística e literária adequada. Sem esse reportório, o diálogo entre texto e leitor não se efectivaria. O que significa que o reconhecimento dos mundos encenados pelo texto só se opera em função dos universos recriados pela tradição literária, ou da experiência vivificada pelo leitor, por outras palavras, da sua competência linguística e literária. Até porque, como afirma Gracq

“Il y a certes autant de lectures d'un texte que de lecteurs, mais pour chaque lecteur [...] il y a un trajet à travers le livre et en fait il n'y en a qu'un”. (*EL*, II: 633)

A leitura não implicará, assim, para o autor, a imposição de um sentido nem o trabalho sistemático da interpretação. Como se de uma relação amorosa se tratasse⁴⁶⁰, a sua diferença irá assentar na insatisfação do receptor ser apenas o “voyeur” de “[un] acte d'autosatisfaction”. Ele deverá, portanto, impor-se como o sujeito a quem a literatura se oferece como “un répertoire de femmes fatales, et de créatures de perdition” (*EL*, II: 681) de que poderá livremente “jouir” (*EL*, II: 676). Fruição, sedução, desafio, o processo de leitura parece assim radicar-se, de acordo com Ruth Amossy, “dans le champ

⁴⁵⁹ Termo utilizado por Iser para designar o conjunto de códigos sociais e literários.

⁴⁶⁰ Através desta sua visão erótica da leitura, Gracq parece retomar o pensamento de Roland Barthes quando considera que “tous les émois du corps sont là, mélangés, roulés: la fascination, la vacance, la douleur, la volupté; la lecture produit un corps bouleversé”. Roland Barthes. 1984. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

d'un investissement libidinal", o espaço particular "qui lui confère sa portée véritable"⁴⁶¹.

Gracq equaciona, assim, uma problemática da leitura que implicará a interação do receptor e do texto. Uma dinâmica que a aproxima da abordagem da crítica contemporânea⁴⁶². É o que se torna bem perceptível num outro momento da sua reflexão:

"L'acte de la lecture n'est pas osmose pure entre deux purs esprits – il est toujours, en même temps, investigation inquiète, reconnaissance poussée autour de la personne de l'autre – de celui qui parle – et toujours, dans une certaine mesure, il est disposition cérémonielle par rapport à ce *numen* invisible et pourtant manifesté". (PF, I: 961)

A leitura poder-se-á então entender como "[le] travail actif d'un sujet sur une collection de signes qu'il a à réanimer à sa manière de bout en bout" (EL, II: 673), pressupondo uma actividade criadora susceptível de "animar" a construção do texto e da obra. Uma actividade que, para o autor e crítico, não se poderá dissociar da liberdade,

"liberté, si essentielle pour faire vivre la relation de l'amateur à l'œuvre d'art: la liberté de choisir, puis de faire varier

⁴⁶¹ Ruth Amossy. 1980. "Julien Gracq, Questions de lecture", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*, Angers, *Op. cit.*, p. 17.

⁴⁶² Para Philippe Sollers interessa, com efeito, centrar a questão numa problemática da leitura/escrita: "La question essentielle n'est plus aujourd'hui celle de l'écrivain et de l'oeuvre, mais celle de l'écriture et de la lecture, et il nous faut par conséquent définir un nouvel espace où ces deux phénomènes pourraient être compris comme réciproques et simultanés, un espace courbe, un milieu d'échanges et de réversibilité où nous serions enfin du même côté que notre langage...". Também Genette parece mostrar-se sensível a esta perspectiva: "Le texte, c'est cet anneau de Moebius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire". Cf. respectivamente, Philippe Sollers. 1968. *Logiques*. Paris: Seuil, pp. 237-238 e Gérard Genette, *Figures II, Op. cit.*, p. 18.

à volonté l'angle d'attaque d'une œuvre sur une sensibilité". (*EL*, II: 726)

Como participação activa ou porventura excedendo-a, a leitura será um gesto fundador que regula a criação do texto no momento em que ela também o constrói. Este questionamento retoma o de Bellemin-Noël, quando a define como uma "operação pela qual se faz surgir um sentido num texto, no decurso de um certo tipo de abordagem"⁴⁶³, fazendo salientar o carácter dinâmico da leitura, ao valorizar, nas suas modalidades mais diversas, a função do leitor⁴⁶⁴, como "coprodutor do texto, na medida em que reúne uma série de efeitos de sentido"⁴⁶⁵. Gracq parece sensível a esta perspectiva ao considerar o "lecteur de roman" um "metteur en scène", em vez de "[un] exécutant" (*EL*, II: 647-648).

As suas reflexões sobre a Sétima arte, em *En lisant en écrivant*, encontram as de Iser, quando apresenta, em *The Act of Reading*⁴⁶⁶, a leitura como uma actividade vinculada à imagem. Ambos parecem mostrar-se decepcionados com uma interpretação cinematográfica que, devido ao carácter directo da imagem, se impõe ao receptor, "bloqueando-lhe" as faculdades do espírito e impedindo-o de "varier à volonté son angle d'attaque" (*EL*, II: 726). A este propósito, Gracq dirá:

"Tout est bloqué, tout est inhibé, quand je vois projeter un film, de mes mécanismes d'admission et d'assimilation,

⁴⁶³ J. Bellemin-Noël. 1972. *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Larousse, p. 16.

⁴⁶⁴ Herberto Helder parece manifestar a sua afinidade com esta problemática quando afirma: "A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder", in Herberto Helder. 1976. *Photomaton e Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim, p. 76.

⁴⁶⁵ J. Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁶⁶ Cf. Wolfgang Iser. 1978. *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*. London: The Johns Hopkins University Press.

d'autorégulation mentale et affective: ma passivité de consommateur atteint à son maximum". (EL, II: 726)

Pelo contrário, o carácter incerto e descontínuo da imagem, criada pelo texto romanesco, estimula a "production imaginative du lecteur" (EL, II: 627), ao implicar um movimento incessante de "antecipation" e de "souvenir". O dinamismo da leitura da imagem textual virá assim impor-se à passividade da leitura da imagem cinematográfica, apresentando-se como criador.

Na perspectiva do autor, é a indeterminação, decorrente dos espaços em branco, esses silêncios do texto ficcional, que permite lançar o desafio à imaginação do leitor e activar o processo de leitura.

