



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

PROJETO DE TRADUÇÃO COM COMENTÁRIO DE TEXTOS
DE JULES RENARD

Projeto apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de mestre em Tradução

Por

Pedro Gailly

Faculdade de Ciências Humanas

Outubro, 2023



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

PROJETO DE TRADUÇÃO COM COMENTÁRIO DE TEXTOS DE
JULES RENARD

Projeto apresentado à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Tradução

Por

Pedro Gailly

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação da Prof.^a Doutora Ana Matoso

Outubro, 2023

Resumo

O presente trabalho consiste num projeto de tradução com comentário. Tem como núcleo uma proposta de tradução de textos curtos de Jules Renard, seguida de uma reflexão sobre o respetivo processo tradutório. O objeto consiste numa série de textos curtos de Jules Renard, escolhidos por nós, dentre *Coquecigrues* (1893), obra inédita em português.

Começaremos por apresentar o percurso de vida do autor do texto de partida, Jules Renard, até ao momento da publicação de *Coquecigrues*, refletindo sobre o contexto literário em que a sua obra se insere. Citaremos várias entradas do diário de Jules Renard – *Journal (1887 – 1910)* –, porquanto se trata de uma obra relevante para a compreensão da mundividência do autor e, nomeadamente, do modo como encara e desenvolve a escrita.

Num momento seguinte, faremos uma breve apresentação da coleção que inclui os textos de partida, para, em seguida, apresentarmos as propostas de tradução dos textos selecionados. Por fim, faremos uma exposição das dificuldades próprias do processo de tradução com que nos deparámos e das estratégias que utilizámos para ultrapassá-las.

Palavras-chave: Propostas de tradução; Renard; *Coquecigrues*; Processo de tradução.

Abstract

This work is a translation project with commentary. We will propose a translation of brief texts written by Jules Renard, followed by a reflection on the translation process. The object is a collection of brief literary texts by Jules Renard, which we chose from the anthology, unpublished in Portuguese, *Coquecigrues* (1893).

We will start by introducing the life of the author of the source texts, Jules Renard, up until the publication of *Coquecigrues*, focusing on the literary context of his work. Jules Renard's diary – *Journal (1887 – 1910)* – will also be studied here, insofar that it sheds light on the author's worldview and on his approach to writing.

Afterwards, we will present the anthologies from which we selected the source texts. In the third part of this work, we will present the translations of the selected texts. Finally, we will identify and comment difficulties inherent to the translation process and the strategies that we used to surpass them.

Key-words: Translation project; Renard; *Coquecigrues*; translation process.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em especial: à Prof.^a Doutora Ana Matoso, por ter aceitado orientar este projeto de tradução e por toda a ajuda que me deu durante a sua realização; à Prof.^a Doutora Alexandra Lopes, por todas as reuniões que tivemos desde o início do mestrado, orientando-me e ajudando-me, sempre que precisei; e à Prof.^a Doutora Rita Bueno Maia, por toda a sua disponibilidade e ajuda não só durante o Seminário de Investigação, mas durante todo o ano letivo, e por me ter facultado obras necessárias à realização do presente trabalho.

Índice

Contents

| | |
|--|-----|
| Introdução..... | 6 |
| PARTE I..... | 14 |
| 1. Vida (até 1893) e obra de Jules Renard..... | 14 |
| 2. Apresentação de <i>Coquecigrues</i> | 25 |
| PARTE II..... | 52 |
| 1. Estado da arte..... | 52 |
| Sobre como traduzir..... | 52 |
| Traduções de obras de Jules Renard em português europeu..... | 63 |
| 2. Propostas de tradução dos textos seleccionados..... | 64 |
| 3. Dificuldades e estratégias tradutórias..... | 115 |
| Conclusão..... | 130 |
| Bibliografia..... | 134 |

Introdução

O presente trabalho consiste num projeto de tradução com comentário. O seu núcleo consiste na tradução, de francês para português europeu, de um conjunto de textos breves de Jules Renard (1864 – 1910), escolhidos por nós dentre da coleção *Coquecigrues* (1893).

O projeto é composto por duas partes estruturantes. Na primeira parte, dar-se-á a conhecer, em traços gerais e até 1893, a vida de Jules Renard e as obras que publicou até esta data. Na medida em que são pertinentes para a nossa discussão, faremos também referência a outras obras que o autor publicou após 1893. De seguida, faremos uma exposição sobre aspetos que nos parecem fundamentais da obra *Coquecigrues*. Na segunda parte deste projeto, faremos uma breve reflexão sobre as propostas de alguns teóricos da tradução sobre diferentes métodos de (bem) traduzir textos literários. A finalidade será a de apresentar o pano de fundo teórico-conceptual a partir do qual fomos desenvolvendo o nosso pensamento sobre a prática da tradução e, por conseguinte, a nossa abordagem à tradução dos textos de Jules Renard. De seguida, serão apresentadas as nossas propostas de tradução. Por fim, na última parte, iremos expor e comentar os desafios inerentes ao processo tradutório e as estratégias adotadas para tentar superá-los.

Ao longo deste trabalho, citaremos, com frequências, passagens do diário de Jules Renard, as quais serão identificadas com a respetiva data, de modo a facilitar a sua consulta, independentemente da obra que se tenha à disposição.

Contextualização e relevância do projeto

Jules Renard nasceu em 1864, um pouco antes da Guerra Franco-Prussiana, e morreu em 1910, um pouco antes de a Primeira Grande Guerra eclodir. Ainda que não tenha experienciado a guerra, o ambiente de confronto entre a França e a Prússia está presente no seu diário, no qual o autor aponta, com humor: «Le comble du patriotisme: fuir un ciel bleu de Prusse» (11/10/1887). Quando Renard começa a publicar, a escola naturalista já estava em declínio: tem 5 anos quando, em 1869, é publicado *L'Education sentimentale* de Flaubert; 16 quando Zola publica, em 1880, *Le Roman experimental*; e 23 quando, em 1887, aparece, no *Figaro*, o *Manifeste de la Terre*, escrito por um grupo de jovens naturalistas desgostosos com as «imundices» escritas por Zola em *La Terre*. Em

1888 e com 24 anos, publica a expensas próprias a sua primeira obra em prosa, *Crime de Village*, uma coleção de novelas.

Renard começa, assim, a sua carreira literária, numa altura em que o romance francês, em particular, e a literatura, no geral, se encontram num impasse (Décaudin, M. e Leuwers, D., 1996, 80 e ss.). Em 1892, quando o naturalismo e o seu programa de denúncia social já não servem para convocar os jovens artistas a apresentar a sua versão da realidade, e o novo “-ismo” é ainda omissivo, Jules Renard publica *L'Écornifleur*, o romance com o qual se despede do realismo e das fórmulas narrativas herdadas. No dia 29 de julho de 1891, escreve no seu diário, «L'Écornifleur, c'est l'histoire d'un jeune homme insupportable qui parle tout le temps et ne prouve rien».

Henri, o protagonista, um jovem poeta falhado, paralisado na criação dum romance, parasita junto de uma família burguesa. Fá-lo, na cidade, em Paris e, na praia, em Barfleur. E não a larga, senão ao final de uma cinquentena de capítulos, que não ultrapassam, cada um, as duas ou três páginas. Estamos, assim, longe dos preceitos de Zola, mas também do que o próprio Jules Renard tinha feito até então. No dia 7 de outubro de 1891 transcreve no seu diário os comentários de dois colegas de profissão acerca da sua ânsia em ler um romance de Renard «Schwob: “Oui, publiez *L'Écornifleur*. On vous attend. Tout le monde prétend que vous manquez d'haleine. Rosny me disait ce soir: ‘Oui, sa supériorité dans les petites choses est incontestable, mais il faudrait le voir dans les grosse’». Até 1891, Renard publicara, maioritariamente, pequenos textos em jornais, depois de uma plaqueta de poesia em 1886 e uma coleção de novelas em 1888. Considera-se, pois, que o início da sua carreira literária data de 1890:

C'est l'année qui marque les véritables débuts littéraires de Jules Renard. La collaboration régulière au *Mercure de France*, la fréquentation du milieu Vallette-Rachilde, la rencontre de Coppée, d'Huysmans, d'Alphonse Daudet, d'Émile Bergerat, de Jean Ajalbert, de Barrès, les éloges et l'accueil cordial de Lucien Descaves ; l'adieu à la poésie (septembre) et la publication de *Sourires pincés* (octobre) sont autant de faits qui permettent de voir dans l'année 1890 la première année de la carrière de Jules Renard – qui devait durer vingt ans. (Guichard, 1965, xxxiii)

