

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

JOSINA NUNES MAGALHÃES RONCISVALLE

**DEVIRES EM VALERY LARBAUD, *LE RICHE AMATEUR*
DE SÃO JERÔNIMO A BARNABOOTH**

**BRASÍLIA-DF
2018**

JOSINA NUNES MAGALHÃES RONCISVALLE

**DEVIRES EM VALÉRY LARBAUD, *LE RICHE AMATEUR*
DE SÃO JERÔNIMO A BARNABOOTH**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL – do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB – como requisito final para a obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Literatura

Linha de Pesquisa: Estudos Literários Comparados

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

BRASÍLIA – DF
2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Nd Nunes Magalhães Roncisvalle, Josina
Devires em Valery Larbaud, Le Riche Amateur, de São
Jerônimo a Barbabooth / Josina Nunes Magalhães Roncisvalle;
orientador Augusto Rodrigues da Silva Junior. -- Brasília,
2018.
225 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Literatura. 2. Literatura francesa. 3. Valery
Larbaud. 4. A. O. Barbabooth. I. Rodrigues da Silva Junior,
Augusto , orient. II. Título.

BANCA AVALIADORA

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL/UnB)
(Presidente da banca)

Prof. Dr. José Nivaldo de Farias (FALE/UFAL)
(Examinador externo)

Prof. Dr^a. Germana Henriques Pereira (POSLIT/UnB)
(TEL/UnB)
(Examinador interno)

Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho (POSTRAD/UnB)
(Examinador Externo)

Prof. Dr^a. Ana Helena Rossi (POSTRAD/UnB)
(Examinador Externo)

BRASÍLIA, 2018

AGRADECIMENTOS

Antecipo meus agradecimentos àqueles e àquelas cujos nomes não serão declinados aqui, mas que me enviaram seus estímulos de uma forma ou de outra. Que se reconheçam nestas palavras. São todos merecedores.

Faço um agradecimento especial a minha família, que se manteve ao meu lado todo o tempo necessário, não sem muitos sacrifícios, nas pessoas de Miguel Roncisvalle, meu esposo; de meus filhos Dinah, Pedro, Flora e Bruno; de minhas noras, Camille e Daniela; e de meus netos Ítalo, Enzo Mariana, Juliano e Bernardo, que acrescentam muito sentido ao grande ciclo, este último anunciado como uma feliz nova.

In memoriam, deixo meu profundo reconhecimento a meus pais, José Alves Magalhães e Maria Nunes Magalhães.

Minha gratidão ao doutor Augusto Rodrigues da Silva Junior, pela orientação segura, empenho e incansável cuidado, sempre disponível quando solicitado.

Reservo um lugar relevante para o doutor Eclair Antonio Almeida Filho, pelos generosos empréstimos e doações de livros, e por nossa conversa infinita, sempre inspiradora de boas ideias.

À doutora Germana Henriques Pereira, sempre, que me acompanha desde a Graduação, orientadora do Mestrado, grande incentivadora.

Ao meu co-orientador Éric Benoit, da Université Bordeaux-Montaigne, que se dispôs de toda boa vontade a me receber naquela Universidade.

A Marcos Eustáquio de Paula Neto, que pacientemente revisou nosso texto, com autêntica e interessada participação.

À amiga Valéria Silva Gomes e seu permanente estímulo, com sua suave força espiritual.

Aos professores José Nuno Gil, em Lisboa, Bertrand Westphal, em Limoges, e à professora Nelly Chabrol, em Vichy, pelo acolhimento gentil e enriquecedor, encontros que fizeram diferença.

Ao professor Michel Wiedemann e à professora Roseline Giusti, família de adoção em Bordeaux, profunda gratidão.

Em Vichy, agradeço ao casal Nicole Fougere e Jean Neri, que, voluntaria e espontaneamente ofereceram sua amizade, muito bem-vinda e fortalecedora.

Finalmente voto minha gratidão à Médiathèque Valery Larbaud, que franqueou nosso acesso a seu acervo, e à Mairie de Vichy, que consentiu com a reprodução de manuscrito do autor no corpo da tese, se necessário.

À FAP/DF, que me favoreceu com um ano de bolsa.

À CAPES, que me concedeu bolsa no exterior, sem a qual não teríamos a oportunidade de ampliar os necessários conhecimentos para nossa pesquisa.

RESUMO

Valery Larbaud, reconhecido intermediário entre literaturas, alcançou, mediante suas práticas, para além de suas obras de criação, enorme relevância também nos campos da crítica, da tradução e sua reflexão teórica, postas a serviço de sua vocação de grande divulgador das letras. Sob a divisa de *Riche Amateur*, homem livre e viajante, provido de amplos recursos materiais e intelectuais, incursionou pelos mais diversos territórios literários, conforme suas inclinações, movido pelo amor à leitura e franqueado pelo competente conhecimento de línguas estrangeiras. Sua atuação constituiu-se num autêntico humanismo geoliterário, cuja dinâmica fomentou, em nossa pesquisa, orientações aproximativas com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mediadas por entradas em variados textos de sua obra, mais extensivamente das *Obras Completas de A. O. Barnabooth*. Nossa proposição é no sentido de que, motivado pela fiel percepção da singular natureza movente da vida e da literatura como uma de suas expressões, na dinâmica imprimida a suas atividades permeia-se uma potência capaz de solapar qualquer caráter axiomático dos códigos, pelo que buscamos apoio no conceito deleuziano de devires para sustentação da tese de que a abordagem do mundo como “amador” gera uma atitude propiciadora de oportunidades plenas de capturas e desdobramentos.

Palavras-Chave: literatura; *riche amateur*; tradução; devires.

ABSTRACT

French writer Valery Larbaud, renowned as an yonder among literatures, has achieved through his practices, in addition to his works of creation, enormous relevance also in the fields of criticism, translation and his theoretical reflection, which were all put at the service of his vocation as a great disseminator of letters. Under the motto of “Riche Amateur”, a free and travelling man, with ample material and intellectual resources, he penetrated the most diverse literary territories, according to his inclinations, moved by the love of reading and franchised by the competent knowledge of foreign languages. His performance was such an authentic geoliterary humanism, whose dynamics fostered, in our research, approximate orientations with the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari, mediated by entries in various texts of his (Larbaud’s) work, more extensively from the *Complete Works of A. O. Barnabooth*. Our proposition is that, motivated by the faithful perception of the singular moving nature of life and literature as one of its expressions, in the dynamics imprinted on his activities there permeates a power capable of undermining any axiomatic character of the codes, so we seek support in the deleuzian concept of becomings to support our thesis that the approach of the world as "amateur" generates a propitiatory attitude of opportunities full of catches and unfoldings.

Keywords: literature; riche amateur; translation; becomings.

RÉSUMÉ

L'écrivain Valery Larbaud, reconnu comme un auteur intermédiaire parmi les littératures, touché par des pratiques, au-delà de ses œuvres de création, a atteint grande importance aussi dans les domaines critiques de la traduction et de la réflexion théorique, mis tous au service de sa vocation de grand promoteur des lettres. Sous la devise de « Riche Amateur », soit un homme libre et voyageur, fourni de matériau et des ressources suffisantes, il a parcouru bien d'aventures intellectuelles par plusieurs territoires littéraires, selon leurs penchants, mû par l'amour de la lecture et franchisé par des langues étrangères. Sa performance a constitué un authentique humanisme géolittéraire, dont la dynamique a favorisé, d'après nos recherches, les lignes directrices approximatives avec la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, vers une médiation faite dans divers textes de son travail, plus notamment dans les *Œuvres complètes de A. O. Barnabooth*. Notre proposition souligne que, motivé par une véritable perception de la nature singulière mouvante de la vie et de la littérature comme l'une de ses expressions à-lui, la dynamique imprimée dans ses activités s'imprègne d'une puissance qui peut soulever tous les codes de caractère axiomatique. Donc nous cherchons à y appliquer le concept de devenir deleuzien afin de soutenir la thèse dont l'approche du monde tel qu'un « amateur » engendre une attitude créatrice d'opportunités pétries des captures et des déroulements.

Mots-clés: littérature, *riche amateur*; traduction, devenir.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	P. 10
CAPÍTULO 1	
PALAVRAS ANDANTES, LABIRINTOS DA PALAVRA.....	P. 18
1.1. O NAVIO DE TESEU.....	P. 20
1.2. RASTROS DA TRADUÇÃO.....	P. 26
1.2.1. LARBAUD-BUTLER – AONDE LEVA A TRADUÇÃO?.....	P. 30
1.3 UMA BIBLIOTECA, UMA TEBAIDA.....	P. 36
1.4. “ESTE VÍCIO IMPUNE, A LEITURA”	P. 42
1.5. INTERTEXTUALIDADE.....	P. 48
1.5.1. O FATO DO PRÍNCIPE.....	P. 54
1.5.2. UM POEMA DE BARNABOOTH: “NEVERMORE..”	P. 59
1.6. HETERONÍMIA.....	P. 70
CAPÍTULO 2	
VALÉRY LARBAUD, TURISTA DAS FORMAS.....	P. 75
2.1. LARBAUD E A HONRA LITERÁRIA.....	P. 82
2.1.1. UM “BENEDITINO” NA REPÚBLICA DAS LETRAS.....	P. 88
2.2. OBRAS COMO INTENSIDADES.....	P. 102
2.2.1. O VIAJANTE MAIS LENTO: “LA LENTEUR”.....	P. 108
2.2.2. O VÃO TRABALHO DE VER DIVERSOS PAÍSES.....	P. 114
2.2.3. LARBAUD NA CIDADE HIERONÍMICA.....	P. 117
2.2.4 UM OUTRO XADREZ: POESIA E LÍNGUAS.....	P. 127
CAPÍTULO 3	
BARNABOOTH, <i>LE RICHE AMATEUR</i>	
3.1 Quem é Barnabooth, le “Riche Amateur”?	P. 134
3.1.2 Barnabooth, um herói, um mito?.....	P.137
3.2 Barnabooth, palavra em devir.....	P. 143
3.3. A Obra de A. O. Barnabooth.....	P. 146
3.3.1.A primeira edição: <i>Poèmes par un Riche Amateur</i>	P. 152
3.3.2 A segunda edição: <i>Oeuvres Complètes de A. O. Barnabooth, c’est-à-dire un conte, ses poésies e son Journal Intime</i>	P. 160
3.3.2.1. O conto <i>Le Pauvre Chemisier</i>	P. 162
3.3.2.2. A poesia de Barnabooth.....	P. 165
3.3.2.2.1. Borborígnos: uma poética do corpo como extensão do mundo.....	P. 167
3.3.2.2.2. “EUROPA”: as cidades de Barnabooth.....	P. 183
3.3.2.3. O “Diário Íntimo”.....	P. 187
CONCLUSÃO.....	P. 208
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	P. 216

Meu ideal, quando escrevo sobre um autor, seria não escrever nada que pudesse afetá-lo de tristeza, ou, se estiver morto, que o faça chorar em sua tumba: pensar no autor sobre o qual escrevemos. Pensar nele de modo tão forte que ele não possa ser mais um objeto, e tampouco possamos nos identificar com ele. Evitar a dupla ignomínia do erudito e do familiar. Levar a um autor um pouco de alegria, da força, da vida amorosa e política que ele soube dar, inventar. Tantos escritores mortos devem ter chorado pelo que se escreveu sobre eles (DELEUZE, *Diálogos*, p. 137).

INTRODUÇÃO¹

... sonho
em construir, numa forma inusitada ainda, um poema
À glória do mar.

Ó Homero! Ó Virgílio!
Ó *Corpus Poeticum Boreale*! É em vossas páginas
Que é preciso buscar as verdades eternas
Do mar, e aqueles mitos que exprimem um aspecto do tempo

.....
Tenho sobre a alma um círculo luminoso que viaja...
Branabooth, “Thalassa”²

A temática nuclear de nossa pesquisa debruça-se sobre as questões candentes da identidade, da autoria do texto e da movência da palavra, nenhuma delas exclusividade da contemporaneidade, mas práticas que ultrapassam fronteiras temporárias e geográficas no contexto da Arte, da Filosofia e de outros campos dos saberes. Nossa investigação, contudo, está dirigida para o campo literário, especificamente a literatura ocidental. Propomos, mediante leitura de textos do autor francês Valéry Larbaud (1881-1957), uma visão desses processos que se dão frequentemente pela recaptura de expressões literárias, fator impregnante de vitalismo e atualizações constantes na literatura, qual teia que não se deixa romper, procedimento em que nosso autor foi eminente mestre.

Como corolário, encaminhamos, dentro dessa proposta, esboçar um pensamento sobre o campo literário como um domínio aberto, que não cessa de movimentar-se, pela atividade de seus agentes e o acumulado de suas produções, em permanentes retornos diferenciados, sempre em atividade irrompante, muitas vezes imperceptível, insinuando-se desde as instâncias primeiras da palavra até o texto e deste, ao autor.

Tais considerações derivam de vislumbres quando da leitura do fazer literário de Larbaud, na medida em que analisávamos suas disposições com respeito à literatura e suas práticas, e aos recursos de que lançava mão para realizá-las. Iniciamos, assim, pelo seu precoce apreço e formação de hábitos da leitura e da viagem, sua voracidade pelo aprendizado das línguas, que o encaminhou aos primeiros e tímidos exercícios de tradução e, sucessivamente, a um profundo compromisso com essa área. De modo simultâneo, do que lia,

¹ As traduções do francês são de nossa única responsabilidade, com ressalva para os textos dos poemas, revisados por Eclair Antonio Almeida Filho.

² ... *je rêve / De construire, dans une forme inusitée encore, un poème / A la gloire de la mer. / O Homère ! ô Virgile ! / O Corpus Poeticum Boreale ! C'est dans vos pages / Qu'il faut chercher les vérités éternelles / De la mer, et ces mythes qui expriment un aspect du temps, /.../ J'ai sur l'âme un cercle lumineux qui voyage /.../ (Les Poésies de A. O. Barnabooth, p. 53)*

ocorriam-lhe as tentativas iniciais de escrita, conforme confessa, “pela imitação e mesmo pelo plágio, consciente ou inconsciente” (1997, p. 71) e, em forma de aliada, encontrava na tradução um solo propício ao desenvolvimento da vocação da escrita como serviço à literatura, que se lhe revelou irrevogavelmente cedo também exercido pela via da crítica.

O senso de orientação entrevisto pelo autor era guiado pelo caminho do prazer que a literatura lhe despertava, que culminava no desejo de compartilhar, generosa e intransigentemente sob a bandeira do *Riche Amateur* (Rico Amador), sua mais abrangente e reconhecida referência. Ao *Riche Amateur* repugnava tudo que soasse a domesticação, submissão, e seus deslocamentos ocorriam numa espécie de errância, que franqueava o deixar-se afetar pelas efemeridades do mundo, coexistente, negando-se a eliminar suas variações mais ínfimas. Ele mesmo era o mundo, com sua lógica transitiva, que Deleuze e Guattari abrigariam sob o termo “rizoma”, que é aquilo que não tem começo nem fim e cresce pelo meio (2011, p. 48), relação pensada como “devir”, o que jamais se torna ou se realiza e não permite sobredeterminações, significando que, em seu regime, não vigoram códigos pré-estabelecidos.

Riche Amateur consagra-se, assim, como uma especial qualidade de relacionar-se com o mundo que o autor, ao postular para si esse modo de vincular-se, faz também percorrer toda a sua produção literária pela acentuada natureza desse extenso vagar. Suas experiências são marcadas pelo auscultar, pela deambulação, extensiva às inúmeras viagens que empreendeu, em aliança com a literatura em sua atuação.

Eis por que, dentre todos os autores que adotamos como vetores para nossas análises, Gilles Deleuze e Félix Guattari são os mais presentes, pele vasta interface com os elementos larbaldianos recolhidos e acumulados na tarefa de melhor evidenciar entre o autor e a literatura essa fluidez cartográfica sem bordas, disponível a infinitas conexões e jorros, círculos luminosos que viajam, para ecoar Barnabooth. Essa colocação não significa, contudo, que tenhamos dispensado outras contribuições surgidas como frutuosas para encaminhar alguns temas de nossa pesquisa, tais como Pascale Casanova, Michel Serres, Mikhail Bakhtin e outros tantos que surgirão a seu tempo, a quem creditamos um aporte luminoso em algumas passagens de nossa escrita. Registramos também o enorme espaço ocupado pelas correspondências de Larbaud com outros escritores, familiares e amigos, pontuadas por dados ricamente agregadores.

Lançamos mão, pois, do trabalho larbaldiano como um grande refletor, ou emissor de enorme multiplicidade de ocorrências tais como a pseudonímia, a heteronímia, as palavras-valise e a intertextualidade, nos amparando em diversos pensadores e percorrendo, quando

conveniente, práticas correntes na vida do autor *dândi*, viajante, empedernido leitor, tradutor, crítico, escritor, colecionador de soldadinhos de chumbo e de miniaturas. Nosso olhar é atraído para essa gama de fenômenos que abarcam o conjunto das práticas literárias experimentadas por Larbaud, com a proposta de orientar uma escrita que abranja a versatilidade de seu trabalho e mesmo de algumas posturas pessoais nele implicadas, marcadas por categorias aparentemente distanciadas, nas quais ele procura decifrar e estabelecer não apenas vizinhanças eventuais, mas se reconhecer plenamente mergulhado num infinito da literatura. Queremos com isso dizer que ele esteve sempre expectante quanto ao momento de fazer emergir o ato da palavra no mundo ou o mundo na palavra; cultivava uma atitude, para tomar uma expressão a Foucault, de que havia sempre uma “nomeação adormecida” (FOUCAULT, 2007, p. 145), aguardando sua eclosão, que ele escavava uma saída tão logo aberta uma brecha de passagem.

Grosso modo, os assuntos se distribuem no terreno da propriedade, da posse da autoria, da assinatura do nome, da fuga das palavras quando postas em andamento, da memória, em todos, presente uma dinâmica que pretendemos pôr em diálogo especialmente com o conceito de Gilles Deleuze e Felix Guattari sobre devires, implicado nas visões transgressivas, transgressoras larbaldianas, em relação com o fora. E por quais mecanismos ele acede a esse “fora”, pode-se indagar. Nessa vida que se atrai para fora de si mesma reside justamente aquela nomeação adormecida, sempre inominável. O andante, com muito labor intelectual, não deixa de tornar singular a utilização do verbo “farejar” (“*flairer*”), quando, por exemplo, se refere à tradução e suas exigências (FOUCAULT, 2007, p. 81), em que o vocábulo apresenta-se carregado de animalidade, empregado no sentido de lançar mão de recursos outros que não o da racionalidade. Na admissão de ocorrências em que se faz necessário convocar o animal farejador e os recursos de um tipo outro de saber sua presença também evoca o texto em tradução como uma presa, assim como supomos, o faça sempre quando se trata da literatura.

Nosso trabalho desdobra-se em três capítulos que, um pouco deleuze-guattarianamente, podem ser lidos separadamente, sem prejuízo do entendimento, liberando-se da obrigatoriedade de obediência a uma única ordem. Em nosso subtítulo, “De São Jerônimo a Barnabooth”, a propósito, não há observância a datas de publicação das obras sugeridas aí, uma vez que o segundo precede o primeiro no tempo, sendo *Sob a invocação de São Jerônimo* de 1949 e *Barnabooth*, de 1908 e 1913, em suas duas edições.

Quanto aos capítulos, o primeiro foi aberto à palavra, mediada pela criação de Valery Larbaud, tecida com a voz de vários outros autores, compondo um conjunto de vozes que

vieram em apoio aos desdobramentos de nossa pesquisa, puxada pela inserção de Larbaud no espaço literário francês e internacional. Múltiplo andante que apresenta uma obra refratada num leque de domínios literários e linguísticos, pelo resgate ou promoção de obras e autores, através da crítica e da tradução e até mesmo de sua criação de imaginação por efeitos da intertextualidade. Por tudo isso, pareceu-nos adequado o título “Palavras Andantes, Labirintos da Palavra”, inspirado por um livro de Eduardo Galeano, *As Palavras Andantes* (1994), uma miscelânea de pequenas janelas com histórias e lendas, tipicamente cordelistas.

Essa primeira parte se desdobra, por sua vez, em seis seções, todas elas permeadas pelo emprego diverso da palavra por Larbaud, da leitura à escrita, animado por um vaivém que mais sugere o percurso em um labirinto. Abrigam-se aqui variados enfoques, desde que, em seu bojo, os temas não se afastassem da literatura. Preliminarmente, trazemos uma visão recortada da novela *O Navio de Teseu*, na qual a palavra ouvida casualmente rende motivos suficientes para ao narrador-personagem, Charles-Marie Bonsignor, produzir uma reavaliação da vida inteira. O ponto central da história desse hoteleiro poliglota e poeta nas horas vagas estende-se aos questionamentos que ele tece em paralelo com o mítico navio de Teseu e sua identidade, uma vez que a totalidade de seus componentes são substituídos vezes ininterruptas ao longo dos séculos, gerando uma situação paradoxal com respeito à conformidade da manutenção de sua denominação. Bonsignor, também com suas experiências de vida marcadas por intensas mudanças, visualizadas em sua meditação, amplifica suas considerações até alcançar as mudanças físicas imperceptíveis, celulares, e põe-se a interrogar-se sobre a legitimidade de designar-se ainda como a mesma pessoa. Girando entre a memória, a situação presente e os projetos para o futuro, renuncia finalmente a uma resposta que para aquilo que o excede.

A esse tópico, sucedem-se reflexões em torno do lugar da tradução entre as atividades larbaldianas, que, num momento inicial, distribuem-se por suas preferências linguísticas e literárias, seu papel na inclusão dessa atividade nas práticas do autor, quando e de que maneira ela se deu, enfocando desde o mais modesto trabalho publicado até as grandes traduções do autor inglês Samuel Butler. Simultaneamente, ao lado desses concursos, abordamos a maneira como o tradutor se acercava do campo das palavras, e a contribuição da consequente maturidade para pensar os termos da tradução, redundando na elaboração de textos que, anos depois, comporão a obra *Sob a invocação de São Jerônimo*. Encerramos esse diálogo, pretextado pelo trabalho tradutório de Larbaud, deslizando para o pensamento sobre a discussão quanto à autoria do texto traduzido.

Dessa parte, avançamos para a história da fabulosa biblioteca “Tebaida”, armazém literário e lugar de recolhimento solitário favorável às viagens estáticas que nosso autor empreendia, fosse através da leitura ou da escrita, esta extensiva às próprias criações, à tradução e à crítica. A escolha para inclusão de “Uma Biblioteca, Uma Tebaida”, além das condições já declinadas, foi motivada pela força imaginativa que uma biblioteca pode evocar em todos aqueles que amam a literatura, por tudo o que já foi produzido em torno de sua figura, pela extensão territorial que é possível alcançar por intermédio dos livros. No caso especial de Larbaud, fizemos questão de iluminar alguns elementos que colocam sua Tebaida, desde seu batismo, sob uma atmosfera que beira o maravilhoso: suas dependências, sua estatura em termos de acervo, seu caráter de refúgio inexpugnável a indesejados, e local de verdadeiros despaisamentos, que arrastam consigo mundos de visões, ao lado de legendários leitores, como Michel de Montaigne, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges e outros também mergulhados no imaginário das lendas ou elevados à santidade, como Jerônimo. Lamentavelmente, esse rico tesouro foi arrebatado de seu criador ainda em vida, em estado de paralisia, pela administração da cidade de Vichy, episódio doloroso, narrado por vários contemporâneos próximos, segundo os quais, em sua cadeira de rodas, Larbaud percorria, impotente e desolado os corredores de suas salas esvaziadas.

Da “Tebaida”, passamos a “Este Vício Impune, a Leitura”, título de dois volumes de textos sobre obras lidas e apreciadas por Larbaud, os *Ce vice impuni, la lecture (Domaine français e anglais)*, publicados em revistas literárias, das quais o autor era assíduo participante, e no jornal argentino *La Nación*. Pode-se dizer que esse produto consiste em um destilamento de sua biblioteca, ou, ao contrário, sua esta seria uma espécie de síntese do primeiro? Na verdade, nossos comentários ficam mais concentrados sobre as considerações que ele desenvolve sobre a leitura e a construção de um “leitor imaginário” e as etapas de sua formação, que relacionamos com personagens-leitores do romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Ademais, em *Ce vice impuni*, Larbaud não esquece de pensar nas falhas e nos riscos a que está sujeita a formação leitora, embora, suas críticas possuam natureza diversa da contundência das emitidas por Mallarmé, elencadas e comentadas por Éric Benoit, em seu estudo *Mallarmé et le mystère du “Livre”* (1998). Finalmente, vale atentar para um retorno da questão do autor, desta vez sob outro prisma, que é o da relação estabelecida entre leitor-autor, instância em que a obra alcança imprevisíveis rumos.

O próximo passo é a passagem para a intertextualidade e sua longa vida dentro dos processos textuais, bem como suas múltiplas modalidades. Para melhor situar a discussão, recorreremos às teorias do dialogismo de Mikhail Bakhtin e seus estudos sobre as obras de

François Rabelais e Fiódor Dostoiévski, e, para a intertextualidade precisamente, Julia Kristeva. Nos dois contextos, consideramos o caráter reiterativo da literatura, passando também por outros pensadores, além dos dois mencionados. Da variedade de ocorrências possíveis ao intertexto, buscamos exemplos em Larbaud para os casos especiais da citação, da paródia e do pastiche, no último caso, o poema “Para a Banda de Jazz do Hotel Excelsior” (*Pour le jazz-band de l’Hôtel Excelsior*), de Bonsignor, da novela *O Navio de Teseu*, abordada anteriormente, personagem-autor que era também poeta. Fechamos o tema com “NEVERMORE...”, um poema de Barnabooth, que é visto como uma relação de intertextualidade com o poema “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, e vários cruzamentos com as presenças de Walt Whitman, Paul Verlaine e Gérard de Nerval, e rápida passagem pela melancolia, estado que perpassa esses versos, e a vizinhança que a melancolia mantém com a tradução, trazido como argumento “A tarefa-renúncia do tradutor”, de Walter Benjamin.

A sétima e última parte desse capítulo é dedicada à heteronímia, como um processo de devir, para o qual lembramos a singular contribuição de Fernando Pessoa, com sua “Teoria da Heteronímia”, conduzindo um novo refinamento nos estudos literários, acarretando, inclusive, uma importante revisão no lugar ocupado por *Barnabooth* dentro da obra de Larbaud, suscitando com isso comparações entre os poetas A. O. Barnabooth e Álvaro de Campos, exemplificadas aqui por Octavio Paz. Quanto à dinâmica heteronímica, recorreremos a alguns pensamentos de Deleuze, no sentido de que o recurso à heteronímia constitui uma forma de reconhecimento que num mesmo autor não existe apenas um sujeito único de enunciação.

O capítulo 2 é dedicado mais acentuadamente às interações de Larbaud com o plano mais mundano, digamos assim, da ressonância estimulada por resultados provocados por suas ações como embaixador da República das Letras. Esse lugar de reconhecimento, que não é propriamente um posto, mas um indicativo de percorências, é antecedido pelo delineamento de alguns traços concorrentes para o esboço de sua figura de literato mobilizado pela atenção aos movimentos literários e suas ondulações.

O título “Valery Larbaud, Turista Das Formas” encaixa-se com suas permanentes viagens, a um só tempo no sentido de deslocamentos físicos e na detecção de tendências literárias e suas experimentações. Alguns poucos episódios familiares tratados, todos se relacionam à sua dinâmica literária. Concernente ao seu desempenho e ao seu honorável espaço no âmbito da República das Letras, sublinhamos a coerência de seu papel de intermediário pelo engajamento em ações de consideráveis resultados, assim como sua independência e inclinação pelo mecenato, que lhe valeu o apelido de “beneditino” por parte

de amizades próximas. Seu devotamento à causa literária também lhe valeu grandes homenagens e a presença como personagem em algumas obras de ficção de outros autores, presença nos manuais de estudos tradutórios, muitas teses e ensaios críticos, de maneira que, em seu ritmo, já é considerável a fortuna crítica do autor.

O capítulo está subdividido em alguns subtítulos que já se explicam pelo exposto acima: “Larbaud e a Honra Literária”, variações sobre texto do poeta Saint-John Perse; “Um ‘Beneditino’ na República das Letras”, abordagens a produções de alguns autores e críticos; “Obras como intensidades”, sob o qual apreciamos trabalhos de Larbaud como “*La Lenteur*”, “O Vão Trabalho de Ver Diversos Países”, “Larbaud na Cidade Hieronímica”, que é mais uma perambulação nossa por seu “O Patrono dos Tradutores”, dedicado a São Jerônimo; finalmente, sobre sua intimidade com as línguas, “Um Outro Xadrez: Poesia e Línguas”, trabalhamos com os poemas “A Rua *Sufflot*, um Romance”, “*Valence-Du-Cid*”, “*La Neige*”, e uma nota sobre a novela “*RLDASEDLRAD LES DLCMHYPBGF*”.

Além da apresentação pontual desses textos, ao longo de nossas reflexões passamos pela menção ao conjunto da obra do autor, em que se sobressaem três textos autobiográficos, a princípio, executados sob demanda para composição de biografias planejadas por outras pessoas (*Notes pour servir à ma Biographie, Mon Itinéraire e Géographie de mes livres*), e outros detalhamentos a respeito de seus vínculos linguísticos, ressaltando sua aproximação com expoentes da língua portuguesa, de Portugal e do Brasil.

O derradeiro capítulo é composto pelas obras de A. O. Barnabooth, trabalho de Larbaud que desperta maior quantidade de estudos, atualmente. Começamos pela formulação de uma resposta à indagação: “Quem é Barnabooth, ‘*le Riche Amateur*’”, multimilionário de origem sul-americana, que atravessa a Europa a escrever versos em francês, em busca do absoluto. Procuramos aqui esboçar suas caracterizações, através de dados biográficos, como se deu a formação do personagem-autor, minúcias como a origem do nome e de sua monumental riqueza, suas bizarrices. Especulamos a atribuição de sua condição de herói e mito, oriunda de algumas fontes, no item “Barnabooth, um herói, um mito?”, buscando justificativas nas teorias históricas mitológicas.

Em um tópico bem mais extenso, detemo-nos no estudo da obra em si, desde sua primeira edição, com o título *Poèmes par un Riche Amateur*, com sua interessante biografia escrita por outro heterônimo larbaldiano, Maxence Tournier de Zamble, publicada em julho de 1908. Essa dita biografia desaparecerá da segunda e definitiva edição, mas servirá como fonte de dados para o Diário Íntimo, romance escrito em forma de diário, a mais volumosa

composição das *Obras Completas* (*Oeuvres Complètes de A. O. Barnabooth, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*), aparecida em 1913.

Entre as duas edições, permanece o conto *O Pobre Camiseiro* (*Le Pauvre Chemisier*), uma paródia aos contos românticos, que passa às *Obras Completas* com insignificantes alterações. Os poemas, ao contrário, passarão por um crivo de exigências bem mais intenso, com a supressão de mais de uma dezena deles e reduções em muitos outros que permaneceram. Essa poesia é composta por dois segmentos, o primeiro, denominado “Borborigmos” e o segundo, “Europa”, dos quais elegemos alguns poemas para um estudo mais aprofundado, uma vez que uma dedicação a todos eles demandaria um empenho que está fora do nosso projeto.

Quanto ao tema do Diário Íntimo, puxamos algumas noções sobre o gênero “diário”, seguindo a destaques também de passagens que julgamos dar uma visão bastante adequada de seu enredo, através da apresentação de suas personagens, e colhemos os conteúdos que julgamos mais pertinentes ao desenvolvimento de nossa tese já iniciada, principalmente com a atenção voltada para a vasta discussão nele contida sobre a literatura. O romance termina com o retorno de Barnabooth a sua terra natal, a cidade de Campamento, no Perú, e sua obra fica a encargo de um amigo na França, para publicá-la, que não é outro senão Valery Larbaud, autor da nota que introduz a obra.

Finalmente, nossa Conclusão, “Janela sobre Alabona”, fala das diversas tentativas de Larbaud em retomar às obras de Barnabooth, o que não chegou a acontecer. Porém, através da ficção de um autor argentino, teremos notícias, pelo próprio Barnabooth, que é o narrador-autor, de seus encontros com Larbaud, que se realizavam em todos os anos que se tinha o sul-americano por confinado em suas propriedades no pampa peruano. Riquezas da literatura, loucos devires, capazes de subverter toda a razoabilidade.

Celebramos essa conclusão com certo sabor de in-conclusão, uma vez que, por Bianciotti, que dá sobrevida a Barnabooth, não sabemos como terminarão os dias deste que rima a voz do outro, como conviria a muitas histórias com começo, meio e fim.

Dessa forma, pelo menos num ponto, concluímos nosso trabalho por onde começamos, pela questão da identidade e da autoria, das palavras andantes. Mas não nos enganemos, pode haver mais alguém ou algo à espreita.

CAPÍTULO 1: PALAVRAS ANDANTES, LABIRINTOS DA PALAVRA.

Conto para ele as histórias de espantos e encantos que quero escrever, vozes que recolhi nos caminhos [...] palavras andantes que encontrei – ou fui por elas encontrado (GALEANO, p. 02).

Abrigamos as exposições deste capítulo sob um pensamento que se faz presente no belo título de Eduardo Galeano, *As Palavras Andantes* (GALEANO, 1994), cuja epígrafe acima bem poderia ter sido proferida por Larbaud, praticante de uma *démarche* que atrai para as palavras seu despimento e um encontro com as coisas mesmas que elas nomeiam, sempre impregnado da noção de seus possíveis vazamentos pelas diversas janelas abertas no texto. Ocorre-nos esse apuro, por exemplo, quando no enfrentamento com o trabalho de tradução, ele testemunha a imperiosa necessidade de um “comércio íntimo e constante com a Vida, uma vida que não nos contenta em absorver e assimilar como fazemos na leitura, mas que possuímos a ponto de atraí-la para fora de si mesma [...]” (LARBAUD, 1997, pp. 78-79).

O segundo motivo, o labirinto, reza a lenda que ele tem como solo originário a ilha de Creta. De sua narrativa, consta que ele foi construído pelo soberano Minos, para abrigar o Minotauro (CHEVALIER-GHEEBRANT, 2006, p. 530), seu filho com cabeça de touro e corpo de homem, que devorava, por acordo de rendição, filhos de Atenas, que lhe eram remetidos periodicamente. Essa construção, cheia de desvios que pretendiam confundir a orientação de seus visitantes, cheia de entradas sem saídas, mantinha, no entanto um trajeto que levava ao centro, onde se encontrava o monstro sagrado. Sua simbologia, que está quase sempre associada a funções sagradas ou iniciáticas, já rendeu muitos desdobramentos ao longo do tempo nesse campo das ascèses místicas, mesmo na literatura e até em jogos lúdicos.

O nosso labirinto da palavra, contudo, não remete a nenhuma estrutura determinada, muito menos possuidora de um centro a ser atingido. Em tal adoção, trata-se mais de uma licença, que não porta nenhum caráter particular, mas se reporta ao uso já bastante difundido de qualquer coisa que seja dotada de inúmeros caminhos e, ao mesmo tempo, aberta, não linear, complexa e surpreendente. Nessa concepção, estabelece-se uma relação mais próxima com o que Deleuze e Guattari definem como “rizoma”, conceito a que já recorremos em nossa introdução, que se estabelece por uma infinita derivação de passagens, cadeias de conexões nada pré-estabelecidas, onde qualquer ideia de centro se torna provisória, à maneira exata do crescimento da grama ou como se desenvolve um tubérculo (DELEUZE-GUATARI, 2011, pp. 17-49), de forma que não se pensa o começo nem o fim.

No entanto, nosso primeiro passo aqui será dado sobre um texto de Larbaud cujo título sugere um retorno ao lendário labirinto do palácio de Cnossos, sendo Teseu o herói responsável por derrotar o Minotauro. Como veremos, porém, a novela *O Navio de Teseu*, em nenhum momento se reportará àquele espaço mítico e seu enredo, apesar de conservar, mais apropriadamente no sentido do verbo francês “*entretenir*”, conversar, com o mesmo tema, distancia-se de seu contexto, por esse lado. Por outro, o espaço da palavra adquire tons dominantes em seu corpo. Digamos que, “rizomaticamente”, esse entrecruzamento nos favoreceu uma grande abertura. E, dessa abertura, prosseguimos pela tradução, pela biblioteca, pela leitura, pela intertextualidade e, finalmente, pela heteronímia, tópicos girantes todos à volta da palavra e que se encerrará ainda em *O Navio de Teseu*.

1.1. O NAVIO DE TESEU

Assim, é necessário dizer que os corpos organizados, bem como outros, só permanecem os mesmos na aparência, e não se falamos a rigor. É mais ou menos como um rio, que sempre muda de água, ou como o navio de Teseu, que os atenienses reparavam constantemente. (Leibniz)

O Navio de Teseu, novela de Larbaud publicada em 1932, último texto do livro *Aux Couleurs de Rome (Oeuvres, 1957, pp. 1079-1105)*, assemelha-se, em alguns aspectos, à *Viagem à roda do meu quarto*, de Xavier de Maistre, pois suas meditações se realizam quase todas enquanto o personagem se encontra em um quarto de hotel, em Paris, de cuja janela espreita a cidade a seu alcance, da vista ou da memória. E mesmo quando de suas saídas à rua, suas anotações são todas registradas no mesmo recinto em que se hospeda. Seus procedimentos são próprios de um diarista e as entradas são marcadas apenas pelos dias da semana. Como de Maistre, Bonsignor é “O homem à roda de si mesmo” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 34).

O personagem, que nunca dispensa um tempo para si, confessa, no entanto, que, sempre ao se encontrar em circunstâncias felizes, sente pruridos de escrever, mesmo como naquele momento, em meio às anotações mais banais, entre números, endereços e encontros marcados, em sua agenda empresarial. Seu retiro será breve, não mais que uma semana, um tempo de repouso em que não deseja pensar em negócios. Espera, assim, viver horas amenas, convidativas ao relaxamento contemplativo, inteiramente distanciado das preocupações profissionais, até ouvir casual e inesperadamente uma vaga conversa no restaurante do hotel.

O motivo central que dispara suas elucubrações são as palavras captadas de um diálogo entre dois outros personagens, anônimos para o protagonista, Charles-Marie Bonsignor, sobre alguém cujo nome também não é expresso, mas que, por alguns indícios, encaixam-se perfeitamente com a sua pessoa. Essa será uma causa de desgosto para ele, que se julga injustiçado pelo que ouve e, por vários parágrafos, leva-o a justificar-se e a contradizer as opiniões captadas. Suas suposições quanto ao endereçamento daqueles comentários são o mote que encaminha todas as informações que se tem sobre sua carreira de hoteleiro bem sucedido, reconhecido e premiado realizador, pai de família e marido amoroso. Fica-se sabendo, na sequência da narrativa, que é fato: sua permanência na cidade se deve a umas pequenas férias a que se dá direito, em meio a uma vida de trabalho e honrosa dedicação aos negócios, um tempo para reavaliar sua vida.

Com essa disposição de espírito, o protagonista escapa ao cenário dos interesses impostos por seu dia a dia e mergulha em profundas considerações sobre o tema da identidade e da permanência, através do balanço de sua vida e, ao mesmo tempo, num plano paralelo, elabora planos para o filho, para as duas filhas, já nascidas, e para o que está gestado, este que será seu sucessor como grande empreendedor no ramo da hotelaria. Mas é sobre o filho mais velho que recaem suas projeções intelectuais e seu amor pelas letras clássicas, pela Grécia, especialmente. Nessa direção, escreve à esposa, recomendando-lhe a contratação de uma preceptora que ensine o grego para o filho, que já fala quatro línguas, imaginando que este surpreenderá seus professores do liceu, quando o ouvirem ler Xenofonte³ (c. 430 a. C.-355 a. C), com acento moderno, realizando assim um desejo que, pelas circunstâncias, ele próprio não pôde realizar.

Suas associações à cultura clássica grega estão semeadas pelo texto, de início, referidas aos ares da cidade de Paris em seu tempo brumoso, em comparações com as cidades do Norte, principalmente a Liverpool:

Neste momento, ela me lembra precisamente Liverpool e uma manhã no começo de primavera quando eu subia a pé uma rua larga cuja curva conduzia àqueles Propileus⁴ enegrecidos, àqueles Partenons hiperbóreos que marcam o centro da cidade. [...] Ah, não tão velho, Charles-Marie Bonsignor, aos quarenta e sete anos! E Liverpool, isso foi há dezenove anos [...] (LARBAUD, 1957, p. 1080-81)⁵.

Mais adiante, ele se remete ainda à Grécia ao se propor a compra de soldadinhos de chumbo para aquele filho, contendo a história das batalhas gregas, a de Tróia, a de Maratona e outras, sem deixar de fazer as contas de quanto lhe custarão todo esse arsenal. Refere-se também a dois livros que adquire e que são objetos de sua curiosidade atual: *Epitome Historiae Graecae* e *Jeune Anacharsis*. Sobre este último, destacamos a menção que o diarista faz a Valery Larbaud, como alguém seu conhecido:

Mas acontece-me ainda de comprar e percorrer livros que encontro e dos quais ouço falar, que tratam de diferentes assuntos que se reportam à Grécia, e li duas vezes de uma ponta à outra o *Jeune Anacharsis*, que é um livro muito bonito. Lembro da surpresa de V. L. quando, tendo-me perguntado o

³Autor, entre outras obras, de *Anábase*, mesmo título adotado pelo amigo e poeta Saint-John Perse, cuja tradução russa será prefaciada por Larbaud.

⁴Propileu: grande porta ou vestíbulo que antecede a entrada da Acrópole em Atenas.

⁵*En ce moment, elle me rappelle très précisément Liverpool et un matin du commencement de printemps où je remontais à pied une rue large dont la courbe conduit à ces Propylées noircis, à ces Parthénons hyperboréens qui marquent le centre de la ville. [...] Ah, pas si vieux, Charles-Marie Bonsignor, à quarante-sept ans ! Et Liverpool, c'était il y a dix-neuf ans [...]*

que eu pensava da *Aphrodite* de Pierre Louÿs que ele me aconselhara ler, respondi-lhe que era como um post-scriptum galante e poético acrescentado ao *Jeune Anacharsis*. Ele não esperava por isso. (LARBAUD, 1957, p. 1092)⁶.

Neste momento, persiste ainda um clima de bom ânimo e alegria no personagem ao repertoriar os resultados positivos de sua vida e os projetos futuros. Mas, eis que ele recai num estado de tristeza e desânimo, em que nem os números favoráveis nem as leituras conseguem distraí-lo. Outra qualidade de reflexões lhe toma o espírito. Lembrando-se do tempo de seus estudos de Filosofia, ocorre-lhe à memória a máxima de Heráclito, de que jamais se bebe duas vezes do mesmo rio. No mesmo fluxo, surge-lhe também a lembrança a informação científica de que o corpo do ser humano renova todas as suas células a cada sete anos. Então, ele mesmo pensa sua existência como aquele rio e que não se pode escapar a si mesmo. Uma ideia diferente disso não passa de um devaneio, uma falsificação da realidade. Ao pensamento sobre a substituição permanente das células do corpo, associa a história do mítico navio de Teseu, que, atracado por anos ao porto de Atenas, tinha suas peças apodrecidas pelo tempo substituídas por outras novas, até o ponto em que não lhe restava sequer uma tábua original.

No *Dicionário de Mitos Literários*, é possível encontrar minuciosa descrição da presença do mito de Teseu desde a Antiguidade até obras contemporâneas nossas, um rio quase subterrâneo, pois, como consta ali, a história desse herói jamais despertou a força para a construção de uma grande epopeia (BRUNEL, 2000, p. 867). No entanto, sua pluripresença é incontestável, seja como breve passagem dentro dos clássicos, seja modernamente na condição de personagem principal em romances ou na poesia.

Sobre sua presença nos clássicos, pensemos em sua estatura no *Édipo em Colono* de Sófocles, no diálogo em que o dramaturgo grego anuncia o grande tabu de que “nenhum dos mortais, salvo o próprio Teseu, pode dizer como Édipo chegou ao fim” (SÓFOCLES, 1998, p. 183). Na direção da Filosofia, o paradoxo do navio de Teseu é discutido, no campo da filosofia clássica grega, por Heráclito, Sócrates, Platão e Plutarco; na filosofia ocidental moderna, por Thomas Hobbes, John Locke e Leibniz, cada um com seus pontos de vista, suas dúvidas e soluções. Também entre estes incluímos Stéphane Ferret, jovem filósofo francês,

⁶*Mais il m'arrive encore d'acheter et de parcourir des livres que je trouve et dont j'entends parler, qui traitent différents sujets se rapportant à la Grèce, et j'ai lu deux fois d'un bout à l'autre le Jeune Anarchasis qui est un très beau livre. Je me rappelle la surprise de V. L. lorsque, m'ayant demandé ce que je pensais de l'Aphrodite de Pierre Louÿs qu'il m'avait conseillé de lire, je lui ai répondu que c'était comme un post-scriptum galant et poétique ajouté au Jeune Anacharsis. Il ne s'attendait, pas à cela.*

autor de *Le Bateau de Thésée, le problème de l'identité à travers le temps* (Minuit, 1996), cujo título já denota a infindável motivo levantado pelo texto de Larbaud.

L'Un et le Multiple, ensaio de Anne Chevalier sobre o Navio de Teseu (in *Europe*, 1995, pp.109-120) dá como certa a fonte de Larbaud sobre o tema a obra *Vidas Paralelas*, de Plutarco, e mais, que, mesmo que em sua novela passe em branco a história do mito em si, o autor tinha, comprovadamente, pleno conhecimento de seu conteúdo e seus inúmeros desdobramentos, pois vários documentos dão conta disso, além da presença da obra em sua biblioteca, acomodada hoje da Mediateca de Vichy. De forma que, confirma-se sua intenção, ao recorrer expressamente ao significativo episódio do navio, ao reger sua escrita pela ótica da identidade do sujeito.

A metáfora do mito constitui-se, então, ponto de partida para dar suporte a suas reflexões sobre a ideia de continuidade do si mesmo. Bonsignor, ao considerar seus acertos e faltas, avaliação suscitada pela conversa entreouvida de seus detratores, conclui que, apesar de tudo, sua unidade subsiste no tempo, em alguma instância, tal qual a imagem do mítico navio:

Navio vindo do fundo das idades, saído, real e inteiro, da fábula e das lendas; navio a perder de vista sobre um horizonte de antiguidade tão longínquo que se pensava na eternidade; e, no entanto, visível, tangível, ali, diante dos olhos dos viajantes, dos turistas, no esplendor de uma manhã do século III a.C, sobre as águas do porto de Munichie ou de Falero. Era como se, hoje em dia, se mostrasse às pessoas, sobre algum rio ou lago do Norte, o cisne imortal e o esquife de Lohengrin... *Mein lieber Schwan...!* e hoje ainda cada vez que penso neste motivo [...] revejo em mim mesmo a imagem confusa, estranha, admirável, angustiante, que fiz, para mim, do Navio de Teseu (LARBAUD, 1957, p. 1096)⁷.

Percebemos que a referência à obra de Richard Wagner, *Lohengrin*, com seu barco puxado por cisnes, lenda retirada do ciclo do Santo Graal, conduz os pensamentos de Bonsignor para uma escrita da morte como uma liberação e ele contempla melancolicamente os transeuntes na rua, todos eles mortais, a caminho de suas tumbas, semelhantemente ao navio de Teseu, de que não se sabe qual foi o seu misterioso fim: “Demolido, incendiado durante uma guerra, naufragado no curso de uma viagem a Delos, ou caído em pedaços entre suas amarras apodrecidas, porque não se cessava de repará-lo?” (LARBAUD, 1957, p. 1099).

⁷*Vaisseau venu du fond des âges, sorti, réel et entier, de la fable et des légendes; vaisseau à perte de vue sur un horizon d'antiquité si lointain qu'on pensait à l'éternité; et cependant visible, tangible, là, devant les yeux des voyageurs, des touristes, dans la splendeur d'un matin du III^e siècle av. J.-C., sur les eaux du port de Munychie ou de Phalère. C'était comme si, de nos jours, on montrait aux gens, sur quelque fleuve ou lac du Nord, le cygne immortel et l'esquif de Lohengrin... Mein lieber Schwan...! et aujourd'hui encore chaque fois que j'entends ou que je pense à ce motif [...] je revois en moi-même l'image confuse, étrange, admirable, angoissante, que je me suis faite du Vaisseau de Thésée.*

Ou tal qual as antigas caravelas de Colombo, conservadas durante um tempo na república de Gênova, pensa ainda ele.

Dá-se conta que, mergulhado em sua tristeza e avaliando a morte como uma espécie de liberação do lixo moral acumulado, distanciara-se muito do Bonsignor contente com sua prestigiosa competência como administrador de vultosos negócios no ramo hoteleiro. Retorna então da fadiga e do enfrentamento com sua “unidade absoluta” e reencontra-se, embora mais desencantado, por outro lado, mais atento, mais forte e mais amoroso, por outro. Encerra sua narrativa partindo da evocação do canto do Navio de Teseu (“*Nunquam, Nunquam, Nunquam...*”), sobrepondo a ele o canto da vida temporal: “*Schnell, schnell, sakerment!*”, como dizia seu pai, um suíço-italiano, para os garçons de seu restaurante para apressarem-se, quando passavam com os pratos, pois Bonsignor, ainda não se disse, era o continuador de uma dinastia de hoteleiros cosmopolitas, nacionalizados franceses há duas gerações.

Mas não podemos ainda sair de *O Navio de Teseu* deixando no obscuro esquecimento mais uma reflexão a que se entrega Bonsignor em suas rumações no quarto de hotel de Paris, pois a memória entesoura outros acontecimentos que ainda movimentam sua vida e acendem-lhe as experiências de empregado-aprendiz. Rebuscando no passado, ele revê seus anos de adolescente como estagiário, quando, ao lado da tradicional escolaridade, por determinação paterna, foi iniciado nas tarefas mais rudimentares que concernem ao funcionamento de um hotel, num estabelecimento de um amigo familiar, até o tempo de devir administrador dos próprios negócios. Posto diante da duração de sua vida, medita sobre a importância das travessias entre carregador de malas, ascensorista, porteiro e outras miúdas tarefas eventuais para liberar-se do preconceito da especialização. Naquela época, já falante de vários idiomas, ao atentar para as diferentes maneiras usuais de as pessoas se vincularem às profissões ou aos ofícios no Francês e no Italiano, ele deu-se conta da relação viva estabelecida com a linguagem:

fiquei, então, pela primeira vez, impressionado com uma diferença, muito comum, que existe entre o Francês e o Italiano para exprimir a ideia de exercer um ofício, uma profissão: um francês [...] diz que *é* pedreiro, motorista, atendente num café, etc.; e um italiano diz que ele *está* pedreiro, motorista, atendente num café. Ou seja, ele se recusa a identificar a noção de sua existência com a noção de seu ofício, e que, em todas as circunstâncias, ele permanece, e tem consciência de permanecer eminentemente *homem*. (LARBAUD, 1957, p. 1089-1090)⁸.

⁸[...] *je fus alors, pour la première fois, frappé d'une différence, très connue, qu'il y a entre le Français et l'Italien pour exprimer l'idée d'exercer un métier, une profession : un Français [...] dit qu'il est le maçon, le chauffeur, garçon de café, etc. ; et un Italien dit qu'il fait le maçon, le chauffeur, le garçon de caffè. C'est-à-dire*

Charles-Marie Bonsignor ressalva que o francês tem noção dessa diferença, mas, como não o diz, faz supor sua inexistência. É preciso dizer! Sim, ele não concebe como progressão ou regressão passar de um momento a outro na vida, pois sente realmente que *faz*, advém aprendiz num hotel, estudante de liceu; seu tempo está impregnado de entradas e saídas, estabelecido na contingência, e, mesmo homem maduro, concede-se um *shabat*, seu rito de renúncia à ilusão de que é um homem realizado. Sintomaticamente, pai de três filhos, aguarda o nascimento de um quarto. É quando lhe ocorrem a visão do navio de Teseu e o pensamento de que tudo passa e, apesar das renovações ou restaurações prováveis, assoma o esquife de Lohengrin, puxado por seu cisne imortal. Nosso personagem isenta-se das certezas, acolhe, como os antigos já o fizeram, o paradoxo, a tensão do contingente.

Afinal, “Como se diz (mas isso é menos certo), as viagens ao estrangeiro nos faz amar melhor nosso país” (LARBAUD, 1957, p. 1100). Despede-se da cidade no último domingo, deixando a seus detratores toda bênção e maldições, mas a tudo prometendo “*Till we meet again!*” (até nos vemos novamente), como canto de partida. E, novamente equilibrado, parte ao encontro da família no Marrocos.

Voltaremos a ter notícias de Bonsignor já não como o empreendedor hoteleiro, mas como poeta, dadas pelo próprio Larbaud a seu editor da *NRF*, à época, Jean Paulhan, juntamente com a apresentação de uma composição sua, que se enquadra num exemplo extremado de intertextualidade, a investigar mais adiante.

1.2. RASTROS DA TRADUÇÃO

Se começamos aqui pela questão da tradução, conforme será mais explicitado em outros tópicos, é pela sincera vocação que Larbaud nutria por essa atividade, mas não apenas por isso. Neste momento, o fundamental mesmo é cartografar, ou sublinhar essa prática sobre os itinerários desse homem que colocou, indistintamente, acima de qualquer outro interesse, a literatura. E que nela fez uma de suas linhas mestras a tradução, tanto de seu trabalho quanto de sua reflexão, através do compêndio *Sob a invocação de São Jerônimo* (1946), reunião de textos escritos ao longo de seus anos ativos.

O que mais nos importa aqui é a maneira como Larbaud se avizinhava do reino da tradução enquanto trânsito: a princípio, como ele mesmo confirma, como um meio de aprendizado da escrita, pelo roubo mesmo de ideias e de estilos, “pela imitação e mesmo pelo plágio, consciente ou inconsciente” (LARBAUD, 1997, p. 69). Posteriormente, e sempre seguindo a orientação absoluta do prazer, para pôr ao alcance daquele que ignorava uma determinada língua, um texto que muito lhe agradara. E, finalmente, quando considerava que havia uma boa quantidade de obras extraordinárias que bem lhe valiam mais a penas traduzi-las que se pôr a escrever obras próprias.

Sob todos os aspectos, qualquer que fosse a sua motivação, sobressai-se o inegável fascínio pelas palavras, que se punha em seu encalço com um legítimo espírito lúdico, movido sempre por “uma imaginação intrépida”. Essa intrepidez se sente justificada de diversas maneiras ao caminhar com *São Jerônimo*: “‘E, quando as filhas da harmonia se tornarem surdas’ como não ver aí claramente um dos princípios do transformismo: ‘A função cria o órgão’, ou algo do gênero?’”(LARBAUD, 1997, p. 85). Há múltiplas passagens, mas pensamos exemplarmente na palavra “Iguazú” (1997, p. 226), garimpada por Larbaud para satisfazer a um jogo de ressonância e que se revelaria, para seu contentamento, num paralelo a “Niágara”, funcionando além de um adorno para quem a conhecia, expandiu-se, por metonímia, para a popularização do termo junto aos ignorantes (1997, p. 226).

Anunciamos, por algumas vias, notas que tocam o pensamento e a prática do autor, que aclaram seu saber e convicção quanto à legião de enunciações que exhibe todo texto diante de sua leitura, de forma mais essencial quando exposto à finalidade da tradução. Visualizamos o implícito nessa ideia do rito tradutório o despertar de um devir-autor na pessoa do tradutor, “transitando” pelo texto de partida, de uma pretensa imobilidade, arrastando palavras sob as

palavras, obscuridades, vizinhanças que adquirem novas velocidades, quando submetidas às relações dos mais diversos tradutores de imaginação “intrépida”.

Do nosso ponto de vista, essa é uma das concretas contribuições da tradução, patentear que a construção de todo e qualquer texto semelha a um labirinto a ser enfrentado, intrincamento de caminhos e sinuosidades indeterminadas, texto-entreposto, lugar de passagem, não definitivo, por onde vagueia a palavra em insuspeitos transitares. Esse pensamento, inclusive, coaduna-se com a frequente prática das retraduições, às vezes postas sob o crivo da validade, mas que já se justificam apropriadamente não apenas como fazeres sucessivos de um pretense mesmo texto para uma suposta mesma língua.

Conforme adiantamos, pela tradução foi a estreia de Larbaud no mundo literário, com a publicação em revista de *La Complainte du Vieux Marin (The Rhyme of the Ancient Mariner)*, de Samuel Taylor Coleridge, acompanhada de um estudo sobre o autor, demonstração e amostragem de firme e significativa determinação de orientar sua vida para a literatura, pois pagou aquela tiragem com recursos de seu próprio bolso. Falamos do ano 1901, quando ele completava seus vinte anos de idade e, para sua confirmação, acontece, então, sua primeiríssima publicação em uma outra revista literária, *La Plume*, de uma versão de baladas irlandesas, de sua lavra, acompanhada de fragmentos de uma canção escocesa e uma canção em patoá do norte da Inglaterra. Aquele era um tempo que ele ainda se definia como um anglicista, o que se modificará, em parte, rapidamente pelo conhecimento de outras línguas e outras literaturas e pela sedimentação de uma cultura humanística muito diversificada.

Retroagindo um pouco, há registros de que o exercício da tradução foi adotado precocemente por Larbaud como um meio de expandir seus próprios horizontes como possibilidades criativas. Sabemos, pois, que antes mesmo de qualquer trabalho conclusivo, como os mencionados acima, era hábito seu traduzir pequenos trechos de poemas, para aprimorar-se e até encontrar nisso temas para desenvolvimentos, como confessa, inspirar-se em seus primeiros poemas. Não encontramos registros específicos sobre esta questão, quer dizer, de alguma participação dessa leitura, mas, em 1900, mergulhado na leitura do *Bhagavad Gita*, Larbaud publica, ainda às suas próprias custas, uma comédia *Les Archontes ou la liberté religieuse*, acompanhada do curioso fato de tratar-se de uma simulação de tradução do grego, e não autoria de sua imaginação, e sob pseudônimo. Trânsitos e geocriações continuam se movimentando e se movendo pela “imaginação intrépida” larbaldiana.

É naquele ano mesmo de 1900 que ele descobre o verso livre e Walt Whitman, que o tomam de uma febre de escrever. Traduz alguns poemas do norte-americano e renova sua visão da poesia: “Que horizontes abrem estes grandes versos, mais livres que todos aqueles que temos visto até agora, e este tom novo, tom de efusão lírica, cotidiana e profética!” (Apud AUBRY, 1949, p. 56). O inverno daquele ano é também ocupado com traduções de passagens de variados textos ingleses: uma *História do Canadá*, de Francis Parkman, *A Casa das Sete Torres*, de Nathaniel Hawthorne, *Marginália*, de Edgard Allan Poe, fragmentos de Thomas de Quincey, poemas de Swinburne e de Rossetti e sonetos de John Milton (1949, p. 59). E, enquanto estudava grego para sua licença na Sorbonne, traduzia *As Aves*, de Aristófanes. Essa pluralidade iniciática será a tônica de toda sua trajetória. Exemplos díspares de um escritor que encontra no exercício tradutivo toda sua construção do literário. Apoiado na leitura e na tradução, Larbaud faz da literatura sua pátria, acrescida inevitavelmente da crítica e de uma produção pessoal. Além disso, noticiam-se muitos textos perdidos para sempre, inúmeros projetos descartados e uma ânsia fazedora mediando todas essas instâncias pelas incessantes viagens que empreendeu, jornadas ininterruptas, até ser posto fora de combate pela doença, que, aliás, o surpreendeu chegando da Albânia em Paris, em agosto de 1935, aos 56 anos.

Não se pode dizer, no entanto, que aqueles anos de suas primeiras aventuras literárias dessem como certa sua carreira para ele. Pensamos que, como a maioria dos escritores iniciantes, também lhe batia a incerteza e ele avançava pondo à prova seus talentos, sem hesitar em submeter-se à opinião daqueles já consagrados, como o fez a André Gide, a quem remete um poema em 1905, acompanhado de precisa demanda:

Especializei-me no estudo da literatura dos Estados Unidos, e talvez o senhor já tenha visto meu nome em algumas raras revistas em que publiquei alguns ensaios críticos. De qualquer maneira, ficaria muito feliz em ter sua opinião sobre o poema de que lhe falo. [...] Meus amigos me dizem bem dele, sobretudo do ditirambo que está quase no final. Mas a opinião de um letrado como o senhor me será infinitamente mais preciosa, pois ela me permitirá decidir com certeza se devo continuar nesta via, ou limitar-me a meus estudos favoritos (1949, p. 99)⁹.

Não foi daquela vez que seu contato com o autor de *Os Subterrâneos do Vaticano* obteve sucesso, dado o extravio da referida correspondência, mas três anos mais tarde, quando

⁹ *Je me suis spécialisé dans l'étude de la littérature des États-Unis, et peut-être avez-vous déjà vu mon nom dans quelques-unes des rares revues où j'ai publié des essais critiques ? Quoi qu'il en soit, je serais très heureux d'avoir votre opinion sur le poème dont je vous parle. [...] Mes amis m'en disent du bien, surtout du dithyrambe qui est presque à la fin. Mais l'opinion d'un lettré tel que vous me serait infiniment plus précieuse, car elle me permettrait de décider avec certitude si je dois continuer dans cette voie, ou me borner à mes études favorites.*

da publicação de *Poèmes par un Riche Amateur*. Como veremos adiante esse entrecruzamento se deu e com efetiva pronúncia de Gide em favor de *Barnabooth*, redundando também em caro convite à participação de seu autor na recém-fundada revista literária *La Nouvelle Revue Française*, na qual Larbaud se engajará por todo o resto de sua vida, quase com exclusividade.

Da vida de tradutor de Larbaud, teríamos diversos pontos importantes a destacar, dos mais conhecidos, dois deles já rapidamente referidos, sua dedicação à tradução de *Ulisses*, de James Joyce, nos anos 1920, e seu clássico manual *Sob a invocação de São Jerônimo*, que nos ocupará mais detidamente no segundo capítulo, além de cinco livros de Samuel Butler. Passemos agora aos elementos e pilares de sua jornada tradutiva e criativa pelos caminhos da tradução.

1.2.1. LARBAUD-BUTLER: AONDE LEVA A TRADUÇÃO?

Resguardamos este espaço para comentários sobre as traduções que ocuparam Larbaud durante seu tempo de residência na Espanha, de 1916 a 1920, que são as obras de Samuel Butler (1835-1902), não o do século XVII, poeta satírico chamado também Samuel Butler (1612-1680), um caso de homonímia. Essa presença de Butler, de máxima envergadura no volume das traduções de Larbaud, nos trará um bom aporte de ideias para o encaminhamento de nossa discussão final do capítulo, que é o “trânsito poético” em sua obra, “cozinhado” no bojo da tradução, onde fermentam a palavra andante, a leitura, o autor e o tradutor como substâncias. Nossos dados sobre Samuel Butler são de Larbaud, colhidos do prefácio à sua tradução francesa. Esse longo trabalho, que consumiu cinco anos de dedicação do tradutor ao autor inglês, começou ainda em Vichy, em 1915.

Na ocasião, Larbaud fora dispensado de servir na Guerra de 1914 por deficiências físicas e passou a servir voluntariamente como enfermeiro em hospital militar em sua cidade, aliás, instalado em uma de suas propriedades, o parque de águas minerais de sua família, requisitado pelas forças nacionais. É então que, por sugestão do editor Gaston Gallimard, ele passa a se ocupar da obra de Butler, então desconhecido na França, para manter-se ligado, de alguma forma, à atividade literária e mesmo como uma outra margem para deriva do ambiente de conflagração e do trabalho de atendimento a feridos da guerra.

À data, adoecido por vários meses, afasta-se de sua prestação de serviços no hospital e, com uma carta de representação do jornal francês *Le Figaro*, muda-se para a Espanha, que além de neutralidade na guerra, distava menos de sua terra natal. Naquele país, passa por várias tentativas de acomodação: primeiro, Sevilha, depois Madrid, Barcelona e Valença, para, finalmente, estabelecer-se em Alicante, de clima mais favorável à sua saúde. Nessa cidade, passará quatro anos, com duas curtas fugas à França. Foi um período de muitos altos e baixos emocionais e outras dificuldades, em virtude das restrições impostas pelo conflito, que prejudicava, inclusive, toda e qualquer troca de comunicação, acarretando sobre ele a sensação de profundo isolamento. As circunstâncias, além de provocar séria ruptura em uma carreira em plena ascensão, tornaram-se pouco propícias a seu desempenho e a tradução de Butler passa a ocupar largo espaço em suas atividades. As leituras dos livros do autor e tudo o que lhe dissesse respeito transformaram-se, dia após dia, no assunto central de suas preocupações.

Em princípio, por sugestão do editor Gallimard, a tradução deveria recair sobre quatro obras de Burtler: *Erewhon*, *Erewhon Revisited (Nouveaux voyages en Erewhon)*, *The Way of All Flesh (Ainsi va toute chair)* e seus *Note-Books (Carnets)*, ao que Larbaud acrescentará *Life and Habit (La Vie et l'Habitude)*. Dessa empreitada, o melhor documento que se tem é a escrita do diário de Larbaud datando daqueles anos, o chamado *Diário Alicantino*, escrito em inglês.

Ficamos cientes, por suas anotações, da remessa da tradução dos dois primeiros títulos para o editor na França em 1916. Em primeiro de abril de 1917, quando já traduzia os *Carnets*, Larbaud registra o recebimento de livros encomendados a Londres, entre os quais os dois *Erewhon*, uma vez que os originais usados por ele para a tradução pertenciam à NRF. Na mesma entrada, queixa-se da falta de fontes, de bibliotecas e até de papel apropriado para escrever, enfim, de todo tipo de restrições para trabalhar. Marca também aí a chegada de mais dois livros de Butler, *Life and Habitude* e *Ex-Voto* (LARBAUD, 2009, p. 294).

Apesar de todos os percalços impostos pelos conflitos da guerra, ele não cessa de encomendar livros à Inglaterra e de trabalhar. Suas pesquisas em torno do autor inglês se estendem e o levam a estudar as teorias científicas de Lamarck e Darwin, compreendendo sua indispensabilidade para a compreensão da difícil tarefa de traduzir um autor profundamente envolvido com questões e debates em torno das teorias transformacionistas de seu século. Lê, então, *A Origem das Espécies* e inúmeras obras de outros autores implicados nas mesmas discussões científicas e filosóficas afins, até conhecer em profundidade as ideias do escritor Butler, em acordo com o que expressa em *Sob a invocação de São Jerônimo*, no ensaio “Alegrias e Proveitos do Tradutor”: “Traduzindo, ele se põe mais uma vez na escola de um outro espírito e se exercita sob a direção imediata de um outro mestre” (1997, p. 70).

Em perfeita harmonia com suas convicções de tradutor, Larbaud solicitará de volta da editora os manuscritos de suas duas primeiras traduções, em junho de 1917, conforme registra em seu *Diário*, por não avaliar satisfatoriamente os resultados da parte do trabalho realizado na França, para ele, feito às pressas, em um meio pouco favorável. Resolve, então, implementar nele algumas alterações, após as novas leituras e do entorno *leitoreiro* da obra do escritor inglês, conforme explicação em carta a Gallimard:

Você me pergunta por que penso em “refazer” as traduções dos dois *Erewhon*, de que você tem os manuscritos. [...] a parte que fiz dessas traduções em Saint Yorre foi feita em circunstâncias bastante perturbadas (o hospital, a atmosfera ubuesca, etc). Por outro lado, depois daquela época, comprei e li toda a obra de Butler, e entre Sevilha, Barcelona, Valença e aqui, traduzi mais 700 páginas dela. Estou, portanto, completamente

familiarizado com seu estilo, sua maneira de pensar, as alusões que ele faz a certas partes de seus outros livros que eu não conhecia então, e que se explicam uma pela outra. Em resumo, encontrei algumas explicações melhores, mais claras que aquelas que eu encontrara primeiro quando traduzia *Erewhon* e que não estava saturado do espírito bluteriano (*Apud MOUSLI, 1998, p. 262*)¹⁰.

Comparemos a mensagem contida nas linhas anteriores com aquilo que está escrito em “As balanças do Tradutor” (*Sob a invocação de São Jerônimo*), publicado em junho de 1935, onde ele compara a tarefa de traduzir à pesagem das palavras, e teremos uma ideia de como se forjou o tradutor e pensador da tradução Valery Larbaud:

[...] mas essas são as palavras de um autor, impregnadas e carregadas de seu espírito, quase imperceptivelmente, mas muito profundamente modificadas, quanto à sua significação bruta, por suas intenções e passos de seu pensamento, aos quais só temos acesso graças a uma compreensão íntima de todo o contexto, e por contexto entendemos primeiro toda a parte de sua obra que foi escrita *antes* dessa palavra e, em seguida, toda a parte que foi escrita *depois* e que pode nos explicar retrospectivamente a intenção contida na palavra que estamos pesando (1997, p. 77)¹¹.

Larbaud considera, então, a extrema mobilidade da palavra dentro do texto e mesmo dentro da obra de um único autor, aludindo, com isso, a uma multiplicidade abrigada sob um mesmo dito autor e a improvável homogeneidade creditável a uns e outros. A tradução engendrou o literário e, ainda nesse ensaio, ele conclui que “A imobilidade do texto impresso é uma ilusão de ótica” (LARBAUD, 1997, p. 78). Compreendemos, pois, que em suas traduções da obra bluteriana, sua primeira tradução de longo alcance, no sentido de que, de um mesmo autor, é sua dedicação mais exclusiva e extensa, já estavam desenvolvidas suas estratégias como tradutor: o trânsito, a imaginação, a busca pela pesquisa no traduzir.

E, sobre Samuel Butler, passamos também a palavra a ele, que manteve, além de tudo, intensa troca com o biógrafo do autor, Henry Festing Jones (1849-1928), com quem se

¹⁰ *Vous me demandez pourquoi je songe à «refaire» les traductions des deux Erewhon dont vous avez les mss. la partie de ces traductions que j'ai fait à St Yorre a été faite dans des circonstances assez troublées (l'hôpital, l'atmosphère ubuesque, etc ;) En outre, depuis cette époque, j'ai acheté et j'ai lu toute l'oeuvre de Butler, et entre Séville, Barcelone, Valence et ici, j'en ai traduit 700 pages de plus. Je me suis donc tout à fait familiarisé avec son style, sa manière de penser, les allusions qu'il fait à certaines parties de ses autres livres que je ne connaissais pas alors, et qui s'expliquent l'une par l'autre. En résumé, j'ai trouvé quelques interprétations meilleures, plus claires, que celles que j'avais trouvées d'abord lorsque je traduisais Erewhon et que je ne m'étais pas saturé de l'esprit bluterien.*

¹¹ *[...] mais ce sont les mots d'un auteur, imprégnés et chargés de son esprit, presque imperceptiblement mais très profondément modifiés, quant à leur signification brute, par ses intentions et les démarches de sa pensée, auxquelles nous n'avons accès que grâce à une compréhension intime de tout le context, et par là nous entendons d'abord toute la partie de son oeuvre qui fut écrite avant ce mot, et ensuite toute la partie qui fut écrite après et qui peut nous expliquer rétrospectivement l'intention contenue dans le mot que nous sommes en train de peser.*

encontra em 1919, em Londres, e que lhe presta muito apoio em suas inspeções ao espólio de Butler e na visitação aos lugares em que este escritor viveu. Como anunciado, nossos dados se basearão no longo prefácio que o tradutor escreveu para a edição de *Erewhon*, de 1920 (BUTLER, 2005, pp. 7-31). Segundo Larbaud, e essa questão nos interessa de perto neste capítulo, um evento contribuiu com resultados inesperados para o sucesso editorial do romance em pauta, que foi a publicação do romance fantástico *The Coming Race*, em 1879, do novelista e poeta Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), editado anonimamente e envolto em boatos quanto à sua autoria, apenas vagamente atribuída a seu autor. Este episódio foi responsável pelo sucesso imediato de *Erewhon*, editado também anonimamente, suscitando a convicção de que se tratava de obra de Lytton, e o livro alcançou os primeiros lugares na lista das obras satíricas inglesas em muito pouco tempo, de acordo com nosso prefaciador-tradutor, façanha só comparável ao impacto das *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift em 1726. Ainda segundo Larbaud, é da tradição humorística de Swift que Butler descende em linha direta e, não menos, de Cyrano de Bergerac.

Porém, apesar dessa recepção inaugural, Butler foi sistematicamente ignorado como escritor pelos editores e pela crítica de seu tempo, e suas obras publicadas em vida foram, quase todas, pagas com recursos próprios e, não fosse um jovem editor, muitos anos depois (1901), disposto a dedicar seus esforços à divulgação de jovens escritores e daqueles considerados seus mestres, seus *Erewhon* continuariam no limbo. Larbaud lamenta ainda que, em sua morte, em 1902, Butler mereceu “apenas algumas notícias necrológicas, flores e coroas dos amigos” (BUTLER, 2005, p. 8) e que apenas em 1903 o meio editorial tenha sido surpreendido pela força narrativa, pela ousadia e novidade de seu livro póstumo *The Way of All Flesh (Ainsi va toute chair)*. Sob uma ótica geral, a obra de Butler, da qual a temática científica abrange cerca de um terço, na avaliação de Larbaud, toda ela deveria ser apreciada mais como literária, à semelhança dos escritos de Lucrécio, considerados sob os dois pontos de vista, literário e parte da história de um movimento científico.

Outro recorte no prefácio de Larbaud a *Erewhon* para o qual chamamos a atenção está diretamente relacionado com o título, que é uma espécie de anagrama de “Nowhere”, ou seja, “lugar algum”, já que o romance tece uma espécie de utopia sobre um lugar imaginário, numa ficção satírica e humorística que se passa em uma região da Nova Zelândia. Em sua opinião, Butler cultivava a faculdade de desafiar toda verossimilhança, que expressava, por exemplo, usando os nomes ao contrário, mesmo os nomes próprios que atribuía a seus personagens, como “Yram” por Mary, “Nosnibor” por Robinson, etc (2005, p. 30), que nos remete mais uma vez à questão das “palavras andantes”, do início.