"Dans tout roman, un équilibre chaque fois différent s'établit entre ce qui est dit, et ce que l'élan ainsi donné doit permettre au lecteur d'achever de lui-même en *figures libres*". (EL, II: 628)

Este questionamento parece aqui retomar a teoria de Leerstellen⁴⁶⁷, também aceite por Iser, que privilegia esses lugares de indeterminação do texto, apresentando-os como fundadores da liberdade de sentidos decorrentes da leitura. Não só desencadeiam a actividade de leitura, como também a enriquecem através das infindáveis relações entre o dito e o apenas sugerido, abrindo o texto à fecundante visita do imaginário de cada leitor. De acordo com esta perspectiva, para Gracq,

"la fonction de l'esprit est, entre autres, d'enfanter à l'infini des passages plausibles d'une forme à une autre. C'est un *liant* inépuisable [...]. L'esprit fabrique du cohérent à *perte de vue*". (LT, II: 157-158)

Tanto para Iser como para Gracq, a leitura parece situar-se entre o texto e o leitor. No entanto, essa actividade implicará tempo. “Tout est dans le courant”, observa Gracq (*EL*, II: 633). É no percurso da leitura de um texto que o leitor é levado a sintetizar os diferentes momentos da história e, assim, a organizar os diferentes níveis de sentido através do confronto entre as relações estabelecidas entre presente da leitura, passado e futuro, precisamente aquilo que Iser pretende transmitir quando afirma que “le passé et le futur convergent continuellement dans le moment présent”⁴⁶⁸.

No fluxo da leitura, as páginas lidas vir-se-ão impor como o contexto que se abre às outras, ainda não lidas, apesar de estas dependerem, na sua essência, das anteriores, segundo a construção de um jogo de projecções recíprocas. O que significa que o lido, longe de ser apagado ou esquecido, permanecerá na memória do leitor, misturando-se com as páginas que se lêem. É a esta memória, que acompanha “l’esprit du lecteur” (*EL*, II: 644) pelos percursos da leitura, que Gracq se refere nestes termos:

“Cette mémoire des éléments déjà absorbés et consommés
– mémoire toute entière intégrée, tout entière active à tout
moment – que crée la fiction romanesque à mesure qu’elle avance,
et qui est une de ses prérogatives capitales”. (*EL*, II: 633)

É nessa sobreposição de planos que a dinâmica da leitura parece aqui dever assentar, levando o leitor a construir o sentido do texto literário através dessa complexa actividade de “réassemblage, de synchronisation *a posteriori*” (*EL*, II: 724). Sobreposição de planos que se cruzam no momento da leitura, orientada para o futuro do texto inscrito nas últimas folhas do livro.

⁴⁶⁷ Cf. Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response*, *Op. cit.*, 4º capt.

⁴⁶⁸ *Id. Ibidem*, p. 116.

A leitura, como processo de “*antecipation modulée*”, constituiu já o objecto das análises da teoria da recepção. Cada frase do romance criaria um horizonte de expectativa que funcionaria simultaneamente como indicação concreta e indeterminada. A sequência temporal serviria não só para confirmar essas expectativas, como também para modificá-las a cada instante. Encarado no fluxo da leitura, cada fragmento romanesco integraria a tessitura textual com o objectivo de realizar os múltiplos possíveis da leitura, delineados logo no *incipit*, como também para os transformar. É durante este processo que as recordações das páginas anteriores se prestarão a novas relações e remodelações, abrindo e orientando o leitor para novas expectativas através da trama diegética. O que significa que, esse “*mode de projection vers l’avant qui anime la fiction*” (*EL*, II: 644), se apresenta como o movimento complexo onde se fundem, em cada momento do percurso da leitura, o passado, o presente e o futuro.

Gracq parece assim conceber o texto romanesco como “*un champ de force emmêlées*”, cuja complexidade desafia “*la saisie intellectuelle*”, e onde a leitura, mais do que um processo, se impõe como uma experiência.

“*La lecture d’un roman (s’il en vaut la peine) n’est pas réanimation ou sublimation d’une expérience déjà plus ou moins vécue par le lecteur: elle est une expérience, directe ou inédite*”.
(*EL*, II: 598)

Na perspectiva de Gracq, a leitura não deverá ser o eco de experiências vividas (como de certa forma entendiam os teóricos da recepção)⁴⁶⁹, mas antes ser concebida “*dans l’anéantissement concomitant de toute réalité de*

⁴⁶⁹ Sublinhando a função social da literatura pela sua capacidade de inovar, Iser considera que se retirássemos os elementos habitualmente utilizados no seu contexto normal, o leitor na sua abordagem da obra seria capaz de identificar as normas e os códigos que regem a conduta da sua própria existência.

référence” (*EL*, II: 632), levando-a a emergir como “une expérience non utilisable (*EL*, II: 598).

Independentemente das teorias que sustentam esta problemática, o objectivo da experiência de leitura será o de certificar-se que “[le] courant” passe (*EL*, II: 633). E essa “corrente”, de que nos fala Gracq, passa, não tanto pelas “rouages [da composição] qui s’imbriquent (*EL*, II: 677), mas antes pela “impression de lecture” (*EL*, II: 676) global, de tal modo que a finalidade da construção será efectivamente a de “produire un effet analogue à celui de l’électricité” (*EL*, II: 676). Corrente essa já delineada no seu estudo consagrado a Breton:

“Dans l’état de grâce poétique, que ce soit ou non une illusion, le courant semble passer de conscience en conscience sans obstacle, une entrée en résonance spontanée se produit qui donne, plus encore que l’impression de la communication, celle de la «co-naissance»”. (*AB*, I: 476)

Assim, para Gracq, os textos ficcionais encontram a sua validação pela corrente que conseguem transmitir, de leitor a leitor, e pela ressonância que nele provocam, seduzindo-o, invadindo-o e penetrando-o. De acordo com Ruth Amossy, a comunicação (objectivo primeiro da comunicação literária, como tivemos ocasião de referir anteriormente), cede lugar a uma certa forma de comunhão, deixando anunciar a preferência surrealista do autor⁴⁷⁰. André Breton recomendaria que se deve amar em vez de compreender; por sua vez, Gracq pedirá ao crítico

⁴⁷⁰ A posição de Gracq, face à problemática da leitura, difere, de certa maneira, da que propusera Breton, em termos de uma definição e de uma prática de escrita. Um certo tipo de «leitura-escrita» substituiria o abandono sem reservas da «escrita automática» dos *Manifestos*, conferindo, assim, à leitura uma centralidade que o Surrealismo nunca lhe chegaria a reconhecer.

“l’inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux, et amoureux de la même manière que moi”. (*EL*, II: 680)

Para que a escrita poética tenha impacto sobre o leitor, deverá, acima de tudo, possuir a capacidade de transformar e de criar emoções, apresentando-se, simultaneamente, como activação do discurso romanesco e sua fruição, fascínio e decifração⁴⁷¹. O que significa que, em vez de tentar esclarecer o mundo onde o leitor evolui, o texto deverá dar a ver a esse leitor um outro mundo tornado possível pela prática poética e ficcional que se afirma numa forma romanesca capaz de instaurar “[la] cohésion nucléaire” (*LT*, II: 177) preconizada por Gracq, “[le] milieu homogène” onde tudo comunica e onde “la connexion s’installe partout” (*LT*, II: 150).

É pela dinâmica da leitura que, “à partir du discontinu, l’esprit gêné secrète du relief” (*LT*, II: 157), levando o leitor a aceder não só ao(s) sentido(s) do texto, penetrando nesses outros universos possíveis da ficção, como também aos efeitos dos sentidos que permitirão (re)constituir uma poética do imaginário do autor.