Creemos, deste modo, ter uma primeira e boa razão para ler, estudar e traduzir Jules Renard: é um autor que escreve e *pensa o escrever* na encruzilhada literária finissecular. Fá-lo entre os escombros do naturalismo, entre as construções misteriosas e sugestivas do simbolismo. O subjetivismo deixado de parte pela análise científica, determinista, do ser humano e da sociedade reconquista um lugar de destaque, num ambiente decadentista. Se

a necessidade de renovação literária é clara, o mesmo não se pode dizer da sua direção. Jules Renard traça no seu papel um caminho autónomo, um estilo próprio, numa prova de independência intelectual e artística. Ao escritor, crítico literário, futuro editor da sua obra e amigo, Henri Bachelin, declarou: «Je n'appartiens à aucune école...» (Bachelin, 1909, 15). No dia 13 de setembro de 1887, anota no seu diário: «Le plus artiste ne sera pas de s'atteler à quelque gros œuvre, comme la fabrication d'un roman (...); mais le plus artiste sera d'écrire, par petits bonds, sur cents sujets qui surgissent à l'improviste, d'émettre pour ainsi dire sa pensée». É isso que Renard fez, nomeadamente, em *Coquecigrues*: aborda temáticas tão diferentes como a caça, a vida militar, a vida no campo, o modo de vida da burguesia, as festas... Por vezes, lemos tão-só narrativas que nem uma verdadeira trama implicam, como, por exemplo, em *La Partie de Silence*: depois de jantar, uma família queda-se em silêncio. A curta dimensão das narrativas de Renard deve-se, igualmente, ao estilo lacunar do autor, ao uso económico que faz da palavra. Um dos traços distintivos da sua escrita é, precisamente, a ausência de descrições exaustivas, em preterição de descrições, diríamos, impressionistas: «Je prétends qu'une description qui dépasse dix mots n'est plus visible» (16/06/1896). Note-se como esta consideração, à semelhança de outras de que ainda faremos uso, é posterior à publicação de *Coquecigrues*. No entanto, encaramos estes espaçamentos temporais como prova da estabilidade de que gozam alguns dos principais ideais literários do autor.

O estilo, ou a busca por um novo estilo, é uma constante na obra diarística e literária de Jules Renard. Vejamos alguns exemplos de como esta questão é premente para o jovem criador, e como ele recorre a diferentes formulações, umas mais aforísticas do que outras: «Un style blanc» (01/08/1890); «Le style vertical, diamanté, sans bavures» (11/11/1887); «Avoir un style exact, précis, en relief, essentiel, qui réveillerait un mort» (29/05/1898); «Je veux me faire un style clair aux yeux comme une matinée de printemps» (06/11/1898). Eis aqui outro aspeto que confere um interesse potencial neste projeto de tradução: o desafio de traduzir um autor que sopesa cada palavra, que lima cada frase. Não é por acaso que para Jean-Paul Sartre, futuro leitor de Renard, a questão do estilo se impõe como chave de leitura para uma obra que o filósofo entende como sendo singular: «Il a cru toute sa vie que le style était l'art de faire court» (Sartre, 1947, 296). Tendo em vista esta singularidade constitutiva da obra de Renard, a sua deliberada brevidade e concisão, devemos, enquanto tradutores de Renard, manter inalteradas as suas construções frásicas? Ou devemos, antes, reconstruí-las na base duma equivalência dinâmica? À minúcia do autor deve corresponder, na mesma medida, a cautela do

tradutor? O presente projeto não deixa de ser uma tentativa de resposta prática a estas questões metodológicas e teóricas.

A pertinência do presente projeto assenta ainda, queremos acrescentar, no reconhecimento literário de que Jules Renard goza. Certo, não é um dos grandes e conhecidos nomes do século XIX, para quem as histórias da literatura francesa reservam lugares de destaque. Mas teve assento na Academia Goncourt. O seu *Poil de Carotte* (1894), para além de adaptado por si ao teatro em 1900, foi, mais tarde, adaptado ao cinema e animado para os mais novos. Nas palavras de Bachelin, «Si les classiques sont ceux qui ont exprimé des vérités générales dans un langage parfait, Renard est, à coup sûr, un classique» (Bachelin, 1909, 49). Em que sentido é então Renard um clássico? Em dois sentidos, diremos, na esteira de Henri Bachelin: no dos ponteiros do relógio, pois a sua obra continua a ser lida e estudada no século XIX; e no sentido contrário, pois a sua escrita, apesar de inovadora, não é inaudita: «Moi, changer quelque chose au style de La Fontaine, de La Bruyère, de Molière? Pas si bête!» (20/11/1896). Podemos dizer assim que o *estilo* que o autor prefere e ao qual aspira é o dos clássicos.

Temos, destarte, inovação e renovação em Jules Renard. Se Renard pode ser considerado um clássico, nos dois sentidos acima apontados, foi, também e segundo Sartre, o precursor de uma nova literatura – a literatura do silêncio – e, por isso, inovou. Trouxe, do século XVII, princípios e jeitos literários que, no momento em que escreveu, não eram a prática corrente e, por isso, renovou. O programa de renovação do idioma literário francês é assumido de modo consciente pelo autor. Vejamo-lo condensado numa das entradas do seu diário: «Un La Bruyère en style moderne, voilà ce qu’il faudrait être» (21/10/1889). Veremos que na sua obra e no seu diário, abundam máximas, aforismos, juízos de valor, escrutínios morais de si e dos outros. Em todo o caso, o objetivo de Renard nunca é deixar um testemunho objetivo, distanciado, das pessoas do seu tempo, ou descrevê-las como objetos de análise científica. Renard deixa o *seu* testemunho, a *sua* visão daquilo que a vida lhe deu a ver: «(...) les éclairs de l’observation relèvent autant le monde observe que le moi singulier de l’observateur (...). L’instant exprimé est médité, recréé, “renardisé”» (Gougelmann, 2017, 654). Por exemplo, quando lemos *Histoires Naturelles* (1896), ficamos a saber mais sobre Renard, do que sobre a vida animal, a realidade sobre a qual se debruça. Mais do que descrever a realidade, Renard reinventa-a. Ou melhor, mais do que aspirar a oferecer uma imagem fiel da realidade que o rodeia, Renard quer reinventá-la.

Ora, a entrada de Jules Renard na Academia Goncourt é representativa da

mudança do paradigma literário francês do fim de século. Em 1907, Renard sucede a Huysmans: «Je suis fier d’être un des héritiers de Goncourt» (12/11/1907). Huysmans publicara em 1879 *Les Soeurs Vatard* e, enquanto discípulo de Zola, fizera parte do grupo de Médan. Porém, Huysmans afastara-se desta corrente: primeiro, ao escrever, em 1884, o escandalosamente “decadentista” *À Rebours*, sobre o qual escreveu, em 1903: «[Zola] me reprocha le livre, disant que je portais un coup terrible au naturalisme» (Huysmans, 1922, 18); depois, com a sua conversão ao catolicismo. No entanto, entre Huysmans e o nome que o sucede na Academia Goncourt, entre estes dois dissidentes do romance naturalista, não se verifica um qualquer alinhamento. Mesmo entrando em rutura com o projeto de denúncia social de Zola, rejeitando todos os princípios que até então tinham norteado a sua produção literária, em nenhuma fase do desenvolvimento posterior de Huysmans podemos ver uma aproximação ao programa que Renard punha em marcha. Do Huysmans naturalista, Renard distanciava-se pelo *estilo*: «Renoncer absolument aux phrases longues, qu’on devine plutôt qu’on ne les lit» (01/04/1892). Ora, para Renard, o traço distintivo da escrita de Huysmans é precisamente o antónimo do seu estilo breve: «Cette phrase de Huysmans, cette phrase-chariot. Il me semble, quand je lis, qu’on m’oblige à courir dans des ceps de vigne» (08/05/1891). Igualmente, o comentário que tecera acerca de *Les Soeurs Vatard* (1879) testemunha da sua pouca simpatia pela escrita do seu predecessor: «Les Sœurs Vatard, de Huysmans, c’est du Zola en zinc, du naturalisme en toc» (04/04/1889). Do Huysmans beneditino, distancia-se também pelo seu afastamento absoluto das práticas religiosas: «Ma religion m’est tombée comme une peau» (30/03/1903).