Consta que, posteriormente, uma cidade neozelandesa adotou o nome Erewhon, cuja origem provável é devida a Samuel Butler (2005, p. 309). De seu nome, deve haver pelo menos a derivação para a naturalidade, que algum habitante poderá por certo ignorar sua origem, mas seu criador terá enriquecido minimamente a língua. O *Dicionário de Lugares Imaginários* (2003) dá como localização de Erewhon a Austrália e, como adjetivo adotado para seus habitantes, erewhonianos, além de um mapa (que não consta de nossa edição) de seu território, que faz divisa com o vizinho *Erewhemos*.

Nota-se, pelos desvios em que vamos entremeando aquilo que aparenta tão diverso ou heteróclito, que nos encaminhamos para a admissão da insustentável rigidez do pensamento sobre o literário, atirado a domínios mais amplos que os supostos quando se pensa a multiplicidade de eu (próximo à heteronímia pessoana) de um ponto de vista redutor, quando este remete apenas ao autor, e do próprio texto, pois é de dentro do terreno atribuído como reservado à tradução que traçamos nossas percepções.

Não é do escopo do nosso trabalho nos embrenharmos no interminável caminho das teorias da tradução que se alimentam da temática “texto de partida-texto de chegada”, acompanhadas das respectivas querelas sobre fidelidade e originalidade ou não do texto traduzido, algumas até já bastante superadas. Éclair Almeida Filho afirma que “Há na língua francesa três níveis possíveis, a saber: os níveis semântico, sintático e fonológico. Tudo aquilo que violar um ou outro ou o conjunto destes três componentes é, em princípio, agramatical” (ALMEIDA FILHO, 2018). Pensando ainda em elementos teóricos da tradução, Germana Henriques Pereira coloca: “A tradução e seu estudo transpõem as fronteiras da linguística para abranger um universo mais amplo que envolve a produção das obras” (2015, p. 58). A par disso, contudo, encaminhamos nosso pensar por um tangenciamento à natureza dessas discussões dialogando com o pressuposto de que o texto em si já é um heterotexto no ato em que toca distintos leitores habilitados mesmo na língua em que foi escrito, processo que se repete no texto traduzido, fechando com isso um leque de considerações e alterando, assim, todas as tonalidades discursivas sobre essa questão. Nossa intenção é, deixando para trás qualquer referência a cópia, desencadearmos uma ideia da tradução contra o conceito de representação e, ao final, da heteronímia também como um recurso do autor no mesmo sentido.

Os exemplos que temos escolhidos para trabalhar vêm todo tempo no sentido de fazer vacilar a palavra, com o intuito de fazer elevar gradativamente esses murmúrios a uma aproximação de algumas visões que abranjam do leitor, como sempre outro, ao texto, ao autor, ao tradutor, finalmente, recortando entre estes um plano de coexistência, a nenhum

concedendo o estatuto de pré-existente, advindos todos em conexões que se dão na simultaneidade, sem nenhum primado.

Conforme dizem Deleuze e Guattari, em lugar do Uno, devires, multiplicidades, acasos. Subtrair sempre um, o totalizador, que não deixa margem para o que pode advir. Em contraposição ao verbo “ser”, a conjunção “e...e...e...”, da convivência, inclusiva, da incontestável mobilidade entre as coisas, instauradora de “uma lógica de E [...] sem fim e começo, mas onde o meio “é o lugar onde as coisas adquirem velocidade” (DELEUZE-GUARRATI, 1995, pp. 48-49), em substituição ao “ou...ou”, de natureza castradora e excludente.

A fluência e as relações estabelecidas nos meandros larbaldianos favorecem de maneira explícita essas conexões que poderiam levar a um infinito de ideias dispostas em coexistência. Foi o que apreciamos no caso de *O Navio de Teseu*, um autêntico fluxo de consciência, cujo narrador-autor, Charles-Marie Bonsignor, bem posto sob uma epígrafe “prologante” (SILVA JUNIOR, 2008) de Leibniz, que faz referência ao mesmo tema, o navio de Teseu, vem confirmar uma escrita geopoética e de imaginação em trânsito, procedimentos que também se infiltram no terreno tradutório.

Contudo, das palavras que ondulam, ou “andantes”, como belamente considera Galeano, é o nosso propósito introduzir, muito além da tradução, atitudes outras do autor, mediadas pela prevalência do cuidado e da intimidade com a linguagem, que se estende bem além do apenas lexical, mas que se recobre de uma vibração outra, adquirida, modificada, expandida ou encolhida em suas andanças. Assim, nem o decurso do tempo nem o deslocamento na distância, nem mesmo o enraizamento geopoético de um termo trai a possibilidade de novos matizes, de sua transição para outros territórios e tempos, tal é o caso de Tebaida no universo de fluidas fronteiras larbaldianas, privilegiada fonte de seus escritos e de suas traduções, a que passamos a seguir.

1.3. UMA BIBLIOTECA, UMA TEBAIDA

Reconhecido bibliófilo, Larbaud acumulou em vida muitos milhares de livros, escritos em línguas modernas e antigas, que eram a base mais geral da organização de sua famosa biblioteca, sua *Thébaïde*, instalada nos fundos do parque da ampla propriedade familiar em Vichy. Desenhou ali um espaço geográfico e geopoético do mundo cujos critérios territoriais eram exclusivamente literários e que lhe custavam trabalho e frequentes indecisões quanto ao estabelecimento de fronteiras quanto aos claros pertencimentos. De todas as suas possessões, esse era seu território mais resguardado e menos acessível, reservado apenas à visita de amigos muito próximos, com quem mantivesse estreitos interesses intelectuais.

Sua biblioteca era um verdadeiro Estado, incluindo o direito a alguns itens comuns a entidades do gênero, como a bandeira nas cores azul, branco e amarelo, que era hasteava quando lá ele estava presente. Sob tal estatuto, é interessante também notar que muitas de suas correspondências são datadas não de Vichy, mas da *Thébaïde*, contraditoriamente, clausura para onde se desterrava, para entrar mais plenamente em contato com o mundo e dele abastecer-se, abastecendo-o, por outro lado, fugindo à atmosfera provincial de sua cidade, acrescida por sua condição de herdeiro único de uma das grandes fortunas da região. Neste ponto, é importante notar o amor de Larbaud pelos pequenos Estados europeus: Liechtenstein, San Marino, Portugal e outros, tais conchas, que favorecessem entradas e saídas abruptas.

Ainda não considerando a origem da escolha de sua denominação, “*Thébaïde*” ou Tebaida, como notaremos daqui em diante, remete-nos de imediato ao sentido que esse termo faz deslizar em sua exterioridade, pois está intimamente ligado aos anacoretas do deserto, lá no início do Cristianismo, monges isolados nos ermos próximos à antiga cidade de Tebas, antiga capital do Egito, em busca de iluminação ou contato com outros mundos. E mesmo que sua escolha tenha outras motivações, resta muito explícita a sugestão de um espaço de recolhimento e procura, duas condições necessárias a um só tempo para um devoto da literatura. Por outro lado, não é desprezível a aproximação dessa condição monástica com Jerônimo, o monge escritor e tradutor, que muito peregrinou pelos desertos orientais.

O refúgio entre os livros também nos lembra seu compatriota Michel de Montaigne (1533-1592), de quem era leitor, não comparáveis sob muitos aspectos, em um, porém, coincidentes: bibliotecas como lugares de interdição. Para Larbaud, contra a vigilância materna excessiva, a princípio, e, mais valiosa, a solidão propícia ao trabalho; para o outro, que, entre suas mais fortes preferências, quer dizer, entre a companhia dos homens, das

mulheres e dos livros, à sua acorria com frequência para “subtrair-se” a algum convívio indesejável, todos senhores conscienciosos de seus domínios, se para o natural de Vichy um alhures até no nome, para Montaigne um “covil” (MONTAIGNE, 2000b, p. 173).

Todo esse enredo envolvendo a biblioteca Larbaud como um pequeno enclave de refúgio a uma despótica presença materna e como um contraponto à luxuosa e comedida rotina familiar, tomá-la por um aludido Estado, essa última alegação nos alerta muito mais para um lugar onde as leis vigorantes tendiam ao desregramento. Em outras palavras, na Tebaida se efetivava a abolição, a liberação dos códigos mais severos e a instauração de outros regimes que fugiam a vigilâncias.

Ao apresentar alguns detalhes sobre a nascerça e contrastar a simplicidade dos aposentos da biblioteca com a habitação de Larbaud, descrever sua localização, seus mais assíduos frequentadores, entre os quais Louis Chadourne¹², Léon-Paul Fargue¹³, Maurice Constantin-Weyer¹⁴, este terceiro traz a imagem d“os livros ingleses, encadernados segundo o costume anglo-saxão, e os franceses, italianos, espanhóis e portugueses, suntuosamente encapados em suas respectivas cores nacionais” (in *NRF-Hommage à Valery Larbaud*, 1957, p. 46)¹⁵. Mais adiante, o mesmo Constatin-Weyer compartilha inesquecível momento usufruído na Tebaida, em companhia do amigo e vizinho, Larbaud:

Uma lembrança comovente, entre outras, se liga à *Thébaïde*. Certa tarde de primavera, Larbaud viera passar a tardinha em minha casa. Pela meia-noite, ele me propôs atravessar a avenida com ele. Falávamos de Cervantes. Eu confessara não conhecer muito bem os sonetos incluídos no *Dom Quixote*. Subimos ao primeiro andar. Larbaud pegou uma edição espanhola daquele belo livro e, com um admirável sentido do ritmo, pôs-se a me traduzir os sonetos em questão. Noite inesquecível. Janela aberta. Perfume da tília da Holanda. Frêmito prateado das folhas ao luar. Cervantes traduzido por Larbaud. Ah! ele tinha mesmo o direito de escrever *Sob a invocação de São Jerônimo*(*op. cit.*, p. 47)¹⁶.

A sensibilidade do comentário de Constantin-Weyer, em seu memorial a Larbaud por ocasião do falecimento deste, simultaneamente desencadeia uma série de ideias e personagens

¹²Louis Chadourne (1890-1925), escritor e poeta francês.

¹³Léon-Paul Fargue (1876-1947), poeta e ensaísta francês.

¹⁴ Maurice Constantin(1881-1964), romancista francês.

¹⁵[...] *les livres anglais, entoilés selon la coutume anglo-saxonne, et les français, italiens, espagnols et portugais, somptueusement reliés à leurs respectives couleurs nationales.*

¹⁶*Un souvenir émouvant, entre autres, se relie pour moi à la Thébaïde. Certain soir de printemps, Larbaud était venu passer la soirée chez moi. Sur le coup de minuit, il me proposa de traverser l’avenue avec lui. Nous avons parlé de Cervantes. J’avais avoué ne pas connaître très bien les sonnets inclus dans le Don Quichotte. Nous montâmes au premier. Larbaud prit une édition espagnole de ce beau livre, et, avec un admirable sens du rythme, se mit à me traduire les sonnets en question. Nuit inoubliable. Fenêtre ouverte. Parfum du tilleul de Hollande. Frisson argenté des feuilles au clair de lune. Cervantes traduit par Larbaud. Ah! il avait bien le droit d’écrire Sous l’invocation de saint Jérôme.*

num quadro bem consistente, no ambiente de uma particular biblioteca: o engenhoso cavaleiro Dom Quixote, São Jerônimo e o próprio Larbaud, três figuras para quem os livros compuseram o destino, cada um à sua maneira e em intensidades diversas; três errantes, a cada qual seus motivos, e que, em momentos particulares, debruçaram-se sobre tarefas que, do primeiro, derivou-se o adjetivo quixotesco e a quem é dispensada apresentação. Aos outros dois podem-se atribuir, ao mais antigo, a gigantesca tarefa de tradução da *Vulgata*, e a Larbaud, o envolvimento com a tradução e divulgação da obra de James Joyce, *Ulisses*, cada uma com sua medida, mas lutas cujas dificuldades podem ser contadas contra gigantes. A própria construção de *Sob a invocação de São Jerônimo* guarda detalhes quixotescos, e até a atribuição do Santo como Patrono dos Tradutores não fica a dever em envergadura.

Outros visitantes guardam histórias da Tebaida francesa, e os detalhes são abundantes e, no geral, a temática não foge da literatura e de sua variedade. Por essa razão, todos poderiam ser desdobrados em verdadeiros tratados literários. Seu ambiente, uma vez, foi descrito assim: “Sobre uma grande mesa, entre vários livros, uma obra de Tzara¹⁷ de quem ele me disse amar *L’homme approximatif*, que para ele guardava os acentos do *De rerum natura*, de Lucrécio” (Jean Follain, 1957, p. 91). De Tristan Tzara, por exemplo, há notícias de um projeto de publicação de poemas de Larbaud, plano que não chegou a concretizar-se, mas que se materializou na correspondência e envio pessoal de obras suas publicadas para o autor de *Barnabooth*. Contudo, tem-se notícia de que o contato entre os dois não se interrompeu, pois, em maio de 1931, Larbaud escreve uma breve carta a Tzara, acusando justamente o recebimento do longo poema acima mencionado (LARBAUD, 1992, p. 214).

Esses breves relatos dão uma contribuição para se perceber as variadas linhas de intensidades movimentadas naquela biblioteca. Foi imprescindível trazê-los, na medida em que sua autonomia como “Estado” favorecia, a partir dali, o giro de mundos em forma de textos, próprios e de outros, e, principalmente, sua conformação se esquivava a se deixar “federalizar” pelos ditatoriais princípios de Madame Larbaud, sua mãe.

Composta de volumes adquiridos ao longo de uma vida, muitos deles portadores de histórias antológicas, conforme podemos encontrar entre seus biógrafos, a Tebaida em Vichy foi uma entidade muito particular, que se agrega aos traços biográficos de seu dono e deve constar como mais autêntico signo de sua paixão pela leitura, alimentada ininterruptamente desde a infância. No Brasil também contamos com muitos bibliófilos, que também não

¹⁷ Refere-se a Tristan Tzara, (1896-1963), escritor francês, nascido na Romênia.

recuaram diante das dificuldades para a aquisição de um raro e desejado volume, como é o caso de José Mindlin (MINDLIN, 1997).

Além do que, falar dessa biblioteca é constelar um universo profundo de habitação de histórias das mil e uma noites; penetrar no mundo mágico do esforço humano em torno do conhecimento e seus perigos, recheado de fatos e fantasias, de construção e destruição. É bem certo que a Tebaida seria, por si mesma, um vasto tema para uma tese, assim como toda biblioteca. Afinal, elas têm sido dignas de muita literatura e tragédias reais. Dentre suas aventurosas e desventurosas epopeias, recordemos o incêndio da famosa Biblioteca de Alexandria, perdida para sempre, que nos traz à mente seus rolos de pergaminhos, seus atentos copistas e privilegiados leitores, acompanhados de uma sucessão de episódios apagados pelo tempo, acessíveis apenas a pesquisadores mais renitentes.

Da ficção, nos ocorre a mais famosa delas, a fatídica biblioteca de Quixote, a qual passa por um verdadeiro escrutínio da “razão” do cura e do barbeiro; também a *Biblioteca de Babel*, de Borges, em que livros se bifurcam em alephs infinitos; e a dos monges de *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, onde a “Comédia” de Aristóteles teria tido seu fim. São tantas as bibliotecas dentro de livros que recontá-las seria tentar esboçar a história do mundo pelo viés das lombadas dos livros, onde todos os escritores, indistintamente, de uma forma ou de outra, contam-se como ávidos leitores.

Podemos acompanhar, no ensaio “Desempacotando minha biblioteca” (BENJAMIN, 2000, pp.227-235), Walter Benjamin discorrer sobre as mais curiosas características do colecionador e, em virtude das circunstâncias, encaminha suas reflexões para o colecionador específico de livros. O escritor, enquanto abre suas caixas, desvia sua atenção para fatores que cercaram a aquisição de um ou outro volume, para significados de tais ou quais atitudes quanto à satisfação ocasionada pela posse de um determinado título. *Flânerie e flairie (blesser; bander)* são forças que se movem na poética em questão. A primeira de herança baudelairiana e a segunda instituindo a caça larbaldiana à língua total.

E, à medida que inventaria esta língua em devir, seu acervo, pacientemente, faculta exemplares que comprou não movido por um autêntico interesse literário, mas porque estava abandonado em algum balcão, exposto à venda e a improváveis compradores, e eis que o colecionador amável vinha em seu “socorro”, para libertá-lo. Ademais, a um autêntico colecionador de livros não se impõe a leitura de todo o seu conjunto, encontrando em Anatole France a mais viva resposta aos curiosos que lhe perguntavam, diante de suas prateleiras, se ele já havia lido todos aqueles livros, ao que respondia soberano: “Nem sequer a décima parte. Ou, por acaso, o senhor usa diariamente sua porcelana de Sèvres?” (BENJAMIN, 2000, p.

230), para assim demonstrar mais um traço do bibliófilo. Ter o livro é ter a linguagem à mão, aos olhos: livro-presença.

As vizinhanças entre os livros ou as palavras e as coisas são surpreendentemente impossíveis de limitar, como vimos na correspondência irônica de Anatole France e, de retorno à Tebaida, a aproximação pela escolha de um topônimo carregado de significâncias, demonstrativa do cuidado meticuloso com que Larbaud lidava com a palavra. E como era ampla essa palavra, pois nela encontravam assento todas as vozes que ele conseguia reunir pela leitura, nas línguas que sabia e naquelas que conseguia ler a golpe de dicionários, os dicionários que, conta-se, eram suas únicas leituras nos dias de paralisia que se estenderam por vinte e dois anos, entre o ataque de hemiplegia que sofreu, em 1935, e sua morte, em 1957. Essa resistência era sua maneira de continuar entre as palavras, cuja vida também não “é algo pessoal”, como diz Deleuze (DELEUZE-PARNET, 1998, p. 63), nem mesmo para elas, pois são transportadas de seus territórios, de suas línguas, são manejadas ao gosto de quem as usa, amassadas, recriadas, transformadas.

Acrescentemos que em “Tebaida”, ao lançar mão do recurso da toponímia, reserva de palavras originárias da geografia, seja de uma cidade, região, acidente geográfico ou assemelhado, agrega-se a ela a virtude dos grandes espaços, favorável a infinitas direções. Essa Tebaida é, para nós, a própria localização da geopoética larbaudiana: “Como elementos simbólicos e materiais as coisas que olhar apreende oferecem significados ocultos para serem poetizados” (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p. 233).

Ou podemos ainda recorrer à rica imagem de Deleuze, de que somos nós mesmos como desertos “povoados de tribos, de faunas, de flores”, percorrido como uma espécie de ascese contra-pessoal: “O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam” (DELEUZE, 1998, p. 19). A Tebaida, para Larbaud, foi esse espaço para todas as suas ocorrências, seu campo de ascese.

Entre o trânsito e a errância, entre livros e estantes, nosso poeta-tradutor vai se fazendo guia desta Tese, alavancada por ampla documentação. Em longa carta, por exemplo, ao amigo editor Jean Paulhan, Larbaud descreve o gigantesco trabalho de reorganização de sua biblioteca, transferida para o château de Valbois, herança de família para onde se muda nos anos 1930, como um verdadeiro trabalho de agrimensor quando do inventário da destinação de suas prateleiras, na distribuição dos livros por domínios linguísticos, em sua maioria, refinando por séculos, por “Amigos e Mestres”, por disciplinas e outros mais, de forma que expõe, ao lado disso, os conflitos fronteiriços aí gerados, embaraçosos e muitos até insolúveis. Ao amigo, confessa que, para o subsolo, destinou os “Medíocres e os Sem-

Interesse-nem-Utilidade, onde figuro talvez, em casa de algum amador de livros, num subsolo do mesmo gênero!” (LARBAUD-PAULHAN, 2010, p. 340).

A nota de rodapé dessa carta assinala o que já dissemos de várias maneiras, que “A biblioteca de Valery Larbaud faz parte de sua legenda de escritor” (LARBAUD-PAULHAN, 2010, p. 339). Das obras que escreveu em louvor ao livro e à leitura, *Ce vice impuni la lecture (Domaine anglais e Domaine français)* certamente nos fraqueiam algumas prateleiras de sua Tebaida. Demigremos agora para o reino da leitura – pairagem maior da condição tradutiva do pensador estudado e fatura final de toda sua escrita crítico-literária e de imaginação.

1.4. “ESTE VÍCIO IMPUNE, A LEITURA”

Na primeira página de *Ce vice impuni, la lecture (Domaine anglais)*, Larbaud nos brinda com a tradução do poema “Consolação”, do inglês Logan Pearsall Smith (1865-1946), em prosa, feita por Philippe Neel, sobre a leitura, que apresentamos aqui:

Outro dia, acabrunhado no metrô, eu buscava um reconforto no pensamento das alegrias reservadas a nossa vida humana. Mas não havia nenhuma delas que me parecesse digna do menor interesse; nem o Vinho, nem a Glória; nem a Amizade nem a Comida, nem o Amor nem a Consciência da Virtude. Valia a pena, então, ficar até o fim neste elevador e tornar a subir sobre um mundo que não tivesse nada de menos usado a oferecer-me? Mas, de repente, pensei na Leitura, na fina e sutil felicidade da Leitura. Isso era bastante, essa alegria que os Anos não podem embotar, esse vício refinado e impune, esse egoísmo, serena e durável embriaguez (LARBAUD, 1998, p. 29)¹⁸.

Entre subidas e descidas, nesse elevador “imaginário”, cada andar leva aos estágios da leitura. Em 1924, no artigo “*Ce vice impuni, la lecture*”, que será a matéria de abertura do volume, com o mesmo título, retirado dos versos de Pearsall Smith acima, a sair no ano seguinte, com a extensão “*Domaine anglais*”, desfrutamos, antes de mais nada, de um pequeno tratado sobre a leitura, pensamentos consagrados por Larbaud a autores que leu e também com apreciações sobre várias traduções; provas de seu refinado vício, errância entre a escrita, a leitura e a tradução – todas elas em trânsito, numa movência que torna tudo uma espécie de biblioteca geopoética.

Sobre a leitura, especificamente, confirma mesmo esse caráter de vício, conforme Larbaud, extensivo a todas as coisas que praticamos por prazer e nelas nos refugiamos de modo egoísta e que nos consola dos pequenos dissabores da vida. Ele adverte, porém, que apenas a leitura pode engendrar a ilusão de que ela nos leva à sabedoria, ao riso da presunção, e que o aceno que ela nos envia pode não se concretizar. Ressalta que homens sábios, sempre os houve ainda que não soubessem ler. Portanto, as duas coisas, leitura e sabedoria, não se confundem. Nesse sentido, seu posicionamento é bem pragmático, ao ressaltar os riscos de uma crença unilateral em seus poderes. Há que se dizer que o excesso de leitura sempre esteve

¹⁸CONSOLATION: *L'autre jour, accablé dans le métro, je cherhais un réconfort dans la pensée des joies réservées à notre vie humaine. Mais il n'y en avait aucune qui me parût digne du moindre intérêt; ni le Vin, ni la Gloire; l'Amitié ni la Mangeaille; l'Amour ni la Conscience de la Vertu. Valait-il donc la peine de rester jusqu'au bout dans cet ascenseur, et de remonter sur un monde qui n'avait rien de moins usé à m'offrir? Mais soudain, je pensai à la Lecture, au fin et subtil bonheur de la Lecture. C'était assez, cette joie que les Ans ne peuvent émuousser, ce vice raffiné et impuni, cet égoïste, sereine et durable ivresse.*

associado à melancolia e o tema nos leva de volta ao ensaio de Montaigne, sobre a contraparte dos livros: “O espírito exercita-se com ele, mas o corpo, que não devemos esquecer, fica inativo, o que acarreta tristeza e abatimento” (MONTAIGNE, 2000b, p. 174).

Sob este aspecto, Larbaud continua com o procedimento de uma classificação dos leitores, lembrando o mesmo processo que Italo Calvino realizará anos depois em *Se um viajante numa noite de inverno*, distinguindo aqueles que leem por necessidade profissional ou no máximo para se distrair de seus encargos daqueles que leem por paixão, que caracteriza a leitura como um vício, uma atividade puramente estética, sem finalidade utilitária. Considera ainda a diferença entre o iletrado e o letrado, incluindo entre os primeiros, por definição, os analfabetos e se interroga se, entre os segundos, podem ser incluídos um médico, um advogado ou um técnico, se estes leem apenas obras pertinentes a seus ofícios. Entretanto, é afirmativo quanto àquele que, através da leitura, adquire uma cultura literária, artística e filosófica. A este, sim, é conferido um lugar especial, independente de ser ele portador de diploma de especialização em qualquer profissão. Para ocupar tal espaço, é condição entregar-se, por um tempo suficiente, mesmo que de forma moderada, ao prazer da Leitura.

A rigor, ele se priva de dar uma opinião taxativa a respeito do iletramento de categorias técnicas ou científicas possuidoras ou praticantes de escassas leituras, arguindo que, nesse caso, quando da definição de uma oposição a “letrado”, faz-se silêncio, silêncio que não se impõe Michel Serres, bons anos depois, em seu verbete “A Geografia”, em que toma o geógrafo por “pontífice”, criador de pontes, em conformidade com o sentido essencial desse termo. O filósofo, que aí tece uma sincera avaliação dos modos de formação em seu país, a França, e no mundo, nos diz que com a divisão do ensino em áreas de humanas e exatas, as universidades produzem “uma verdadeira tragédia: de um lado, peritos incultos que têm dificuldade de escrever, de se expressar; do outro, cultos imperitos que têm dificuldade de deduzir, dificuldade de contar” (SERRES, 2017, p. 52).

Por certo, a leitura é merecedora de vastas e intensas avaliações, em todos os quadrantes, e seus aspectos mereceram também acuradas palavras de Mallarmé quanto ao ato de ler e suas exigências, especialmente no que concerne ao texto poético, que, segundo ele, “reclama uma prática particular da leitura” (BENOIT, 1998, p. 39). Quando considera os dois tipos de escritos, os poéticos e os não-poéticos, critica as relações pouco profundas do olhar inautêntico com o texto, entregue a uma artificialidade que violenta “sua tensão estética” (BENOIT, 1998, p. 40).

Mas, em *Ce vice impuni*, Larbaud se remete todo tempo a um leitor “qualificado” e é nesse universo que se compõe sua geopoesia: “Ao expressar o inefável e a fluência do

comportamento humano, a matéria de poesia transforma os fatos cotidianos, a natureza e os corpos inseridos neste universo e a ele ligado” (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, pp. 233-234). Esse ritmo geral de sua poesia geoimaginativa permite delinear sua ideia do “leitor imaginário”, que, contudo, também se alinha em todos os momentos com sua própria formação e sua pouca aceitação, quando estudante, das ofertas e limitações impostas pelos currículos escolares, que frustram a formação desse leitor. É uma acerba e evidente crítica aos programas escolares da França, segundo sugere ele, nos quais a leitura praticada apenas como uma atividade prazerosa e solitária é discriminada e incorre em julgamentos dos moralistas como uma transgressão. Ele prossegue falando das sutilezas que se passam no caminho desse “leitor imaginário”: de seu primeiro despertar silencioso intelectual e das primeiras participações ativas na leitura, quando

O nome de Júlio Verne aparece sozinho na capa, mas o livro que a criança lê é, para ela, sua obra, em colaboração com Júlio Verne: ela a enriquece com sua experiência, seus sentimentos, suas descobertas, seus mais antigos devaneios; ela prolonga e complica as aventuras e acrescenta episódios e personagens de sua invenção. Isso também se passa despercebido (LARBAUD, 1998, p. 34)¹⁹.

Tal procedimento do leitor descrito acima é tema vasto no âmbito das teorias da recepção e da história da leitura, cuja discussão escapa a nosso objetivo aqui, sublinhando um traço sobre a permeabilidade do texto, na qualidade de convocadora da participação do destinatário com sua bagagem de memórias e de outras leituras, de forma alguma como uma figura passiva diante da página escrita. Na infância ele procura e habita os seus primeiros livros. Para Bachelard, “a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de crianças nos deram as imensidades primitivas” (BACHELARD, 1996, p. 97).

Desse ponto de vista, sem perder o foco do nome do autor “sozinho na capa”, o leitor promove seu trânsito e abre novos caminhos para a narrativa, subsidiando uma obra que desdobra sua assinatura. O livro, então, exposto a variadas leituras, torna acentrada sua autoria e o texto é inerentemente movediço, na medida em que oscila entre presente e passado e dá permissão a um certo tipo de fragmentação, de derivação do texto em outros vários. Fragmentário quando se defronta com os olhos do leitor, posto mais à semelhança de um traçado aberto, cujos percursos se desdobram com os devaneios despertados pela leitura.

¹⁹ *Le nom de Jules Verne seul figure sur la couverture, mais le livre que lit l'enfant est son oeuvre à lui, en collaboration avec Jules Verne: il l'enrichit de son expérience, de ses sentiments, de ses découvertes, de ses plus anciennes rêveries; il prolonge et complique les aventures et il ajoute des épisodes et des personnages de son invention. Cela aussi passe inaperçu.*

Nessa poética do devaneio livresco deságua o grande estuário constituído pelos universos dos leitores, que dele se *adona* e encaminha-o para o grande mar cuja extensão é imprevisível para o escritor. Cabalmente, avaliamos a pertinência desta passagem em “Por uma Semiologia dos Paragramas”, na seção “O Texto como Escritura-Leitura”, de Julia Kristeva, em recuperação ao sentido originário de “ler”, em favor de nossa argumentação:

O verbo “ler” tinha, para os antigos, uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espionar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. Ler denota, pois, uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: [...] uma participação total (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Ler e *adonar* aproximam-se nesta força que une justamente o elemento ritual e *transitante*. Recolher e colher, espionar e reconhecer os traços, tomar e roubar facultam forças-mesmas de uma concepção sagrada e profunda de leitura. Os comentários de Kristeva giram, em seu contexto, muito em torno da escrita de Lautréamont (“O plágio é necessário”), o poeta franco-uruguaio Isidore Ducasse (1846-1870), a quem Larbaud dedicou dois ensaios, em 1914 e em 1925. Desde o primeiro, chamando a atenção da crítica literária francesa e dos leitores para a alta pregnância da obra de Ducasse, colocando, então, o autor de *Os Cantos de Maldoror* e *Poésias*, na escala de Corbière, Rimbaud e Laforgue e profetizando: “*Os cantos de Maldoror* são um de nossos pequenos clássicos. Pouco importa que o grande público os ignore e que os manuais ainda não os mencionem (isso virá)” (LARBAUD, 1991, p. 41)²⁰.

Pequeno corte nas estratégias de Larbaud sobre a aquisição do hábito da leitura, a nota de Kristeva, ao escrutinar a largueza que transborda do ato de ler, desloca o papel do leitor de sua pretensa passividade para um outro, o da criatividade. Por outro lado, quando Larbaud escreve sobre Lautréamont, põe em cena um leitor-transitório, o crítico, entre o autor-leitor, que eventualmente pode exercer sua influência. Dizemos “eventualmente” porque ele deixa um espaço de autonomia ao próprio leitor, como intrépido aventureiro – que podemos chamar de “transitório” – *betwixt and between*, como coloca Victor Turner ao falar do “passageiro” e do “liminar” (TURNER, 2008, p. 216).

Segundo ele, depois da entrada no mundo dos livros, superada a fase da vaidade, para seu “leitor imaginário”, sucede a fase da aventura da descoberta dos grandes clássicos: Lucrécio ou Aristófanos, Dante ou Shakespeare, em viagens que se estendem mesmo a

²⁰*Les chants de Maldoror sont un des petits classiques. Peu importe que le grand public les ignore et que les manuels ne les mentionnent pas encore (cela viendra).*

continentes interditos “à maior parte dos turistas negligentes ou dos quais os guias nada dizem” (LARBAUD, 1998, p. 42),

Viagens no tempo e no espaço, mas que podem completar-se permanecendo sentado em uma biblioteca, pois esses países se chamam: Heródoto, Tácito, Rabelais, os Místicos espanhóis, Marino e os Marinistas, a lírica alemã contemporânea, a época de Elizabete, Dada, os Parnasianos, os Preciosos, o arcepreste de Hita, James Joyce, a rainha de Navarra, Philippe Soupault... Lá, tudo é descoberta e prazer da descoberta, mesmo se retornamos, se releemos (LARBAUD, 1998, p. 42)²¹.

Ce Vice impuni, la lecture configura-se, em resumo, como a prática desse leitor, que à custa de esforços solitários, satisfaz-se em recomendar a outros leitores os livros e autores que ele ama. Esse leitor, que encontrou equilíbrio entre a vida e os livros, já não se deixa guiar pelas opiniões dos críticos, que observa silenciosamente, mas avalia alguns que colocam Bocage, Bandello e Straparole entre autores frívolos. Para ele, Larbaud-leitor, o que é uma obra frívola? Sua resposta é que, para aqueles que se tornaram críticos por acaso ou por necessidade – “casamento de razão” - não sabem e não tolerariam que se dissesse que “a cultura é filha do prazer, e não do trabalho” (1998, p. 43)²². Por sua vez, ele mesmo já se tornou também um crítico, mas que recusa a severidade. Toma-se em tudo por um amador. Um “rico amador” que enriquece na medida em que lê. Fatura que leva, por acréscimo, ao devir como vontade de escrever. A tensão entre a leitura e a escrita está bem exemplificada em um poema de seu heterônimo A. O. Barnabooth, igualmente um leitor compulsivo, “Música depois de uma leitura”:

Bastantes palavras, bastantes frases! Ó vida real,
Sem arte e sem metáforas, faça-se em mim.
Venha para meus braços. Sobre meus joelhos,
Venha a meu coração, venha a meus versos, a minha vida.
[..]
Oh! Que eu vá aos lugares inabitados, longe dos livros,
E que aí eu deixe rir e urrar
A besta lírica que salta em meu peito!
(LARBAUD, 1966, pp. 50-51)²³.

²¹ *Voyages dans le temps et dans l'espace, mais qui peuvent s'accomplir en restant assis dans une bibliothèque, car ces pays s'appellent: Hérodote, Tacite, Rabelais, les Mystiques espagnols, Marino et les Marinistes, la lyrique allemande contemporaine, l'époque d'Élisabeth, Dada, les Parnassiens, les Précieux, l'archiprêtre de Hita, James Joyce, la reine de Navarre, Philippe Soupault... Là, tout est découverte et plaisir de la découverte même si on revient, si on relit.*

²² Citação entre aspas de Larbaud, atribuída a Ortega y Gasset, *El Espectador* (de memória).

²³ *Assez de mots, assez de phrases ! ô vie réelle, / Sans art et sans métaphores, sois à moi. / Viens dans mes bras, sur mes genoux, / Viens dans mon coeur, viens dans mes vers, ma vie. / [...] / Oh ! que j'aille dans les lieux inhabités, loin des livres, / Et que j'y laisse rire et hurler / La bête lyrique qui bondit dans mon sein !*

Em face desse devir, evidencia-se o estabelecimento do caráter de crítico assumido por Larbaud, guiado por uma estética do prazer da leitura, sem no entanto sempre advertir sobre seu potencial limitador da criação. Desdobrado num outro passo além, o mesmo procedimento não se dissocia de seu trabalho de tradutor, pois para ele, “traduzir uma obra que nos agradou é penetrar nela mais profundamente como não poderíamos fazê-lo pela simples leitura, é possuí-la mais completamente, de certa forma é dela nos apropriarmos” (LARBAUD, 1997, p. 69)²⁴.

Semelhanças se encontram num personagem-leitor de *Se um viajante numa noite de inverno*, que não se entrega à distração no ato de suas leituras para não deixar escapar, nas linhas escritas, todas as “granulações de sentido” (CALVINO, 1999, p. 258). Sim, pois a leitura e mais ainda a leitura “minúscula” exigida pelo ofício também era parte essencial na vida real do tradutor, onde tudo se trançava entre as palavras e as coisas, convivendo lado a lado com a besta lírica vibrante de Barnabooth. Conforme seus versos, se para escrever é imperiosa a retirada para aqueles “lugares inabitados, longe dos livros”, na tradução, é pelo reconhecimento das “granulações”, do imperceptível, que se dá a diferença e a realização de um texto nunca idêntico ao outro, mesmo que haja ressonâncias de uns sobre os outros.

²⁴*traduire un ouvrage qui nous a plu, c'est pénétrer en lui plus profondément que nous ne pouvons le faire par la simple lecture, c'est en quelque sorte nous l'approprier.*

1.5. INTERTEXTUALIDADE

Embora não designado como intertextualidade, o processo que conduz à recorrência de textos entre outros é uma prática antiga. O termo foi fruto dos estudos das teorias do russo Mikhail Bakhtin sob o epíteto de dialogismo e estudado pela filósofa Julia Kristeva, nos anos 1960, a partir do qual, estudos popularizaram a perspectiva do intertexto. Os dois conceitos aproximam-se, justamente, na ideia de trânsito, de liminaridade, de diálogo com o outro.

O dialogismo, segundo Bakhtin, constitui uma característica intrínseca da linguagem, pois não há discurso que não incorpore elementos de outros discursos já emitidos. Em outras palavras, a linguagem se estabelece entre enunciações, ocorrendo de maneira dialógica, em relações entre instâncias narrativas, personagens, autor criador – todo considerados ideólogos. A linguagem é um espaço de interações, trânsito, que se dão em múltiplos níveis, cujas relações podem estar mais ou menos explicitadas, mas sempre são constitutivas dos atos de comunicação: “pontos de vista”, “consciências”, “vozes” (BAKHTIN, 2008, p. 105). Em vista disso, todos os seus eventos guardam suas marcas históricas e sociais, uma vez que não se desvinculam de seus agentes. No caso específico das obras literárias, essa interação implica na presença de obras dentro de obras, o que ganhará extensão também no pensamento de Roland Barthes, no trato com a questão do autor, em *O Rumor da Língua* (2012).

Ainda sobre o dialogismo de Bakhtin, na concepção do discurso carnavalesco, gostaremos de avizinhá-lo ou até fazê-lo coincidir com traços do pensamento de Deleuze e Guattari, contemporâneos de Kristeva, na medida em que o carnavalesco, em seu exercício medieval expresso em suas festas populares, chega aos estudos bakhtinianos, tomado como essa sucessão de fugas das normas codificadas, quer dizer, da fixidez dos espaços de pertinência, situações em que o baixo e o alto se alternam intensivamente. Essa é a expressão central do dialogismo e do carnavalesco, que opera para lograr a subversão da lógica estabelecida, no tempo em que estilhaça os clichês em favor de uma ebulição de camadas vitais e vitalizantes nos planos social e histórico, provocando a emersão de novos signos, libertando, assim, jazidas do reservatório da plasticidade inerente à linguagem, subvertendo o conceito de narrativa. Contextualmente, detectamos proximidades entre o teórico russo e os filósofos franceses, no primeiro, sobretudo nos estudos das obras de Dostoiévski e Rabelais, nos outros dois, nos textos de *Mil Platôs*, aos quais acorreremos quando nos dedicamos atenção ao tema da heteronímia, e mais particularmente nos escritos de Deleuze sobre imagens, dedicados ao cinema.

Quanto à designação de intertextualidade, esta figura como uma amplificação concebida por Kristeva na recepção da visão bakhtiniana, ele abre novos estudos sobre o assunto. Em suas investigações, ela perscruta, por desdobramentos sobre o caráter reticular do texto, correspondências com a imagem própria de um tecido, composto de muitos fios, que se realizam por meio de toda uma série de deslizamentos uns sobre outros. No contorno da textualidade toda produção é marcada como uma reescritura, compósita sempre de outros antecedentes, interminavelmente. Dizendo de outra forma, todo texto é reiterativo, um fluxo de diversos outros.

Em certo nível, isso implica num desvio da figura do autor, pois o próprio texto adquire nessa dinâmica o estatuto de sujeito, o que acarreta uma *reconstrução* da narratividade como mundo não totalizado. Conforme Kristeva, “Sendo interlocutor um texto, o sujeito é também um texto” (KRISTEVA, 1974, p. 99). Pela ótica de Deleuze-Guattari, podemos dizer dessa movência do texto, que este está permanentemente exposto a movimentos de desterritorialização e reterritorialização.

Os avanços subsequentes nos estudos da linguagem levarão a agrupamentos dos fenômenos intertextuais modalizados em suas presenças, segundo vários conceitos, tais como de forma, de grau e de manifestação, aparecendo algumas discrepâncias quanto a esse filigranado. A nós interessa aqui destacar algumas ocorrências, entre estas, a citação, a paródia e o pastiche, das quais marcaremos fortes incidências nos textos de Larbaud, programados para aprofundamento. A citação, definida como a retomada de determinado fragmento de um autor dentro de um texto outro, tem caráter intertextual e “prologante”. Conforme sua extensão, sua disposição em seu novo destino, vindo em destaque ou disfarçada, com aspas ou não, segundo normas adotadas, ela pode gerar várias nuances. A paródia, geralmente incorporando certa irreverência em relação à enunciação anterior, adota um grau de perversão, no geral, tendendo ao sentido jocoso. Já o pastiche configura-se mais aproximadamente a uma colagem em que sobressai o traço de originalidade, não se tratando, portanto, de simples cópia.

Essas práticas não datam de tempos recentes e consta que algumas chegaram ao Ocidente via a literatura clássica grega, como é o caso da paródia, e suas fronteiras, em muitos casos são indefinidas. O plágio, não aquela apropriação absolutamente indevida, por exemplo, percorre a maioria delas e não se tem muito marcado os seus limites. Em certa medida, a teorização desses acontecimentos chancelou seus usos, ressaltando que todos não só atravessam os diversos períodos da literatura, mas já eram deliberadamente utilizados.

Quanto à fragilidade das fronteiras que margeiam os procedimentos intertextuais, entre os teóricos clássicos já mencionados, gostaríamos de, ainda em torno do assunto, declinar outros nomes, como Michel Schneider (*Ladrões de Palavras*, 1990), Antoine Campagnon (*O Trabalho de citação*, 2007) e Gérard Genette (*Palimpsestos, a literatura de segunda mão*, 2010), além dos dicionários de termos literários, estes mais exíguos, como lhes convém, como o caso de Massaud Moisés (*Dicionário de termos literários*, 1974), mas que trouxeram seu aporte importante a nossa pesquisa e deles nos reconhecemos como tributários.

De todos esses fenômenos, vamos encontrá-los tratados, direta ou indiretamente, como pilares dos movimentos criativos larbaldianos. Deles, como em “O Patrono dos Tradutores” (LARBAUD, 1997), encontramos uma passagem sobre São Jerônimo como tradutor, que não era infenso a tais capturas e não hesitava muito em plagiar, quando traduzia. Nessa direção, Larbaud afirma que ele apropriava-se de textos já consagrados e tanto o fazia com idêntica regularidade que nem em seus ontológicos sermonários privava-se de seu uso, tanto como das citações sem mencionar as devidas autorias, quanto em extensas paráfrases, conforme é descrito:

No que concerne a Jerônimo [...] essa força se dilui na paráfrase e no abuso de citações [...] É verdade que uma parte de sua arte consiste em fundir junto as tradições literárias latinas e hebraicas [...] Mas frequentemente também os elementos sagrados e profanos tomados de empréstimo foram deixados intactos, em estado de citações com ou sem referências; o material reunido não foi trabalhado, e alguns trechos são a tal ponto recheados de alusões literárias que parecem colchas de retalhos, e é possível perguntar se, em época de baixa cultura, não houve quem citasse Salústio, Cícero e Pérsio acreditando citar Jerônimo (LARBAUD, 1997, p. 41-42)²⁵.

Ainda no mesmo livro, no ensaio “Das Citações” (*Des Citations*, LARBAUD, 1997, p. 201), contumaz usuário delas, Valery Larbaud introduz uma espécie de diálogo (prologante) que se inicia por uma observação, de que talvez tenha sido alvo, a propósito do abuso de citações, de autores estrangeiros e clássicos. O autor então delineia suas boas razões em favor de tal estratégia, para ele uma arte, sem se esquecer de mencionar o mais notável citador francês, Michel de Montaigne, sobre quem alega: “Existe uma arte da citação e, entre nós, Montaigne parece possuí-la em grau supremo: isso se reconhece pelo fato de que, nele,

²⁵ *En ce qui concerne Jérôme [...] Cette force s'é moussse dans la paraphrase et l'abus des citations [...] Il est vrai qu'une partie de son art consiste à fondre ensemble les traditions littéraires latine et hébraïque [...] Mais souvent assi les éléments, sacrés et profanes, empruntés, ont été laissés intacts, à l'état de citations avec ou sans références ; le matériel assemblé n'a pas été travaillé, et quelques passages sont tellement bourrés d'allusions littéraires qu'ils ressemblent à des centons, et on peut se demander si, à des époques de basse culture, des gens n'ont pas cité Saluste, Cicéron et Perse, en croyant citer Jérôme.*

não se gostaria de suprimir nenhuma, a tal ponto texto e citações se comentam e se iluminam mutuamente, e se adicionam” (LARBAUD, 1997, p. 203) ²⁶.

Considerações desse gênero nos fazem avançar sobre o poema de Bonsignor, que virá a seguir, em nosso próximo item, e concluir o quanto Larbaud possuía íntimo conhecimento dessas práticas chamadas de intertextualidade. E que, num primeiro momento, para o leitor desavisado que lê seu poema, como pode ser custoso apreciar os artifícios a que se entrega seu criador e detectar, em seu interior, a riqueza referencial nele acumulada, bem como sua múltipla potencialidade, que é, em alguns versos, disparar flechas em tão amplas direções, colocando em circulação textos de diversas tradições e gêneros. Em seu trabalho, ele executa um sistema de coexistências de larga abrangência no campo da literatura, com cuidadoso trabalho de prospecção e será Larbaud, seu criador, a denunciar todo o jogo intertextual, em que faz valer as palavras de Michel Schneider de que “O tempo literário é esse tempo onde o futuro já teve lugar. Ele rompe com o tempo ordinário, ordenado, e a cronologia cede lugar à cronofagia” (SCHNEIDER, 1990, p. 101).

Como se pode observar, o tema da intertextualidade não suscita apenas conjecturas quanto à propriedade. Em seu terreno, enraíza-se uma extensa realidade literária, cujos rastros deixam notícias desde a Antiguidade, renováveis em todas as épocas, como solo nutridor da literatura, em circulação permanente. Repetidamente retornada, mas nunca a mesma, como bem diz Schneider, a literatura é inesgotável, mesmo que não seja infinita (1990, p. 114). Sua infinitude consiste justamente em processos de emersão que se dão pela via de quem a ela se dedica, não permitindo que fique infrutífera sua inesgotabilidade, manejada pela ininterrupta capacidade de recriação que possibilita, mediante uma qualidade de devoramento daquilo já encontrado e sua absorção em um novo texto.

Todos esses movimentos circulantes no plano literário, sob diferentes denominações, parecem arrastar consigo traços uns dos outros às vezes mais identificáveis, outras não. No Brasil, sob enfoque diverso, seria possível considerar o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, que, se por um lado pugnava pela valorização de uma língua “nativa”, por outro, defendia a “digestão” de culturas estrangeiras, que chamava de antropofagia. Próximo a ele e ao Movimento Modernista, podemos associar também o Movimento Concretista brasileiro dos anos 1950, principalmente a poesia dos irmãos Campos e de Décio Pignatari.

²⁶ *Il y a un art de la citation, et chez nous Montaigne semble le posséder au suprême degré: cela se reconnaît au fait qu'on n'en voudrait supprimer aucune, à tel point texte et citations se commentent et s'éclairent mutuellement, et s'additionnent.*

Identicamente, vale aproximar aqui a esfera da tradução, pois sabemos que as literaturas se nutrem umas das outras através da passagem entre línguas, processo levado a extremos, por exemplo, no famoso caso de Friedrich Hölderlin (1770-1843), nas traduções de Sófocles, mergulhado num duplo movimento entre o fora, representado pelo clássico grego e suas experiências, e o dentro, o nacional, através de uma raspagem no fundo dos antigos dialetos falados nas regiões germânicas, para composição de uma literatura que se pudesse chamar de “própria”.

Em resumo, o que se chama de apropriação, mais do que um ato considerado negativo e espúrio, equipara-se à ação de uma força que põe a literatura em perpétuo movimento, sugerindo a ideia de que um texto resta sempre inacabado e convida a múltiplos novos encaminhamentos, restituído sempre com nova roupagem. Aproximamos, sob essa ideia, as práticas intertextuais daquelas da tradução, comparativamente às inúmeras possibilidades que constela um único texto a ser traduzido. Ou, num plano espelhado, podemos transpor o pensamento de Walter Benjamin (1892-1940), em “A tarefa do tradutor”, para nossa questão específica, legitimando o pensamento de que cada texto ou discurso demanda uma infinidade de outros (BENJAMIN, 2013, p. 101), exponencialmente, na medida de suas leituras.

Ratificando o que foi exposto, retornamos a Larbaud e seus motivos das citações, entre eles, o brilho que elas possuem, o amor-próprio do conhecedor e o desejo de partilhar aquilo que lhe agradou, este último, um traço distintivo do autor, que é sua crença no valor altruísta presente em seu trabalho, exercido sob uma espécie de mecenato, que lhe valerá o título de “beneditino”, como veremos mais adiante. A propósito, retomamos o mesmo ensaio “Das citações”, onde ele acrescenta:

duas razões me fariam ir além e me decidiriam por manter minhas citações. Uma aponta, sobretudo, para o presente, para o leitor de hoje, aquele junto ao qual só tenho acesso porque sou seu contemporâneo e porque ele encontra meus livros entre as novidades em seu livreiro. E desejo que este amator de “lançamento”, este seguidor da moda, se ele tiver tempo, que vá mais longe, suba mais alto nos domínios da literatura. [...] A outra razão volta-se para o futuro, isto é, minha obra em si mesma, numa espécie de absoluto em que me agrada imaginá-la nas mãos de um reduzido número de letrados para os quais “contemporâneo” e “moderno” e “lançamento” não têm prestígio e que talvez me lerão como leio Héroët e Jean de Lingendes e as quadras de Pierre Mathieu e as poesias de Pierre Patrix [...] (LARBAUD, 1997, pp. 201-202)²⁷.

²⁷ [...] deux raisons me feraient passer outre et me décideraient à maintenir mes citations. L'une regarde surtout le présent, le lecteur d'aujourd'hui, celui auprès de qui je n'ai accès que parce que je suis son contemporain et qu'il trouve mes livres parmi les nouveautés chez son libraire. Je souhaite que celui-ci, cet amateur du «vient de paraître», ce suiveur de la mode, s'il a des loisirs, aille plus loin, remonte plus haut, dans les domaines de la littérature.[...] L'autre raison regarde l'avenir, c'est-à-dire mon ouvrage en lui-même, dans une sorte d'absolu

Da teoria à prática, damos prosseguimento à questão pelo conhecimento dessas presenças na escrita de Larbaud, conforme previmos, através de uma extensão que ele compôs sobre a personagem-autor Charles-Marie Bonsignor, do Navio de Teseu.

où il me plaît de l'imaginer entre les mains d'un petit nombre de lettrés pour lesquels «contemporain» et «moderne» et «lançamento» sont sans prestiges, et qui, peut-être, me liront comme je lis Héroët et Jean de Lingendes et les quatrains de Pierre Mathieu et les poésies de Pierre Patrix [...]

1.5.1. O FATO DO PRÍNCIPE

Quando do envio de *O Navio de Teseu* para a *Nouvelle Revue Française*, seu editor, Jean Paulhan, escreve uma carta a seu autor, datada de 9 de maio de 1932 (LARBAUD-PAULHAN, 2010, p. 245), cumprimentando-o efusivamente pela obra e, na ocasião, pergunta-lhe se tem permissão para publicar um poema que Larbaud lhe endereçou junto com o texto, ao que este lhe responde negativamente:

Não, a poesia, do mesmo Bonsignor, não é publicável; ou então seria necessário o comentário que fiz para ela, que demonstra não haver um só verso original, sendo tudo formas comuns do século XVI francês, e Propércio, e Scève, e os Salmos, e Dante, et...Lochac! E o público nada compreenderia nele. Em *São Jerônimo*, talvez... (LARBAUD-PAULHAN, 2010, p. 250)²⁸.

Em outubro daquele mesmo ano, Larbaud envia à *NRF* o artigo “O Fato do Príncipe”, em forma de carta, publicado antes mesmo de *O Navio de Teseu*, que é a resposta a Jean Paulhan, que virá a ser incluído em *São Jerônimo*. Está contida aí uma explanação sobre questões das fontes e da originalidade na literatura, observada toda a gênese de “Para a Banda de Jazz do Hotel Excelsior” (*Pour le jazz-band de l’Hôtel Excelsior*), o poema de Bonsignor, quando se fica sabendo que seu personagem é também poeta em seus raros momentos de folga. Na mesma ocasião, o autor acrescenta, em tom farsista, que ambos, ele e o amigo, certamente já leram melhores e piores versos que os de Bonsignor. E que, no poema, não são tantos os sentidos dos versos ou a sua estética que tem seu lugar por excelência, mas a observância de uma espécie de “correia de transmissão” que atravessa toda a literatura, mecanismo que remete a palavra a um lugar sem lugar, um infinito de que se pode, sob uma forma ou outra, apenas aspirar a um elo, como na substituição dos componentes do mítico navio. Desse clássico mito pode ser traçada uma correspondência com o “tesouro poético” ou com a “forma comum”, um navio primitivo que se põe e repõe, até quando não há mais nada nele de original, diferente e ao mesmo tempo não deixando de ser o mesmo, assentado.

Após confessar que nenhum daqueles versos é da autoria de seu personagem ou mesmo sua, Larbaud prossegue no argumento da “forma comum”, mediante as perguntas que,

²⁸*Non, la poésie du même Bonsignor n’est pas publiable; ou alors il y faudrait le commentaire que j’ai fait pour elle et qui démontre qu’il n’y a pas un seul vers original, tout étant formes communes du XVI siècle français, et Properce, et Scève, et les Psaumes, et Dante, et... Lochac! Et le public n’y comprendrait rien. Dans le St Jérôme, peut-être...*

segundo ele, lhe ocorrem sempre que lê uma boa obra literária, que é “De onde você tirou isso?”, “De onde foi que ele tirou isso?” E, aqui, ele define o que é a “*forme commune*”, uma expressão que, “embora não seja propriamente um clichê, foi empregada frequentemente por tantos poetas que podemos afirmar que ela não pertence a ninguém” (LARBAUD-PAULHAN, 2010, p. 172).²⁹

Essa “forma comum” nos remete à concepção de Blanchot sobre a palavra sagrada como “[...] o que está escrito vem não se sabe de onde é sem autor, sem origem e, por isso, remete a algo mais original. Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência [...]” (BLANCHOT, 2011, p. 55). Essas palavras mantêm uma estreita equivalência com a interrogação de Larbaud, “De onde você tirou isso?”, empurrando a origem da palavra sempre a um mais além, e, ao mesmo tempo, sugestivamente atesta certo caráter autofágico da literatura e práticas suas bastantes comuns, os ditos fenômenos de intertextualidade.

A seguir, apresentamos o poema, acompanhando cada verso e sua respectiva origem, conforme referências inteiramente fornecidas por Larbaud, para que se tenha uma medida da variedade de suas fontes:

PARA A BANDA DE JAZZ DO HOTEL EXCELSIOR

Tuttli miei pensier parlan d'Amore

Todos os meus pensares falam de Amor
 Amor nem por um instante me abandona
 Amor guarda-me e vela-me adormecido
 Amor com as Musas permanece junto a meu leito
 Ao primeiro raio de cada nova aurora,
 Fresco incêndio e argumento do dia;
 Amor ilumina minha vida e a adorna.
 Amor ao entardecer permanece a meu lado
 e em meu espírito sem cessar, exorta-me:
 ”Mas cada dia, diz, amar tu deves,
 e cada dia mais e melhor que ninguém”
 Acreditei nisso, e agora o vejo:
 Amor, solto do laço carnal, cresce-se
 Minha fronte enruga-se e minha têmpera agrisalha,
 Mas o sabes, Amor, que me seguiste
 À margem nevada deste derradeiro país
 Todos os meus pensares falam de Amor ainda.³⁰

²⁹ [...] *l'expression qui, sans être un véritable cliché, a été si souvent mise en oeuvre par tant de poètes qu'on peut dire qu'elle n'appartient à personne.*

³⁰ *POUR LE JAZZ-BAND DE L'HÔTEL EXCELSIOR: Amour pas un instant ne m'abandonne, / Amour me garde et veille endormi / Amour avec les Muses se tient près de mon lit / Au premier rai de chaque neuve aurore / Frais incendie et l'argument du jour; / Amour ma vie illumine et decore. / Amour au soir demeure près de moi / Et en l'esprit sans cesse il me raisonne: / “Plus chaque jour, dit-il, aimer tu dois, / Et chaque jour plus et mieux que personne.” / Je l'avais cru, à présent je le vois: / Amour absous du lien charnel s'accroît; / Mon front se ride*

Charles-Marie Bonsignor
Elcelsior Hôtel, Casablanca, Maroc. (*Sous l'invocation de saont Jérôme*,
 1997, pp. 171-172).

Todos os meus pensares falam de
 Amor

- 1- Amor nem por um instante me abandona
- 2- Amor guarda-me e vela-me adormecido

- 3- Amor com as Musas permanece junto a meu leito

- 4- Ao primeiro raio de cada nova aurora,

- 5- Fresco incêndio e argumento do dia;

- 6- Amor ilumina minha vida e a adorna.

- 7- Amor ao entardecer permanece a meu lado

- 8- E em meu espírito sem cessar,

“1 et 2: *Amour pas un instant... Amour me garde...* ...formas comuns dos séculos XVI e XVII). (*formes communes XVI^e et XVII^e siècles*);

3 : *Amour avec les Muses...* verso de treze pés, impossível antes da época simbolista; reminiscência ou citação de Propércio: “*Mirabar quidnam misissent...*” (*vers de treize pieds, impossible avant l'époque symboliste; réminiscence ou citation de Properce: «Mirabar quidnam misissent...»*);

4: *Au premier rais...*, sequência da lembrança de Propércio “*sole rubente*” (*suite de réminiscence de Properce: «sole rubente»*);

5: *Frais incendie...*, oposição concetista, pode ter sido importada da Itália no tempo de Marino; o latinismo argumenta pode ser anterior a Boileau, e condenado por ele (*opposition concettiste, a pu être importée d'Italie au temps de Marino; le latinisme argument a pu être antérieur à Boileau, et condamné par lui*);

6: *Amour ma vie...*: Salmo XXVI, I: *Dominus illuminatio mea...* é a divisa da Universidade de Oxford (*Psaume XXVI, I: Dominus illuminatio mea...c'est la devise de l'Université d'Oxford*);

7: *Amour au soir...* forma comum aos séculos XVI e XVII (*forme commune XVI^e e XVII^e siècles*);

8 : *Et en l'esprit...* citação de Dante,

- exorta-me:
- 9- "Mas cada dia, diz, amar tu deves,
10- E cada dia mais e melhor que ninguém"
- 11- Acreditei nisso, e agora o vejo:
12- Amor, solto do laço carnal, acresce-se
- 13- Minha frente enruga-se e minha têmpera agrisalha,
14- Mas o sabes, Amor, que me segueste
- 15- À margem nevada deste derradeiro país
- 16- odos os meus pensares falam de Amor ainda
- Vita Nuova* (citation de Dante, *Vita Nuova*);
9 et 10 : **Plus chaque jour... Et chaque jour plus...** imitação do século XVI, inversões scévianas, ou cultistas (*imitation XVI^e siècle, inversions scéviennes, ou cultistes*);
11 et 12 : Lugares comuns e formas comuns de origem platonizante do século XVI; poderiam ser de Antoine Hérøet e provir de Léon Hébreu; os especialistas poderiam dar uma fonte mais precisa: Josph Aynard, Eugène Parturier, Édouard Herriot (se houvesse tempo), Bertrand Guégan...(*Lieux communs et formes communes d'origine platonisante XVI^e siècle; pourraient être d'Antoine Hérøet et provenir de Léon Hébreu; les spécialistes pourraient donner une source plus précise: Joseph Aynard, Eugène Parturier, Édouard Herriot (s'il avait le temps), Bertrand Guégan...*);
13 : **Mon front...** deve-se encontrar cinquenta vezes entre a época de Ronsard e a de Philippe Desportes; mesma nota para o verso 14 (*doit se trouver cinquante fois entre l'époque de Ronsard et celle de Philippe Desportes; même remarque pour 14 : Mais tu le sais...*);
15 : **Au bord neigeux...** imitado de, ou sugerido por Emmanuel Lochac, que escreveu: Neste país de neve e de primavera friorentos (*imité de, ou suggéré par Emmanuel Lochac, qui a écrit: Dans le pays de neige et de printemps frileux*);
16 : Tradução-adaptação do verso de Dante (*Vita Nuova*) posto em epígrafe (*Traduction-adaptation du vers de Dante (Vita Nuova) mis en épigraphe.*)"

Chegamos, dessa maneira, a uma visão mais ampliada do poema de Charles-Marie Bonsignor. Palavra por palavra, ele nos confronta com a importante questão da intertextualidade e do dialogismo, temas presentes na literatura desde a antiguidade, teorizados por Bakhtin, expandida por Julia Kristeva e, posteriormente em estudos de Gérard

Genette e Antoine Compagnon, entre outros, recurso amplamente presente nas obras do autor que estudamos, bem como em clássicos como *Tristram Shandy* (Lawrence Sterne) e os *Ensaio*s, de Montaigne, entre alguns dos mais conhecidos. Da abundância desses procedimentos e de sua longevidade, somos notificados pela arquitetura do poema, sua procedência, com remissão de suas origens desde as elegias de Propércio (séc. I a. C.) a Emmanuel Lochac (1886-1956), contemporâneo amigo do autor.

A exposição das “formas comuns”, produções das quais se apropria a tradição e sucessivamente as retoma em novas escritas ao longo das idades, demonstra também sua longa sobrevivência e trânsito entre as diversas culturas e línguas, o que exige do leitor um vasto conhecimento literário para uma leitura competente, de outra forma, o processo passa despercebido. Para o leitor mediano, que não possui um conhecimento extenso da literatura, resta perdida a essência da intenção do autor e da força embutida em um texto semelhante. De toda maneira, esse não é o ponto importante e sim o permanente movimento intertextual.

O extenso diálogo exercitado pelo autor em sua composição coloca no cerne da discussão a natureza da literatura como perene fonte de autorenovação e, pelo largo espectro de informações acrescentados aos versos decantados no poema, fica demonstrado que esse giro sobre si mesma, para que ela seja sempre outra, requer, como *conditio sine qua non* para o efetivo diálogo criativo, a vivência de um sujeito plenamente mergulhado no marulho literário, em extrapolações temporárias, inclusive, para que se possam ouvir as reverberações entre as obras.

O que se pode afirmar de “Para a Banda de Jazz do Hotel Excelsior” é que o poema se consagra como um misto de pastiche e de paródia, uma vez que amalgama, em uma única tacada, variadas vozes alheias sem deturpá-las, ou seja, justapostas como meras citações. Ao mesmo tempo, todo o poema é contaminado pela ironia, qualidade interior ao estilo parodístico; finalmente, que Larbaud, em teoria e prática, justifica e labora no terreno do intertexto, seja na prosa ou na poesia.

1.5.2. UM POEMA DE BARNABOOTH: “NEVERMORE...”

Vimos que, dada a extensão da literatura e seus processos no tempo e no espaço, a intertextualidade, visível ou não, tem sido o mecanismo que põe os muitos estratos literários em permanente disponibilidade para a maioria dos leitores, sobrepondo-se como um arco muito mais flexível e imponderável do que possa acolher a discussão em nome da propriedade ou da autoria. E, de fato, Larbaud, inspirado em suas leituras, frequentemente dotava, por variados meios, os escritores que lia de uma sobrevida, às vezes como títulos de seus escritos, como é o caso de *Le vain travail de voir divers pays*, o conjunto das novelas da trilogia *Amantes, felizes amantes...*, todos esses retirados por empréstimo, confessadamente. *Le vain travail...*, por exemplo, é um verso do poeta francês Maurice Scève, e dele nos ocuparemos no segundo capítulo. O mesmo está presente em alguns poemas atribuídos a Barnabooth, como “*Nevermore...*”, escolhido este para um estudo mais aprofundado no momento.

“*Nevermore...*” integra a primeira parte do conjunto de poemas, intitulada “Borborígnos”, denominação do poema-prólogo da primeira parte de poemas, mais comumente aplicado ao todo poético da obra. Contudo, o segundo segmento chama-se “Europa”. O poema em questão, já em seu título, é expressivo quanto a afinidades cultivadas por nosso autor, ao trazer a presença do poeta norte-americano Edgar Allan Poe. Nosso exercício aqui é estender o olhar sobre essa particularidade, para enxergar nela as transições e transitividades intertextuais. Adiantemos alguns versos de O Corvo:

O ar pareceu-me então mais denso e perfumado, qual se incenso
ali descessem a esparzir turbulários celestiais.
“Mísero!” – esclamo. “Enfim teu Deus te dá, mandando os anjos seus
esquecimentos, lá dos céus, para as saudades de Lenora.
Serve o nepentes. Sorve-o, agora! Esquece, olvida essa Lenora!
E o Corvo disse: “Nunca mais”.
 (“O Corvo”, Edgar Allan Poe)

Como viemos afirmamos, a literatura foi sempre o campo especial de atenção na vida de Larbaud, primeiro a francesa, naturalmente, depois a inglesa e, quase ao mesmo tempo, os clássicos latinos e gregos no original, tão logo adquiriu competência nessas duas línguas, e, em destaque, ainda na adolescência, a literatura de língua inglesa, que o arrebatará naqueles anos do início do século em que desempenhou suas experiências no campo literário. Do alemão, ainda lia indiretamente, conforme se refere à leitura de *Fausto*, de Goethe, em tradução para o francês, feita por Gérard de Nerval (1808-1855).

Deste autor, por quem “sempre se interessou”, na mesma ocasião, Larbaud menciona a leitura de *Lorely, Souvenirs d’Allemagne*, de 1852 (BNF, acesso em 01.06.2108), que lhe desperta para o propósito de estudar “als” germanistas (LARBAUD-RAY, 1979, p. 105), referindo-se, quanto a Nerval, à sua aproximação com a literatura alemã, despertada por esta obra e reforçada por suas traduções do clássico de Goethe e poemas escritos naquela língua.

Incluamos ainda neste longo parêntese, que o amigo correspondente de Larbaud dedicava-se à literatura alemã e compartilhava com ele seus progressos naqueles estudos. Por acréscimo, compreensivelmente, não poupava esforços em tentar despertar no outro os entusiasmos por suas descobertas. E prossigamos, ao falar de Nerval e sua ligação com a literatura alemã, que lhe despertava grande paixão a ponto de traduzi-la, para, de volta a Larbaud, notar que este menciona que o autor de *Fausto* não desconhecia suas traduções pelo francês.

A extensão dessas aproximações pode ser sublinhada por outros dados: Nerval, que era grande amigo do poeta romântico alemão Heinrich Heine (1797-1856), faz sua primeira viagem à Alemanha em 1838, acompanhado de Alexandre Dumas, e consta que outras duas nos anos de 1839 e 1850, neste derradeiro, de 24 a 28 de agosto, no momento da celebração de aniversários de Herder e Goethe, em Weimer, quando estava sendo representada a peça *Prometeu Acorrentado*, de Herder, musicado por Liszt e, dirigida por este mesmo, a ópera *Lohengrin*, de Wagner. É importante também não deixarmos escapar a relação de Nerval com a obra goetheana e o conhecimento de Larbaud quanto a esses detalhes, pois, em seu texto, refere-se a duas traduções do *Fausto* assinadas por Nerval e que parecia-lhe terem chegado ambas ao conhecimento do “velho” Goethe.

Com efeito, encontra-se um registro em conversa com Eckermann, que Goethe, ao reconhecer a grande presença da literatura francesa em sua juventude e o quanto lutou para “precar-se” contra ela, afirma que não lia mais seu *Fausto* em alemão, mas na tradução de “Gérard”, versão em que lhe “parece recente, inédito e cheio de espírito” (ECKERMANN-GOETHE, s/d, p. 288). Os dois trabalhos de Nerval datam de 1826-1827 e 1840, respectivamente. Trata-se de um comentário excepcional, que corrobora muito, além de tudo, com nossas exposições sobre o vulto alcançável pela tradução. E, mais que isso, convém como confirmação ao processo circulatório das literaturas.

Postulamos que tais fatos, aparentemente tão dispersos, são partes constituintes do solo da obra larbaldiana. Resgatemos a referência à ópera *Lohengrin* de Wagner, evocada por Larbaud em *O Navio de Teseu*, muitos anos mais tarde, provável marca do caráter insondável dos processos infinitos que se dão em silêncio nas produções artísticas, que desbordam

mesmo o que se denomina intertextualidade, no movimento que faz irromper conexões entre diferentes linguagens, no presente caso, a música e a literatura.

Voltemos agora ao momento do poema “*Nevermore...*”, ao tempo dessas correspondências, em que encontramos Larbaud mergulhado na composição da poesia de Barnabooth, e recortemos alguns termos daquela carta escrita em 1903 a Ray, trazendo destacadamente a descrição que ele faz de sua disposição de espírito e do ambiente em que se encontra, que é o exato tempo em que lê o *Lorely* de Nerval: “Bastante **melancolicamente** instalado no salão do **hotel**, (**iluminado** desde as três horas da tarde, com **eletricidade**) passei a maior parte do dia a ler ao acaso” (1979, p. 105, grifos nossos).

As palavras acima estendem uma visão, ainda não comentada na crítica da obra de Larbaud, de claro matiz nervaliano no interior da arquitetura de “*Nevermore...*”, frequentemente focado sob as lentes de Whitman e Allan Poe, mas claramente esboçado por alguns elementos presentes no trecho da carta em destaque, afetos que se articulam com boa parte da primeira estrofe de Larbaud, quase ao ponto de sugerir grande proximidade de tempo entre os dois textos, ou mesmo uma coincidência. Se não, vejamos:

Há influências astrais ao meu redor.
Estou imóvel em um quarto de **hotel**
Pleno de **luz elétrica** imóvel...
Gostaria de errar, no amanhecer amarelo, em um parque
Vasto e brumoso, e todo cheio de lilases brancos.
Tenho medo de ter horríveis pesadelos;
E me parece que sinto frio tamanha **claridade**.
Talvez eu tenha fome de coisas desconhecidas?
(LARBAUD, 1966, p. 33, grifos nossos)³¹

Sublinhamos termos um e outro texto para determos melhor a atenção em torno da atmosfera em que se sente mergulhado o autor. Se no primeiro caso seu estado de melancolia é abertamente confessado, nos versos que apresentamos, ocorre uma ordenação lexical e semântica na mesma direção.

Por outro lado, convém acrescentar que esta não seria uma presença isolada de Nerval na obra de Larbaud. Da novela “O vão trabalho de ver diversos países”, trabalho publicado em 1925, a ser comentado em capítulo mais adiante, antecipamos aqui que encontramos a citação de dois versos do soneto “*El Desdichado*”, logo em seu primeiro

³¹ *Il y a des influences astrales autour de moi. / Je suis immobile dans une chambre d'hôtel / Pleine de lumière électrique immobile... / Je voudrais errer, à l'aube jaune, dans un parc / Vaste et brumeux, et tout rempli de lilas blancs. / J'ai peur d'avoir d'horribles cauchemars ; / Et il me semble que j'ai froid tant il fait clair. / Peut-être que j'ai faim de choses inconnues ?*

parágrafo: *Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie...*» – (Eu sou o tenebroso, o viúvo, o inconsolado, / O príncipe d'Aquitânia na torre abolida..., LARBAUD, 1957, P. 850). Contentemo-nos apenas com essa breve anotação no momento, pois ainda tornaremos ao mesmo assunto, e avancemos sobre outros aspectos de *Nevermore...*

Digamos que, despertados pelo poema de Nerval, intencionamos apenas iluminar as dificuldades que se interpõem quando se trata de rastrear possíveis elementos entremeados nas escritas literárias, inclusive por não termos observado em nenhum de seus comentadores essa curiosidade. E, antes de entrar propriamente na relação do poema com *O Corvo* (*The Raven, Le Corbeau*), vale munir nossa exposição de alguns outros dados.

Ainda naquela mesma página da carta a Marcel Ray, entre outras referências de leituras, Larbaud também inclui Walt Whitman, o admirável cantor da vida cotidiana e da “massa” (*commonplace*). Trata-se precisamente de um tempo em que vamos encontrá-lo muito impregnado da poesia do poeta norte-americano e entusiasmado com seus versos livres, descobertos em 1900, quando julgava esgotadas as possibilidades da poesia francesa. Dessas novidades, ele rememora mais tarde como se deram suas descobertas e seu impacto, junto ao amigo Léon-Paul Fargue:

Foi então que eu “descobri” Whitman. E naturalmente o absorvi em bloco, sem fazer distinção entre sua doutrina e a forma de seus poemas; [...] Que horizontes não abriram aqueles grandes versos mais livres que todos que tínhamos visto até então, e aquele tom novo, aquele tom de efusão lírica, cotidiano e profético! (*Coversation*, introdução a J. M. Levet, 2001, p. 44)³².

Pela mesma época, ainda aluno no *Lycée Henri IV*, Larbaud traduz alguns poemas de Whitman e propõe à revista *La Plume* um ensaio sobre o poeta, que, no entanto, só virá a público bem mais tarde, encabeçando uma produção de tradução conjunta com André Gide e outros companheiros em 1918, pela *Nouvelle Revue Française*, ensaio depois recolhido em *Ce vice impuni, Domaine anglais*. Aliás, boa parte de sua correspondência da época é marcada pela forte presença de Whitman, em seus estudos e escritos, como testemunha seu entusiástico comentário em carta a Marcel Ray (“estou cada vez mais whitmaniaco”, com data de maio de 1902, LARBAUD-RAY, 1979, P. 87). Apenas uma nota curiosa sobre o assunto: em carta anterior, seu amigo lhe faz notar que Whitman já era conhecido na Alemanha há

³² *C'était alors que j'avais « découvert » Whitman. Et naturellement je l'absorbai en bloc, sans faire de distinction entre sa doctrine et la forme de ses poèmes ; [...] Quels horizons n'ouvraient pas ces grands vers plus libres que tous ceux que nous avons vus jusqu'alors, et ce ton d'effusion lyrique, quotidienne et prophétique !*

trinta anos, em tradução de 1870 e sua influência na lírica alemã moderna já era, então, considerável (1979, p. 75).