⁴⁷¹ Neste sentido, Philippe Berthier lembra que, para Gracq, a literatura “n’est pas simple jeu abstrait, mais qu’elle engage, et profondément, qu’elle est genèse et fécondation”, in Philippe Berthier, *Julien Gracq critique*, *Op. cit.*, p. 46.

Conclusão

• Conclusão

Penetrando no universo ficcional de Julien Gracq, através “[du] paysage littéraire perspectif avec ses premiers et seconds plans, et ses lointains fondus” (*EL*, II: 668), a abordagem do seu imaginário tentou aqui explorar o espaço definido pelas virtualidades da sua actualização textual.

Percorrendo tempos de uma temporalidade aparente e espaços de uma geografia simbólica que nos pareceram marcar as formas e as estruturas do imaginário, através do trajecto dos heróis e da escrita, a leitura levou-nos ao encontro do espaço do texto como lugar do real e do possível, segundo um processo genético através do qual se informa a coerência de um universo literário. Um encontro que nos permitiu também tentar apreender a elaboração progressiva do sentido que se multiplica e amplifica através das suas formas imprecisas de emergir no texto, onde se tecem as linhas de uma poética indissociável da configuração do seu imaginário.

Se ler um texto, de acordo com a visão dessa poética definida por Jean Burgos, consiste “à déceler toutes les forces qui l’habitent, à suivre les formes qu’il appelle dans leurs déroulements singuliers comme dans leurs brisures, dans leurs résonances comme dans leur convergence”⁴⁷², tornando-se, assim,

⁴⁷² Jean Burgos, *Pour une poétique de l’Imaginaire*, *Op. cit.*, p. 205.

também une “approche amplificatrice du sens, toujours à parfaire”⁴⁷³, a nossa leitura ter-se-á então revelado forçosamente parcial, sem poder captar a totalidade deste objecto que abre à sua abordagem um campo ilimitado.

A interpretação, que procurou aqui seguir os itinerários que o texto propõe, fez-nos reflectir sobre as constelações de imagens, os esquemas temáticos e os níveis de sentidos que dão forma ao imaginário do autor. Nele tudo parecia convergir para uma temática que, pela recorrência dos seus traços, desde logo se impôs à nossa atenção: a da viagem dos heróis que obstinadamente procuram um outro lugar que lhes permita aceder à revelação de uma forma diferente de vida, porventura só possível no encontro com a morte.

No seu discurso ficcional, Gracq pareceu-nos não poder deixar de evocar, de descrever e, assim, de insistir, segundo as mais diversas modalidades, na emergência desse momento particular da revelação do conhecimento que termina um percurso só então aberto a um outro recomeço. Aí se encontraria o que Jean-Pierre Richard considera “un dési[r] de naissance allant vers l'espace même, vers l'être d'où l'on naît”⁴⁷⁴. Desejo marcado pela obsessão de aceder ao outro na procura da identidade, desejo de um outro espaço e de um outro tempo que levará o herói pelos caminhos da transgressão, para além da realidade imediata, desejo de uma «surréalité», desejos, todos eles, como procurámos demonstrar, constantes e repetidos nas formas de tentar encontrar o outro nas múltiplas variações do mesmo.

A abordagem desse imaginário solicitou ao leitor a compreensão das forças e dos mecanismos que o estruturam, ao mesmo tempo que o envolvem na dinâmica textual da revelação, “démontr[ant] des rouages qui s'imbriquent” (*EL*, II: 677). Uma leitura que se prende aos múltiplos sentidos que o texto sempre implica, orientada pela “liberté presque désinvolte des premiers

⁴⁷³ *Id. Ibidem*, p. 207.

⁴⁷⁴ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, *Op. Cit.*, p. 282.

chapitres” levando-nos depois por essa “navigation anxieuse, nerveusement surveillée, de la phase terminale, où le sentiment du maximum de risque se mêle à l’impression enivrante d’être attiré, aspiré, comme si la masse à laquelle le livre a peu à peu donné corps, se mettait à son tour à [n]ous capturer dans son champ” (*EL*, II: 638).

Bibliografia

• Bibliografia

1989. *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Édition établie par Bernhild Boie.

1995. *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin

1. Obras de Julien Gracq

Narrativa ficcional

Au château d'Argol (1938) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Un beau ténébreux (1945) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Liberté Grande (1946) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Le Roi Pêcheur (1948) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

André Breton. Quelques aspects de l'écrivain (1948) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

La littérature à l'estomac (1950) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Le Rivage des Syrtes (1951) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Prose pour l'Étrangère (1952) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, (Appendices)

Un balcon en forêt (1958) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Préférences (1961) 1989, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Lettrines (1967) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

La Presqu'île (1970) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Lettrines 2 (1974) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Les Eaux étroites (1976) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

En lisant en écrivant (1980) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

La Forme d'une ville (1985) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

Autour des sept collines (1988) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Carnets du grand chemin (1992) 1995, in *Julien Gracq, Œuvres Complètes*, T. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

2. Estudos críticos sobre Julien Gracq

ALLIEZ Geneviève. 1995. "Julien Gracq et Ernst Jünger", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

ALMURO, André. 1997. "Un chant retrouvé", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

AMIOT, Anne-Marie. 1998. "Les Eaux étroites: aux sources de la «haute mémoire»", in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq 3, temps, Histoire, souvenir*. Paris: Revue des Lettres Modernes

AMOSSY, Ruth. 1980. *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux*. Neuchâtel: La Baconnière, coll. Langages

- 1982. *Parcours symboliques chez Julien Gracq*. Paris: SEDES

- 1994. "«Prose pour l'Étrangère»: du récit poétique au poème en prose", in Michel Murat (Org.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes

- 1995. "Julien Gracq, Questions de lecture", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

AVIGNON, Véronique. 1995. "La main de l'escamoteur: le dynamisme des signes dans *Un balcon en forêt* de Julien Gracq", in *Littératures, printemps*, n° 32

BALLARD, Jean. 1997. "Rencontres avec Julien Gracq", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

BALMAS, Enea. 1997. "Du réel à l'imaginaire", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

BELLEMIN-NOËL, Jean. 1993. *Une balade en galère avec Julien Gracq*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail

- 1998. "Mémoire d'avenir et d'ailleurs", in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq 3, temps, Histoire, souvenir*. Paris: Revue des Lettres Modernes

- 2001. "Filles, femmes, flammes, fantômes", in *Plaisirs de vampires*. Paris: PUF

BERTHIER, Philippe. 1990. *Julien Gracq. Critique d'un certain usage de la littérature*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon

- 1997. "Gracq et Buzzati poètes de l'événement", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

- 1997. "Gracq lecteur de Barbey d'Aurevilly", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

BESSIÈRE, Jean. 1998. "Gracq: fiction et Histoire", in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq 3, temps, Histoire, souvenir*. Paris: Revue des Lettres Modernes

BLANCHARD, Jean-Marc. 1997. "Deux lectures du *Rivage des Syrtes*", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

BOIE, Bernhild. 1997. "Jeux de rideaux", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