Esta independência intelectual de Renard não lhe assegurou uma glória assinalável entre os seus leitores contemporâneos. Renard esteve longe de conhecer a popularidade de Zola. Foi mais no seio da elite literária que Renard obteve o reconhecimento pela sua escrita. Este reconhecimento pelos seus homólogos, aprofundado com a publicação póstuma do seu diário, ganhou uma dimensão intertemporal. Como Sartre, também Proust, um dos inventores do romance moderno, refletiu sobre a escrita de Renard, salientando um aspeto que viria a estar, paradoxalmente ou não, no centro dos sete volumes que compõem a sua *magnum opus*: «Il est admirable parce qu’il ne cherche pas d’échappatoires (...). Lui approfondit, saisit la vérité cachée dans la sensation» (Proust, 1971, 397, *italicos nossos*). De facto, a escrita de Renard reflete o contacto do ser-humano com a realidade, o efeito desta sobre ele. A busca da verdade mencionada por Proust é um traço caracterizador da escrita e obra de Jules Renard. « La vérité n’est pas toujours

l'art. L'art n'est pas toujours la vérité, mais la vérité et l'art ont des points de contact : je les cherche» (07/05/1902). É pela observação que alcança a verdade – e isto, sem confundir uma com a outra. Não se confundem, porque a verdade de Renard não é objetiva, nem exterior a si. A verdade surge da convergência entre a observação e a criatividade subjetiva do escritor. Sem um substrato real para sustentá-la, a escrita de Jules Renard desmorona-se: «Le réalisme! Le réalisme! Donnez-moi une belle réalité: je travaillerai d'après elle» (30/05/1890). A escrita implica, em Renard, uma necessária imersão na vida: Renard demora-se a contemplar a natureza, a ver e ouvir os outros, porque essa atenção ao que vê, escuta e percebe em seu redor é uma etapa necessária à sua escrita. Por outro lado, Renard só pratica este tipo de escrita, porque é a que mais naturalmente se adequa ao seu temperamento:

Tu te dis : avant d'écrire, il faut voir. Flâner, c'est travailler. Il faut apprendre à tout voir, le brin d'herbe, les oies qui crient dans les étables, le soleil couchant, la queue du soleil couché qui s'étend rosée et pourpre sur tout l'horizon comme un voile déplié où se pose l'arc de la lune. Tu t'emplis de tableaux, les deux mains dans tes poches (...). (31/07/1888)

A realidade com que trabalha é a sua, a que conheceu na primeira pessoa, e que recria, lembrando-a e escrevendo-a: «Mon imagination, c'est ma mémoire» (06/06/1900). É a memória como motor da criação literária. Mais proustiano será difícil, atrevermo-nos a acrescentar, não obstante as diferenças estilísticas radicais com que os dois autores recriaram “o tempo perdido”, deram forma à «verdade escondida da sensação».

Assim, a família Lepic, em *Poil de Carotte*, é a família Renard. A infância dramática de *Poil de Carotte* é a de Jules Renard. O casal Galbrun, que conheceu aos 22 anos e com quem passou uma temporada em Barfleur, passa a casal Vernet em *L'Ecornifleur*.

Como sugere Bachelin, a junção da brevidade à observação atenta resulta, em Renard, na escolha minuciosa dos traços essenciais do objeto observado: «Son regard rapide, actif, intelligent, sait accrocher au passage l'essentiel» (Arnauld, 1910, 8). Com efeito, não encontramos, em Renard, descrições exaustivas, nem de lugares, nem de personagens, ou uma trama romanesca ao serviço do impulso ensaístico, ao jeito, por exemplo, de um Huysmans tardio, seu contemporâneo. Renard dá-nos a conhecer personagens singulares e concretas, cuja individualidade nos é desvendada por traços-chaves identificados por um escritor-observador. À sua maneira, afasta-se das descrições

rebuscadas, “montras de bijuteria”, e fica, propositadamente, fora das suas páginas todo o tipo de romantização de personagens femininas:

Les descriptions de femme ressemblent à des vitrines de bijoutier. On y voit des cheveux d’or, des yeux émeraude, des dents perles, des 14 lèvres de corail. Qu’est-ce, si l’on va plus loin dans l’intimité ! En amour, on pisse de l’or (05/11/1887).

A Henri Bachelin, Renard confiou o novo processo de “triagem” que lhe interessa explorar na sua escrita:

J’aurais pu, sur [les paysans], écrire un roman, des nouvelles. Mais cela ne m’intéresse plus. La nouvelle, le roman déforment fatalement la vie. (...) Ce qu’il faut, c’est faire de la peinture qui, tout en restant de la peinture, donne l’illusion de la photographie. Jamais un photographe n’éliminera du paysage, du visage qu’il «tire», les détails neutres, les expressions inutiles. C’est l’affaire du peintre, de l’artiste, qui choisit. Mes observations, je les ai choisies, triées. Elles n’ont plus rien que d’essentiel (Bachelin, 1910, 22).

A confusão, isto é, a união entre a realidade e a escrita em Jules Renard não pode ser mais bem ilustrada do que através do seu diário. Publicado postumamente, as suas primeiras palavras datam de 1887 e as últimas de 1910, ano da sua morte. Grande parte da sua popularidade posterior é devedora destes escritos íntimos. A história da sua receção literária veio dar-lhe razão, quando Renard sublinhou com humor o ponto em comum entre si e o porco: «Toi et moi, cochon, nous ne serons estimés qu’après notre mort» (01/10/1897). Através do seu diário, compreendemos melhor a relação do seu autor com a escrita. Mas não só: a sua personalidade emerge mais clara dessas linhas. As obras publicadas em vida e o *Diário*, ainda que não se confundam, prolongam-se reciprocamente: intimidade emocional; preocupação com o estilo; observação do mundo exterior e consequente criação de um novo e outro mundo; humor; pessimismo; Paris e a Nièvre; burguesia e camponeses – tudo isto está nos seus romances, nas suas novelas, nas suas peças, no seu diário.

E isto, cremos, é outro fator justificativo da pertinência da obra de Jules Renard. Revisita-la significa aceder também ao seu tempo e à sua gente, com as suas ideias e os seus costumes. Significa refletir sobre quais destes o tempo nos trouxe e sobre aqueles outros que nele se perderam. Ler Renard é ler a pequena história com “h” minúsculo, povoada de acontecimentos quotidianos, de inócuas anedotas que, não fosse a sua anotação, cairiam no esquecimento, não sairiam do desconhecimento. No diário, encontramos, por exemplo, Jules Renard embaraçado ao chegar ao atelier de Toulouse-Lautrec, a meio de

uma sessão de pintura com duas modelos desnudadas; ou Sarah Bernard, levando com uma limonada em cima, por causa de um *garçon* mal-ajeitado; ou ainda Tristan Bernard brincando com Jules Renard, dizendo-lhe que este só teria um busto na *Comédie-Française*, se fosse o próprio Renard a fazê-lo. A melhor parte é que estas graças não representam senão uma ínfima parte do diário. Enfim, são mais de 20 anos escritos neste diário, escritos em folhas que se transformam numa fronteira entre vida e literatura – que, simultaneamente, as une e separa.

Por fim, deixamos duas notas sumárias sobre duas questões, para nós, capitais: a da relevância da literatura; e a do valor intrínseco da tradução.

O presente trabalho é um projeto de tradução literária. Para nós, a tradução de literatura está intimamente ligada à circulação e difusão desta, ainda que a isto não se limite. Escolhemos livre, esclarecida e conscientemente traduzir literatura, porque cremos na sua relevância, por diferentes motivos. Para justificá-la, ainda que de modo necessariamente sucinto, dado a natureza e o escopo do presente trabalho, gostaria de referir o aspeto que o académico e crítico literário Antoine Compagnon sublinhou na sua lição inaugural no Collège de France em 2006, intitulada *La littérature, pour quoi faire?*:

Le texte littéraire me parle de moi et des autres ; il provoque ma compassion ; lorsque je lis, je m'identifie aux autres et je suis affecté par leur destin ; leurs bonheurs et leurs peines sont momentanément les miens. (Compagnon, 2006, 28)

Propomo-nos assim traduzir textos que nos oferecem uma mundividência diferente da nossa, e tornam a nossa vida mais rica. Adicionalmente, este enriquecimento dá-se por meio da linguagem, dum uso particular desta: «(...) la littérature – roman, poésie ou théâtre – m'initie supérieurement aux finesses de la langue (...)». Com este projeto de tradução, pretendemos contribuir para a circulação duma estreita parte da pequena contribuição de Jules Renard para o mundo da cultura.

Relativamente ao exercício de traduzir, consideramo-lo uma ação valiosa em si mesma, ou seja, independentemente de se estar a traduzir textos literários ou de outra natureza e não obstante a complexidade da questão da natureza do fenómeno literário, que não pretendemos discutir aqui. E isto, porque através deste exercício contribuimos para o melhor conhecimento das línguas em jogo, bem como para uma maior consciencialização acerca do modo como as línguas se relacionam entre si, atendendo ao jogo de influências que pauta esta relação. Além disso, ao dedicarmos um capítulo ao

comentário do processo tradutório, estamos a afirmar a visibilidade do tradutor e do seu labor. Para nós, a ação de traduzir pode ser levada a cabo de diferentes modos, seguindo princípios orientadores distintos. Quantas vezes decidimos por esta e não por aquela palavra ou expressão? Justificaremos, assim e no capítulo final, as nossas opções e confessaremos as nossas dificuldades. E deste modo, sublinharemos a já proclamada visibilidade do tradutor e do seu trabalho.