Os poemas de A. O. Barnabooth, dos quais “*Nevermore...*” faz parte, como veremos no capítulo III, foram escritos no intervalo de 1901 a 1906 e publicados pela primeira vez em 1908, revistos em maior ou menor escala para a edição definitiva da obra em 1913. Sobre tais modificações, pouco será referido em nossa pesquisa, uma vez que é sobre sua versão final que está centrada a nossa atenção. Contudo, em vista da antecipação deste poema, frisamos que, nos anos de elaboração dessa importante seção, seu criador considerava-se um “whitmaniano”, mas, salientemos que, aos vinte anos, ele já possuía considerável conhecimento da literatura de língua inglesa, até com uma primeira tradução, publicada na revista *La Plume*, de algumas canções do norte da Grã-Bretanha. E em suas correspondências e biografias, são repertoriados muitos autores, como Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Rudyard Kipling, Oscar Wilde, John Donne e outros. Dentre os norte-americanos, citemos apenas alguns, pois a lista é também extensa: Henri Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson e Edgard Allan Poe, embora se encontrasse saturado do poeta de *Folhas de Relva* (1855).

Quanto às alterações a que Barnabooth foi submetido entre suas duas edições, de 1908 e 1913, num intervalo de cinco anos em que passou por re-elaborações significativas, o tema é parte de discussões num outro capítulo de nossa escrita. Cabe adiantar que muitos poemas foram descartados e outros encurtados. *Nevermore...* foi um dos preservados, tendo, contudo, seu título modificado de “*Chant de l’Âme*” (“Canto da Alma”), que era uma referência direta à grande ode de Whitman, “*Song of my Self*” (“Canção de Mim Mesmo”), para aproximar-se do domínio da poesia de E. A. Poe, que parecia gradativamente distender seu espaço junto a nosso autor.

A alteração do título do poema suscita algumas suposições. A mais importante delas, a nosso ver, tem suas razões no amadurecimento próprio do autor, tendo em vista outras escolhas feitas após a primeira edição de *Barnabooth*. Notemos que, quando de sua primeira fornada, Larbaud era ainda um adolescente de seus vinte anos, entusiasmado pela descoberta da poesia libertária de Whitman, conforme vimos. De outro lado, mesmo que não tenhamos como precisar a fundo a extensão de seu conhecimento da obra de Poe, é certo que o conhecia do mesmo tempo, pois, em correspondência de novembro de 1900, seu amigo Ray solicita um exemplar de poemas do norte-americano, em posse de Larbaud, para devolução a uma biblioteca (1979, p. 49), numa clara constatação de alguma familiaridade com o autor. Ainda teremos oportunidade para alguma verificação sobre a relação de Larbaud com a obra de E. A.

Poe, mas é importante notar que essa observação vem ao encontro da convicção de que o horizonte de leituras larbaldianas era bastante vasto.

Cheguemos, enfim, ao poema em sua totalidade:

NEVERMORE...

NEVERMORE!...e depois, Zut!
 Há influências astrais ao meu redor.
 Estou imóvel em um quarto de hotel
 Pleno de luz elétrica imóvel...
 Gostaria de errar, no amanhecer amarelo, em um parque
 Vasto e brumoso, e todo cheio de lilases brancos.
 Tenho medo de ter horríveis pesadelos;
 E me parece que sinto frio tamanha claridade.
 Talvez eu tenha fome de coisas desconhecidas?

Ah! Dê-me o vento da tarde sobre as pradarias,
 E o odor de feno fresco cortado, como na Baviera
 Uma tarde, depois da chuva, sobre o lago de Starnberg,
 Ou bem ainda os sentimentos que eu tinha há um ano,
 Olhando da passarela de meu iate
 Abrir-se a baía verde e rosa de Gravosa.
 (*Barnabooth*, p. 48)³³

Ressalvemos que, para o propósito de desenvolver nossas ideias em torno da intertextualidade, teríamos muitos exemplos a pinçar na obra de Larbaud e, se nossa escolha recaiu sobre esse poema, também não foi unicamente pela explicitude de seu título, pois, mesmo nos poemas de Barnabooth, movidos por esse particular, poderíamos eleger “*Carpe Diem...*”, por exemplo, poema bem mais longo, e pleno de ricas referências, porém bem mais meditado entre o material que reunimos. Sob outra perspectiva, “*Nevermore...*” nos franqueou curiosos pontos da vida e da obra de Larbaud que já nos haviam mobilizado por uma ou outra razão. Optamos, então, por ele, um dos mais breves da coletânea dos Borboríngamos, mas que nos despertou uma série de associações com outros poetas, alguns dos quais foram temas de outros escritos do autor.

Digamos, na sequência, que o único estudo constante em nossa bibliografia exclusivamente dedicado a esse poema é um ensaio de Christophe Bataillé, publicado no *Cahier Valery Larbaud 45* (2008, pp. 31-38), onde o autor desenvolve um bom estudo sobre o

³³ *Nevermore!... et puis, Zut! / Il y a des influences astrales autour de moi. / Je suis immobile dans une chambre d'hôtel / Pleine de lumière électrique immobile... / Je voudrais errer, à l'aube jaune, dans un parc / Vaste et brumeux, et tout rempli de lilas blancs. / J'ai peur d'avoir d'horribles cauchemars ; / Et il me semble que j'ai froid tant il fait clair. / Peut-être que j'ai faim de choses inconnues ? / Ah ! donnez-moi le vent du soir sur les prairies, / Et l'odeur du foin frais coupé, comme en Bavière / Un soir, après la pluie, sur le lac de Starnberg, / Ou bien encore les sentiments que j'avais il y a un an, / Regardant de la passerelle de mon yacht / S'ouvrir la baie verte et rose de Gravosa.*

título e a importância do advérbio inglês *nevermore* como símbolo da poética de E. A. Poe, além de tecer suas relações com os dois poemas de Paul Verlaine portadores do mesmo título, em *Poèmes saturniens*, sobre os quais não nos debruçaremos no momento.

No que concerne a *O Corvo*, a relação intertextual é muito clara, em mais de um sentido, do título ao caráter melancólico de sua expressão. Quanto a Verlaine, é certo que Larbaud foi leitor e admirador de sua poesia. Sua descoberta dos versos verlaineanos data de quando ainda estudante do Collège Sainte-Barbe, nos arredores de Paris, em 1894, quando descobre a poesia simbolista e com ela se encanta. De acordo com sua biógrafa Béatrice Mousli, ele lamentava que Verlaine estivesse excluído das bibliotecas e dos manuais escolares e ela lembra que, no começo de 1896, Larbaud é abalado por um acontecimento que estará para sempre em sua memória:

[...] dia 8 de janeiro, Paul Verlaine, o príncipe dos poetas, a encarnação mesma do gênio poético aos olhos da nova geração, morre na rua Descartes. Dia 10 de janeiro, o cortejo fúnebre passa rente aos muros do Henri-IV, e Valery está à janela para render uma última homenagem muda àquele que foi a origem de suas primeiras emoções poéticas. As figuras ilustres que ele reconhecia atrás do féretro que avança para Saint-Étienne-du-Mont dão-lhe, pela primeira vez, a ideia do que pode ser a glória literária (1998, pp. 51-52)

³⁴.

Estabelece-se, dessa maneira uma rede intertextual entre Poe, Nerval, Verlaine e Larbaud (Barnabooth), na transparência do uso dos dois últimos refrões do poema do primeiro, resposta reiterada do personagem do corvo ao poeta Poe, que o interroga. Diga-se que, em nenhum verso de Verlaine aparece a palavra “*nevermore*” e, em Larbaud, além do título, consta tão só do verso que abre o poema: “*Nevermore!... et puis, Zut!*”, sendo “*Zut!*” uma interjeição que denota fuga, provavelmente de um ambiente hostil, indesejável, pelo que se depreende de sua continuação. Para além dessa palavra tão marcada, no entanto, cabe-nos, com a leitura dos quatro poemas em pauta, observarmos a atmosfera de que estão todos impregnados: solidão e melancolia, digam-se, essas remarcáveis na obra de A. O. Barnabooth.

Há muito a ser dito sobre esses sentimentos, aliás, já escrito. Julia Kristeva, em *Soleil Noir, Dépression et mélancolie* (1987), que situa a melancolia em relação às figuras de Narciso e de Saturno, no que será também seguida por Jean Starobinski, em suas leituras de

³⁴le 8 janvier, Paul Verlaine, le prince des poètes, l'incarnation même du génie poétique aux yeux de la nouvelle génération, s'éteint rue Descartes. Le 10 janvier, le cortège funèbre passe le long des murs d'Henri-IV, et Valery est à la fenêtre pour rendre un dernier hommage muet à celui qui fût à l'origine de quelques-uns de ses premiers émois poétiques. Les figures illustres qu'il reconnaît derrière le cercueil qui s'avance vers Saint-Étienne-du-Mont lui donnent pour la première fois l'idée de ce que peut être la gloire littéraire. p. 51-52

Baudelaire, *A melancolia diante do espelho* (2014), nas quais se dedica a observações sobre o universo do flâneur e estética do Barroco. A Saturno, desde a Antiguidade associado ao estado melancólico e da desesperança, Kristeva que lhe atribui a origem dessa filiação à Idade Média, estendendo a competência do planeta também ao espírito e ao pensamento, sob cuja regência se submetiam os monges, cultores da tristeza como ascese mística. Em seus exemplos literários, a autora, também psicanalista, arrola Nerval e Dostoiévski e suas escritas como protótipos de saturninos.

Atentemos aqui para nova abertura sobre o nome de Gérard de Nerval sob o olhar de Julia Kristeva, cujo escrito escolhido é justamente o poema “*El Dedichado*”, sobre o qual desenvolve um extenso estudo psicanalítico e remonta a origem de seu título ao *Ivanhoé*, de Walter Scott (1771-1832), bem como a uma fonte francesa, *Le Diable Boiteux*, de Alain-René Lesage (1668-1747).

Para Kristeva, os resultados da melancolia (*acedia*) se manifestam, entre outros, na palavra do deprimido, pelas “litâneas recorrentes, obsedantes” (1987, p. 45), que é claramente o que se observa nas respostas dadas pelo Corvo às demandas do poeta, com o seu “nunca mais” e até nas repetições nos versos finais de várias estrofes da expressão “nada mais” (POE, pp. 68-71).

Por seu lado, Susan Sontag, num ensaio dedicado a Walter Benjamin, “Sob o Signo de Saturno”, também se debruça sobre essa estética da melancolia e seu universo atormentado, fazendo uma aproximação com as práticas do flâneur e a lentidão. Para Sontag, a lentidão, associada a uma deriva da percepção, é uma das características exibidas pelo tipo melancólico. A essa “doença dos monges” (SONTAG, 1986, p. 98), não escapa à autora uma relação com a miniaturização e o colecionadorismo, disposições também fartamente documentadas dentro dos temas larbaldianos. O foco de Sontag nesse estudo benjaminiano se reporta basicamente à obra do filósofo alemão *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1984).

Voltando à dimensão intertextual dos poemas, colocando lado a lado todos esses argumentos, torna-se muito patente, para bem além da expressão “*nevermore*”, todo um conjunto sugestivo do estado melancólico em que os poetas se acham imersos, mesmo que de forma alusiva.

No que tange a Larbaud, repassando as variadas categorias elencadas por Kristeva, há alguns dados nada irrelevantes, até bem variados, que lhe assentam bem. Merece uma nota de nosso autor, de imediato, o detalhe da lentidão, não fosse pela decantada morosidade e corpulência, seja por seu não menos famoso texto “A Lentidão”, também de nosso próximo capítulo, inclusive examinando alguns aspectos seus sob a ótica do par lentidão-velocidade.

Pontual também, a questão do “humor negro”, chamada por Larbaud apenas de “*l’Humeur*”, é demasiadamente reconhecida como uma das graves afecções de nosso autor, ativo durante toda a sua existência, com recorrentes crises, que atingiam inevitavelmente sua produção, mas contra as quais ele lutava bravamente. Essa depressão crônica é extensamente documentada em seu *Diário*, e dela encontramos fartos registros no período que ele viveu na Espanha, entre os anos da Primeira Grande Guerra. Das dezenas de anotações do diarista sobre os ataques depressivos, ou “*the Mood*” (o diário de Alicante é escrito em inglês), podemos pinçar algumas frases reveladoras: “Estive sofrendo o dia todo, e não trabalhei” (LARBAUD, 2009, p. 284) e “depois do almoço, “*the Mood*” me assaltou novamente, e eu lutei, indo ao cassino, ou redigi em parte o artigo [...] que eu havia prometido para a revista de dom Higinio (2009, p. 286). Esses momentos se alternavam com dias mais alegres e produtivos, “estados de paz interior, propícia à vida e ao trabalho” (2009, p. 293) e noites mais aterradoras, suscetíveis a desassossegos até nos sonhos:

É preciso que eu anote o sonho horrível que tive nesta última noite, com um sentimento de terror, o tempo todo, mas progressivo, como nos contos de E. A. Poe. Dava para escrever uma novela; ela se passaria em Hythe, na casa que quase aluguei ali, em maio de 1914. Acho que foi o fato de ter citado o refrão “Espantou-se a morta da degolada”, ontem à noite... Foi certamente um dos sonhos mais marcantes que já tive há muito tempo. (2009, p. 674)³⁵.

Mais um ponto mencionável, já que o próprio texto de Larbaud traz à cena a figura de E. A. Poe, são duas notas publicadas pelo francês sobre o escritor norte-americano na *NRF*, posteriormente constantes de *Domaine anglais* (LARBAUD, 1998, pp. 213-219), a primeira datada de 1912, uma oposição à visão psicopatológica de uma crítica de autoria do historiador Émile Lauvrière (1866-1954), que associava a grandeza de Poe a seus estados mórbidos e, segundo Larbaud, mais atenta a sua vida social que a sua obra; a segunda, de 1935, fala das biografias literárias de Poe na França, a partir do livro de Léon Lemonnier (1890-1953), escritor, crítico literário e biógrafo, *Edgar Poe et les critiques littéraires en France de 1845 à 1875* (Paris, 1928). Para ele, todas esses estudos fracassam por se aterem mais a elementos da vida do escritor e menos a sua obra literária. Os Prefácios de Baudelaire ainda constituem os melhores textos críticos sobre o autor. Essas duas notas de Larbaud, guardados vinte e três anos entre uma e outra, demonstram seu permanente interesse pelo estadunidense, quanto

³⁵*Il faut que je note l’horrible rêve que j’ai fait la nuit dernière, avec un sentiment de terreur, tout de long, mais progressif, comme dans les contes d’E.A. Poe. On pourrait en faire une nouvelle ; elle se passerait à Hythe, dans la maison que j’ai failli louer là-bas en mai 1914. Je pense que c’est le fait d’avoir cité le «refrán»:!Espantóse la muerta de la degollada», hier soir... C’est certainement un des rêves les plus marquants que j’aie fait depuis longtemps.*

mais se retornarmos sobre suas menções dos anos de sua escrita dos poemas de Barnabooth, conforme declinamos atrás.

Finalmente, em dois momentos diferentes, Larbaud expressa sua crítica ao mercado editorial, que destaca o nome de Baudelaire em suas traduções de E. A. Poe, em que o nome do tradutor suplanta o nome do autor da obra, com claro fim comercial. Contudo, em suas observações para uma questão concernente a algumas traduções que se tornam clássicas, isto é, que alcançam a excelência do texto. As duas observações são de 1935. Uma se refere a um registro em seu *Journal* (Diário):

Vi também um exemplar muito barato de um pequeno livro cuja capa dizia: *Ch. Baudelaire / Histoires extraordinaires* – uma fita impedia de ver o resto, e não ousei tocá-la, temendo rasgá-la. Isso quer dizer que o nome de Baudelaire tornou-se tão popular que um editor descarado não hesita em apresentar a seu público as traduções de Baudelaire como obras originais. (Suponho que havia lá em sub-título: “traduzidos do inglês e de Edgar Allan Poe” ou algo assim). Tenta-se uma espécie de confusão. Como se poderia, como se pôde, dar “*Amyot / Vie des hommes illustres traduzidas de Plutarco*”. Pergunto-me se um dia, segundo essa marcha, não se verá: *VL / Les “Carnets” de Samuel Butler / traduzidos do inglês / etc.* Duvido muito disso, mas enfim... E depois, reflexão feita, não o desejo absolutamente (LARBAUD, 2009, p. 1374)³⁶.

É importante observar nas palavras de Larbaud a conduta ética de um tradutor, bem mais do que a de um autor. Encontraremos idêntica queixa em carta sobre o mesmo fato, em carta que o autor envia no mesmo ano de 1935 a Marcel Ray (LARBAUD-RAY, 1980b, p. 248). Trazemos também para perto de nós essa questão, bastante discutida nos estudos tradutórios, pensando na tradução da *Ilíada* por Haroldo de Campos, em cujas capas (são dois alentados volumes) no alto, aparece o nome do tradutor e, no meio, *ILÍADA DE HOMERO* (2002 e 2003), tudo em caixa alta, mas o nome do grego em corpo menor, de forma a compor uma regularidade. Nesse caso, não se levantam suspeitas quanto ao profissionalismo, a seriedade e a competência do tradutor, pois atrás dele não existe nenhuma intenção excusa, mas a candente discussão em torno da autoria do texto traduzido, acrescentando que a divulgação da obra e do autor também não enseja dúvidas.

³⁶*J'ai vu aussi un exemplaire à très bon marché d'un petit livre dont la couverture disait: Ch. Baudelaire / Histoires extraordinaires – une bande empêçait de voir le reste, et je n'ai pas osé y toucher de peur de la déchirer. Cela veut dire que le nom de Baudelaire est devenu si populaire qu'un éditeur effronté n'hésite pas à présenter à son public les traductions de Baudelaire comme des ouvrages originaux. (Je suppose qu'il y avait en sous-titre: «traduites de l'anglais et d'Edgard Allan Poe» ou quelque chose comme cela.) On tente une espèce de confusion. Comme on pourrait, comme on a pu, donner «Amyot / Vie des hommes illustres / traduites de: Plutarque» Je me demande si un jour, selon ce train, on ne verra pas: V. L. / Les «Carnets» de Samuel Butler / traduits de l'anglais / etc. J'en doute gradement ; mais enfin... Et puis, réflexion faite, je ne le souhaite pas du tout.*

Encerramos nossos comentários sobre o poema *Nevermore...* pela constatação de que as temáticas examinadas nos argumentos apresentados mostram-se plenamente justificadas as aproximações textuais que desenvolvemos, inclusive quando trouxemos Walter Benjamin à discussão, sublinhando que seu ensaio *A tarefa renúncia do tradutor*, escrito como prefácio aos *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire, seu autor trata também da temática da melancolia, desta vez encontrada no campo da tradução. Aqui, notamos também o quanto seria artificial separar Larbaud autor do tradutor.

Quanto à relação da obra de Larbaud com a de Edgar Allan Poe, a mudança do título do poema de Barnabooth de “*Chant de l’Âme*” para “*Nevermore...*” é possível denotar, em certa medida, um ato de redução na forte presença de Walt Whitman sobre sua escrita heteronímica, ao mesmo tempo que pode sinalizar, nos anos de sua criação, uma aproximação maior com a poética de Poe. Não temos dados precisos para tornar tal afirmativa categórica; trata-se de uma visão particular. Dispomos apenas de uma breve referência, contida numa carta a Jean Paulhan, quando nosso autor trabalhava em sua obra *Allen*, carta datada de outubro de 1928, em que ele diz o seguinte:

Escrevo copiosas Notas críticas e outras para uma segunda edição de *Allen*, ilustrada, que me pediu *Les Horizons de France*. Essas Notas têm comentário, aparato crítico e ensaio moral. Meus modelos são coisas como o comentário de E. A. Poe sobre *O Corvo* (onde ele demonstra e reconstitui logicamente sua própria obra), e suas *Marginália* (LARBAUD-PAULHAN, 2010, pp. 105-106).

O autor demonstra ter pleno conhecimento de “O Princípio Poético” do poeta e contista norte-americano, pois não hesita em adotá-lo quando lhe parece conveniente. No mais, buscamos um último apoio em Barnabooth para nossa eleição por *Nevermore...*, que, em seu *Diário Íntimo*, ao anotar suas peregrinações pela Itália, um dia nos conta que está dedicado à leitura de uma tradução de *O Corvo*, *O Kraulo*, em dialeto greco-salentino, quando de sua passagem pela localidade de Bari (LARBAUD, 1957, p. 112). Eis que Larbaud tem um outro imaginativo admirador de E. A. Poe e dá-se ao luxo de lê-lo em várias línguas.

1.6. HETERONÍMIA

E eu sou este instante que passa...

Barnabooth

Toda fala sobre heteronímia antecipa a figura de Fernando Pessoa em nossas referências, não apenas dado o amplo espaço que sua obra alcançou entre nós, por lhe pertencer a criação mais portentosa de heterônimos que se conheça, mas pelo fato de que tenha sido o próprio poeta a cunhar esse termo, em sua consagradíssima “Teoria da Heteronímia”, exposta em carta de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro (PESSOA, 2012, p. 273), mas já perfeitamente esboçada em nota de 1920, em que ele escreve: “Criei para mim, fausto de um opróbrio, uma pompa de dor e de apagamento. Não fiz da minha dor um poema; fiz dela, porém, um cortejo.” (2012, p. 219). Talvez não seja excessivo acrescentar que, no documento a Casais Monteiro, Pessoa relata toda a gênese de seus mais famosos heterônimos, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, bem como Fernando Pessoa Ortônimo, todos brotamentos do primeiro, Alberto Caeiro, processo ocorrido de um único espasmo.

Creditamos à Teoria do poeta português a evolução dos estudos sobre alguns textos de Valery Larbaud, destacadamente as obras de Barnabooth, como um fenômeno heteronímico. Antes dela, e hoje muito raramente, esse trabalho do autor francês é abordado como um caso de pseudonímia. Como sabemos, a concepção pessoana de um heterônimo diferencia-se do pseudônimo por possuir uma vida completamente autônoma em relação a seu criador, que impõe preliminarmente a existência de uma biografia individual atribuível ao primeiro, mesmo que ficcional. Dessa perspectiva, os atuais estudos sobre Barnabooth não hesitam em classificá-lo como uma obra heteronímica, posto que sua condição definidora, o componente biográfico, nela presente não deixa margem a incertezas quanto à sua pertinência.

Destacamos que, no caso de Larbaud, ao contrário do poeta português, não houve, de sua parte, nenhuma manifestação direta sobre o tema no sentido de uma teorização. Alongamos ainda, na comparação com Pessoa, que ele não exhibe semelhante abundância de heterônimos, no que pese sua anterioridade. Quanto a este último ponto, buscamos arrimo em Octavio Paz, através de seu conhecido ensaio “O Desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa”, talvez o primeiro a exprimir-se sobre o tema em questão, ao correlacionar as figuras de Barnabooth e de Álvaro de Campos, como segue:

O primeiro poema de Campos possui uma originalidade enganosa. A *Ode Triunfal* é, na aparência, um eco brilhante de Whitman e dos futuristas. Mas, mal se compare este poema com os que, por esses anos, escreviam-se na França, Rússia e outros países, percebe-se a diferença. Whitman acreditava realmente no homem e nas máquinas; melhor dizendo, acreditava que o *homem natural* não era incompatível com as máquinas. Seu panteísmo abarcava também a indústria. A maior parte de seus descendentes não incorrem nessas ilusões. Alguns vêm nas máquinas brinquedos maravilhosos. **Penso em Valery Larbaud e em seu Barnabooth, que tem mais que uma semelhança com Álvaro de Campos** (grifo nosso). A atitude Larbaud diante da máquina é epicurista; a dos futuristas, visionária” (PAZ, 2012).

Em nossa causa, assistimos a sua consolidação quando observamos a nota de rodapé constante do mesmo texto de Paz, considerando a contemporaneidade dos dois autores e evidenciando a proximidade instaurada entre eles por uma excepcional teia de acontecimentos:

Parece-me impossível que Pessoa não tenha conhecido o livro de Larbaud. A edição definitiva de Barnabooth é de 1913, ano de intensa correspondência com Sá-Carneiro. Detalhe curioso: Larbaud visitou Lisboa em 1926; Gómez de la Serna, que então vivia nesta cidade, apresentou-o aos escritores jovens, que lhe ofereceram um banquete. Na crônica que consagra a este episódio (*Lettre de Lisbonne*, em *Jaune bleu blanc*) Larbaud refere-se com elogios a Almada Negreiros, mas não cita Pessoa. Conheceram-se? (2012, p. 212).

Acrescentemos que, de fato, Valery Larbaud esteve em Portugal em 1926 e, naquela ocasião, fez conferência sobre poetas franceses do séc. XVII, foi recepcionado em um banquete, que em seu público contou com jovens escritores e artistas portugueses e, entre estes, José de Almada Negreiros, que recitou um poema de própria autoria, escrito em francês, “*Histoire du Portugal par Coeur*”, segundo relato de Joaquim Paço D’Arcos (D’ARCOS, 1974, p. 45). Quanto a Almada Negreiros, comprovadamente, presente durante a passagem de Larbaud por Lisboa, foi a ele que Fernando Pessoa dedicou “A Passagem das Horas”. Outro a quem Pessoa dedica poema é Santa Rita Pintor, a “Ode Marítima”, também presente no encontro com Larbaud, apertando o círculo entre os dois autores, sem dúvida, que torna ainda mais merecida a interrogação de Paz.

Ainda sobre o estabelecimento de Barnabooth como um heterônimo de Larbaud e algumas resistências, para nos mantermos na vizinhança dos argumentos de Octavio Paz, recortamos uma afirmação do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, que em seu texto *El viajero más lento*, dedicado a Larbaud, vem realçar a mesma questão:

Há outro lamentável equívoco, e é a crença geral na França de que Barnabooth e Larbaud são o mesmo, quando na realidade ao primeiro lhe falta muito para ser uma projeção exata de seu autor, que se faz tratar de “pequeno capitalista invejoso” por seu personagem. Mas o equívoco persiste e agora só cabe confiar em que em nosso país não se produza e que, desde o primeiro momento, se veja que Barnabooth é um heterônimo (criado, certamente, um ano antes que o primeiro nascido em Pessoa) e que na realidade apenas na concepção da cultura coincidem o personagem e seu criador, para quem as coisas que contribuem para a civilização significam, em princípio, “prazer, jogo, gratuidade, divertimento do espírito”. No fundo, a única coisa que identifica Larbaud com Barnabooth é a ânsia de saber, de aprender tudo, de ler todos os livros e comentá-los, de conhecer todas as línguas e, ao mesmo tempo, passá-lo completamente bem enquanto dure esse período de férias que é a vida) “neste mundo só há duas coisas que valem a pena: o estudo e o esbanjamento”), como se tudo quanto vemos fosse nosso, como se tudo pudéssemos governar, desde o cúmulo daquele diamante com o qual sonhava Scott (VILA-MATAS, 2011, pp. 50-51).³⁷

Concluimos essa discussão apropriadamente com palavras de Larbaud, ao referir-se à obra de Barnabooth: “não há três poemas em todo o livro em todo o livro que eu assinasse” (*apud* AUBRY, 1949, p.122). Junta a isso, vemos o quanto as referências que ora apresentamos são demonstrativas, e há muito mais com teor semelhante, da significativa contribuição da “Teoria da Heteronímia” criada por Pessoa no campo da literatura, redistribuindo conceitos, pondo à luz fenômenos que anteriormente restavam invisíveis pela crítica literária.

Quanto às comparações entre Pessoa e Larbaud, que, aliás, guardam enormes diferenças em suas vidas literárias, nem entre Barnabooth e Álvaro de Campos, estas bem mais marcantes, até mesmo por suas explícitas presenças do poeta Walt Whitman, nosso maior intento no presente não é abrir maior espaço para elas. Nem mesmo para aprofundamento na obra de Barnabooth, que já tem um destino em capítulo à parte. O que nos mobiliza, na verdade é investigar algumas ideias em torno da heteronímia e alargar, em sua natureza, questões respeitantes aos usos do nome.

³⁷*Hay un lamentable equívoco, y es la creencia general en Francia de que Barnabooth y Larbaud son lo mismo cuando en realidad al primero le falta mucho para ser una proyección exacta de su autor, quien se hace tratar de “pequeño rentista envidioso” por su personaje. Pero el equívoco persiste, y ahora sólo cabe confiar en que en nuestro país non se produzca y que, desde el primer momento, se vea que Barnabooth es un heterónimo (creado, por cierto, un año antes que el primero que nació en Pessoa) y que en realidad tan sólo en la concepción de la cultura coinciden el personaje y su creador, para quien las cosas que contribuyen a la civilización significan en principio “placer, juego, gratuidad, divertimento del espíritu”. En el fondo, lo único que identifica a Larbaud con Barnabooth es el ânsia de saber, de aprenderlo todo, de leer todos os libros y comentarios, de conocer todas las lenguas y, al mismo tiempo, el deseo de pasarlo rotundamente bien mientras dure esse periodo de vacaciones que es la vida (“en este mundo sólo hay dos cosas que merecen la pena: el estudio y el derroche”), como si todo cuanto vemos fuera nuestro, como si todo pudiéramos gobernarlo desde la cumbre de aquel diamante con el que soñaba el gran Scott.*

Antes, queremos registrar a considerável contribuição para nossa pesquisa o conhecimento dos estudos realizados pelo filósofo português José Gil sobre Fernando Pessoa, em particular seus ensaios contidos nos livros *Diferença e Negação em Fernando Pessoa* (2000) e *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (s/d). Mais que isso, nossa anterior aproximação com o pensamento de Gilles Deleuze, em particular, encontrou grande eco em seus trabalhos mencionados, cuja expressão é justamente alimentada pelas ideias deleuzianas, ressaltando o dado da maior relevância, que é o fato de ele ter sido aluno do filósofo francês.

Quanto ao nome próprio, visto como um absoluto, pelo viés da filosofia deleuziana, não deixa de funcionar como um código, arrastando consigo e circunscrevendo uma previsibilidade para o sujeito que da ordem da ficção, uma vez que, como monólito, é inexistente. Em *Diálogos*, temos que o nome próprio não dá conta de designar uma pessoa ou um sujeito. “Ele designa um efeito, um zigzague. [...] E dizíamos a mesma coisa para os devires: não é um termo que se torna outro, mas cada um encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois...” (DELEUZE-PARNET, 1998, pp. 37). E tal qual se dá na questão da identidade do autor, também é detectável, em sua produção, um falseamento na propriedade, que já observamos quando tratamos da intertextualidade, mas que adquire uma intensa relação entre uma e outra, aqui, quando ele diz que

os inconvenientes do Autor vêm do fato de ele construir um ponto de partida ou de origem, de formar um sujeito de enunciação do qual dependem todos os enunciados produzidos, de se fazer reconhecer e identificar em uma ordem de significações dominantes ou de poderes estabelecidos. “Eu, na qualidade de...” Totalmente diferentes são as funções criadoras, usos não conformes do tipo rizoma e não mais árvore, que procedem por interseções, cruzamentos de linhas, pontos de encontro no meio: não há sujeito, mas agenciamentos coletivos de enunciação; não há especificidades, mas populações, música-escritura-ciências-audiovisual, com suas substituições, seus ecos, suas interferências de trabalho. (DELEUZE-PARNET, 1998, pp. 37-38).

A aplicação do pensamento de Deleuze constitui-se como uma afirmação ou uma chancela das ocorrências que nos têm conduzido, apontando para a ausência de qualquer tipo de discriminação negativa que possa atingi-las. No caso específico da heteronimização, para sua despatologização, liberadora da ameaça de “implosão” da identidade, na contramão do sentimento pessoano ao caracterizá-la como “um opróbrio, uma pompa de dor e de apagamento”, na medida em que o fenômeno se estabelece na ordem do devir, que é a afirmando a diferença em si mesmo. E, para Deleuze, o devir é o instante que passa, o verso

de Barnabooth, no poema Mers-El-Kébir: “E eu sou este instante que passa...”(LARBAUD, 1966, p. 48).

Consideramos que, na discussão anterior sobre o “*Riche Amateur*”, ficou bastante contemplada a questão girante em torno do nome do autor, bem como em outras rápidas passagens que nos enfrentaram, e outras que se seguirão, em relação ao complexo estatuto do autor, claramente em desfavor de uma homonímia, de antiga investigação, como se depreende do texto de Michel Foucault, “O que é um autor?”, o qual, mesmo reconhecendo sua insuficiência, retrocede a São Jerônimo, e sua *De Viris Illustribus*, em que “explica que a homonímia não chega para identificar de forma legítima os autores de várias obras...”. Para o filósofo francês, “Quando nos referimos à tradição textual, o nome não é suficiente como marca individual” (FOUCAULT, s/d, pp. 51-52). Sem pretensão de esgotar o texto foucaultiano, convém reparar na nebulosa que, desde muito tempo, acompanha a definição de autor.

No caso Larbaud, já que falamos todo o tempo de Barnabooth, registramos que Charles-Marie Bonsignor é tratado igualmente como um outro seu heterônimo, pois, além de tecer sua autobiografia em *O Navio de Teseu*, é também autor e dele conhecemos pelo menos um poema. Poderíamos trazer ainda o personagem Lucas Letheil, da novela *Non plus secret conseil...*, aliás, nascido na mesma data do autor, como um outro caso de heteronímia.

A rigor, um aprofundado estudo de Larbaud e sua obra poderá contribuir de maneira muito mais eficaz no que tange a esse tipo de observação.

CAPÍTULO 2. VALERY LARBAUD, TURISTA DAS FORMAS

E muito tempo ainda Larbaud me evocará uma suntuosa mala diplomática, coberta de etiquetas multicoloridas, plena de mensagens secretas da República das Letras.³⁸

Jean Cocteau

Sob que enfoque iniciar uma apresentação de Valery Larbaud senão pela multiplicidade? E como chegar a ela senão pela vida de viajante que escolheu ao estabelecer uma vinculação tão estreita entre uma e outra? Outra questão, não muito distante dessa, é em que altura da vida ele se percebe como o geopoeta transeuropeu, carregando nas mãos sua indefectível mala dálmata, reconhecido embaixador da República das Letras. É provável que essa embaixada lhe tenha ocorrido obedecendo a um curso espontâneo de seu destino de “homem de letras”, quando se obstina diante das expectativas de sua mãe em vê-lo encaminhar-se pela via que considerava natural, em consonância com a condição herdada de rico proprietário, destinado a uma vida burguesa na cidade natal, casado com uma mulher que passasse pela aprovação materna, muito a contento com sua posição, e, quem sabe, no desempenho de uma carreira política que lhe viesse acrescentar mais prestígio.

Por algum tempo, seu gosto pelo livresco foi considerado como veleidade juvenil ou mesmo, com sorte, apenas como mais um atributo a polir sua imagem. Suposta essa ideia, sua mãe, Isabelle Larbaud Bureau des Étivaux (18 de abril de 1843), pagou do próprio bolso a impressão dos primeiros poemas do filho (1896) e intercedeu por carta, pessoalmente, junto ao editor de sua primeira tradução (1901), alertando o editor, no entanto, de sua descrença no talento literário do filho, “poeta em seus momentos vagos” (*Apud* AUBRY, 1949, p. 61). Para ela, eram preferíveis as prodigalidades materiais do varão que sua paixão pela literatura, conforme se queixa um pouco mais tarde a sua irmã Jane Bureau des Étivaux, em maio de 1907:

Infelizmente, com um Valery como o meu, não é fácil fazer o que gostamos e queremos e sua grande paixão pela literatura inglesa e outra me causa muitos tormentos e aborrecimentos de todo tipo. Mais lhe teria valido ocupar-se do comércio, ele teria podido viajar já que tal é seu prazer e

³⁸*Et longtemps Larbaud m'évoquera encore une somptueuse valise diplomatique, couverte d'étiquettes multicolores, pleine des messages secrets de la République des lettres.*

muitos outros homens sabem falar inglês sem haver necessidade de permanecer na Inglaterra (*Apud* MOUSLI, 1998, p. 114).³⁹

Esse descompasso entre mãe e filho, explícito aqui em 1907, quando Larbaud contava vinte e cinco anos de idade, é sinal de que, para ele, contra todas as determinações familiares, seu caminho já estava traçado pelas vias da literatura e da viagem, indissolivelmente associadas. E, muito de acordo com o que acabamos de ler, ele não se transformará em um turista padrão, mas em um esteta viajante. A rigor, fará com essas duas linhas um constante progresso na direção do grande literato que já era, pelo que virá a ser reconhecido.

De forma pensada, ocorre-lhe um impulso semelhante para ampliação de suas práticas literárias, uma libertação que transborda para um crescente desejo de liberdade de apreciação e de intervenção no âmbito do mundo que elegera para nele se mover. E, talvez frontalmente em oposição a uma postura motivada pelo utilitarismo, aprofunda sua vocação de intermediário, posto que muitas circunstâncias lhe favoreciam a mobilidade necessária para seu exercício: condições materiais, domínio de línguas e o amor incontestável pelo trânsito – das linguagens, das ações tradutivas, dos fazeres criativos.

Dessa maneira, a criação passa à vida de Larbaud em ritmo de um trabalho de campo, via prática de uma espécie de cartografia cujo domínio não se restringirá à Inglaterra, mas se estenderá à Espanha e à Itália, bem como a outros países e continentes. O tratamento que dispensa às imagens, às percepções dos sentidos mescla-se constantemente com outras impressões surgidas na memória, seja de textos, seja de outras alhures paisagens no assentamento do texto. E o texto segue seu percurso muito de acordo com tais acontecimentos.

À mesma dinâmica se entregam seus textos. Assim, numa publicação podem constar crônicas, cartas a amigos, poemas, citações em suas línguas de origem ou traduzidas, a exemplo do que se dá em *Jaune Bleu Blanc* e *Aux Couleurs de Rome*, em que presenciamos completa ausência de forma definida e cada um pode ser lido *per se*, sem prejuízo para o antes ou o depois. Verifica-se a mesma disposição em seus itinerários, como veremos em *Le vain travail de voir divers pays*, em que se pode constatar uma natureza muito próxima da flutuação que ocorre em sua escritura, à maneira de um a-ritmo que a tudo permeia, a

³⁹ *Hélas, avec un Valéry tel que le mien il n'est pas aisé de faire ce que l'on aime et ce que l'on voudrait et sa fichue passion pour la littérature anglaise et autre m'occasionne bien des tourments et des embêtements de toutes sortes. Mieux lui aurait valu de s'occuper du commerce, il aurait pu ainsi voyager puisque tel est son plaisir et bien d'autres hommes savent parler l'anglais sans avoir eu besoin de séjourner en Angleterre.*

literatura como uma *flecha* – num constante exercício de atingir o alvo, de atingir a caça (pela via da “*flairer*” – *blesses; bander*), em fase com os acontecimentos.

Pensando nessa função, pela sua itinerância sempre renovada, é que nos apropriamos da expressão “turista das formas”, de Augusto Dezalay, encontrada no ensaio “Valery Larbaud, o turista da natureza naturante” (*in Cahier l’Herne-Valery Larbaud*, 1992, p.114), onde o autor desenvolve o pensamento sobre o modo e o papel da escrita larbaudiana no contexto dessa literatura, anunciando-a como um valor capaz de abrir novas perspectivas para aquela literatura no começo do século XX. No momento em que se davam como esgotadas as capacidades inventivas do Naturalismo e do Simbolismo, essa geopoética vai se consolidando na poética de nosso turista das formas e das linguagens.

No título de seu texto, também tomado de empréstimo, Dezalay se refere, antes de tudo, à habilidade literária de Larbaud para transitar entre os diversos gêneros por “caminhos originais e por vezes surpreendentes” e, em seu título, reporta-se a um texto de Marcel Ray, que atribui ao escritor esse título de “turista da natureza naturante” (*in Les Cahiers d’aujourd’hui*, 1922). Aí, ele realça justamente a atividade de nosso autor como um proliferador de formas na escrita, na medida em que também estava em movimento pelos países europeus ou, por outras vias, na busca de contato permanente com a literatura de outros continentes.

Dezalay também atenta para a fonte de Ray, que é um poema de A. O. Barnabooth, com colorido filosófico, cujo verso em questão é “*Tout est fini: voici le règne de la nature naturante*” (Tudo acabou: eis o reino da natureza naturante). O poema, a propósito é “*Es ist erreicht*” (1957, p. 1182), expressão equivalente a “*Tout est fini*”:

ES IST ERREICHT

O leite da lua derrama-se sobre o mundo.
 Tudo está perfumado, esta noite, não?
 E, no entanto, em outro hemisfério, as cidades
 Cheiram a lama, a frio e a excremento humano.
 Estou em ascensor sobre o mar,
 O mar! sempre jovem, e sempre portante.
 Tudo acabou: Eis o reino da natureza naturante.
 Sou o beijo que o Oceano dá às estrelas...
 Ainda uma ascensão sobre a mais alta vaga,
 Acolá, no fim do horizonte, na Tasmânia.
 Ainda uma vertigem! Eu vi! Eu creio!
 E doravante eu me adoro...

Bairndale (Victoria), janeiro de 1904 (LARBAUD, *Oeuvres*, 1957, p. 1182)⁴⁰.

Vemos nesses versos, cujo sentido foi inteiramente captado dentro do título “O turista da natureza naturante”, a velocidade que adquire a percepção do poeta, e por seu verso “Tudo acabou: Eis o reino da natureza naturante”, é difícil renunciar à ideia de que Larbaud, de caso pensado, tenha observado as ideias de Spinoza e a elas recorrido, tão enfaticamente ele expressa, em tão pouco versos, a admissibilidade das variações e de suas contemporaneidades, exagerados de propósito nos antípodas, sem excluir-se, com toda a irreverência que lhe é peculiar. Barnabooth mostra nele sua verve nesse *urbi et orbi* poema, conjugando lua-mundo, hemisférios com cidades perfumadas e cidades que cheiram a lama e excrementos, Oceano e estrelas, entre tudo, ele e sua vertigem causada pelo infinito da *natura naturante*.

O poema “*Es ist Erreicht*” não consta das *Obras Completas de Barnabooth*, publicado apenas na primeira versão da obra, em *Poèmes par un Riche Amateur*. De modo idêntico, uma dezena de outros também foram expurgados pelo próprio autor, pelo que se sabe, por razões também unicamente pessoais, e, enquanto viveu, Larbaud foi contrário à publicação deles. Ao que consta, não lhe pareciam suficientemente bons. Contudo, todos estão apresentados na seção “Notas” do volume *Oeuvres*, publicado em 1957, por decisão de seus organizadores.

Essa relação com o outro criado, um tanto de memória heteronímica, provoca elementos pensamentais na interpretação. O que significa este não publicar o seu outro criado num conjunto de traduções, recriações e silenciamento. Portanto, a menção aqui a *Barnabooth* torna-se, ainda, oportuna por várias razões. A mais importante, no contexto, é a forma da obra e a linguagem nela adotada, como veremos, inspiradora para um ensaio de Jacques Rivière sobre o *nouveau roman*. Precisamente, o “Diário Íntimo” que representa dois terços de sua obra, é germinado do que, nos anos 1920, através do *Ulisses* de Joyce, vem a tornar-se popularizado como monólogo interior, que descende, na verdade, de um autor simbolista, Édouard Dujardin (1861-1949), dado que será restabelecido por Larbaud no contexto da literatura francesa⁴¹.

⁴⁰ *Le lait de la lune coule sur le monde. / Tout est parfumé, ce soir, n'est-ce pas ? / Et cependant, dans l'autre hémisphère, les villes / Sentent la boue, le froid, et l'excrément humain. / Je suis dans un ascenseur sur la mer, / La mer ! toujours jeune, et toujours bien portante. / Tout est fini : Voici le règne de la nature naturante. / Je suis le baiser que l'Océan donne aux étoiles... / Encore une ascension dernière sur la plus haute vague, / Là-bas, au bout de l'horizon, en Tasmanie. / Encore un vertige ! J'ai vu ! Je crois ! / Et désormais je m'adore...*

⁴¹Essa questão, no caso, pensando na literatura europeia. No Brasil, Machado de Assis já inaugurava, extrapolava, o monólogo interior em seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880-1881).

Essa forma narrativa justifica o grande entusiasmo que o encontro com *Ulisses* gerou em Larbaud, a ponto de assumir um compromisso que excedia a compreensão dos seus próximos, pela tradução e divulgação de seu autor na França e, por extensão, sua aceitação no meio literário de língua inglesa.

A princípio, Larbaud, que experimentara o monólogo interior em Barnabooth, anos mais tarde, justamente através de James Joyce tomou conhecimento de que essa técnica já fora usada primeiramente por Dujardin, nos últimos anos do século anterior, na obra *Les Lauriers sont coupés* (1888). Aparentemente relegada ao esquecimento pela crítica e pelo público, isso motivou nosso autor a resgatá-la, primeiro estabelecendo correspondência com Dujardin, depois escrevendo um artigo para o jornal argentino *La Nación* (incluído em *Domaine français*) e, em seguida, um prefácio para nova edição francesa de *Les Lauriers*, em 1924.

Esse é um dos capítulos marcantes em sua trajetória como prospector literário. Segundo ele mesmo registra, pelo ano de 1920, Joyce se referira, muito de passagem, que uma das fontes de inspiração para a técnica narrativa empregada em seu romance teria origem na obra de Dujardin, e recomendado a Larbaud que o lesse. Ocorre que, sem ter tido oportunidade de fazê-lo, naquele mesmo ano, Larbaud publica a novela *Amants, heureux amants...* (11/11/1921), adotando o estilo, com dedicatória a Joyce como seu introdutor na França.

Foi naquela ocasião que o assunto voltou à conversa e desta vez, efetivamente lendo *Les lauriers sont coupés*, Larbaud procurou seu autor, provocando desde então uma avalanche de correspondências, estudos e artigos sobre esse trabalho, culminando, em 1923, com a dedicação a ele da novela “*Mon plus secret conseil*”, retificando o engano anterior, e o longo artigo para *La Nación*. Outra atitude de Larbaud no mesmo sentido de restabelecer o mérito de Dujardin é escrever um artigo para a *Revue Européenne* (novembro de 1923) sobre o poeta estadunidense Williams Carlos Williams (1883-1963) que, em seu livro *The Great American Novel* (1923), associava também o monólogo interior a Joyce como seu introdutor na literatura. Nesse artigo, como já vinha pleiteando, Larbaud reforça o dado verdadeiro sobre a origem daquele gênero narrativo e, apesar de a atribuição ao escritor irlandês já haver atravessado o Atlântico, foi em definitivo reconhecido seu mérito a Dujardin.

O alcance do empenho de Larbaud como crítico, em restabelecer a verdade, pode ser medido pela resposta que recebe do autor de *Les Lauriers* em uma carta a que anexa, em agosto daquele mesmo ano, o manuscrito de seu texto destinado ao jornal argentino. Eis os termos com os quais Dujardin se dirige ao “beneditino”: “Você me trouxe uma grande alegria

e um grande conforto a meus cabelos brancos. É certo que se sua carta me houvesse chegado trinta e cinco anos mais cedo, ela teria tido uma grande influência em minha carreira literária” (LARBAUD, 1957, p. 1264)⁴².

No mesmo ano de 1923, ainda nos deparamos com outra contenda de Larbaud sobre a questão, desta feita com André Gide. Numa conferência sobre Dostoiévski (1821-1881) em Paris, Gide fizera reparos às afirmações de que a primazia do monólogo interior coubesse ao simbolista francês, atribuindo-a, por sua parte, ao romancista russo, em *Krotkaia*, e ao inglês Robert Browning (1812-1889), nos poemas “*My last Duchess*” e “*The Ring and the Book*”. Para resumir, Gide se deixa convencer pelas diferenças e aproximações que Larbaud vai apontar entre as escritas dos autores citados (LARBAUD-GIDE, 1989, pp. 200-204).

Em 1924, finalmente, *Les Lauriers sont coupés* retorna à lista de obras editadas, com o prefácio de Larbaud, pormenorizando os percursos de seu autor, obra, do monólogo interior e do vasto labirinto que antecedeu essa publicação, dissipando todos os equívocos nela envolvidos. Essa matéria integra o *Domaine français* (1968, p. 247) e importa citar parte de seu primeiro parágrafo para deslindar a questão:

É raro que uma nova edição de um livro publicado há quarenta anos e cujo autor, um dos mestres das jovens gerações, ainda em plena atividade literária, seja prefaciado por alguém que tinha apenas cinco anos quando esse livro foi publicado. Mas o próprio autor desejou que assim fosse e concedeu a honra a seu jovem colega ao pedir-lhe este prefácio (1968, p. 247)⁴³.

Dá-se que, tuda a questão aclarada, sabemos que Larbaud, com seu nível de exigência na dedicação à pesquisa, recua mais ainda a origem do monólogo interior, antes de Dujardin, e chega ao crítico e romancista francês Paul Bourget (1852-1935), com seu romance *Cosmopolis*, de 1892. Segundo podemos apurar (ROUSSEAUX, 1947, p. 184), isso se estabelece de modo prático e teoricamente.

A título de complemento, informamos que a obra *Les Lauriers sont coupés* possui duas traduções no Brasil, ambas esgotadas. A primeira, *A Canção dos Loureiros* (GLOBO, 1989), traduzida e posfaciada por Élide Valarini, contém o famoso prefácio de Larbaud, enquanto a segunda, *Os loureiros estão cortados* (BREJO, 2005), é precedida de um breve

⁴²*Vous avez apporté une grande joie et un grand réconfort à mes cheveux blancs. Il est certain que si votre lettre m'était arrivée tret-cinq ans plus tôt, elle aurait eu une grande influence sur ma carrière.*

⁴³*Il est rare qu'une nouvelle édition d'un livre publié depuis près de quarante ans et dont l'auteur, un des maîtres des jeunes générations, est encore en pleine activité littéraire, soit préfacé par quelqu'un qui avait à peine cinq ans lorsque ce livre a paru. Mais c'est l'auteur lui-même qui a désiré qu'il en fût ainsi, et qui a fait à son jeune confrère l'honneur de lui demander cette préface.*

estudo sobre o monólogo interior, feito pelo crítico Donald Schüler, e uma apresentação da obra pela tradutora, Hilda Pedrollo.

Na obra de Larbaud, além das novelas mencionadas, o “Diário Íntimo” de A. O. Barnabooth talvez atinja maior extensão na adoção do estilo do monólogo interior, além da presença dispersa em outros variados textos, como é bem característico de sua escritura pouco obediente a enquadramentos.

No Brasil, além do mencionado Machado de Assis, tão contemporâneo de Dostoiévski, a mais famosa representante da estética do monólogo interior é Clarice Lispector, em obras como *Água Viva* e diversos contos, a exemplo de “Laços de Família”. Interessante estes processos ocorrendo dos dois lados do Atlântico em momentos aproximados, nem sempre no processo de intertextualidade, mas configurando-se no dialogismo.

Às nossas observações, interessa dar visibilidade ao devotamento de Larbaud à literatura, que se resumia sob o lema “*le plaisir avant tout*” (PERSE, 1957, p. 13), e abrigava nessas amplas fronteiras tudo que a ela se relacionasse: autores, temas, formas, gêneros, meios de publicação, enfim, tudo que lhe parecesse interessante. Sua vida, inteiramente dedicada à arte, beneficiava-se de sua intensa liberdade e do momento peculiar de encontrar-se no limiar de significativas mudanças na literatura em sua época, ao mesmo tempo em que, reverenciando o que lhe antecederia, estava aberta a novos surgimentos.

Sob todos os pontos de vista, sua postura acentuava um trabalho praticado como uma produção, ou em processo. Sua escrita pessoal, muitas vezes abandonada ou inacabada, seguia um percurso muito pouco linear e não obedecia a nenhum método pré-fixado. Tudo aparenta depender do fortuito, de uma espécie de flutuação envolvendo múltiplas memórias e imagens que se armazenam de uma maneira virtual e que, em algum momento, deslizam para o interior de seu texto para adquirir expressão. Destacamos que, movido por essa atitude, o autor mais se assemelha a um “operador” do material circulante, donde a provável pulverização ou fragmentação de sua obra enforma aquilo que vimos chamando de trânsito.

A seu modo, ele trafegava pela República das Letras, reconhecido embaixador dela, movido pelo que lhe inspirasse um poema, um ensaio, uma tradução, ou uma narrativa, sempre se posicionando como estrangeiro, fosse em busca de aprender uma nova língua, fosse pelo conhecimento de um novo autor, ou mesmo de um tempo passado que atualizava.

As conclusões a que chegamos, após encaminharmos nossos argumentos, são que Larbaud: 1) sempre escreveu conforme a seu bel-prazer; 2) adotou as formas que lhe pareciam interessantes, movendo-se independente dos modismos de seu tempo; 3) mobilizou forças da

literatura que pareciam latentes a se atualizarem, restabelecendo liames entre valores que se mantinham no limbo literário e outros novos emergentes.

Eis como um homem inteiramente dedicado às letras, que não negligenciou nenhuma oportunidade em benefício da literatura, consolidou sua “honra literária”, louvada e abalizada por diferentes pessoas do mesmo meio. De outro modo, para exposição das variações geopoéticas larbaldianas nesse caminho, escolhemos alguns textos que permitam transbordar um pouco na direção de alguns impulsos literários decisivos do autor que explicam a autonomia que ele se outorgava em sua cartografia literária.

Mas, deixemos falar quem fez parte íntima do contexto dessa “honra literária”.

2.1. LARBAUD E A HONRA LITERÁRIA

Neste tópico, “Larbaud e a honra literária”, sob a guia do texto de Sain-John Perse, procuramos dar relevância ao *modus operandi* do escritor, sua profunda absorção nas práticas da escrita. Sua dinâmica consistia no percurso que era, na verdade, um caminho de mão dupla entre suas produções e as de outros escritores, e essa relação se distribuía por um vasto território geográfico e livresco, fomentado pela tradução, pela crítica e pela escrita pessoal, conforme ficou demonstrado no capítulo anterior, tal como se renova no presente capítulo. Sua aptidão ou apetência por uma geoliteratura não poderia estar mais bem exposta que em dois documentos elaborados por ele, que são *Mon Itinéraire* e *La geografia de mes livres*, verdadeiras sùmulas de uma vida literária muito honrosa.

Ao texto de Saint-John Perse, do número 57 da *Nouvelle Revue Française* de 1957, inteiramente em homenagem a Larbaud, cabe a abertura, em forma de extensa apresentação, “*Larbaud ou l’Honneur Littéraire*”, onde é feita uma loa à sua devoção à literatura, a todos os cuidados e preparos que cercavam sua atividade, “sua longa reverência diante do rito literário” (*sa longue révérence devant le rite littéraire*) (PERSE, 1957, p. 10). Perse fala da profunda e inteira entrega de Larbaud em sua atividade, reservando toda a luz para sua obra; de seu devotamento permeado de hedonismo, no sentido clássico da palavra em tudo, cuja divisa era “sobre a questão literária, o prazer antes de tudo” (*sur la question littéraire: le plaisir avant tout*).

O hedonismo de Larbaud “no sentido clássico da palavra” tomado por Perse nos direciona, mais uma vez, para a rubrica “*Riche Amateur*”, de que se apropria por sua condição de homem cuja largueza material permitia uma dedicação exclusiva à literatura e nutre sua postura em preferir escolhas antes por prazer que visando ganhos materiais. Devemos, no entanto, ressaltar que a atitude irredutível adotada como “amador” não estava dissociada da compreensão do direito ao reconhecimento nem da exigência da remuneração que seu talento merecesse, para que não restasse dúvida quanto ao valor de seu trabalho.

O melhor ou mais extenso texto de Larbaud sobre esse seu posicionamento está em uma carta escrita ao amigo argentino, o escritor Ricardo Güiraldes (1886-1927) e sua esposa, Adelina del Carril (LARBAUD, 1962). Nesta carta, em que são apresentadas apreciações sobre o romance *Don Segundo Sombra* (1926), Larbaud elabora uma distinção entre o que considera “*Profissional*” e “*Amateur*”, reconhecendo-se, e igualmente ao amigo, como

pertencentes à última classificação. Nesse texto, ele faz, inclusive, alguma aproximação entre seu *Barnabooth* e o *Raicho*, de Güiraldes.

Difícil resumir as longas páginas dessa carta sem passar pelas convenções inerentes ao meio literário e editorial, que não distam muito daquelas que ainda podemos observar em todos os tempos e meios, provavelmente. E é justamente contra essas convenções que se levantam as críticas mais contundentes de Larbaud. Ele lembra, por exemplo, os esforços de Samuel Butler, de quem foi tradutor na França, para publicar suas obras, à custa de esforços e recursos pessoais, e como Marcel Proust se inclinava ao mesmo expediente.

Segundo ele, referindo-se a Güiraldes como um “Profissional”, no que diverge do conceito em voga, é porque o amigo é “um homem que consagra o melhor de sua vida, de seu espírito e de sua pena à composição literária (LARBAUD, 1962, p 15). E ressalva que ele se reconhece ainda um “Amateur”, “se por isso se entende dizer um homem que escreve para seu prazer e porque *ama* essa forma da atividade intelectual” (LARBAUD, 1962, p.15). Ou seja, esse termo não corresponde ao entendimento corrente, que equipara “amador” a inexperiente, inábil, distinguindo seu uso quando aplicado à Arte, diferentemente de sua ocorrência quando se trata de uma profissão. Equipará-las, para Larbaud, é um grande equívoco.

Retornando a Perse, para maior clareza, sabemos que, em sua prática, o gosto pelas obras de outros autores é uma presença mais que regular, é uma constante, uma entrega. Como veremos, em mais de uma ocasião, em seu ininterrupto ritmo de trabalho, mesmo nas pausas, apenas aparentes, estavam as invocações literárias, de permeio, as declamações de versos ou trechos de outros escritores, como recurso para espantar o fantasma da página em branco, ou o cansaço, ou o sono. Assim o amigo o rememora, de volta a seu próprio verso, que Larbaud repetia com frequência: “*Étranger, qui passait...*”*: Larbaud, que para ele se movia com um autêntico desprendimento e modéstia, radicados num absoluto senso do *fluir* de todas as coisas. O poeta sela, com melancolia, a homenagem ao amigo: “‘Estrangeiro, que passava...’ ele murmurava às vezes – palavras de um poema francês que havia tornado suas, e com as quais sonhava, dizia ele, em fazer sua divisa pessoal, ou mesmo sua inscrição tombal” (1957, p. 10).⁴⁴

⁴⁴ “*Étranger, qui passait...*” murmurait-il parfois – mots d’un poème français qu’il avait faits siens, et dont il rêvait, disait-il, de faire sa divise personnelle, ou même son inscription tombale.

**Il nassait un poulain sous les feuilles de bronze. Un homme mit des baies amères dans nos mains. Étranger. Qui passait. Et voici qu’il est bruit d’autres provinces à mon gré... “Je vous salue, ma fille, sous le plus grand des arbres de l’année.” [...] Il naquit un poulain sous les feuilles de bronze. Un homme mit des baies amères dans nos mains. Étranger. Qui passait. Et voici d’un grand bruit dans un arbre de bronze. Bitume et roses, Don du chant! Tonnerre et flûtes dans les chambres! Ah! tant d’aisance dans nos voies, ah! tant d’histoires à l’année, et l’Étranger à ses façons par les chemins de toute la terre!... “Je vous salue, ma fille, sous la plus belle robe de*

Recolhemos, pensando naquele verso que Perse tem o pudor de não mencionar sua autoria, o nosso texto sobre Valery Larbaud, porque julgamos que esse é o fio de prumo ou o fio de prata que atravessa sua vida, suas escolhas, suas atividades e sua conduta; o pano de fundo mesmo sobre o qual entreteceu seu destino, que é a sua vocação para o deslocamento, a virtude mesma, considerada como aquela sutil substância que opera no mundo segundo princípios muito essenciais, na direção do crescimento e da múltipla propagação.

De todos os caminhos que poderíamos tomar, este que é tão conhecido dos seus biógrafos, da crítica, das matérias de teses, Larbaud em deslocamentos, é escolhido por nós para sua apresentação, para dar realce à atividade literária do autor como resultado de sua permanente itinerância geoliterária. Trata-se de um recorte, naturalmente, mas uma incisão que revela ao fundo um plano que dá consistência a todas as suas produções, digamos, um plano de sustentação. Junto a isso, temos a intenção de atender a seu desejo muitas vezes manifestado quanto à precedência de uma biografia de sua obra, antes de sua vida. Assim, seus dados biográficos, quando postos, serão encontrados muito esparsamente, disseminados, aqui e ali, no conjunto de nosso pensamento.

A partir de *Mon Itinéraire* e de *La Géographie de mes livres*, auto-explicativos em seus títulos, muito próximos, pelo que sugerem, daquilo que era a itinerância para Larbaud vamos constituindo seus trânsitos por uma geoliteratura. Quando murmurava seguidamente para si mesmo “*étranger qui passait*”, uma ideia abarcava aquilo que ele respirava mais profundamente em sua natureza, um ser que passava, que se deslocava permanentemente, um homem geográfico. Esses dois títulos vêm ao encontro de um vasto campo semântico, atravessado por palavras como territórios, mapas, percursos, viagens, estradas, caminhos, deslocamentos, cidades, espaços, travessias, mobilidade, nomadismo, todas elas essencialmente larbaudianas, inegavelmente vividas e compartilhadas em seus escritos.

Mon Itinéraire, datado de 1926, com apenas sessenta páginas, é muito rarefeito em sua disposição, pois se trata de um tipo de anuário, quase uma criptografia dos anos de vida do autor até a data em que foi elaborado. Seu destino era orientar uma biografia. Depois dele, Larbaud teria apenas mais nove anos de vida literária ativa, uma vez que, em 1935, sofreu um ataque de hemiplegia que o deixou imobilizado em cadeira de rodas, afásico e em total confusão da sintaxe, apesar de preservada a memória, pelos últimos vinte e dois anos de sua vida, até fevereiro de 1957, quando falece em Vichy, sua cidade natal.

l'année. (“*Chanson*”, Saint-John Perse, faz parte do livro de poemas *Anabase*, publicado no Brasil com tradução de Bruno Palma).

Publicado pela primeira vez em 1986, sessenta anos depois, portanto, *Mon Itinéraire* foi um texto escrito por Larbaud sob demanda de seu editor holandês Alexandre Alphonse Marius Stols (doravante anotado apenas como é costume A. A. M. Stols) para publicação de uma bibliografia, ideia que posteriormente evoluiu para o desejo de uma biografia, infelizmente não realizada devido à grande crise econômica que se aprofundou na Europa naqueles anos. Essa edição é apresentada por Marc Kopylov, um dos fundadores das *Éditions des Cendres*, que será também um dos responsáveis pelo volume de correspondências entre Stols e Larbaud, da mesma editora, e sua escolha sobre Larbaud foi motivada pela paixão que nosso autor devotava aos belos e bem acabados livros, conforme se pode notar na correspondência mencionada (1986).

Para nossa discussão, a informação mais importante contida na apresentação de Kopylov é a resposta que Larbaud dá ao A. A. M. Stols quando do aceno deste para uma possibilidade de expansão do texto para a biografia, ocasião em que o escritor lhe responde que o que ali está já é suficiente para estabelecer uma visada biográfica. Para Kopylov, a posição do autor, seus silêncios quanto a mais detalhamentos, é, em sua opinião, uma prova de que Larbaud concedia à geografia de sua vida toda uma fonte de importância primária, um “terreno”, a seara que antecede mesmo a existência de todos os seus livros.

Em resumo, a concepção do próprio Larbaud é que: “Neste *Itinéraire*, deixei inteiramente de lado minha vida privada, e são as residências, os deslocamentos, as excursões que detêm o primeiro lugar, como convém. Distingo também meus trabalhos literários, que de longe me ocuparam, desde a idade de 14 anos” (LARBAUD, 1986, p. 60)⁴⁵.

As residências de Larbaud a que ele se refere são múltiplas. Desde a infância, a vida familiar se deslocava entre três propriedades, em Vichy, Saint-Yorre e Valbois, localizadas todas no Maciço Central da França. E essas constam de seu itinerário, mas não sintetizam exatamente o sentido que ele imprime ao título. Seu território real é a Europa; incluindo também algumas localidades do norte da África, a Grécia e, sonhado, a América, que nunca conheceu, em virtude da saúde frágil e comprometimentos familiares. Essa multiplicidade de endereços chega a confundir, muitas vezes, amigos e editores quanto ao destino de materiais que lhe deveriam ser remetidos. Podemos, a respeito, encontrar várias passagens em cartas de amigos e mesmo de seus editores. Afinal, para onde remeter o texto a ser revisado?

⁴⁵ *Dans cet Itinéraire, j'ai laissé entièrement de côté ma vie privée, et ce sont les résidences, les déplacements, les excursions, qui tiennent, comme il convient, la première place. J'ai fait une place aussi à mes travaux littéraires, qui sont ce qui m'a, de beaucoup, le plus occupé, dès l'âge de 14 ans.*

Ano a ano, a partir de 1902, desde que liberado da férrea tutela materna para organizar sua existência conforme quisesse (p. 32), Larbaud estabelece para si dois tipos de residência: uma fixa, que em alguns casos incluía mais de uma, Paris, quase sempre entre estas, e outras, secundárias, onde podia passar variadas temporadas, fosse dedicado a suas pesquisas, fosse em busca de climas mais amenos para sua saúde, como é o caso de Montpellier, no Midi francês. Em nenhuma, jamais abandonou o trabalho, muitas vezes interrompido apenas para um terceiro tipo de residência, que eram os sanatórios ou estâncias de cura.

No trabalho literário a que alude no *Itinerário*, estão incluídas sua formação escolar, entre preceptores em aulas domésticas, nos períodos de maior enfermidade, internatos e liceus e até a Sorbonne. A esses também pertencem participações em discussões em grupos literários em Paris e, em grande parte, suas descobertas literárias e encontros com autores. Do conhecimento literário, o mapa é extenso e errático em algumas épocas, prática bem típica dos autodidatas. Por exemplo, estudos dos períodos clássicos gregos e latinos, das literaturas inglesa, norte-americana, hispano-americana e da francesa que cobre do século XV à sua contemporaneidade encontram-se em uma mesma entrada, a que corresponde aos anos de 1897 a 1899, tempo de estudo como interno no liceu Banville, de Moulins-sur-Allier, para ele “os anos de exílio”.

Seu autodidatismo, aliado à insubmissão dos programas escolares então instituídos, pode ser confirmado no depoimento dado ao seu biógrafo Aubry sobre os liceus que frequentou, dada como extensiva a todas essas instituições francesas de seu tempo, de que suas lembranças são como de “casas de correção”, e das quais se julga um sobrevivente:

O ensino secundário laico e republicano precisa ser combatido e destruído como a mais perigosa peste. [...] Não aprendi nada lá e os únicos livros que li ali com proveito foram precisamente aqueles que a estupidez dos regulamentos nos obrigava a ler às escondidas (AUBRY, 1949, p. 57)⁴⁶.

As páginas mais extensas do *Itinerário* sobre leituras datam justamente desses anos do liceu Banville, mas aí se refere a leituras extracurriculares, inspiradas por contatos que o autor mantinha em Paris. Estão citados: Huysmans, que o leva à Decadência latina, a Virgílio e Lucrécio; Paul Adam; autores escandinavos e russos; literatura francesa: contato com os clássicos dos séculos XV ao XVII; os românticos, Vigny, Baudelaire, Flaubert, Balzac, etc; e,

⁴⁶ *L'enseignement secondaire laïque et républicain demande à être combattu et détruit comme la plus dangereuse peste. [...] Je n'y ai rien appris et les seuls livres que j'y ai lus avec profit sont précisément ceux que la sottise des règlements nous obligeait à lire en cachette.*

com maior influência, Isidore Ducasse (*Chants de Maldoror*) e Dostoiévski (*Subsolo*); La Bruyère, tão destacado quanto os dois últimos; Montaigne e Pascal; literaturas grega e inglesa. De resto, na escola, tudo lhe soava muito provinciano e empenhavam-no em uma busca autônoma e solitária. O encerramento de *Itinerário* é ainda mais categórico a esse respeito:

Em meu período de formação e aprendizagem, não tive nenhum amigo que estivesse perfeitamente de acordo comigo no que concernisse a nossos gostos literários. [...] Eu me formei sozinho, na *solidão* de minha infância que sempre mantive, tanto quanto possível, entre o exterior e mim. Mas fui influenciado por todos os escritores que nomeei neste *Itinerário*” (p. 60)⁴⁷.

Considerar essa nota também tem o poder de trazer à luz uma peculiaridade da formação intelectual do autor, que nos diz do caminho sempre bifurcado a que ele é submetido, muitas vezes devido às circunstâncias de sua saúde e sua condição familiar de filho único muito resguardado. Essa formação se sedimenta muito ao sabor dos acontecimentos, acarretando, portanto, um mapeamento complexo e difícil de enquadrar, provável definidor de sua inclinação mais por uma geografia que por uma história.

Ademais, fica patente a importância que o “comportamento” geográfico exerce sobre Larbaud quando nos referimos ao título que ele atribui ao manuscrito de apenas quatro páginas, mantido no *Fonds Larbaud* (MS D. 2, f^{os} 1-4), depositado na *Médiathèque Valéry Larbaud*, em Vichy, quando do tratamento de um esboço de seu trabalho literário, “*La géographie de mes livres*”, o que se define por *Georelato*, quando os nomes das obras aparecem devidamente vinculados aos lugares onde foram escritos. No caso, o referenciamento geográfico é muito explícito e aproxima esses dois documentos tão fundamentais para o estabelecimento de um estudo – não deixando nenhuma dúvida quanto à importância que os lugares desempenharam em seu “*métier*”. Seus trabalhos de tradução mais alentados, por exemplo, como os sobre W. S. Landor e Samuel Butler, foram concluídos com algumas residências nos locais em que tais autores nasceram e viveram, isso em mais de um país. Conclui-se, mais uma vez, que as fronteiras para nosso “*Amateur*” eram traçadas tão somente pelo interesse que a literatura lhe despertava.

⁴⁷ *Dans ma période de formation et d'apprentissage, je n'ai aucun ami qui fût parfaitement d'accord avec moi en ce qui concernait nos goûts littéraires. [...] Je me suis formé seul, dans la solitude de mon enfance que j'ai toujours maintenue, autant que possible, entre l'extérieur et moi. Mais j'ai été influencé par tous les écrivains que j'ai nommés dans cet itinéraire.*

2.1.1. UM “BENEDITINO” NA REPÚBLICA DAS LETRAS

Certamente há infinitos caminhos a tomar para se falar de um autor, mas nossas escolhas se dão particularmente em função das relações possíveis de estabelecer entre os domínios da escritura e da viagem, já dito, estreitamente dispostas nas práticas larbaldianas e não apenas essas, mas agregar a elas seu pleno desprendimento em favor da literatura, conforme sua vocação que o tornou conhecido entre os amigos como “beneditino”.

Começamos um pouco por suas leituras de infância, que produziam nele longos “devaneios literários” (LARBAUD, 1986, p. 15). Essas incluíam, entre suas preferências, obras sobre viagens, navegação e explorações geográficas, histórias das colonizações na África e na América, o clássico Julio Verne e outras afins. Faz parte das mesmas atividades sua seção de mapas, ainda hoje muitos conservados em sua Mediateca, que nutriram seus sonhos infantis e o habituaram a evocar outros mundos e que certamente deixaram rastros em sua vida adulta. Não só o gosto pelas viagens, mas, muito além delas, o modo como as realizava, associadas a livros e autores, afinal uma sensibilidade bem treinada, que não se assentava a um mero turista muito provido de dinheiro. No método de Larbaud, para ficar com o termo utilizado por Laforgue e relido por Bachelard, encontramos aquela “(...) tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas” (BACHELARD, 1996, p. 01).

As viagens foram uma constante em sua vida, tal como os livros. Em seus mais tenros anos, sua primeira viagem além do território francês, de que ele confessa não guardar muitas memórias, foi à Suíça, acompanhado da mãe, em visita sentimental dela à terra que abrigou sua família nos anos de exílio vividos pelo pai, republicano, nos tempos de Napoleão III. Dessa passagem no exterior, contudo, conservou-se em sua memória a notável lembrança de não observar distinções ali das cores dos países, em suas divisões, “seu espanto de não ver, sobre a estrada, uma linha de demarcação, vermelha para a Suíça, malva para a França, tal qual ele via nos mapas geográficos” (AUBRY, 1949, p. 12). O valor de tal reconhecimento, feito em idade tão precoce, demonstra o quanto, para, nosso autor, perdurou o questionamento quanto às fronteiras e a ideia subliminar de seu caráter ficcional ou convencional.

Veremos adiante em *Ce vice impuni, la lecture (Domaine anglais)*, que as verdadeiras fronteiras que se impõem para Larbaud são antes baseadas em critérios diversos e obedecem a outros regimes que concernem propriamente a especificidades da literatura. Em sua opinião,

Existe, de fato, uma grande diferença entre o mapa político e o mapa intelectual do mundo. O primeiro muda de aspecto a cada cinquenta anos; está coberta de divisões arbitrárias e incertas, e seus centros preponderantes são muito móveis. Ao contrário, o mapa intelectual se modifica lentamente e suas fronteiras apresentam uma grande estabilidade... (1998, p. 56).⁴⁸

Alcançamos, assim, que o transpor fronteiras para Larbaud estava, prevalentemente, subordinado a critérios gerados pela atividade literária e a viagem estava imbuída de mudanças de outro cunho, isto é, não só consistia em atravessamento de países, da maneira comumente concebida; antes se dava pelo mergulho em determinada literatura, em qualquer caso, sustentado pelo trabalhoso domínio das línguas.

O jornalista e escritor argentino Hector Bianciotti (1930-2012), em sua ficção “*Bonsoir les choses d’ici bas*”, afirma que a viagem para Larbaud se revestia de outros significados: era sempre um tipo de convocação dos lugares como páginas a serem lidas. Bianciotti imagina seu personagem-autor, que não é outro senão Barnabooth, a lembrar um encontro dos dois em Córdoba, na Espanha, ativando a lembrança da “voz a um só tempo surda e enfática” de Larbaud declamando ali um soneto de Gôngora. Para ele, Larbaud “sabia que a viagem era um ato poético, e ele o praticava com fervor, como se lesse um livro mais vasto que os livros” (BIANCIOTTI, 1982, p. 265)⁴⁹.