BORGAL, Clément. 1993. *Julien Gracq, L'écrivain et ses sortilèges*. Paris: PUF

BRIDEL, Yves. 1981. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*. Lausanne: L'Âge d'Homme

BUFFARD-MORET, Brigitte. 1992. *La structure phrastique dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*. (Thèse de doctorat – ParisIV)

CANOVAS, Frédéric. 1995. "Les rêves d'Un beau ténébreux ou le théâtre des songes" *AJFS*, may-august

CARDONNE-ARLYCK, Elisabeth. 1981. *Désir, figure, fiction "Le domaine des marges" de Julien Gracq*. Paris: Archives des Lettres Modernes

- 1984. *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*. Paris: Klincksieck

- 1994. "Lectrice de Gracq", in Michel Murat (Dir.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes

CARION, Jacques. 2002. *Julien Gracq et la poétique du paysage*. Tournai: La Renaissance du Livre

CHARVET, Louis. 1997. "Pouvoirs d'une incantation", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. 1975. "La tentation dans l'oeuvre de Julien Gracq. Tragique, épos et mythe", in *Revue des Sciences Humaines*. Tome XL, n° 157, janvier-mars

- 1983. *Le surréalisme et le roman*. Lausanne: L'Âge d'Homme

- 1995. "Plaisir et inconfort du poème en prose chez Julien Gracq", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

COELHO, Alain. 1997. *Julien Gracq, appareillage*. Paris: Joseph K.

COGEZ, Gérard. 1995. *Julien Gracq, Le Rivage des Syrtes*. Paris: PUF

- COLLOT, Michel. 1994. "Les Guetteurs de l'horizon", in Michel Murat (Org.). *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes
- COMPAGNON, Antoine. 1994. "Gracq est-il un moderne?", in Michel Murat (Org.). *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes
- DAMAMME-GILBERT, Béatrice. 1998. *La forme d'une ville de Julien Gracq: lecture d'un lieu dialogique*. Paris: Archives des Lettres Modernes
- DEBREUILLE, Jean-Yves. 1995. "La poétique romanesque de Julien Gracq à partir du *Rivage des Syrtes* et d'*Un balcon en forêt*", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers
- DENIS, Ariel. 1977. "L'éternelle imminence", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard
- DIDIER, Béatrice. 1997. "Fascination de Chateaubriand", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard
- DODILLE, Norbert. 1975. *La description dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq* (Thèse – Université de Lille III)
- DOURGUIN, Claude. 1995. "Partir de Saint-Florent - Julien Gracq", in *NRF*, septembre N° 512.
- DREVET, Patrick. 1998. *Le vœu d'écriture*. Paris: Gallimard
- DUPONT, Jacques. 1994. "Bonnes lectures et mauvais lieux", in Michel Murat (Org.). *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes
- EIGELDINGER, Marc. 1997. "La mythologie de la forêt dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard
- ERNST, Gilbert. 1997. "Le Mythe de la Nuit dans les romans de Gracq", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

FAVRE, Yves-Alain. 1995. "L'image dans les poèmes en prose de Gracq", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

FRANCIS, Marie. 1979. *Forme et signification de l'attente dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris: Nizet

FRONTENAC, Yves. 1995. "Le Minéral et le végétal dans l'oeuvre romancée de Julien Gracq", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

GAUBERT, Serge. 1997. "Julien Gracq et le temps perdu", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

GROSSMAN, Simone. 1980. *Julien Gracq et le surréalisme*. Paris: José Corti

GUIOMAR, Michel. 1982. *Trois paysages du Rivage des Syrtes*. Paris: José Corti

- 1984. *Miroirs de ténèbres, images et reflets du double démoniaque. Julien Gracq, Argol et les rivages de la nuit*. Paris: José Corti

- 1995. "Rêverie et imagination: Julien Gracq et Gaston Bachelard: éléments d'un parallèle, d'une convergence ou d'une opposition", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

- 1997. "Images et masques du désir dans l'oeuvre de Julien Gracq", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

HADDAD, Hubert. 1986. *Julien Gracq, la forme d'une vie*. Bègles: Le castor Astral

HELLENS, Franz. 1997. "Le paysage dans l'oeuvre de Julien Gracq", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

HETZER, Friedrich. 1980. *Les débuts narratifs de Julien Gracq*. München: Minerva-Publikation

HUSSON-CASTA, Isabelle. 1991. "Écriture et connaissance: signes du féminin dans *Un beau ténébreux*", in *Julien Gracq 1- Une écriture en abyme*. Paris: Revue des Lettres Modernes

- 1998. "Dessins et déclin du temps dans les trois premiers romans de Gracq", in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq, temps, Histoire, souvenir*. Paris: Revue des Lettres Modernes

JARRETY, Michel. 1994. "Écriture, lecture, signature", in Michel Murat (Org.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes

JIRSA, Stanislav. 1997. "Les rendez-vous imaginaires", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

JI-YOUNG, Kim. 1998. "Mémoire, survivance et mouvance dans les récits de Gracq", in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq 3, temps, Histoire, souvenir*. Paris: Revue des Lettres Modernes

JUIN, Hubert. 1997. "Julien Gracq et le film des images", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

LEUTRAT, Jean-Louis. 1967. *Julien Gracq*. Paris: Editions Universitaires, Classiques du XX siècle

- 1991. *Julien Gracq*. Paris: Seuil

- 1997. "À Noir", in Jean-Louis Leutrat (Dir.) *Julien Gracq, Les Cahiers de l'Herne*, n° 20. Paris: Fayard

- 1997. "La reine du jardin", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*, n° 20. Paris: Fayard

LAERE, François Van. 1997. "Le Guetteur en posture d'éveil", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

MAROT, Patrick. 1991. "Plénitude et effacement de l'écriture gracquienne", in *Julien Gracq 1- Une écriture en abyme*. Paris: Revue de Lettres Modernes

- 1994. "Mythe et écriture du roman", in Michel Murat (Org.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes

MARTINS, Maria de Lourdes Câncio. 1986. "La sonorité ou la voix et le silence dans *Le Rivage des Syrtes*", in *Ariane*, n° 4

MENOU, Hervé. 1998. "«L'esprit de l'Histoire»: parallélisme et mise à distance dans le discours autobiographique gracquien", in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq 3, temps, Histoire, souvenir*. Paris: Revue des Lettres Modernes

MICHEL, Jacqueline. "Julien Gracq, Les structures du silence dans *Liberté Grande*", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, septembre-octobre, N° 5-8

- 1995. "La puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

MONBALLIN, Michèle. 1994. "«La terre habitable»: quatre vignettes préfiguratives", in Michel Murat (Org.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes

MORIN, Anne. 1995. "Julien Gracq, le seuil ou la «perversion du mythe»", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

MURAT, Michel. 1983. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, Étude de style, Le roman des noms propres*. Paris: José Corti

- 1983. *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq, Étude de style, II. Poétique de l'analogie*. Paris: José Corti

- 1983. "Le système des noms propres dans *Le Rivage des Syrtes*", in *Travaux de Linguistique et Littérature*. Strasbourg: Ed. Klincksieck.