PARTE I

1. Vida (até 1893) e obra de Jules Renard.

A obra literária de Jules Renard e a sua vida estão interligadas: a sua escrita não extravasa os limites da sua vida. E, por *sua vida*, entendemos a sua vida interior e a que o rodeia, na esteira de Stéphane Gougelmann, em *Jules Renard, écrivain de l'intime* (2017, 103 e ss.).

E que vida é esta que rodeia Jules Renard? Seguindo a proposta de Gougelmann é, primeiro, a vida familiar: tanto a vida no seio da família em que nasceu, como no seio daquela que criou. Segundo, é a vida em Chitry, para onde foi com dois anos e onde viveu a sua infância, e em Chaumot, onde se instalou, a partir de 1896, com a sua mulher e filhos. Terceiro, é a vida no campo e a vida dos animais da qual se sentiu sempre tão próximo e que sempre o maravilhou, tanto em Chitry como em Chaumot, ambos no departamento da Nièvre. Quarto, é a vida parisiense, de cunho intelectual, nas suas vertentes artística e mundana. Quinto, é a vida burguesa, que o próprio Jules Renard levou, mas que nem por isso deixou de ser objeto de palavras críticas e trocistas.

Tudo isto é vida e tudo isto é obra. Falar e refletir sobre uma é falar e refletir sobre a outra. Sem pretensão de traçar uma biografia exaustiva de Jules Renard, proponho-me a apresentar, por ordem cronológica, alguns eventos marcantes do seu percurso de vida até à publicação de *Coquecigrues* (1893), de modo a evidenciar a importância que tiveram na sua criação literária, incluindo em escritos publicados depois desta coleção. Daremos,

assim, prova de que Jules Renard concretizou a sua máxima sobre a natureza intimista da (sua) escrita: «Il y a les conteurs et les écrivains. On conte ce qu'on veut; on n'écrit pas ce qu'on veut: on n'écrit que soi-même» (01/05/1899).

Jules Renard viveu dos 2 aos 11 anos em Chitry-les-Mines, onde o pai, François Renard, exerceu as funções de *maire* (o equivalente a presidente da câmara municipal). Aos 11 anos, entrou no liceu de Nevers, passando a viver, enquanto aluno interno e como o seu irmão Maurice, no instituto Saint-Louis até 1881, ano em que partiu para Paris.

Estes primeiros anos da sua vida são a base factual de *Poil de Carotte*. Publicado pela primeira vez em 1894, é a obra mais conhecida de Jules Renard. Trata-se, não de um romance, mas sim de um conjunto de textos justapostos, que narram diferentes episódios da vida de *Poil de Carotte*: criança solitária, *isolada* no seio da família que o rodeia e da qual quer escapar. Em 1902, surgiu uma nova edição de *Poil de Carotte*, com novos episódios e algumas depurações estilísticas. Assim, podemos afirmar que *Poil de Carotte* é um livro que foi *sendo* escrito e que Jules Renard podia ter continuado a escrever: «Poil de carotte, on pourrait indifféremment le réduire ou le prolonger» (27/09/1894). Os textos que consubstanciam *Poil de Carotte* não eram todos inéditos. Além de textos publicados avulsamente em jornais e revistas, nove textos já tinham aparecido em *Sourires pincés*, publicado em 1890.

Jules Renard abordou uma série de temáticas diferentes ao longo de *Poil de Carotte*, ilustrando-as através de diferentes episódios, que põem em evidência as relações no seio da família Lepic. Porque conhecer as histórias de Poil de Carotte significa conhecer melhor Jules Renard, eis alguns exemplos de episódios que traduzem o ambiente familiar em que cresceu o escritor e que marca o tom da sua obra.

Em *Les poules*, o primeiro episódio de *Poil de Carotte*, já de noite, a Sra. Lepic pergunta aos seus filhos Félix e Ernestine se podem ir lá fora fechar a porta das galinhas. Ambos dizem que não: Félix não está ali para tomar conta das galinhas e Ernestine tem medo. Imediatamente e depois de autocensurar a sua parvoíce, quiçá ironicamente, a Sra. Lepic ordena a Poil de Carotte que vá fechar as galinhas. Ordena: não pede, nem sugere. Se o medo de Ernestine a escusa, o de Poil de Carotte é utilizado para manipulá-lo:

— Mais, maman, j'ai peur aussi, moi.

— Comment ? répond madame Lepic, un grand gars comme toi ! c'est pour rire. Dépêchez-vous, s'il te plaît! (Renard, 1925-1927, vol. 6, 8¹).

Finalizada a tarefa, orgulhoso de ter estado à altura do desafio e acima do medo, Poil de Carotte, bem direito e sorridente, espera pelos aplausos. *Hélas!* Os irmãos não levantam sequer os olhos das suas leituras e apenas a mãe lhe oferece um valiosíssimo prémio: passar a fechar as galinhas todas as noites, dali em diante.

Em *Le pot*, a maldade da mãe, mais do que a sua insensibilidade, volta a ser posta em evidência. Durante a noite, Poil de Carotte fez “xixi na cama” e na lareira do quarto. A porta trancada e sem o bacio debaixo da cama – «Quoique madame Lepic puisse jurer le contraire, elle oublie toujours d'en mettre un» (Renard, vol. 6, 17) –, Poil de Carotte, depois de um sem-número de contrações e esforços vãos, não pôde senão ceder à necessidade que o corpo lhe impunha.

No dia seguinte, quando a mãe entra no quarto e sente o mau cheiro, Poil de Carotte lança mão do seu mais sólido argumento: «J'étais malade et il n'y avait pas depot» (Renard, vol. 6, 18). A estas palavras, a Sra. Lepic chama-o de mentiroso, sai do quarto, volta a entrar e esconde, sem que o seu filho veja, um bacio debaixo da cama. Paraterminar o seu pequeno e cruel teatro, a mãe de Poil de Carotte interroga-se à frente delee num ato de autocomiseração: «Qu'est-ce que j'ai donc fait au Ciel pour avoir un enfant pareil?» (Renard, vol. 6, 18).

Em *Poil de Carotte*, a perversidade da mãe e a sua histórica necessidade de controlo absoluto sobre o seu filho mais novo não são impedidas pelos restantes familiares, que se quedam numa passividade revoltante para o leitor. Em *Les Perdrix*, o Sr. Lepic volta da caça e os filhos, cada um com a sua função, ajudam-no a organizar as peças que abateu. A Poil de Carotte cabe, especialmente, a tarefa de matar as perdizes feridas: «Il doit ce privilège à la dureté bien connue de son cœur sec» (Renard, vol. 6, 9). Como não gosta desta tarefa, pede para mudar: mas a mãe não deixa. Esforça-se, então, por matar as perdizes que se esforçam por sobreviver: «Pris de la rage d'en finir, il les saisit par les pattes et leur cogne la tête sur le bout de son soulier ». Depois de obrigado a matar, é julgado por tê-lo feito: «Oh ! le bourreau ! le bourreau ! s'écrient grand frère Félix et sœur Ernestine» (Renard, vol. 6, 10). Apenas o Sr. Lepic não o critica. Mas também não o defende: «M. Lepic, un vieux chasseur pourtant, sort éccœuré» (Renard,

¹ Doravante, as citações de excertos dos volumes que constituem a obra *Les Oeuvres Complètes de Jules Renard*, publicados entre 1925 e 1927 por Henri Bachelin, terão a seguinte forma simplificada: Renard, vol. x, parte y: (página) w.

vol. 6, 11). Esta reação simboliza bem o carácter melancólico e a presença lacónica do pai de Poil de Carotte.

Em todo o caso, a figura paternal não se limita a uma resignação muda. O Sr. Lepic é, não obstante os seus defeitos, o herói de Poil de Carotte. As idas à caça, retratadas em «La chasse», «La mouche» ou em «La becasse», são um momento para o filho fazer o que pai faz – «M. Lepic est un marcheur infatigable. Poil de Carotte met un entêtement passionné à le suivre, sans se plaindre» (Renard, vol. 6, 11) – e se mostrar aos seus olhos. Apesar da sua personalidade distante, é o Sr. Lepic (e não a sua mulher) que faz visitas surpresas a Félix e Poil de Carotte, internos na instituição *Saint-Marc* (o equivalente ficcional da instituição *Saint-Louis*, onde Jules Renard e o seu irmão mais velho Maurice estudaram).

Além disto, o Sr. Lepic é o único capaz de enfrentar a Sra. Lepic. Em «*La mie de pain*», a família está à mesa. Por norma, as refeições são rápidas e mudas. A Sra. Lepic, que normalmente apenas se dirige ao cão, pede ao Sr. Lepic uma “migalha de pão” (no sentido de um pouco de pão) para terminar a sua compota. Este, que tem o pão perto de si, pega numa migalha de pão (levando à letra as palavras da Sra. Lepic) no fundo do seu prato e atira-a à cara da sua mulher: «au nez de ses fils et de sa fille on la [Mme. Lepic] traite comme la dernière des dernières!» (Renard, vol. 6, 33).