Além disso, o domínio das línguas e o amor à tradução eram meios libertadores para a emancipação do apenas nacional, desejo que o movia para fora de qualquer tipo de fronteira xenofóbica. Com seu estilo, passou a integrar verdadeiramente uma elite, não destituída de particulares poderes, conforme observa Pascale Casanova, em seu livro *A República Mundial das Letras*; passou a fazer parte de “um clero cosmopolita” (1982, p. 180), encarregado de fomentar a existência de

uma espécie de agentes de câmbio, “cambistas” encarregados de exportar de um espaço a outro textos dos quais fixam, por aí mesmo, o valor literário. Valery Larbaud, grande cosmopolita e grande tradutor, descrevia os literatos do mundo inteiro como membros de uma sociedade invisível, de certa forma “legisladores” da República das Letras... (CASANOVA, 2002, p. 180).

⁴⁸ *Il y a, en effet, une grande différence entre la carte politique et la carte intellectuelle du monde. La première change d’aspect tous les cinquante ans; elle est couverte de divisions arbitraires et incertaines, et ses centres prépondérants sont très mobiles. Au contraire, la carte intellectuelle se modifie lentement et ses frontières présentent une grande stabilité...*

⁴⁹ *Je me rappelle la nuit claire, lointaine, sa voix à la fois sourde et emphatique déclamant le sonnet de Gôngora. Il savait que le Voyage était un acte poétique et il le pratiquait avec ferveur, comme s’il lisait un livre plus vaste que les livres.*

Para a autora, essa “República”, é definida por seu capital intelectual e mundial, estabelecida também sobre leis, muito próprias, à qual também não faltam a dominação e uma escala de valores, com sua aristocracia, distinta, porém, do mundo político e seus regimes, e no qual a literatura é o grande objeto de disputas. E aqui, ela retoma Larbaud, em *Domaine anlglais*, para dar mais vida a esse pensamento:

Existe uma aristocracia aberta a todos, mas que jamais foi numerosa em tempo algum, uma aristocracia invisível, dispersa, desprovida de marcas exteriores, sem existência oficialmente reconhecida, sem títulos e cartas patentes e, contudo, mais brilhante do que qualquer outra; sem poder temporal, mas que detém um poder considerável e tamanho que muitas vezes conduziu o mundo e dispôs do futuro. Foi dela que saíram os príncipes mais verdadeiramente soberanos que a história conhece, os únicos que, durante anos e, em alguns casos, séculos após sua morte dirigem as ações de muitos homens (*apud CASANOVA*, p. 37-38).

O poeta andante, como se definia, “introdutor e intermediário”, viajava com esse mapa na mão. Apropriadamente, Cocteau o denominou “um agente secreto das letras”. Disse, ao rememorar da época quando, em seu grupo, formado por gente de uma geração mais nova, lia-se Larbaud e “os jovens poetas de sua escolta”: “Fizemos, com ele, nossas verdadeiras viagens. E muito tempo Larbaud me evocará uma suntuosa mala diplomática, coberta de etiquetas multicoloridas, plena das mensagens secretas da República das Letras” (*NRF*, 1957, p.24).

Seu lugar de embaixador das letras, tão reconhecido, extrapola os campos reservados aos estudos literários, confirmado também em obras de ficção de outros autores até em nossos dias. Citemos como exemplo a literatura do escritor espanhol Vila-Matas, já apresentado, que em seu livro *História abreviada da literatura portátil*, propõe o personagem Larbaud como “embaixador secreto dos shandys” (2011, p. 52), Larbaud, a quem caracteriza como “o artista portátil por excelência” (2011, p. 48). Ademais, é no mínimo curioso que Larbaud se tranforme em personagem de pelo menos mais três obras de Vila-Matas: *El viajero más lento*, *O mal de Montano* e *Bartleby e Companhia*. Esperamos também, em outros momentos, trazer o Larbaud personagem de outras ficções, direta ou indiretamente declarado.

A vasta atmosfera condensada pelas vivências de Larbaud em torno da permeabilidade no conceito de fronteiras acarretou precocemente sua franca recusa de tudo que considerava nacional como acanhado e estreito, principalmente quando ele pensava o mundo político em relação ao mundo literário, como vimos, e considerava suas diferenças ou não correspondências. A absorção desses sentimentos foi uma determinante no trabalho de

toda a sua vida, torcendo, de muitas maneiras, as trajetórias que desenvolveu dentro da literatura. Para ele, todas as instâncias da literatura mantinham uma forte conexão, formavam uma extensa rede que incluía da leitura à escrita, e esta adquiria todas as possíveis expressões, na crítica, na tradução, na ficção, pois todas se intercambiavam. Suas práticas literárias restaram marcadas por um certo tipo de indiscernibilidade ou de difícil classificação.

A consequência de se colocar nesse lugar, obedecendo a um projeto pessoal derivado da sua empedernida inclinação de “amador”, foi a consolidação do que ele próprio definiu como uma “militância”, que compartilha de suas primeiras visões dos processos que ocorrem na literatura. Em carta de 1901, então à idade de vinte anos, vamos encontrá-lo a encorajar seu amigo Marcel Ray a publicar na França uma tradução do *Fausto* do poeta austríaco Nikolaus Lenau (1802-1850), ao mesmo tempo em que também se considera capaz de expressar o que pensava como ideal para a literatura, nos seguintes termos: “Sou da opinião que se faça entrar uma grande corrente de espírito estrangeiro na França. Em minha pequena esfera, “invado” a literatura francesa, à frente de uma tropa de americanos, de ingleses, e logo, penso, de australianos e de canadenses...” (1979, p. 60).

Segundo Françoise Lioure, apresentadora e comentadora da correspondência desses dois amigos, em Larbaud se observa uma atitude contra toda limitação, mediada pela vontade de internacionalismo que “se impõe muito cedo em sua atividade literária por uma ação militante em favor das trocas entre os povos por meio do trabalho crítico e da tradução” (LIOURE, 1979, p. 20).

Do seu trabalho de crítica, a radicalidade de seu posicionamento contra o nacional é levantada a favor da expressão de cada literatura, acolhimento por excelência da voz de cada povo, e que todos contribuíssem com suas peculiaridades. É o que testemunhamos nos comentários que ele emite a respeito da obra de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, em carta já mencionada:

“*Don Segundo Sombra*” [...] é certamente o mais americano de seus livros, tanto pelo tema quanto pela língua na qual você o escreve. Sei bem que todos os seus livros são americanos por suas temáticas e que você foi um dos primeiros a romper completamente com a tradição que fazia das literaturas da América Latina as vassalas e imitadoras das literaturas europeias. [...] Você penetrou tanto em seu Continente que tive de fazer um certo esforço para segui-lo. Senti-me, por momentos, totalmente despaisado [...] Você voltou completamente as costas ao leitor europeu [...] “*Dom Segundo Sombra*” é o primeiro, tanto está visível nele o caráter americano, quanto

estão ausentes o espírito e a arte da Europa. Ele realizou nosso sonho (LARBAUD, 1962, pp. 20-22)⁵⁰.

No ano anterior, em 1925, Larbaud já publicara um longo estudo sobre as letras sul-americanas em *La Revue Européenne*, “*L’oeuvre et la situation personnelle de Ricardo Güiraldes*”, em que analisa uma renovação dessa literatura pela corrente hispano-americana, tendo como motivo central uma crítica à obra do autor argentino (L’HERNE, 1992, p. 351).

Transitando pela tradução, esta foi praticada sempre em seus estudos de línguas estrangeiras, como um expediente que lhe auxiliava na fixação do aprendizado e, ao mesmo tempo, foi um meio efetivo para aquisição do conhecimento literário. Ou, como ele mesmo confessa, por um “Primitivo instinto de apropriação” (LARBAUD, 1997, p. 70). Aliás, pode-se afirmar que a tradução esteve sempre presente no imaginário do futuro autor de *Sob a invocação de São Jerônimo*, pois foi como tradução fictícia do grego que ele publicou, no ano de 1900, a plaquete de uma comédia religiosa, *Les Archontes ou la liberte religieuse*, sob o pseudônimo de L. Hagiosy, ao que tudo indica, inspirado nas traduções do grego feitas pelo poeta e romancista belga Pierre Louÿs (1870-1925) das obras *Aphrodite* e *Les Chansons de Bilitis* (MOUSLI, 1998, p. 62).

No mesmo período, enquanto se ocupava de suas leituras inglesas, suas tentativas tradutórias passavam por trechos de uma história do Canadá, pelo romance *A Casa das sete torres*, de Nathaniel Hawthorne, por páginas de Edgar Poe, Thomas de Quincey, poemas de Rossetti, de Swinburne e sonetos de Milton (AUBRY, 1949, p. 61). De todos esses ensaios a que se entregava, poucos restaram. Seu primeiro trabalho nessa área que mereceu, de sua parte, uma publicação foi *La Complainte du Vieux Marin*, da obra *The Rhyme of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, em 1901, edição paga pelo próprio tradutor, precedida de um longo estudo sobre o poeta inglês. Anos mais tarde, em 1911, considerando insatisfatório seu resultado, Larbaud publicará nova versão dele, *Chanson du vieux Marin*, como um pedido de perdão para com sua primeira vítima: “*cette amende honorable envers ma première victime*” (1949, p. 167).

As tentativas de escrever mesclavam-se, desse modo, com o estudo de línguas e ensaios de traduções e de crítica literária. Fascinado pela literatura de língua inglesa,

⁵⁰ « *Don Segundo Sombra* »[...] *est certainement le plus américain de vos livres, tant par son sujet que par la langue dans laquelle vous l’avez écrit. Je sais bien que tous vos livres sont américains par leur sujet et que vous avez été un des premiers à rompre complètement avec la tradition qui faisait des littératures de l’Amérique latine les vassales et les imitatrices des littératures européennes. [...] Vous vous êtes tellement enfoncé dans votre Continent que j’ai dû faire un certain effort pour vous y suivre. J’étais par moments tout à fait dépaysé [...] Vous aviez si complètement tourné le dos au lecteur européen [...] « Don Segundo Sombra » est le premier tant y est visible le caractère américain, tant l’esprit et l’art de l’Europe en sont absents. Il rélise notre rêve.*

considerava-se já um anglicista. Nesses termos, propõe ao editor da revista, Karls Boès (1866-1914) os seus serviços: “Sou um anglicista. Ocupo-me bastante especialmente das canções populares da Escócia e da Irlanda. Eu poderia enviar-lhe tanto quanto lhe apetecesse sob a rubrica. Uma obra estrangeira em tradução” (*Apud Aubry, 1949. pp. 62-63*). Sua primeira investida obteve êxito e inaugurou, por assim dizer, sua vida pública de tradutor, com alguns fragmentos retirados do folclore celta: “‘*Ballads and Songs*’, *version en prose d’une ballade irlandaise*, ‘*Anne de Lochryan*’, *d’une ‘Chanson du Tabac’ (séc. XVIII)*, *d’une complainte écossaise*, ‘*Saphia*’, *d’un fragment du ‘May-Pole’ et d’une chanson en patois du Northumberland*, ‘*Mollee*’” (*Cahier L’HERNE*, p. 324).

Outras propostas ficaram aparentemente submersas em suas atividades de estudante, agora, da Sorbonne, os vários projetos de escrita e suas múltiplas viagens. Assim ocorreu com o estudo crítico sobre Walt Whitman que preparava para a mesma revista, que não será publicado conforme suas expectativas, mas apenas em 1918 pela *NRF*, como apresentação a uma tradução coletiva do poeta americano, concebida por André Gide, que lhe repassa a tarefa de coordenação daquela edição. Nesse meio tempo, porém, o prestígio de Larbaud já se encontra consolidado, pois, em 1908 já publica *Barnabooth* e as novelas “*Portrait d’Éliane à quatorze ans*” e “*Dolly*” (1909), o romance *Fermina Marquez* e mais duas novelas: “*Le Couperet*” (1910), “*Rose Lourdin*” (1911) e, em 1913, as *Obras Completas de Barnabooth*.

Limitando-nos a 1913, no momento, fazemos notar que foi justamente em novembro daquele ano que foi publicado o primeiro texto de Larbaud sobre a tradução. “*De la Traduction*” é uma clara demonstração do quanto foi contínua sua atuação nesse campo e uma medida de seu engajamento para além de apenas “*passeur*” na literatura. Esse texto, posteriormente, foi amalgamado à *Sob a Invocação de São Jerônimo*.

Enquanto transcorreu o tempo entre aquela primeira tradução de Taylor Coleridge e outras realizações, Larbaud esteve em permanente e febril ação na tarefa de traduzir, tanto em viagens quanto colaborando com revistas literárias: em 1904, escreve para a revista *L’Oeuvre d’art international* o artigo “*Les Anges de la littérature*”, baseado na obra do inglês George Meredith (1828-1909), *O Egoísta*; e, a partir de 1908, principalmente em *La Phalange*, dirigida por Jean Royère (1871-1956), são fartos os artigos sobre autores ingleses (assinava uma coluna denominada “*Lettres anglaises*”), que resumimos apenas citando alguns nomes neles envolvidos: Thomas Carlyle, John Murray, Thomas Hardy, G. K. Chesterton, H. G. Wells, Digby Dolben, Oscar Wilde, entre outros. E muitos fragmentos traduzidos, como de Francis Thompson, R. L. Stevenson, William Ernest Henley, W. S. Landor e Arnold Bennett, além de envolver-se em diversas polêmicas sobre outros escritores e obras.

Nessa mesma revista, Larbaud publicou também suas primeiras novelas, que já citamos e vão compor depois suas “*Enfantines*”: “*Portrait d’Éliane à quatorze ans*” (1908) e “*Dolly*” (1909), até ser arrebatado pela *Nouvelle Revue Française*, por intermédio de Gide, em 1910. Ano a partir do qual os escritos para *La Phalange* tornam-se mais e mais esporádicos, dadas as exigências contratuais da *NRF*, difíceis de serem correspondidas pelo senso libertário que o orientava.

Deixando de lado suas relações com as revistas literárias, por si mesmo um longo capítulo na vida de Larbaud, já muito estudado, e que arrematamos apenas dizendo que, num crescente, suas produções se voltam, quase com exclusividade para a *NRF* a partir de 1911, incluindo aí suas obras de ficção. E, sem outros comentários, queremos voltar ao estudo sobre Walt Whitman, cuja descoberta tanto o fascinou, e que, por isso mesmo, adquire grande importância, não só na área da tradução, como também da escrita larbaldiana. Afinal, aos vinte anos, ele bradava ao mundo ser um whitmaniano, e, pelo que se sabe, apenas James Joyce, duas décadas depois, vai ocasionar semelhante impacto em sua visão da literatura.

Em 1913, Gide participa, em carta, o projeto de tradução coletiva de poemas de *Folhas de Relva*, solicitando sua colaboração para organização do volume assinado por diversos autores. Como vimos, Larbaud já esboçara um estudo sobre Whitman alguns anos antes. Para o projeto, além dos dois, são convidados Jules Laforgue, Jean Schlumberger, Francis Vielé-Griffin, e Claudel, que declinará do convite em razão de suas divergências com Gide em função dos debates morais que sustentaram, em 1914, em torno do homossexualismo de algumas passagens de *Subterrâneos do Vaticano*, e também pelo mesmo motivo encontrado por Claudel na poesia whitmaniana.

Contudo, em consequência da guerra de 1914, o projeto será adiado até setembro de 1918, e *Oeuvres choisies* de Whitman aparecerá precedido de um amplo estudo, atendendo sugestão da editoria da *NRF*, assinado por Larbaud, que ainda se encontra na Espanha, trabalhando fortemente na tradução de obras de Samuel Butler, por solicitação de Gaston Gallimard. Cabe a ele, pois, além de participar da publicação como tradutor, ser também seu apresentador, atendendo a apelo de Gide:

Penso, com Coupeau e Gallimard, que o melhor seria que assumisses a direção da questão; estás mais bem qualificado que qualquer um de nós para assumi-lo. Se nisso consentires, conforme espero, eu te enviarei a coleção das traduções que recolhi. Há o suficiente para formar um volume bastante

espesso, que será aberto muito engenhosamente por teu prefácio (GIDE, 1989, pp. 159-160)⁵¹.

A estadia de Larbaud na Espanha dura de 1915 ao início de 1920. Dispensado do serviço militar por motivos de saúde, e após a tentativa de servir, em Vichy, como enfermeiro de feridos no conflito, o autor muda-se para o outro lado dos Pirineus como correspondente de *Le Figaro*, residente principalmente na cidade de Alicante. Esse período, mais que sua intensa atividade de tradução da obra do escritor inglês Samuel Butler, foi rico em conhecimento de autores hispânicos, entre estes, Ramón Gomez de la Serna, de quem se tornará tradutor, e Gabriel Miró, de quem também encaminhará a entrada na França. Um dos resultados das afinidades e dos afetos desenvolvidos naquele país vizinho será o artigo escrito em 1924, contra a deportação de Miguel de Unamuno pelo regime de Afonso XIII, para o arquipélago das Canárias (*in Cahiers l'Herne-LARBAUD*, 1992, p. 222).

Essas rápidas tomadas demonstram, de uma forma bem ampla, o quanto a vida do autor se pautou sempre entre atividades bem variadas, nas quais incluía sua criação pessoal (em 1902 já dá forma a *Barnabooth*), e que ele nunca deixou de despender esforços para a divulgação de literaturas estrangeiras nas revistas mais influentes da França, fosse através da tradução, fosse pela dedicação à crítica, ou mesmo na pura defesa de seus escritores.

O traço mais peculiar de Larbaud é que, enquanto “varria” todo o campo literário, seu interesse voltava-se especialmente para a valorização de autores que julgava injustamente esquecidos, altos valores que para ele permaneciam no limbo do mercado editorial regido pelos que definia com desprezo de “profissionais” e, com o mesmo empenho, para a descoberta de novos talentos, que batiam cabeça no mesmo emaranhado.

Nessa “esfera”, Larbaud realmente se estabelece como um pioneiro no cenário francês de seu tempo. Será ele a restituir à corrente contemporânea figuras como Maurice Scève (1500-1564), Jean de Lingendes (c. 1580-1615), Antoine Heroët (1492-1568) e tantos outros, não apenas da literatura de seu país ou da Inglaterra que, nesse particular, tem em sua opção para defesa de tese na Sorbonne um autor inglês totalmente desconhecido na França, bem como pouco lembrado em sua pátria, o inglês Walter Savage Landor (1775-1864). Ainda como exemplo, podemos citar seu interesse pelas literaturas de língua espanhola, italiana, alemã, portuguesa e até poetas australianos e sul-africanos.

⁵¹*Je pense avec Coupeau et Gallimard que le mieux serait que vous preniez la direction de l'affaire, vous êtes mieux qualifié qu'aucun de nous pour l'assumer. Si vous y consentez, ainsi que je l'espère, je vous enverrai la collection des traductions, que j'ai recueillie. Il y a de quoi former un assez épais volume, qu'ouvrira fort ingénieusement votre préface.*

A um grande momento, assistimos quando o vemos considerar Antoine de Nervèze (c. 1570-c. 1622) como um dos muitos elos entre Pierre de Ronsard (1524-1585) e Jean Racine (1639-1699), citação mais que ilustrativa de seu senso pleno de mobilidade:

Ó, Antoine de Nervèze, – eu te interpelo através destes séculos como interpelas teus personagens, – pequeno Precioso, distante ancestral da Elegia em prosa francesa, permite que pelo próximo tricentenário de tua morte, que não será de outro modo comemorado, eu te dedique esta Elegia em prosa sobre o grande prazer solitário e moroso da Leitura, - e quando eu me houver tornado “um pequeno esquecido do começo do século XX”, [...] e que meus livros tenham seguido a sorte das outras coisas vãs e perecíveis, possa um erudito (mas que ele seja letrado!) escrever meu nome perto do teu (LARBAUD, 1998, p. 50)⁵².

Ao mesmo tempo, seu empenho em divulgar autores novos, desconhecidos, também está confessadamente ligado a sua concepção de crítica, à qual atribui o papel fundamental de correção dos hábitos firmados, exemplificados pela concessão de prestígio apenas aos mesmos talentos já consagrados, contrários a todo sopro de originalidade, tanto quanto àqueles ávidos “apenas de sucesso imediato” (1979, p. 34).

Henry Levet é um dos casos mais emblemáticos do empenho e da associação de viagem e literatura em sua vida, tudo o que ilumina a aura de trabalho para ele. Trata-se do poeta Henry Jean-Marie Levet (1874-1906), que ele havia descoberto em 1902, de acordo com registro, de maio daquele ano (1979, p. 88). Como toda descoberta, nosso autor se mostra motivado pela determinação de agregar valores reconhecidos como merecedores de introdução na corrente literária, para o ganho geral. Nesse caso, seu esforço era justificado pelo fato de Levet, poeta de grande reputação pela qualidade de seus poemas, ter alcançado restrita circulação, tanto por seu caráter pessoal quanto por sua morte precoce.

Então, em 1911, acompanhado de outro poeta francês, Léon-Paul Fargue (1876-1947), empreende viagem a Montbrison, terra de Levet, onde visitam os pais do poeta, numa tentativa de convencê-los a publicar a obra do autor. De volta, autorizado pela família, lança-se em uma frenética busca por poemas esparsos de Levet, publicados em algumas revistas, que vai recolhendo pelas bibliotecas de Paris, e apresenta várias propostas para editá-lo. Finalmente, em 1921, por *La Maison des Livres*, de Adrienne Monnier, é realizada a publicação de *Cartes Postales et autres textes*, em sessão com diálogo entre ele e Fargue. O

⁵²Ó Antoine de Nervèze, - je t'interpelle à travers cet intervalle de trois siècles comme tu interpelles tes personnages, - petit Précieux, lointain ancêtre de l'Élegie en prose française, permets que pour le prochain tricentenaire de ta mort, qui ne sera pas autrement commémoré, je te dédie cette Élegie en prose sur le beau plaisir solitaire et morose de la Lecture, - et quand je serai devenu, à mon tour, d'écrivain peu connu oublié, quand je serai “un petit oublié du commencement du XXe siècle”, [...] et que mes livres auront suivi le sort des autres choses vaines et périssables, puisse un érudit (mais qu'il soit lettré!) écrire mon nom près du tien.

evento mereceu muitos cumprimentos de escritores, entre estes, Marcel Proust e Logan Pearsall Smith. Os poemas de Levet serão reeditados em 1943 por Jean Paulhan, na coleção da Gallimard. Nosso exemplar é de uma edição de 2001 (*Cartes Postales et autres textes, précédés d'une conversation de Lón-Paul Fargue et Valery Larbaud*).

De qualquer forma, Larbaud considerava seu “verdadeiro ofício: homem de letras preguiçoso” (1980, p. 219), em horas mais generosas, “*amateur*” é verdade. Não cessa de descobrir um novo poeta. Assim foi com Alexis Léger (Saint-John Perse) e Emmanuel Lochac, para ficar apenas com alguns exemplos na língua francesa, independente dos resultados alcançados. A mesma dinâmica era corrente quanto aos autores para traduzir: Samuel Butler, Ramón Gómez de la Serna, e outros, que permaneceram mais obscuros.

Tudo isso se justifica no domínio da tradução, sendo também significativa a atenção dispensada aos que lhe precederam nesse campo, dos tradutores do denominado “Século de Ouro” e suas “*Belles Infidèles*”, que traduziu Tácito (*Ce vice impuni, Domaine français*, 1968, p. 162) aos mais próximos no tempo, como Chateaubriand e Baudelaire, e, mais que isso, reconhece a necessidade de uma história que faça justiça a toda uma corrente de tradutores e pensadores da tradução, franceses e ingleses, responsáveis pela circulação da literatura entre ilha e continente. Essa sua preocupação pode ser acompanhada em vários ensaios da coletânea de seu *São Jerônimo*, mais precisamente em “A. Fraser Tytler”. “Alegrias e Proveitos do Tradutor” e “*El Cuento de Nunca Acabar*” (p. 70, 91 e 94, citando aqui a tradução de Joana Angélica d’Avila Melo, edição de 2001).

Especialmente a crítica e a tradução o levarão ao lugar reconhecido por Pascale Casanova, em a *República Mundial das Letras*:

Foi um escritor, Valery Larbaud, o primeiro a desejar o advento de uma “internacional intelectual”, e a clamar, com valentia, pelo nascimento de uma crítica literária internacional. Tratava-se para ele de romper com os hábitos nacionais que criam a ilusão da unicidade, da especificidade e da insularidade, e sobretudo de acabar com os limites estabelecidos pelos nacionalismos literários (CASANOVA, 2002, p. 20).

Nota-se quase uma constante nos biógrafos e comentadores de Larbaud o quanto o ato de escrever lhe era prazeroso. Ao mesmo tempo, ele recebeu muitas advertências por parte de amigos quanto às desvantagens que a crítica e a tradução poderiam acarretar para a sua carreira autoral. Em mais de uma ocasião Gide e Ray emitiram opiniões abertamente sobre o assunto. Mas foi este último que, em 1928, diante do gigantesco comprometimento do amigo na tradução de *Ulisses*, de James Joyce, compara-o a um beneditino: “De uma vez por todas,

decidi que amava mais em você o artista que o beneditino, e que eu me inquietaria todas as vezes que o segundo causasse prejuízo ao primeiro” (1980b, p. 120)⁵³. Em “*Portrait plaisant*”, de que já falamos, Ray torna a esse assunto de sacrifício de Larbaud no trono da tradução:

Valery Larbaud sabe como homem de qualidade as línguas antigas e modernas, como se ele jamais as tivesse aprendido. Onde ele teria a ocasião e o lazer para isso? Ele passou por quatro ou cinco colégios como por maus hotéis, visitou alguns sepulcros no cemitério da Sorbonne, e muito cedo, tendo recebido licença, ensinou a quem quisesse ouvi-lo Samuel Taylor Coleridge e Walt Whitman (antes que ele fosse descoberto por Bazalgette), e aquele outro americano subversivo, Thoreau, e o precioso John Donne, e Walter Savage Landor, e os Castelões do Antigo e do Novo Mundo. Nutrido de Malherbe, mastigando toda noite o loureiro de Laforgue e de Rimbaud, anunciou Henry J. M. Levet, e Léon-Paul Fargue, e Paul Valéry, e aquele marajá das Iles Sonnantes, Alexis Saint-Léger-Léger (in *Magazin Littéraire* n° 171, 1981, p. 31).⁵⁴

Devemos notar que, as palavras dessa nota, como outras anteriores, já não são de “*reproche*” ao amigo, por negligenciar sua obra pessoal, mas de alto reconhecimento, por saber que, em sua prodigalidade, Larbaud se comporta com pleno e sincero desprendimento, concedendo a mesma dignidade a todas as suas atividades literárias, seja de criação própria, de tradução ou de crítica. E isso é o verdadeiro substrato do “*riche amateur*”, que um dia Larbaud transferiu a Barnabooth, também generosamente, para não deixar de fora a avaliação que concebe sobre o meio literário e suas práticas. Ele toma isso também a si como um dever de ofício.

Uma curiosidade, voltemos a Saint-John Perse, lembrando que ele conta que, contra sua vontade, fez parte de um “singular” clube literário arregimentado por Larbaud, o “John Donne Club” (1957, p. 15), composto apenas de seis membros, três franceses e três ingleses. A contribuição dos filiados seria apenas uma publicação anual de algum estudo literário sobre o poeta elisabetano, por quem Larbaud nutria especial admiração, tanto pela obra quanto por

⁵³ *Une fois pour toutes j'ai décidé que j'aimai mieux en vous l'artiste que le bénédictin, et que je m'inquiérais toutes les fois que le second ferait tort au premier.*

⁵⁴ *Valery Larbaud sait en homme de qualité les langues anciennes et modernes, comme s'il ne les avait jamais apprises. Où en aurait-il eu l'occasion et le loisir ? Il a passé dans quatre ou cinq collèges comme dans de mauvais hôtels, visité quelques sépulcres au cimetière de la Sorbonne, et aussitôt, en ayant pris licence, il a enseigné à qui voulait l'entendre Samuel Taylor Coleridge, et Walt Whitman (avant qu'il ne fût découvert par Bazalgette), et cet autre Américain subversif, Thoreau, et le précieux John Donne, et Walter Savage Landor, et les Castellans de l'Ancien et du Nouveau Monde. Nourri de Malherbe, mâchant chaque nuit le laurier de Laforgue et de Rimbaud, il a annoncé Henri J. M. Levet, et Léon-Paul Fargue, et Paul Valéry, et ce maharajah des Iles Sonnantes, Alexis Saint-Léger-Léger.*

sua vida pessoal. O mesmo convite, com o seguinte convencimento, foi feito a André Gide, que se tornou um dos afiliados franceses ao clube:

O que você pensa desse John Donne Club? Aconselho vivamente a você que aceite. Trata-se apenas de atrair a atenção da crítica corrente e, em seguida, do público, sobre um grande místico, que foi um pouco em seu tempo (fim do séc. XVI-começo do XVII), o que Rimbaud é entre nós ⁵⁵.

Com esse exemplo, oferecemos mais uma demonstração do comprometimento de Larbaud, investido do papel de intermediário entre os diversos espaços literários, não importando se a modalidade fosse a crítica, a tradução ou a própria escrita para enfatizar sua plena compreensão dos processos em que firmava sua fé de ofício. A comparação com Rimbaud explicita também o quanto, nessa atividade, ele buscava aproximações entre tempos e lugares, conforme sua visão da República das Letras.

Finalmente, não queremos deixar de fora a relação de Larbaud com a língua portuguesa, seus contatos com Brasil e Portugal. Com o primeiro, num contato mais direto: ele viajou a Portugal em 1926 e lá, além de uma conferência sobre Maurice Scève, manteve intensos intercâmbios com escritores e artistas. Dessa viagem, resultou a publicação “Cadernos” (1927), contendo o conjunto de textos “*Lettre de Lisbonne à un groupe d’Amis*”, “*Divertissement Philologique*” e “*Écrit dans une cabine du Sud-Express*”, sobre o que não nos alongaremos por já haveremos tratado deles no trabalho de conclusão de curso, em 2014, com o título “Textos portugueses de Valery Larbaud”, disponível nos arquivos da bce/UnB.

Sobre suas relações com o Brasil, o melhor documento é o livro de Pierre Rivas, *Dernière tentation de Valery Larbaud: le Brésil* (Cahiers des Amis de Valery Larbaud, 2005). Através desse autor, que também aborda o assunto em outras duas publicações, *Diálogos Interculturels* (HUCITEC, 2005) e *Encontro entre Literaturas: França-Portugal-Brasil* (HUCITEC, 1995), é possível obter fartos dados sobre o assunto: correspondências com autores brasileiros, visitas na França, etc. Mas é do livro de memórias de Augusto Frederico Schmidt, *As Florestas*, que escolhemos um depoimento que nos satisfaz sob vários ângulos, principalmente por sua visada muito pessoal e poética:

Apesar da doença, da impressão de ruína física, não é nada constrangedora a visita ao admirável escritor. Valéry (*sic*) não se mostra desinteressado, nem em estado de desespero. Suas pernas não obedecem mais, seus lábios estão

⁵⁵ *Que pensez-vous de ce John Donne Club? Je vous conseille vivement d’accepter. Il ne s’agit pas que d’attirer l’attention de la critique courante, et par suite du public, sur ce grand mystique, qui fut un peu, dans son temps (fin du XVI^e-début du XVII^e), ce que Rimbaud est chez nous.*

meio crispados, mas há os olhos do criador de Barnabooth que são vivíssimos, curiosos e parecem alegres, rindo-se para os seres e para o sol da tarde de primavera que entra pelas janelas. Todo o amor pela existência, todo o espírito, toda a inteligência do mestre das letras francesas se espelham, se revelam, estão por assim dizer concentrados nesse par de olhos cinzentos, de cor esgarçada e indecisa, olhos que viram muitas coisas; que se detiveram em muitas fisionomias, olhos que souberam contemplar o que havia de melhor, de mais belo, de mais saboroso neste reino da terra. Tudo o que restava da mocidade, das viagens, dos amores, da essência da vida de Valéry Larbaud, se guardava nos seus olhos... (SCHMIDT, 1997, p. 218).

Essa crônica de Schmidt, cujo título é simplesmente “Larbaud”, está datada de 5 de março de 1958, portanto pouco mais de um ano após sua morte. Ela aqui alcança uma importância especial porque revela a boa disposição do francês em receber os autores brasileiros em sua morada, mesmo no fim de um processo tão doloroso, que foram seus últimos vinte e dois anos de vida, preso a uma cadeira de rodas e carente de comunicação oral. Ao mesmo tempo em que testemunha que, no alcance de suas reduzidas possibilidades, ainda lutava para manter vivo seu vínculo com a literatura do mundo, o curto texto de Schmidt, talvez por ser próximo a nós pela nacionalidade, dimensiona, além do mais, de uma maneira mais aproximada, a desoladora paisagem final da vida de Larbaud, como se também estivéssemos lá, diante dele.

Sua situação nos suscita interrogações. O que fora feito daquele “eterno peregrino” a quem apelava Gide em 1913? Do brilho dos endereços participados, de tantos e incessantes movimentos? E sua imensa Thebaida, cujos domínios extensos estavam divididos por línguas e países? Esta já havia sido incorporada pela prefeitura de Vichy, um destino bem definido.

Mas o que dizer desse homem que falou tantas línguas, reduzido ao mutismo? Teria ele feito algum inconfessável voto de calar-se? Finalmente Larbaud vivia num tempo lento e voltado ao infinito silêncio no mundo exterior, talvez àquele silêncio que não logrou alcançar São Jerônimo. Seus dias eram consumidos tão somente em ler dicionários.

Aparentemente, no centro do que foi vivido, consumada a obra, vibrava a intensidade de quem soube reconhecer sua vocação. Quem sabe pudesse recordar-se do que escreveu em *São Jerônimo*, de quem desejou seguir também o exemplo de tradutor, e repetir com mais justificada convicção: “farei de minha arte um ofício, minucioso, sofrido, modesto – “o chão bem varrido” – e a arte, se me for dada por acréscimo, se aplicará antes a esse ofício” (1997, p. 57)⁵⁶.

⁵⁶*(C'est pourquoi, pensant reconnaître en moi une vocation d'écrivain, je me méfierai de l'oeuvre personnelle qui peut si bien être, à mon insu, oeuvre de vanité et inutile au monde, et je suivrai son exemple de traducteur,) je ferai de mon art un métier, minutieux, malaisé, modeste – “le pavé bien balayé” – et l'art, s'il m'est donné par surcroît, s'appliquera d'abord à ce métier.*

Hoje, a bandeira que hasteava em seu refúgio, quando se encontrava em Vichy, dorme dentro de uma vitrine na Mediateca daquela cidade, bem recolhida, pudemos vê-la, estática, mas preservada, muda, porém forte disseminadora de mensagens da República das Letras.

Como podemos concluir nosso pensamento senão recorrendo à lembrança de sua criação do “Club John Donne”, para o qual desejava apenas a sobrevida de seus portentosos versos e sua enriquecedora herança? Para ele, hoje, se dobram os “Cahiers Valery Larbaud” e o prêmio literário anual que leva seu nome. Em consequência de sua determinação, e de outros, Donne é um poeta inesquecido. Em língua portuguesa, Donne foi ressignificado dos séculos certamente por literatos iluminados pelo mesmo furor literário. Dentre algumas traduções, podemos citar *Sonetos de Meditações* (1985), *Poemas eróticos* (1995) e a edição bilingue *Meditações* (2007), este último em tradução de Fabio Cyrino. E quem poderá medir a força de quem os precedeu, à custa de que esforços e devoção?

De Larbaud, sabemos que punha toda a sua alma em tudo o que se referisse à literatura e, de poetas como Schmidt, precisamos reverenciar sua não modesta participação nessa corrida de revezamento. Mas suas andanças construtoras de um imenso mapa intelectual e literário do mundo. E de sua obra.

2.2. OBRAS COMO INTENSIDADES

A palavra e o devir literário vão desdobrar-se nas obras literárias propriamente escritas por Larbaud. Julgamos interessante interpor, nesta altura, alguns dados do pequeno volume *Notes pour servir à ma Biographie (An Uneventful One)*, transcrição de um pequeno caderno escrito de próprio punho pelo autor, atendendo a solicitação do jornalista e escritor Maurice Martin du Gard (1896-1970), editor da revista *Nouvelles Littéraires*, que, à época, trabalhava em um projeto pessoal, *Les Mémorables*, uma espécie de galeria dos intelectuais entre os anos 1920 e 1940. O fato é que, logo após a morte do autor, vários artigos foram publicados por du Gard, em jornais e revistas, com base nesse material. Finalmente, em 2006, Claire Paulhan publicou a íntegra de seu texto, acompanhada de apresentação e posfácio de Françoise Lioure, detalhando o confuso caminho de *Notes*.

O conteúdo dessas notas adquire para nós um matiz especial justamente porque é a voz de Larbaud que discorre sobre todas as suas atividades literárias e tece considerações sobre as sutis diferenças que envolvem cada uma delas em seu exercício como escritor de obras de imaginação, de crítica e de tradução, que para ele estabelecem trânsitos de aproximação e gradação.

A rigor, o manuscrito endereçado a du Gard tem como finalidade expressa dar uma resposta à questão que lhe é proposta sobre a descrição de uma jornada de trabalho. Quanto a isso, Larbaud adianta dois princípios régios: “Viver para trabalhar” e “Mínimo de método”. Como desdobramento desses dois itens, ele fala, para começar, das “obras de imaginação” e seus imperativos: trabalho constante, quase sem interrupção, a partir de motivos extraídos das fontes mais diversas, principalmente surgidas em seus momentos de lazer, como uma leitura aleatória, a lembrança de um quadro contemplado, a audição de uma música, etc., substâncias todas aproveitáveis. De seu ponto de vista, esse é o trabalho mais destituído de método, uma vez que ele pode ser resultado de longas e distintas acumulações, que podem irromper a qualquer momento, aflorando, sempre com intensidade, mesmo naquilo que pode parecer um tempo de grande ociosidade. Isso não dispensa o esforço volitivo e consciente para sua materialização e, posteriormente, para seu polimento.

Esse trabalho, que “reina sobre a vida”, é como “o desejo, como o amor [...]. Mas como ele é desinteressado, em suma, é com o amor que ele mais se assemelha. Ele dá o prazer de se sentir criador.” (2006, p. 42). Em suma, o processo de maturação tem seu tempo próprio

e ocorre fora do papel, conferindo à criação o estatuto de uma potência virtual, totalmente entregue ao devir.

Quanto ao que nomeia como formas de trabalho “menos intensas”, numa certa escala, ele inclui a crítica e a tradução, tida também para ele como uma replicação da primeira, nestes termos: “no que concerne às obras literárias escritas em língua estrangeira, a tradução é, talvez, no fundo, apenas uma forma de crítica [...]” (LARBAUD, 1997, p. 70). Mais humilde, porém mais prazerosa, conforme o autor, mas que exige, em contrapartida, maior paciência, atenção, inteligência e pesquisa. Por seu lado, a crítica também demanda outro nível de busca, como anotações, reflexões. Na tradução, em especial, que considera como uma recriação, em “segundo grau”, para ele, subsiste um instinto de plágio (LARBAUD, 1997, p. 55). Nesses dois casos, há uma variação em seu a-método: horas fixas e regulares, “mas não demais, nada de rigorosamente ordenado” (p. 56).

Apresentado esse diversificado quadro, Larbaud considera mesmo insuficientes todas as informações oferecidas para lhe definir um dia de trabalho. Sublinhando que esse é o princípio fundamental e determinante de sua biografia (1997, p.60), a tal ponto que, para salvaguardá-lo, no espaço de dez anos, entre 1901 e 1911, passa aos olhos da família (apenas mãe e tia) e seus amigos como um incapaz (“*propre à rien*”), sem se decidir por uma carreira ou mesmo administrar a fortuna familiar. Ele se queixa: “Minha ociosidade aparente, minhas estadias sem utilidade visível no estrangeiro, minhas viagens, eram consideradas como sinais de inferioridade intelectual, como extravagâncias e dissipações” (1997, p. 62).

Esse tempo “ocioso” foi motivo de lendas em Vichy e Paris, do rico intelectual em viagens permanentes. Mas, ele mesmo confessa uma necessidade de solidão e independência para construir o seu caminho. A propósito, Larbaud admite que não realizou grandes sacrifícios voluntários em benefício de seu trabalho literário. Em sua visão, circunstâncias completamente fora de seu controle foram escavando suas trilhas. Elenca causas ligadas a sua constante vulnerabilidade a enfermidades, com a permanente possibilidade da morte, que o adestrou para a solidão e para a relativização da importância concedida à ambição e à vaidade: “Aquilo me fez conhecer também a realidade, a importância, a excelência, como bem realizável, da criação literária” (1997, p. 66).

Em conclusão, para Larbaud, não há discriminação entre “obras de imaginação”, tradução e crítica, marcadamente, exceto por algumas observâncias no modo de sua sistematicidade quanto aos comportamentos que adota em suas realizações. Ao mesmo tempo, como em *Meu Itinerário* e *Géographie de mes livres*, em *Notes*, fica óbvio que a ele interessa antes uma biografia baseada em suas obras que em sua vida pessoal de escritor. E,

mesmo quanto a suas obras, provavelmente prevalecem muito suas palavras sobre “ vaidade ” e “ ambição ”, quando lemos sua correspondência com seu editor holandês Stols, envolvendo as difíceis negociações de direitos autorais e permissão para publicação, reservados por contrato à editora Gallimard, que detém por contrato os direitos sobre a maior parte de suas obras, de que recortamos apenas um comentário do autor:

Eu não já disse a você que recomendei, desde a origem, a Gaston Gallimard para não fazer nenhuma publicidade de minhas obras? [...] Assim, meus livros ocupam, um após outro, seu lugar num público restrito, mas atento. É justamente isso que desejo, pois estou persuadido da verdade que D'Annunzio assim formulou: “ A verdadeira glória é póstuma ”. Minha ambição é muito alta: meu sonho é figurar um dia, depois que minha obra cair em domínio público, numa coleção dos Clássicos Garnier. [...] E depois, ele me trata como amador, se quiseres, como artista (é a mesma coisa) e não como industrial da caneta (1986, p. 231-232).⁵⁷

O comprovado é que Larbaud entrou para uma clássica coleção da Gallimard, composta de dez volumes, e talvez seu público esteja à altura de seus sonhos de “ amador ”.

De modo complementar, debruçamo-nos sobre o ensaio de Auguste Dezalay, no qual este se propõe uma investigação sobre o movimento que conduz o “ itinerário ” de Larbaud, sua “ personalidade literária ”. Dezalay adota um título emprestado de Marcel Ray, “ o turista da Natureza naturante ”, expressão usada por este para descrever Larbaud em um retrato que lhe faz, publicado em 1922, “ Retrato Divertido ”. A expressão “ turista da natureza naturante ”, muito espinosiano, criada pelo amigo que o conhecia de algumas dezenas de anos, ajusta-se com propriedade à resposta da questão de como é um dia seu de trabalho, segundo ele sem método rígido, sujeito por isso à espontaneidade própria a uma natureza essencialmente geocriadora.

Guardando alguma distância do longo exame da relação de Larbaud com o Naturalismo, ou sua definição por oposição àquela estética, contra aquele espírito de Zola e os naturalistas seus descendentes, Dezalay, atravessa o retrato feito por Marcel Ray e resume que Larbaud, e aqui nos remetemos ao que Saint-John Perse caracteriza como seu “ rito literário ”,

⁵⁷ *Ne vous ai-je donc pas dit que c'était moi qui dès l'origine avais recommandé à Gaston Gallimard de ne faire aucune publicité pour mes ouvrages? [...] Ainsi mes livres se font peu à peu, l'un après l'autre, leur place dans un public restreint mais attentif. C'est justement ce que je désire, car je suis persuadé de la vérité que D'Annunzio a formulée ainsi: “ La véritable gloire est posthume. ” Mon ambition est très haute: mon rêve est de figurer un jour, après que mon oeuvre sera tombée dans le domaine public, dans une collection comme celle des Classiques Garnier. [...] Et puis il me traite en amateur, ou, si vous voulez, en artiste (c'est la même chose) et non en industriel de la plume.*

Ele permanece em um espaço virtual composto muitas vezes pela sobreimpressão de diversas imagens de uma realidade cuja aproximação exclusiva e brutal arriscaria privá-lo de uma liberdade de jogo necessária à criação estética [...] O “turista da natureza naturante”, em definitivo, só podia ser um “criador de forma” [...] Há aí como um símbolo da oposição *fecunda* de um turista das formas – que previa uma pura “ordem estética” para a edição de suas *Obras Completas* em lugar do “desenvolvimento genealógico dos “inquéritos” romanescos dirigidos por Zola, e passeava com indiferença sua imaginação criativa ante todos os gêneros, poema, diário, romance, novela ou ensaio – aos metódicos agrimensores de uma natureza “fisiológica” e de um meio massivo e substancial, fatalmente responsáveis pela perversão das vontades e pelo aviltamento dos corpos. (*l’Herne*, 1992, p. 119-120)⁵⁸.

Do “Retrato divertido”, no momento, antecipamos somente a contestação do enquadramento de Larbaud como um erudito, o que também lhe fixaria um lugar. Nele, Ray se manifesta a propósito: “Um erudito! Ele ignora tudo que os compiladores conhecem, e revela tudo aquilo que eles ignoram”. E, passando pelos muitos nomes traduzidos pelo autor, acrescenta: “Há muitas outras chaves que se abrem apenas entre seus dedos”.

Da obra larbaldiana, já nos referimos rapidamente a *Ce Vice impuni, la lecture*, que é composta de dois volumes, *Domínio inglês* e *Domínio francês*, que contém os trabalhos de crítica publicados no curso de vários anos. *Domaine anglais* foi o primeiro. Datado de 1925, saído pela editora Messein, relançado pela Gallimard em 1936, em 1951 passa a integrar suas *Obras Completas* (t. III). Finalmente, é reeditado com novas inclusões (*Ce vice impuni, la lecture – Domaine anglais suivi de Pages retrouvées*), em 1998, revisto e apresentado por Béatrice Mousli. Esse volume reúne o trabalho de Larbaud sobre autores das literaturas anglo-americana, produzido e divulgado em diversas publicações na França, antes de sua recolha.

O *Domínio francês*, também incluído nas *Obras Completas* (t. VII) da Gallimard, foi lançado em 1941. Trata-se, como o título indica, de artigos e crônicas escritas sobre autores de língua francesa, muitos deles para o jornal argentino *La Nación*, entre os anos 1922 e 1925. Em sua introdução, “*Excuses pour ce livre*”, seu autor empreende uma longa distinção entre os diversos usos da língua e confessa que à força de escrever em um tom periodístico, dada a sua finalidade e a seu insuficiente espanhol “literário”, esses textos mantêm um estilo próprio: “não pensei, nestas crônicas, fazer obra de crítica” (1968, p. 20). Os estudos aí contidos

⁵⁸ *Il demeure dans un espace virtuel composé souvent par la surimpression de plusieurs images d’une réalité dont l’approche exclusive et brutale risquerait de le priver d’une liberté de jeu nécessaire à la création esthétique [...] Le “touriste de la nature naturante”, en éfinitive, ... ne pouvait être qu’un “créateur de forme” [...] Il y a là comme un symbole de l’opposition féconde d’un touriste des formes – qui prévoyait un pur “ordre esthétique” por l’édition de ses Oeuvres Complètes au lieu du “développement” généalogique des “enquêtes” romanesques menées par Zola, et promenait avec insouciance son imagination créatrice entre tous les genres, poème, journal, roman, nouvelle ou essai – aux méthodiques arpenteurs d’une nature “physiologique” et d’un milieu massif et substantiel, fatalement responsables de la perversion des volontés et de l’avilissement des corps.*

destinam-se antes a atender à divulgação da literatura francesa entre o público argentino interessado em nutrir seu contato com as produções daquele país.

Toda a introdução do *Domaine français* é um tratado sobre a aquisição de outras línguas e sobre a leitura, assim como a introdução do *Domaine anglais*, que se estende também, além da leitura, sobre o campo literário. Particularmente neste volume de *Ce vice impuni, la lecture*, Larbaud fala de sua paixão linguística, reabilita alguns esquecidos tradutores franceses de obras inglesas e discorre sobre a formação de um “homem letrado”, que para ele “não é uma especialidade, nem uma profissão, é uma qualidade...”, mas que integra esse homem ou essa mulher, pela entrada no mundo dos livros, em uma “discreta elite... uma espécie de clero regular, sem nome e sem honras no século.” E mesmo questionando essa palavra “elite” apenas como uma designação, interroga-se “como designar de outra maneira esse pequeno número de homens e de mulheres selecionadas, escolhidas depois de tantas provas entre tantas milhares de pessoas? (Pensar no número daquelas que ficaram para trás.)” (1998, p. 41).

A escrita ficcional de Larbaud compreende o romance *Fermina Márquez* (1911, *O.C.* t. II); *Amants, heureux amants...* (*O. C.*, t. VI), uma trilogia de novelas, em que uma delas leva o título do livro no nome; *Beauté mon beau souci* e *Mon plus secret conseil*, com tradução no Brasil (GUANABARA, 1986); *Enfantines* (*O. C.*, t. II), um conjunto de narrativas escritas em diversas épocas (1948); as *Obras completas de Barnabooth* (1913; *O. C.*, t. IV), de que nos ocuparemos no próximo capítulo, talvez a obra mais conhecida de Larbaud; *Jaune bleu blanc* (*O. C.* t. I), cujo título se refere à bandeira de sua Tebaida, seu pequeno Estado (1927); *Aux Couleurs de Rome* (1938), duas recolhas de variados escritos, que incluem novelas, ensaios e textos diversos; e *Allen* (*O. C.*, t. V), uma espécie de romance que se desenvolve em sua província de *Bourbonnais* (1927).

As *Obras Completas de Valery Larbaud* foram publicadas pela Gallimard entre os anos de 1950 a 1955, em dez volumes, os dois últimos destinados a seu *Journal Intime*, volumes I e II. Em 1948, a mesma editora lançou um pequeno volume com as poesias de A. O. Barnabooth e “Poesias diversas”, de Larbaud; em 1957, foi publicado o volume *Oeuvres de Valery Larbaud*, com sua obra parcial, aos cuidados de G. Jean-Aubry e Robert Mallet. Dessas, seguiram-se diversas reedições. Outros muitos textos do autor foram publicados por múltiplas editoras após sua morte, assim como vários volumes de suas correspondências, e ainda resta muito material no Fundo Larbaud, em Vichy, a ser publicado.

O que sobressai é a perícia do autor em praticar em sua escrita os trânsitos e as andanças. Suas publicações à moda de “amador”, de grande peregrino e, orientado por leis

bem específicas, encontrava sua expressão na literatura indissociável da geografia, inclusive no que tange aos lugares de publicação. Sua geopoesia percorreu territórios variados, muitos realmente caminhados, outros, habitados em sonhos e devaneios. Contanto que respirasse textos, se alimentasse de palavras, num ritmo adequado a suas lentidões, ou melhor, “rápido, mas devagar”, fazendo os acontecimentos vitais se dobrarem docilmente aos acontecimentos literários.

2.2.1. O VIAJANTE MAIS LENTO: “LA LENTEUR”

Muitas ocasiões exemplificam a capacidade de imobilidade do viajante, responsável por, em seus movimentos, instalar-se para, em seguida, tornar a mover-se. Larbaud ficava para passar. Fazia parte de seus paradoxos: “desejo de uma independência mais completa”, distanciar-se “voluntariamente da vida em rebanho das grandes cidades, como o fizeram mais perto de nós Descartes, Bayle, Nietzsche e Tolstói” (1997, p. 18).

Cabe melhor aqui o escritor e filósofo francês Jean d’Omerson (1925-2017) com seu ensaio “*Valery Larbaud ou le voyageur immobile*” (NRF, 1957, p.133), em que traz uma contribuição à peculiar maneira de viajar de seu homenageado. Os problemas por que a Europa passava às vésperas da guerra acarretaram, de modo geral, um forte sentimento de bloqueio nos meios de comunicação, impulsionando, por sua vez, um forte sentimento geográfico que atingiu muitos escritores, de forma que a andança e a literatura vieram amparar, como vias de fuga e de confronto, parte da angústia e da inquietação que os ameaçava de paralisia. Com o cuidado de ressalvar, porém, que, desde sempre, as inquietações humanas motivaram muitos escritores a indagar respostas alhures, ele acrescenta ao caso de Larbaud, aliado às condições acima mencionadas, o farto domínio das línguas europeias que este possuía, fato que, segundo ele, é responsável pelo surgimento no autor de um “humanismo geográfico”, que define com estas palavras:

Larbaud, o europeu, atira as palavras pelas janelas. Ele dá o exemplo raríssimo de um diário íntimo escrito em várias línguas. Já se vê aqui o tema da literatura se inclinar para as viagens e os mais diversos meios de comunicação, convergir e unir-se em um humanismo geográfico (NRF, 1957, p.135)⁵⁹.

Mas d’Omerson alude em seu texto, principalmente, à forma como “esse grande nômade” atravessa o mundo. Segundo ele, Larbaud não possui a comum possessão do mundo, alardeada pelo escritor André Rousseaux (1947, p. 179), mas vê em seu destino de buscador um viajante imóvel, “em uma procura ardente. Ele era um viajante apaixonado que todos os trens do mundo jamais levavam bastante longe” (NRF, 1957, p. 139).

⁵⁹ *Larbaud l’Européen jette les mots par les fenêtres. Il donne exemple rarissime d’un journal intime écrit en plusieurs langues. On voit déjà ici le thème de la littérature s’infléchir vers les voyages et les moyens les plus divers de communication, converger et s’unir dans un humanisme géographique.*

Na realidade, os deslocamentos, constantes em sua vida e, como vimos em *Meu Itinerário*, o autor tinha preferência por longas estadias em vários lugares aonde ia. Para ele, era importante sentir-se em casa, conhecer os hábitos dos países, as línguas neles faladas, seus dialetos, muito diverso do viajante em fuga. Trabalhava e lia muito onde se estabelecia provisoriamente. Os percursos de Walter S. Landor que ele refaz, na Inglaterra e na Itália, são essenciais a seu trabalho de escrita. Os lugares de Samuel Butler, quando de sua tradução; em Warwick, visita o túmulo de Shakespeare; vai a Recanati, para um contato mais efetivo com Leopardi, pois tentara “ver tudo aquilo com seus [próprios] olhos” (1957, p. 812). É extensa a lista de exemplos nesse sentido. Sonhava um dia visitar o túmulo de Walt Whitman, mas não lhe foi dada oportunidade de atravessar o Atlântico. Em Montbrison (França), levou flores a Henry Jean-Marie Levet; em Florença, nenhuma visita, salvo “sim, uma única: ramo de flores comprado sob o pórtico vizinho da Trindade e levado ao cemitério protestante sobre o túmulo de Walter Savage Landor. Visita de rito e de tradição” (1957, p. 805)⁶⁰.

Quem melhor definiria Larbaud que Marcel Ray, quando lhe atribuiu o título de “turista da natureza naturante”? Em seu “*Portrait plaisant*”, refere-se também à ideia dos percursos errantes de Larbaud, como diria Dezalay, guiado por uma “geografia imaginária”, por uma bússola exclusivamente pessoal, de natureza intrinsecamente literária:

Ele se desloca um pouco, seguindo as estações, como fazem os pássaros sagazes e os homens livres, e aparece muito frequentemente sob a fina chuva de Chelsea, sobre a Rambla de las Flores e naquele bairro da Porta Nomentana, onde se esquece tão bem que se está em Roma. Mas ele conhece tão bem a América de Barnabooth quanto Schiller vira a Suíça de Guilherme Tell. [...] Ele porta e transporta em si as pessoas e as coisas estranhas, para delas extrair seu prazer. Ele é o turista da Natureza naturante. Veja que ele está sobretudo em sua casa quando está alhures, e nunca tanto em estado de viagem e de ausência quanto em seu apartamento do *Jardin-Fleuri* [...] (in *Magazin Littéraire* n° 171, 1981, p. 31)⁶¹.

O “Jardim Florido” era como Larbaud chamava seu pequeno território diante da janela de seu apartamento da rua Cardinal Lemoine, o mais duradouro endereço que manteve em Paris. É fato que ele se deslocava com muita frequência e sua obra, por conseguinte, está

⁶⁰ *Si, une seule: gerbe de fleurs achetée sous le porche voisin de la Trinité et portée au cimetière protestant sur la tombe de Walter Savage Landor. Visite de rite et de tradition.*

⁶¹ *Il se déplace un peu, suivant les saisons, comme font les oiseaux sagaces et les hommes libres, et se montre assez souvent sous la pluie fine de Chelsea, sur la Rambla de las Flores et dans ce quartier de la Porta Nomentana où l'on oublie si bien qu'on est à Rome. Mais il ne connaît pas plus l'Amérique de Barnabooth que Schiller n'avaot vu la Suisse de Guillaume Tell [...] ; il porte et transporte en lui les gens et les choses étranges, pour les en faire sortir à son plaisir. Il est le touriste de la Nature naturante. Vous voyez qu'il est surtout chez lui quand il est ailleurs, et jamais autant en état de voyage et d'absence que dans son appartement du Jardin-Fleuri [...]*

indelevelmente marcada pelos lugares que visitou. No entanto, Saint-John Perse fala dele como de “um sedentário por natureza” (*NRF*, 1957, p. 17) e, no mesmo volume, feito em sua homenagem, em “*Dans un certain miroir*”, André Pieyre Mandiargues nos diz: “Viajante, não, eu não o diria, pois nunca encontro nele aquele desejo bastante vulgar de “partir”, que é a marca de tal caráter. Penso que ele era antes, muito mais soberbamente, um homem de toda parte. Por aí, como o homem das multidões, um homem de nenhuma parte” (*NRF*, 1957, p. 131)⁶².

Na mesma edição, o texto que segue a Mandiargues é justamente o já citado Jean d’Ormesson, com “*Valery Larbaud ou le voyageur immobile*” (*NRF*, 1957, p. 133). Aqui, d’Ormesson põe em relevo aspectos dos itinerários de Barnabooth e Larbaud, deste e de seu amigo Paul Morand. Para ele, “Larbaud aspira apenas, no mais secreto de si mesmo, dar-se aos outros. Sua verdadeira grandeza não está naquele apetite do universo que pode deixar sua legenda de vagabundo riquíssimo” (*NRF*, 1957, p. 133)⁶³.

Continuando a comparação estabelecida entre Larbaud e Morand, que, embora com grandes diferenças, são frequentemente comparados: este torna a Lisboa para escrever uma sequência a “*Lettre de Lisbonne*” e chama o amigo de “monge da Terceira Ordem da literatura” (1957, p. 143). É Jean d’Ormesson que opõe, nos dois, a maneira de viajar. Para ele, Morand é o viajante satisfeito e admirável, enquanto Larbaud é aquele infeliz e admirado, e não imagina aquele “atormentado, como Larbaud, pela íntima convicção de que ‘a alma é igual em todos os homens’” (1957, p. 137).

D’Ormesson não é, contudo, o único a relativizar esses aspectos entre Larbaud e Morand. Enrique Vila-Matas, em *El viajero más lento, el arte de no terminar nada*, cujo título é o mesmo do texto dedicado a Larbaud no volume, também tece suas comparações entre os modos dos dois viajantes. Sua crônica inclui, além disso, a menção sobre a tradução de *Barnabooth* na Espanha, que ocorreu muito tarde, mais de setenta anos depois da primeira edição do “viajante infatigável”, o que, segundo ele, acontece muito em consonância com o ritmo larbaldiano. E lembra que o autor dedicou a Morand, “propagandista da velocidade”, um *Elogio da Lentidão*. Para o espanhol, lamentavelmente, ambos são considerados, com frequência, almas gêmeas, ainda que com tantas diferenças. Vejamos a distinção que elabora Vila-Matas entre os dois:

⁶² *Voyageur, non, je ne le dirais pas, car je ne trouve jamais chez lui ce désir assez vulgaire de “partir”, qui est la marque de tel caractère. Je pense qu’il était plutôt, beaucoup plus superbement, un homme de partout. Par là, comme l’homme des foules, un homme de nulle part.*

⁶³ *Larbaud n’aspire, au plus secret de lui-même, qu’à se donner aux autres. Sa vraie grandeur n’est pas dans cet appétit de l’univers que peut laisser supposer sa légende de vagabond richissime.*

o primeiro era um trotamundos da geografia das letras tanto quanto seu modo de viajar e de trabalhar era extremamente cauto e lento e radicalmente oposto àquela sufocante tendência do outro a correr o mundo como uma nuvem que temesse chegar tarde a uma tormenta. Além do mais, Larbaud menosprezava mesmo bastante os cosmopolitas para batizá-los com o mote *cosmopolards*, e escapar de Vichy (a cidade natal que chamou *Cretinville*) quando começava a temporada turística [...] (VILA-MATAS, 1992, p. 50)⁶⁴.

De fato, o texto a que alude Vila-Matas, dedicado por Larbaud a Paul Morand, é “*La Lenteur*” (A Lentidão), publicado na coletânea *Aux Couleurs de Rome*, da Bibliothèque de la Pléiade (1957, p. 1042). “A Lentidão” é uma espécie de réplica larbaudiana à publicação *De la Vitesse* (1929), de Morand. O comentarista destaca ainda o quanto também é bastante pública a ojeriza do vichissence às temporadas turísticas e às termas de sua cidade, das quais também era um dos ricos proprietários. Naquelas ocasiões, impedido de viajar, refugiava-se em sua mítica biblioteca, sua Tebaida.

“A Lentidão” começa por um elogio, considerado “démodé”, que Larbaud faz ao poeta e ensaísta Samuel Johnson (1709-1784) sobre o amor do inglês à velocidade: “Um dos maiores prazeres da vida é viajar em uma carruagem rodando a toda velocidade.” Com base nessa declaração, “A Lentidão” se desenvolve inicialmente por uma breve historiografia dos meios de transporte, de suas agilidades e de seu usufruto por lendários passageiros: Calígula em Roma, Napoleão e Luiz XVIII na França. E as descrições mítico-literárias se ampliam passando pelas locomotivas de Ovídio, n’as *Metamorfoses*, e pelas de Whitman, até os veículos de Júlio Verne e de Rudyard Kipling.

Pensando na distância que separava a velocidade dos tempos das carruagens puxadas a cavalo do Dr. Johnson para a de sua época, Larbaud mergulha em divagações sobre períodos intermediários entre a era arcaica do inglês e a sua, dos trens rápidos e dos confortáveis automóveis, dos quais possuía um, e dos trens em que viajava nos vagões de luxo. No entanto, “*Allez moins vite*”! (Vamos mais devagar!), ele quer ir, mas não tem pressa. Melhor situando, seu vagar é muito relativo, é uma condição para a pressa do olhar, que deseja ver sempre o máximo, abarcar sempre maior extensão e profundidade, para o que a velocidade é antes um supressor.

⁶⁴[...] el primero era un trotamundos de la geografía das letras como que su modo de viajar y de trabajar era extremadamente cauto y lento y radicalmente opuesto a aquella sofocante tendencia del otro a recorrer el mundo como una nube que temiera llegar tarde a una tormenta. Por lo demás, Larbaud menospreciaba lo bastante a los cosmopolitas como para bautizarlos con el mote *cosmopolards*, y escapar de Vichy (a cidade natal que alguna vez chamou *Cretinville*) en cuanto comenzaba la temporada turística [...]

Ele conta que um dia, em algum bairro aristocrático de uma capital estrangeira, não se sabe qual, ele observa todas as noites, da janela do hotel em que se hospeda, uma carruagem silenciosa passar às onze e meia em direção ao subúrbio, com seus cortinados abaixados. Curioso, pergunta a seus vizinhos quem é o personagem que passa naquele veículo. É o rei, que se dirige para seu palácio. Seu primeiro ministro seguia de automóvel para seus ofícios. E o escritor, que em várias noites invejara aquele misterioso passageiro, enquanto se perguntava “quem podia obter, pagar-se o luxo de uma tal lentidão?”, ao sabê-lo o Rei, sua inveja se desarma e seu pensamento se dobra: “Mas pensar que era preciso ser nada mais que Monarca para obter a Lentidão!...” (LARBAUD, 1947, p. 1048).

Afinal, o que um *voyeur* pode aproveitar na paisagem a toda velocidade? Nosso autor, como bem o disseram seus cronistas, era um viajante lento, e fazia suas objeções à velocidade, que, para ele, “invade nosso lazer, o pouco de lazer que nos resta, de sorte que a lentidão tende a tornar-se cada vez mais uma mercadoria rara e preciosa” (LARBAUD, 1947, p. 1045). Sim, a velocidade lhe confiscava os detalhes do mundo, que constituíam seu enorme prazer observá-los. Por isso também, para a captura do mundo, transfigurava-se sempre, literal ou poeticamente, em um estrangeiro itinerante, mas como um viajante imóvel. Exercitava sempre um novo olhar.

É necessário aqui fazer um apontamento. No seu texto antológico “Divertimento Filológico” (*Divertissement Philologique*), a respeito de sua aventura do aprendizado da língua portuguesa, quando de sua estadia em Lisboa, para imaginarmos quanto mistério podem esconder as palavras, encontramos um conjunto de notações sobre vocábulos que lhe chamam a atenção e o fascinam. Sua nota sobre o termo “devagar” merece destaque:

Devagar (lentement, adagio, despacio) me intrigou muito, e aconteceu-me de não reconhecê-la. Mas a palavra sublime do rei Sebastião sobre o campo de batalha de Alcácer-Kébir: Mourrer, sim; mas devagar! (“mourrir, oui, mais lentement”) gravou-se sempre em minha memória. E ontem ainda, pude dizer ao chofer imprudente, no momento de subir no carro: “Agora vamos, mas devagar, muito devagar” (1957, p. 942).⁶⁵

A menção às palavras de Dom Sebastião dá mostras da vitalidade do conhecimento e da memória de Larbaud, no ato de trazer à cena a figura central da mitologia portuguesa. Pode-se dizer que essa é uma demonstração de sua sensibilidade face às qualidades mais

⁶⁵ *Devagar (lentement, adagio, despacio) m’a beaucoup intrigué, et il m’est arrivé de ne pas le reconnaître. Mais le mot sublime du roi Sébastien sur le champ de bataille d’Alcazar’Kébir: Mourrer, sim; mas devagar! (“mourrir, oui, mais lentement”) me l’a gravé à jamais dans la mémoire. Et hier encore, j’ai pu dire à un chauffeur imprudent, au moment de remonter en voiture: “Agora vamos, mas devagar, muito devagar.”*

profundas do país visitado. O autor presta assim dupla homenagem ao falar da língua portuguesa e seus procedimentos para adquiri-la, em sua apreciação positiva de seus vocábulos e penetrar com tanta sutileza no imaginário do povo que o recebeu. Sabemos que o mito de Dom Sebastião atravessa toda a literatura portuguesa, dentre os mais notáveis, Gonçalo Annes Bandarra (séc. VI), Antonio Vieira (séc. VII), Fernando Pessoa (séc. XX) e outros autores da contemporaneidade, e tem reverberações no Brasil, sobrevivente na região Nordeste, em sua literatura de cordel e muito bem revivificado na obra clássica de Ariano Suassuna, no *Romance d'a pedra do reino e o príncipe de sangue do vai-e-volta* (2012).

Como não nos remetermos às lendas, diante de tal observação, quanto mais se pensarmos em Larbaud estacionário em Vichy por vinte e dois anos – lugar de seu destino último, seu derradeiro “campo de batalha”? “Devagar”, sem que o soubesse, poderia ser olhado como um selo de uma mensagem que, nesse caso, ele não pôde romper tempestivamente. Essa cadência de ritmo encantatório adquirido pela palavra faz pensar no compasso da história do anel do rei Carlos Magno, exemplificada por Italo Calvino. Em seu precioso texto “Rapidez”, de *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 1990, p. 45), Calvino narra a história na qual o rei não consegue libertar-se do sortilégio exercido sobre ele pelo tal anel, que passa sucessivamente do cadáver da esposa para o arcebispo e, posteriormente, para o lago Constança, onde é jogado por este último. Dá-se que, finalmente, apaixonado pelo lago, o rei passa os últimos anos de sua vida às suas margens. Coisas do mundo lendário?

Notemos que, apesar de falar da rapidez, Calvino trata em seu ensaio particularmente do tempo narrativo, que pode manter inteira discrepância com o tempo real, com possíveis intercorrências de continuidades e discontinuidades, relativizando aquilo que se estabelece como velocidade e lentidão.

Neste ponto, propomo-nos construir um raciocínio em torno da aplicação desses padrões de continuidade e descontinuidade do tempo narrativo à questão do olhar do observador. A conexão é mesmo o foco da preferência do autor pela lentidão associada à sua prática do olhar, do olhar que precisa de um tempo mais dilatado para a captura de toda a riqueza da paisagem, por exemplo. Ao mesmo tempo, a presença do termo “riqueza” nos remete àquela abundância do barroco, a nosso ver, semelhante a uma natureza carregada de velocidades, no sentido da enorme quantidade de detalhes em exposição e que, paradoxalmente, a captação desse múltiplo, requer, como corolário, a demora na contemplação, a lentidão.

Em outros termos, diríamos que velocidade e lentidão estão imbricadas numa relação direta e indissociável no pensamento larbaldiano, em sua própria maneira de comunicar-se com o mundo. De alguma maneira, são esses elementos que visitaremos no tópico a seguir.

2.2.2. O VÃO TRABALHO DE VER DIVERSOS PAÍSES

Em 1927, quando sai o volume *Jaune Bleu Blanc*, pela NRF, em sua variada composição está o texto “*Le vain travaille de voir divers pays*”, título inspirado em um soneto de Maurice Scève, conforme nota contida em *Oeuvres* (1957, p. 1280). Essa crônica, de vinte e seis páginas, composta de catorze seções, foi escrita em várias cidades, observando o percurso que outrora fizera Samuel Butler na Itália, sua “segunda pátria”. Como não poderia deixar de ser, “O vão trabalho...” é pleno de reflexões sobre o autor inglês, como sabemos, de quem Larbaud foi tradutor das principais obras na França.

O enredo da narrativa, repleta de bom humor e comentários pitorescos, começa com alguns versos de Gérard de Nerval (1808-1855), do poema “*El Desdichado*” e retroage a Georges de Brébeuf (1617-1661), também mencionado como Guillaume de Béubref, poeta parodista francês. Sobre esse solo, o autor passa a discorrer sobre os fatras e o burlesco. Ele, que tinha a intenção de visitar obras do pintor renascentista italiano Gaudenzio Ferrari (1471-1546), vê sua atenção desviada para as paisagens de Griffier (Jan Griffier, 1652-1718), pintor holandês, habitante de Londres por muitos anos. E é exatamente em uma tela sobre a capital inglesa, tão cara também ao visitante da galeria, e sobre a qual a imaginação do pintor acumula grande porção de elementos disparatados, que as observações dele vão se deter por alguns momentos. Tempo suficiente para que ele atravessasse vertiginosamente alguns séculos de poesia, num intenso devaneio desencadeado pelas impressões que lhe despertam o quadro.

E, enquanto nosso cronista deixa suas companhias à sua espera para um combinado passeio, já imagina antecipadamente uma inocente desculpa para sua pequena transgressão e seu atraso, quando encontrá-las.

Na galeria, é tomado pelo verso “*D’une vie en tout temps superbe et malheureuse*”, de Brébeuf. Entre a profusão da tela de Griffier e o paradoxal verso do poeta, ele se evade para o inteiro reino da literatura e se embrenha nos caminhos que o gênero parodístico do fatras segue, do século XV a seus dias, suas modificações, repassando seus praticantes e críticos, de Jean Régnier, Boileau, Victor Hugo, Théophile Gautier, até os modernos Shelley e Rimbaud. Conclui daí que, entre muitas teorias da evolução do gênero, Burlesco e Fatras mudaram de nome, mais que de essência. E que, em geral, “a mania de teorias é uma maneira tão vã e morosa de matar o tempo quanto o jogo de solitário” (1957, p. 853).

Em resumo, Larbaud realiza uma extensa viagem, entre paisagens e literatura, dentro de uma galeria. Só depois, enfim, segue ao encontro dos amigos que o aguardam.

No final do texto, decide encurtar o itinerário traçado de início, que era rumar da Itália para a ilha de Elba. E sua renúncia, assim como suas anteriores motivações de viagem, orienta-se nuclearmente pela literatura, com a descoberta de uma fonte de Maurice Scève em um escritor toscano do século XV, que pega em uma biblioteca de Gênova e finalmente lê antes de dormir. Dessa leitura, lhe vem à lembrança um verso daquele poeta, que lhe parece então muito oportuno, conforme medita solitário: “Um verso que exprimia tão bem meu estado de espírito e que me fez conhecer-me a mim mesmo. O verso era: *Le vain travail de voir divers pays...*” (1957, p. 869).

Decidido, então, com um extenso elogio de engrandecimento a Gênova (“Genova, Gens Nova, Zena en dialecte. Gênova, que os franceses [...] ‘coroam com um acento circunflexo’”), chega à conclusão que deseja retornar à sua França e é tomado pelo sentimento de que cada país possui seu anjo geográfico, benfazejo, ao lado do qual, em oposição, convive um “demônio político”, com suas mazelas. Para ele, dos anjos guardiães, o da Itália é o mais amável:

Cada país tem seu anjo guardião. É ele que preside ao clima, à paisagem, à sua beleza, ao temperamento dos habitantes, à sua saúde, à sua beleza, aos seus bons costumes, à sua boa administração. É o anjo geográfico. E, de todos os anjos guardiães de todos os países do mundo, o mais amável seguramente é o anjo guardião da Itália (1957, p. 874)⁶⁶.

Ato contínuo, lembra-se da costumeira atitude que adota, de agradecer a esse bom anjo quando deixa um país, e que, por precaução, não deixa igualmente de recitar fórmulas contendo palavras injuriosas contra si mesmo, o estrangeiro, como forma de reverência ao “demônio político” do lugar, para apaziguamento do espírito xenofóbico de cada país. Suas fórmulas nada ficam a dever a seus predecessores dos séculos XVI e XVII, os mestres do barroco, com suas paródias. Por exemplo, ao sair da Inglaterra, dirige-se a si mesmo com aviltamentos do tipo “Vai-te, continental perverso e hipócrita! Teu hálito suja a pureza de Albion.”; pensa, aliás, para ao partir da França, nova receita, adequada aos sentimentos de sua terra: “Vai-te, meteco, embusteiro, boche, espião, traficante!”; se deixa a Espanha lhe ocorre “Volta a tua vila, Gabacho: tu comes o pão dos espanhóis.”; e, na Itália, na estação, no momento que espera o trem, imagina humoradamente: “Vai-te da Itália, vai-te, está na hora” e, se o trem não está atrasado, pensa ouvir: “Vai-te da Itália, Vai-te, Estrangeiro!” (1957, p. 875).