- 1991. *Julien Gracq*. Paris: Belfond

- 1994. "La littérature incarnée", in Michel Murat (Org.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes

MURPHY, Carol J. 1998. "Le retour de l'Histoire", in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq 3, temps, Histoire, souvenir*. Paris: Revue des Lettres Modernes

NAGAL, Astuco. 1998. "Quelques aspects polémiques du *André Breton* de Gracq", in Patrick Marot (Org.), *Julien Gracq 3, temps, Histoire, souvenir*. Paris: Revue des Lettres Modernes

NÉE, Patrick. 1994. "Julien Gracq phénoménologue?", in Michel Murat (Org.), *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes

NÉRAULT, François. 1997. "La grande allée", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard

NOËL, Mireille. 1994. "Lisières de l'oeuvre de Julien Gracq - Du paratexte au texte", in *Poétique*, N° 100, novembre

- 2000. *L'éclipse du récit chez Julien Gracq*. Lausanne: Delachaux et Niestlé

PEYRONIE, André. 1972. *La pierre de scandale du Château d'Argol de Julien Gracq*. Paris: Lettres Modernes

- 1995. "Julien Gracq et le roman noir", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers
- PFEIFFER, Jean. 1997. "La littérature à double fond", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard
- POLLMANN, Leo. 1997. "Le mythe de soi dans *Au château d'Argol*", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard
- REGIS, Pascale. 1987. *L'image de la femme dans l'univers romanesque de Julien Gracq* (Thèse de Doctorat, Université de Paris IV – Sorbonne)
- RICHARD, Jean-Pierre. 1978. "Casque-Pipe", in *Littérature*, n° 30 (Maio). Paris: Larousse
- RIFFATERRE, Michel. 1997. "Dynamisme des mots: les poèmes en prose de Julien Gracq", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard
- ROUDIEZ, Léon. 1997. "*Le Beau Ténébreux* à l'ombre du *Château d'Argol*", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard
- ROUSSEAU, Laurence. 1981. Images et métaphores aquatiques dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq. Paris: Archives des Lettres Modernes
- SION, Georges. 1997. "Julien Gracq au théâtre ou le retrait de Perceval", in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *Julien Gracq, Les Cahiers de L'Herne*. Paris: Fayard
- TRITSMANS, Bruno. 1991. "Écritures de la matière chez Julien Gracq", in *Julien Gracq 1- Une écriture en abyme*. Paris: Revue de Lettres Modernes
- VIERNE, Simone. 1987. *Rite, Roman, Initiation*. Grenoble: presses universitaires
- 1995. "Le mythe du Graal et la quête du sacré", in *Julien Gracq, Actes du Colloque International*. Angers: Presses de l'Université d'Angers

VOUILLOUX, Bernard. 1981. "Gracq, de la critique à la préférence", in *Poétique*, N° 48, novembre. Paris: Seuil

- 1987. "Julien Gracq: AUTO, SOMA, GERMEN de la paternité en Littérature", in *Littérature*, N° 67. Paris: Larousse

- 1989. *Gracq Autographe* Paris : José Corti

- 1991. *Mimesis et Carnaval dans la fiction gracquienne*. Paris: Archives des Lettres Modernes

- 1994. "Le Tableau dans la crypte", in Michel Murat (Org.). *Julien Gracq 2, Un écrivain moderne*. Paris: Revue des Lettres Modernes

3. Obras e artigos de referência

A- Textos

ABELAIRA, Augusto. 1972. *Quatro paredes nuas*. Lisboa: Bertrand

ARISTÓTELES. 1990. *Poétique*. Paris: Le Livre de Poche

BALZAC, Honoré de. 1961. *Le Père Goriot*. Paris: Gallimard

BAUDELAIRE, Charles. 1975. "Correspondances", in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois

- 1975. "Le Voyage", in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

- 1976. "Salon de 1859", in *Œuvres Complètes*, Tome II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois
- 1976. "Critique musicale", in *Œuvres Complètes*, Tome II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

BRETON, André. 1988. *Les Champs magnétiques*, in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre

- 1988. *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- 1988. *Poisson Soluble*, in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- 1988. *Nadja*, in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- 1988. *Second manifeste du surréalisme*, in *Œuvres Complètes*, T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- 1992. *Le Revolver à cheveux blancs*, in *Œuvres Complètes*, Tome II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre.
- 1992. *Les Vases communicants*, in *Œuvres Complètes*, Tome II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- 1992. *L'Amour fou*, in *Œuvres Complètes*, Tome II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

- 1999. *Arcane 17*, in *Œuvres Complètes*. T. III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Édition de Marguerite Bonnet publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre
- 1999. *Entretiens*, in *Œuvres complètes*. T. III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- 1999. *La Clé des champs*, in *Œuvres complètes*. T. III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

CHATEAUBRIAND. 1969. *Atala*, in *Œuvres Complètes*. T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard

ÉLUARD, Paul. 1968. *Œuvres Complètes*. T. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Préface et chronologie de Lucien Scheller. Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheller

HELDER, Herberto. 1976. *Photomaton e Vox*. Lisboa: Assírio e Alvim

LAMENNAIS. 1980. *Œuvres Complètes*, II. Paris-Genève: Slatkine Reprints. Édition établie, préfacée et annotée par Louis Le Guillou

MICHAUX, Henri. 1929. *Ecuador*. Paris: Gallimard

- 1972. *Un barbare en Asie*. Paris: Gallimard

NERVAL. 1993. *Aurélia*, in *Œuvres Complètes*, T. III. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Texte présenté, établi et annoté par Jean Guillaume

PERSE, Saint- John. 1972. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

POE, Edgar. 1971. "Manuscrit trouvé dans une bouteille", in *Histoires extraordinaires*. Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs

SAND, George. 1960. *Lélia*. Paris: Garnier Frères

SEIXO, Maria Alzira. 1985. *Le parcours du plaisir. Francion de Charles Sorel*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

TOLSTOÏ. 1961. *La Guerre et la Paix*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

VALÉRY, Paul. 1957. *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris: Ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Édition établie par Jean Hytier

VIGNY, Alfred. 1950. "Les amants de Montmorency", in *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris: Ed. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Textes présentés et commentés par F. Baldensperger

B- Crítica e Teoria

ABASTADO, Claude. 1971. *Introduction au Surréalisme*. Paris: Bordas, Coll. Études

ABLAMOWICZ, Aleksander. 1986. "La structure du romanesque dans *Nadja* d'André Breton", in Jean Bessière (Dir.) *Signes du roman, signes de la transition*. Paris: PUF

ALBOUY, Pierre. 1998. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin

ALEXANDRIAN, Sarane. 1971. *Le Surréalisme et le rêve*. Paris: Gallimard

ALMEIDA, Maria Elisete. 1998. *Actes du XXII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Bruxelles: Max Niemeyer Verlag