Estes exemplos servem para ilustrar a dimensão simbólica dos textos de *Poil de Carotte*, a qual é realçada pela escrita lacónica de Jules Renard. Os episódios narrados evidenciam, por regra, características-chave de cada personagem; estas, caracterizadas com escassos traços, ganham, por esta mesma razão, uma dimensão caricatural. Na generalidade da sua obra, Renard não descreve as suas personagens de forma exaustiva. Antes, opta por sublinhar apenas alguns traços, realça algumas características. Através desta representação parcelar e, por conseguinte, intensificada da realidade, Renard está, implicitamente, a colocar-se no papel de criador, pois é ele quem escolhe as faces das suas personagens que quer dar a conhecer. Em todo o caso, fá-lo com um certo sentido de dever, nomeadamente o dever de dizer a verdade, ainda que reconheça o carácter fugitivo desta:

... Nos « anciens » voyaient le caractère, le type continu... Nous, nous voyons le type discontinu, avec ses accalmies et ses crises, ses instants de bonté et ses instants de méchanceté. Cette prétention de faire vrai, qu'ont eue tous les grands écrivains, nous l'avons plus forte de jour en jour. Mais approchons-nous de la vérité ? Demain ou après-demain nous serons faux, et ainsi de suite, jusqu'à ce que cet univers soit las d'être inutile. (29/02/1892)

Por último e em especial, o próprio nome de Poil de Carotte traduz muito mais que a cor do seu cabelo: «Pourquoi l'appellez-vous Poil de Carotte? À cause de ses cheveux jaunes? — Son âme est encore plus jaune, dit madame Lepic» (Renard, vol. 6, 142). Poil de Carotte deixa de designar aquele rapaz ruivo, cabelo de cenoura, para ser sinónimo de “ovelha negra”, de “patinho feio”: «Il y a des Poil de Carotte parmi les petits poulets. J'en vois un que sa mère chasse de dessous ses ailes, simplement peut-être parce qu'il a une tache noire mal placée au goût de sa maman » (08/06/1901). Neste sentido, o escritor não pretende retratar ou reproduzir fielmente a sua infância, seguindo uma cronologia factual. O seu objetivo é outro:

Poil de Carotte fonctionne comme un apologue autobiographique, une métaphore signifiante de soi. Mais, dans le livre, l'histoire racontée ne produit pas exactement l'histoire vécue, elle traduit un sens que l'écrivain a pu délimiter *a posteriori* en méditant sur la vie. (Gougelmann, 2017, 226)

Através de narrativas curtas, Jules Renard conta o longo e tortuoso caminho que a sua personagem principal tem de percorrer para se emancipar da sua própria família. De episódio em episódio, Poil de Carotte aprende, evolui, cresce. E, inevitavelmente, revolta-se: em «La Révolte», o penúltimo episódio do livro, Poil de Carotte consegue, finalmente, opor-se à sua mãe e dizer-lhe “não!”.

Passada a infância e pré-adolescência em que se baseou para compor o seu *Poil de Carotte*, Jules Renard vai para Paris e ingressa no liceu Charlemagne. Em 1882, passa a primeira parte do *baccalauréat* e, no ano seguinte, passa na segunda parte. No entanto, o seu futuro não está bem definido. Em 1883, contrariamente à vontade dos pais, decide que não quer ser professor e opta por começar a trabalhar, na esperança de que o seu destino acabe, inevitavelmente, por se tornar evidente. Presença assídua dos cafés literários, começa a colaborar em pequenas revistas e jornais.

É neste ano de 1883 que Jules Renard conhece a atriz da Comédie-Française Danièle Davyle, que recitará o seu poema, *les Roses*. Para além de ser a voz da sua poesia, será a (inspiração para a personagem) Blanche da sua peça *Plaisir de rompre*, publicada em 1898. De facto, Jules Renard fez da poesia o seu bilhete de ingresso na cena literária parisiense. A 24 de novembro de 1884, escreveu à sua irmã, Amélie: «Ne crois pas que j'ai l'intention – cette intention vient quelquefois, – d'être poète. Je fais cela pour que les salons s'ouvrent. On n'y lit pas de prose : il faut bien présenter des vers » (Renard, vol.

16, 44). Se, em 1886, publica, a expensas próprias, um opúsculo intitulado *les Roses*, em 1890, publica, em *la Plume*, o artigo *Un de moins*, no qual declara o seu fim enquanto poeta. Porém, embora tenha deixado de escrever poesia, em sentido formal, nunca deixou cair o epíteto “poeta”. Nunca deixou de atribuir muito valor aos *petits poèmes en prose*, como não deixou a sensibilidade própria de quem escreve poesia – «Il faut regarder la vérité en poète» (01/08/1898) – e a vontade de ser visto, pelos outros, como poeta – «Je voudrais être en prose un poète qui se regrette» (18/10/1891). Jules Renard trabalhou a sua prosa, como se de um poema se tratasse, depurando a forma, ajustando-a *sur mesure*, evitando as frases balofas, numa busca pela expressão perfeita de cada pensamento – «une phrase qui vibre court, comme un fil de fer trop tendu» (30/12/1897).

A peça *Le Plaisir de rompre*, de um só ato, baseia-se no fim da relação entre Jules Renard e a atriz Danièle Davyle, sua amante, face à iminência do casamento do escritor com Marie Morneau, que durou até à sua morte. Este episódio, porém, já tinha sido objeto de recriação literária em *Rupture*, da secção intitulada *Daphnis, Lycénion et Chloé* da coleção *Coquecigrues*, publicada em 1893. Esta antologia, à semelhança de *la Lanterne sourde* e *Bucoliques*, também é composta por outras lembranças que datam desta altura: em novembro de 1885, Jules Renard começa o seu serviço militar em Bourges, que durará um ano. Desta experiência resultam, nomeadamente, os contos *le Bon Artilleur*, *Avril* e *De garde*. Estes exemplos ilustram cabalmente a relação que Jules Renard estabelece entre a imaginação, o passado e, conseqüentemente, a escrita: «Je n’ai qu’une imagination rétrograde. Je n’imagine que le passé» (07/07/1897).

Se, como vimos, 1886 foi o ano da sua primeira publicação (*les Roses*), foi também o ano da experiência em que se baseia o único romance que publicou, *l’Écornifleur* (1892). A partir de dezembro, o escritor começa a dar-se com o casal Galbrun, que transformará em casal Vernet na sua obra. Em agosto de 1887, ano de que datam as primeiras páginas do diário de Jules Renard, os Galbrun convidam Jules Renard a passar esse mês em Barfleur, onde o grosso da trama de *l’Écornifleur* se desenrola.

L’Écornifleur é, em grande medida, um livro sobre livros – «c’est un roman qui proclame la fin du roman» (Gougelmann, 2017, 67) –, um romance sobre um poeta. Um poeta que trava conhecimento com um burguês de quarenta anos, que ocupa um cargo de direção numa empresa industrial e que, nessa medida, tem tudo o que o poeta Henri não tem: dinheiro. Não obstante, é um sinalagma perfeito que os une: do mesmo modo que Henri tem sede de conforto material, o Sr. Vernet tem sede de originalidade: «J’aime

tout ce qui est original!» (Renard, vol. 2, parte 1, 11). É esta reciprocidade de interesses que mantém o casal Vernet e o poeta Henri unidos.

Observador, oportunista e mentiroso, Henri conquista o Sr. Vernet. Diz-lhe que escreve para alguns jornais, sob pseudónimos. Inventando-os à medida que prossegue a sua mentira, o Sr. Vernet confessa reconhecer um deles... «Le coup est porté. Je suis de ceux qui écrivent dans les journaux. M. Vernet se rapproche de moi» (Renard, vol. 2, parte 1, 14). Depois de lhe dizer que também escreve livros, Henri oferece ao Sr. Vernet o seu verdadeiro cartão de visita:

(...) une plaquette d'une centaine de vers, luxueusement éditée aux frais de cette honorable famille que j'ai quittée. J'en ai toujours un exemplaire sur moi. C'est un en-cas préparé pour liaison immédiate (Renard, vol. 2, p.1, 15).

Em troca, o Sr. Vernet convida-o a ir tomar café a sua casa, no domingo seguinte. É o início do parasitismo. Tal como Jules Renard, que passara a jantar quase todos os dias em casa dos Galbrun, Henri vai passar a ter um lugar à mesa reservado para si: «Mon couvert est toujours mis, c'est-à-dire qu'on se dépêche de le mettre dès que je sonne» (Renard, vol. 2, p.1, 26).