⁶⁶ *Chaque pays a son ange gardien. C’est lui qui preside au climat, au paysage, au tempérament des habitants, à leur santé, à leur beauté, à leurs bonnes moeurs, à leur bonne administration. C’est l’ange géographique. Et, de tous les anges gardien de tous les pays du monde, le plus aimable assurément est l’ange gardien de l’Italie.*

Podemos imaginar o ar de bufonaria que ele adquire ao dizer que, depois de cumprido o rito próprio, de satisfeito o demônio, o anjo geográfico sorri com indulgência. O encerramento do texto segue o mesmo enredo, com invocações “ao anjo, a Nossa Senhora de Loreto, e todos os santos e santas que protegem este país” e recorrendo aos versos da Ode VII do Livro II das Odes de Horácio (LARBAUD, 1957, p. 1283), para que intercedam favoravelmente a ele, “para que no próximo verão me encontre ‘*Dis patris Italoque coelo!*’”

Ao flunar com a repetição do verso de Bébref na mente, e com sua longa excursão pelos modos de sobrevivência dos fatras no decorrer dos séculos, com suas burlas e seus disparates, aproxima suas origens e práticas mais antigas com a modernidade.

Pelo tom farsesco de sua escrita, é possível supor que Larbaud se sentisse em conexão com essa tradição. Ou mesmo que se pusesse muito à vontade em praticá-la quando lhe aprouvesse. Além do reconhecido *non-sense* presente em *Barnabooth*, de “perfil pueril e bestial” que tanto ama (poema “A Máscara”), seus “Borborigmos” insólitos e outros manifestos, sabemos que em 1923 ele publicou um artigo no qual esboça uma teoria poética do burlesco, a propósito de alguns poemas de T.S. Eliot. O tema, portanto, não está distante do autor.

Le vain travail de voir divers pays, a exemplo de tantos outros trabalhos de Larbaud, chama a atenção pela extensa teia que estende pela literatura, recuando aos clássicos latinos, ingleses, franceses até aos modernos, de quem confessadamente se sente grande leitor e próximo, como Nerval e Rimbaud. Podemos acrescentar ainda que esse texto é ele mesmo um autêntico fatras, tal a proliferação de assuntos, de nomes e de imagens que assomam em suas páginas, em velocidade e intensidade, que o carregam também de um forte barroquismo.

A atitude do observador-escritor que erra abertamente exposto a encontros que favoreçam a irrupção de devires é recorrente, tanto quanto sua posição de praticante de um estado de passividade e atenção combinadas, mediante as quais as imagens se organizam e passam à escrita, em rápidos movimentos voltados ora para o exterior ora para o interior. Qualquer viagem ou imobilidade é capaz de disparar uma intensa movimentação. Um assento no banco de uma capela é soberana chave para vastas paisagens e para a dispensa da passagem por diversos países. Essas configurações estão bem presentes, por exemplo, em “O Patrono dos Tradutores”, que comentamos a seguir.

2.2.3. LARBAUD NA CIDADE HIERONÍMICA

Da divisa “tombal” “*Étranger qui passait...*”, que não constou, infelizmente, é pertinente conceder sua substância a Larbaud, visto que a encontramos dispersa em sua vida e obra, quase como um absoluto. Como mais uma confirmação, basta conhecer *Sob a invocação de São Jerônimo (O. C., t. VIII)*⁶⁷, dedicada basicamente a questões da tradução, atividade a que se dedicou como parte integrante de seu labor literário. Imerso em perene nomadismo, a tradução como saída do próprio para o outro. No mais secreto de si mesmo, nesse dar-se aos outros inda pensa sobre técnicas do traduzir e deslinda exercícios de crítica no interior das reflexões.

Para abordar *Sob a invocação de São Jerônimo*, não nos parece indispensável voltar a discussão para o pensamento de Larbaud sobre a teoria tradutória, mas, com maior interesse, na direção daquilo que para ele representava essa prática. Para o valor e o lugar que ele lhe destinava em seu fazer literário, destacadamente para o prazer do texto em si, que o movia em sua pura fruição (hedonisticamente, diria Perse). Do filológico e transitivo buscamos seu ensaio “Alegrias e proveitos do tradutor” (*Joies et profits du traducteur*), do qual achamos essencial citar parte de seu primeiro, uma vez que ele condensa muito do espírito de doação que impregnava sua tarefa de traduzir:

As alegrias e os proveitos do tradutor são grandes e dignos de inveja. Eis um poema, um livro inteiro, que ele leu vinte vezes com delícia e do qual seu pensamento é nutrido; e aquele poema, aquele livro são para seu amigo, para as pessoas que ele estima e com as quais ele gostaria de partilhar todos os seus prazeres, apenas preto sobre o branco, o pontilhado compacto e irregular da página impressa, e aquilo que chamamos “Carta fechada”. – “Espere um pouco”, diz o tradutor, e põe-se ao trabalho. E eis [...] um novo texto [...] Agora seu amigo pode ler aquele poema, aquele livro que você ama: foi você que quebrou os selos, foi você que o fez visitar aquele palácio, que o acompanha em todos os desvios e cantos mais encantadores daquela cidade estrangeira que, sem você, ele provavelmente jamais teria visitado. Você obteve uma entrada para ele; você lhe pagou a viagem (LARBAUD, 1997, p.68-69)⁶⁸.

⁶⁷*Sob a invocação de São Jerônimo*, traduzido no Brasil por Joana Angélica d’Avila Melo, Ed. Mandarin, 2001.

⁶⁸*Les joies et les profits du traducteur sont grands et dignes d’envie. Voilà un poème, un livre entier, qu’il a lu vingt fois avec délice et dont sa pensée s’est nourrie; et ce poème, ce livre, ne sont pour son ami, pour les personnes qu’il estime et auxquelles il voudrait faire partager tous ses plaisirs, que du noir sur du blanc, le pointillé compact et irrégulier de la page imprimée, et ce qu’on appelle “lettre close”. – « Attendez un peu » [...], dit le traducteur, et il se met au travail. Et voici [...] un nouveau texte [...] Maintenant votre ami peut lire ce poème, ce livre que vous aimez: ce n’est plus lettre close pour lui; il en prend connaissance, et ce vous qui avez brisé les sceaux, c’est vous qui lui faites visiter ce palais, qui l’accompagnez dans tous les détours et les coins les plus charmants de cette ville étrangère que, sans vous, il n’aurait probablement visitée. Vous avez obtenu*

É bom ressaltar, na citação anterior, as considerações do autor entre texto e lugar, entre texto e cidade, entre texto e passagem. Retomando o verso de Saint-John Perse que ele adotara como uma espécie de bordão: “*Étranger, qui passait...*”, aplica-se também sua pertinência ao pensamento de Larbaud sobre a essência da tradução para ele, a função do tradutor como um quebrador de selos, como um abridor de passagens, um condutor. Sob suas palavras, podemos enxergar o tradutor como o “desvio”, aquele que reencaminha o texto para um novo destino, e o ato de traduzir como um puro “acontecimento”. Ao mesmo tempo, igual fenômeno sucede a ele. Ele, o tradutor, desterritorializa um texto de uma língua para reterritorializá-lo em uma outra, ao tempo em que também segue um mesmo movimento pendular. O traduzir é um fato geográfico, e suas palavras justificam nosso antigo desejo de defender uma dissertação sob o título “Tradução: uma via hermética”, com a “hipótese de inscrever suas posições sobre o tema no horizonte do complexo e múltiplo simbolismo do mito de Hermes, entidade considerada no campo da mitologia grega como o intermediário, o transeunte das fronteiras, geográficas ou culturais...”⁶⁹

O livro, considerado uma das obras maiores de Larbaud, embora figure entre os menos lidos, é composto de uma coletânea de ensaios escritos durante um extenso intervalo de tempo de vida ativa do autor, entre os anos 1913 e 1935, alguns publicados naquele período, outros, como o texto que acabamos de mencionar, pela primeira vez, na reunião do volume de 1946⁷⁰. Vale, contudo, mencionar que referências a esse trabalho constam da maior parte dos manuais de teoria da tradução atuais e é alvo de múltiplas apreciações por parte dos tradutores. A nosso ver, uma opinião de peso no intrincado campo teórico dos estudos da tradução e suas inevitáveis divergências é a de Antoine Berman, que reserva honroso lugar tanto à obra quanto a seu autor:

É tempo, muito tempo para que *Os problemas teóricos da tradução* cessem, em particular no estrangeiro, de ser considerados o *nec plus ultra* do pensamento francês da tradução. Porque há bem um “pai simbólico” da reflexão francesa sobre a tradução, e este é Valery Larbaud, com *Sobre a invocação de São Jerônimo*. É preciso toda a pretensão confusa e ignorante de George Steiner para qualificar essa obra de “desprovida de rigor”. Sob sua aparência disparatada, por vezes desenvolta, sua aparência descontínua, com sua linguagem um pouco estetizante, *Sob a invocação de São Jerônimo*

une entrée pour lui; vous lui avez payé le Voyage. Quel plaisir vaut celui-là? Faire partager son bonheur à ceux qu'on aime? L'affection, l'amour-propre et même la vanité y trouvent leur compte.

⁶⁹Anteprojeto de Dissertação de Mestrado, aprovado pelo POSTRAD, em 2012.

⁷⁰ Segundo dados obtidos no *Cahier L'Herne - Valery Larbaud*, p. 371.

é um grande livro nutritivo, seminal, que é preciso ler e reler (BERMAN, 1995, p. 247)⁷¹.

Da citação acima, notemos que Berman encontra virtudes no texto de Larbaud que ultrapassam sua visão de teórico e de tradutor, ao acrescentar qualificações que estamos, todo tempo, apontando em sua escrita, como suas reconhecidas fugas a todo sistema estabelecido. Sob a aparência “descontínua e sua linguagem um pouco estetizante” que permeia *São Jerônimo*, vê além, emitindo a palavra de um eminente tradutor literário, privilegiando o livro como uma fonte “seminal” em seu escopo teórico. Mais que isso, atribui um soberano lugar de “pai simbólico” a Larbaud como pensador dos problemas da tradução.

Ademais, Berman enfatiza outra dimensão de seu trabalho, um traço a que já nos reportamos quando nos referimos à sua atitude de resgatar autores que ficaram no passado. A mesma tendência prevalece em relação aos tradutores. Ainda, quando se refere às suas reflexões sobre a tradução, Berman extrapola sua presença nesse panorama, como agregador de valores pouco referenciados em outros pensadores, e esboça, em poucas linhas, considerações sobre o amplo leque que alcançavam suas práticas no terreno da literatura. Eis o que ele pensa sobre o criador de *São Jerônimo*:

Seu autor é tudo a um só tempo um notável prosador, um interessante poeta, um crítico emérito (*Domínio inglês* e *Domínio francês* são excelentes obras sobre as literaturas dos dois países), um importante tradutor (Whitman, Joyce, Butler) e foi, em sua vida, um mediador central do mundo das letras nacional e internacional. Como melhor “pai simbólico” para a tradução francesa, não poderíamos sonhar. Quanto ao mais, seu conhecimento da história da tradução francesa, dos teóricos da tradução franceses e estrangeiros permaneceu até hoje inigualado. E quem, em 1946, conhecia Tytler? (1995, p. 247-248)⁷².

Antoine Berman refere-se a um dos ensaios de *Sob a Invocação*, “Alexander Fraser Tytler” (1747-1813), dedicado ao teórico e tradutor escocês, a quem Larbaud, embora discordante quanto às concepções, pois aquele defendia, no texto a traduzir, o sacrifício da

⁷¹*Il est temps, grand temps que Les prolèmes théoriques de la traduction cessent, en particulier à l'étranger, d'être consideres comme le nec plus ultra de la pensée française de la traduction. Parce qu'il y a bien un “père symbolique” da la reflexion française sur la traduction, et c'est Valery Larbaud, avec Sous la invocation de saint Jérôme. Il faut toute la prétension confuse et ignorante de Georges Steiner pour qualifier cet ouvrage de “dénue de rigueur”. Sous son apparence disparatée, parfois désinvolte, son allure discontinuée, avec son langage un peu esthétisant, Sous l'invocation de saint Jérôme est un grand livre nourricier, seminal, qu'il faut lire et relire.*

⁷²*Son auteur est tout à la fois un remarquable prosateur, un poète attachant, un critique émérite (Domaine anglais et Domaine français sont d'excellentes ouvertures sur les littératures des deux pays), un traducteur important (Whitman, Joyce, Butler) et il a été, de son vivant, un médiateur central du monde des lettres national et international. De meilleur “père symbolique” pour la traduction française, on ne saurait rêver. Au surplus, sa connaissance de l'histoire de la traduction français et étrangers est restée jusqu'à ce jour inégalée. Et qui, en 1946, connassait Tytler?*

exatidão à beleza, marca seu lugar na história da tradução e confessa que “deixaria a vida com menos pesar se estivesse seguro de ter dado à literatura francesa, ao escrever este livro dedicado a São Jerônimo, uma obra que um dia pudesse ser comparada à de A. Fraser Tytler, Lord Woodhouselee” (LARBAUD, 1995, p. 97).

Contudo, nosso interesse momentâneo em *Sob a invocação* volta-se para “O Patrono dos Tradutores”, que figura no livro como uma espécie de prólogo, dedicado a São Jerônimo, considerado o “pai” da tradução, eminente não só na arte de traduzir, mas também em sua vida de êxodos e em seus escritos.

Esse ensaio, que data do outono de 1929, consta como primeira parte do volume. Façamos, então, uma leitura de algumas de suas páginas, para melhor compreender sua extensão. Em “O Patrono dos Tradutores”, percebemos uma mesma tonalidade aproximativa entre o texto e a errância urbana. Em seus parágrafos, vamos ao encontro de Larbaud, dentro de uma capela, significativamente no estrangeiro, em Roma, em meditação literária sobre esse outro “estrangeiro, que passava...”, na “casa de Jerônimo, solitária num canto de rua, vizinha do rio e da margem que ele tivesse talvez em pensamento quando falava da navegação e da chegada ao porto das ‘mercadorias divinas’ que do mundo grego ele enviava para o mundo latino” (1997, p. 32).⁷³

Nesse projeto, contamos com um construtor criterioso, que, apesar de seguir uma multiplicidade de linhas, não negligencia pormenores. Primeiro, ele pensa inspirar-se num sermão de Jacques Bossuet e dar por título ao texto “*De l'éminente dignité des traducteurs dans la République des Lettres*”, à primeira vista de aparência sedutora, mas o descarta quando considera sua natureza excessivamente platônica, e, sem nenhum sentido impertinente, opta pelo “Patrono dos Tradutores”, mais ajustado a seus intentos.

Depois, localiza entre os diversos espaços dedicados em Roma a Jerônimo aquele que com mais razões, a seu ver, condizem com a estatura de seu escolhido. Em seu percurso, desvia-se das ruas mais movimentadas, das esquinas mais ruidosas, das igrejas mais suntuosas, até localizar a Capela de São Jerônimo dos Eslovênios.

Naquele retiro, aos poucos, muito gradativamente, quadro a quadro, dos bancos encerados à luz baça da capela, mergulhadas na semi-obscuridade, as imagens vão cedendo lugar a outras imagens que emergem do fundo da memória do autor, em profusão, para composição da cidade literária de Jerônimo, um texto do urbano hieronímico, cruzado por

⁷³*Maison de Jérôme, solitaire au coin d'une rue, voisine du fleuve et de la rive qu'il avait peut-être dans sa pensée lorsqu'il parlait de la navigation, et de l'arrivée au port des 'mechandises divines' que du monde grec il envoyait au monde latin.*

viagens, desertos, urbes, contendas, devoções, honrarias, exílios, daquele a quem atribuirá a patente de “Patrono dos Tradutores”.

De todas as presenças da cidade na obra de Larbaud, que são muitas, nada mais fulgurante que essa cidade hieronímica, prenhe de resplendores, como convém ao que trata do santo. Através dela, é exaltada uma cartografia da obra de Jerônimo, desdobrada num plano de cidade, e o próprio texto larbaldiano, o texto mesmo desliza sobre a memória, traspasado por noções de devir, ao costurar um percurso surpreendentemente complexo, como um tratado da prática mnemônica. Da obra e da vida hieronímicas, é concebida a cidade, nem sempre luminosa, mas sempre candente do “monge do deserto de Cálcis”, uma arquitetura que segue, em grande medida a arte clássica da memória, adotada pelos retóricos da Antiguidade, retomada pelos renascentistas.

Conhecedor das Antiguidades gregas e latinas, é com essa roupagem que se aproxima de Jerônimo. E, mediante um clássico exercício de memorização, erige a cidade a partir da obra. Assim, toda ela ali; da memória, vai se desenrolando em espaços múltiplos, através da apropriação e do domínio de um léxico próprio aos construtores, como podemos ver, com os tijolos que o próprio Jerônimo lhe fornece: “Não precisa ser demonstrada a importância da *Vulgata*: ela é uma das pedras angulares de nossa civilização, e tanto São Pedro de Roma quanto os arranha-céus de Nova York repousam em parte sobre ela” (1997, p. 48).⁷⁴ Ou, quando fala diretamente do *Doctor Doctorum*, assim se expressando: “[...] aquele que deu a Bíblia hebraica ao mundo ocidental e construiu o amplo viaduto que liga Jerusalém a Roma e Roma a todos os povos de línguas românicas ou que incorporaram ao edifício de suas línguas palavras e construções latinas...” (1997, p. 50).⁷⁵

Em *Hieronimópolis*, contemplam-se as obras e os feitos do Santo, configurados como monumentos, muralhas, edificações, correntes marítimas, ventos, latitudes e longitudes. Percorrem-se escritas, traduções, afazeres, santas devotas. E, à medida que se avança por tantas bifurcações, uma fisionomia se desenha, ainda que fugidia, para quem pouco conheça São Jerônimo para além de sabê-lo tradutor da *Vulgata*, pois nem todos têm a erudição de Larbaud. E, até mesmo para quem a tenha, como toda cidade, essa também se resguarda da total visibilidade, guardando-se em seus desvãos da inteira percepção. Seus planos se

⁷⁴*L'importance de la Vulgata n'a pas besoin d'être démontrée: elle est une des pierres angulaires de notre civilisation, et Saint-Pierre de Rome et les gratte-ciel de New York reposent en partie sur elle.*

⁷⁵*[...] celui qui a donné la Bible hébraïque au monde occidental, et construit le large viaduc qui relie Jérusalem à Rome à tous les peuples de langues romanes ou qui ont agrégé à l'édifice de leurs langages des mots et des tours latins...*

dissimulam, velam-se na interioridade do texto, o que nos faz pensar nas palavras de Derrida, para quem “um texto permanece, aliás, sempre imperceptível” (DERRIDA, 1991, p. 7).

A cidade de Jerônimo sugere mais do que ostenta suas extensões. Como abordar, enfim, “esse cardeal dos confins do mundo e do céu” (*ce cardinal des confins du monde et du ciel*) (1997, p. 38), sem riscos de extraviar-se em sua abundância de passagens? Jerônimo dos claustros? Das grandes cidades de Oriente e de Ocidente? Dos furores polemistas? Dos “milagres poéticos”? Exegeta, tradutor, escritor? Pois mesmo grande tradutor de importância indiscutível, contanto disso, como destaca Larbaud,

[...] essa importância de alguma forma prática, acessória, da “principal obra” de Jerônimo, não deveria nos ocultar o valor intrínseco de sua obra original. Ocorre aí uma ignorância voluntária, e uma injustiça, como aquela que consistiria em ter em conta, por exemplo, Charles Baudelaire enquanto tradutor de Edgar Poe. Quem lê a obra pessoal de Jerônimo logo vê que se trata, no caso da *Vulgata*, de um grande livro, ou antes de uma grande literatura, traduzida por um grande escritor (1997, p. 48).⁷⁶

E, de retorno à imagem da cidade, permitimo-nos ainda uma longa citação de Larbaud:

[...] Jerônimo poderia ser um e dos guias dos companheiros de nossa vida mais íntima e mais refletida; um mecenas intelectual, exemplo e exortação, opulento protetor de nossa pobreza, cuja obra vasta e variada seria para nós no tempo o que é no espaço algumas das grandes e antigas cidades europeias às quais voltamos sempre e que não nos cansamos de visitar e conhecer: “Hieronimópolis”, a Cidade hieronímica. Pois suas obras não são apenas curiosidades históricas, morais e estéticas; mas, tão logo as abordamos, nós as sentimos vivas e quentes de um calor humano; a energia que elas desprendem se comunica a nosso sangue, e basta que caiam sob nossos olhos alguns de seus *Prefácios* aos diferentes livros da *Vulgata* ou algumas de suas *Cartas*, para que reconheçamos de imediato no homem que os escreveu um mestre do pensamento e da linguagem, um artista (1997, p. 12).⁷⁷

⁷⁶[...] cette importance en quelque sorte pratique, accessoire, du “principal ouvrage” de Jérôme, ne devrait pas nous cacher la valeur intrinsèque de son oeuvre originale. Il y là une ignorance volontaire, et une injustice, comme celle qui consisterait à ne tenir compte de, par exemple, Charles Baudelaire qu'en tant que traducteur d'Edgar Poe. Quiconque lit Jérôme lui-même voit aussitôt qu'il s'agit, dans le cas de la Vulgate, d'un grand livre, ou plutôt d'une grande littérature, traduite par un grand écrivain.

⁷⁷[...] Jérôme pourrait être un des compagnons et des guides de notre vie la plus intime et la plus réfléchie; un mécène intellectuel, exemple d'exhortation, opulent protecteur de notre pauvreté, dont l'oeuvre vaste et variée serait pour nous dans le temps ce qu'est dans l'espace quelque une des grandes et anciennes villes européennes auxquelles nous revenons toujours et que nous ne nous lassons pas de visiter et de connaître: “Hiéronymopolis”, la Cité hiéronymienne. Car ses ouvrages ne sont pas des curiosités historiques, morales ou esthétiques; mais, dès que nous les abordons, nous les sentons vivants et chauds d'une chaleur humaine; l'énergie qu'ils dégagent se communique à notre sang, et il suffit que tombent sous nos yeux quelques-unes de ses Préfaces aux différents livres de la Vulgate ou quelques-unes de ses Lettres, pour que nous reconnaissons aussitôt en l'homme qui a écrit cela un maître de la pensée et du langage, un artiste[...]

Sentado diante do altar, ele constroi sua longa prece, percorre como em viagem a vida do santo, sua obra literária e sua posteridade. Sentado ali, empreende sua visita a Jerônimo, diante do homem e de sua literatura, entre esta e a cidade de fato e aquela que sua viva imaginação esboça. Em seu devaneio, elabora um vasto devir geográfico-literário-biográfico, labiríntico, permeando Ocidente e Oriente, paganismo e cristianismo, Antiguidade clássica e contemporaneidade, passado e futuro, filosofia, ciência, arte e religião.

Em linguagem poética, Larbaud olha para Jerônimo como homem e como santo, como escritor de uma obra pessoal e como tradutor, mas sem omissão diante das contradições do meditado, Jerônimo, que era muito humano e que, “Certamente, ele desejou, como todo escritor digno desse nome, a imortalidade literária, e ele a prometeu a si, consciente de seu próprio valor...” (*Certes, il a désiré, comme tout écrivain digne de ce nom, l’immortalité littéraire, et il se l’est promise, conscient de sa propre valeur ...*) (LARBAUD, 1997, p. 13); Jerônimo e seu fervor pelas contendas, contumaz transgressor de seus solenes votos de silêncio.

Mas deixemos falar ainda o texto. Atravessemos toda a beleza inspirada pela vida e pelos escritos do Santo e contemplemos alguns momentos de sua obra de tradutor, que é o escopo do texto larbaudiano, a princípio, como introdução aos ensaios sobre a tradução. Eis outra visão dessa cidade a que nos conduz a potência da imaginação de Larbaud:

Saindo desses bairros outrora (mas durante poucos anos) ruidosos, hoje entediados e mortos, de *Hieronomópolis* e afastando-nos sempre do centro, penetraremos na zona que se pode chamar “dos estrangeiros naturalizados” ou “dos metecos”, o vasto Xenodóquio hieronímico: sua obra de tradutor. [...] *Hieronomópolis* é rodeada por duas cercaduras concêntricas: uma, baixa, muito danificada, quase desmoronada: a revisão da *Itala*, uma das primeiras versões latinas da Bíblia; outra, ao contrário, possante, espessa, elevada, de aspecto imponente: a *Vulgata*. Duas altas torres dominam essas muralhas: o *Saltério gálico* e o *Saltério romano*. É geralmente por aí, de fora, que se aborda a obra de Jerônimo: essas torres e essas muralhas, visíveis de muito longe, indicam e ao mesmo tempo escondem a cidade (LARBAUD, 1997, pp. 44-47)⁷⁸

⁷⁸Sortant de ces quartiers jadis (mais pendant peu d’années) bruyants, aujourd’hui ennuyés et morts, de *Hiéronymopolis*, et nous éloignant toujours du centre, nous pénétrons dans la zone qu’on peut appeler “des étrangers naturalisés” ou “des métèques”, le vaste *Xénodochium hiéronymien*: son oeuvre de traducteur. [...] *Hiéronymopolis* est entourée de deux enceintes concentriques: l’une basse, très endommagée, presque écroulée: sa révision de l’*Itala*, une des premières versions latines de la Bible; l’autre, au contraire, puissante, épaisse, élevée, d’un aspect imposant: la *Vulgate*. Deux hautes tours dominant ces murailles: le *Psautier gallican* et le *Psautier romain*. C’est généralement par là, de l’extérieur, qu’on aborde l’oeuvre de Jérôme: ces tours et ces remparts, qui se voient de très loin, signalent et en même temps cachent la ville (p. 47).

Vemos novamente aqui nosso autor transeunte, “estrangeiro, que passava...”, tendo abandonado de há muito toda proximidade com a Meaux de Bossuet, mergulhar no território de passagem das traduções de Jerônimo, onde este encontra tanto admiradores quanto detratores, na tradução em especial. E lembrar-se de Rufino de Aquileia, que, sustentando querelas com Jerônimo, voltou-se ao silêncio, Rufino tradutor da *História eclesiástica* e autor dos *Martírios de Lyon*, injustamente esquecido, para quem Larbaud imagina um restabelecimento honroso na posteridade e na comunhão das capelas.

Assim, deambulando pela variada e ampla cidade labiríntica de Jerônimo, é fácil se perder, mesmo com o mapa à mão, tantos são seus sítios, tantos nomes abrigados à sua sombra! Entre esses, Platão, Sêneca, Plotino, Heródoto, Orígenes, Salústio, Dante, Virgílio, Cícero, Luciano, Flaubert, Tristan Corbière, Mallarmé e muitos outros, não nessa ordem exata. E sua iconografia, as muitas representações do Santo, desse “Jerônimo dos pintores, que encontramos em toda a Europa, de Nápoles a Paris e a Londres, de Estocolmo a Viena e a Madri...” (*Jérôme des peintres, que nous trouvons dans toute l’Europe, de Naples à Paris et à Londres, de Stockolm à Vienne et à Madrid...*) (1997, p. 35), constatando que os temas iconográficos hieronímicos tiveram como fonte justamente sua própria obra.

Larbaud não descuida de evocar também as origens geográficas de Jerônimo, seu território natal tão flutuante, de incerta localização, sua cidade Strido não amada, comparando esse fato com as relações entre Leopardi e Recanti, entre Stendhal e Grenoble, e seus desejos de evasão compartilhados, contido na expressão “Tróia não te contém”:

Mas nós não encontraremos o traço onde ele nasceu [...] e não se sabe mesmo onde era Strido. Ele pouco viveu lá, não a amou, tratou-a como tantos outros aos quais, adolescentes, uma voz interior dizia ‘Tróia não te contém’ trataram sua cidade natal [...] (Jerônimo... e Leopardi falando de Recanati, e Stendhal falando de Grenoble) (1997, p.15).⁷⁹

Dessa passagem, não podemos deixar de notar a semelhança com o próprio Larbaud, que não amou sua cidade, Vichy, que considerava provinciana, e com a qual só veio a reconciliar-se na maturidade. E haveria outras semelhanças a tecer entre Larbaud e Jerônimo, uma delas o fato de ter trabalhado sempre entre uma obra pessoal, de inspiração, como ele mesmo diria, e as obras de tradução, muitas vezes em favor destas e em detrimento das primeiras, conforme se podem encontrar repetidas reclamações de amigos seus.

⁷⁹*Mais nous ne retrouverons pas sa trace où il est né [...] et on ne sait même plus où était Stridon. Il y a peu vécu, ne l’a pas aimée, l’a traitée comme tant d’autres auxquels, adolescents, une voix intérieure disait: “Troie ne te contient pas” ont traité leur ville natale [...] (Jérôme... et Leopardi parlant de Recanati, et Stendhal parlant de Grenoble).*

Quanto a isso, é oportuno mencionar Pascale Casanova sobre essa aproximação Larbaud-Jerônimo: “Larbaud define seu papel como o de ‘introdutor e de intermediário’, membro de um ‘clero cosmopolita’, ao qual seria aplicável o dito de São Jerônimo: ‘Uma única religião, todas as línguas’” (CASANOVA, 2002, p. 180).

E aparece a sensação de que, procurando, encontraremos outras tantas confluências entre os dois, pois nos ocorre que também Larbaud, como Jerônimo, exercitou-se em seu eremitério, sua Tebaida (*Thebaïde*), nome dado a sua biblioteca, muito embora a inspiração aí tenha partido de *Des Esseintes*, de Huysmans, e não do Santo. E como amou sua *Tebaïde* e nela se refugiou! Certamente por isso, refugiado na morada de Jerônimo, em seus devaneios, observa aí “Um silêncio e uma luz aprazível, de biblioteca, *coelestis Bibliothecae cultor*; - afrescos escuros, ricos, repousantes. Luxo sem magnificência, real e monacal, de mármore e madeiras (1997, p. 20).⁸⁰. E lamenta profundamente que na igreja, junto ao espaço em que se encontra, não haja uma biblioteca que abrigasse toda a obra de Jerônimo, naturalmente incluídas suas traduções, seus comentadores e seus biógrafos. Desejoso de vagar mais ainda pelo território hieronímico, que sabe um mapa inabarcável, de fronteiras sempre móveis, lança sua visão para além do que sua memória pode desdobrar:

Pena que não possamos reler aqui mesmo, longe dos ruídos da rua, algumas das páginas nas quais acabamos de pensar; pena que não tenhamos aqui, à nossa disposição (a despeito de nossos olhos esquadriharem a obscuridade das capelas), os volumosos e belos tomos da edição Vallarsi nos quais poderíamos retomar nossa exploração da Cidade hieronímica e, atravessando novamente as praças e os bairros centrais que conhecemos tão bem, dirigir-nos às grandes avenidas que se abrem adiante: aqueles comentários escriturais nos quais estamos certos de encontrar ainda muitas coisas que poderíamos amar... (1997, p. 31)⁸¹.

Talvez o grande esplendor deste ensaio seja justamente a capacidade de errância que Larbaud consegue nos transmitir através de seu esboço. Com e como ele nos dedicamos a percorrer também a cidade do Patrono dos Tradutores e intuímos que, à revelia de seu projeto, poderíamos tomar infinitamente outros caminhos. Paragens que jamais esgotaríamos nas possibilidades da força nomadizante do texto. Assim, perambulamos pelos países, cidades e

⁸⁰*Un silence et une lumière paisibles, de bibliothèque, - coelestis Bibliothecae cultor; - des fresques sombres, riches et tout repos. Luxe sans éclat royal et monacal, de marbres et de boiseries.*

⁸¹*Domage que nous ne puissions pas relire ici, loin des bruits de la rue, quelques-unes des pages auxquelles nous venons de penser; dommage que nous n'ayons pas ici, à notre disposition (malgré nous nos yeux fouillent l'obscurité des chapelles), les grands et beaux tomes de l'édition Vallarsi où nous pourrions reprendre notre exploration de la Cité hiéronymienne et, retraversant les places et les quartiers centraux que nous connaissons assez bien, nous diriger vers les grandes avenues qui s'ouvrent au-delà: ces commentaires scripturaux où nous sommes sûrs de trouver encore beaucoup de choses que nous pourrions aimer [...]*

línguas pelos quais transitou Jerônimo, esse predestinado a não ter um lugar fixado, que mesmo depois de morto em Belém teve seus despojos arrancados dali e trasladados para Roma, Roma que lhe destina não uma, mas várias moradas, para que continuasse inexoravelmente em trânsito.

Inquirimos “O Patrono dos Tradutores” como poder que o autor detém para nomadizar-se. Transitar para ocupar diversos lugares, tanto do ponto de vista geográfico quanto do ponto de imaginação. Saímos dele carregados de impressões a respeito da força que se oculta na literatura, sua capilaridade e seu pulso quando é convocada para apresentar o mundo em sua infinitude de possibilidades, assim como a cidade, que, vista como um texto, a ela sempre se poderá acrescentar mais um parágrafo ou suscitar desvios para insuspeitadas paisagens. Nessa arte, Larbaud foi mestre, em revelar, esconder, desvelar, como vimos em Jerônimo, tão olvidado como autor, tão louvado como tradutor, por consumir seus olhos no aprendizado das línguas.

2.2.4. UM OUTRO XADREZ: POESIA E LÍNGUAS

Valery Larbaud não deixou nenhum volume específico de poemas, exceto *Les Poésies de A. O. Barnabooth*, muito embora desde adolescente escrevesse seus versos, a maior parte deles esparsos entre textos de prosa e outros, manuscritos, recolhidos em algumas biografias. Constitui uma exceção *Les Portiques*, já mencionado, de inspiração parnasiana, escrito a título de exercício de prosódia e de metro, do tempo de adolescência (1896), que depois desprezou – a pequena edição bancada por sua mãe já mencionada.

O poema “*La Rue Sufflot, Romance*” é um exemplo de presença solitária em *Jaune Bleu Blanc*, escrito para uma publicação da NRF, em 1922. É um dos escritos que acompanham um trabalho de gravuras de Marie Laurencin (*Éventail*), em que participam outros nove poetas, entre estes, também Max Jacob e André Breton, que apresentamos aqui, por sua raridade.

A Rua Sufflot

Não, tu jamais saberás... PARIS

Nossa pequena jornada logo estará finda: os últimos anos se abrem diante de nós como essas ruas; E o colégio está sempre lá, e esta praça quadriculada, e a velha igreja onde nós vimos entrar Verlaine morto. No fundo, apesar do mar e de tantas corridas, nunca saímos daqui, e toda nossa vida terá sido uma pequena viagem em círculo e em ziguezague dentro de Paris. E mesmo depois, permaneceremos ainda aqui, invisíveis, esquecidos, mas habitando sempre a cidade da infância e do primeiro amor, com o espanto dos doze anos e do encontro, que nos faz murmurar ainda na multidão: “*Porque sabes que siempre te he querido...*” E um passante que me escutou, se volta (1957, p. 976)⁸².

⁸² *La Rue Sufflot, Romance. (pour l'éventail de Madame Marie Laurencin). Non, tu ne sauras jamais...PARIS. Notre petite journée sera bientôt finie: les dernières / Anées s'ouvrent devant nous comme ces rues; / Et le collègue est toujours là, et cette place / Quadrillée, et la vieille église où nous avons vu / Entrer Verlaine mort. Au fond, malgré la mer / Et tant de courses, nous ne sommes jamais sortis / D'ici, et toute notre vie aura été / Un petit voyage en rond et en zigzag dans Paris. / Et même après, nous resterons encore ici, / Invisible, oublié, mais habitant toujours / La ville de l'enfance et du premier amour, / Avec l'étonnement des douze ans et de la rencontre, / Qui nous fait murmurer encore dans la foule: / “Porque sabes que siempre te he querido...” / Et un passant qui m'a entendu, se retourne.*

Da rua Sufflot, Valery Larbaud ouviu o rumor dos passos que acompanhavam o cortejo fúnebre de Verlaine e os repiques dos sinos da igreja de Saint-Étienne-du-Mont, próximo ao liceu Henri-IV onde estudava, em janeiro de 1896, em Paris. Esse evento lhe causou forte impressão, que, um dia, seria expressa no “romance” acima (AUBRY, 1949, p. 35). De resto, ele fala das lembranças daquela idade e das ruas próximas de sua morada e da escola, que convergiam para uma praça “quadriculada”, da velha igreja, da vida de adolescente e suas correrias, como se nunca houvesse saído dali.

A poesia acontecia assim a Larbaud, carregada de lirismo. Não ocupou, no entanto, o maior espaço em seus trabalhos publicados. De acordo com Robert Sabatier, em sua *Histoire de la Poésie Française*, esse espaço é relativamente pequeno, considerada a sua quantidade, mas não merecedora de destaque:

A obra poética de Valery Larbaud (1881-1957) é pouco extensa. Se pegarmos o volume das *Oeuvres* na *Bibliothèque de la Pléiade*, as *Poésies* ocupam apenas 37 páginas sobre um conjunto de mais de um milheiro de páginas, e, não obstante, o autor de *Fermina Márquez*, do *Diário Íntimo*, das *Enfantines*, de *Beauté, mon beau souci* e de tantas outras obras de uma prosa límpida, original e pura, é um dos poetas marcantes de sua época (1982, p. 321).⁸³

No entanto, há ocorrências notáveis em sua poesia. Falemos de alguns poemas publicados também em *Oeuvres*, depois recolhidos no volume das poesias de Barnabooth, de 1948, na seção “*Dévotions Particulières*” e “*Deux autres poèmes*”. Trata-se de apenas seis poemas, ao todo: em “Devoções”, “A M. Valery Larbaud”, “*De l’impériale*”, “*Weston-super-Mare*”, “*Marseille*”, “*Valence-du-Cid*” e “*Milan*”, e, na última, “*La Neige*” e sua redução ao francês. De *Dévotions Particulières*, tomamos justamente “*Valence-du-Cid*” do ano 1931. A peculiaridade desse poema, como dos demais, é a presença ostensivamente desejada da mistura de palavras em várias línguas, que integram os textos. Atribuímos essa abertura a outras línguas, às extensas e prolongadas vivências do poeta fora da França, principalmente em Inglaterra, Espanha e Itália.

Na oportunidade, o poeta lança mão de seu domínio e prática dessas línguas, e adiciona ainda as duas línguas clássicas, o grego e o latim, que ou estão na origem dessas culturas ou as influenciaram de alguma forma, consideradas o domínio das literaturas

⁸³ *L’oeuvre poétique de Valery Larbaud (1881-1957) est peu étendue. Si nous prenons le volume des Oeuvres dans la bibliothèque de la Pléiade, les Poésies n’occupent que 37 pages sur un ensemble de plus d’un milliers, et cependant, l’auteur de Fermina Márquez, du Journal intime, des Enfantines, de Beauté, mon beau souci et de tant d’autres oeuvres d’une prose limpide, originale et pure, est un des poètes marquants de son époque.*

fundantes desses povos e de seus costumes. O recurso ao latim e ao grego caracteriza também um recuo no tempo e seus costumes, que remontam à anterioridade cristã, como podemos constatar na invocação à “*Magna Diana Ephesiorum!*”.

Desses poemas, mostremos a riqueza sonora do “*VALENCE-DU-CID*”, para nos interrogarmos mais de perto sobre sua composição. Do título, é evidente a convivência de extensos quatro anos do autor com essa região espanhola e ressalta seu costume de impregnar-se do que havia de mais profundo nos lugares, de seus herois e lendas, aqui cantando El Cid Campeador, nascido na cidade de Valência, legendário herói hispânico do século XI. Depois, pensemos no sentido de Larbaud invocar a Virgem de Valência em latim, francês, espanhol e catalão, para que realmente algumas expressões fossem articuladas, e sob a rubrica muito sugestiva “*Devoções Particulares*”.

Certamente, ele também evoca uma cultura mesclada pelo cristianismo e por resquícios de paganismo, duradouros na cultura popular. A presença do francês em alguns versos pode ser vista como uma atitude de sentir-se plenamente envolvido entre o que o cerca, um jeito de declarar que ali está, não excluído, mas participante.

A liberdade que toma Larbaud é conquistada, sem dúvida, através de suas sucessivas fugas das fronteiras linguísticas, muito plásticas para ele, que dominava vários idiomas e transitava por muitos países. Em seu “diário alicantino”, encontramos inúmeras referências aos dialetos ainda praticados na região à época em que lá residiu, e que lhe despertavam intenso prazer em compreendê-los.

A seguir apresentamos o poema no original, com uma tradução livre em nota de rodapé:

VALENCE-DU-CID

*Ay! Mare de Deu, yo no soc valenciá!
Et tant de bijoux ruisselants, et ces deus Anges au bord de votre manteau
Et à votre bras ce bâton de commandement, ce cep centurionique,
Ceinturé et couronné d’or, offert par un Roi d’Espagne, -
Tout cela intimide
Le plus couard de Vos soldats,
O plus justement que Faustine
Mater Castrorum appelée!
Et comment remercierai-je cette belle Brigadière-Générale,
Sinon en langue impériale?
Aixina:
“Ave...”
Comme je le fis jadis agenouillé devant le piédestal,
Mientras todos alrededor, como el trueno, gridaban:
“Magna Diana Ephesiorum!”*

Y cuando Filius Tuus obumbravit super caput meum in die belli! (1966, p. 100)⁸⁴

De Valence-du-Cid, de 1931, passemos a 1934, com *La Neige*, onde um outro grau de complexidade linguística prevalece. Aqui não há um único verso completo em francês e chegamos mesmo em um total aproximado de noventa palavras, a encontrar apenas cinco em francês, e as demais dispersas por quase uma dezena de línguas diferentes ao estilo joyceano de escrever o mundo.

Num primeiro momento, pode-se imaginar *La Neige* como um críptico ou um mero jogo de palavras, mover de línguas. Sabemos, por correspondências entre o autor e amigos, no caso Jean Paulhan⁸⁵ e Marcel Ray⁸⁶, poucos detalhes sobre esse estranho poema, principalmente de que se trata de uma peça escrita por Larbaud em 28 de dezembro de 1934, ilustrada por uma gravura de Dargnès⁸⁷, para brindar seus amigos, de várias nacionalidades, pelas festas de fim de ano.

Apresentemos *La Neige* e sua “*Réduction au français par Valery Larbaud*”:

LA NEIGE

*Un año màs und iam eccoti mit uns again
Pauvre et petit on the graves dos nossos amados édredon
E pure pionsly tapàudolos in their sleep
Dal pallio glorios das virgens und infants.
With the mind's eye ti sequo sobre l'europa estasa,
On the vas Northern pianure dormida, nitida nix,
Oder on lone Karpathian slopes donde, zapada,
Nigorum brazilor albo disposa velo bist du.
Doch in loco nullo more te colunt els meus pensamentos
Quam in Esquilino Monte, ove dela nostra Roma Corona de platàs ores,
Dum alta iaces on the fields so duss kein Wege seve,
Yel alma, d'ici détachée, su camin finds no céu.*

Bergen-op-Zoom, 29.XII.1934

LA NEIGE

Réduction au français par Valery Larbaud

⁸⁴ Ai! Mãe de Deus, eu não sou valenciano / E quantas jóias reluzentes, e esses dois Anjos na orla de vosso manto / E em vosso braço esse bastão de mando, essa videira centuriônica, / Cingida e coroada de ouro, oferecido por um Rei d'Espanha; / - Tudo isso intimida / Ao mais covarde de Vossos soldados, / Ó chamada Mater Castrorum / Mais justamente que Faustina! / E como te agradecerei esta bela generala / Senão em língua imperial? / Aixina: / “Ave...” / Como o fiz outrora ajoelhado ante o pedestal, / Enquanto todos ao redor, como o trono, gritavam: / Magna Diana Ephesiorum!” / E quando Filius Tuus abumbravit super caput meum in die belli!

⁸⁵ LARBAUD-PAULHAN – *Correspondance*, pp. 204, 324 e 353.

⁸⁶ LARBAUD-MARCEL RAY – *t. III*, p. 351.

⁸⁷ Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950) – pintor, gravador e editor francês.

*Encore une année et te revoici déjà parmi nous,
 Pauvre et petit, sur les tombes de nos aimés, édreton,
 Et pourtant les recouvrant pieusement dans leur sommeil
 Du pallium glorieux des vierges et des enfants.
 Des yeux de la pensée je te suis sur l'Europe étendue,
 Ou sur les pentes solitaires des Carpathes, où tu es, neige,
 Des noirs sapins blancs voile de mariée.
 Mais en aucun lieu mes pensers ne te vénèrent plus
 Que sur le Mont Esquilin où tu es de notre Rome Couronne d'argent,
 Tandis que tu recouvres profondément les champs, cachant les routes,
 Et que l'âme, d'ici détachée, trouve son chemin dans les cieux.*

Como se vê, trata-se de um poema de apenas 12 versos livres, escrito em várias línguas. Um recurso de audaciosa transgressão do monolinguismo. Por sua vez, a data de 1934, não deixa de suscitar um dado muito relevante, o fato de que *La Neige* foi escrito a poucos meses do acidente cerebral que deixou Valery Larbaud hemiplégico e afásico pelos últimos vinte e dois anos de sua vida. Esse tempo transcorreu sem produções literárias, Larbaud distanciado do mundo, como se houvesse tocado o limite da linguagem, conseguido, enfim, à sua maneira, transpor as últimas barreiras e sucumbido aos perigos que Turner trata como “formas liminóides” (TURNER, 2008, p. 12).

Quanto a essas aproximações excessivas, não podemos deixar de pensar nos casos de Artaud e Hölderlin, experiências levadas ao extremo e a ocorrência de uma espécie de rompimento na articulação da linguagem. É pertinente lembrar que Larbaud, pelos anos 1920, escreve em “*Excuses pour ce livre*”, na abertura de *Ce vice impuni, la lecture (Domaine français)*, que já visitamos, entre outras observações sobre questões da língua, em seu prefácio sobre o “homem-orquestra”, aquele que se expressa em mais de uma língua:

Duvido que um artista possa (ou mesmo deseje) exprimir-se em duas línguas literárias. Não se tem exemplos convincentes; aqueles que podemos citar (Dante, Petrarca) são por demais particulares, de uma época por demais excepcional, suas escolhas limitadas a uma língua morta e a uma língua literária nascente. O bom senso nos diz que um bom poeta não tem necessidade de ter dois instrumentos; um único, desde que ele a conheça bem, basta-lhe; [...] um autor bilíngue ou trilíngue fará pensar em um homem-orquestra. Aquele que, feita sua escolha, tendo mudado de instrumento, seremos muito surpreendidos se soubermos que ele enriqueceu a tradição literária em que tentou entrar no fim da tarde. Saint-Evremond, Voltaire escreveram em inglês, mas não estão inseridos por isso na tradição literária do domínio inglês. Beckford é uma exceção talvez única... Não, a escolha feita, é preciso resignar-se a não ver no prazer de escrever nas línguas que rejeitamos, nada mais que um simples jogo, um desafio, uma distração. Essa é uma amante tão absorvente e tirânica quanto uma língua

literária rica de uma longa tradição; toma seu homem todo por inteiro e não sofre rivais ⁸⁸(LARBAUD, 1968, p. 13).

Quanto a isso, não se deve esquecer que Larbaud foi eminentemente um tradutor e, além disso, exímio citador de outras línguas. Distanciando-se voluntariamente das seguras margens de seu francês, recorrendo com demasiada frequência a empréstimos de autores estrangeiros em sua escrita, segundo ele muito defensável e desejável, conforme comprova seu ensaio “O ar estrangeiro” (1997, p. 162), em *Sob a invocação de São Jerônimo*. Em *L’air étranger* (LARBAUD, 1997, p. 162), ele avalia que uma das saídas para o asfixiamento que a língua materna acarreta advém dos empréstimos do que é estrangeiro, a exemplo das traduções literais de provérbios que não encontram equivalentes na língua de chegada, ou diretamente, onde não se pode negligenciar, segundo ele, o que Aristóteles chama simplesmente de “*l’air étranger*”.

Na verdade, seu argumento é em favor de aquisições de outras línguas. Segundo ele, “Um ‘belo estilo’, neste caso, somente pode sair de uma língua bem viva e sã, e, portanto, bem nutrida, ou seja, de empréstimos. Na sua visão da língua como um tecido vivo, sua obra faz pulsar um sentimento de dúvida. Questões sobre o limite aceitável para incorporar o estrangeiro a “uma amante tão absorvente e tirânica quanto uma língua literária rica de uma longa tradição”, que “toma seu homem todo por inteiro e não sofre rivais”? São considerações que temos como pertinentes, quando levamos em conta que lidamos com um autor e tradutor que um dia, não muito distante delas, cai numa confusão irrecuperável da linguagem. Talvez sob uma lente mais focada, possa ser feito um estudo mais acurado da questão da linguagem em Larbaud e seus graves desdobramentos.

Um outro notável acontecimento na vida de viajante de Larbaud, que se transformou naturalmente em literatura, ocorreu na cidade de Nantes, bem antes, ainda em 1924. Sua natureza pertence ao gênero de discussão que vimos seguindo e porta, além disso, um caráter muito extraordinário. Confessa o autor que, mesmo quando deslocado, não negligenciava a leitura dos jornais de sua cidade, para se inteirar do que por lá estaria acontecendo, inclusive

⁸⁸*Je doute qu’un artiste puisse (ou même désire) s’exprimer dans deux langues littéraires. On n’en a pas d’exemples convaincants; ceux qu’on pourrait citer (Dante, Pétrarque) sont trop particulières, trop d’une époque exceptionnelle, leur choix étant limités à une langue morte et à une langue littéraire naissante. Le bon sens nous dit que un bon poète (sic) n’a pas besoin d’avoir deux instruments; un seul, pourvu qu’il connaisse bien, lui suffit; [...] un auteur bilingue ou trilingue ferait penser à un homme-orchestre. Celui qui, son choix fait, aurait changé d’instrument, on serait bien surpris si on apprenait qu’il a enrichi la tradition littéraire où il a essayé d’entrer sur le tard. Saint-Evremond⁸⁸, Voltaire⁸⁸ ont écrit en anglais, mais ne sont pas inserés pour cela dans la tradition littéraire du Domaine anglais. Beckford⁸⁸ est une exception peut-être unique... Non, le choix fait, il faut se résigner à ne voir dans le plaisir d’écrire les langues qu’on a rejetées, rien de plus qu’un simple jeu, une gageure, un délassement. C’est une maîtresse absorbante et tyrannique qu’une langue littéraire riche d’une longue tradition; elle prend son homme tout entier et ne souffre pas de rivales.*

dos mais corriqueiros de seu bairro, que eram vividos por ele como se conhecesse todas as pessoas daquele recanto.

Desta vez, em viagem pela Bretanha, ao comprar um jornal de Paris, descobre uma notícia sobre publicações literárias de vários escritores e, dentre estes, ali se encontra seu nome. Uma nota sobre o lançamento de um livro de novelas que teria escrito, com o insólito título “*RLDASEDLRAD LES DLCMHYPBGF*”, o que lhe causa enorme espanto, pois jamais escrevera título tão disparatado. E a cada vez que encontrava alguém que o reconhecia na cidade, que o chamava pelo nome, ele imaginava poder ouvir: “Olha aí o autor daquela coisa que tem um título impronunciável.” E, sentindo-se responsável por “*RLDASEDLRAD LES DLCMHYPBGF*”, entrega-se a especulações sobre múltiplas possibilidades de títulos que pudessem corresponder com algum sentido àquele enigma. Esse jogo de adivinhas torna-se uma diversão para Larbaud, pois ele está convicto de tratar-se de um erro de impressão. Mas ele é “o grande leitor de Erehwon para não acreditar na inteligência das máquinas e para não ver uma intenção em seus erros” (1957, p. 835):

Evidentemente, atribuindo-me uma obra intitulada “*Rldasedlrad les dlcmyhypbgf*”, o linotipo daquele jornal quisera, ou bem zombar de mim, ou bem me fornecer um tema, aconselhar-me escrever sobre um assunto que considerava muito importante, e que tentara, em sua linguagem de máquina, indicá-lo para mim. Ora, um linotipo é uma máquina de aspecto sério por demais para que se pudesse ficar com a hipótese de uma brincadeira. O que teria ela querido me dizer, e de qual assunto pedia-me ela para tratar? (1957, p.835)⁸⁹

São inúmeras e divertidas suas tentativas linguísticas para desvendar alguma coerência naquele título singular, que, afinal, veio a ser uma das crônicas da coletânea *Jaune Bleu Blanc*, um livro igualmente singular, do qual o autor afirma que pode começar a ser lido por onde aprouver ao leitor, inclusive pelo meio – aos moldes calvinianos de pensar o livro. Esse curioso episódio redundou, enfim, não sem inusitadas suposições do autor, em um primoroso texto sobre Nantes e revela, principalmente, sua prontidão de se deslocar diante dos acontecimentos. Ou, seguindo o raciocínio de Barnabooth que diz misteriosamente no final do conto “O Pobre Camiseiro”: “há coisas que é preciso agarrar em pleno voo”.

⁸⁹Évidement, en m'attribuant un ouvrage intotulé “*Rldasedlrad les dlcmyhypbgf*”, la linotype de ce journal avait voulu, ou bien se moquer de moi, ou bien me fournir un thème, me conseiller d'écrire sur un sujet qui lui tenait à coeur, et qu'elle avait essayé, en son langage de machine, de m'indiquer. Or, une linotype est une machine d'aspect trop sérieux pour qu'on puisse s'arrêter à l'hypothèse d'une plaisanterie. Qu'avait-elle donc voulu me dire, et quel sujet me demandait-elle de traiter?

CAPÍTULO 3: BARNABOOTH, *LE RICHE AMATEUR*

[...] sim, eu sou um amador, e quero ser um amador
(*Oeuvres*, p. 1168).

3.1 Quem é Barnabooth, le “Riche Amateur”?

Barnabooth não é um personagem convencional nem linear. A princípio, ele se auto-define por duas máximas que se tornaram bem conhecidas: “Tenho todas as virtudes, exceto a hipocrisia” e “sou um grande patriota cosmopolita” (*je suis un grand patriote cosmopolite e Moi, j’ai toutes les vertus excepté l’hypocrisie*) (*apud* AUBRY, p. 115). Delineia-se, já de início, como um personagem impreciso, portador de múltiplas ambiguidades, o *Riche Amateur*, um homem totalmente geográfico. Um ser andante que percorre mundos e que se nega a uma identificação com toda e qualquer definição que não abarque os extremos, em perfeita deriva geopoética, no mundo e em si mesmo.

Mas é ao próprio Larbaud que compete, evidentemente, estabelecer os dados biográficos menos imprecisos de sua criatura. E, segundo ele, Archibald Olson Barnabooth nasce dois anos depois dele mesmo, em 1883. Originário da localidade de Campamento, na província de Arequipa no Peru, ao tempo de seu nascimento, território em disputa por três países: Chile, Bolívia e Peru, o que o motiva, além de outras circunstâncias, a considerar-se um “*sans patrie*”.

Filho de pai norte-americano radicado na América do Sul, após mirabolantes passagens pelo México e por Cuba, e de mãe sueca, Barnabooth torna-se órfão de mãe aos oito anos de idade e, poucos anos depois, também de pai. Sob tutela, deixa sua terra e migra para os Estados Unidos, onde se torna cidadão do Estado de Nova Iorque, praça de vultosos negócios deixados por seu pai. Como emigrante, é em mãos de administradores de confiança que ficarão, em sua terra natal, suas ricas propriedades, concentradas na extração mineral. Aos dezessete anos, emancipado e de posse de sua incalculável fortuna, segue para a Europa e parte para andanças por aquele continente até os vinte e quatro anos de idade, quando se decide pelo retorno a Campamento.

Em que pese todas as suas extravagâncias de jovem milionário com rendas de 10.450.000 libras esterlinas (1957, p. 84), era a busca do “absoluto” que ordenava seu tempo e

orientava sua errância, de que restará uma obra como testemunho de suas peregrinações no exterior, espécie de canto, modulado por voluntários e incansáveis deslocamentos.

Resumidos esses dados biográficos essenciais, avancemos enfim sobre indagações que concernem mais à gênese literária de *Barnabooth*, ou seja, sabermos como nasce esse personagem-autor, pois, ao contrário do caso Fernando Pessoa, que elabora ele mesmo uma refinada e completa gênese de seus heterônimos, Larbaud não o fez diretamente, conforme vimos. É em seus biógrafos e prefaciadores que encontramos reunidas as legendas sobre Barnabooth. Entre esses últimos, firmamos nossos dados no prefácio a *Les Poésies de A. O. Barnabooth* (1966), de Robert Mallet.

Segundo Mallet, os rudimentos do *Riche Amateur* surgem em Larbaud ainda adolescente, a partir de histórias sobre imperadores da decadência romana, com seus poderes ilimitados. Depois da leitura do livro de Louis Boussenard, *Le Secret de Monsieur Synthèse*, cujo personagem é um poderoso e onipotente proprietário, com exorbitâncias financeiras suficientes para comprar todo o planeta, que despertou vivamente sua curiosidade isso se consolida. Um outro traço se junta quando, em 1896, acontece um rumoroso caso na França: a morte de um jovem rapaz, Max Lebaudy, no serviço militar, a quem foi negado tratamento médico adequado por se tratar de pessoa muito rica, a quem o Estado não quis dispensar uma licença, sob alegação de que poderia configurar favoritismo, fato de que Larbaud guardou também forte impressão. Finalmente, em 1902, um amigo milionário, que não se nega a satisfação de nenhum desejo, hospeda-se em Londres com ele e, naquela cidade, dedica-se a desenfreado consumismo de toda ordem, nos mais afamados magazines londrinos, sem fazer conta do quanto esbanja.

Marcados por excessos de transbordamentos, esses eventos e histórias vão sutilmente se entrelaçar e compor o complexo tipo de Barnabooth, a partir do momento em que um fato demasiado próximo, como o do companheiro de viagem londrino, consolida o aparecimento do que parecia ainda informe, espresta-lhe contornos. Sobre isso, um dos biógrafos de Larbaud, G.-Jean Aubry, registra: “Essa circunstância contribuiu ainda para a cristalização do personagem Barnabooth, o jovem multimilionário: e é em Londres, no curso daquela viagem, que foi escrito o começo de uma primeira versão desse livro”⁹⁰ (AUBRY, 1949, p. 73).

Outra questão importante que se põe sobre Barnabooth é a de suas origens sul-americanas, na qual estão implicados alguns significados. A princípio, essa filiação a um

⁹⁰“Cette circonstance contribua encore à la cristallisation du personnage de Barnabooth, le jeune milliardaire: et c’est à Londres, au cours de ce voyage, que fut écrit le début d’une première version de ce livre” (AUBRY, 1949, p. 73).

continente distante resulta de um tempo em que Larbaud estudou como interno num colégio católico nos arredores de Paris, Sainte-Barbe-des-Champs (1891-1893), em Fontenay-aux-Roses, aliás, segundo o próprio, seus melhores anos escolares. Naquele colégio, ele pôde conviver com colegas oriundos de diversos lugares, entre estes, países da América do Sul, todos filhos de ricas famílias daquelas terras distantes para ele, cujo convívio, apesar do imperioso isolamento a que era submetido, em decorrência de seu estado de criança de saúde eternamente frágil, despertou sobre ele admiração e fascínio.

Para além de Barnabooth, muitos dos personagens larbaldianos serão ecos dos colegas dessa época, do encantamento que a língua espanhola e o catolicismo presentes imprimirão em sua alma, tão profundamente vivos em sua memória, como a lembrança das ladainhas e das rezas que presenciava. Conforme relata G.-Jean Aubry, como “as fórmulas latinas das preces que os alunos recitavam antes dos estudos (que) exerceram sobre ele sua sedução: a Ave-Maria lhe causou grande impressão” (AUBRY, p. 21)⁹¹, a Larbaud, descendente de uma família tradicionalmente protestante e que, em 1912, discretamente se converterá ao catolicismo.

As viagens que o autor faz à Espanha são também outra contribuição relevante. Nos anos de 1897, 1898 e 1905, ele viaja por diferentes regiões daquele país (MOUSLI, 2003, pp. 378-379), que lhe renderão um bom conhecimento da língua de Barnabooth. Todas essas experiências, carregadas de boas impressões, estarão presentes não só nos momentos em que ele dará vida ao *Riche Amateur*, mas emergirão em grande parte de sua obra, tanto na ficção quanto na tradução, como no romance *Fermina Márquez* (1911) e nas traduções de autores espanhóis, entre estes, Gabriel Miró e Ramón Gómez de la Serna.

Eis, preliminarmente, os traços daquele que também se proclamava um “*Riche Amateur*”, emergido da influência de fatos e datas diversas.

Podemos ainda considerar que a particularidade de ser oriundo de uma pátria distante, desconhecida, de um continente situado além-mar, é um forte componente biográfico em Barnabooth e aponta também para uma origem investida de caráter mítico, uma condição que o transporta para o campo daquilo que, na mitologia, é definido classicamente como a busca do herói.

⁹¹*les formules latines des prières que les élèves récitaient au commencement des études exerçaient sur lui leur séduction: l’Ave Maria lui fit une grande impression* (AUBRY, p. 21)...

3.1.2. Barnabooth, um herói, um mito?

Barnabooth é o herói epônimo do último século de nossa cultura, o Juliano, o Apóstata, do capitalismo moribundo. Marcel Ray⁹²

Mas, afinal, quem é esse personagem reconhecido como herói por Marcel Ray? Em que sentido Barnabooth adquire estatura de herói? Que contribuição pode trazer essa palavra para uma caracterização de nosso personagem?

Encontramos uma provável resposta quando pensamos que Barnabooth, ao submeter-se voluntariamente ao descosimento de tudo aquilo que parecia estável e definido em sua pessoa, renunciando às comodidades de suas crenças e daquelas que constituíam uma vida segura e ordenada, incluído em um mundo de contornos definidos e prontos.

Se conceitualmente “o herói é o porta-voz dos anseios do grupo humano” (MACIEL, 2000, p. 33), reconhecemos com justeza na figura de Barnabooth, pelos dados descritos acima e mais pelo que fornecemos sobre o contexto social, político e econômico constelados ao tempo de sua criação, a voz de um coletivo, contra o qual ele se insurge e busca emergir dele voluntariamente. Tudo gira em função de uma busca pessoal em meio a um contexto nebuloso, a cujos valores a submissão é um rolo compressor homogeneizante. Assim, tem lugar o que é definido como a busca do herói, a sua diferenciação.

Ficamos sabendo, através do Diário Íntimo, cuja abertura se dá com sua chegada a Florença, procedente de Londres e de passagem pela Alemanha, num onze de abril de um ano impreciso do 1900, é que se trata de um jovem multimilionário, contrariado pelas impertinentes suposições a seu respeito baseadas apenas nos dados de sua exorbitante fortuna material. Sua fama de perdulário o precede e ele se confessa injustamente avaliado. Confrontando essa fama, pensa consigo: “Eles jamais sentirão a ternura de meu coração solitário, e o resto não é nada” (1957, p. 85)⁹³.

Esses são termos que inauguram a entrada de Barnabooth em sua aventura que durará nove meses de afrontamentos com sua herança (a duração de uma gestação!), com vistas ao abandono de seu velho formato. Um tempo pontuado por momentos de exaltação e de aniquilamento, sobrevivendo sob o influxo de sua implacável vontade de começos, brandindo sempre a literatura como fonte de prazer e à qual não poupa suas observações, o que nos faz

⁹²*Barnabooth est le héros éponyme du dernier siècle de notre culture, le Julian l'Apostat du capitalisme mourant..*

⁹³*Jamais ils ne sentiront la tendresse de mon coeur solitaire, et le reste n'est rien...*

pensar em Julien Gracq e sua “literatura no estômago” (GRACQ, 1987). Quanto a isso, convém antecipar aqui que os poemas barnaboothianos são denominados “Borborígnos” e havia um projeto, descartado, de publicar suas “Dejeções”, concentrando as imagens no aparelho digestivo.

Seria interessante, e muito possível, desenvolver um estudo de *Barnabooth* do ponto de vista mitológico, pois encontraríamos nele, sem dúvida, todos os elementos constitutivos daquilo que os mitólogos denominam a busca ou a aventura do herói. No entanto, o foco de nosso trabalho passa ao largo dessa visada. Porém, a título de informação, vejamos o que nos diz uma das mais celebradas autoridades nesse campo, Joseph Campbell:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica – que denominamos aqui o chamado da aventura – significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, [...] o herói pode estar simplesmente caminhando a esmo, quando algum fenômeno passageiro atrai seu olhar errante e leva o herói para longe dos caminhos comuns do homem (CAMPBELL, 2007, p. 66).

O limiar atravessado pelo herói de nossa história, como veremos adiante, é a imperiosa necessidade de desvencilhar-se do véu que o encobre: a herança do lendário pai dos meganegócios na bolsa de Wall Street, o pai cognominado “O Inca”, o “Rei do Guano” do Peru, transmissor de um patrimônio do qual ele precisa livrar-se para tornar-se reconhecido como o grande poeta. Sim, porque Barnabooth se crê poeta, mas desacreditado pela convicção geral de que suas posses podem muito bem comprar uma autoria ou mesmo financiar publicações de valores duvidosos, pois sua descomunal fortuna é capaz de comprar quase tudo.

Como herói, ele confronta uma realidade restritiva e promove a diluição dos limites seguros de seu ser, obedecendo ao despertar para as contingências inerentes a seu tempo e a sua condição humana. É certamente um herói que não se leva muito a sério, ou talvez o faça demasiadamente, pois viaja em um “navio de nome bufão, o ‘*Narrenschiif*’”, cuja raiz “*Narr(en)*”, em alemão, remete a tolo, bobo, louco, mencionado no poema “Yaravi” e no “Diário”.

Larbaud edifica, dessa forma, através de Barnabooth, um personagem abalado pela desorientação de seu tempo e seu meio. Chegado ao momento em que descobre partilhar de todas as vicissitudes e angústias que lhe são inerentes e decide empreender sua busca pessoal, embora sabedor de que esta ultrapassa seus próprios contornos. Eis como se enxerga no

processo, como um ser gregário, mas de contornos flexíveis. Como o herói, por definição, se enxerga parte de um coletivo, em trânsito e comunhão (para ficar com Turner; 2008) submetido às contingências não circunscritas à vida de um único indivíduo. Atende, ainda, ao chamado da busca, cuja recusa, ainda de acordo com Campbell, poderia lhe ser muito nefasta (2007, p. 66). Eis como se pronuncia Barnabooth, incluindo as hesitações próprias à situação: “Hesitei longo tempo em dizê-lo... mas enfim vi que outras pessoas pensavam como eu, e, palavra de honra, isso me encorajou à franqueza; sou um gregário, uma cabeça do rebanho, compreende?” (BARNABOOTH, 2007, p. 1169)⁹⁴.

Assim, a partir do momento em que se reconhece “gregário”, dá-se início o desmonte de uma identidade que, a princípio, parecia fixa, assentada sobre ideias de um mundo estável. Barnabooth, de par com isso, concebe-se como um ente em movimento, filiado a uma realidade modelada por acontecimentos que o extrapolam. Exceto sua arqui-riqueza, tudo lhe é comum. Paradoxalmente, é a volumosa herança material que se interpõe como obstáculo ao usufruto de sua parte no rebanho, contra seus desejos. Assistiremos a suas predileções pelas mulheres do povo (as *popalonas*, como diz), por exemplo, insurgindo-se contra o destino de um casamento em seu meio. O repúdio à propriedade é a resistência a uma pertença, por julgá-la aprisionante, redutora, supressora de seu livre trânsito no mundo; a ela é devida a visão distorcida que o precede aonde for. Quanto a isso, são emblemáticas as palavras postas na boca de seu amigo, o príncipe Stéphane, quando de sua visita à Rússia: “Tua riqueza, é aí que a cangalha te fere” (1957, p. 261).

Ratificando o que lhe diz Stéphane, Barnabooth medita em torno do que lhe sobrevém. Enfatizamos que seu diário começa justamente no momento em que se despoja de seus bens e sua escrita é atravessada por conflitos que giram sobre a natureza do bem e do mal, que lhe são interditos pelo poder do dinheiro, e ele apura seus sentidos em favor de um lugar próprio no intrincado da vida, mediante repetidas rupturas. Curiosamente, no poema “O Inominável”, que fala da percepção da “Beleza Invisível” presente no meio do rebanho a que se diz pertencer, o poeta não deixa de se distinguir, mas essa distinção se dá por um motivo interior, que foge inteiramente ao paradigma que rechaça e abandona, desde que se coloca em ressonância com suas legítimas aspirações:

Caminhei no rebanho com deleites,
Pois somos do rebanho, eu e minhas aspirações.
E se sou um pouco diferente, aí, de vós,

⁹⁴*J'ai longtemps hésité à le dire... mais enfin j'ai vu que d'autres personnes pensaient comme moi, et, ma foi, cela m'encourage à la franchise; je suis grégarioux, une tête du troupeau, vous comprenez?*

É porque eu vejo,
 Aqui, em meio a vós, como uma aparição divina,
 Diante da qual eu me lanço para me roçar,
 Desonrada, desconhecida, exilada,
 Dez vezes misteriosa,
 A Beleza Invisível.
 (LARBAUD, 1966, p. 67)⁹⁵

Agregamos como comentário a “O Inominável” a noção que o poeta criado, mais uma vez, não meramente se dá por satisfeito com uma inclusão em determinado grupo. Ele está sempre além, encontrando para si uma linha de fuga que constitua uma não identificação. Sim, porque a jornada do herói é individual, muito embora ele necessite de constantes aliados em sua trajetória.

De certa maneira, podemos dizer que ele possui um tipo de vidência, que é aquela mesma que marca a jornada pessoal e que confirma sua aventura. Ou talvez a isso se refira Campbell quando diz que “Há dois tipos de seres humanos. Há o ser humano animal, prático, e o ser humano humano (*sic*) suscetível de deixar-se seduzir pela beleza divinamente supérflua. Eis a diferença” (CAMPBELL, 1992, p. 12).

No discernimento de Barnabooth, de uma maneira diferente e muito insolente, também o ser humano ocupa duas categorias, que não queremos deixar de trazer aqui: “Todos os homens são canalhas; eu os divido em duas classes: os cripto-canalhas e os fânero-canalhas; os primeiros são aqueles que chamamos ordinariamente as pessoas honestas. Não é um bom achado?” (LARBAUD, 1957, p. 1168)⁹⁶. Temos aqui dois prefixos gregos, que se contrapõem: “cripto” como oculto, codificado, e “phânero”, manifesto, aparente. Em nosso entendimento, é nesta última que se insere o “*Riche Amateur*”.

Mas voltemos à comparação de Barnabooth com Juliano, o Apóstata, sem nos aprofundarmos na história, queremos lembrar que esse personagem histórico cabe na concepção do que é definido como “herói”, se pensarmos em seu gigantesco esforço para restaurar o paganismo ao tempo em que o império romano já era dado como cristianizado.

Ainda tecendo relações entre mito e herói, sabe-se que os mitos se referem, em suas origens, de um lado, a histórias protagonizadas pelos deuses e, de um outro, às aventuras dos heróis, sendo que, muitas vezes, estes mudam de categoria, se assim podemos dizer, e

⁹⁵*J'ai marché dans le troupeau avec délices,/Car nous sommes du troupeau, moi et mes aspirations./Et si je suis un peu différent, hélas, de vous tous,/C'est parce que je vois,/Ici, au milieu de vous, comme une apparition divine,/Au-devant de laquelle je m'élançe pour en être frôlé,/Honnie, méconnue, exilée/Dix fois mystérieuse,/La Beauté Invisible. (Oeuvres, p. 67)*

⁹⁶*Tous les hommes sont des canailles; je les divise en deux classes: les crypto-canailles et les phanéro-canailles; les premiers sont ceux que l'on appelle d'ordinaire les honnêtes gens. N'est-ce pas que c'est bien trouvé?*

ascendem a um panteão divino. A referência aqui não se limita apenas à mitologia grega, mais próxima de nossa cultura ocidental, mas estende-se a origens mais remotas e mais distantes também.

Finalizando essas digressões, recordemos que, ao transpor suas medidas, Barnabooth projeta-se como portador de condições que lhe conferem uma estatura heroica, portanto, mítica, cujo padrão de aventura mitológica, ainda segundo Campbell, cumpre, em seu rito de passagem, as etapas de separação, iniciação e retorno. Como veremos, adiante, o fim de Barnabooth será seu retorno a Campamento, seu lugar de nascença, não sem antes indicar que, quando suas obras forem publicadas, o autor terá com isso morrido, e ele, Barnabooth, nascido. Ou seja, um grande ciclo terá sido aberto e fechado.

Gostaríamos de acrescentar, na mesma direção, a opinião do crítico literário romeno Ovid Crohmăniceanu (1921-2000) ao definir Barnabooth como “Um mito moderno”, em “*A. O. Barnabooth, le milliadaire poète*”. Segundo ele, Larbaud, “Com Barnabooth, criou uma figura original, surpreendente, capaz de impor-se como um mito moderno. Utilizo a palavra antes para designar uma figura virtual que vem encarnar as esperanças dos grandes grupos humanos em certa época” (*Europe*, p. 30).⁹⁷

Consideremos que é nessa virtualidade que se apóia sua dimensão mítica, revelando-se como uma figura capaz de atualizar-se em qualquer um que compartilhe das contingências de seu tempo, acoplando-se a acontecimentos não fornecidos *a priori*, com voltagem suficiente para despojá-lo do nome que carrega como seu. Mais à frente veremos algumas das deformações por que passa o nome de Barnabooth, sob outras vozes, mas que suscitam em suas ocorrências algum tipo do que estamos pensando como esse deslocamento do ser.

De toda maneira, gostaríamos de lembrar como o conceito de *Riche Amateur*, já visto no Capítulo I, funciona como o precursor que propicia a emergência dessas virtualidades. O sentimento do Rico Amador faculta a abertura para a recepção d“o inominável”, na medida em que ele se despoja de um sujeito pré-existente, e opera como uma força criativa de devires. Como coloca o poeta alemão Richard Dehme (1863-1920), *Barnabooth* contém “materiais para um livro extraordinário, proeza literária que poderá tonar-se um mito literário” (1979, p. 28). Ou seja, pode-se proceder a múltiplas leituras percorrendo com olhares diversificados o conteúdo da obra em pauta, sem necessariamente cair em redundâncias. Resta ainda que, se

⁹⁷*Avec Barnabooth, il (Larbaud) a crée une figure originale, surprenant, en mesure de s'imposer comme un mythe moderne. J'utilise le mot plutôt pour désigner une figure virtuelle venant incarner les espoirs des grands groupes humains à une certaine époque*” (*Europe*, p. 30).

nosso texto demanda tantas definições quantas possíveis em torno do mito, nossa preferência recai, agora, sobre a literatura:

O mytho é nada que é tudo.
 O mesmo sol que abre os céus
 É um mytho brilhante e mudo –
 O corpo morto de Deus,
 Vivo e desnudo
 (PESSOA, “Ulysses”, p. 8).