ALQUIÉ, Ferdinand. 1970. *Philosophie du surréalisme*. Paris: Ed. Flammarion

BACHELARD, Gaston. 1964. *Poétique de l'espace*. Paris: PUF

- 1976. *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti

BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard

- 1981. *Le principe dialogique*. Paris: Seuil

- 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard

BARTHES, Roland. 1966. *Critique et vérité*. Paris: Seuil

- 1970. "L'ancienne rhétorique – Aide-Mémoire", in *Communications* 16, Paris: Seuil

- 1977. "Introduction à l'analyse structurale des récits", in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Org.), *Poétique du récit*. Paris: Seuil

- 1982. "L'effet de réel", in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (Org.), *Littérature et réalité*. Paris: Seuil

- 1984. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil

BATAILLE, Georges. 1974. *L'Érotisme*. Paris: Union général d'Édition, «10/18»

BÉGUIN, Albert. 1991. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti

BELLEMIN-NOËL, J. 1972. *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Larousse

BENOÎT, Denis. 2000. *Littérature et Engagement: De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil, Points/Essais

BERGEN, Véronique. 1993. *Jean Genet, Entre mythe et réalité*. Bruxelles: De Boeck

BESSIÈRE, Jean. 1993. *Énigmacité de la Littérature*. Paris: PUF

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. 1972. *L'Univers du Roman*. Paris: PUF

- BREMOND, Claude. 1973. *Logique du récit*. Paris: Seuil
- BREMOND, Claude; PAVEL, Thomas. 1998. *De Barthes à Balzac*. Paris: Albin Michel
- BRUNEL, Pierre (Dir). 1994. *Mythes et Littérature*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne
- Helena Carvalhão Buescu. 1990. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho
- 1998. *Em Busca do Autor Perdido: Histórias, Concepções, Teorias*. Lisboa: Cosmos
- BURGOS, Jean. 1982. *Pour une poétique de l'Imaginaire*. Paris: Seuil
- CAILLOIS, Roger. 1938. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard
- CARROUGES, M. 1950. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. Paris: Gallimard
- CHARTIER, Pierre. 1996. *Introduction aux grandes théories du Roman*. Paris: Dunod
- CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTTING, Karen. 1994. *Elementos de Literatura Comparada*. Lisboa: Inquérito
- COHEN, Jean. 1995. *Théorie de la poéticité*. Paris: José Corti
- COLLOT, Michel. 1989. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF
- COMPAGNON, Antoine. 1998. *Le Démon de la Théorie: Littérature et sens comun*. Paris: Seuil, La Couleur des Idées
- CURRIE, Mark. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. USA: St. Martin's Press

- DURAND, Gilbert. 1964. *L'imagination symbolique*. Paris: Presses universitaires de France
- 1983. *Mito e sociedade*. Lisboa: Ensaios, n°7
 - 1984. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas
 - 1992. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Dunod
 - 1996. *Champs de l'Imaginaire*. Grenoble: Ellug
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*, Lisboa: Livros do Brasil, Coleção Vida e Cultura
- 1962. *Histoire des littératures*, T. I, Paris: Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade
 - 1963. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, Collection Folio/Essais
 - 1992. *Tratado de História das Religiões*. Porto: Edições ASA
- FAYE, Éric. 1996. *Le sanatorium des malades du temps*. Paris: José Corti
- FONTANIER, Pierre. 1968. *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion
- FOUCAULT, Michel. 1991. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70
- FREUD, Sigmund. 1979. *Le rêve et son interprétation*. Paris: Gallimard, Coll. Idées
- FRYE, Northrop. 1966. *Anatomy of criticism*. New York: Atheneum
- GENETTE, Gérard 1969. *Figures II*. Paris: Seuil, Coll. Points
- 1972. *Figures III*. Paris: Seuil, Coll Tel Quel
 - 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil

- 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, Coll. Poétique
 - 1986. *Théorie des genres*. Paris: Seuil
 - 1987. *Seuils*. Paris: Seuil, Coll. Poétique
 - 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil
 - (Dir.). 1992. *Esthétique et Poétique*. Paris: Seuil
 - 1999. *Figures IV*. Paris: Seuil
- GOLDMANN, Lucien. 1973. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard
- GREIMAS, A J. 1972. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse
- HAMON, Philippe. 1991. *La Description littéraire*. Paris: Macula
- 1993. *Du descriptif*. Paris: Hachette
- HEIDEGGER, Martin. 1964. *L'Être et le Temps*. Paris: Gallimard
- ISER, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. London: The Johns Hopkins University Press
- JABOUILLE, Victor (Org.). 1993. *Mito e Literatura*. Lisboa: Editorial Inquérito
- 1994. *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Lisboa: Editorial Inquérito
- JAKOBSON, Roman. 1963. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Minuit
- 1973. *Questions de poétique*. Paris: Seuil
- JOURDE, Pierre. 1991. *Géographies imaginaires*. Paris: José Corti
- JOUVE, Vincent. 1997. *La poétique du roman*. Paris: Sedes

- JUNG, Carl Gustave. 1950. *Types psychologiques*. Genève: Georg
- 1991. *Essais sur la symbolique de l'esprit*. Paris: Albin Michel
- KOLAKOWSKI, Leszek. 1981. *A presença do mito*, Brasília: Universidade de Brasília
- KRISTEVA, Julia. 1969. *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, Coll. Tel Quel
- 1984. *O texto do romance*. Lisboa: Livros Horizonte
- KRYSINSKI, Wladimir. 1981. *Carrefours de signes. Essai sur le roman moderne*. La Haye: Mouton
- 1997. "Discours de voyage et sens de l'altérité", in Maria Alzira Seixo (Org.), *A viagem na literatura. Cursos da Arrábida*. Lisboa: Europa-América
- LE GUERN, Michel. 1974. *Semântica da Metáfora e da Metonímia*. Porto: Livraria Telos
- LODGE, David; WOOD, Nigel. 2000. *Modern Criticism and Theory: a reader*. Essex and New York: Longman
- LOTMAN, Iuri. 1978. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa
- MABILLE, Pierre. 1962. *Le Miroir du Merveilleux*. Paris: Ed. Minuit
- MACDONALD, Margaret. 1992. "Le langage de la fiction", in Gérard Genette (Dir.), *Esthétique et Poétique*. Paris: Seuil, Col. Essais
- MARKALE, Jean. 1992. *La femme celte- Mythe et sociologie*. Paris: Payot
- MARTINS, Maria de Lourdes Câncio. 1994. *L'imaginaire du végétal dans l'oeuvre de Jean Genet: enracinement et explication du monde* (Tese de Doutoramento - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)

- 1996. "Maupassant, la peinture et l'écriture", in *Ariane*, 14/15
- 1999. "Do Ocidente ao Oriente: ressonâncias da poética de Camilo Pessanha", in *A vertigem do Oriente. Modalidades discursivas no encontro de culturas*. Lisboa: Edições Cosmos
- 2000. "Voyage et magie de la fiction chez Saramago et Le Clézio: *La Quarantaine* et *A Jangada de Pedra*", in Maria Alzira Seixo (Dir.), *Écriture du Voyage et mémoire culturelle*. Amsterdam-Atlanta: Ed. Rodopi
- (Dir.). 2002. *Utopia e Melancolia*. Lisboa: Edições Colibri