Este casal, por não ter filhos, nem cultura literária, é o hospitaleiro perfeito para o parasita Henri, que tem a sorte, aos olhos da Sra. Vernet, de se dedicar à arte. Henri é objeto de uma idealização fundada no desconhecimento. O Sr. Vernet diz-se incapaz de distinguir um bom livro dum mau e a sua mulher, apesar de ler um pouco nos tempos livres, confessa não saber quem são Baudelaire e Verlaine. Já presença assídua em casa dos Vernet, Henri declama os seus próprios poemas. E é a esta mesma Sra. Vernet, ignorante de Baudelaire e Verlaine, que pretende assegurar Henri do seu talento poético: «— Savez-vous que vous êtes un vrai poète? me dit Mme Vernet en hochant la tête» (Renard, vol. 2, p.1, 26).

Para manter o seu lugar nesta mesa reconfortante e os olhos anfitriões postos em si, Henri, como bom poeta que é, não se faz valer senão de palavras. E, quantas vezes, não das suas, mas das dos outros: para se mostrar superior, recorre-se de um excerto de *l'Intelligence* de Taine, de uma ironia de Ernest Renan ou de um verso de Baudelaire. E aqui temos uma crítica mordaz: afinal, que outra utilidade têm os escritores, no seio desta burguesia capitalista, senão elevar aqueles que se apoiam nos seus livros para ficarem um pouco acima daqueloutros que não os leem?...

Talvez por serem tantas, as palavras de Henri acabam por ser vazias. Pelo contrário, Jules Renard escreve o que o herói do seu livro não consegue escrever – um romance – e fá-lo com poucas palavras. Em *l'Écornifleur*, Jules Renard prova as vantagens do “não dito” sobre o “tudo dito” naturalista. O uso comedido da palavra dá origem a uma narrativa lacónica, deixando, para o leitor, hiatos fecundos. Um destes ocorre na transição do capítulo XV para o XVI. No final do capítulo XV, testemunhamos Henri a recusar, firmemente e sem possibilidade de recurso, um convite, por parte do casal, para ir de férias junto ao mar: «N'insistez pas. (...) Quand je dis non, c'est non. Les affaires avant tout!» (Renard, vol. 2, parte 1, 43). Imediatamente a seguir, sem outras palavras pelo meio, encontramos o poeta, no comboio, a caminho do seu destino estival, na companhia de Sra. Vernet. A passagem direta de um episódio para o outro e a relação de incongruência entre ambos gera um efeito cómico que encontra neste intervalo narrativo toda a sua justificação.

Henri, a caminho de Barfleur, vai na companhia da Sra. Vernet, mas não só: vai, também, com «la Mer de Michelet, la Mer de Richepin» e «les Paysans de Balzac» (Renard, vol. 2, p.1, 44). Como um míope que não vê ao longe se socorre de óculos, Henri socorre-se dos seus escritores, que lhe permitem enxergar o mundo e, em especial, o mar. Henri depende dos livros para viver, sendo estes que lhe dão a mundividência que justifica a sua presença no seio da vida dos Vernet, ignorantes de literatura, mas sedentos de lirismo. E é com um desajustado sentimentalismo que a Sra. Vernet (não) observa o mar. No final do capítulo XVII, depois de ter chorado ao ver o mar e de maquilhagem estragada, a Sra. Vernet pergunta a Henri se está feia. O poeta, comove-se ironicamente com a situação e, de seguida, beija-lhe, numa cena de sentimentalidade gratuita, as luvas. Aqui, a realidade acre volta, finalmente, ao de cima e resfria as emoções: «Je lui baise le bout de ses gants décolorés et garde, aux lèvres, un goût de pâte graveleuse» (Renard, vol. 2, p.1, 50). A seguinte afirmação de Léon Guichard, especialista na obra de Renard, dobra a sua pertinência à luz destes episódios, que ilustram o distanciamento entre a idealização literária da vida e como esta verdadeiramente é:

C'est surtout dans *l'Écornifleur* que Renard s'est plu à rendre sensible l'écart qu'il regrettait de voir si grand entre la littérature et la vie. C'est là qu'il a le mieux montré la déformation infligée à la vérité par la tradition littéraire (...) (Guichard, 1961, 58).

Estes episódios ilustram, também, outro ponto importante: Henri não é Jules Renard. Enquanto Henri não diz senão os que os outros escritores já disseram, Jules

Renard aplica-se a escrever um romance como os outros nunca fizeram. A personagem e o escritor têm em comum alguns aspetos biográficos, mas sobretudo uma grande bagagem literária. Porém, Renard, ao contrário de Henri, lê muito para ir mais além. Numa altura em que escrevia *l'Écornifleur*, Renard redigiu no seu diário: «Je lis roman sur roman, je m'en bourre, je m'en gonfle, j'en ai jusqu'à la gorge, afin de me dégoûter de leurs banalités, de leurs redites, de leur convenu, de leurs procédés systématiques, et de pouvoir faire autre» (25/09/1889). Ao passo que Henri se assegura com *la Mer*, de Michelet, Renard, que reduz, praticamente, cada capítulo a uma página, utiliza-a como contra-modelo: «Michelet est le type du grand bavard. Il extrait d'une petite idée une grande page» (20/02/1889). É curioso como Jules Renard escreve um romance cuja forma diverge claramente do paradigma até então vigente e, desta forma, prova a sua capacidade, de que muitos duvidavam, em escrever este tipo de obras: «Mes amis m'attendent au roman, comme au détour d'une rue» (22/10/1891).

A partir deste romance, Jules Renard dedicou-se, com efeito, às «petites choses» (07/10/1891). Mas entre a experiência pessoal que serviu de base à história de *L'Écornifleur* e a sua publicação, apareceu, em 1888, *Crime de Village*, uma coleção de oito novelas. Se tirássemos o nome do autor da obra, nunca adivinharíamos que se trataria de Jules Renard. O autor, de obra em obra, desenvolveu e aprofundou um estilo próprio. Porém, este desenvolvimento foi progressivo e antes de os seus textos traduzirem o seu cunho pessoal e inconfundível, traduziram a marca das suas influências literárias: «C'est un travail curieux que de démêler chez un jeune les influences des arrivés. Que de mal on se donne avant de prendre son originalité chez soi, tout simplement !» (27/10/1887). Seguindo a análise de Léon Guichard (1961, 52) e Stéphane Gougelmann (2017, 33 e ss.), deteta-se em *Crime de Village* a influência de autores como George Sand, Flaubert, Maupassant, Daudet e Zola. A leitura desta coleção, mais que uma fruição estética, dá-nos o ponto de partida de Renard: uma escrita realista, na esteira dos grandes mestres da narrativa do século XIX. Foi sobre esta escrita realista que Jules Renard desenvolveu a sua estética pessoal: escrever tão-só a vida que o rodeia, reinventando-a em literatura por meio da sua sensibilidade e do trabalho rigoroso sobre a palavra: «Je suis un homme sensible que la vie blesse ou réjouit. Je n'ai pas le sang froid de l'observateur indifférent» (01/10/1906). É o efeito produzido pela realidade circundante que habitará as páginas dos seus livros. Interiorizada e reescrita, a realidade ganha uma novidade e um carácter inauditos que fazem de Jules Renard um verdadeiro criador, um escritor de pequenos poemas em prosa, como teremos oportunidade de ver.

Mas o ano da publicação de *Crime de Village* foi determinante para Jules Renard, principalmente por ter sido o ano em que se casou com Marie Morneau (também chamada Marinette ou Marinon pelo marido) e com quem passou a viver em Paris, numa casa da família Morneau sita em rue du Rocher, no 8º arrondissement. Sabemos que foi um casamento felicíssimo e que Renard tinha consciência da sua sorte em ter casado com esta mulher: «Dix-sept ans de mariage! Marinette y a résisté, et c'est ce qu'il y a de mieux dans ma vie» (28/04/1905). No entanto, também Marinette, à semelhança de Renard, sofreu com o carácter maldoso da sua sogra. Esta fingia esquecer-se de preparar o seu lugar à mesa, dava-lhe talheres sujos, chamava-lhe “a estrangeira”: «Et elle séparait, dans sa chambre les photographies de ses enfants de celle de sa bru, la laissait isolée, abandonnée, bien vexée sans aucun doute» (12/03/1889). Mais tarde, Jules Renard anotou à margem desta entrada: «C'est cette attitude avec ma femme qui m'a poussé à écrire *Poil de Carotte*».

No ano seguinte, em 1889, nasce o primeiro filho do casal, Jean-François Renard. No mesmo ano, o autor participa na criação, juntamente com outros homens de letras, do *Mercur de France*, sendo o seu principal acionista.

Em 1890 – Jules Renard tem 26 anos – é publicada a sua coleção intitulada *Sourires pincés*, que Léon Guichard apresenta nos seguintes termos:

Le vrai début de Jules Renard. Il offre cette disparate qui restera jusqu'au bout la marque de la plupart de ses livres, recueils de textes publiés d'abord dans les journaux et les revues, puis réunis quand ils sont en nombre suffisant pour former un volume, et ordonnés après coup (Guichard, 1961, 161).