Ressaltamos aqui a força dos versos de Fernando Pessoa, que comparecem como confirmação da possuidora capacidade do mito de atualização, pois que Ulisses, uma criação homérica, vem a tornar-se o mito fundador da cidade de Lisboa, contornados por uma real abolição dos tempos e dos territórios. É indispensável neste momento trazer a nosso texto o *Ulisses* de James Joyce, ele uma reescrita, ou recriação da *Odisseia* de Homero e na qual Larbaud esteve diretamente implicado no estabelecimento das correspondências entre os episódios das duas obras, capítulo a capítulo.

Essas repetições em torno de Ulisses configuram particularmente uma das características definidoras do mito, que é sua permanente reinvenção. E, assim pensando nessa força recriante, vislumbramos a mesma capacidade em *Barnabooth*, a possibilidade de sempre acontecer um eterno retorno do diferente.

3.2. Barnabooth, palavra em devir

Ainda em função das reverberações que *Barnabooth* vai provocar no meio literário e o estatuto que ele alcança, voltemos à nossa epígrafe, desta vez, pensando a eponímia. Em mais um de seus desdobramentos, passemos uma vista no significado encontrado para o termo “epônimo”:

De origem grega, a palavra EPÔNIMO significa “dar ou emprestar seu nome próprio a uma coisa, pessoa, regime, corrente, invento etc.”. EPÔNIMO é o termo que designa um vocábulo criado a partir do nome de algum personagem, real ou fictício, nascendo daí um vocábulo. Exemplos (fiquemos apenas com alguns literários, dos mencionados): shakespeareano (de Shakespeare); dantesco (de Dante Alighieri); sadismo (do Marquês de Sade); arturiano (das lendas do Rei Arthur). <http://www.kathleenlessa.prosaeverso>. Acesso em 26.12.2017.

Por definição, o aparecimento aqui da eponímia traz um agregado a nosso pensamento, pois, ao cruzar o campo das “nímias”, da maneira que se conduz, dá uma inesperada amplitude à nossa discussão sobre a heteronímia. Guardadas as diferenças, detectamos nesse processo de “empréstimos” uma sorte de deriva do nome, acarretando um retorno diferente do mesmo, sempre evocado no termo epônimo, pois quem conhece o personagem e não pensa em imprimir o termo “barnaboothiano” e no que ele evoca?

No que concerne propriamente ao nome de Barnabooth, consideremos sua particularidade. A informação é que ele decorre de uma escolha, digamos, arbitrária de Larbaud e que não consta como nenhum patronímico cuja origem possa ser reconhecida. Trata-se, na verdade, da criação de uma palavra-valise, montada a partir de duas palavras inglesas: “*Barnes*”, de uma localidade próxima a Londres, e “*Booth*”, de uma rede de farmácias conhecida naquele país, conforme prefácio de Robert Mallet a *Les Poésies de A. O. Barnabooth* (1967, p.9).

Nessa composição aparece uma informação adicional é o lugar de destaque exercido pela Inglaterra na vida de Larbaud. Sabendo-se que grande parte de *Barnabooth* foi escrita a partir daquele país, onde seu autor passou diversas temporadas à época, enquanto estudava o autor inglês Walter S. Landor, para defesa de tese na Sorbonne, trabalho que realmente deixou importantes marcas (intertextuais) na sua escrita.

A imaginação é o que caracteriza o nome de Barnabooth, uma vez que seu criador facultou-se uma denominação que pareceu obedecer apenas à manifestação de seu desejo,

conveniência, ou, seja lá qual for, o ideal que ele tenha concebido. A curiosidade explícita dessa escolha é a composição de elementos totalmente aleatórios, uma vez que, se pensarmos nos mais reconhecidos heterônimos pessoais, para eles são adotados nomes comumente recolhidos entre os usuais na língua e atribuíveis às pessoas. Ora, em nosso caso, verificamos a junção de um nome de subúrbio e de uma rede comercial. Nada impossível, evidentemente, mas, no mínimo, fora do comum, completamente arbitrário.

Categoricamente, Larbaud vinca seu principal personagem com uma espécie de pedagogia do nomadismo, bem acordante com sua dinâmica. O primeiro, Barnes, um sítio, lugar não só de moradia, como de trânsito, ostensivamente sugestivo da incontornável vertigem que as cidades exerciam sobre ele, provável espaço saturado por ocorrências abundantes, pleno de promessas de desvios, que pudessem ser percorridos anonimamente ou “ninguém”. Esse “ninguém”, suspensivo de encastelamentos identitários, bem à sua disposição de cultor do espanto pelo novo, pela aventura dos devires. Daqui podemos até ousar tirar uma linha que nos conduza a uma das aventuras de Ulisses, quando na gruta do ciclope Polifemo, nomeia-se como “Ninguém”, para escapar àquele de um olho só, ou, de uma visão de extremo foco, unitária, uma vez que o diverso intensifica o modo de olhar, de perceber. E “booth”, que é uma rede comercial?

Sob nosso olhar, Barnabooth, pelo nome, assume de imediato sua provocante máscara de vagante, tão assente com a expressão de sua obra, quando se define para seu biógrafo Tournier de Zamble como amante dos vagabundos, como da espécie dos cães errantes (OEUVRES, 1957, p. 1168), sempre disponíveis ao impensável, ao devir.

Pensando na adjetivação a ele aplicada por Marcel Ray, podemos ampliá-la quando consideramos desdobramentos de Barnabooth na obra máxima de Georges Perec (1936-1982), publicada quase sete décadas depois, o romance *A vida modo de usar* (Companhia das Letras, 2009), texto emblemático do grupo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle), do qual Perec foi um dos expoentes. O romance de Perec é protagonizado por Percival Bartlebooth, personagem também milionário e excêntrico, cujo nome provém de duas outras personagens literárias, um híbrido de Bartleby, de Hermann Melville, e nada menos que de nosso Barnabooth, de Valery Larbaud. Em alguma medida, assiste-se aqui a uma sobrevida, ou a uma variação, como se queira, de Bartleby e de Barnabooth em Bartlebooth. Assim como assistimos a algum tipo de extensão do romance de Octave Feuillet em Barnabooth assistimos a uma potência do devir em intertextualidade.

De maneira sumária, na história de Perrec, Bartlebooth, como Bartlebly, ostenta uma espécie de deriva imóvel e de negação. Como Barnabooth, muitas vezes milionário, em busca

de sentido da vida (do absoluto?), aventura-se além das fronteiras; como ambos, é a afirmação de uma singularidade marcada por irreduzível excentricidade, no sentido próprio de uma não-ontologia, da fuga dos formatos oferecidos, os três resistentes ao metro. Enfim, Bartlebooth é a um só tempo bartlebyiano e barnaboothiano. Mais uma palavra-valise e um caso de genoma literário, conforme pudemos encontrar no blog de Iván Rodrigo García Palacios (Lector Ludi-18 blog 12.01.2006. Acesso em 26.12.2017).

Desconhecemos, no momento, outras filiações a Barnabooth. Mas, ao final desses poucos parágrafos, podemos constatar como nomes, palavras, coisas, personagens são passíveis de ter seus termos ou significados amalgamados, diluídos, nomadizados para novas criações e que, ao se despojarem de um antigo nome e suas caracterizações, transfiguram-se em novas figuras; liquefazem formatos antigos e passam por metamorfoses, para adotar uma linguagem de Michel Serres, (*Ramos*, p. 94); como vagueiam identicamente aos cães, devêm novos territórios, dotados de novas linhas.

No caso específico do mito, também observamos o mesmo poder de criatividade, uma vez que este sempre adquire novas roupagens, entre tempos e culturas diferentes, assim como na literatura. Queremos enfatizar com essas discussões que, na criação de Barnabooth, Larbaud desenvolve a ideia de que toda unidade é uma ficção, no sentido mesmo de ser merecedora de refutação, incluindo a própria obra, parodiada com o título *A. O. Barnabooth. Suas Obras Completas, isto é, um Conto, suas Poesias e seu Diário Íntimo*. Novas relações, portanto, se realizam no processo do artista. Artista que amplia suas nuances para encontrar no isolamento, na criação de múltiplos, a atmosfera predileta. Trânsito, liminaridade – posições itinerantes, que motivam outras, ampliando-se cada vez mais no mapa geoliterário larbaldiano e, porque não, barbaboothiano.

3.3. A Obra de A. O. Barnabooth.

Ao publicar este livro, desembaraço-me dele. O dia em que ele aparecer será o dia em que deixarei de ser autor. E eu o renego inteiramente: ele acaba, e eu começo. Não me procurem nele; estou alhures [...] (1957, p. 303).⁹⁸

A obra de Barnabooth compreende duas edições. A primeira, em volume anônimo, publicado sob o título *Poèmes par un riche amateur*, em 1908 pelas edições Messein, a expensas de Larbaud, que a quis lançada em 4 de julho, data nacional dos Estados Unidos, presumivelmente em homenagem ao país que Barnabooth adotou como pátria e ao poeta Walt Whitman. A segunda, com consideráveis modificações da anterior, chama-se *A. O. Barnabooth, ses Oeuvres Complètes, c'est à-dire un conte, ses poésies et son journal intime*, data de 1913, é publicada pela *Nouvelle Revue Française*. Nesta edição constará o nome de Valery Larbaud, mas como editor da obra.

Para analisar o surgimento de *Barnabooth*, resolvemos percorrer algumas cartas trocadas entre Valery Larbaud e Marcel Ray nos anos próximos a sua publicação, uma das maneiras possíveis para seguir de perto o envolvimento do autor com fatores e situações pertinentes à literatura e sua repersussão no campo de seu trabalho, que se realiza em intenso momento de agitação literária e que permeia a correspondência entre os dois amigos.

É importante observar como, nessa correspondência, os dois praticam uma boa varredura na literatura, principalmente na europeia. Podemos ilustrar a força desse envolvimento, por exemplo, com um momento numa passagem sobre o público intelectual inglês, com a visão desfavorável que Larbaud mantinha quanto ao fechamento da literatura inglesa e sua respectiva recusa a contribuições advindas do exterior. É notório que ele militava categoricamente, desde sempre, em favor da tradução como recurso para a renovação das literaturas, concebendo a geografia do espaço literário como um lugar de fronteiras fluidas e abrigo de demandas de enriquecimentos permanentes.

Conforme podemos depreender ao longo deste trabalho, são diversas as oportunidades que surgem para sentir o comportamento de Larbaud diante do espaço literário concebido qual um traçado geográfico, seja na sua tarefa de tradutor, crítico, ficcionista ou poeta. E, na medida em que essa temática emerge e na forma como o faz, ela nos conduz para uma aproximação com o pensamento geofilosófico de Deleuze e Guattari, que procede por

⁹⁸*En publiant ce livre, je m'en débarrasse. Le jour où il paraîtra sera le jour où je cesserai d'être auteur. Et je le renie tout entier: il s'achève, et je commence. Ne m'y cherchez pas; je suis ailleurs [...]* (*Oeuvres*, p.303).

sistema de relações e de importâncias antes atribuídas aos espaços que aos tempos (DELEUZE/GUATTARI, 2010).

No trato com a literatura, a orientação de Larbaud volta-se, indistintamente, para antigos e contemporâneos, nacionais e estrangeiros, ou seja, ele não pré-estabelece um espaço literário ideal, ao contrário, toda a literatura está implicada em um processo cujas potencialidades são inesgotáveis. Aqui podem residir as razões por que ele não faz distinção entre o investimento dedicado à tradução e à escrita de inspiração, por exemplo. Todas as atividades literárias procedem por conexões, não são engendradas por antecedência. Da criação de personagens escritores ao multilinguismo, num conjunto de intertextualidades e trânsitos tudo participa de sua obra. Os indícios, bem como sua relação com os variados estilos, como se vê na obra de *Barnabooth*, sua relação com os domínios linguísticos ampliam esse devir obra. Tudo trata de uma mesma forma de atuação, pois sua opinião a esse respeito é que “a divisão da literatura em domínios linguísticos é uma presunção...” (LARBAUD, 1997, p. 92).

Podemos até mesmo fechar nossa angular para a questão do texto e da palavra quando ele medita a tradução e nos depararemos com o rumor do mesmo pensamento: “A imobilidade do texto impresso é uma ilusão de ótica” (LARBAUD, p. 78) e “vigiemos bem essa palavra, porque ela está viva. Vejam: vibrações, irisações a percorrem e ela desenvolve antenas e pseudópodes pelos quais, embora artificialmente isolada, liga-se ao fluxo do pensamento vivo...” (LARBAUD. p. 77).

Então, é olhando através dessa não codificação, não estratificação que consideramos o comportamento literário de Larbaud como uma prática geográfica, através da percepção de que, para ele, não existe uma hierarquização de épocas, nacionalidades, estilos. As diferentes práticas não se colocam como inabordáveis. Pela mesma razão, olhamos para sua produção por um critério de intensidade, em que vigora um trabalho de relações, suscitado por excesso de estímulos, heterogêneos em suas chegadas e como resultados, pouco classificável de um ponto de vista mais tradicional, em enquadramentos do tipo romance, poema, novela, crônica, tradução etc. É nesse conjunto de imaginação que reside o cerne da geopoesia.

De volta ao tema das cartas em análise, vemos que as trocas entre os dois jovens vão além de notificações sobre leituras, tanto pela frequência em que ocorrem quanto pelo volume que as discussões abrangem. Podemos dizer que elas são depositárias de uma abundante documentação dos anos em que ocorreram, semeadas de agudas críticas aos procedimentos literários ora em voga e aos gêneros praticados. Acrescentemos que a correspondência, que se estende de 1899 a 1937, constitui uma espécie de compêndio da formação intelectual dos dois

amigos, da qual se depreende uma fecunda presença mais madura do primeiro sobre o segundo. Esse amigo não cansará de reforçar para Larbaud o caráter inovador de *Barnabooth*. Além da comparação com Juliano, o Apóstata, compara-o também ao poeta alemão Detlev von Liliencron (1844-1909), sobre quem sustentou uma tese, como germanista que era.

Alguns argumentos que encontramos nessa carta de agosto de 1907, vistas sob o prisma da distância dos anos, soam como um texto cruzado por uma visão antecipatória, que já acenava a seu tempo, em suas entrelinhas, com os conflitos vividos por toda a sua geração. Sentimentos do mundo refletidos no espelho da literatura e presentes na figura de Barnabooth, que enfrenta a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de encontrar seu lugar na Europa, e que aí se põe como um estrangeiro errante. Estranho criado, produtor de uma obra fragmentada composta por um conto, uma coletânea de poesias e uma biografia ficcionalizada, atribuída a ele que, por sua vez, é também seu editor. Isso em sua primeira aparição, pois, como veremos, haverá alterações entre esta e a considerada como definitiva.

Ainda em consideração à realidade da época e, para melhor compreensão das palavras a propósito de Barnabooth como “Juliano o Apóstata do capitalismo moribundo”, mencionamos que Ray retrata com realismo e gravidade a contemporaneidade e o estado de sobredeterminação da literatura pelos códigos que movem o capitalismo na cultura europeia. Àquela altura, segundo ele, também o campo literário encontra-se contaminado pela divisa de “*Time is Money*” e “não imaginando que o tempo pudesse ser algo melhor que o dinheiro” (“*n’imaginant pas que le temps puisse être quelque chose de meilleur que l’argent*”) (1979, p. 214), cumulando na conduta de o anglo-saxão, em decorrência da mistificação do capital, do trabalho e dos negócios, chegar a abordar o domingo de repouso como uma penitência.

Contudo, o eco mais simbólico do momento que se vive então, para confirmação de seus argumentos, pode ser ilustrado pelas palavras de Barnabooth, enxertadas em sua biografia, escrita por M. X. Tournier de Zamble. Com elas, o poeta deixa expostas as motivações que norteiam seu tempo e que se infiltram na poesia, essencializada na “Poesia da propriedade” – reveladora do amplo processo, que não se circunscreve mais apenas ao âmbito pessoal, mas abarca claramente todo o espectro do coletivo. Essa particularidade vai ter um peso significativo quando se pensar o lugar da figura e da obra de Barnabooth dentro da literatura francesa, tão bem expresso pelo editor holandês de Larbaud, A. A. M. Stols, muitos anos depois de seu surgimento: “E tu, que em tua primeira juventude nos deste *Barnabooth*, talvez, o único livro desse período de antes-guerra que *permanecerá* [...]”⁹⁹ (1979, p. 215).

⁹⁹*Et vous qui dans votre première jeunesse nous avez donné Barnabooth, peut-être le seule livre de cette période d’avant-guerre qui restera [...]*

A palavra de Barnabooth não poderia ser mais sarcástica. Tornando à menção em que se confessa como “uma cabeça do rebanho”, retirada de sua Biografia, ele prossegue:

Hesitei longo tempo em dizê-lo... mas, enfim, vi que outras pessoas pensavam como eu, e, palavra de honra, isso me encorajou à franqueza; sou um gregário, uma cabeça do rebanho, compreende? A sociedade da Idade Média estava fundada sobre o heroísmo: a nossa está fundada sobre a propriedade, e sobre o dinheiro, que é o sinal dela. A Propriedade, portanto, o Dinheiro, é o heroísmo realizado, cristalizado... Indignamo-nos bem, dizemos com amargura: o dinheiro é um deus, mas não se faz mais que constatar a verdade: o culto do tratamento e o desprezo dos pobres são as bases de nossa moral. [...] O dinheiro, sim, é a fonte da honra: ele contribui para a felicidade, ele fortifica a honestidade [...] o dinheiro é também a fonte da poesia; você está incrédulo? Sabe que foi escrito um poema intitulado *Poesia da propriedade*¹⁰⁰? O ideal é o Dinheiro! Todo proprietário é poeta; ou, se ele não é poeta, ele é poesia (LARBAUD, 1957, p. 1169)¹⁰¹.

É com esse discurso contundente, ao mesmo tempo debochado e petulante, que o poeta arrasta para o centro da crítica a relevância dada ao dinheiro e ao trabalho apenas como produto de riquezas e a consequente desimportância dos valores individuais, motes de uma realidade que se anuncia sombria. Ainda assim se expressa nosso potentado poeta, do alto de sua extraordinária fortuna financeira, elevando ao paroxismo sua maneira de contestação a uma doutrina aparentemente progressista, mas redutora da vida a números:

E eu, que vejo deus, por assim dizer, face-a-face, eu mesmo, sinto que o dinheiro, minha fabulosa riqueza, me rodeia de uma aura quase divina e me torna Augusto e venerável, apesar de meus vinte anos... A poesia da propriedade! E como eu não seria poeta? Quando quero embriagar-me de poesia, peço como o pai Ubu, que alguém me traga “a lista de meus bens”, e faço que me leiam, interminavelmente, durante tardes inteiras, meus títulos de propriedade. Esse estilo impassível, enumerante das coisas possuídas, me encanta. [...] Sim, um poema-catálogo dos bens que exprime o Bem absoluto... (p. 1169-70)¹⁰².

¹⁰⁰Barnabooth refere-se ao poeta francês Charles de Pomairols (1843-1916), fonte Wikipédia, acesso em 7.2.2018. Mas não localizamos o poema a que ele alude.

¹⁰¹*J'ai longtemps hésité à le dire... mais enfin j'ai vu que d'autres personnes pensaient comme moi, et, ma foi, cela m'encourage à la franchise; je suis gregarien, une tête du troupeau, vous comprenez? La société du Moyen Âge était fondée sur l'héroïsme: la nôtre est fondée sur la propriété, et sur l'argent, qui en est le signe: La Propriété, donc l'Argent, c'est de l'héroïsme réalisé, cristallisé... On s'indigne bien, on dit avec amertume: l'argent est un dieu, mais on ne fait que constater la vérité: le culte du traitant et le mépris des pauvres sont les bases de notre morale. [...] L'argent, oui, est la fontaine de l'honneur: il contribue au bonheur, il fortifie l'honnêteté [...] l'argent est aussi la source de la poésie; vous êtes incrédule? Savez-vous qu'on a écrit un poème intitulé Poésie de la propriété? [...] Oui, la propriété est poésie. L'idéal, c'est l'Argent! Tout propriétaire est poète; ou, s'il n'est poète, il est poésie (p. 1169).*

¹⁰²*Et moi, qui vois le dieu, pour ainsi dire, face à face, moi-même, je sens que l'argent, ma fabuleuse richesse, m'entoure d'une aura quasi divine et me rend Auguste et vénérable, malgré mes vingt ans... La poésie de la propriété! Et comment ne serais-je pas poète? Quand je veux m'enivrer de poésie, je demande, comme le père Ubu, qu'on m'apporte “ma liste de mes biens”¹⁰², et je me fais lire interminablement, pendant des après-midi*

É contra a impassibilidade gerada pela máscara de seus bens, da lista de suas propriedades, tão criteriosamente atualizada por seu administrador Cartuyvels, que se insurge Barnabooth. Em estilo farsista, ele encontra no drama satírico de Alfred Jarry uma imagem ressonante com o comportamento social em que está imerso. Confessa o encanto que a posse desperta nos temperamentos. Então, para o cúmulo da extravagância, permite-se despojar-se voluntariamente de sua monumental riqueza, ou como prefere dizer, “desmaterializar” sua fortuna e perambular entre cidades para experimentar os “esplendores da vida comum e do tran-tran ordinário” do mundo, a que entrega sua “alma perdida” (“Alma Perdida”).

O movimento se dá no sentido de descolar-se, de velhos padrões ou imagens que não lhe servem mais, no bojo dos quais ele questiona valores convencionados como bons ou maus e suas associações. A riqueza e seus corolários jogam para ele uma espécie de mascarada, e a melhor saída encontrada caminha no mesmo tom. Se o mundo é um teatro, reivindica para si um papel à sua escolha e a grande proeza passa pela denúncia de sua insatisfação com sua condição de proprietário e contradições a ela inerentes, que lhe despertam uma espécie de possessão, de loucura, externadas, por exemplo, no poema “*L’Eterna Voluttá*”:

Vocês veem em mim um homem
 Que o sentimento da injustiça social
 E a miséria do mundo
 Tornou louco!
 [...]
 Não fechem a porta!
 É preciso que eu me vá a vender a qualquer preço;
 É preciso que eu me prostitua corpo e alma;
 Tenho fome de desprezo!
 Tenho sede de abjeção!
 E muitos outros estão satisfeitos, muitos outros:
 Os Pobres!
 Hélas, sou demasiado rico; o Mal
 nunca me interditou qualquer coisa que eu fizesse:
 Eu sou um Rico, naturalmente bom e virtuoso;
 Se eu fosse mais rico ainda, talvez
 eu pudesse comprar a Vergonha
 [...] (LARBAUD, 1966, p. 37)¹⁰³

entières, mes actes de propriété. Ce style impassible, énumérant des choses possédées, me ravit. [...] Oui, un poème-catalogue des biens exprimant le Bien absolu... (Oeuvres, pp. 1169-70).

¹⁰³*Vous voyez en moi un homme/Que le sentiment de l’injustice sociale/Et de la misère du monde/A rendu fou!/[...]Ne fermez pas la porte!/Il faut que j’aie me vendre à n’importe quel prix;/Il faut que je prostitue corps et âme;/J’ai si faim de mépris!/J’ai si soif d’abjection!/Et tant d’autres en sont repus; tant d’autres:/Les Pauvres!/Hélas, je suis trop riche; le Mal/M’est à jamais interdit quoi que je fasse:/Je suis un Riche, naturellement bon et vertueux;/Si j’étais plus riche encore, peut-être/Je pourrais acheter la Honte/[...](Les Poésies de A. O. Barnabooth, p. 37).*

Reiteradamente, não só em diversos poemas, mas em todos os seus escritos, encontraremos abertos manifestos que confirmam o mesmo sentimento do poeta, via de regra, acompanhado de grande insolência e revolta. Esta força de criação dá vida a Barnabooth. Larbaud cria um drama, que estreará como *Poèmes par un Riche Amateur*, em 1908, e terá uma segunda e definitiva edição em 1913, retrabalhada e reorganizada, com o título *Oeuvres Complètes de A. O. Barnabooth, c'est-à-dire un conte, ses poésies e son Journal Intime*. Na verdade, o estilo barnaboothiano preconiza, com sua liberação, uma profunda crença no mundo, para além dos axiomas em vigor, e não hesita em abandonar uma velha pele e lançar-se ao novo. Na ação de “despauamento”, a itinerância permanente, mesmo com a noção de que se desloca em um mundo finito, leva à busca do absoluto em constante transformação.

3.3.1. A primeira edição: *Poèmes par un Riche Amateur*

Poèmes par un riche amateur é a grande estreia de Valery Larbaud no mundo literário. Àquela altura, no entanto, ele já publicara um livreto de poemas, aos quinze anos (1896), *Les Portiques*, de tendências parnasianas, cujo destino será logo mais o repúdio e o esquecimento. Para o autor, a pequena obra foi considerada apenas como um exercício de prosódia. Mas os “exercícios” continuaram e, em 1900, ele publica uma comédia, *Les Archontes*, sob o pseudônimo L. Hagiosy, uma imitação de Aristófanes, como se fosse uma tradução do grego. Eram as primeiras tentativas na produção de uma obra que será interrompida em 1935, uma obra diversa, que abrigava também a crítica e a tradução, conforme já vimos. Queremos, com isso, apenas dar relevo ao fato de que, em 1908, Larbaud já se decidira por um destino literário.

Constatamos, então, que a obra de Barnabooth, *Poèmes par un riche amateur*, composta por um conto, “O Pobre Camiseiro” (*Le Pauvre Chemisier*)¹⁰⁴, um conjunto de 54 poemas e uma biografia, corresponde, em sua variedade de gêneros, ao domínio que seu autor já vinha experimentando de forma mais amadorística.

O conto data de 1902, e os poemas, distribuídos em duas seções, “Borborigmos” e “Ievropa”, foram escritos no decurso dos anos de 1900 até a data de sua publicação. O terceiro elemento é uma biografia assinada por um tal Xavier – Maxence Tournier de Zamble, uma peça marcadamente burlesca, apresentando Barnabooth como um personagem a um só tempo insolente e derrisório. Tanto quanto seu biografado, Tournier de Zamble é uma criação fantasiosa concebida por Larbaud.

Vale a pena referenciar algumas passagens dessa biografia, uma vez que ela será alvo de radicais transformações quando de sua substituição pelo diário íntimo de Barnabooth, resguardados os dados essencialmente biográficos, porém muito atenuadas algumas facetas de seu caráter.

A parte que cabe a Tournier de Zamble, propriamente, é a ressalva de que jamais se ocupou de literatura, conforme seu curto “prefácio do editor”. Esse espaço é ocupado por sua apresentação pessoal e a introdução da biografia de Barnabooth, dividida em onze sequências.

¹⁰⁴ Na tradução, adotamos “camiseiro” em lugar de “alfaiate”, uma vez que, no conto, o personagem é, de fato, um camiseiro, isto é, um fabricante de camisas e não de qualquer outro tipo de roupa, masculina ou feminina. Anotamos que, tanto o francês quanto o português possuem os dois termos, “tailleur” para alfaiate e “chemisier” para camiseiro, embora este possua também o sentido de guardador de camisas nas duas línguas. De forma que seguimos a escolha do autor (N. da T.).

A primeira delas contempla descrições físicas, idade e inclinações pessoais de “um homem bem educado, refinado e, sobretudo, colossalmente rico” (1957, p. 1156), e cuja disposição se expressa pela bufonaria contida na frase “Devemos colocar um pouco de magia no pobre mundo” (1957, p. 1156). A partir da segunda, seguem, sequencialmente, comentários sobre sua nacionalidade, origens familiares, o pai, infância e educação, relatos de vida entre os dezessete e os vinte anos e, na sétima, o fim da biografia, contendo as aventuras de viagens de Barnabooth, depois que “ele liquidou todos os seus negócios financeiros e comerciais de tal forma que não fosse mais se ocupar que de si mesmo, e empreendeu, uma segunda vez, a volta ao mundo...” (1957, p. 1163)¹⁰⁵.

Chamamos a atenção para o conteúdo da seção V, em que o biógrafo toma para si as leituras da história dos imperadores romanos da decadência e seus excessos em idade prematura. Comparando, antecipa que se inicia a vida perfeitamente livre do personagem, uma vez morto seu tutor, don Jean Martin, Barnabooth entra em posse de toda a sua fortuna e de seu destino. Esse marco é apreciável porque assistiremos, desde esse momento, as aventuras do *Riche Amateur*, por sua conta e risco, anunciado na última parte, “M. Barnabooth, dos dezessete aos vinte anos”.

O restante das anotações de Tournier de Zamble, da oitava à décima-primeira seções, esta última nomeada como “conclusão”, serão aquelas que contêm um número especial de irreverências. Incluem-se nelas as mais célebres opiniões de seu poeta sobre a arte, sobre si mesmo e sobre o mundo, ao final consagrando seu biógrafo com a jocosa frase “és o leão dos prefaciadores” (1957, p. 1175).

Dessas opiniões sobre a arte, já aplicamos aqui algumas, sobre a geopoiesia da propriedade, por exemplo. Há, porém, outras dignas de serem realçadas, no mesmo texto. Há uma ocasião em que o biógrafo pergunta se lhe ocorre de provocar a Musa em seus momentos vagos, ao que Barnabooth responde que “a violenta mesmo um pouco” [...] “veja, não fale comigo sobre versos escritos sem se pôr neles epilepsia e febre quente; o gênio é uma longa impaciência” (1957, p. 1166). Quando de tal insolente resposta, Tournier de Zemble confessa acreditá-lo um poeta profissional que se entrega com toda a fúria à inspiração, causa indignação: “Então, você me injuria ao me tratar como literato de profissão! [...] Eu sou um amador, faço questão desse título, entende?” (1957, p. 1166). E prossegue com suas críticas aos poetas, afirmando sua vocação de poeta amador: “sim, eu sou um amador, e quero ser um

¹⁰⁵*Il règle toutes ses affaires financières et commerciales de telle sorte qu'il n'eut plus qu'à s'occuper de lui-même...*

amador. Nunca releio meus poemas, fujo deles como o criminoso do lugar do crime” (1957, p. 1170).

Em complementação, recebemos a informação de que Barnabooth descobriu sua vocação aos treze anos, após a leitura dos poetas norte-americanos Bayard Taylor (1825-1878) e Walt Whitman (1819-1892), e este o fez megalhar em profundos devaneios literários, encerrado em seu quarto, em ininterrupta atividade de declamação poética. Daí em diante, versos metrificados foram empregados apenas em peças leves e humorísticas, passando ele a escrever apenas em versos livres, a princípio em inglês, dos quais nada restou, porque os queimou. Pouco depois, surgem seus primeiros versos em francês, sob forte influência do poeta da cidade, da flânerie e dandismo: Charles Baudelaire.

Na lista de seus fanaticamente admirados estrangeiros, constam o alemão Arno Holz (1863-1929), o colombiano José Asuncion Silva (1865-1896), o estadunidense James Whitcomb Riley (1849-1916), Augusto Briga (poemas *Mundanas*), o mexicano Salvador Diaz Miron (1853-1928), o austríaco Hugo Hofmannsthal (1874-1929) e vários outros do mesmo gênero. Entre os de língua francesa, destacam-se Francis Vielé-Griffin (1864-1937), nascido nos Estados Unidos; Maurice Maeterlinck (1862-1949), belga; e os franceses Henry Bataille (1872-1922), Henri de Régnier (1864-1936), francês; Francis Jammes (1868-1938) e Paul Claudel (1868-1955) (1957, p. 1171). Sobre a literatura, podemos encerrar as opiniões do poeta com a frase: “Só gosto mesmo das obras de segunda categoria”, reforçando seu caráter contraditório, uma vez que elenca autores consagrados entre suas preferências, vistas acima, e seu desdenhoso inconformismo quanto aos valores estabelecidos.

O anedotário barnaboothiano pode ser concebido com as acusações de plagiário de que o poeta é alvo, fato que, de acordo com seu editor-biógrafo, retarda o aprecio do livro. O episódio é narrado com toques de muita irreverência, compatível com a veia barnaboothiana: Tournier de Zamble acha por bem mostrar o manuscrito dos “Borborigmos” a um amigo, o conselheiro de Comércio Eduardo Portalé, poliglota e talentoso poeta suíço, exercitado também em todos os gêneros de literatura, que lhe assegura que, após a leitura, todos eles são plagiados. Mais que isso, apresenta-lhe detalhadamente um quadro analítico, com demonstrações de que a obra de Barnabooth é composta de traduções de versos dos melhores poetas estrangeiros, semeados aqui e ali em seus poemas.

Eduardo Portalé dá-se mesmo ao trabalho de estabelecer um “Quadro analítico dos empréstimos literários de um poeta miliardário ou Reuniões das Musas americanas”, exemplificando:

Versos de Barnabooth

1. Amo beijar uma mulher em chamas
Quero beijar uma mulher de fogo! (poema
“*Dialogue: le Poète*”, excluído da segunda
edição);

2. Os cornos do Bisão, as asas do Condor
(poema “*Ma Muse*”)

Traduzidos (presumidamente)

1. *Quiero abrazar una mujer de llamas*
Quiero besar una mujer de fuego (do poeta:
Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido,
cubano);

2. *Los cuernos des Bisontes, las alas du*
Condor (do poeta peruano José Santos
Chocano)

Ao final, o Conselheiro não deixa de acrescentar mordazmente que, de fato, Barnabooth pode dizer como no poema “Minha Musa”: “Trago em meus versos os despojos de um mundo novo” (*J’apporte dans mes vers les dépouilles d’un nouveau monde*), pois que se trata de uma clara expropriação e a Musa que canta é bem do Novo Mundo”.

Ressaltamos que vemos aqui um perfeito artifício criado por Larbaud para aproximar Barnabooth de seu nascimento em um país hispano-americano. E em toda a sua poesia surgem “recuerdos”, ecos de uma terra imaginada, onde se concentra a ideia de um devir-mundo.

Toda esta peça do *Avant-propos* mereceu alguns comentários, porque ela transmite a ideia do trabalho produzido por um escritor francês ao ficcionalizar um heterônimo peruano, especialmente de um continente que ele nem chegou a conhecer, um autor amante da literatura e da poesia em particular. A sugestão mais óbvia para sua criação é fazer girar em torno de tal distanciamento um olhar crítico sobre o contexto em que vivia, fugindo a determinadas contaminações.

Vale dizer que, diante dos fatos mencionados, Barnabooth reage, como era de se esperar, com toda sua verve humorística, admitindo francamente o caráter plagiário de sua escrita. E, diante do assombro de Tournier de Zamble, ao conhecer a extensão de suas idiossincrasias poéticas, pelo número considerável de versos copiados a outros poetas, “ao todo trezentos poetas e mil e seiscentos e trinta e quatro versos”, o acusado apenas ri desse quadro fornecido pelo Conselheiro Portelé. Retruca que, apesar de achar “bem sábio e espirituoso” o estudo, a demonstração de conhecimentos de literatura que ele contém o levam a ironizar a imprecisão do número de versos mencionado. Por única resposta a seus escrúpulos, seu editor merece estas linhas: “O Senhor Eduardo Portalé pretende que mil e seiscentos e trinta e quatro versos dos *Borborignos* sejam imitados, enquanto que

Borborigmos, do começo ao fim, não conta mais do que com mil e duzentos e cinquenta versos” (LARBAUD, 1957, p. 1177)¹⁰⁶.

Quanto aos versos destacados, de fato, os dois primeiros são do poema “*Dialogue*” (LARBAUD, p. 1182-83), descartado na edição de 1913, por serem, na verdade, do cubano Placido, do poema “*A una ingrata*”, e “*Les cornes du Bison...*” tanto quanto “*J’apporte dans mes vers les dépouilles d’un Nouveau Monde*”, fazem parte do poema “*Minha Musa*”, mantido nas *Oeuvres Complètes*, são abertamente copiados do peruano Chocano. O mesmo acento de Santos Chocano será detectado em outros tantos poemas de Barnabooth, assentados num campo semântico próprio dos Andes. Entre o plágio e a imaginação reside uma força imensamente intertextual. No nosso poeta a citação, advém com memória de tradução. O plurilinguismo do devir enreda-se na busca pela consolidação do texto. No fingimento, do autor outro, surge, por fim, a autoria em multiplicidade.

Dentre as mudanças ocorridas entre as duas edições de *Barnabooth*, é marcante a nova organização da obra. Nesta primeira, apenas o conto vem bem destacado. A poesia é inserida em meio à composição biográfica, seguida das “Opiniões da imprensa”, arquitetada por Larbaud, em fechamento ao volume, que, além de parte impressa como *Poèmes par un riche amateur*, outra recebeu o título “*Les oeuvres françaises de M. Barnabooth*”.

Naturalmente, essas opiniões da imprensa são fantasiosas, tanto quanto os críticos que as assinam. Alguns comentários: essas obras francesas contêm “uma novela curta e boa e poemas que desafiam toda concorrência”; “Nada mais penetrante e mais profundamente humano que o comovente conto do ‘Camiseiro’ foi escrito desde Tackeray”; “Encontra-se aí (nesse livro) a fantasia de Alphonse Allais, a truculência do Pai Ubu, o lirismo de Sully-Prudhomme”. Menciona-se ainda sua imitação a Walt Whitman; as comparações do “O Pobre Camiseiro” se estendem a Balzac (LARBAUD, p. 1205-6). Um mundo povoado congrega a solidão criativa do homem da biblioteca. Larbaud está sempre com o outro. Prova disso é sua antecipação da intenção da inclusão dessas críticas por carta a Marcel Ray bem antes da publicação de *Barnabooth*:

Acrescentei, à maneira dos editores ingleses, as “opiniões da imprensa” antes da publicação, onde os “Borborigmos” são comparados às melhores passagens de *La Légende des Siècles*, e os versos mais vulgares são

¹⁰⁶*Monsieur Eduardo Portalé prétend que seize cent trente-quatre vers des Borborygmes sont imités, alors que Borborygmes du commencement à la fin, ne comprennent pas plus de douze cent cinquante vers (p. 1177).*

designados como não indignos de serem atribuídos a François Coppée (LARBAUD-RAY, 1979, p. 241)¹⁰⁷.

“*Aqui va el Barnabuz*” é o fechamento que Tournier de Zamble dá ao volume, acrescentando que as críticas lhe foram passadas por um dos críticos mais distinguidos e, mais, que a modéstia o impede de prosseguir com todo o conteúdo recebido.

Acompanhando a escritura de *Barnabooth*, sabemos que é a partir do final de 1906 que encontramos rastros precisos de sua arquitetura como obra já amadurecida e que seu título inicialmente pensado foi *Poèmes d'un Milliardaire*.

Em carta de janeiro de 1907 da *Correspondance Larbaud-Ray*, assistimos a um texto ainda em elaboração, quando Larbaud manifesta a intenção de publicar uma plaquete dos poemas de Barnab’ooth (seu nome ainda constava assim mesmo, apostrofado, só suprimido pouco depois, conforme carta de 5 de março de 1907) (LARBAUD, p. 150). O autor ainda não tinha certeza também se o publicaria anonimamente, como virá realmente a acontecer, nem qual seria sua forma final:

Não tenho feito mais que me encorajar a me pôr ao trabalho, em vão. Há alguns dias apenas pus na cabeça publicar uma primeira parte de *Barnabooth* (anônimo e ainda não sei onde), compreendendo o “Camiseiro”, os Borborigmos”, e “*Propos de Table*”, improvisados um pouco apressadamente, e que me encarregarei de acabar antes de minha muito próxima remessa do manuscrito a um editor (LARBAUD, 1979, p. 143)¹⁰⁸.

Essa intenção será desestimulada pelo amigo, que desaconselha a edição de uma plaquete, a seu ver, pouco merecedora da atenção para a importância que o texto requer. Para ele, a obra pode e deve alcançar um alentado volume. Em concordância com seus argumentos, Larbaud altera a previsão de seu lançamento, bem como seu formato.

Enfim, publicado, *Barnabooth* é contemplado com uma boa recepção por parte de alguns importantes escritores, mesmo feitas algumas ressalvas, a uma ou outra parte, como no caso de André Gide, que, mesmo considerando seus poemas ‘*assoiffants comme une ‘carte*

¹⁰⁷J’ai ajouté à l’instar des éditeurs anglais, les « opinions de la Presse » avant la publication, où les « Borborygmes » sont comparés à la Légende des Siècles et où les vers les plus plats de Mr. B. sont désignés comme non indignes d’être attribués à François Coppée.

¹⁰⁸[...]je n’ai fait que m’encourager à me mettre au travail, vainement. Depuis une dizaine de jours seulement je me suis mis en tête de publier une première partie de *Barnabooth* (anonyme et je ne sais pas encore chez qui), comprenant “le Chemisier”, les “Borborygmes”. et des “Propos de Table”, improvisés un peu hâtivement, et que je tâcherai d’achever avant ma très prochaine remise du ms. à un éditeur (1979a, p. 143).

des vins' (AUBRY, 1949, p. 126), não deixa de chamar a atenção de Larbaud para a precariedade de alguns aspectos da biografia.

De todo modo, aquele veio a tornar-se o momento de estréia de Valery Larbaud como “homem de letras”, e consequentes cartas-convite, artigos em revistas, jornais, e um honroso voto de Octave Mirbeau (1848-1917) por ocasião do “*Prix Goncourt*” de 1908.

E recebemos as críticas a *Barnabooth*, aclamado como uma escrita inaugural da modernidade na França, um ponto de ruptura com velhos modelos, reconhecido de imediato por destacadas vozes do meio literário e, já início pelo próprio Larbaud que em carta ao editor Henri Buriot-Darsiles define-se como gênero romance:

Este é, na realidade, um romance, mas sob uma forma completamente nova, pelo menos na França, pois George Gissing¹⁰⁹ já fez, ao mesmo tempo que eu, algo parecido a mim em Henry Ryecroft. Mas meu “Mr. Barnabooth” é um verdadeiro poeta. Para mostrar melhor seu caráter, compus um certo número de obras, em prosa e em versos, dos quais ele é o suposto autor. Ainda não publiquei mais que um conto e seus poemas, tudo precedido de uma vida do senhor Barnabooth por um prefaciador imaginário. [...] Esse é o único mérito de meu livro: a novidade (*Apud Aubry, 1949, p 122*)¹¹⁰.

Ratificando o que diz Larbaud, apresentamos, a mais, a opinião manifestada pelo escritor Charles-Louis Philippe, uma nota que diz dos próprios fundamentos do livro e, ao mesmo tempo, corrobora o reconhecimento de Larbaud quanto à sua dimensão inovadora. Charles-Louis Philippe:

Fizeste aí, meu caro Larbaud, um dos livros mais surpreendentes e mais novos que tenham sido publicados na França há anos [...] que espantosa abundância de sentimentos e de imagens [...] não posso te dizer em uma vez tudo aquilo que teria a te dizer a propósito de teu livro. Quero simplesmente te agradecer por havê-lo escrito (*apud AUBRY, pp. 118-119*).¹¹¹

¹⁰⁹George Robert Gissing (1857-1803), romancista inglês. Na citação, Larbaud se refere à obra autobiográfica *The Private Papers of Henry Ryecroft*, de 1903, da qual não consta nenhuma tradução em língua portuguesa.

¹¹⁰*C'est en réalité un roman, mais sous une forme tout à fait nouvelle, du moins en France, car déjà George Gissing a fait, en même temps que moi, une chose un peu semblable dans Henry Ryecroft. Mais mon “Mr. Barnabooth” est un vrai poète. J'ai composé, pour mieux montrer son caractère, un certain nombre d'ouvrages, en prose et en vers, dont il est l'auteur, dont il est l'auteur supposé. Je n'ai encore publié qu'un conte et ses poèmes, le tout precede d'une vie de monsieur Barnabooth par un préfacier imaginaire. [...] C'est là le seul mérite de mon livre: la nouveauté* (G.-Jean Aubry, p 122).

¹¹¹*Vous avez fait là, mon cher Larbaud, un des livres les plus étonnants et les plus neufs qui aient paru en France depuis des années [...] quelle étonnante abondance de sentiments et d'images [...] je ne puis vous dire en une fois tout ce que j'aurais à vous dire à propôs de votre livre. Je veux simplement vous remercier de l'avoir écrit* (*apud AUBRY, pp. 118-119*).

A manifestação de Marcel Ray vai também ao encontro das palavras de Charles-Louis Phillipe, acima expressas, quanto a considerar a publicação como um marco novo na literatura francesa de então:

Quanto aos poemas, [...] são versos para serem gritados, como todos os belos versos franceses. Experimente então gritar Stuart Merrill ou Viélé-Griffin: não dá absolutamente. Alexandrinos ou versos livres, tudo isso está morto, toca uma música de fonógrafo, um ronron lastimável de escolares que balbuciam. *M. Barnabooth*, ao contrário, tem uma prosódia nova e natural, os poemas estão como comprimidos em túnicas leves, vê-se cada músculo de cada membro [...] (LARBAUD-RAY, 1979, p. 269)¹¹².

Seguindo observações advindas da recepção, Larbaud assume a intenção de reestruturar o livro, que, sob todas as acepções, já era aclamado como uma novidade. Um ano depois, avaliadas as observações que lhe chegaram, em novembro de 1909, ele já pensa sua nova edição: “A preparação de uma segunda edição de *Barnabooth* completa me ocupa também” (“*La préparation d’une seconde édition de Barnabooth complet m’occupe aussi*”, *idem*, p. 309). E mais cinco anos serão dedicados às alterações que ele julgou acertadas.

Assim, na publicação de 1913, codifica-se melhor as facetas de nosso autor-personagem, que assume tonalidades menos exageradas, carregadas na biografia escrita por Tournier de Zamble. Esta será amadurecida e transformada no que veio a ser o “Diário Íntimo”, em que Larbaud, ao que parece, põe-se de pleno acordo com o comentário feito por Gide. A parte dos poemas passará também por significativas alterações. Apenas o conto permanecerá praticamente igual, embora destacado da massa dos poemas, em que estava antes inserido.

¹¹² *Quant aux poèmes [...] ce sont des vers pour être gueulés, comme tous les beaux vers français. Essayez donc de gueuler du Stuart Merrill ou de Viélé-Griffin: ça ne va pas du tout. Alexandrins ou vers libres, tout ça c’est mort, ça fait une musique de phonographe, un ronron piteux d’écoliers qui ânonnent. M. Barnabooth, au contraire, a une prosodie neuve et naturelle; les poèmes sont comme serrés dans des tuniques souples, on voit chaque muscle de chaque membre [...]*(1979, p. 269).

3.3.2 A segunda edição: *Oeuvres Complètes de A. O. Barnabooth, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son Journal Intime*

Em consequência de diversas circunstâncias que me parece inútil contar aqui, empenhei-me em publicar esta recolha das *Obras completas* de M. Barnabooth, *le riche amateur* muito conhecido.

O “Diário” do jovem multimilionário, e mesmo suas “Poesias”, contém suficientes detalhes sobre sua pessoa, sua educação, seus amigos, etc., para que eu me sinta de colocar na abertura deste livro, todo subjetivo e, por assim dizer, egocêntrico, uma nota biográfica.

Esta edição é completa e definitiva.

V. L.

(*Oeuvres*, p. 21) ¹¹³

Temos, na epígrafe, Valery Larbaud como editor de Barnabooth, conforme este alude, em seu Diário Íntimo, à decisão de enviar suas obras às mãos de um amigo em Paris, que as destinará à publicação. A figura de seu anterior biógrafo da primeira edição, X.-M. Tournier de Zamble, constará, desta feita, apenas como mais um dos personagens do diário, peça que passa a conter dados pessoais e outros relativos ao heterônimo, remanejados de sua biografia de 1908, porém inseridos numa extensa narrativa a cargo do próprio, em desdobramento a seu estado de plena viagem e respectivas aventuras.

Essa derradeira edição de Barnabooth, de 1913, é portadora do longo e inusitado título *Les Oeuvres Complètes de A. O. Barnabooth, c'est-à-dire un conte, ses poésies e son Journal Intime* (*As Obras Completas de A. O. Barnabooth, isto é, um conto, suas poesias e seu diário íntimo*).

Carregado de informações, esse título que parece esdrúxulo, em si, dá como definitivo o texto de *Barnabooth*, confirmando a decisão confessa de Larbaud, ao anunciar pela voz de seu personagem que, com sua publicação, deixaria “de ser autor”. Sua saída de cena, após percorrer por nove meses toda a Europa, pode suscitar várias leituras.

É nessa segunda edição, por ser considerada completa e definitiva, que nos deteremos em nosso estudo. Os volumes de que nos servimos são *Oeuvres de Valery Larbaud*, de 1957, da Gallimard, prefaciada por Marcel Arland e anotada por G.-Jean Aubry e

¹¹³Par suite de diverses circonstances qu'il me semble inutile de rapporter ici, je me suis engagé à publier ce recueil des *Oeuvres complètes* de M. Barnabooth, *le riche amateur bien connu*.

Le “*Journal*” du jeune milliardaire, et même ses “*Poésies*”, contiennent assez de détails sur sa personne, son éducation, ses amis, etc., pour que je me sente dispensé de placer en tête de ce livre, tout subjectif et pour ainsi dire égoцентриque, une notice biographique.

Cette édition est complète et définitive.

V. L.

Robert Mallet. Para a poesia, particularmente, preferimos trabalhar com o pequeno volume *Les Poésies de A. O. Barnabooth*, por questões de praticidade. Assinalamos, desde já, que seu material não passa por qualquer alteração em relação ao texto completo, apenas sendo acrescido de alguns poemas de Larbaud, sob duas rubricas, sendo a primeira “*Dévotions Particulieres*”, contendo seis poemas, e a segunda, “*Deux autres poèmes*”, com “*La Neige*”, escrito em diversas línguas, e uma redução do mesmo ao francês, estudadas no capítulo anterior. A publicação de *As Poesias*, destacadas do todo da obra foi autorizada em 1948, prefaciada por Robert Mallet, também com o selo da Gallimard. Nosso exemplar data de 1966 e, conforme já ficou dito, o conto “O Pobre Camiseiro” não passou por modificações significativas entre uma e outra edição e encabeça as *Obras Completas*. Além disso, conforme vimos, a poesia passa por alterações consideráveis e uma dezena de poemas fica de fora do novo arranjo, na opinião do próprio Larbaud, considerados “não bons”. Importante notar que, desta vez, ela é apresentada em destaque da biografia que, por seu lado, cede lugar ao Diário Íntimo, que assumirá em torno de dois terço de todos os escritos.

Nossa apresentação pretende acompanhar a disposição adotada pelo autor em sua publicação. Ou seja, pela ordem: o conto, a poesia e, finalmente, o diário íntimo.

3.3.2.1. O conto *Le Pauvre Chemisier*

“O Pobre Camiseiro” é um conto paródico das histórias moralistas do século XIX e nele Barnabooth se desempenha como personagem principal; um protagonista que “prefere falar de si mesmo na terceira pessoa” (*préfère parler de soi-même à la troisième personne*). sabedor de que é sempre um outro, e encerra sua narrativa com uma enigmática máxima.

Resumidamente, a história narra a desoladora situação de um camiseiro de Paris, outrora muito frequentado e próspero, que passa à total decadência, a ponto de ele mesmo adquirir suas próprias camisas em lojas de departamento. Esse personagem tem uma filha muito bela, Hildegarde, que nos bons tempos estudava num internato e que, devido às circunstâncias de penúria, é retirada do colégio para a casa do pai, que, naquele momento, não habita mais um antigo magnífico endereço, mas uma loja bastante modesta. Em tal situação, ela passa a ocupar-se, penosamente em ajudá-lo na confecção das camisas, para as quais não aparecem compradores.

Eis que, silenciosamente, um transeunte se posta diante da vitrine em contemplação dos artigos da confecção, diariamente, em atitude melancólica, pois eles estão muito além de suas escassas posses. Nessa perseverante obsessão, não demora a descobrir, no fundo da loja, a desolada Hildegarde que, como previsto, apaixona-se por ele, “que não é outro senão o pobre rapaz de Feuillet”, do Romance de um Rapaz Pobre.

Num segundo momento, surge o perdulário Barnabooth, encantando-se pela moça e, reconhecendo a miséria em que se encontra a família, logo de saída encomenda doze dúzias de camisas e paga tudo adiantado. Depois, um outro tanto, para surpresa e desafogo do Camiseiro. Finalmente, oferece a este, em um jantar num sofisticado restaurante, alta soma por um casamento com sua filha. Injuriado, porém sem saída, o pai se submete e o pacto é arranjado. Mas, surpreendentemente, quando tudo parece encaminhar-se para o desfecho almejado, Barnabooth renuncia à noiva, sabendo do amor dela por outro homem, e ainda lhe presenteia com um rico vestido de casamento. Ele expressa como moral da história, que “há coisas que é preciso agarrar em pleno voo” (*Il y a des choses qu’il faut savoir saisir au vol*).

Barnabooth data seu fechamento à bordo de seu iate, “Le Parvenu” (novo rico), na rota de Smyrna, em fevereiro de 1902.

A narrativa é particularmente recheada de ironias, de clichês, como o apego do Camiseiro a seus móveis, seu tapete, seus tecidos, tudo art-nouveau, sua consolação com os

versos de Mallarmé de “*le Guignon*”, e o que seria dele sem seus livros de cabeceira *Martianus Capella*¹¹⁴ e *les Chants de Maldoror!* (LARBAUD, 1957, p. 29).

Quanto ao *Romance de um rapaz pobre*, de Octave Feuillet, após conhecê-lo, pudemos conjecturar sobre as boas razões que motivaram a sugestão de Marcel Ray, ainda em 1908, a antecipação do conto, dentro da ordem da publicação, como uma espécie de prefácio (LARBAUD; RAY, 1979, p. 212)¹¹⁵ ou mesmo como prólogo, em lugar das notas biográficas de Tournier de Zamble, sugestão que não foi acatada por Larbaud naquela primeira edição.

Indaguemos sobre algumas razões daquela ideia de um lugar introdutório e destacado para “O Pobre Camiseiro”. Em nossa visão, em primeiro lugar, o personagem de Octave Feuillet torna-se um dos personagens do conto de Barnabooth, conforme vimos. E, no fim das contas, será ele a casar-se com Hildegarde, a moça por quem Barnabooth está apaixonado, de quem abrirá mão numa decisão bem farsesca. Seguindo o mesmo tom, é engraçado saber que o grande benfeitor merecerá um brinde da noiva na celebração das bodas, a que a tudo assistia invisível, à custa de subornar “a preço de ouro os sommeliers”: em meio à farta celebração, a noiva ergue a taça “À saúde daquele imbecil de Barnabousse!” (LARBAUD. 1957, p. 39)¹¹⁶.

Um segundo aspecto mais relevante, a nosso ver, é que, nas *Obras Completas*, o conto passado à frente, introduz, além da “Poesia”, o “Diário Íntimo”, que não é mais que um romance escrito em forma de diário, como o próprio título indica, sendo que, curiosamente, essa é exatamente a maneira como Octave Feuillet apresenta seu *Romance de um Rapaz Pobre*. Casualidade? Acreditamos que uma escolha, mais que isso, uma derivação ao romance de Feuillet, cumprindo seu desígnio de parodiar aquele tipo de literatura romântica, com seus códigos ideais de sociedade, com seus heróis sempre levados ao sacrifício e depois redimidos milagrosamente por méritos de comportamento.

Não é desprezível a pista que deixa Larbaud sobre aquele “que não é outro senão o pobre rapaz de Feuillet” e que este, na contramão da história moralista parodiada, aqui, continuava na pobreza e só emerge dela através de códigos nada honrosos, como originalmente.

Enfatizamos, mais uma vez que, em “O Pobre Camiseiro”, também há a importante questão de Barnabooth sendo autor e personagem ao mesmo tempo, que prefere falar de si na terceira pessoa, abordada no primeiro capítulo.

¹¹⁴Marianus Capella (Marciano Capela), século V, escritor de língua latina da Antiguidade tardia. Wikipedia, acesso em 26.1.2018.

¹¹⁵ [...] *qui devrait être une préface plutôt qu'un appendice* (p. 212).

¹¹⁶ “*A la santé de cet imbécil de Barnabousse!*” (p. 39).

Como conclusão, em vista dessas considerações, justificamos a antecipação do conto dentro de *Barnabooth* com uma figuração de prólogo às *Obras Completas* e que ele mantém, principalmente com o “Diário Íntimo”, uma estreita relação de continuidade pensada em algum momento por Larbaud, trazendo uma feliz contribuição para unidade da obra. Ressaltamos que esse importante acontecimento não tem sido notado nos textos que estudamos sobre a obra em questão.

Passamos, então, a nossa segunda parte, uma exploração da poesia, da qual damos relevo a algumas criações avaliadas em inteira consonância com o pensamento colocado por nós em desenvolvimento, principalmente naquelas que tangem à discussão do papel do autor, incluídas aí temáticas que desembocam na visão de devires, centralmente a questão da heteronímia como movimento inclinado para o fora, desbordante.

3.3.2.2. A poesia de Barnabooth

O estômago é um alforge pleno, os olhos

São duas lanternas acesas.

(Barnabooth, “Vozes das Serventes”)

A poesia de Barnabooth, desde o início, também foi alvo de muitos comentários notáveis. Já mencionamos a atenção que ela mereceu por parte de André Gide, por exemplo, que para nós é importante mencionar, uma vez que ele, à época dessa primeira edição de *Barnabooth*, já se tornara um dos autores consagrados da literatura francesa e, em vista disso, funciona como um termômetro da crítica literária. Assim ele a recepciona, considerando-a como uma ousadia a que ele mesmo não se permitira: “Divertidos esses poemas de Valery Larbaud. Lendo-os, compreendo que eu deveria ter sido mais cínico em meus *Frutos da Terra*” (GIDE, 1982, p. 269)¹¹⁷.

Procuramos contextualizar melhor o alcance das palavras gideanas ao sabermos que a publicação de *Nourritures* causara abalos em sua publicação por seu pouco convencionalismo. Remetemo-nos, aqui, às palavras do próprio autor, constantes do prefácio à tradução brasileira, feita por Sérgio Milliet (Nova Fronteira, 1982):

Escrevia este livro num momento em que a literatura cheirava furiosamente a convenção e mofo; [...] A que ponto este livro chocava o gosto do dia, foi o que se viu de seu malogro total. Nenhum crítico opinou. Em dez anos, venderam-se tão-somente quinhentos exemplares (1982, p. 11).

Fala-se, no momento, da primeira edição de A. O. Barnabooth, *Poèmes par un Riche Amateur*, de 1908, contemplando o fato de *Barnabooth* ser portador de uma chama profundamente subversiva e inovadora, inclusive do ponto de vista formal, em alguns aspectos atenuada na edição revista e publicada em 1913, *Oeuvres Complètes de A. O. Barnabooth, c'est-à-dire un conte, ses poésies et son Journal Intime*.

Voltemos a lembrar que *Poèmes par un Riche Amateur* faz sua primeira aparição num momento de amplas e marcadas mudanças, contingenciadas por acontecimentos que colocam em discussão os alicerces mesmos da literatura, não só francesa como européia, a princípio.

¹¹⁷*Amusants, ces poèmes de Valery Larbaud. En les lisant, je comprends que, dans mes Nourritures, j'aurais dû être plus cynique.*

Observamos, pela linguagem prosaísta adotada, um distanciamento daquela idealização elevada, manifesta na palavra imprecisa simbolista, “palavra que supera a limitação da linguagem comumente utilizada pelos homens” (GOMES, 1994, p. 15). Não, Barnabooth não fala de um mundo idealizado nem transcendente, fala de suas próprias entranhas em seus Borborismos, bem como do mundo das ruas, onde as pessoas se acotovelam e transitam apressadas entre as viaturas.

Suas aspirações não têm como finalidade afastar-se para um mundo de sutilezas, mas, muito ao contrário, desvendar o grotesco que se ampara nas situações mais corriqueiras, na banalidade, das contradições sociais. Basta vermos alguns versos do poema “Aspirações”, desta primeira edição:

Acolá, meus operários estão dentro do guano até o pescoço, os imundos!
 Para me ganhar este dinheiro
 Rutilante, que gasto, com as mãos limpas
 [...]
 Langor e mal-estar de não ter nada a fazer,
 É ati que amo, ou o desejo de estar ocupado?
 Responde, responde a este coração angustiado,
 Haverá ainda um meio de ser mais feliz?
 (LARBAUD, 1957, p. 1178)¹¹⁸

Não presenciemos em “Aspirações” nenhum tom de nostalgia nem metáforas elevadas, mas a expressão direta e límpida dos sentimentos do poeta, anti-melódico, cínico e a rascante crítica social embutida em suas palavras. Os pressupostos da felicidade não jazem num além idílico, que exige ser sintetizada entre as mãos sujas dos trabalhadores do guano e a ociosidade da riqueza dele advinda. A ruptura entre uma literatura que, como no Simbolismo, almejava uma elevação destituída de liames com a realidade, e a imposição do mecanismo regente do momento a que não se furta o poeta, encaminha esse novo modo de expressão. Essa nova postura demanda um envolvimento entre o corpo e o mundo, o mundo como corpo e vice-versa.

¹¹⁸*Là-bas, mes ouvriers sont dans le guano jusqu'au cou, les sales! / A me gagner cet argent / Rutilant, que je dépense moi, avec des mains propres. / [...] / Langueur et malaise de n'avoir rien à faire, / Est-ce vous que j'aime, ou le désir d'être occupé? / Répondez, répondez à ce coeur angoissé, / Y a-t-il un moyen d'être encor plus heureux?*

3.3.2.2.1. Borborigmos: uma poética do corpo como extensão do mundo

Antes de entrarmos propriamente nos poemas de “Borborigmos”, queremos atrair a atenção para um fenômeno que se dá em torno do nome de seu autor, que faz parte de uma temática que vimos desdobrando desde o início: a questão da nomenclatura e da palavra sempre em metamorfose, em recriação. Nesse rol, achamos apropriado elencar algumas deformações ou recriações palavrais infringidas ao nome de Barnabooth, encontradas ao longo de seu texto.

No momento, podemos citar alguns exemplos dessas variantes: “Archie”, “Achibaldo”, “Archibaldo”, “Archimbaud” e “Aquibajo”, para Archibald, e “Barnabuz” e “Barnabousse”, para Barnabooth. E, num assomo de auto-desprezo, há uma passagem do diário em que o próprio personagem responde ao amigo Putouarey que “Barnabooth, aquele nome tumescente de peças de ouro soará sempre melhor que qualquer conde d’Aquibajo ou d’Aquirriba” (1957, p.166).

Dada a sua frequência, achamos que há uma intenção de que não passem despercebidas e atribuímos a elas uma função portativa de adjetivações subliminares ao personagem. Não queremos dizer que sejam reveladoras de algum viés de seu caráter emergido em determinadas situações, mas a expressão de potencialidades nele contidas, algo que paira sobre o condutor do nome e pode adquirir inesperadas formas, de acordo com o contexto. Dito de outra forma, o nome, tido como uma representação, falha, porque pretende nomear o inominável, escamoteando um povoado periferismo que pode, repentinamente, aparecer, carregado de outras espessuras.

Ou, se quisermos um alinhavo com o pensamento de Gilles Deleuze, tais alterações do nome são maneiras de criação de outras superfícies (DELEUZE, 2011, p. 34), momentos de novas cintilâncias promovidas por aberturas, rachaduras no monólito que é o nome, intrínsecas a seus dinamismos, com poderes de coexistência, lado a lado, sem supressões.

Em resumo, tais variações soam não exatamente como desapossamento do nome, mas relativizam toda pretensão de que ele só esgote as possibilidades de uma identidade, pois há sempre algo a que ele não basta, o que nos faz retornar à questão da heteronímia e mesmo aproximá-la de uma forma borborigmatizante.

Interessa-nos, aqui, tentar um pensamento junto com Jean-Luc Nancy, que produziu um ensaio denominado “Borborigmos”, porque, além da paridade com o título dos poemas de Barnabooth, todo o texto é dedicado à questão da nomenclatura e seus percalços. E inicia-se pela definição de Onomatopeia, como ato balbuciado, gaguejado, “onomatopeia grega, depois

médica, para os roncões intestinais, e que desenvolveu o sentido figurado de ‘falas incompreensíveis, desarticuladas’” (NANCY, 2015, p. 51).

Caímos, então, no alcance do sentido da poesia de Barnabooth, de seus Borborismos, nada insólitos se, como diz Nancy e como quer Larbaud, pensarmos essa poesia como uma apresentação do que “está diante de nós como o outro, tão íntima e tão intestina que ela nos é também completamente estranha” (NANCY, 2015. p. 54).

Deixemos falar o “Prólogo” de Borborismos, essa voz tão íntima e tão irredutível a agenciamentos pessoais, “grunhidos surdos”, que sobem das entranhas inesperadamente, a última palavra a ser articulada, situada nas bordas da linguagem:

Borborismos! borborismos!..
 Grunhidos surdos do estômago e das entranhas
 Queixas da carne modificada sem cessar,
 Vozes, cochichos irreprimíveis dos órgãos,
 Voz, a única voz humana que não mente,
 E que persiste mesmo algum tempo depois da morte fisiológica...

Amiga, muito frequentemente paramos em nossas carícias
 Para escutar essa canção de nós mesmos;
 De que ela dizia muito, às vezes,
 Enquanto nos esforçávamos para não rir!
 Aquilo subia do fundo de nós,
 Ridículo e imperioso,
 Mais alto que todas as nossas juras de amor,
 mais inesperado, mais irrepreensível, mais sério –
 Oh a inevitável canção do esôfago!..
 Cacarejo abafado, ruído de garrafa que se esvazia,
 Frase longuissimamente, infinitamente, modulada;
 Eis no entanto a coisa incompreensível
 Que eu nunca poderia negar;
 Eis no entanto a última palavra que direi
 Quando, morno ainda, serei um pobre morto “que se esvazia!”
 Borborismos! Borborismos!..
 Haverá também deles nos órgãos do pensamento,
 Que não se escutam, através da espessura da caixa craniana?

Pelo menos, aqui estão poemas à sua imagem...
 (1966, p. 23-24).¹¹⁹

¹⁴ *Borborygmes! borborygmes!... / Grognements sourds de l'estomac et des entrailles, / Plaintes de la chair sans cesse modifiée, / Voix, chuchotements irrépressibles des organes, / Voix, la seule voix humaine qui ne mente pas, / Et qui persiste même quelque temps après la mort physiologique... Amie, bien souvent nous nous sommes interrompus dans nos caresses / Pour écouter cette chanson de nous-mêmes; / Qu'elle en disait long, parfois, / Cela montait du fond de nous, / Ridicule et impérieux, / Plus haut que tous nos serments d'amour, / Plus inattendu, plus irrémédiable, plus sérieux - / Oh l'inévitable chanson de l'oesophage!... / Gloussement étouffé, bruit de carafe que l'on vide, / Phrase très longuement, infiniment modulée; / Voilà pourtant la chose incompréhensible / Que je ne pourrai jamais plus nier; / Voilà pourtant la dernière parole que je dirai / Quand, tiède encore, je serai un pauvre mort «qui se vide» / Borborygmes! borborygmes!... / Y en a-t-il dans les organes*

A introdução de Borborigmos, revestida da metáfora intestinal, assume como motivo diferido na poesia o próprio corpo, que vem ocupar o lugar de repositório do mundo e em que a experiência da intimidade serve de mapa, de uma assinatura de todas as imagens, que se desdobram em variadas experiências do vivido e do por-vi(ve)r. E o poema fala, para além do corpo, da carne mesma (“Queixas da carne modificada sem cessar”). Lembremos também que o intestinal semelha a uma grande usina, povoada de meandros, de dobras, com mecanismos autônomos, e favorável a errâncias e desvios, como um cantado no poema “Centomani”:

Um desvio da estrada e este Basento fúnebre
 Nesta região estéril, áspera, onde, sobre colinas,
 Ao longe, se estendem negras florestas putrescentes.
 Sobre o interminável platô escuro, nem uma só árvore,
 [...]
 Estes caminhos tortuosos abertos a todos os ventos
 [...]
 (1966, p. 27)¹²⁰

Pelos dois exemplos seguidos, fica patente a recorrência na poesia barnaboothiana, ao lado do tema do corpo, aliás, intrínseca a ele, de um profundo sentimento da putrescência, do funébreo, da morte, em interface com a decomposição. Tal pensamento nos encaminha aos estudos de Augusto Rodrigues da Silva Junior sobre Tanatografia e ao que ele denomina “inacabamento”, pensamento que também, em Barnabooth, atravessa a “organização interna da obra literária” (SILVA JUNIOR, 2013, p. 91). Em passagens diversas surgirão confirmações quanto à visão atrás apresentada.

Retomando o lugar relevante que cabe ao “Prólogo”, *per se*, recorreremos mais uma vez à escrita de Silva Junior, desta vez sobre considerações que ele produz quanto à tradição dos prólogos, de Rabelais a Machado de Assis, como “poderosos instrumentos para polemizar e discutir a literatura num espaço dentro e fora do livro” (SILVA JUNIOR, 2012, p. 302). Ele enriquece essa ideia dizendo que, entre outros artifícios, como “um microcosmo que revela o macrocosmo”, “No prólogo estão delineados os modos de angariar e enganar o leitor, as reflexões sobre a criação literária pelo autor de carne e osso e pelo autor criado [...]” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 15). À tradição dos “prologueiros” apresentada por Silva Junior, gostaríamos de acrescentar Jorge Luís Borges, que de sua tão grande contribuição nesse

de la pensée, / Qu'on n'entend pas, à travers l'épaisseur de la boîte crânienne? / Du moins, voici des poèmes à leur image...

¹²⁰*Un détour de la route et ce Basento funébre, / Dans ce pays stérile, âpre, où, sur des collines, / Au loin, s'étendent de noires plateaux, pas un seul arbre, / [...] / Ces chemins tortueux ouverts à tous les vents; [...]*

campo surgiu o *Prólogos, com um prólogo de prólogos*, título que, para ele, é “uma locução hebraica superlativa” e encontramos aí mais um rico adendo: “O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica” (BORGES, 2010, p. 9).

Borborigmos é produzido em estreita relação entre corpo e mundo. E se atenta em seus poemas uma ressonância entre a escrita de Barnabooth e o grotesco das imagens rabelaisianas, que dotam o corpo e seus processos de uma amplitude capaz de convocar todas as instâncias vitais e sediar, em si, a inteira potência do mundo. Nada mais propício para nós agora que o encontro com o pensamento de Mikhail Bakhtin em seu estudo sobre Rabelais, em cuja obra o autor fala sobre o mesmo fenômeno, no qual “O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal” (BAKHTIN, 1996, p. 17).

Reivindicamos o mesmo estatuto para os versos de Barnabooth, também uma dimensão cósmica para eles, em função da inteira relação que eles estabelecem entre o micro, aparentemente reduzido às entranhas, e a vasta extensão geográfica que sua poesia sugere, ideia amplificável tanto no conceito geográfico de Deleuze/Guattari, em poemas como “Carpe Diem” e “Thalassa”, quanto no da Geocrítica, concebida por Bertrand Westfall, em que o lugar ocupa o centro da poética em vários autores, que podemos exemplificar com “Manhã de Novembro perto de Abingdom”, onde o Barnabooth recorre a imagens de versos de Albert Samain (1858-1900) sobre o Tâmis; e, ainda do ponto de vista da Geopoética de Kenneth White, tanto quanto propriamente pela geografia percorrida quanto pelo modo de habitar o mundo, conforme é dado perceber nos versos de “A Antiga Estação de Cahors”, quase todos transcritos abaixo:

[...]
 Ó estação que vistes tantos deuses,
 Tantas partidas e tantos retornos,
 Estação, ó dupla porta aberta sobre a imensidade fascinante
 Da Terra, onde em alguma parte deve se encontrar a alegria de Deus
 Como uma coisa inesperada, deslumbrante;
 Doravante repousas e saboreias as estações
 Que tornam trazendo a brisa do sol, e tuas pedras
 Conhecem a cintilação fria dos lagartos; e o afago
 Dos dedos leves do vento na erva onde estão os trilhos
 Vermelhos e rugosos de ferrugem,
 É teu único visitante.
 A vibração dos trens não te acarinha mais:
 Elas passam longe de ti sem se deterem sobre tua relva,
 E te deixam em tua paz bucólica, ó estação enfim tranquila
 No frio coração da França

(LARBAUD, 1966, p. 38-39)¹²¹.

No que concerne ao título e ao “Prólogo”, os borborigmos se apresentam como atividades do denominado baixo corporal, já por definição, inscrevendo a poesia de A. O. Barnabooth na linhagem rabelaisiana do grotesco, uma vez inaugurada sob uma concepção na qual o corpo é tomado como uma *imago mundi*. Dito de outra maneira, não ocorre a Barnabooth uma estratificação, no modo de apresentar sua lírica, entre corporeidade e, à falta de melhor termo, espiritualidade, atinente a alguma esfera de intangibilidade humana ou da Natureza ou, se pensarmos deleuzianamente, sua poesia se reveste de uma afirmação da imanência. Podemos complementar, no terreno bakhtiniano, lembrando que para esse autor “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1996, p. 17).

Assim, em “Borborigmos”, o corpo se assenta como uma geografia da escrita, e a escrita como uma geografia do corpo, quando olhamos para o encadeamento da poesia barnaboothiana, uma poesia mediada pela concretude, mergulhada nas instâncias do mundo, este um grande plano de devir, que convoca para a relação consigo o uso da linguagem numa relação horizontal com o vivido.

Lidamos com uma escritura permanentemente atravessada pela ordem do sensível, em que o poeta experiencia diretamente o mundo e almeja uma poesia da vida real, sujeita aos fluxos, marcas quase infinitamente expressas em seus poemas, ritmados pelo viver, pelos navios e o balanço do mar, pelo trepidar dos trens, pela movimentação nos bairros populares, pelos anônimos transeuntes, pela passagem das estações do ano, as mudanças na paisagem, e as cidades, sempre as cidades, tudo em plena conjugação com o corpo.