METZ, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck

MEYER, Michel. 1992. "A Dialéctica Ficcional", in *Linguagem e Literatura*. Lisboa: Usos Editora

MINER, Earl. 1992. "The Fiction of Fact, the Fact of Fiction", in *Dédalus 2*. Lisboa: Cosmos

MITERRAND, Henri. 1996. *La Littérature Française du XXè Siècle*. Paris: Nathan

MONTALBETTI, Christine. 1997. *Le voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris: PUF

OLIVEIRA, Cristina Robalo Cordeiro. 1991. *Uma poética da mobilidade: Jules Supervielle*. Coimbra: Imprensa de Coimbra

ONIMUS, J. 1954. "L'expression du temps dans le roman contemporain", in *Revue de Littérature Comparée*, n° 3, juillet-septembre

PASQUALI, Adrien. 1994. *Le tour des horizons, Critique et récits de voyage*. Paris: Klincksieck

- PAVEL, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*. Paris: Seuil
- PERELMAN, Ch.; OLBRECHTS-TYTECA, L. 2000. *The New Rhetoric*. Indiana: University of Notre Dame Press.
- PÉRET, B. 1956. *Anthologie de l'Amour sublime*. Paris: Albin-Michel
- POULET, Georges. 1952. *Études sur le temps humain*, I. Paris: Presses Pocket
- 1990. *La pensée indéterminée III. De Bergson à nos jours*. Paris: PUF écriture
- RAIMOND, Michel. 1966. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti
- 1969. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: José Corti
- 1989. *Le roman*. Paris: Armand Colin
- RICHARD, Jean-Pierre. 1954. *Littérature et sensation*. Paris: Seuil
- 1979. *Microlectures*. Paris: Seuil
- RICOEUR, Paul. - 1975. *La métaphore vive*. Paris: Seuil
- 1983. *Temps et récit I*. Paris: Seuil
- 1985. *Temps et récit III: Le Temps raconté*. Paris: Seuil
- RIFFATERRE, M. 1971. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion
- Roudaut, Jean. 1959. "Les demeures dans le roman noir", in *Critique*, n° 147-148, août-septembre
- ROUSSET, Jean. 1970. *Forme et Signification*. Paris: José Corti

SCHMIDT, Siegfried. 1976. "Towards a pragmatic interpretation of «fictionality»", in A. Van Dijk (Dir). *Pragmatics of Language and Literature*. Madrid

SCHOLES, R. 1991. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70

SEARLE. 1982. *Sens et expression*. Paris: Editions Minuit

SEBBAG, Georges. 1994. *Le Surréalisme*. Paris: Editions Nathan

SEIXO, Maria Alzira. 1976. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia

- 1977. *O sujeito, o corpo e a letra. Ensaíos de crítica psicanalítica*. Lisboa: Arcádia

- 1977. *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia

- 1986. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte

- 1987. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

- (Org.). 1998. *Les récits de voyages: typologie, historicité*. Lisboa: Cosmos

- 2002. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: D. Quixote

SOLLERS, Philippe. 1968. *Logiques*. Paris: Seuil

SOLLORS, Werner (Dir). 1993. *Thematic Criticism*. Massachusetts: Harvard University Press

SPADA, Marcel. 1983. *Érotiques du merveilleux*. Paris: José Corti

STAROBINSKI, Jean. 1970. *L'œil vivant II. La relation critique*. Paris: Gallimard

TADIÉ, Jean-Yves. 1971. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard

- 1978. *Le récit poétique*. Paris: PUF
- 1987. *La critique littéraire au XX^e siècle*. Paris: Belfond
- 1992. *O romance no século XX*. Lisboa: Publicações D. Quixote, Coleção Nova Enciclopédia

TISON-BRAUN, Micheline. 1980. *Poétique du paysage*. Paris: Nizet

TODOROV, T. 1968. *Poétique*. Paris: Seuil

- 1970. *Introduction à la Littérature fantastique*. Paris: Seuil, Coll. Poétique
- 1971. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, coll. Poétique
- 1981. *Os géneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, Col. Signos, n° 34

TROMMLER, Frank (Dir). 1995. *Thematics Reconsidered*. Amsterdam- Atlanta: Rodopi

VÉDRINE, Hélène. 1990. *Les grandes conceptions de l'imaginaire*. Paris: Librairie Générale Française, Livre de Poche

VIART, Dominique. 1996. "Figure de l'homme en expansion. Le mythe surréaliste dans la critique littéraire à la fin des années 40", in Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé (Dir), *Pensée mythique et Surréalisme*. Paris: Lachenal & Ritter

VOUILLOUX, Bernard. 1989. *Gracq autographe*. Paris: José Corti

- 1989. *De la peinture au texte. L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq*. Genève: Droz
- 1991. *Mimèsis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*. Paris: Minard

- 1994. *La peinture dans le texte*. Paris: Editions CNRS

WEINRICH, H. 1973. *Le temps*. Paris: Seuil, Coll. Poétique

YAKOBSON, Roman. 1963. *Essais de Linguistique générale*. Paris: Éditions Minuit

- 1973. *Questions de poétique*. Paris: Seuil

4. Diversos

ALBERES, R. M. 1962. *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel

ANGENOT, Mark (Dir). 1989. *Teoria Literária, Problemas e Perspectivas*, Lisboa: D. Quixote

BACKES, Jean-Louis. "Le Graal", in Pierre Brunel (Dir). 1988. *Dictionnaire des Mythes littéraires*. Monaco: Ed du Rocher

BERSANI, Jacques; Michel AUTRAND; Jacques LECARME; Bruno VERCIER. 1982. *La Littérature en France de 1945 à 1968*. Paris: Bordas

BRUNEL, Pierre (Dir). 1988. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Monaco: Editions du Rocher

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 1982. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter

CLÉBERT, Jean-Paul. 1996. *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris: Seuil

Dedalus. 1997- 2000, N° 7-8 Lisboa: Edições Cosmos

- DEMOUGIN, Jacques (Dir.). 1989. *Dictionnaire des Littératures*. Paris: Larousse
- FOKKEMA, D. W.; KUNNE-IBSCH, Elrud. 1979. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. London: C. Hurst & Company
- GARDES-TAMINE, Joëlle; M. Claude Hubert. 1996. *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: Armand Colin
- HUBNER, Patrick. 1988. "Utopie et Mythe", in Pierre Brunel (Dir). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Monaco: Editions du Rocher
- KRYSINSKI, Wladimir. 1997. "Discours de voyage et sens de l'altérité", in Maria Alzira Seixo (Org.). *A viagem na Literatura*, Actas dos cursos da Arrábida
- MARTINS, Manuel Frias. 1995. *Matéria Negra*. Lisboa: Edições Cosmos
- REIS, C.; A. C. Lopes. 1987. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina
- REIS, Carlos. 1999. *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina
- SEIXO, Maria Alzira (Org). 1997. *A viagem na Literatura*, Cursos da Arrábida. Lisboa: Publicações Europa-América
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. 1984. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina
- SOURIAU, Etienne. 1990. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF
- VAN DIJK, A. (Dir). *Pragmatics of Language and Literature*. Madrid