Como mencionámos acima, foi nesta coleção que a personagem Poil de Carotte apareceu pela primeira vez. Todos os textos da secção *Pointes sèches*, bem como o texto *Les joues rouges* serão parte integrante da coleção *Poil de Carotte*. Este último texto baseia-se nos anos de internato de Jules Renard, juntamente com o seu irmão Maurice, na instituição *Saint-Louis*, durante os seus estudos liceais em Nevers. No seu artigo de crítica literária, Alfred Vallette adivinha com acerto a importância que a personagem Poil de Carotte terá na obra de Jules Renard: «son destin [de Poil de Carotte] est de jouer le “héros” d'un prochain roman de M. Renard» (Renard, vol. 1, 277).

Contudo, e como vimos, romances, Jules Renard só escreveu um: *L'Écornifleur*. Curiosamente, há também em *Sourires pincés* vestígios deste seu livro: o texto «La Mère de Cheveux» figurou num manuscrito de *l'Écornifleur* como um capítulo seu. No

entanto, o escritor acabou por lhe conceder um lugar próprio nesta coleção (Gougelmann, 2017, 45), sendo este um bom exemplo da autonomia potencial dos seus textos. A propósito, Renard comentou a natureza descontínua dos textos conformadores de *Poil de Carotte*: «Poil de carotte est un mauvais livre incomplet, mal composé, parce qu'il ne m'est venu que par bouffées» (21/09/1894). Seis dias depois, escreveu: «Poil de carotte, on pourrait indifféremment le réduire ou le prolonger » (27/09/1894).

A mesma matéria serve, portanto, para diferentes composições e outra manifestação desta reutilização de material literário foi a adaptação da novela «La Demande», ínsita na obra *Sourires pincés*, para o teatro. Foi Georges Docquois, ator e dramaturgo, que sugeriu este projeto a Jules Renard e assim, em 1896, é publicado o texto dramático *La Demande*. Este exercício de adaptação acabou por ser um traço fundamental dos textos dramáticos de Jules Renard:

Le dramaturge Renard ne se donne guère la peine d'inventer. À l'instar de nombre de ses contemporains, il s'est surtout contenté d'adapter ses récits à la scène : parmi ses huit pièces, sept sont des réécritures de textes antérieurs. Seul *Le pain de ménage*, comédie en un acte datant de 1898, fut rédigé directement sous forme dramatique. (Gougelmann, 2017, 361).

Nesta coleção deparamo-nos, igualmente, com outro exercício de reescrita que introduz a importante noção de *petits poèmes en prose* na obra de Renard: os textos narrativos *le bêcheur, l'herbe, l'affût, la vendange, le pêcheur à la ligne e les moineaux* são, respetivamente, a tradução dos poemas *Fac et spera, Le repas, Le chasseur, Après la vendange, Les poissons e La nappe*. Estes poemas, inéditos durante a vida do escritor, podem ser lidos no primeiro volume da obra completa de Jules Renard, organizada por Henri Bachelin. A escrita destas prosas poéticas – «ce travail délicat» (09/01/1905) –, a partir daqui, será uma constante na obra do escritor e encontrará, em *Histoires Naturelles*, a sua concretização por excelência.

Em 1892, ano da publicação de *L'Écornifleur*, nasce, no seio da família Renard, Julie-Marie Renard. Escrevendo não mais que sobre a sua vida, a sua mulher e os seus filhos acabaram por fazer parte da sua obra. A título de exemplo, em *Bucoliques* há três secções dedicadas aos filhos, que aparecem sob os nomes de Pierre e Berthe.

No texto dramático *Pierre et Berthe, Petit drame de jardin*, Berthe, de 2 anos, cai num pequeno balde de água quase vazio e é salva pelo pai, que passara o dia a rodear o lago do jardim com fios, para os filhos não caírem lá dentro. Como todo o cuidado é pouco, a mãe ensina Pierre, o filho mais velho, a reagir caso outro acidente semelhante

aconteça e diz-lhe que grite pelos pais e a empregada o mais alto possível. Mas Pierre não sabe quão alto isso é: «Comme quand j'ai tellement envie d'un joujou que ça me fait mal au ventre»? Exatamente: «Oui, c'est ça, ou plutôt, comme quand tu as mal au ventre la nuit et que tu nous réveilles, brusquement, d'un seul cri de douleur» (Renard, vol. 4, 100).

Depois deste pequeno drama, seguem-se duas secções intituladas, respetivamente, *Pierre* e *Berthe*, compostas de pequenos episódios anedóticos e frases engraçadas sobre cada um dos filhos. Como aconteceu com a filha de Jules Renard, Berthe, num destes episódios, aparece gravemente doente, com uma interminável febre de 40 graus. Para lhe dar ânimo, o pai traz-lhe, todos os dias, novos brinquedos e bonecas, com os quais, infelizmente, não chega a brincar: «Elle n'a plus la force de jouer» (Renard, vol. 4, 102). Os dias passam, a prateleira vai enchendo-se de brinquedos e os pais de incompreensão, tal como Pierre: «C'est pourtant à mon tour, dit-il, d'être malade» (Renard, vol. 4, 102). Renard concordaria, sem dúvida, com Fernando Pessoa quando este diz que «as crianças são o melhor do mundo».

Estes dois exemplos testemunham da riqueza da escrita de Jules Renard: ao escrever episódios concretos da sua vida, Jules Renard acaba por retratar experiências universais e intemporais. Quem não tem histórias engraçadas sobre o seu processo de aquisição da língua materna contadas pelos pais? E sobre esta ou aquela frase que denunciou uma compreensão do mundo completamente desajustada e, por isso mesmo, engraçada? Renard, observador, curioso e carinhoso, anota tudo isto e faz, destarte, literatura.

Chegamos, finalmente, ao ano de 1893, o da publicação de *Coquecigrues*. Por ser a coleção da qual seleccionámos os textos a traduzir, deter-nos-emos mais alongadamente sobre ela.

2. Apresentação de *Coquecigrues*

A coleção *Coquecigrues* foi publicada em fevereiro de 1893. Como a maioria dos contos de Jules Renard, certos textos desta coleção já tinham sido publicados em jornais. O texto dramático *Rupture* fora publicado no *Mercure de France*, em fevereiro de 1891, sob o título *Caquets de rupture*. Igualmente, os textos narrativos *la Clef* e *le Planteur modèle* já tinham aparecido no *Supplément du Figaro*, em junho de 1892.

Como vimos, até este momento, Jules Renard publicara quatro obras: *les Roses*, *Crime de village*, *Sourires pincés* e *l'Écornifleur*. *Coquecigrues* vem dar continuidade ao tipo de escrita de *Sourires pincés*. A diversidade temática, o tom irónico e humorístico, a concisão narrativa e a transformação literária da vida quotidiana pelo escritor são características comuns às duas coleções.

Em fevereiro de 1893, Jules Renard escreveu no seu diário: «Allier la plus plate réalité à la plus folle fantaisie» (01/02/1893). Podemos analisar o texto inaugural de *Coquecigrues* à luz desta máxima. A coleção começa com o conto *La Tête branlante*. Aqui, um idoso inofensivo espera com entusiasmo a vinda de um regimento. Apesar de fazer tudo para acolher os militares o melhor possível, acaba, traído pela sua cabeça tremida, por afugentá-los. Como bom anfitrião, o velho dirigiu-se para uns soldados que lavavam a sua roupa dentro do seu jardim. Contente, aproximou-se; os militares, medrosos, fugiram: «(...) sa tête oscillante le trahissait, effarouchait» (Renard, vol. 4, 10). Nesta narrativa, a realidade e a fantasia surgem lado a lado. Este conto, no limite da verosimilhança, invoca, não obstante, uma realidade da altura e que foi, também, a realidade de Renard: a vida militar. Vimos que Jules Renard fez um ano de serviço militar, em 1884. Depois, a 25 de agosto de 1891, partiu para passar 28 dias em Haute-Marne, outra vez no âmbito das suas obrigações militares.