No poema, “Ode”, que sucede imediatamente o prólogo, Barnabooth mistura invocações (“Ó Harmonika-Zug!”) e confissões (“Senti pela primeira vez toda a doçura de viver em uma cabine do Nord-Express, entre Wirballen e Pskow”); nesse desabrido canto whitmaniano à velocidade e aos grandes espaços, o poeta mistura sua voz à do grande trem de luxo e toda a diversidade das paisagens vem abrigar-se dentro dele, tais quais os sons e as

¹²¹ [...] *O gare qui a vu tant d'adieux, / Tant de départs et tant de retours, / Gare, ô double porte ouverte sur l'immensité charmante / De la Terre, où quelque part doit se trouver la joie de Dieu / Comme une chose inattendue, éblouissante ; / Désormais tu reposes et tu goûtes les saisons / Qui reviennent portant la brise ou le soleil, et tes pierres / Connaissent l' froid des lézards ; et le éclair chatouillement / Des doigts légers du vent dans l'herbe où sont les rails / Rouges et rugueux de rouille, / Est ton seul visiteur. / L'ébranlement des trains ne te caresse plus : / Ils passent loin de toi sans s'arrêter sur la pelouse, / Et te laissent à ta paix bucolique, ô gare enfin tranquille / Au coeur frais de la France.*

cores, o tempo que foi e o tempo que é e que virá. Tudo se move e é indizivelmente vasto e vago:

Empresta-me, ó Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, empresta-me
 Teus miraculosos ruídos surdos e
 Tua vibrante voz de corda prima;
 Empresta-me a leve e fácil respiração
 Das locomotivas altas e estreitas, com movimentos
 Tão fáceis, das locomotivas dos rápidos
 que precedem sem esforço quatro vagões amarelos com letras douradas
 [...]
 Ah! é preciso que esses ruídos e esse movimento
 Entrem em meus poemas e digam
 Para mim minha vida indizível, minha vida
 De menino que não quer saber nada, salvo
 Esperar eternamente coisas vagas
 (LARBAUD, 1966, p. 26)¹²².

O poeta entrega-se ao devaneio dos livres fluxos, ao engendrar para si tênues fronteiras entre interior e exterior e rejeita, desse modo, papéis que estejam de antemão determinados, pois não quer saber de nada senão de coisas que ainda aguardam no vestíbulo dos acontecimentos. “Ode” testifica o múltiplo transitar de Barnabooth entre mundo-vida-poesia, algo mais vasto que tudo, o indizível em suas peregrinações, em constante movência, de que se ouvem apenas ecos ou ruídos, aos quais se renuncia a apreender senão no verso.

Temos assim que a errância passa à vida e a vida passa à escrita e antecipadamente o poeta não cessa de interrogar-se sobre o poder de fixação dessa escritura e sobre seu lugar, que é o dele próprio. Ao mesmo tempo, só se define pelo “roçar” no mundo, ao qual declaradamente pertence por completo, até mesmo por seu sentimento profundo da precariedade que provém de sua deriva, da impermanência do ser. É o que elabora no jogo de imagens que apresenta no poema “O Inominável” (*L’Innomable*):

Quando eu estiver morto, quando eu estiver entre nossos queridos mortos
 (Ao menos me dareis vossa lembrança, passantes
 que me hajam acotovelado tantas vezes em vossas ruas?)
 Restarão nestes poemas algumas imagens
 de tantos países, de tantos olhares, e de todos esses rostos
 entrevistados bruscamente na multidão movente?
 Caminhei entre vós, desviando-me das viaturas
 como vós, e detendo-me como vós nas fachadas.

¹²²*Prêtez-moi, ô Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, / Vos miraculeux bruits sourds et / Vos vibrants voix de chanterelle; / Prêtez-moi la respiration légère et facile / Des locomotives hautes et minces, aux mouvements / Si aisés, les locomotives des rapides, / Précédant sans effort quatre wagons jaunes à lettres d’or [...] Ah! il faut que ces bruits et que ce mouvement / Entrent dans mes poèmes et disent / Pour moi ma vie indicible, ma vie / D’enfant qui ne veut rien savoir, sinon / Espérer éternellement des choses vagues.*

Fiz com meus olhos elogios às Senhoras;
 Caminhei, brinquei, para os prazeres e para a glória,
 Acreditando em meu caro coração que chegara;
 Caminhei no rebanho com deleites,
 Pois somos do rebanho, eu e minhas aspirações.
 E se sou um pouco diferente, ai, de todos vós,
 É porque eu vejo,
 Aqui, em meio a vós, como uma aparição divina,
 Ao encontro daquela que eu me lanço para nela me roçar,
 Desonrada, desconhecida, exilada,
 Dez vezes misteriosa,
 A Beleza Invisível¹²³
 (LARBAUD, 1966, p. 69).

“A Beleza Invisível”, arrancada ao mundo imaginal que se move sempre com ou entre os passos do rebanho, no solo da mais prosaica realidade, faz sua aparição pela via da poesia e é acusada pelo arrebatamento que provoca, elevando a cena da aparente banalidade da passagem da vida a uma grande dignidade. É das aspirações do poeta acotovelar-se entre os que passam, prestar elogios com os olhos às senhoras, e expor-se ao acidental. Seu movimento é de inteiro descentramento quando se lança no amálgama da rua, porque ele vela o acontecimento, que a Beleza, “desonrada, desconhecida, exilada, dez vezes misteriosa”, que só pode surgir ali, em meio ao caos. É de sua natureza ser imprevisível, sugere Barnabooth.

Essa vocação do autor que foge ao pesado conforto da imobilidade e atira-se ao encontro do fluxo das novidades é recorrente, imbuído da própria busca da alteridade que está no centro de sua deriva, sobretudo, na coragem de arrostar as garantias que convencionamos para o casulo do pertencimento.

Decorre daí que sua poesia seja uma poesia de exílio, de êxodo, uma poética de vida e de morte, em função dos infinitamente repetidos esvaziamentos e preenchimentos intempestivos. A literatura torna-se, para ele, o frágil campo em que se rebate seu reinventar permanente. É a via da poesia de que ele se serve para expressar seus votos, tal como no poema “Votos do poeta”:

Ao fim de alguns anos, quando eu estiver morto
 E se chocarem na neblina os cabriolés,

¹²³*Quand je serai mort, quand je serai de nos chers morts / (Au moins, me donnerez-vous votre souvenir, passants / Qui m'avez coudoyé si souvent dans vos rues?) / Restera-t-il dans ces poèmes quelques images / De tant de pays, de tant de regards, et de tous ces visages / Entrevus brusquement dans la foule mouvante? / J'ai fait marché parmi vous, me garant des voitures / Comme vous, et m'arrêtant comme vous aux devantures. / J'ai fait avec mes yeux des compliments aux Dames; / J'ai marche, joyeux, vers les plaisirs et vers la gloire, / Croyant dans mon cher coeur que c'était arrivé; / J'ai marche dans le troupeau avec délices, / Car nous sommes du troupeau, moi et mes aspirations. / Et si je suis un peu différent, hélas, de vous tous, / C'est parce que je vois, / Ici, au milieu de vous, comme une apparition divine, / Au-devant de laquelle je m'élance pour en être frôlé, / Honnie, méconnue, exilée, / Dix fois mystérieuse, / La Beauté Invisible.*

Como hoje (se as coisas não mudarem)
 Possa eu ser uma mão fresca sobre alguma frente!
 Sobre a frente de alguém que cantarole em viatura
 Ao longo de Brompton Road, Marylebone ou Holborn,
 E olhe obsorto a literatura
 Os altos monumentos escuros no ar espesso e amarelo.
 Sim, possa eu ser o pensamento obscuro e doce
 Que se leva em segredo no ruído das cidades,
 O repouso de um instante no vento que nos arrasta,
 Crianças perdidas entre a feira das vaidades;
 E que se ponha em meus primeiros passos na eternidade,
 O ornamento simples, como em Todos os Santos, de um pouco de musgo
 (LARBAUD, 1966, p. 49)¹²⁴.

Após essas leituras, no que pese toda a aura de modernidade reconhecida na obra de Barnabooth, seja na forma utilizada do verso livre, seja na linguagem (despojamento no uso das palavras), seja em sua temática (a vida cotidiana), parece pertinente atribuir-lhe um claro traço de barroquismo, que também comentamos atrás quando tratamos do fenômeno da heteronímia e da novela *O Navio de Teseu*.

Tal caráter toca a dimensão especular contida em seus versos. Não parece fortuito o abismar-se praticado em sua poesia, sua reinvenção a cada paisagem visitada, uma concha sinestésica do mundo.

Suas variações revelam, se pensarmos nas considerações que Deleuze faz sobre o Barroco, uma prática do perspectivismo, contidas na afirmação segundo a qual, “Se o objeto muda profundamente de estatuto, isso também acontece ao sujeito” (DELEUZE, 2009, p. 39). Essa prática não é alheia a Barnabooth, que transparece, pode-se dizer, na totalidade de seus poemas, como testemunham os versos de “Mers-El-Kébir”:

Amo este povoado, onde sob as laranjeiras
 Sem se olharem, duas moças se contam seus amores
 Sob dois infinitamente chorosos bandolins.
 E amo este albergue, pois suas criadas, no pátio,
 Cantam na suavidade da tarde esta melodia tão doce
 De la “Paloma”. Escutai la Paloma que bate as asas
 [...]
 Sou la paloma machucada, sou as laranjeiras,
 E sou este instante que passa e a tarde africana,
 Minha alma e as vozes unidas dos bandolins. (1966, p. 48)¹²⁵

¹²⁴ *Lorsque je serai mort depuis plusieurs années, / Et que dans le brouillard les cabs se heurteront, / Comme aujourd'hui (les choses n'étant pas changées) / Puisse-je être une main fraîche sur quelque front! / Sur le front de quelqu'un qui chantonne en voiture / Au long de Brompton Road, Marylebone ou Holborn, / Et regarde en songeant à la littérature / Les hauts monuments noirs dans l'air épais et jaune. / Oui, puisse-je être la pensée obscure et douce / Qu'on porte avec secret dans le bruit des cités, / Le repôs d'un instant dans le vent qui nous pousse, / Enfants perdus parmi la foire aux vanités; / Et qu'on mette à mes débuts dans l'éternité, / L'ornement simple, à la Toussaint, d'un peu de mousse.*

O tempo, o espaço, os borburinhos do ventre do mundo, sem intervalos, são seus próprios borborismos. Seu corpo é o corpo do mundo, onde ocorre a digestão do vivido pelo sujeito em permanente transformação. Trata-se de um mesmo processo extenso e secreto, muitas vezes reconhecido nas viagens, a exemplo do que está expresso em “Noite no porto” (*Nuit dans le port*), na cena em que o poeta contempla a cidade pela escotilha de seu iate, a cidade com seus caminhos já percorridos, da qual ele conhece cada canto, tanto quanto as pessoas que ele reveria nela, “pessoas que conheci, junto a seus excrementos sem jamais se entediarem... e continuam suas vidas tacanhas, suas ideias e seus negócios, como se não tivessem vivido desde que parti...” E termina seu poema com os versos mais provocativos e melancólicos:

Não, não irei a terra, e amanhã
 Ao amanhecer o “Jaba” levantará âncora;
 Entrementes, passarei esta noite com meu passado,
 Junto a meu passado visto por um buraco
 Como nos dioramas das feiras.
 (1966, p. 30)¹²⁶

A imprevisibilidade tem seu custo, porém uma violência mais tolerável que a determinação; antes os ritmos das maquinarias dos navios e o “train-train ordinário” das ruas (“Alma Perdida”), embora deixem seu rastro de melancolia, entrevisto na volta frequente ao passado, que “Milordito” recompõe um pouco, em tom elegíaco: “Ó servas de minha infância, penso em vós, divindades na soleira da casa insondável” (“Vozes das servas”, p. 41)¹²⁷.

É bem verdade que na sequência III de “Europa” (p.77), Barnabooth declara que sua musa é filha das grandes capitais, mas nem aí deixa de reconhecer-se como um hóspede de passagem. E no poema “Minha Musa”, pelo qual foi acusado de plágio pelo fictício amigo de seu compilador-biógrafo Tournier de Zamble, igualmente saído da cadeia de sua imaginação, temos essa questão antecipada:

¹²⁵ *J'aime ce village, où sous les orangers, / Sans se voir, deux jeunes filles se disent leurs amours / Sur deux infiniment plaintives mandolines. / Et j'aime cette auberge, car les servantes, dans la cour, / Chantent dans la douceur du soir cet air si doux / De la “Paloma”. Écoutez la paloma qui bat de l'aile... / [...] / Je suis la paloma meurtrie, je suis les orangers, / Et je suis cet instant qui passe et le soir africain; / Mon âme et les voix unies des mandolines.*

¹²⁶ *Non, je n'irai pas à terre, et demain / Au levre du jour la “Jaba” lèvera l'ancre; / En attendant je passerai cette nuit avec mon passé, / Près de mon passe vu par un trou / Comme dans les dioramas des foires.*

¹²⁷ *O servantes de mon enfance, je pense à vous, / Divinités au seuil de la Maison profonde... (Voix des servantes).*

Eu canto a Europa, seus caminhos de ferro e seus teatros
 E suas constelações de cidades, e no entanto
 Trago em meus versos os despojos de um novo mundo:
 [...]

Meus versos, vós possuis a força, ó meus versos dourados,
 E o arrebatamento da flora e da fauna tropicais,
 Toda a majestade das montanhas natais,
 Os cornos do bisão, as asas do condor!
 A musa que me inspira é uma dama crioula
 [...]

Meus amigos reconhecem minha voz, suas entonações
 Familiares depois do jantar, em meus poemas.
 (Basta saber pôr o acento onde é preciso.)
 Sou guiado pelas leis invencíveis do ritmo,
 Eu mesmo não as compreendo, mas elas estão aí.
 Ó Diana, Apolo, grandes deuses neurastênicos
 E esquivos, sois vós que me dizeis estes acentos,
 Ou é só uma ilusão, alguma coisa
 Puramente de mim mesmo – um borborigmo?
 (1966, p. 55-56).¹²⁸

Mais uma vez, Barnabooth faz uma redobra como afirmação da afinidade que estabelece entre a experiência, os processos que se efetivam em suas entranhas e as leis de seus versos, que sobem como borborigmos; sua compreensão do mundo é assimilada à maneira digestiva, a partir de uma conversão do que é exterior em interior e vice-versa. Não por acaso, em seu “Diário Íntimo”, ele projeta publicar também uma coletânea de poemas com o título “Dejeções”, inteiramente coerente com sua estética dos “Borborigmos”, uma contra-parte ou complementação a eles.

De passagem, queremos ressaltar as inclusões em língua espanhola a que Barnabooth recorre para marcar a presença de sua pátria sul-americana em sua escrita, mesmo quando canta a Europa e o Mediterrâneo. Aliás, esse é o recurso a que recorre para afirmar sua “musa crioula”. O poema “Vozes das Serventes” é de todos, junto com “Minha Musa”, o mais pródigo em imagens ameríndias: evoca “as vozes das filhas do Sul”, seus refrões de “La Paloma” (também presente em “Mers-El-Kébir”) e “Llora, pobre corazón”, as zarzuelas, como “‘El arte de ser bonita’ ou ‘La gatita blanca’”. Suas serventes, de nomes Amparo, Carmeta e Angustias, o tratavam de “Milordito” e ensaiavam um francês castelhanizado,

¹²⁸ *Je chante l'Europe, ses chemins de fer et ses théâtres / Et ses constellations de cités, et cependant / J'apporte dans mes vers les dépouilles d'un nouveau monde: / [...] / Mes vers, vous possédez la force, ô mes vers d'or, / Et l'élan de la flora et de la faune tropicales, / Toute la majesté des montagnes natales, / Les cornes du bison, les ailes du condor! / La muse qui m'inspire est une dame créole, / [...] / Mes amis reconnaissent ma voix, ses intonations / Familières d'après dîner, dans mes poèmes. / (Il suffit de savoir mettre l'accent où il faut.) / Je suis agi par les lois invincibles du rythme, / Je ne les comprends pas moi-même: elles sont là. / O Diane, Apollon, grands dieux neurasthéniques / Et farouches, est-ce vous qui me dictez ces accents, / Ou n'est-ce qu'une illusion, quelque chose / De moi-même purement – un borborygme?*

“Mossiê, veut-ti savoi les sirandanes¹²⁹?”. Poderíamos destacar outros registros, contudo, mencionamos o poema “Yaravi” (p. 45), na verdade um canto ao mar entre Oriente e Ocidente, em seu navio “*Narrenschiff*”, na entrada do Ponto Euxino, um poema recheado de lembranças mediterrâneas, tais como a das “ilhas gregas que flutuam no mar...” Aqui, porém, chama atenção o título “Yaravi”, que significa um gênero musical que resulta de uma mestiçagem de elementos musicais incaicos com a poesia trovadoresca espanhola, produto da colonização (Wikipédia, acesso em 30.01.2018). Consta também um Yaravi Arequipeño, típico de Arequipa (Perú), pátria de Barnabooth.

Na mesma linha de pensamento, Barnabooth, filho do potentado “Inca”, afortunado pelas minas de guano do Perú, arranca de sua veia poética um lamento exaltado à morte do famoso Imperador de sua pátria antes da conquista espanhola. “A Morte de Atahualpa” é introduzida por uma epígrafe de Oviedo¹³⁰: “*Pues el Atabalipa llorava y devia que no le matasen*”. Certamente, o poema alude a um registro histórico, uma vez que Oviedo foi um dos cronistas da colonização, e conta como um reforço para aproximar Barnabooth de sua origem andina. Transcrevemos aqui todo o poema:

A Morte de Atahuallpa

Ó quantas vezes pensei nessas lágrimas,
 Essas lágrimas do supremo Inca do império ignorado,
 Tão longo tempo, nos altos platôs, nas longínquas costas
 Do Pacífico – as lágrimas, aquelas pobres lágrimas
 De seus grandes olhos vermelhos suplicantes a Pizarro e Almagro.
 Sonhei, ainda criança, quando eu parava
 Longo tempo, numa galeria sombria em Lima,
 Diante daquele quadro histórico, oficial, terrificante.
 Primeiro via-se – belo estudo de nu e de expressão –
 As mulheres do Imperador americano, furiosas
 De dor, pedindo que se as matassem, e eis,
 Cercado pelo clero de sobrepelizes e cruzes
 E círios alumiados, não distantes de Frei Vicente de Valverde,
 Atahuallpa, curvado sobre o aparelho horrível
 E inexplicável do garrote, com seu torso escuro
 Nu, e seu magro rosto visto de perfil,
 Enquanto que em suas faces os Conquistadores
 Rezam, ardentes e ferozes.
 Esse faz parte dos estranhos crimes da História.
 Protegidos pela majestade das Leis e dos esplendores da Igreja,
 Tão prodigiosos com angustiante horror,
 Que não se pode acreditar que permaneçam

¹²⁹*Sirandanes*: tipo de charadas em língua crioula, praticadas nas ilhas Maurício e vizinhas (N. da T.).

¹³⁰ Gonzalo Fernández de Oviedo Valdés, 1478-1557), militar, colonizador e escritor espanhol, cuja obra *Sumário de la Natural Historia de las Indias* (1526), já fora traduzida para o francês no século XVII, certamente fonte de pesquisa de Larbaud.

Algures, para além do mundo visível, eternamente;
 E nesse mesmo quadro, talvez, subsistam
 Sempre a mesma dor, as mesmas súplicas, as mesmas lágrimas,
 Semelhantes aos misteriosos desígnios do Senhor.
 E imagino de boa vontade, neste instante
 Em que me acredito só, abandonado por deuses e homens,
 Num apartamento completo do Sonora Palace Hotel
 (Bairro Califórnia),
 Sim, imagino que em alguma parte deste hotel,
 Em um quarto ofuscante de lâmpadas elétricas,
 Silenciosamente essa mesma terrível cena,
 - Aquela cena da história nacional peruana
 Que se inculca nas crianças, lá, em nossas escolas, -
 Acaba exatamente
 Como, há quatrocentos anos, em Caxamarca.

- Ah! Que ninguém se tenha enganado de porta!
 (pp. 66-67)¹³¹

Recorremos a esse inquietante poema para articular alguns esforços dispendidos por Larbaud para reproduzir um fato histórico num texto poético, com o fim de validar a origem da obra de *Barnabooth*, de tazer a ela elementos de uma cultura conhecida, experimentada. Os versos nos põem diante da história duplamente narrada pela arte, um poema escrito a partir de uma pintura.

Não pudemos averiguar qual o “quadro histórico” contemplado em Lima por Barnabooth, infelizmente. Contudo, tanto a perspectiva do poeta quanto os elementos descritos contam uma história de um ponto de vista do vencido, e não do vencedor, como é preponderante nessas documentações. Esse significativo detalhe nos encaminhou, pelo pouco que pudemos apurar, mesmo permanecendo incógnito o acesso de Larbaud à obra, ao quadro “*Los funerales do Inca Atahualpa*”, do pintor peruano Luis Montero (1826-1869), realizado entre os anos de 1879 e 1883, exposto no Museu de Arte de Lima, no Perú. Segundo dados

¹³¹ *O combien de fois j'ai pensé à ces larmes, / Ces larmes du suprême Inca de l'empire ignoré / Si longtemps, sur les hauts plateaux, aux bords lointains / Du Pacifique – ces larmes, ces pauvres larmes / De ces gros yeux rouges suppliant Pizarre et Almagro. / J'y ai songé, tout enfant, lorsque je m'arrêtais / Longtemps, dans une galerie sombre, à Lima, / Devant ce tableau historique, officiel, terrifiant. / On y voit d'abord – belle étude de nu et d'expression - / Les femmes de l'Empereur américain, furieuses / De douleur, demandant qu'on les tue, et voici, / Entouré du clergé en surplis et des croix / Et des cierges allumés, non loin de Fray Vicente de Valverde, / Atahuallpa, couché sur l'appareil horrible / Et inexplicable du garrot, avec son torse brun / Nu, et son maigre visage vu de profil, / Tandis qu'à ses cotes les Conquistadores / Prient, fervents et farouches. / Cela fait partie de ces crimes étranges de l'Histoire. / Entouré de la majesté des Lois et de splendeurs de l'Église, / Si prodigieux d'angoissante horreur, / Qu'on ne peut pas croire qu'ils ne durent / Quelque part, au delà du monde visible, éternellement; / Et dans ce tableau même, peut-être, demeurent / Toujours la même douleur, les mêmes prières, les mêmes larmes, / Pareilles aux desseins mystérieux du Seigneur. / Et j'imagine volontiers, en cet instant / Où j'écris seul, abandonné des dieux et des hommes, Dans un appartement complet du Sonora Palace Hôtel / (Quartier de la Califorme), / Oui, j'imagine que quelque part dans cet hôtel, / Dans une chambre éblouissante de lamps électriques, / Silencieusement cette même terrible scène, / - Cette scène de l'histoire nationale péruvienne / Qu'on serine aux enfants, là-bas, dans nos écoles, - / S'accomplit exactement / Comme, il y a quatre cents ans, à Caxamarca. / - Ah! que quelqu'un n'aille pas se tromper de porte!*

coletados, quando da Guerra do Pacífico, denominada Guerra do Guano e do Salitre, a referida obra foi sequestrada pelo Chile e devolvida ao Perú em 1885.

Todos esses dados sustentam com o percurso adotado por Larbaud para dar coerência à produção de *Barnabooth*, que nasce em Arequipa, em 1883, à época, província em disputa por Chile, Perú e Bolívia. Outra data que desperta curiosidade é o dia da morte do soberano Atahualpa, que se dá justamente no aniversário de Larbaud, num 29 de agosto, dia e mês de seu nascimento. Como dissemos, apenas uma curiosidade marcada no destino da literatura. De resto, os dados históricos, que nos remetem a Cajamarca, onde foi emboscado e morto o Inca, conferem plenamente.

Como encerramento das longas considerações sobre o poema, chamamos a atenção para o barroquismo presente em “A Morte de Atahualpa”, gerado pelo tom exaltado e grandioso da linguagem, ao convocar zonas tão contraditórias expressas no desregramento que se distribui entre a oposição, de um lado, as lágrimas do “supremo Inca” e a visão de suas mulheres “furiosas de dor”, suplicando o mesmo destino para si, uma cena de aniquilamento e morte, em contraste com, do outro lado, a solenidade dos círios acesos e as rezas fervorosas do conquistador, que se transfigura ainda mais pela participação da Igreja, cujo esplendor semeia horrores e agonias.

Depois, o salto que se estabelece, sem mediação, de um tempo a outro, descentrando a cena para o Hotel Sonora Palace, onde, de alguma forma, idêntica vertigem se repete numa sobreposição de tempo, lugar e personagens, na transfiguração de um espaço de feérica luz elétrica, a princípio muito banal, em que se sobressai o tom parodístico próprio a *Barnabooth*.

Contemporizando duas realidades que distam quatrocentos anos, “um desses crimes estranhos da História” e aquilo que sobre ele se ensina nas escolas, *Barnabooth* encerra seu poema com o verso “Ah! que alguém não vá enganar-se de porta!” , advertência sobre a supressão do fato de que um corpo nu ainda jaz, cercado por um clero em sobrepelizes, num quadro do museu de Lima, e alhures, sob o manto silencioso e distanciante inculcado nas crianças, que se repete ao infinito, ou, como diria Severo Sarduy, “suscetível de ser esquecido, mas presente” (1988, p. 25).

Procedemos ainda mais sistematicamente a um inventário das ocorrências mais frequentes nas temáticas dos poemas barnaboothianos e chegamos à conclusão de que, dada a sua condição de êxodo extremado, as lembranças da infância aprecem muito particularmente, até como artifício para inserir suas referências sul-americanas. Elas estão sempre minadas de melancolia, a despeito da largueza que lhe permite as viagens nos navios, iates e trens de luxo, como no extenso canto “Yaravi”. Outras temáticas incluem a flanería nas cidades, a questão

da identidade, posta claramente em “A Máscara” e na duplicidade carregada de “O Dom de Si Mesmo”; a paisagem vista em “Manhã de novembro perto de Abingdon”; sua poética, disseminada em “Minha Musa” e “Música depois de uma leitura”, este acompanhado do permanente desejo de mundo:

Meu canto entrecortado de gritos! Meu canto como eu!
 (Isso não é teu, América, tuas cataratas, tuas florestas,
 Onde freme a vinda da primavera, não és tu,
 Grande silêncio dos Andes prodigiosos e solitários,
 Não és tu, não, que enche o coração
 De uma harmonia indescritível, em que se fundem
 Uma alegria feroz e soluços de orgulho!...)
 Oh! Que eu vá aos lugares inabitados, longe dos livros,
 E que aí eu deixe rir e urrar
 A besta lírica que salta em meu seio!
 (1966, p. 51)¹³².

E a solidão essencial, que lemos em sua maioria, também se sobressai em “Trafalgar Square à Noite”, não a solidão pessoal, individualizada, mas a solidão inescapável do mundo:

Tu não sentes, jovem mendicante, que é belo,
 Que é uma coisa preciosa, estar aqui,
 Errante neste deserto arquitetural
 Em meio da maior cidade do mundo, sob os astros
 Perpendiculares, astros maliciosos, cintilantes,
 Revérberos embaciados da cidade celeste?
 Não medita mais em tua fome, antes brinca
 De adivinhar os leões deitados na bruma azul,
 À beira dos aterros de águas escuras onde estagnam
 Os lívidos reflexos dos globos elétricos...
 Vem! Eu sou uma fada, e te amo, ainda agora
 Terás um festim preparado para ti somente e flores em tua viatura;
 Vem somente ainda contemplar por alguns instantes
 A grandiosidade noturna, mais bela
 Que os desertos e que o mar, e que os rios dos trópicos
 Girante no esplendor lunar;
 Oh, olha em silêncio, apertando-te a mim,
 Mulher dedicada à cidade!
 (1966, p. 68).¹³³

¹³² *Mon chant entrecoupé de cris! mon chant à moi! / (Ce n'est pas toi, Amérique, tes cataractes, tes forêts / Où frémit la venue du printemps, c'est ne pas toi, / Grand silence des Andes prodigieux et solitaires, / Ce n'est pas vous, non, qui remplissez ce coeur / D'une harmonie indescrivable, où se mêlent / Une joie féroce et des sanglots d'orgueil!...) / Oh! que j'aïlle dans les lieux inhabités, loin des livres, / Et que j'y laisse rire et hurler / La bête lyrique qui bondit dans mon sein!*

¹³³ *Ne sens-tu pas, jeune mendicante, qu'il est beau / Que c'est une chose précieuse, d'être là, / Errant dans ce désert architectural / Au milieu de la plus grande ville du monde, sous les astres / Perpendiculaires, astres malins, clignotants, / Réverbères embués de la cité celeste? / Ne songe plus à ta fome, mais joue / à deviner les lions couchés dans le brouillard bleu / Au bord des terrasses d'eaux noires où stagnent / Les livides reflets des globes électriques... / Viens! je suis une fée, je t'aime, tout à l'heure / Tu auras un festin dressé pour toi seule et des fleurs dans ta voiture; / Viens seulement contempler encore quelques instants / La grande chose nocturne,*

Não podemos deixar de considerar o enternecimento de Barnabooth diante da figura feminina, visto acima, também presente nas quatro sequências de “Imagens”, cujos motivos são encontros fortuitos que se dão em Kharkow, Rotterdam e num lugarejo entre Córdoba e Sevilha, poema fechado com um *Post-scriptum* que guarda grande semelhança com Walt Whitman, em seu poema “Neste momento terno e pensativo” (WHITMAN, 1984, p. 66):

Ó, meu Deus, nunca será possível
 Que eu conheça aquela doce mulher, lá da Pequena Rússia,
 E aquelas duas amigas de Rotterdam,
 E a jovem mendicante da Andaluzia
 E que a elas me ligue
 Por uma indissolúvel amizade?
 (Ai, elas não lerão estes poemas,
 Nem meu nome elas saberão, nem da ternura de meu coração;
 E, no entanto, elas existem, vivem agora.)
 Nunca será possível que me seja dada esta grande alegria,
 De conhecê-las?
 Pois não sei por quê, meu Deus, me parece que com elas quatro,
 Eu poderia conquistar um mundo!
 (1966, p. 63)¹³⁴.

Afinal, sua proximidade a Whitman não é casual, mas também não é absoluta. O ideal de Larbaud era consagrar-se à criação de um poeta bem mais nuançado, um poeta

fantasista, sensível à diversidade das raças, dos povos, dos países, para quem tudo seria exótico, ou para quem nada seria exótico (acho que isso dá no mesmo), muito internacional” (como “A Obra de Arte”), humorista, isto é, capaz de fazer Walt Whitman *à la bagle*, com uma nota cômica, de alegre irresponsabilidade, que falta a Walt Whitman. [...] o poeta que fosse o sucessor a um só tempo de Laforgue, de Rimbaud e de Walt Whitman (LARBAUD, 2001, p. 54)¹³⁵.

Esse inventário pode ser completado, ainda que incompleto, com um retorno ao “Prólogo, introdutor da “enorme troça castelhana” de Barnabooth, digerida e assimilada dos

plus belle / Que les déserts et que la mer, et que les fleuves des tropiques / Roulant dans la splendeur lunaire; / Oh, regarde en silence, te pressant contre moi, / Femme dédiée à la ville!

¹³⁴*Post-scriptum: O mon Dieu, ne sera-t-il jamais possible / Que je conaísse cette douce femme, là-bas, en Petite Russie, / Et ces deux amies de Rotterdam, / Et la jeune mendicante d'Andalousie / Et que je me lie avec elles / D'une indissoluble amitié? / (Hélas, elles ne liront pas ces poèmes, / Elles ne sauront mon nom, ni la tendresse de mon coeur; / Et pourtant elles existent, elles vivent maintenant.) / Ne sera-t-il jamais possible que cette grande joie me soit donnée, / De les connaître? / Car je ne sais pourquoi, mon Dieu, il me semble qu'avec elles quatre, / Je pourrais conquérir un monde!*

¹³⁵*[...] fantaisiste, sensible à la diversité des races, des peuples, des pays, pour qui tout serait exotique, ou pour qui rien serait exotique (je crois que cela revient au même), très “international” (comme “L’Oeuvre d’Art”!), humoriste, c’est-à-dire capable de faire Walt Whitman à la bagle, de donner une note comique, de joyeuse irresponsabilité, qui manquait dans Whitman. [...] le poète qui eût été le successeur à la fois de Laforgue, de Rimbaud et de Walt Whitman.*

“esplendores da vida comum e da rotina ordinária”, dedicada às “aspirações vagas” de sua “Alma Perdida” (*Poésies*, p. 44). Mas em toda a sua poesia sobressai um caráter de ambivalência, pois, ao mesmo tempo em que ele sublima a velocidade dos trens, a Europa iluminada e o fascínio de misturar-se às multidões nas grandes cidades, muitos poemas dão testemunho da desoluição do contumaz flâneur diante de uma realidade que usurpa qualquer traço de intimidade. Como exemplos, podemos citar os três pequenos poemas da sequência de “Imagens”, que acabamos de apresentar o resumo de seu sentimento de vazio em “*Post-scriptum*”, em todos três, o olhar é carregado mais do distanciamento provocado pelos mesmos fatores que motivam sua exaltação: “Um dia, em Kharkow, em um bairro popular/ (Ó aquela Rússia meridional, onde todas as mulheres / Com seus xales brancos na cabeça têm ares de Madona!) / Eu vi uma moça voltar da fonte, / Trazendo, à moda de lá, como no tempo de Ovídio, [...]”; Ou o fragmento II, na Holanda: “Uma manhã, em Roterdam, [...], Eu observava duas moças que se dirigiam a seus atelieres, [...]”; e, finalmente, o poema da “mendicante da Andaluzia”:

III

Entre Córdoba e Sevilha
 É uma pequena estação, onde, sem razões aparentes,
 O Sud-Express sempre para.
 Em vão o viajante busca com os olhos um vilarejo
 [...]
 E ao barulho do trem, aparece uma criança maltrapilha
 A irmã mais velha os precede, e se adianta bem próximo ao cais,
 E, sem dizer uma palavra, mas sorrindo,
 Ela dança para obter alguns sous.
 [...]
 Ela dança, e pelos grandes buracos de sua saia cor de cinza,
 Veem-se, nuas, agitam-se suas coxas magras,
 E rolar seu pequeno ventre amarelo;
 E cada vez, para isso, alguns senhores zombam,
 No odor de cigarros, no vagão-restaurante... (1966, pp. 62-63)¹³⁶

“Imagem” pode ser tomado como uma repetição ou uma intensificação de temáticas que aparecem em outros poemas, a exemplo de “Votos do poeta” e de “O Inominável”. Vimos que nesse último, ele se diferencia apenas pela busca da Beleza Invisível, o provável mistério

¹³⁶ *Entre Cordoue et Séville / Est une petite station, où, sans raisons apparentes, / Le Sud-Express s'arrête toujours. / Em vain le voyageur cherche des yeux un village / [...] / Et au bruit du train une marmaille loqueteuse en sort. / La soeur aînée les précède, et s'avance tout près sur le quai, / Et, sans dire un mot, mais en souriant, / Elle danse pour avoir des sous. / [...] / Elle danse, et par les larges trous de sa jupe couleur de cendre, / on voit, nues, s'agiter ses cuisses maigres, / Et rouler son petit ventre jaune ; / Et chaque fois, pour cela, quelques messieurs ricanent, / Dans l'odeur des cigarres, au wagon-restaurant...*

que cada um é portador em sua indiferença ao se esbarrar no anonimato da multidão. Em resumo, Barnabooth, o potentado poeta do deboche percorre a Europa também sob o signo de uma incurável melancolia, sua nota de fundo é de um poeta desolado.

Ficou por acrescentar que a geopoesia de Barnabooth está bloqueada sob duas rubricas: “Borborígnos” e “Europa”. A primeira, já comentada, compreende vinte e nove poemas e a segunda é, na verdade um único poema, dedicado a várias cidades europeias e comporta onze segmentos.

3.2.2.2.2. “EUROPA”: as cidades de Barnabooth

A Europa é como uma única cidade grande
 Cheia de provisões e de todos os prazeres urbanos,
 E o resto do mundo
 É para mim o campo aberto onde, sem chapéu,
 Corro contra o vento, soltando gritos selvagens
 (*Europe, III*).

“Europa” é acompanhado de uma epígrafe de Étienne Pasquier (1529-1615), “*La douceur de l’Europe*”¹³⁷, e, a exemplo de “Borborigmos”, é introduzido por um prólogo, neste caso, um poema dedicado a M. Tournier de Zamble, seu biógrafo e editor da obra de 1908, como uma justificativa, *en lui envoyant le manuscrit d’Europe*. O título já evidencia o conteúdo de sua natureza: trata-se de onze cantos a cidades, grandes e pequenas, e outras vastas regiões europeias, principalmente na costa mediterrânea, pois amava, sobretudo, “mais que qualquer outro homem no mundo, a navegação no Mediterrâneo” (1957, p. 1163). No entanto, sua musa é filha das grandes capitais, pois

Lá, na neblina, estão as grandes bibliotecas!
 Oh! tudo aprender, oh! tudo saber, todas as línguas!
 Ter lido todos os livros e todos os comentários;
 Oh, o sânscrito, o hebreu, o grego e o latim!
 Poder reconhecer-se em um texto qualquer
 Que vemos pela primeira vez! e dominar o mundo,
 Da coxia, pela ciência, como garantiríamos
 Em um só punho os fios desses títeres multicolores
 (Canto II, p. 76)¹³⁸.

O aprendizado das línguas é para nosso poeta indissociável dos variados lugares que visitava, essencial à sua maneira de digerir a vida. Tournier de Zamble afirma que Barnabooth, de muito jovem, já dominava, além do espanhol e do inglês, o latim e o grego. E logo era fluente também no italiano, no alemão e em muitas outras línguas de uso menos corrente (1957, p. 1165).

O prólogo a “Europa”, encabeçando essa última grande sequência poética, que em muitos aspectos não se afasta dos “Borborigmos”, pois a Europa também satisfaz seus apetites, não só de saber, mas também da carne, “E os do estômago, e os apetites indizíveis e

¹³⁷ Étienne Pasquier (1529-1615), político, jurista, humanista e poeta francês.

¹³⁸ [...] là, dans le brouillard, sont les bibliothèques! / Oh! tout apprendre, oh! tout savoir, toutes les langues! / Avoir lu tous les livres et tous les commentaires; / Oh, le sanscrit, l’hébreu, le grec et le latin! / Pouvoir se reconnaître dans un texte quelconque / Qu’on voit pour la première fois! et dominer le monde, / Par la science, de la coulisse, comme on tiendrait / Dans un seul poing les ficelles de ces pantins multicolores.

mais que imperiais dos Poetas...” (1966, Canto III, p. 77). Igualmente preservando sua veia de pastiche, confessa a Tournier de Zamble que imita o estilo “Pompier”¹³⁹ e apresenta seus versos a seu editor comparando-os aos daquele “autor que escrevia tão bem!”, que não é outro senão o Barnabooth da primeira edição, de quem é “dócil discípulo.”. Eis o poema:

Ainda um poema, caro Senhor
Xavier-Maxence para as damas;
Um poema em seguida àqueles
Nos quais eu destilei minhas almas,
Pois assim como tenho várias delas.

De Pompier eu imito o estilo:
Aquele autor escrevia tão bem!
Era espontâneo, era fácil:
Cada um aí encontrava o seu;
Sou seu dócil discípulo.

Meu editor, edite-me
Este último esforço de minha musa,
O último (oh!) eu acredito,
Pois o gênio no fim se usa,
E o cisne resta sem voz

Demasiados prazeres e moleza
Debilitaram-se o espírito;
O hotel onde vivem as impuras musas
Mais que tu, Delos, frequentei,
E mais a boa aparência que Permesse!
(1966, p. 73-74)¹⁴⁰.

Dos poemas, os cinco primeiros cantos não têm títulos, são apenas numerados em romanos, e não são dedicados a nenhuma cidade em particular, e o mar, com seus portos, ocupa um lugar destacado. O Canto IV é um dos mais longos, e fala dos *Baedekers*, guias de viagens constantes nas malas de Larbaud, e, mais extensivamente, da costa do Mar Adriático (Croácia, Montenegro...). Os cantos VI, VII e VIII são dedicados a Estocolmo, Londres e Berlim, respectivamente, e no Canto IX o poeta faz um balanço de sua errância, com uma

¹³⁹ Estilo “Pompier”; A arte pompier é um estilo artístico que floresceu na França no final do século XIX, como revivescência de temas e formas clássicas. O termo “pompier” significa bombeiro e foi usado como ironia para essa arte vista pelos românticos e realistas como uma arte afetada e “pomposa”. De cunho burguês, foi desprezada pela crítica do séc. XX. (Wikipédia, acesso em 01.02.2018.)

¹⁴⁰*Encore un poème, cher Monsieur / Xavier-Maxence pour les dames; / Un poème à la suite de ceux / Esquels je distillait mes âmes, / Car aussi bien j'en ai plusieurs. / De Pompier j'imite le style: / Cet autuer écrivait si bien! / C'était coulant, c'était facile: Chacun y retrouvait du sien; / Je suis son disciple docile. / Mon éditeur, éditez-moi / Ce dernier effort de ma muse, / Le dernier (hélas) je le crois, / Car le génie à la fin s'use, / Et le cygne reste sans voix. / Trop de plaisirs et de mollesse / M'a l'esprit tout débilaté; / L'hôtel où gîten les bougresses / Plus que toi, Délos, j'ai hanté, / Et plus le bourdeau que Permesse!*

mordacidade flagrante e, por fim, saudosista e cheio de melancolia, declina algumas preferências:

Cidade, e mais cidades;
 Guardo lembranças de cidades como se guardam lembranças de amores:
 Para que falar delas? Acontece-me às vezes,
 À noite, de sonhar que estou lá,
 E de manhã desperto com um desejo de viagem.

Meu Deus, é preciso morrer!
 Será preciso seguir através da doença e na morte
 Este corpo que havia se conhecido apenas no pecado e na alegria
 Ó vitrines das lojas das grandes vias das capitais,
 Um dia vós não refletireis mais o rosto deste passante.
 Tantas corridas nos paquetes, nos trens de luxo,
 Levarão, então, um dia ao buraco do túmulo?
 Colocar-se-á a besta vagabunda numa caixa,
 Fechar-se-á a tampa, e tudo será dito.

Oh! Que me seja dado, ainda uma vez,
 Rever alguns lugares amados, como
 A praça do Pacífico, em Sevilha;
 La Chiaja fresca e plena de mundo;
 No jardim botânico de Nápoles
 O feto arborescente, a árvore-adolescente
 Que tanto amo,
 [...]
 E, sobretudo, ah sobretudo!
 Kharkow,
 Onde senti, pela primeira vez,
 O suspiro de virgem da Musa levantar meu peito receoso;
 [...] (1966, p. 86-87) ¹⁴¹

Barnabooth, que tinha por livro de cabeceira *Alice no País das Maravilhas* (1957, p. 1162) e vivia longos períodos de melancolia, e que ao cabo de chorá-los escrevia suas poesias, parece que se cansou de aventuras, enfim, de viajar sem cessar. Ele, que se considerava da espécie dos cães errantes (1957, p. 1168), completa seu canto à Europa com mais dois poemas (X e XI), e passa à escrita de seu “Diário Íntimo”, ao fim do qual, volta-se outra vez para Campamento, sem prometer lá permanecer, é bem verdade.

¹⁴¹*Des villes, et encore des villes; / J'ai des souvenirs de villes comme on a des souvenirs d'amours: A quoi Bon en parler? Il m'arrive parfois, / La nuit, de rêver que je suis là, ou bien là, / Et au matin je m'éveille avec un désir de Voyage. / Mon Dieu, faut-il mourrir! / Il faudra suivre à travers la maladie et dans la mort / Ce corps que l'on n'avait connu que dans le péché et dans la joie; O vitrines des magasins des grandes voies des capitales, / Un jour vous ne reflétez plus le visage de ce passant. / Tant de courses dans les paquebots, dans les trains de luxe, / Aboutiront donc un jour au trou du tombeau? / On mette la bête vagabonde dans une boîte, / On fermera le couvercle, et tout sera dit. / [...] / Oh! qu'il me soit donné, encore une fois, / De revoir quelques endroits aimés, comme / La place du Pacifique, à Seville; / La Chiaja fraîche et pleine de monde; / Dans le jardin botanique de Naples / La fougère arborescente, l'arbre-jeune-fille / Que j'aime tant, / [...] / Et surtout, ah surtout! / Kharkov, / Où je sentis, pour la première fois, / Le soupir de vierge de la Muse soulever mon sein craintif; / [...]*

Aqui chegados, é dispensado dizer que se constata, em *Barnabooth*, uma poesia reiterativa, claramente anunciada no primeiro poema, “Prólogo”, de “Borborigmos”, expresso no seu último verso: “Pelo menos, eis aqui poemas a sua imagem... (“*Du moins, voici des poèmes à leur image...*”).

Esse mecanismo reiterativo faz pensar no *mise en abyme* de André Gide, que ele define como “*retroaction du sujet sur lui-même...*” (retroação do sujeito sobre ele mesmo...) (1948, p. 41), que robustece nosso argumento sobre a presença do barroco em *Barnabooth*.

Finalmente, tanto em “Borborigmos” quanto em “Europa”, pela via dos “prólogos”, a figura do “*Riche Amateur*” resvala muitas vezes para um tom propositalmente burlesco, sugerindo também uma forte circulação entre autor e obra, que se marca mediante uma intensa, porém fluida zona de sobreposições. Essa característica está mais vivamente delineada em seu “Diário Íntimo”, a que passamos a seguir.

3.3.2.3. O “Diário Íntimo”

Dos três livros que compõem as *Obras Completas*, o Diário Íntimo foi o último a ser escrito, entre os anos que sucederam *Poèmes par un Riche Amateur* (1908) e o final de 1912, quando foi enviado à *NRF* para publicação, ocorrida entre os meses de fevereiro e junho de 1913, em capítulos, encabeçado pelo título “*A. O. Barnabooth: Journal d’un milliardaire*”, até a reunião da edição completa, no mesmo ano.

O diário subverte vários dos significados que se espera de uma escrita assim denominada. Em primeiro lugar, é uma peça de ficção, quando se tem que o diário, por definição, trata de anotações de cunho verdadeiro, donde seu destino ser sempre resguardado. Aqui, o Diário Íntimo foi criado com a explícita intenção de vir a público. Em segundo lugar, seu autor é fictício, um heterônimo. Por último, ele é um romance, visto que se desenvolve com suas características básicas, contando do ponto de vista de um personagem, na primeira pessoa, e consta de um enredo que se completa no decurso de um certo tempo, repleto de situações provocadas em função da educação e da maturidade do personagem. A narrativa em forma de diário, gênero originalmente destinado a notações pessoais e reservadas às gavetas, distante de olhares curiosos e indiscretos, é um aditivo à caracterização da obra como pouco comum, mas que vem agregar-lhe um cunho de veracidade.

O gênero, que adquiriu ao longo do tempo variadas formas e já foi até coletivo, como nos livros de notações familiares, tornou-se diário de bordo, diário de viagens, diário espiritual, diário de uma escrita, como *Diário dos Moedeiros Falsos*, de André Gide (2009), em que o autor dialoga com a escrita do romance que está escrevendo, *Os Moedeiros Falsos* (2009), e outras denominações.

Houve um tempo em que o diário passou a uma escrita pessoal, segundo Philippe Lejeune (2006), que é a forma mais comumente referida. Nesse sentido, o diário supõe uma escrita íntima, conforme é já muito convencionado, o que tornaria redundante a expressão “diário íntimo”. Contudo, ocorreram muito mais variações nessa prática ao longo de sua utilização. Uma delas, importante ressaltar, são os diários, mesmo que pessoais, explicitamente elaborados para publicação, como aqueles que conhecemos de vários escritores, como é também o caso de Gide (1989), do qual mencionamos algumas passagens. Esses diários normalmente sofrem expurgos e são guiados por uma intenção, a fim de cumprirem seu fim determinado.

Do próprio Larbaud, foi publicado um volumoso diário, devidamente prefaciado e anotado por Paule Moron (2009), menos como uma peça autobiográfica, e mais pelo alto interesse que tem para a literatura, já que, ao percorrer suas páginas, encontra-se uma minuciosa arquitetura de sua produção literária, comentários sobre traduções e críticas, verdadeiro compêndio de história literária de sua época. Nele, o que menos comparece são confissões íntimas. Diga-se, aliás, que muitas lacunas encontradas nele são atribuídas a seu discreto comportamento quanto à sua vida pessoal, retirando, portanto, tudo que pudesse despertar curiosidade por acontecimentos de confessorário.

De toda forma, mesmo que a expressão “diário” traga implicitamente o sentido de “íntimo”, ressaltamos que, no caso do francês, língua de Larbaud e adotada por Barnabooth, não existe o termo “diário” e sim “journal”, diversamente da maioria das línguas ocidentais, como o português, o italiano, o espanhol e o inglês, de maneira que, naquela língua, foi adotada a palavra “íntimo” para evitar confusão com jornal, imprensa cotidiana (LEJEUNE, p. 23). Não se trata, portanto, de simples expletivo. Porém, no caso Barnabooth, o acréscimo do adjetivo cabe muito bem, pois parece reforçar o trato de processos que ocorrem essencialmente nos estados psicológicos do personagem. Em seu caso específico, o “íntimo” traz para o centro da narrativa os movimentos profundos que se estabelecem entre suas camadas pouco visíveis para aqueles que estão do lado de fora, marcados por longos monólogos interiores.

No entanto, ressaltamos que “diário íntimo” não é uma raridade nesse tipo de escrita em nossa língua portuguesa. Na literatura brasileira, podemos exemplificar com o caso do *Diário Íntimo* de Lima Barreto (1961), incluído em suas *Obras Completas*.

O *Diário Íntimo* de Barnabooth é a última peça e a mais longa de suas *Obras Completas*, estendido em mais de 200 páginas, composto de quatro cadernos, dispostos na ordem das viagens do narrador. O primeiro cobre sua chegada a Florença, proveniente da Alemanha e constitui sua mais longa estadia; o segundo, marca sua partida daquela cidade e sua passagem por San Marino e Veneza; o terceiro, suas visitas a Trieste e à Rússia; no quarto, assistimos à sua partida de São Petersburgo, sua passagem por Copenhague e, finalmente, seu retorno a Londres, donde houvera partido para seu périplo pela Europa.

Em nenhum deles presenciamos uma narrativa linear, visto que a rememoração é um recurso que serve para tecer a trama que dá unidade ao enredo e espessura a seus motivos. Acrescentemos que os lugares visitados já são conhecidos do personagem de outras ocasiões, muito embora o percurso não se repita e mesmo seja realizado de modo improvisado ou

voluntarioso, inesperado e conforme-se a algumas eventualidades ou até aos abalos provocados por acontecimentos neles ocorridos.

O dado mais relevante é perceber que a errância geográfica está intrinsecamente relacionada com as alterações que se passam no íntimo de autor do “Diário”. Toda a leitura das transformações pelas quais ele passa tem como estreito aliado o território em que se dão suas viagens, entremeados de constantes referências geoliterárias, inclusive a si mesmo, ao “Pobre Camiseiro” e seus “Borborigmos” e até mesmo, em uma passagem, a Valery Larbaud. Esse expediente, claramente, visa a dar consistência à obra como um todo. Como vimos, o “Diário Íntimo” não consta da primeira edição de *Barnabooth*, de 1908; sua composição se dá a partir de 1909 e se encerra em 1912, quando Larbaud o envia para publicação na *NRF*.

Também nele podemos detectar muitos dos motivos que estão presentes na poesia e, muito embora pareça mais distanciado do conto, é interessante notar dois aspectos que os aproximam muito, quando consideramos que “O Pobre Camiseiro” é uma paródia do *Romance do Rapaz Pobre*, de Feuillet. O primeiro, como já assinalamos, é a possível comparação entre o formato daquele romance e o que Larbaud adota para essa espécie de romance, que é o “Diário”, que, conforme visto, não parece arbitrária, uma vez que o toque moralista de Feuillet é construído exatamente dessa maneira. As semelhanças se estendem mesmo ao tipo de datação dentro de ambos, em geral não especificando as datas ou deixando-as sempre incompletas. Como exemplo, assim é datada a primeira entrada de *Barnabooth*: “11 de abril de 190...”, comparável à do romance do Jovem Pobre.

Nosso segundo argumento põe em relevo um e outro personagem: enquanto em Feuillet assistimos à ascensão do herói, em que não lhe falta toda a dignidade e a elevada moral burguesa, a recuperação de sua riqueza, o casamento condizente com o enredo, assistimos, em *Barnabooth*, uma inversão completa de toda a situação. Diga-se, de passagem, que, em “O Pobre Camiseiro”, o destino do personagem do romance de Feuillet é alterado e a ascensão social almejada não se realiza em *Barnabooth*; ele continuava pobre, como funcionário de uma empresa de transportes e, sem recursos que lhe bastasse, passava longos momentos diante da vitrine do Camiseiro, contemplando as ricas camisas a que não tinha acesso. Neste, seu casamento se dá com a pobre Hildergarde, por artifícios do próprio *Barnabooth*, sem nenhuma ação meritória de sua parte.

Lembremos, a favor, que, em alguma instância, “O Pobre Camiseiro” persiste, de forma mais sutil que as poesias, é verdade, a contar-se dentro do “Diário Íntimo”. Digamos que este, em outra dimensão, aproxima-se muitíssimo do conto, que é em seu tom burlesco, tangendo o picaresco em grandes momentos.

A consideração em adotar o título “Jornal de um homem livre” para o texto do diário, não realizada, aponta para o anseio fundamental de Barnabooth, que é a liberdade ideal completa, a que ele almeja. Nessa direção é que se encaminha toda a saga de nosso anti-herói, desfazer-se de uma imagem que lhe pertence, à sua revelia, cujos esforços pessoais serão voltados para sua libertação, para ceder vez à experimentação do novo. Para seu alcance, as ferramentas de que Barnabooth lança mão serão, em primeiro plano, desfazer-se de sua colossal riqueza, desmaterializá-la, como diz, tornando-a abstrata, despercebida, e a viagem, a viagem iniciática que encontramos em todos os mitos do herói.

A forma refinada desse “Diário”, mesmo diferenciando-se muito da biografia de X. M. Tournier de Zamble, não deixa de ser um tipo de desdobramento dela, pois apropria-se de postulados ali contidos. Ou seja, um e outro são duas peças inteiramente diferentes, porém ocorre um tipo de conversão desta no outro, o que tornaria as duas presenças redundantes.

Os principais personagens masculinos do “Diário” de Barnabooth são o “velho” Cartuyvels, mentor que vela pela suposta integridade de seu tutelado e sua riqueza, complacente a ponto de não levar a sério as atitudes de Barnabooth, nem mesmo seus poemas, que considera puras veleidades; Maxime Claremoris, esteta cultor da Beleza, que protesta contra a restauração de antigos monumentos de Roma e é contrário ao projeto de unificação da Itália de Garibaldi; o Marquês de Putouarey, dedicado aos estudos da química e amante das mulheres; e o príncipe russo Stéphane, aristocrata, seu amigo de infância, cultivador de altos códigos morais e espírito de sacrifício. Excetuando-se o primeiro, a quem Barnabooth sempre confronta, pois seu desejo é exatamente correr na direção contrária da conservação, os últimos três expressam, em certa medida, características pessoais do diarista, que se lamenta muitas vezes de mimetizá-los.

Do ponto de vista dos personagens femininos, estabelecemos mais um paralelo com o destino de Barnabooth em “O Pobre Camiseiro”, considerando seus repetidos fracassos com as mulheres, sempre preferidas entre as plebéias, o que torna seu diário um romance de educação sentimental, adicionalmente. Apenas um caso ocorrerá de rejeição própria, merecedor de ácidas críticas aos romances de adultério burguês.

O primeiro caderno é iniciado em Florença, há poucas horas de sua chegada à cidade, no hotel Carlton L’ung’Arno Américo Vespúcio, em 11 de abril de 190..., procedente de Berlim, passageiro do famoso trem Harmonica-Zug, exaltado em seu luxo e velocidade na primeira “Ode” das *Poesias*.

Barnabooth mescla suas lembranças da Alemanha – suas cervejas, suas paisagens de inverno e seus castanheiros, que imagina tornar a encontrá-los já floridos - com o ambiente do

momento italiano. Em uma tomada transversal do tempo, conta do choque recebido ainda na travessia austríaca, quando ao receber “várias braçadas de jornais”, depara-se, em um dos maiores deles, com uma fotografia sua seguida da legenda “*Mr. A. Olson Barnabooth / 10.450.000 de libras esterlinas de renda!*” cujo texto o noticia como “provavelmente um dos homens jovens mais ricos deste planeta” e o provável “mais jovem dos grandes miliardários” (LARBAUD, 1957, p.84). O que o irrita mais profundamente, contudo, que o faz sentir-se incompreendido e injustiçado, é a impertinência do redator ao comentar sobre sua vida de ocioso: “A maneira de viver do jovem multimilionário não difere daquela da maioria dos ociosos de seu mundo” (1957, p. 84), apesar de felicitá-lo pela fundação de hospitais na América do Sul. Contra o que lê, pragueja, solitário em seu vagão-salão, que junto com seu vagão-leito, fazia atrelar aos trens de luxo da Europa. Queixa-se por sentir-se ultrajado em seus sonhos e em suas aspirações, ele, “fundador de hospitais”, tido como um ocioso, ele que “consome a vida na busca do Absoluto!” (1957, P. 84).

Prossegue desafiando seu ressentimento contra o que considera inveja, a dissimulação e contra a bajulação de que é alvo por parte dos homens de “fortuna modesta”, que o tratam cerimoniosamente, mas que, por detrás, tomam-no como um estúpido.

Depois, passa do ressentimento à reflexão e julga que, de fato, cometia baixezas, que lhe interditavam a admissão entre “os pobres” como um dos seus e que, no entanto, bem merece mesmo seus bilhões de libras esterlinas de renda e, conclui ironicamente que quão é surpreendente um milionário ter ideias! E brada sua amargura contra as convenções, incapazes de perceber a disposição de sua alma:

Eu precisaria empreender grandes coisas, dirigir grandes negócios financeiros, como fez meu pai – meu pai que Wall Street, fascinada, cognominou “O Inca”, - eu precisaria abalar toda a economia de um mundo, para que esses homúnculos compreendessem, enfim, que eles são tão somente dignos de serem meus instrumentos. E eu poderia fazer isso. Mas para quê? Eles jamais sentirão a ternura de meu coração solitário, e o resto não é nada... (p. 85)¹⁴².

Confuso, enfim, entre a dúvida que o assalta quanto à conveniência de esclarecer sua situação com o redator da notícia e as conclusões a que chega seu raciocínio, Barnabooth passa-se para um vagão de segunda classe, onde viajam “honestos burgueses de Munique”. E

¹⁴² *Il me faudrait entreprendre de grandes choses, lancer de grandes affaires de finance, comme fit mon père – mon père que Wall Street, éblouie, surnomma “l’Inca”, - il me faudrait troubler toute l’économie d’un monde, pour que ces petits hommes comprennent enfin qu’ils sont tout juste dignes d’être mes instruments. Et je pourrais faire celà. Mais à quoi bon? Jamais ils ne sentiront la tendresse de mon coeur solitaire, et le reste n’est rien...*

para estes desanda a falar de sua fortuna: de seus castelos, de seus automóveis, seus iates, suas imensas propriedades, mantendo sempre o cuidado de referir-se sempre a cifras abaixo da realidade do que possui e omitindo o fato de ter posto tudo à venda. Mas aí só encontra a incredulidade e o riso em troca, voltando indignado para seu suntuoso vagão-salão.

Entre as duas datas limites de sua permanência em Florença, que cobre todo esse caderno e o extrapola, compreende o intervalo entre os dias 11 de abril e 3 de junho, dá-se o grande confronto de Barnabooth com o fardo de sua riqueza e sua anunciada “desmaterialização”. Cartuyvels é o encarregado de vender todos os seus bens. Barnabooth sonha em viajar apenas com sua “pequena mala dálmata” e seus maços de letras bancárias, contudo vulnerável a novas crises de “butiquismo” (compras de camisas, bengalas, papelaria de luxo, artigos de viagem e outras extravagâncias), aquisições que distribui com os empregados do hotel ou jogar as aquisições no Arno, pelas janelas de seu apartamento, sobre o rio, mesmo reconhecendo que comprar objetos de luxo seja para ele uma vocação, difícil de abandonar.

Essa ainda é uma marca da fase de pensamentos recorrentes em torno do processo de libertação que Barnabooth se impõe, que só vai concluir-se quando ele se sentir liberto do “demônio da propriedade imobiliária”, descobrir-se por trás de tudo o que lhe foi destinado desde o início e, por vezes, em breves momentos de trégua, considera-se fora do alcance dos conflitos que o consomem: “Faz muito tempo que penetrei nos domínios do raciocínio impessoal e do pensamento puro, que rejeitei todos os meus bens como uma roupa muito pesada, e que fui tomado de assalto pelo absoluto” (p. 98)¹⁴³.

E considera sua primeira viagem de homem livre, entre as perambulações pelas ruas de Florença, seu camarote no café-concerto “Savonarola” e seus amplos aposentos no hotel Carlton. Rejeitando todos os “ismos (cristianismo, patriotismo, socialismo, pragmatismo), nosso herói encontra-se com os poucos amigos: Claremois, muito amigo de Oscar Wilde, com seu “Culto à Beleza”, e que gasta o pouco que possui com a publicação de sua revista de arte “*Le Pèlerin passioné*”, o que lhe vale, da parte de Barnabooth, o apelido de “Peregrino”; Cartuyvels, que o mantém sob vigilância de detetives, para controlar seus desbordamentos; Bettino, o acabado italiano refinado que não sabe se reconhecer, comentador dos tradutores de Shakespeare na Itália, deslumbrado com o sotaque inglês e para quem “a elegância não tem outra pátria que não Piccadilly”; e sua amada Florrie Bailey, corista do Savonarola, a quem pede em casamento teatralmente e descobre, afinal, que se tratava de mais uma espiã de

¹⁴³ *il y a longtemps que j'ai pénétré dans les domaines du raisonnement impersonnel et de la pensée pure, et que, rejetant mes biens comme un vêtement trop lourd, je me suis elancé à la assaut de l'absolu.*

Cartuyvels. O romance é um dos que acaba no desprezo que lhe devota sua amada, depois que ele lhe põe tudo a seus pés, pateticamente: honra, dinheiro, amor:

Minha cara amiga, digo-lhe, tenho uma importante comunicação a te fazer. Meu nome é Archibald Olson Barnabooth, de Campamento; tenho vinte e três anos; minha renda anual é em torno de dez milhões oitocentos e sessenta mil libras esterlinas. Minha família, originária da Suécia, estabeleceu-se no começo do século XVIII no vale do Hudson. Meu pai, jovem ainda, emigrou para a Califórnia, depois para Cuba, enfim para a América do Sul, onde fez fortuna. Sou órfão, sem irmão nem irmã, absolutamente livre para viver onde quero e como quero. Sou, portanto, provido de amplos meios, e absolutamente independente, e de uma família honorável. É por isso que ousou te dizer: queres ser minha mulher? (p. 123).¹⁴⁴

Enquanto se sucedem suas recaídas em crises de consumismo irrefreável e suas bufonarias, Barnabooth não negligencia as referências literárias: uma versão em dialeto Greco-salentino de “O Corvo”, “O Kraulo”; Byron, Ronsard, Banville, Corneille, Zola, Laforgue, Homero, Virgílio, Rousseau, Dante, e outros tantos, direta ou indiretamente, para fazer jus a sua refinada educação. Desses, valem a pena as passagens com suas considerações sobre Rousseau e Malherbe:

O perigo, para nós homens, é que, quando acreditamos analisar nosso caráter, criamos, na realidade, com todas as peças um personagem de romance, ao qual não damos sequer nossas verdadeiras inclinações. Nós lhe escolheríamos por nome o pronome singular da primeira pessoa, e acreditamos tão firmemente em sua existência quanto em nossa própria. É assim que os pretensos romances de Richardson¹⁴⁵ são, na realidade, confissões disfarçadas, enquanto que as *Confissões* de Rousseau são um romance dissimulado (LARBAUD, 1957, p. 93).¹⁴⁶

Esse comentário se segue, na verdade, às rumações barnaboothianas sobre sua identidade, confrontando as discrepâncias entre a imagem que faz de si mesmo e aquela que lhe atribui Cartuyvels. E falam também de suas crises “malherbianas”.

¹⁴⁴*Ma chère amie, lui dis-je, j'ai une très importante communication à vous faire.[...] Mon nom est Archibald Olson Barnabooth, de Campamento; j'ai vingt-trois ans; mon revenu annuel est d'environ dix millions huit cent soixante mille livres sterling. Ma famille, originaire de Suède, vint s'établir au commencement du XVIII^e siècle dans la vallée de l'Hudson. Mon père, jeune encore, émigre en Californie, puis à Cuba, enfin dans l'Amérique du Sud où il fit fortune. Je suis orphelin, sans frère ni soeur, absolument libre de vivre où je veux et comme je veux. Je suis donc pourvu d'amples moyens, et absolument indépendant, et d'une famille honorable. C'est pourquoi j'ose vous dire: voulez-vous être ma femme?*

¹⁴⁵Trata-se, provavelmente, do romancista inglês Samuel Richardson (1689-1761), escritor de vários romances epistolares (N. da T.).

¹⁴⁶*Le danger, avec nous autres hommes, c'est que, lorsque nous croyons analyser notre caractère, nous créons en réalité de toutes pièces un personnage de roman, auquel nous ne donnons pas même nos véritables inclinations. Nous lui choisissons pour nom le pronom singulier de la première personne, et nous croyons à son existence aussi fermement qu'à la nôtre propre. C'est ainsi que les prétendus romans de Richardson sont en réalité des confessions déguisées, tandis que les Confessions de Rousseau sont un Roman déguisé.*

Todos estes dias, melhor, estas noites, ficarão ligadas sem dúvida, em minha lembrança, à crise de entusiasmo malherbiano que atravesso neste momento. As estrofes das grandes odes combinam tão bem com as paisagens da Toscana, da mesma família, aliás, das paisagens da Provença, onde Malherbe viveu longo tempo. E o autor me agrada tanto, com seu apelido de Père Luxure; sua sífilis, de que era tão orgulhoso [...] e o desdém que ele tinha por sua arte, ele o Pai da Poesia moderna! [...] Nunca pronuncio seu nome sem me sentir penetrado de respeito, eu, um estrangeiro, que me envolvo com escrever em francês... (p. 115) ¹⁴⁷

Notemos que Barnabooth nunca deixará de sentir-se um estrangeiro. Nesse trânsito é o escritor que escreve em francês, mas sempre um sul-americano na Europa. Sentindo e pensando “sentar-se à mesa da grande civilização”, acaba por concluir: “Sou um colonial. A Europa não me quer; nunca serei mais que um turista aqui”. Descobre, afinal, que aquela ordem social que lhe nutria os sonhos não existe mais. Como colonial “mais rico que nenhum dos reis da Europa”, brada que ele, sim, faz parte do *Velho povo*, e que “cedo ou tarde, cada um de nós se apercebe disso, ao percorrer a Europa e suas capitais”. Não, ele nunca chegará a passar por um italiano. Em Florença, tudo o acolhe em suas paisagens, mas ele nunca se tonará um florentino. Suas faculdades de imitação se percebem limitadas, mesmo infrutíferas. E há, finalmente, a íntima resolução de não passar mesmo de um transeunte. Além disso, afunda-se mais em suas elucubrações, mergulha no mundo das contradições que parecem sem saída. Afinal, pela que muito se bate, sua condição de poeta, esta é desacreditada por seu velho Fidèle (Cartuyvels), a quem, quando quisesse conquistar a confiança e o respeito, bem poderia escrever uma “História da chuva através dos séculos”.

Lembra-se do tempo em que escreveu o poema *L'Eterna Vollutà*, tempo de desesperança, em que procurava encobrir seus defeitos com arroubos do amor-próprio, e da noite em que escreveu *O Dom de Si Mesmo*. Digamos, aliás, que, em seu percurso, Barnabooth dedica sempre algum momento à composição de seus “Borborigmos” e se refere às suas “Dejeções” (“minha vida é inteiramente organizada em relação com meus *Borborigmos* e minhas *Dejeções*...” (p. 141), que não virão a lume mesmo.

E quando do abalado desfecho de seu caso com Florrie Bailey, volta também a seu “Pobre Camiseiro”: “... como no meu conto do Pobre Camiseiro [...] Oh! instabilidade de nossos afetos, mistérios do coração humano, etc. Há talvez a matéria de uma história burlesca

¹⁴⁷ *Toutes ces journées, ces nuits plutôt, resterons sans doutes liées, dans mon souvenir, à la crise d'enthousiasme malherbien que je traverse en ce moment. Les strophes des grandes odes vont si bien avec les paysages de la Toscane, de la même famille, d'ailleurs, que les paysages de la Provence où Malherbe vécu longtemps. Et l'auteur me plaît tant, avec son surnom de Père Luxure; sa vérole dont il était si fier; [...] et le dédain qu'il avait pour son art, lui le Père de la Poésie moderne! [...] Je ne prononce jamais son nom sans me sentir pénétré de respect, moi un étranger qui se mêle d'écrire en français...*

nesse enredo entre dançarina e miliardário, com discurso inédito do *Pobre Homem Rico...*” (p. 140).

Entre noites que escreve febrilmente e outras em que confessa negligenciar seu diário, entre mexericos de jornais sobre sua ruína e sua obstinação em encontrar uma mulher com quem se casar (de preferência uma “popolana”), votava aos negócios todo o seu desprezo: “Os negócios, que vergonha! a prisão é menos ignóbil.” Arrogante, lança como desafio a Curtuyvels, a pergunta: “foi preciso que meu pai fosse um grande malfeitor de finanças para me ter legado tão formidável riqueza?” Nosso autor-personagem busca resgatar na memória até seus costumes mais banais, mais remotos, como sua preferência pela noite (“amo tanta o dia que passo a noite esperando por ele”), hábito que carrega desde a infância:

De fato, experimento sempre aquele sentimento que experimentava em minha infância: o sentimento de ser superior a todos aqueles que tinham passado a noite a dormir. [...] Eu havia travado vinte batalhas ordenadas contra o sono, contra o costume que quer que se durma à noite, contra todas as ideias e todos os princípios de meus pais, das criadas e das outras pessoas ordinárias (p. 114).¹⁴⁸

Em desafio a tudo que chamava, secretamente, de hipocrisia da ordem social a que pertencia, Barnabooth entrega-se ao mundo dos “pobres”, procura voluntariamente cobrir-se de abjeções; como diz, corteja o desprezo. Chega a praticar o furto de um sinete em uma papelaria, para cobrir-se de vergonha. E eis que, para o cúmulo da situação, recebe o convite de um nobre e gentil diretor de prisão para, de automóvel, em sua companhia, fazer uma digna visita ao presídio. E, a caminho, ocorre-lhe a lembrança daquele furto: “Lutei muito para não falar de meus roubos ao diretor da prisão. Eu quisera conhecer sua opinião acerca disso. Ele teria, sem dúvida, falado de cleptomania: para ser um verdadeiro ladrão é preciso ser pobre”.

Sua crise parece não ter fim, e ele não suporta a si mesmo quando pratica o mal; não consegue atingir “a grande atividade do vício” apenas com o furto praticado. Corteja a degradação. Conforme registro de 2 de junho, é encontrado pelo amigo Putouarey, quase morto de fome numa rua, quando ensaia furto de um automóvel, que pretensamente devolveria posteriormente a seu proprietário, com intuito de fugir à vigilância dos guardas de Cartuyvels, e descobre que se trata de sua “velha *Vorace*”, que vendera ao amigo marquês. E não é outro que esse personagem que o encontra naquele estado lastimável. O marquês Gaëtan de

¹⁴⁸ *En effet, j'éprouve toujours ce sentiment que j'éprouvais dans mon enfance: le sentiment d'être supérieur à tous ceux qui avaient passé la nuit à dormir. [...] J'avais livré vingt batailles rangées contre le sommeil, contre la coutume qui veut que l'on dorme la nuit, contre toutes les idées et tous les principes de mes parents, des criadas et des autres gens ordinaires.*

Putouarey, em pijama de seda, encontrava-se em uma casa de mulheres, que se desvelam pela recuperação do novo visitante.

A burla se completa quando Putouarey trata Barnabooth por conde, a que este implora: “Não me chames nunca mais de ‘caro conde’”. Ao que o amigo indaga: “Ma che? não és tu o conde d’Aquibajo?”. Sua resposta é indisfarçavelmente caricatural, uma sátira à nobreza e seus títulos, uma grande bufoneria digna de Rabelais em seu *Gargântua e Pantagrue* e suas antológicas inversões carnavalizantes:

Comprei este título como comprei tantas outras coisas, sem saber por quê. O espanhol degenerado que mo vendeu fez um negócio melhor que eu. As armas, a coroa, o nome (viram-me submeter uma escolha de artigos nobiliários) me decidiram. Logo tudo aquilo que me pertencia: meus halteres, meu papel de cigarro, a roupa de meus cavalos, a pele das frutas que eram servidas em minha mesa, levaram minhas armas e minha coroa. Tanto que, ao fim do mês, eu não podia mais vê-los. Por pura vaidade, enfim! Barnabooth, esse nome tumescente de peças de ouro soará sempre melhor que qualquer conde d’Aquibajo ou d’Aquirriba (p. 165-66).¹⁴⁹

Ao fim de que, reflete sobre o prazer de observar pessoas, como o conde de Putouarey, que, vergadas sob as aparências, orgulham-se de suas relações, e de haver “atingido o centro da indiferença”.

Os dois decidem-se a sair de Florença, em direção a Rimini, em *Vorace*, não sem antes o bufão Barnabooth lançar um nostálgico olhar para suas janelas do Carlton. A data é 4 de junho. Seguirão juntos, em aventuras, passando por San Marino e Veneza, onde chegam por trem, pois deixaram o automóvel em Pádua, para ser retomado em Trieste, rumo a um destino ainda não decidido. Montenegro? Liechtenstein? Em Trieste, porém, decidem-se separar-se: Putouarey segue para Montenegro num sábado (datado só assim, mas 22 de junho, pois o registro do dia anterior consta como de 21 de junho, sexta-feira) e Barnabooth, num repente, resolve ir para Viena; atrela seu vagão ao rápido de Berlim.