Índice de Autores

Albouy, P.	85
Alliez, G.	68
Alquié, F.	54, 57, 235
Amossy, R.	280, 286
Aristóteles.	258
Bachelard 126, 145, 222, 223, 267	
Backès, J. L.	93
Bakhtine, M.	36, 45, 118
Balzac.	17, 230, 253, 260
Barthes, R.	12, 67, 272
Bataille, G.	154
Baudelaire 33, 84, 178, 243	
Béguin, A.	24
Bellemin-Noël, J.	184, 281
Bergen, V.	187
Bergson 42	
Berthier, P.	243, 248, 270
Bessière, Jean 46, 111	
Boie, Bernhild.	13, 36, 38, 148
Borgal, Clément 34, 40, 46, 50, 51, 58, 79	
Bourneuf, et Ouellet 42, 82, 126	
Breton 10, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 47, 83, 85, 86, 89, 118, 129, 163, 170, 178, 179, 195, 197, 199, 200, 203, 234, 235, 240, 253, 255, 260, 262, 263, 269, 271, 285, 286	
Bridel, Yves. 32, 109, 111, 210	
Buescu, Helena. 37	
Burgos, J. 9, 11, 216, 219, 245, 247, 268, 269, 289	
Butor, Michel. 22	
Caillois, Roger. 218	
Carrouges, M. 82	
Char, R. 182	
Chardin, T. 81	

Chateaubriand.....	205, 230, 243, 260
Coleridge	21
Coleridge,	21
Collot, Michel.....	152, 155
Comte.....	81
Cüller	271
Denis, Ariel.....	110
Descartes.....	81
Dourguin, Claude	13, 175
Drevet, Patrick.....	241
Durand, G.	9, 11, 91, 131, 186, 247
Eco, Umberto.....	239
Eigeldinger, M.....	119, 135
Eliade, M.	11, 51, 83, 93, 157, 251
Ernst, Gilbert.....	109, 132
Faye, Éric	91, 106, 166, 247, 248
Flaubert.....	260
Fokkema.....	273
Fontanier.....	228
Francis, Marie	26, 33, 58, 61, 65, 66, 71, 73, 101, 122, 134, 164, 165, 169
Freud	29
Frye, N.....	29
Genette, G.	12, 22, 103, 107, 205, 250, 259
Goethe.....	244
Goldmann, Lucien	109
Greimas.....	65
Grossman, Simone	82, 84, 86, 89, 161, 194, 203, 204
Hegel	90, 94
Heidegger, Martin	35
Hoy, Peter.....	13
Hugo, Victor	84, 267
Hume	20
Husson-Casta, Isabelle	72, 77
Ihwe	277
Iser.....	278, 282, 283
Jabouille, Victor.....	81
Jourde, Pierre.....	112, 129, 159, 225
Jouve, Vincent.....	109
Jung.....	29, 198, 221, 222

Jünger	261, 263
Kristeva, Julia	249
Krysinski, Wladimir	190
Lautréamont.....	260
Le Guern, Michel	227
Leutrat, Jean-Louis	122, 138
Lévi-Strauss, Claude.....	86
Llansol, Maria Gabriela.....	64
Lorris, R.	116
Mabille, Pierre.....	92, 117
Macdonald, Margaret.....	21
Mallarmé	157
Markale, Jean.....	211
Martins, Frias	227
Martins, Lourdes Cândio.....	11, 57, 261
Marx.....	81
Mateus, Maria Helena Mira.....	70
Mauriac.....	260
Meyer, M.	276, 277, 278
Miner, E.	275, 276
Montalbetti, C.....	259
Murat, Michel	185, 252, 253, 261, 262, 265
Nérault, François	160
Nerval.....	44, 84, 119
Noël, Mireille.....	241, 242
Novalis.....	30, 102, 119, 260, 261
Onimus, Jean	43
Pasquali, A.	180
Pavel, T.....	21, 23, 112
Péret, B.....	92
Perse, Saint- John	246, 269
Peyronie, A.	256
Platão	270
Poe, Edgar	47, 60, 62, 198, 260
Poulet, G.....	63, 73
Proust.....	44, 45, 205, 260
Régis, Pascale	196, 197
Richard, J. P.....	11, 41, 223, 290
Ricoeur, Paul	50, 70, 72

Rimbaud.....	178, 179, 182, 244
Rousseau, Laurence	78, 121, 145
Rousset, J.....	82
Sarraute, N.....	22
Schmidt, S.....	272
Searle.....	259
Seixo, Maria Alzira.....	39, 42, 43, 64, 180, 239
Silva, Aguiar e	29, 30, 114, 217
Spada, M.....	85
Starobinsky, J.	29
Stendhal.....	232, 244, 260, 263, 264
Tadié, J. Y.	17, 18, 108, 153
Thibaudet.....	225
Todorov, T.....	12, 217
Tolstoï	231
Valéry.....	17, 42, 217, 218, 271
Van Peer.....	273
Verne, J.....	232
Vigny.....	191, 230
Vouilloux, B.....	240, 242
Wagner.....	25, 87, 251, 252
Walton,.....	22
Weinrich, H.	63
Wolfzettel.....	180
Yakobson, R.	218
Ziolkowski, T.	252

Índice

• INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I	14
ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO.....	14
1. TEMPORALIDADE APARENTE	34
1.1. DESREALIZAÇÃO DO PRESENTE	48
1.2. RECUSA DO FUTURO.....	58
1.3. TEMPO DA TRANSIÇÃO.....	66
1.4. REINTERPRETAÇÃO DOS MITOS.....	79
1.5. RECUSA DA HISTÓRIA.....	96
2. GEOGRAFIA SIMBÓLICA	113
2.1. PAISAGENS DO DESEJO E TRANSGRESSÃO	123
2.2. LUGARES MÁGICOS E FRONTEIRAS DA SUPRA-REALIDADE	148
2.3. ESPAÇOS DA ESPERA.....	162
CAPÍTULO II	170
ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO	170
1. VIAGEM E BUSCA DE SENTIDO.....	178
1.1. RUPTURA.....	181
1.2. TRANSGRESSÃO	185
1.3. REVELAÇÃO.....	196
CAPÍTULO III.....	213
POÉTICA DO IMAGINÁRIO	213
1. VIAGEM DA ESCRITA.....	236
1.1. MECANISMOS DA AMPLIFICAÇÃO DO SENTIDO.....	243
1.2. DISCURSO DO IMAGINÁRIO.....	256
1.3. HORIZONTES DE LEITURA.....	270
• CONCLUSÃO	287
• BIBLIOGRAFIA	291
ÍNDICE	322