Em toda essa sequência dedicada à companhia do Marquês tem-se como pano de fundo, mais acentuadamente, as discussões sobre as questões do “eu”, implícito o pensamento sobre o *Riche Amateur*, e um aprofundamento das relações com a literatura e seu lugar na

¹⁴⁹ *J’ai acheté ce titre comme j’ai acheté tant d’autres choses, sans savoir pourquoi. L’Espagnol dégénéré qui me l’a vendu a fait une meilleure affaire que moi, Les armes, la couronne, le nom (on m’avait soumis un choix d’articles nobiliaires) m’avaient décidé. Aussitôt tout ce qui m’appartenait: mes haltères, mon papier à cigarettes, la robe de mes chevaux, la peau des fruits qu’on servait à ma table, portèrent mes armes ou ma couronne. Si bien qu’au bout d’un mois je ne pouvais plus les voir. Par vanité pure, du reste! Barnabooth, ce nom tumescent de pièces d’or sonnera toujours mieux que n’importe quel comte d’Arquibajo ou d’Aquirriba.*

formação do sujeito. Os casos de amor de um e do outro aparecem como cenário onde serão desenvolvidas essas duas questões, em destaque.

Oh! ser o especieiro que detesta de todo o coração o especieiro à sua frente, ou mesmo o rico, o negociante retirado que morre de vontade de ser recebido na casa de seu vizinho castelão, ou bem o homem de letras que se crê importante porque se fala de seus livros! – Mas é tocante também a vaidade do orgulho que provo ao me sentir superior a todas as pequenas vaidades? (p. 166).¹⁵⁰

Na medida em que caminhamos para o final da escrita de Barnabooth, assistimos ao deslocamento da visão que ele vai adquirindo a partir dos múltiplos desvios dos caminhos que percorre. A esterilidade de seus dias cheios de angústias começa a lhe trazer respostas, que só virão confirmar, no fim das contas, que o repouso talvez seja apenas sua condição de perene mobilidade.

A tela de fundo da paisagem por onde transita o *Riche Amateur*, com sua “fome de coisas desconhecidas” (poema “Nevermore...”), não possui uma moldura fixada e expande-se sempre um pouco mais além. A cada tentativa sua de adotar algum tipo de purismo, uma ocorrência se encarrega de “desmaterializá-la”, como ele fez com suas propriedades, e suas “pequenas vaidades” são postas à prova. Afinal, em mais de um verso ele repete “Não feche a porta!” De passagem, lembremos da injeção do poema “*Nevermore...*” em nosso primeiro capítulo, cujo título e mesmo a atmosfera de seus versos o aproximam de um poderoso jogo intertextual com Edgar Allan Poe. Esse acréscimo é um adiantamento de que Poe é um dos autores lidos por Barnabooth, conforme veremos mais adiante.

Aliás, a literatura ocupa toda a vida de Barnabooth, além da propriedade. A esse propósito, podemos resgatar aqui uma resposta que lhe dá Putouarey, quando interpelado por Barnabooth sobre a biblioteca de sua propriedade, cujo andar de cima, do trisavô, é ocupado pelos clássicos, e os porões, pela “pequena literatura mundana, indecente e aborrecida”, que o livreiro impinge ao Marquês, e este lhe responde com tranquilidade: “Sou muito povo, como todo verdadeiro cavaleiro. Tanto pior para a grande literatura, para a grande música e para a grande pintura: um pouco de química, um pouco de geologia, o belo sexo, é o que tenho na cabeça, e basta¹⁵¹” (p. 170).

¹⁵⁰ Oh! être l'épicier qui déteste de tout son coeur l'épicier d'en face, ou bien le riche négociant retiré qui meurt d'envie d'être reçu chez son voisin le châtelain, ou bien l'homme de lettres qui se croit important parce qu'on parle de ses livres! – Mais n'est-elle pas touchante aussi la grande vanité de l'orgueil que j'éprouve à me sentir supérieur à toutes ces petites vanités?

¹⁵¹ Je suis très peuple, comme tout gentilhomme. Tant pis pour la grande littérature, la grande musique et la grande peinture: un peu de chimie, un peu de géologie, et magari! le joli sexe, c'est à quoi j'au la tête, et basta.

Mas Barnabooth está mais à vontade com esse amigo do que com o “grande aristocrata Maxime Claremoris, filho de todas as culturas”. E silenciosamente admite que o Marquês vive como Montaigne e Stendhal e, maior que eles, despreza escrever. Afinal, esse homem que o acompanha no cruzamento de tantas fronteiras, um dia anunciou à mulher que partia para a Alemanha para aperfeiçoar a linguagem. Mais surpreendente: escrevia cartas para si mesmo. E é com ironia que Barnabooth se dirige a ele quando descobre que a correspondência pela qual o Marquês busca ansiosamente em cada cidade a que chegam é escrita por ele mesmo, e indaga-lhe: “Mas, isso é tua escrita, Putouarey! Tu te escreves a ti mesmo?” A resposta do Marquês nada contém de constrangimento: “Sempre, quando devo mudar de cidade. Isso me dá a ilusão de ser esperado. E gosto de ver minha escrita” (p. 187).

Desses relatos, a que poderíamos acrescentar muito mais, dedicamo-nos a um *cogito* do que venha a ser condição de *Riche Amateur*, a que se atribui Barnabooth, um homem livre, desde o “imprevisível” final de “O Pobre Camiseiro”, o sumo de sua “Poesia” e, finalmente, a itinerância de seu “Diário”.

E, curiosamente, uma das mais densas argumentações sobre o tema da liberdade, ou sobre a identidade, Larbaud colocará na voz do Marquês de Putouarey, que muitas vezes é mais caracterizado como um pândego. Essa longa reflexão, que expomos aqui, tem lugar em meio aos arrebatamentos do Marquês pelas pompas militares e uniformes de guardas:

Conde d'Arquibajo, sabes o que é a nobreza, aquela de nascimento? Conheces a dicção francesa: *noblesse oblige*. Pois bem, essa é toda a definição da nobreza: ela obriga e não faz outra coisa. Ela obrigava aquele que não a tinha a ser apenas um homem da terra, e o vassalo de quem tinha a homenagem daquela terra. E hoje isso não acabou. Era como se não tivéssemos nomes. É a terra que nos empresta seu nome indestrutível que passará a outros depois de nós, seja por sucessão, seja por aliança. Nada de esperança de se *fazer um nome*: alguém já fez por nós, demasiado longo e demasiado complicado para que se saiba onde colocá-lo, para que se ache seu lugar no mundo moderno; uma armadura pesada dentro da qual é preciso combatermos o combate da vida. Falas da lamentável condição dos miliardários, mas há algo também a dizer sobre nós. Vê, os plebeus, eles ao menos têm seu nome bem próprio a eles, ligado a seus ossos e a seu sangue, e que se estende ao mesmo tempo a sua descendência. [...] Eles podem fazer para si um nome se eles tiverem com o quê por si mesmos. Isso me parece tão elegante quando, num salão cheio de uma multidão banal de pessoas com títulos, anuncia-se um senhor cuja identidade se expressa bem justa por um só nome. Surpreendo-me a invejá-lo. Ele torna-se imediatamente a interessante minoria, a elite da elite (p. 195).¹⁵²

¹⁵²*Comte d'Arquibajo, savez-vous ce que c'est que la noblesse, j'entends celle de naissance? Vous connaissez le diction français: noblesse oblige. Eh bien, c'est toute la définition de la noblesse: elle oblige et ne fait pas autre chose. Elle obligeait celui qui l'avait à n'être que l'homme d'une terre, et le vassal de qui avait l'hommage de cette terre. Et aujourd'hui ça n'est pas fini. C'est comme si nous n'avions pas de noms. C'est la terre qui nous*

E, em seguida, o Marquês complementa: “Em todo caso, para mim, estou completamente como teu poeta americano: eu trato ‘o selvagem e o senhor no mesmo pé de igualdade’”.

Eis que Barnabooth, esquecido de outros propósitos, deixa-se “absorver” pela personalidade de Putouarey e, mais uma vez, lança-se desenfreadamente às compras e novamente viajará seguido por dezenas de malas. E abisma-se diante do absolutamente relativo: “Como a natureza humana é bela e pode conter essa loucura, e esse equilíbrio, e essas contradições”.

Depois de sua partida da Itália, as entradas que se seguem são de reencontros e soam a resgate ou conclusões das coisas já anunciadas anteriormente; os eventos, os personagens secundários, a paisagem se desdobram de forma profusa no plano da literatura, ao fundo.

Primeiramente, na Rússia, dá-se o reencontro com o príncipe Stéphane, amigo de adolescência, mais velho sete anos, supostamente mais experiente, de cujo pai Barnabooth ficara aos cuidados durante alguns anos. Significativamente, o primeiro ato de Stéphane é reconhecê-lo apenas pela voz. Depois, será o único a quem Barnabooth apresentará seu Diário, a que o Príncipe dispensará toda atenção à leitura e à emissão de comentários minuciosos. Pode-se notar também o leve detalhe da troca que ele faz do nome de Archibald por Archimbaud.

Aqui, tudo leva a crer que acontece como um prenúncio de fechamento de toda a aventura barnaboothiana. A figura do Príncipe aparece como resposta a muitas indagações de nosso diarista. Para esse aristocrata, que se porta como um tipo de conselheiro muito pouco investido de uma sabedoria que beire o “absoluto”, só há um valor verdadeiro na vida, que é “o dom de si mesmo”, pois, afinal, fala de sua experiência maior, de vencedor de uma guerra da qual esteve no comando e que lhe acarretam sacrifícios pessoais para salvação de toda uma população. E como resultado do vivido, diz a Barnabooth que não tem conselhos para lhe dar, que sua descoberta é a de que não existe uma “Fórmula”, cada experiência é incomunicável.

prête son nom indestructible qui passera à d'autres après nous, soit par succession, soit par alliance. Pas d'espérance de nous faire un nom: on l'a déjà fait pour nous, trop long et trop compliqué pour qu'on sache où le mettre, pour qu'il trouve sa place dans le monde moderne; une armure pesante dans laquelle il nous faut combattre le combat de la vie. Vous parlez de la pitoyable condition des milliardaires, mais il y a quelque chose à dire aussi sur nous. Voyez, les roturiers, eux du moins ont leur nom bien à eux, attaché à leurs os et à leur sang, et qui s'éteint en même temps que leur descendance. [...] Ils peuvent se faire un nom s'ils ont de quoi en eux-mêmes. Cela me paraît si élégant lorsque, dans un salon plein d'une banale foule de gens titrés, on annonce un monsieur dont l'identité s'exprime tout juste par un seul nom. Je me surprends à l'envier. Il devient tout de suite l'intéressante minorité, l'élite de l'élite.

Enfim, não existe um manual que indique onde se esconde a verdade. O mapa é pessoal e intransferível.

Dessa estadia na Rússia, Barnabooth segue para Copenhague, cidade onde, como diz, passeia sua “pequena desesperança usual e doméstica”. Admira as palavras dinamarquesas e projeta estudar as línguas escandinavas. Deseja ser um camponês da região. Isso lhe bastaria? Afinal,

Somos tão pouca coisa para nós mesmos, uma tal mistura de instintos, de atavismos, de influências. Mesmo o pensamento que acabo de escrever, duvido que ele me seja próprio [...] e enquanto assim me debato, minha vida prossegue, e continua como uma narrativa que escuto, e meu destino me determina em cada instante [...], e sem sabê-lo, eu “faço” a doença da qual morrerei um dia (p. 283)¹⁵³.

Em Copenhague, ele reencontra Maxime Claremoris, seu caro “Peregrino”, abatido, saído de uma prisão por ter maculado uma estátua de Bismarck com a palavra “Mictório”. Falam de livros: de Anatole France, de Rimbaud, de Laforgue, e de arte: dos desenhos de Constantin Guy e Piranèse. Claremoris, hipotecada sua confiança em Archie, como chama Barnabooth, despede-se para voltar à Itália. Para ele, *Tutto il mondo è paese* (O mundo inteiro é um país)!

De Londres teremos as últimas anotações do “Diário”, na verdade apenas três, uma datada de 22 de dezembro e três do mês de janeiro, uma delas sem data. As certezas que alimentara não se concretizaram, nem na poesia, nem nas especulações metafísicas, desistido de suas antigas pretensões a tonar-se um inglês honorário, conforme acalentara, sem levar a sério.

Assim, veremos Barnabooth anunciar que em três semanas deixará a Europa por dois ou três anos, com destino à América do Sul, onde talvez se fixe em definitivo. Para ele, que julgava haver retornado a seu mundo, em Londres, ao deparar-se com adutores que chama de provincianos, elogios insinceros a seus *Borborigmos*, clareia-se a descoberta que já não é mais dali. E as frequentes visitas à casa das irmãs Yarza, Concha e Socorro, que eram mantidas generosamente por ele, a título de irmandade, reforçam a convicção de que seu mundo é outro. Cogita casar-se com Concha.

¹⁵³ *Nous sommes si peu chose par nous-mêmes, un tel mélange d’instincts, d’atavismes, d’influences. Même la pensée que je viens d’écrire, je doute qu’elle me soit propre; et ce doute lui-même m’enseigné.[...] et tandis qu’ainsi je me débats, ma vie se poursuit, et continue comme un récit que j’écoute, et mon destin me détermine dans chaque instant [...] et sans le savoir, je “fais” la maladie dont je mourrai un jour.*

Casualmente, na Bond Street, dá com Gaëtan de Putouarey, que lhe põe a par de suas andanças desde a última despedida, e demoram-se em confidências. Barnabooth informa que voltará à América do Sul. Isso soa natural ao Marquês e até mesmo um final por ele previsto, que Barnabooth cansaria dos prazeres da Europa e de sua “vida sem fim e que seria chamado algures”. “*Fini, le dilettantisme*” (p. 296).

Ele, por sua vez, também reencontrou seu caminho: volta à química, uma carreira em pesquisa extra-universitária, subordinada, é verdade, mas que atenderá plenamente a seus anseios. E resolvera, de acréscimo, voltar a seu casamento. Considera-se, ao menos momentaneamente pacificado.

Finalmente, Barnabooth se dá conta que havia condenado em bloco seu passado e é preciso voltar sobre ele, com outro olhar. Eis que, em 26 de dezembro, vamos encontrá-lo casado com uma das senhoritas Yarza, devidamente educadas “como damas da Europa”, em quem nada há de exótico a não ser “um belo papagaio real do Brasil, um “loro” vermelho fogo, a quem elas ensinam a falar”. Está próxima a partida.

O “Diário”, os extensos registros de um homem em formação, contendo suas fases de transformação, que não deixa de ser para ele, em algum momento, uma leitura muito penosa, torna-se uma produção renegada. Durou o quanto exigiu sua peregrinação pela Europa. Agora, já não será mais escrito. Será remetido a um amigo em Paris, que se encarregará de sua publicação, junto com seus *Borborigmos*, e pouco importa seu destino:

Não terei mais Diário. Este estará amanhã à noite em Paris, onde será publicado, pouco importa como e quando, com uma nova edição de meus *Borborigmos*... Ao publicar este livro, desembaraço-me dele. O dia em que ele aparecer será o dia em que deixarei de ser autor. Não me procurem nele; eu estou alhures; estou em Campamento (América do Sul) (p. 302) ¹⁵⁴.

O volume não conterà suas *Dejeções*, de que só tomamos conhecimento de um poema, dedicado a uma de suas amantes, à qual se nega manter-se ligado sob essa condição, por considerar demasiado burguês tal enredo. Dessas, anotamos apenas uma quadrinha, para que não permaneçam tão incógnitas:

Para Gertie H.

Em nossos amores, não há mistério:

¹⁵⁴ *Pour Gertie H. / Je ne tiendrai plus de Journal. Et celui-ci sera demain soir à Paris, où on le publiera, peu m'importe comment et quand, avec une nouvelle édition de mes Borborygmes. [...] Le jour où il paraîtra sera le jour où je cesserai d'être auteur. Et je le renie tout entier: il s'achève, et je commence. N'y me cherchez pas; je suis ailleurs; je suis à Campamento (Amérique du Sud).*

Estejamos sérios ou leves
Sem esquecer que sobre a terra
Não há mais que estrangeiros (p. 243) ¹⁵⁵.

Seu editor em Paris não é outro senão Valery Larbaud, que escreverá a apresentação das *Obras Completas de Barnabooth*. E sabemos, afinal, que o “Rei do Guano” não declinará de seus planos como poeta, certamente guardando o mesmo estilo. Em meio à monumental bagagem, malas do chão ao teto, uma vez que sua mulher está levando a rua de la Paix e ele, toda Bond Street, é de onde ele escreve:

Eu me imagino continuando a escrever poesias em versos livres franceses, publicando de tempos em tempos uma recolha de pastiches no gênero da *Ode a Tournier de Zamble* (LARBAUD, 1957. p. 303) ¹⁵⁶.

Que a Europa esqueça-se de Barnabooth. É seu desejo. Dela, ele se despoja como que para morrer. Nem mesmo a língua será conservada, segundo suas palavras: “Velho Mundo, esqueça-me como eu já te esqueço. Eis que me desabituo a pensar em francês. Minha língua natal, pouco a pouco, por falá-la todos os dias em minha família, se torna outra vez minha linguagem interior” (LARBAUD, 1957. p. 193).

O “Diário Íntimo” se encerra com o poema “Epílogo” (*Épilogue*), poema que não constava da primeira edição, escrito em Londres em 1913, evocando várias passagens de suas viagens:

Com o verniz branco dos corredores estreitos,
Os tetos baixos, o ouro dos salões, e o soalho
Que se move, como num suspiro secreto,
E a oscilação da água nas garrafas,
Aqui já começa
Antes da partida e da maré, a vida nova.
[...]
Lembrar-me-ei da vida europeia:
[...]
E recordarei deste lugar onde o inverno
Demora nos corações dos meses de estio:
[...]
E sei que dentro em pouco
Tornarei a ver aqueloutro lugar, de águas novas,
Onde a Mersey enfim lavada das cidades,
Imensa, lentamente, renque sobre renque, onda por onda,
Se esvazia no céu, e onde

¹⁵⁵ *Dans nous amours, pas de mystère: / Soyons sérieux ou légers / Sans oublier que sur la terre / Il n'y a que des étrangers.*

¹⁵⁶ *Je m' imagine continuant à écrire des poésies en vers libres français, publiant de temps en temps un recueil de pastiches dans le genre de l'Ode à Tournier de Zamble.*

Primeira e última voz da Europa, à soleira dos mares,
Sobre seu berço de junco, em sua jaula de ferro,
Um sino há quarenta anos fala só.

Assim minha vida, assim o grave amor selado,
E a prece paciente até o dia
Em que transferindo enfim a *Secreta* ao grande século,
A Morte, com sua mão d'ossos escreverá

*FINIS*¹⁵⁷
(LARBAUD, 1957. p. 305-306)

Uma vez que toda a saga barnaboothiana se encerra com sua partida do Velho Continente e sua volta a Campamento, sua terra natal, tudo nos leva a pensar na conferência de Alvaro Mutis (1923-2013), “*Quién es Barnabooth?*”, em que o romancista, poeta e ensaísta colombiano arrisca um sentido para esse destino que se impõe nosso personagem. Em sua fala, Mutis discorre sobre tudo aquilo que já vimos de Barnabooth, de uma maneira geral, mas tira suas próprias conclusões:

Que moralidades, se é que haja alguma, caberia deduzir dessa história? Muitas, talvez tantas quantos leitores percorram suas páginas, como é o caso de todas as histórias memoráveis. [...] Eu vejo na vida e nas obras de Barnabooth um agudo tratado sobre o exílio. Não valem ao rico “amateur” nem a imensidade de sua fortuna nem a agudeza de seu engenho nem os gozos que ambos lhe proporcionam ao combinarem-se infinitamente nas sábias encruzilhadas europeias. Barnabooth será sempre um exilado, sempre o fará, a não ser pelo advento de sua maturidade e com ela a descoberta de uma verdade essencial: [...] Quem pretender, por outros caminhos, buscar na distância uma razão permanente de vida para seu ser viverá a secreta miséria do exílio (MUTIS, s/d, p. 11).¹⁵⁸

¹⁵⁷*Avec le vernis blanc des corridors étroits, / Les plafonds bas, l'or des salons, et le plancher / Qui s'émeut, comme d'un soupir, secrètement, / Et l'oscillation de l'eau dans les carafes, / Ici déjà commence / Avant le départ et le flot, la vie nouvelle. / [...] / Je me rappellerai la vie européenne: / [...] / Et je me souviendrai de ce lieu où l'hiver / Demeure au coeur des mois d'été: / [...] / Et je sais que bientôt / Je reverrai cet autre lieu, d'eaux neuves, / Où la Mersey enfin lavée des villes, / Immense, lentement, rang sur rang, flot par flot, / Se vide dans le ciel, et où / Première et dernière voix d'Europe, au seuil des mers, / Sur son berceau de bois, dans sa cage de fer, / Une cloche depuis quarante ans parle seule. / Ainsi ma vie, ainsi le grave amour scellé, / Et la prière patiente jusqu'au jour / Où transférant enfin la Secrète au grand siècle, / La Mort, avec sa main d'os écrira / FINIS*

¹⁵⁸*Qué moraleja, si es que alguna hay, cabría deducir de esta historia? Muchas, tal vez tantas como lectores recorran sus páginas, como es el caso de todas las historias memorables. [...] Yo veo en la vida y las obras de Barnabooth un agudo tratado sobre el exilio. No valen al rico “amateur”, ni la imensidad de su fortuna, ni la agudeza de su ingenio, ni los gozos que ambos le proporcionan el combinarse infinitamente en las sabias encruzijadas europeas. Siempre será Barnabooth un exilado, siempre lo hubiera sido, a no ser por el advenimiento de su madurez y con ella el descubrimiento de una verdad esencial: [...] Quien pretenda, por otros caminos, buscar en lo ajeno a su ser una razón permanente de vida, vivirá la secreta miséria del exilio.*

Da mesma maneira que muitas leituras podem ser extraídas de Barnabooth, conforme as palavras de Mutis, muitas mensagens também podem ser interpretadas em suas palavras, por sua vez.

Uma delas nos remete de volta à condição sul-americana de Barnabooth, seu trânsito, primeiro pelos Estados Unidos, depois pela Europa. Escreve sua poesia em francês, curiosamente, a língua literária por excelência em seu tempo, mas estrangeira para ele. Na Europa, imagina poder sentar-se à mesa com reis, ver o papa, etc, como vemos em seu Diário Íntimo. Talvez se ouça na voz de Barnabooth um certo rumor de crítica ao excessivo papel central idealmente conferido à cultura colonizadora européia.

Por outro lado, mesmo renegando seus escritos, como dirá no final, e mais ao dizer que não o procurem neles, pois estará alhures, suspeitamos aí que seja possível que ele diga mesmo do poder de alcance da literatura. Essa alçada lhe permite estar sempre ao lado ou a algum passo da experiência vivida. Não necessariamente para menos, mas que Barnabooth fale de algo irreduzível a uma expressão determinada. Teríamos, dessa forma, um pensamento a desenvolver sobre a literatura como algo que não se realiza e está infinitamente sendo escrita, em devir. Essa meditação vem ao encontro do comentário de Mutis sobre a obra como um “agudo tratado sobre o exílio”, que em termos do ser de Barnabooth, parece irremissível.

Sobre a questão mesma do exílio levantada pelo escritor espanhol, ainda considerando que Larbaud se ampara em Barnabooth como um heterônimo, por que não considerar também esse fenômeno como um mecanismo para fugir ao exílio da determinação do nome, da fixação em determinadas expectativas que excluem outras possibilidades, seja na sua condição de homem rico, ou outra qualquer que funcione como malha de contenção, da qual seja imperioso transbordar? Falamos aqui de insuficiências, não de ineficiências; nas primeiras cabe a ideia de fuga, de desterritorialização/reterritorialização com agregação subsequente; no segundo caso, de estagnação.

Em nossos desdobramentos do título, pomos agora a questão do significado das *Obras Completas*, presente na última publicação, a edição de 1913. Sabe-se que, via de regra, as obras completas são estabelecidas depois da morte do autor, quando toda a sua produção é reunida e, portanto, inalterável. Essa antecipação de “obras completas”, levando justamente em conta que essa expressão se refere comumente a publicações póstumas, dadas como finalizadas, as palavras de Barnabooth nas últimas páginas do Diário Íntimo são suficientes e explicativas: “O dia em que ele for publicado, será o dia em que cessarei de ser autor. [...] Ele se acaba e eu começo” (LARBAUD, 1957, p. 303).

Ou seja, vemos nessas palavras a morte do autor, fato que justifica plenamente suas “obras completas”. A despeito disso, Larbaud pensou, em algum momento, dar continuidade à obra de Barnabooth, conforme nos dá notícia seu já mencionado editor holandês Stols: “Então, poderemos esperar de você sua segunda obra-prima, que será Barnabooth aos 50 anos, o *Retour d’Alabona*” (1986, p. 216). Por sua vez, a professora da Universidade de Clermont-Ferrand, em sua tese “*De l’espace réel à l’espace imaginaire dans l’oeuvre de Valery Larbaud*”, admite que

No entanto, ele acalentou por muito tempo a ideia de uma continuação a A. O. Barnabooth que ele intitularia *Dernières nouvelles d’Alabona*; mas para fazer isso lhe teria sido preciso efetuar a viagem além-atlântica a fim de impregnar-se dos lugares encenados. Larbaud, como teremos ocasião de mostrar, na maioria das vezes, só pode escrever sobre os lugares conhecidos e cabe a nós entender seu silêncio diante do desconhecido (CHABROL, 2000, p. 208)¹⁵⁹.

De toda a obra de Barnabooth, podemos dizer que o poeta acerca-se dos eventos do mundo, mergulha neles com a força de uma imaginação corporal, onde a dinâmica das fronteiras funciona como uma porta de vai-e-vem para experiências significativas e profundas, ancoradas, sobretudo, em seu incurável cosmopolitismo. Temos em *Barnabooth* um corpo em movimento, para usar uma frase de Michel Serres, um corpo que “federa os sentidos e os unifica nele” (SERRES, 2004, p. 16). E uma poesia que convoca como suporte a voz própria dos intestinos, seus “Borboríngos”, o corpo aí portador da expressão mais acentuada do poeta dândi e de sua soberba melancolia, trespassada também pelo humor e pelo desejo nômade do ritmo das coisas do mundo. *Europe* (*Yverope* na primeira edição), a outra parte, como o próprio título indica, tem como pano de fundo cenas e paisagens colhidas na circulação do poeta por entre as grandes cidades europeias.

Temos a dizer que, produto dos primeiros anos da década 1900, a recepção de *Barnabooth* foi dada como uma das obras inaugurais da modernidade na França. Em carta a Larbaud, de junho de 1913, André Gide diz:

Nada a lhe dizer senão minha surpresa e minha admiração diante de *Barnabooth*, que acabo de ler de uma só vez a quarta e a quinta partes. Há a respeito uma inquietude, uma angústia extraordinária; e nada é mais fácil de

¹⁵⁹*Pourtant il a longtemps caressé l’idée d’une suite à A. O. Barnabooth qu’il aurait intitulée Dernières nouvelles d’Alabona, mais pour ce faire, il lui eût fallu effectuer le voyage outre-atlantique afin de s’empregner des lieux mis en scène. Larbaud, comme nous aurons l’occasion de le montrer, ne peut écrire, le plus souvent, que les lieux connus et il nous reviendra de comprendre le silence devant l’inconnu.*

definir – pois verdadeiramente é um dos livros mais modernos que li. Bravo! Tenho prazer em me sentir seu amigo. (GIDE, 1989, p. 144).¹⁶⁰

Talvez seja relevante ter em consideração que se trata de uma obra de juventude de Larbaud, que produziu muitos outros escritos, de naturezas diversas, até sua maturidade, interrompido apenas pela hemiplegia, que o atinge em 1935, deixando-o semi-paralítico e afásico.

Queremos voltar a algumas palavras de Barnabooth, que provavelmente motivaram um importante texto do editor e crítico literário Jacques Rivière sobre o “Romance de Aventura”. Na verdade, diversas passagens disseminadas no texto do Diário Íntimo, sobre as quais vale a pena considerar sua importância dentro da visão do novo romance na França.

Percebemos claramente no diário de Barnabooth a confirmação da vocação de crítico literário de Larbaud, uma vez que todo o seu texto remete, sistematicamente, a citações e observações sobre obras e autores os mais diversos. Não nos obrigamos aqui, sequer, a exemplificar sua farta intertextualidade. Ficamos com algumas passagens que são, sem dúvida, iluminadoras em relação às correspondências trocadas entre Larbaud e Rivière. Quanto ao tema, uma vez que encontramos explícitas referências a uma grande diversidade de gêneros em franca intertextualidade, com variantes dialógicas, do/no “Diário”: à comédia clássica (LARBAUD, 1957, p. 125), ao estilo de apresentação do romance *Sapho* de Alphonse Daudet (p.132), sobre elementos do romance de aventuras e da alta comédia burguesa (p. 136), sobre os romances de adutério da literatura burguesa (p. 137) e os romancistas que escreviam para o Gotha, das quais selecionamos. Significativamente, para Barnabooth, “O laço entre os homens é uma convenção dos escritores de comédias e romances” (p. 167).

Jacques Rivière escreve a Larbaud, a propósito de sua ideia quanto ao romance de aventura, além de confirmar, na mesma ocasião o lugar e a contribuição do livro de A. O. Barnabooth na literatura francesa de então. São suas palavras:

Pensei em você e na novidade que representa Barnabooth no meio da literatura francesa. Eu tinha a intenção, da qual lhe antecipei um pouco, de escrever-lhe uma longa carta sobre Barnabooth. Mas eu me dizia, justamente nestes últimos tempos, que ela seria inútil e que o fim de meu artigo lhe diria suficientemente que admiro em sua obra. Aliás, ela resta inútil, essa carta. Tudo o que eu disse sobre o Romance psicológico de aventura, sobre a

¹⁶⁰*Rien à vous dire sinon mon épatement et mon admiration devant Barnabooth dont je viens de lire d'un coup la quatrième et la cinquième parties. Il y a là-dedans une inquiétude, une angoisse, extraordinaires; et rien n'est moins aisé à définir – car vraiment c'est un des livres les plus modernes que j'ai lus. Bravo! J'ai plaisir à me sentir votre ami.*

descrição da formação dos sentimentos, e daquele tateamento da vida interior, foi você que me ditou estritamente (LARBAUD, 2006, p. 77) ¹⁶¹.

Jacques Rivière, à época, foi o autor de um texto clássico sobre o *nouveau roman*, *Le Roman d'Aventure*, que manterá sobre o tema farta discussão com Larbaud, registrada em algumas cartas, como essa, datada de julho de 1913, da qual tiramos o recorte acima.

Argumentamos, além disso, as características já esboçadas à época, quando tratamos do “Diário Íntimo” de Barnabooth por Larbaud com respeito à questão do monólogo interior, já abordada no capítulo anterior.

Enfim, este percurso exprime os pontos diversos do imenso mapa geoliterário de Valery Larbaud. A consciência do homem de livros que percorreu a autoria, a tradução, a crítica, à criação de autor outro que assina adquiriu múltiplos significados na história literária francesa e ocidental. Larbaud é *intertextualizado* na Ibéria de Villa-Matas e Lobo Antunes e ganha contornos latino-americanos em tantos processos apontados ao longo deste trabalho. Fizemos percursos, quase sempre adequados para esta tese, sempre adequados na condição de leitores da biblioteca larbaudiana. Descrever os processos pelos quais Larbaud tomou consciência de si mesmo, sempre em trânsito, pela literatura foi o objetivo dessa tese. Passemos ao exercício conclusivo – último porto desse imenso percurso.

¹⁶¹[...] *j'ai pense à vous et à la nouveauté que représente Barnabooth au milieu de la littérature française. J'avais l'intention, que je vous ai un peu trop annoncée, de vous écrire une longue lettre sur Barnabooth. Mais justement ces derniers temps, je me disais qu'elle était inutile et que la fin de mon article vous dirait assez que j'admire dans votre oeuvre. D'ailleurs elle reste inutile, cette lettre. Tout ce que j'ai dit sur le Roman psychologique d'aventure, sur la description de la formation des sentiments, et de ce tâtonnement de la vie intérieure, c'est vous qui me l'avez étroitement dicté.*

CONCLUSÃO: JANELA SOBRE ALABONA

Consta que muitas vezes Valery Larbaud sonhou em reencontrar Barnabooth e emprestar-lhe a voz para alguns poemas ou mesmo somente para dele receber alguma notícia. Espera vã, como se se demorasse à janela, em ansiosa expectativa. No fundo, pensamos que ele tinha a certeza do cumprimento das palavras de Barnabooth, ao anunciar que se desabituaava de falar o francês, enquanto a pouco e pouco lhe voltava a língua natal, e, logo pronto pra partir, finalizou em tom profético de que se despojava de tudo o que lhe significara a Europa como para morrer, “contente e nu” (LARBAUD, 1957, p. 304). Barnabooth dera as costas a seu criador em definitivo. De nada adiantou a seu editor na França acalentar *Dernières nouvelles d’Alabona*, a seu editor holandês implorar por um *Retour d’Alabona*, uma segunda obra-prima. Silêncio sobre os Andes. Tragicamente, tempo depois, silêncio sobre o Bourbonnais.

Mas a literatura é um vaso surpreendente, de onde pode saltar o inesperado, o tido como impossível e será por seus prodígios que Larbaud, após parecer haver perdido irremediavelmente Barnabooth para Campamento, no Perú, realizará espetaculares reencontros, pela ficção que propiciou sua existência, em dois momentos. Num primeiro, caberá ao amigo Jules Supervielle promover o encontro tão caro entre criador e criatura, em uma “Cena Secreta”, dramática e selada, que só se vê à distância. Mas, que importância tem não se poder ouvir o que se dizem os dois, conforme ele narra? Basta a percepção de que conversam amigavelmente e o fato de que Larbaud sorri, “no melhor de sua idade”? (SUPERVIELLE, in *Hommage à Valery Larbaud*, 1957, p. 23). Olhando de fora, qual se espia por uma janela aberta, a cena convence e comove.

Muitos anos depois, eis um segundo reencontro. Quando parece que o círculo se fechara, surge outra surpreendente narrativa, abre-se uma nova janela sobre fatos que só se tornaram conhecidos pelo ano de 1983, quando da publicação do livro *L’Amour n’est pas aimé*, do escritor argentino Hector Bianciotti, fatos realmente extraordinários, supremamente ocultados por Larbaud, sobre seus permanentes contatos com Barnabooth, segundo a ficção. Em sua crônica “*Bonsoir les choses d’ici bas*” (1982, p. 255), sem a mínima necessidade de declinar os nomes dos personagens, assistimos a Barnabooth, passo a passo, pormenores da longa convivência dele e de seu criador. Começa pelo remoto conhecimento no colégio, que se sabe em Sainte-Barbe-des-Champs, da aproximação só tornada possível pelo amor que Larbaud demonstrava pelas palavras; de como este, enfermiço, ocupava uma cadeira de alto

espaldar, no fundo da sala de aula, e em todos despertava a impressão de fragilidade e provincianismo, em meio aos milionários sul-americanos de que fazia parte. Por curiosidade, um dia, entabulou conversa, começou a compartilhar a mesma curiosidade pelas gramáticas, pelos dicionários, pelos autores e, finalmente compartilharam sonhos, encontraram-se em viagens à Inglaterra, à Espanha, à Itália. Em um e outro era nutrido o desejo de escrever, de tornarem-se autores. Muitas coisas se passaram: mudanças de escolas, distanciamentos, quando, passados dez anos, Barnabooth é surpreendido com a publicação do livro de Larbaud, em que é personagem central. A descoberta não foi de todo feliz, pois, no encontro que tiveram, pediu ao autor que mudasse alguns dados biográficos pouco edificantes, a seu ver. Um ponto de honra para ele estava em sua caracterização como filho do “rei do guano”, cuja riqueza, acumulada por trabalhadores, que passavam o dia enterrados no estrume, era dilapidada pelas mãos limpas do herdeiro pródigo.

Depois, em 1913, na segunda edição da obra, viu que Larbaud havia atendido seu pedido e atenuado muito de sua bizarrice. Houve outros tantos encontros e, com o passar dos anos, fica sabendo um dia que seu amigo sofrera um ataque cerebral e, semi-paralisado e afásico, deixara a Capital, renunciara forçadamente às viagens e habitava a cidade natal, que tanto detestara em sua juventude. Tudo lhe pareceu absurdo, cruel, insuportável. Assim, passou a visitar a cidade com alguma frequência, sem tomar coragem de visitar o amigo, observando-o a segura distância, em sua cadeira de rodas, empurrada por seu médico pessoal. Até que um dia, pego de surpresa, não pôde esquivar-se de encontrá-lo face a face, e dele ouviu uma única palavra, repetida duas vezes: “*Finito... finito*”, como se concluísse uma conversação nunca iniciada.

Sua linguagem estava praticamente reduzida a substantivos e verbos no infinitivo, privado de toda conectividade. Não mais escrevia, apesar da memória intacta. A leitura se reduzira a dicionários, muito embora percorresse todos os vãos de sua biblioteca diariamente em sua cadeira de rodas. Meditando sobre a confusão linguística que enclausurou o amigo, Barnabooth evoca o labirinto das palavras que foi o universo de Larbaud e compara-o ao Minotauro, distraído pelo fio que pende da mão de Teseu, que não pôde esquivar-se do golpe fatal.

Passaram a se ver todos os anos, até a ocasião em que caminhões da prefeitura da cidade pararam à porta e, por determinação legal, negociada, retiraram todos os livros e levaram-nos para a biblioteca municipal. Dessa cena pungente, Barnabooth não pôde esquecer e, tempos depois, teve notícias da morte do amigo, que recebeu com alívio, ao considerar seu sofrimento, principalmente.

Tudo isso, Barnabooth revê de sua janela, em Veneza, e pensa que, da mesma forma que sem nos darmos conta, aprendemos a andar, um dia também aprendemos a nos lembrar. Evidentemente, ele não pode nos contar de seu final, mas nos segreda que passa os dias a desdobrar incessantemente um mapa que esconde dobras e redobras, o que lhe impede de imaginar a cidade em sua inteireza. E, quanto ao mais, ele, que amava os espelhos, já não os quer mirar, porque eles perderam seus poderes de atenuar. Barnabooth e seu motivo do espelho. Ainda se interrogaria o poeta?

Ponderamos, aqui, sobre o poema “A Máscara” (*Le Masque*), um dos três poemas de Barnabooth/Larbaud traduzidos por Carlos Drummond de Andrade (*Poesia Traduzida*, 2011), que aqui optamos por sua tradução, cujos primeiros versos encerram uma poética ao alcance provável de todo poeta: “Escrevo sempre tendo a máscara no rosto; / Sim, essa máscara à antiga moda veneziana” (DRUMMOND, 2011, p. 209). Só, e apenas sob essa máscara “pálida e brilhante”, contemplando-se no espelho, ele percebe-se como poeta e assume-se capaz de conduzir a construção de seus versos, de forma que os temas da máscara e do espelho se encontram lado a lado para compor o sentido aplicado ao processo criativo. Para elaboração da obra, a máscara se comporta como um estado de liberação poética, de mobilização de um poder disperso. Ou seja, ela funciona como uma mediadora para seu portador. Por outro lado, o poeta atribui ao espelho um outro poder, que é o revelador de uma imagem, de auto-percepção.

Todo o poema “A Máscara” faz resvalar nossa imaginação para um estado de alma melancólico do poeta, que é também associado a esse artefato, que ele usa “à antiga moda veneziana”, direcionando nossa atenção para uma máscara carnavalesca, muito própria dos famosos carnavais daquela cidade italiana, festas que se disseminaram por todos os continentes, associadas a momentos transitórios e a desregramentos, aos quais sucede a observância de abstinências e retorno ao estado de cumprimento de obrigações e à insipidez da moderação rotineira.

Quanto ao espelho, segundo elemento de alta carga significativa no poema, Starobinski, em seu já mencionado estudo sobre Baudelaire, também o associa à melancolia, dizendo que os dois “suscitam-se mutuamente” (STAROBINSKI, 2014, p. 21). Nesse mesmo texto, o autor também, ao referir-se à obra baudelaireana *O Pintor da Vida Moderna*, estende a mesma associação ao dandismo, qualidade reconhecida tanto em Larbaud quanto em Barnabooth, pelo lugar que ocupa a toalete na vida de ambos. Segundo ele, o dândi, figura plena de melancolia, tem na visão do espelho “o *privilégio* aristocrático do indivíduo que sabe ser ator de si mesmo” (2014, p. 23). Muitos outros motivos no poema em estudo cabem com

perfeição ao estado melancólico. Contudo, vislumbramos entre os componentes da máscara, do espelho e do dândi um grau de alteridade que remete, em certa medida, à vizinhança da heteronímia, se propusermos suas aplicações à obtenção de flutuações identitárias, operando como meio de conversão em um outro, ou mesmo como instrumento favorecedor de revelação, autênticos movimentos de devires, de desterritorializações.

No entanto, antes do eminente risco de fechamento, queremos falar um pouco também dos dois outros poemas traduzidos por Drummond, o grande poeta brasileiro: “Mers-El-Kébir” e “Alma Perdida”, nos quais encontraremos sequências que trarão amparo ao que viemos desenvolvendo e ao que desejamos chegar.

Em “Mers-El-Kébir”, já apresentado no último capítulo, entre os “Borborigmos”, o poeta se remete a um entardecer numa cidade portuária da Argélia, reminiscências de uma viagem empreendida por Larbaud em sua adolescência àquele país do norte da África, momento em que todas as presenças compõem um quadro e destilam melancolia: as moças que contam de seus amores sob as laranjeiras e o som de queixosos bandolins. Para completar, as criadas do albergue onde se encontra entoam o canto de “La Paloma”, em sua língua natal, despertando-lhe enorme nostalgia, expressos nos penúltimos versos: “Eu sou a dolorida Paloma, sou as laranjeiras, / Sou esse instante que passa e o entardecer africano” (DRUMMOND, 2011, p. 213). Parafrazeando Foucault, pode-se dizer que assistimos aqui ao poeta que vacila na prática do Mesmo e do Outro (FOUCAULT, 2007, p. IX).

“Alma Perdida”, o último dos três poemas larbaldianos de *Poesia Traduzida* que apresentamos é carregado de um tom bastante diverso do anterior: apela à satisfação das necessidades naturais do corpo, como a ingestão, a digestão, aos gostos especiais do poeta, à imobilidade, à velocidade, à diversão, ao sono, à “grande poesia das coisas”, enfim. Escrito numa linguagem desabusada, provocadora, admite todos os prazeres possíveis extraídos do que a vida lhe pode oferecer, em suas mais variadas oscilações. Para o canto desse amplíssimo leque de variedades, ao “esplendor da vida comum e do ramerrão cotidiano”, o poeta oferta sua “alma perdida” (p. 211). Aqui, ele exibe seu extenso espaço acolhedor para as ocorrências mais díspares, através de um discurso poético que a nada julga nem exclui, mediada por uma percepção da vida ordinária que o capacita a desfrutar da desordem como de um perfeito ordenamento, mesmo daqueles eventos impossíveis de nomear, jogados que são para o termo “ramerrão”. Uma variação praticada de “*Carpe Diem*”, carregado de barroquismo, de fragmentações.

Da leitura desses três poemas podem-se inferir algumas atitudes no autor que dizem algo sobre sua maneira de estar no mundo, com o mundo, que remetem a uma certa

imprevisibilidade, expressa num movimento que o expõe aos fluxos heterogêneos dos menores acontecimentos. As referências não parecem estar de antemão repertoriadas, mas em francos devires, quer dizer, ele se porta como um experimentador e seus estados se põem em consonância com os ritmos, isentos do desejo de ordenar o por-vir. Sua postura é de reverência diante do efêmero.

Neste ponto, julgamos que podemos, finalmente, arriscar um entendimento mais pleno à qualificação de Larbaud e Barnabooth como “*Riche Amateur*”, uma ideia que atravessou toda a nossa escrita e, parece, solicita considerações complementares. Dela, já acenamos com várias colocações de um e de outro.

Já apresentamos alguns comentários de uma importante correspondência de Larbaud, endereçado a seu amigo argentino, o romancista Ricardo Güiraldes, no ano de 1927. Retornamos a esse texto porque nele encontramos, em maior intensidade, considerações de Larbaud diante do termo “amador”, principalmente suas críticas ao que ele entende como distorções em seus significados, os preconceitos envolvidos nos valores a ele atribuídos.

Percebemos que este documento é portador, talvez, como nenhum outro escrito larbaldiano, da expressão de sua poética. Quando ele afirma que na Arte não são aplicáveis truques nem receitas, e que ela triunfa quando o mesmo ocorre ao Amador, que traz em si mesmo o triunfo do Amor. E, mais esclarecedor, quanto às distinções arbitrárias feitas entre “Amadores” e “Profissionais”, a esta última palavra ele nega a pronúncia-la quando se trata da Arte. Todos os seus mestres foram “Amadores”, a exemplo de Walt Whitman. E mesmo entre outros notáveis escritores, como Cervantes, eles passam por diversas fases: da imitação, da dominação de uma técnica pessoal em finalmente, quando em plena posse de seu gênio, dispensam fórmulas e regras, apesar de se imporem seus limites (1962, pp. 19-20).

É justo dizer que, em todas as suas atividades, sua vida, Larbaud portou-se, não sem um alto custo, com esse desprendimento. Acrescente-se, a seu favor, que em hotéis ele jamais se identificava oficialmente, por exemplo, como escritor, preferindo preencher as anotações, já que eram necessárias, como “rentista”. E, por alguns anos, que já mencionamos, era tido como um “*propre à rien*”, aquela pessoa que não serve para nada, inutilizada pelo ócio e pela ausência de identificação com papéis socialmente recomendados, um “gauche na vida” diria Drummond.

O retorno à questão do “*Riche Amateur*” atinge uma bem maior amplitude, uma vez que seu entendimento estava muito próximo daquele de um personagem cuja riqueza propiciava a larga realização apenas de atividades que fossem de seu pleno agrado, e cujas finalidades estavam em si mesmas. Mas essa visão é muito redutora. As diversas leituras

feitas em torno de algumas obras, principalmente as de Gilles Deleuze, trouxeram uma nova luz sobre o fenômeno Larbaud-Barnabooth-*Riche Amateur*.

Ocorreu-nos recheiar, digamos, essa figura do *Riche Amateur*, em primeira mão, tomando distância de uma visão romântica. Ao contrário, ela foi emergindo como uma escolha de visão do mundo por fluxos incessantes, que reconhecemos bem consistente em Larbaud, onde não há lugar para construções ideológicas que contrariem essa realidade, e que ao pensamento não há outra via, caso contrário tratar-se-á não do mundo, mas de sua representação. Donde sua aversão pela domesticação que lhe estava, de início, destinada; donde seus modos de fuga a corresponder a um modelo de perfeição, suas diversas maneiras de “heteronimizar-se”, fosse recuando para o anonimato, fosse pelo uso de pseudônimo, de heterônimo, do dandismo, do miniarurista, do colecionador de armadas de soldadinhos de chumbo, do aprendizado de outras línguas, da viagem, enfim, de tudo aquilo que pudesse removê-lo do lodo da clausura do pertencimento.

Olhamos, assim, para o *Riche Amateur* como um grande plano, favorável a possibilidade de uma errância, onde as coisas possam proliferar, e que, a respeito, nenhuma definição lhe foi dada melhor do que “o turista da natureza naturante”. Até mesmo seu nome de batismo foge à regra, Valery, sem acento agudo no “e”, privando-o de um possível feminino, Valérie, destinado apenas ao acentuado, condenado-o “ao celibato” (*Des Prénoms Féminins*, in *Jaune Bleu Blanc, Oeuvres*, p. 888). Uma irreverência, pois o próprio Larbaud ensaiava variações em seu nome, quando assinava suas correspondências: Valery, Valéry, Valerio. E Barnabooth, umas quantas alterações: Archibaud (Archibald+Larbaud), Barnabuz, Arquibajo, Archibaldo, Barnabousse e outros, borborigmizando, como já notamos no último capítulo.

Mas isso tudo são mais que meras curiosidades. Há uma matéria verdadeira envolvendo o nome próprio, pois, na mencionada carta a Ricardo Güiraldes, não fossem algumas questões que não o abalam pessoalmente, ele diz que pouco importaria assinar suas obras como “‘um Rentista do Quinto Distrito’; ‘um Castelão do Centro’; ‘um Membro do Automóvel Club’ (ou do ‘Jockey Club’, pouco importa)” (LARBAUD, 1962, p. 16), tão em consonância com o que escrevemos no tópico “Heteronímia”.

Assim, o nome não pode ser tratado, no caso Larbaud, como assunto de menor monta. Trata-se de aberta declaração contra sua fé no sujeito total, para quem o nome implica uma generalização; para quem, nomear já é recorte e recortar é representar e representar é subtrair. É de não se esquecer o que ele põe na boca de Barnabooth: “com os anos, meu personagem se fixará; então, escreverei “Eu” sem hesitar, acreditando saber o que sou. Isso é

fatal, como a morte...” (*Oeuvres*, 1957, p. 94). Para fecharmos, nada mais apropriado que as palavras de Michel Serres: “O ‘Eu’ estabelece-se na contingência” (SERRES, 2008, p. 85). E o contingente é o que pode acontecer ou ficar pelo caminho. Ou, nas próprias palavras de Barnabooth, referidas atrás, “enquanto assim me debato, minha vida prossegue, e continua como uma narrativa que escuto, e meu destino me determina em cada instante...” (p. 283).

Nosso trabalho, o quanto lhe foi possível, procurou antes apresentar Larbaud através de sua obra, que inclui em todos os momentos também a sua vida, naturalmente. Mas, roubamos de Susan Sontag as palavras que nos parecem mais adequadas à nossa conclusão: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida” (SONTAG, 1986, p. 87). Ou seja, entre a obra e o autor, cabe àquela a antecedência.

Pensamos, então, olhando em volta aos quantos projetos Larbaud renunciou, nos quantos abandonou, ou mesmo atirou simplesmente à lata do lixo, de que não foi autor e de que não se tem como nada dizer. Mas, certamente, isso não mudou sua vida senão no que poderia ter sido.

Damos lugar aqui, afinal, a sua queixa, um dia, ao seu biógrafo e grande amigo G.-Jean Aubry, de sua “necessidade de errância, como se dizia no tempo do Simbolismo” (AUBRY, 1949, p. 55), retido em Vichy por contingências de saúde familiar, Larbaud cartógrafo ou cartográfico, como se queira, cujo modo de viver estava indissolúvelmente em relação com transitar, aberto ao que adviesse, que amava expor-se ao não previsível em sua maneira de errante. Por fim, seguindo a narrativa de seus vinte e dois anos de enfermidade, contada por seu médico pessoal (ALAJOUANINE, 1973), vê-se Larbaud novamente preso a Vichy, desta vez, afásico, mas ainda relutante a se fixar em um centro, surpreendendo aos que o rodeiam com a estranheza de sua única frase perfeitamente articulada em mais de duas décadas: “*Bonsoir les choses d’ici bas*”, considerada intraduzível e hermética.

E como têm migrado, errado, suas poucas palavras, corridas de boca em boca, quase como um mantra, e emprestado sentido a narrativas diversas. Ao psiquiatra e romancista português António Lôbo Antunes, motivou o título ao alentado romance *Boa Tarde às Coisas Aqui Em Baixo* (2003), e ao Hector Bianciotti, a novela *Bonsoir les choses d’ici bas*, cujos protagonistas são nada menos que Larbaud e Barnabooth, a rigor, um monólogo deste último, cujo enredo seria a formação intelectual e literária dos dois e suas relações de amizade.

Presume-se que articular essa única frase tenha custado enormes esforços a Larbaud e, com isso, pensando naquele ar trocista que, relatam, acompanhou sua repetição, podemos supor que, meditada longamente ou não, através dela, ele continua a desdobrar muitos contatos, cumprir sua natureza de errante. E não lhe deveria surpreender que *Bonsoir les*

choses d'ici bas abrisse uma janela para o que parecia o improvável reencontro com Barnabooth, que trouxesse a este uma sobrevida, um “Retorno de Alabona”, desta feita por um terceiro personagem-autor.

FINIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS LARBALDIANAS

- LARBAUD, Valery. *Amantes, felizes amantes...*; trad. Tizziana Giorgini. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- _____. *Antologia do Conto Moderno*; trad. Luís Amado. Coimbra: Atlântida Editora, 1967.
- _____. *Ce vice impuni la lecture (Domaine anglais), suivi de Pages retrouvées*. Paris: Gallimard, 1998.
- _____. *(Domaine français)*, Paris: Gallimard, 1968.
- _____. *De la littérature que c'est la peine*. Paris: Fata Morgana, 1991.
- _____. *De la traduction*. Arles: Hubert Nyssen Editeur, 1984.
- _____. *Enfantines*. Paris: Gallimard, 1950.
- _____. *Fermina Marquez*. Paris: Gallimard, 1926.
- _____. *Fermina Marquez*; trad. Maria Emília Vassalo. Lisboa: Edição "Livros do Brasil, 1956.
- _____. *Mon Itinéraire*. Paris: Éditions des Cendres, 1986.
- _____. *Journal* (Édition définitive). Paris: Gallimard, 2009.
- _____. *Les Poésies de A. O. Barnabooth*. Paris: Gallimard, 1966.
- _____. *Notes pour servir à ma biographie (An Uneventful One)*. Paris: Éditions Claire Paullan, 2006.
- _____. *Obra completa de A. O. Barnabooth: El pobre camisero, poesías, diario íntimo*; trad. Adolfo García Ortega. Tarragona: Ediciones Igitur, 2005.
- _____. *Oeuvres*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957.
- _____. *Sob a invocação de São Jerônimo*; trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Ed. Mandarim, 2001.
- _____. *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris: Gallimard, 1997.

CORRESPONDÊNCIAS

- GIDE, A. [Correspondência] 1905-1938, Paris [para]. LARBAUD, V. Paris. *Cahiers André Gide 14*.
- LARBAUD, V. *Correspondance Valery Larbaud – A. A. M. Stols, t. I e II*. Paris: Éditions des Cendres, 1986.
- _____. [Correspondência] 1991, France [para] MONNIER, A. ; BEACH, Sylvia. GIDE, A. *Correspondance Valery Larbaud - À Adrienne Monnier et à Sylvia Beach (1919-1933)*.
- _____. *Correspondance Valery Larbaud – G. Jean-Aubry*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Correspondance Valery Larbaud – Jacques Rivière: Le Bénédictin & l'Homme de Barre*. Paris: Éditions Claire Paulhan, 2006.
- _____. [Correspondência] 2010, Paris [para] PAULHAN, Jean.
- _____. *Correspondance Valery Larbaud – Jean Paulhan*. Paris: Gallimard, 2010.
- _____. *Correspondance Valery Larbaud – Léon-Paul Fargue*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Correspondance: Valery Larbaud- Marcel Ray* (t.1: 1899-1909). Paris: Gallimard, 1979.
- _____. (t.2: 1910-1920). Paris: Gallimard, 1980a.
- _____. (t.3: 1921-1937). Paris: Gallimard, 1980b.

_____. [Correspondência] 1962, Buenos Aires [para] GÜIRALDE, R.; CARRIL, D. del. Lettre à Deux Amis.

_____. *Lettres d'un retire* (Édition établie et préfacée par Michel Bulteau). Paris: La Table Ronde, 1992.

SOBRE VALERY LARBAUD

ALAJOUANINE, Th. *Valery Larbaud sous divers visages*. Paris: Gallimard, 1973.

AUBRY, J.-Jean. *Valery Larbaud: sa vie et son oeuvre, La jeunesse (1881-1920)*. Monaco: Éditions du Rocher, 1949.

D'ARCOS, Joaquim Paço. *Valery Larbaud e Portugal*. Lisboa: Guimarães e C^a. Editores, 1974.

DU GARD, Maurice Martin. *Mémorables, Les (1918-1945)*. Paris: Gallimard, 1999.

BIANCIOTTI, Hector. *L'amour n'esr pas aimé*, trad. francesa Françoise Rosset. Paris: Gallimard (Coll. L'Imaginaire), 1982.

GAGNE, Nelly Chabrol. *De L'espace réel `L'espace imaginaire dans l'Oeuvre de Valey Larbaud*. Lille: ANRT Atelier national de reproductio des thèses, 2000.

MAGALHÃES, Josina Nunes Magalhães Roncisvalle. *Textos Portugueses de Valery Larbaud, Os*. Disponível em: [bdm.unb.br/bitstream/10483/8976/1/2014_Josina Nunes Magalhães Roncisvalle.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/8976/1/2014_Josina%20Nunes%20Magalhães%20Roncisvalle.pdf) (Graduação em Tradução-Francês. Instituto de Letras/LET, Universidade de Brasília, 2014)

_____. *Valery Larbaud e Os Anjos da Literatura*. Disponível em:

[bdm.unb.br/bitstream/_Josina Nunes Magalhães Roncisvalle.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/_Josina%20Nunes%20Magalhães%20Roncisvalle.pdf) (Mestrado em Estudos da Tradução. Instituto de Letras/POSTRAD/LET, Universidade Brasília, 2014)

MOUSLI, Béatrice. *Valery Larbaud* (Coll. Grandes Biographies). Paris: Flammarion, 1998.

MOUSLI, Béatrice. *Valery Larbaud, Le vagabonde sédentaire (textes choisis et présentés, Coll. Voyager avec...)* Paris: La Quinzaine Littéraire, 2003.

ROUSSEAU, André. *Portraits Littéraires Choisis*. Genève: Éditions Albert Skira, 1947.

SAÉZ, María Isabel Corbí. *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture*. Alicante: junho de 2006. Disponível em www.eltallerdigital.com (Tesis Doctorales Universidad de Alicante). Acesso em 04.07.2015.

PUBLICAÇÕES ESPECIAIS

Cahier L'Herne – Valery Larbaud. Paris: Éditions de L'Herne, 1992.

L'Atelier du Roman, n° 28. Paris: La Table Ronde, 2001.

La Nouvelle Revue Française: Hommage à Valery Larbaud (1881-1956). Paris: NRF, 1957.

Les Langages de Larbaud, Estudos reunidos por Stéphane Chaudier e Françoise Lioure. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

Europe (revue littéraire mensuelle) – Valery Larbaud. Paris: outubro de 1995.

Valery Larbaud (1881-1957) – Catalogue établi par Monique Kuntz. Bruxelles: 1978.

Valery Larbaud, Espace et Temps de l'Humanisme, estudos reunidos por F. Lioure e A. Dezalay. Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal, 1995.

CAHIERS DES AMIS DE VALERY LARBAUD

Cahier n° 36, conçu et réalisé par Rise Duroux, 1999.

Dernière tentation de Valery Larbaud: le Brésil (Dossier établi par Pierre Rivas), 2005.

Le manuscrit de "Barnabooth", 2002.

Valery Larbaud – ércivain critique 1, n° 45, 2008.

Valery Larbaud – *écrivain critique* 2, nº 46, 2010.

Valery Larbaud – *Domaine antique*, nº 50, 2014.

VALERY LARBAUD – TRADUÇÕES

BLUTER, Samuel. *Ainsi va toute chair*; trad. Valery Larbaud. Paris: Gallimard (Coleção Folio), 2005.

_____. *Erewhon*; trad. Valery Larbaud. Paris: Gallimard (Coleção Folio), 2005.

TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA

ALMEIDA FILHO, Éclair A. Jacques Prévert: escritura coletiva e palavras em movimento. *Agulha Revista de Cultura*. 2016. sp. In: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/02/eclair-antonio-almeida-filho-jacques.html>. Consulta em: 01 de abril de 2018.

ALVAREZ, A. *Voz do Escritor*, A; trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ÁVILA, Affonso. *Lúdico e as projeções do mundo barroco*, O. (col. Debates) São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

ATWOOD, Margareth. *Odisséia de Penélope*, A; trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACHELARD, *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*; trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1996.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

BARRENTO, João. *Arco da Palavra*, O; org. Floriano Martins. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BARTHES, Roland. *Rumor da Língua*, O; trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*; trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*; trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2013 (2ª edição).

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, Um lírico no auge do capitalismo*; trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*; trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Rua de Mão Única (Obras Escolhidas II)*; trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2000.

_____. *Tarefa-Renúncia do Tradutor*, A; trad. Susana KampffLages. _____. in *Clássicos da Teoria da Tradução*, Vol. 1. Florianópolis: UFSC, 2001.

BENOIT, Éric. *Écrire le cri: Le Livre des Questions d'Edmond Jabès*. Bordeaux : Presses Universitaires, 2000.

_____. *Mallarmé et le Mystère du Livre*. Champion, 1998.

BERMAN, ANTOINE. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *Conversa Infinita*, A, vol. 3: “A Ausência de Livro”; trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *Escritura do Desastre*, A; trad. Éclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

- _____. *Livro por vir, O*; trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Parte do fogo, A*; trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *Uma voz vinda de outro lugar*; trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLOOM, Harold. *Angústia da Influência, Uma Teoria da Poesia, A*; trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, 1991.
- _____. *Como e Por que Ler*; trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. “Discussão”, in *Obras Completas, Volume I*; trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *Obras Completas, vol. I*. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- _____. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*; trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- BRICOUT, Bernadette (org.). *Olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente, O*; trad. Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*; trad. Carlos Sussekind et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 2013.
- CALABRESE, Omar. *Idade Neobarroca, A*; trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os Clássicos*; trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Se um viajante numa noite de inverno*; trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Seis propostas para o próximo Milênio*; trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *Herói de Mil Faces, O*; trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.
- _____. *Poder do Mito, O*; trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 1991.
- _____. *Transformações do Mito através do Tempo, As*; trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Pensamento, 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Barroco e o Classicismo por Carpeaux, O*. São Paulo: Leya, 2012.
- CASANOVA, Pascale. *República Mundial das Letras, A*; trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, I Livro*; trad. Sergio Molina. São Paulo. Ed. 34, 2003.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página*; trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CHAUCER, Geoffrey. *Contos da Cantuária, Os (The Canterbury Tales)*; trad. Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1988.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade, ensaios sobre literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *Seconde Main ou le travail de la citation, La*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- _____. *Trabalho de Citação, O*; trad. Cleonice P; B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*; trad. Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Crítica e Clínica*; trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2ª edição, 2011.
- _____. *Dobra, Leibniz e o Barroco, A*; trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. *Mil Platôs, Vol. 1*; trad. Ana Lúcia de Oliveira et alii. São Paulo: Editora 34, 2011.

- _____. *O que é Filosofia?*; trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Da Hospitalidade* (Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar); trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- _____. *Escritura e a Diferença*, A. trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et alii. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Monolinguismo do Outro, O*; trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DETIENNE, Marcel. *Invenção da Mitologia, A*; trad. André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio/UnB, 1998.
- DUMÉZIL, Georges. *Do Mito ao Romance*; trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*; trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*; trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, s/d.
- FERRET, Stéphane. *Le Bateau de Thésée: le problème de l'identité à travers le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Trad. José A. Bragança de Miranda e Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Nova Vegas, 2015.
- FRANCO, João José de Melo. *Pequeno Dicionário Poético e Outros termos literários*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2010.
- GALEANO, Eduardo. *Palavras Andantes, As*; trad. Eric Nepomuceno, ilustrações de J. Borges. Porto Alegre: L & PM, 1994.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*; trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et alii. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GIL, José. *Cansaço, Tédio, Desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.
- _____. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- _____. *Espaço Interior, O*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- _____. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, s/d.
- _____. *Imperceptível Devir da Imanência, O*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.
- _____. *Metamorfozes do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *Simbolismo, O*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- GRACQ, Julien. *Literatura no Estômago, A*; trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*; trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HILLMAN, James. *Encarando os deuses*; trad. Cláudio Giordona. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- HÖLDERLIN, Friedrich; BEAUFRET, Jean. *Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona* (precedido de Hölderlin e Sófocles); trad. Anna Luiza Andrade Cili et alii. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- _____. *Reflexões, seguidas de Hölderlin, Tragédia e Modernidade*; DASTUR, Françoise; trad. Márcia C. de Sá Cavalcanti e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1994.
- HOMERO. *Iliada*, Vol I; trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.
- _____. *Iliada*, Vol. II; trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

- _____. *Odisséia*; trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- JAKOBSON, Roman. *Geração que esbanjou seus poetas, A*; trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- JAMES, Henry. *O Desenho no Tapete*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- KERÉNYI, Karl. *Heróis Gregos, Os*; trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Rditora Cultrix, 1993.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semnálise*; trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987 (coll. Folio Essais).
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da Melancolia*; trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LARBAUD, Valery. *De la littérature que c'est la peine*. Paris: Fata Morgana, 1991.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos Ensaio sobre o Entendimento Humano*; trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000 (Col. Os Pensadores).
- LEJEUNE, Philippe, VIOLLET, Catherine (orgs.). *Genèses du «Je»: Manuscrits et autobiographie*. Paris: CNRS Éditions, 2001.
- LEJEUNE, Philippe; BOGAERT, Catherine. *Journal Intime, Le*. Paris: Les éditions Textuel, 2006.
- LÉVY, Clément. *Territoires Postmodernes: Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*. Rennes: PUR, 2014.
- LIMA, José Lezama. *Dignidade da Poesia, A*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- LINS, Daniel. *Estética como acontecimento. O Corpo sem Órgãos*. São Paulo: Lumme Editora, 2012.
- LOURENO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LÖWY Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*; trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MACHADO, Ana Maria. *Texturas sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MACIEL, Corintha. *Mitodrama, o Universo e seu poder de cura*. São Paulo: Ágora, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *História da Leitura, Uma*; trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Ilíada e Odisséia de Homero (Uma Biografia)*; trad. Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- MANGUEL, Alberto & GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de Lugares Imaginários*; trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MAISTRE, Xavier. *Viagem à roda de meu quarto*; trad. Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- MINDLIN, José. *Vida entre livros, Uma*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*, Vol. I; trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2000a (Col. Os Pensadores).
- _____. *Ensaio*, Vol. II; trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2000b (Col. Os Pensadores).
- MONTANDON, Alain. *Lisbonne, Géocritique d'une ville* (org.). Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.
- MOUILLAUD-FRAISSE, Geneviève. *Fous Cartographes: Littérature et appartenance, Les*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1995.
- NANCY, Jean-Luc. *O pensamento despojado*; trad. Daniel Barbosa Cardoso, Eclair Antonio Almeida Filho e Josina N. M. Roncisvalle. São Paulo: Lumme Editor, 2015.

- _____. *Unsujeito?*; trad. L. Felipe Alarcón. Adrogué: Edicione La Cebra, 2017.
- NOVAES, Adauto (org.). *Olhar, O*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PAZ, Octavio. *Filhos do Barro, Os*; trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *La outra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.
- _____. *Signos em Rotação*; trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando \pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras (de Bolso), 2007.
- _____. *Teoria da Heteronímia*; edição Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. *Último Leitor, O*; trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Leitura e seus lugares, A*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaio*s; trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura*; trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes Editores, 2011.
- RICHER, Jean. *Paul Verlaine*(coll. «Poètes d’aujourd’hui»). Paris: Éditions Seghers, 1972.
- RIVAS, Pierre. *Diálogos Interculturais*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 2005.
- _____. *Encontro entre Literaturas: França – Portugal – Brasil*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1995.
- SABATIER, Robert. *Histoire de la Poésie Française: La poésie du Dix-septième siècle*. Paris: Albin Michel, 1975.
- _____. *Histoire de la Poésie Française: La poésie du Dix-neuvième siècle (2-Naissance de la poésie moderne)*. Paris: Albin Michel, 1977.
- _____. *Histoire de la Poésie Française: La poésie du Vingtième siècle (1-Tradition et Évolution)*. Paris: Albin Michel, 1982.
- SARDUY, Severo. *Barroco*; trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega Universidade, s/d.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*; trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora Unicamp, 1990.
- SEABRA, José Augusto. *Heterotexto Pessoa*, *O*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SERRES, Michel. *Felicidade está a seu lado, A*; trad. Gustavo de Azambuja Feix. Porto Alegre: L & PM, 2017.
- _____. *Ramos*; trad. Edgard de Assis Cravalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SILVA JUNIOR, Augusto R. da. “Cultura Popular, topografia corporal e inacabamento. A crítica rabelaisiana de Victor Hugo”. _____ in *Victor Hugo, Disseminações* (org. Junia Barreto). Vinhedo: Editora Horizonte, 2012, pp. 301-312.
- _____. *Morte e Decomposição Biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese de Doutorado (Doutorado em Literatura Comparada. Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008).
- _____. “Diário dos Mortos: Necrografia, Tanatografia e Decomposição Biográfica em *Le Nécrophile*, de Gabriel Wittkop” _____ in *Literatura, Vazio e Danação* (org. Osmar Pereira Oliva). Montes Claros: Editora Unimontes, 2013, p. 81-100.
- SILVEIRA, Julio e RIBAS, Marta (org.); *Paixão pelos Livros, A*; trad. Julio Silveira et alii. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- SÓFOCLES. *Trilogia Tebana, A*; trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*; trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L &PM, 1986.
- STAROBINSKI, Jean. *Melancolia no Espelho: Três leituras de Baudelaire, A*; trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.
- TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*; trad. Fabiano Morais. Niterói: EdUFF, 2008.
- VERLAINE, Paul. *Poèmes Saturniens: Premiers vers* (Bibliothèque de Cluny). Paris: Librairie Armand Colin, 1958.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*; trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, 2ª edição.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mundo de Homero, O*; trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VOLOBUEF, Karin. *Mito e Magia* (org.). São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WESTPHALL, Bertrand. *Géocritique:État des Lieux* (org.). Limoges: Pulim, 2016.
- _____. *La Géocritique mode d'emploi* (org.). Limoges: Pulim, 2000.
- _____. *Geocrítica: Real, Ficção, Espaço, A*; trad. Maria Hermínia Laurel. Porto: Edições Afrontamento, 2017.
- _____. *Géocritique: Réel, Ficcion, Espace, La*. Paris: Les Éditions Minit, 2007.
- _____. *Rivage des Mythes: Une géocritique méditerranéenne, Le lieu et son mythe, Le* (org.). Limoges: Pulim, 2001.
- WHITE, Kenneth. *Dérives*. Marseille: Le Mot et Le Reste, 2017.
- _____. *Dialogue avec Deleuze*. Paris: Éditions Isolato, 2007.
- _____. *Investigations dans l'Espace Nomade*. Paris: Éditions Isolato, 2014.
- _____. *La Figure du Dehors*. Marseille: Le Mot et Le Reste, 2014.
- _____. *La Mer des Lumières*; trad. Marie-Claude White. Marseille: Le Mot et Le Reste, 2016.
- _____. *Lettres aux Derniers Lettrés*. Paris: Éditions Isolato, 2017.
- _____. *L'Esprit Nomade*. Paris: Grasset, 1987.
- _____. *Segalen, Théorie et pratique du Voyage*. Lousanne: Alfred Eibel, 1979.
- WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*; trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

OUTRAS OBRAS MENCIONADAS:

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Traduzida*. São Paulo: 7 Letras/Cosac Naify, 2011.
- ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui embaixo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*; org. Guinsburg, J. et alii. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Teatro e seu Duplo, O*; trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.
- BEACH, Sylvia. *Shakespeare and Company, uma livraria na Paris do entre-guerras*; trad. Cristiana Serra. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- DONNE, John. *Meditações* (edição bilingue); trad. Fabio Syrino. São Paulo: Editora Landmark, 2007.
- DUJARDIN, Édouard. *Canção dos Loureiros, A*; trad. Élide Valarini. São Paulo: Ed. Globo, 1989.
- _____. *Loureiros estão cortados, Os*; trad. Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo Editora, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Palavras e as Coisas, As*; trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- GIDE, André. *Cahiers André Gide: Correspondance André Gide-Valery Larbaud*. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. *Diário dos Moedeiros Falsos*; trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- _____. *Os Frutos da Terra*; trad. Sérgio Milliet. Rio: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Journal*. Paris, Gallimard, 1948.
- _____. *Moedeiros Falsos, Os*; trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Dom Segundo Sombra*; trad; Augusto Meyer. Porto Alegre: L & PM, 1997.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours*. Paris: Gallimard (Coll. folio classique), 1983.
- _____. *Às avessas*; trad. José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.
- KUNDERA, Milan. *Lentidão, A*; trad. Maria Luiza Newlands da Silveira e Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVET, Henry J.-M. *Cartes Postales e autres textes, précédés d'une conversation de Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud*. Paris: Gallimard (Coll. Poésie), 2001.
- MEREDITH, George. *Egoísta, O*; trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995 (Clássicos de Bolso).
- MORAND, Paul. *De la Vitesse*. Paris: Éditions KRA, 1929.
- NERVAL, Gérard. *Filhas do Fogo, As*; trad. Luiza Neto Jorge e M. João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.
- _____. *Poésies*. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1964.
- PERSE, Saint-John. *Anábase*; trad. Bruno Palma. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1979.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaio*s; trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- TABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*; trad. David Jardim Junior. Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 2003.
- SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Paris: Rivages poche (Petite Bibliothèque), 2000.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. *Florestas, As (Páginas de Memórias)*. Rio de Janeiro: Topbooks, Faculdade da Cidade, 1997.
- SOUSA, Germana. Tradução e sistema literário: contribuições de Antonio Candido. Cad. Trad. Florianópolis, v. 35, N° Especial, p. 56-74, 2015. In: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35nesp1p56>
Consulta em: 01 de abril de 2018.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- TZARA, Tristan. *L'Homme approximatif*. Paris: Gallimard, 1968.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby & companhia*; trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *História abreviada da literatura portátil*; trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *Mal de Montano, O*; trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Viajero más lento, El - El arte de no terminar nada*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2011.
- WHITMAN, Walt. *Folhas das Folhas de Relva*; Seleção e trad. Geir Campos. Col. "Cantadas Literárias". São Paulo: Brasiliense, 1984.
- WILLER, Cláudio. Prefácio a *Lautréamont: Os Cantos de Maldoror, Poesias, Cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2005.