O texto *La Caresse*, que não pertence a esta secção, tem na sua origem esta experiência militar. Neste texto, o foco é colocado nas partidas entre os militares que partilham a mesma camarata. O objetivo de Renard nunca é, já o sabemos, dar apenas a conhecer, com objetividade, uma realidade exterior a si. Neste conto, o ponto essencial da narrativa reside na reação neurótica da personagem principal a uma brincadeira entre colegas. O narrador aproxima-nos da vida interior de Avril: vemos de perto o seu estado emocional e como a intensidade deste lhe tapa os olhos, o impede de ver que ninguém se importa com o sucedido. Avril, vitimizandose, atribui um carácter especial e único a uma prática que é comum, uma praxe pela qual todos passam. Como Renard demonstra, as pessoas, aportando novidade e sentido, moldam a sua realidade. A situação só é fatídica, na medida em que *Avril* a torna fatídica:

Certes, la vie lui réserve d'agréables surprises. Plus tard, il lira des vers de fine poésie. Il entendra des chants d'oiseaux. Il pourra toucher du bout du doigt la peau élastique des femmes, respirer des fleurs, sucer des sucreries, et peut-être que ses yeux seront charmés par des élégances d'ibis roses, mais il n'oubliera jamais qu'une fois il a senti sur sa face la caresse d'un derrière d'homme. (Renard, vol. 4, 99)

O segundo texto da coleção, intitulado *L'Orage* (Renard, vol. 4, 11), conta-nos a reação de uma família face a uma noite de trovoadas. Estamos, outra vez, numa zona rural. Aqui, voltamos a assistir à relação contrastiva entre a realidade objetiva – uma noite de trovoadas – e o mundo interior das personagens – os medos e superstições da família: «La vieille (...) décroche le Christ et le donne aux deux petits, afin que, couché entre eux, ils les préserve»; «(...) elle (...) multiplie les signes de croix, comme si elle s'ôtait des toiles d'araignées du visage». Apesar de curtíssima, a narrativa alonga-se para além do seu último ponto final. E alonga-se, em concreto, na nossa imaginação que acompanha a família, apesar do fim do texto. Depois de a casa e o prado se iluminarem de clarões, vem um período de acalmia: no entanto, esta paragem não traz tranquilidade, pelo contrário: todos esperam que a trovoadas recomece, e o medo continua, ao contrário do texto, que termina. A descrição da cena não é mais que sugestiva e isso basta. Com o fim em aberto e a narração senão das ações e reações que transmitem o medo da tempestade, o narrador transmite-nos uma impressão sugestiva deste medo, e fica-nos a disparidade entre a imensidão e força da natureza, de um lado, e a pequenez física e impotência da família, do outro.

Pela leitura do diário de Jules Renard ficamos a saber que o escritor tinha um verdadeiro medo de tempestades: «Tu penses à la mort, avec effroi quand il tonne, sans peur quand il fait clair (...)» (31/07/1889). São várias as entradas do seu diário que têm por tema as noites de mau tempo. Dos tempos liceais, quando era interno na instituição Saint-Louis, recordou:

Les orages : M. Rigal, en robe de chambre, traverse les dortoirs. À chaque éclair on distinguait ses brandebourgs. Un enfant poussa un cri, les autres disparaissaient sous leurs draps. Le tonnerre était tombé sur l'hospice ; et cette croix, était-ce un paratonnerre ? (04/01/1894).

O autor anotou, também, a impressão visual deste fenómeno natural: «Le blanc cadavérique des maisons par temps d'orage, et le bleu de dents gâtées des fenêtres» (19/04/1894). E confessou o seu medo de tempestades: «Trop mangé, trop dormi, eu trop peur de l'orage» (01/01/1885); «L'orage. La force de cacher ses peurs à ses enfants» (09/07/1896). Socorrendo-se de um tema bastante pessoal, Jules Renard faz do seu medo o tema da narrativa, ao invés de inseri-lo numa outra e maior história, essa sim, “digna de ser contada”. Aos seus olhos, talvez, seria este um daqueles casos de comunhão entre a vida e a arte, que tanto procurou.

A esta originalidade temática, acrescentamos a originalidade estilística. Neste texto, surge um dos recursos expressivos mais utilizados por Jules Renard, a comparação: «Ensuite elle s'assied, le chapelet aux doigts, et multiplie les signes de croix, comme si elle s'ôtait des toiles d'araignées du visage». Comparando, Renard cria uma nova mundividência. «Oui, je crée de la vérité nouvelle. Sans ma faculté de la voir, elle restait chose morte. Car, l'observation, c'est de l'invention» (28/10/1901). Assim, não só Renard escreve sobre o que os outros não veem, como vê como os outros não veem.

Estes dois primeiros textos de *Coquecigrues* pertencem à primeira secção da coleção intitulada *Homuncules*. Os homúnculos são pequenos seres-humanos, criados (ficticiamente) pelos alquimistas da idade média, com poderes sobrenaturais. Jules Renard parece fazer uso do sentido figurado deste nome, fazendo referência a uma representação caricatural e diminuída do ser humano. Alquimista das palavras, transformaa realidade em literatura. Cada narrativa encerra um pequeníssimo universo, uma redomadiminuta onde vidas insignificantes se desenrolam através de eventos insólitos – «il n'ya dans la vie que de l'exceptionnel» (31/03/1894).

Em *Le Bon Artilleur*, assistimos ao delírio de um artilheiro no enterro da sua avó. Espada ao alto, põe o cortejo em movimento, imagina-se a cavalo – «Qu'est-ce qu'il a? Est-il fou?» – e esgrima no vazio. Por fim, acalma-se e, dirigindo-se à avó, grita: «Va, grand'mère, sois tranquille, je vengerai la patrie pour toi!...». Em *Le Planteur Modèle*, por seu turno, temos um soldado ferido em batalha que volta para a sua terra com uma perna de pau. Depois de um desencorajador período de inatividade, redescobre-se como um eficiente semeador, utilizando a perna de pau para fazer os buracos, onde deixa cair os feijões. Em *La Clef*, um casal idoso e avaro passa a vida a guardar o melhor possível a chave do armário. A procura pelo mais seguro esconderijo leva o velho a esconder a chave dentro da boca e a velha a ir lá buscá-la. Em *Le Gardien du Square*, o guarda de um jardim – fatidicamente frequentado por pobres e sem abrigos – faz depender a nobreza das suas funções da nobreza da gente que ali passa. Ao avistar um casal com bom aspeto, tem um vislumbre de esperança. Mas o casal passa, não para e deita por terra a elevação, ali tão próxima, do seu estatuto social, que recai ao nível da indigência. Em *Qu'est-ce que c'est?*, um criado passeia, de noite, um idoso que se comporta como uma criança e acaba por chamá-lo à atenção, como se de uma verdadeira criança se tratasse. Em *La Ficelle*, o avô Baptiste, para não pensar mais no seu recém-falecido irmão, acorda por dois soldos com Bulot que este durma no seu quarto, na cama do irmão, e ata-lhe um fio à perna, para puxar

sempre que deixe de sentir a sua presença. Por último, em *Les Trois Amis*, três excêntricos são recebidos para jantar em casa de uma senhora.

Debruçado sobre estes homúnculos, o escritor vê-los de bem perto e distingue as manias de cada um, deformadas pela sua lupa. Renard desvenda fantasias idiossincráticas apenas identificáveis aos olhos de quem observa as pessoas – e as personagens – com atenção.

A segunda secção é dedicada ao casal Bornet, personificação, como a relação de homofonia com o adjetivo *borné* indica, da obtusidade (ao quadrado) que Renard associa à classe burguesa. Como bom burguês, pela família em que cresceu e pela vida familiar que construiu, Jules Renard critica a burguesia, afinal de contas: «L'horreur des bourgeois est bourgeoise» (10/04/1889). São poucas as letras que separam os Vernet, de *l'Écornifleur*, dos Bornet e é com semelhante dose de humor e ironia que Jules Renard nos dá a conhecer este último. De resto, é neste tom que aborda esta classe social ao longo de toda a sua obra.

Tanto em *l'Écornifleur* como na crónica *Le Bourgeois*, o burguês é o contraponto do artista, por essência, único e criativo: «Le bourgeois est celui qui n'a pas mes idées» (Renard, vol. 2, p. 1, 14); «[les bourgeois] ont des goûts, des idées, dont la plus inattendue est de croire qu'ils ont des idées et des goûts» (Renard, vol. 3, p. 2, 22). Na peça *Monsieur Vernet*, adaptação dramática de *L'Écornifleur*, o senhor Vernet, conversando com a sua mulher, diz a certa altura: «Ah! Julie, aurais-tu fini par prendre, à force de vivre avec un bourgeois, comme moi, mes idées bourgeoises?» (Renard, vol. 9, 89). Esta homogeneidade burguesa é a temática de *Le Bateau à vapeur*, um dos quatro episódios da série dedicada aos Bornet em *Coquecigrues*. Neste texto, encontramos os Bornet numa casa de campo, vizinhos dos Navot. Se, para o artista, os burgueses são “os outros”, entre eles, são “os mesmos”. Prova disso é a amizade entre os dois casais, um autêntico jogo de espelhos: «Ils sympathisent au point de s'imiter» (Renard, vol. 4, 42). Entre eles, vigora um acordo tácito, reiterado a cada imitação, que proíbe o adjetivo “diferente” e eleva a imperativo categórico o nome “igualdade”, garante da previsibilidade: «Le bonheur des Bornet ne s'obtient qu'au prix d'un refus de l'inattendu et de l'insolite: univers borné que celui des Bornet! Règne de la bêtise» (Gougelmann, 2017, 202). Um dia, os Bornet pensam (erradamente) que os Navot compraram um barco sem os consultar: o contrato social foi quebrado, a amizade destruída – «Fiez-vous aux amis. Enfin!» (Renard, vol. 4, 44). Imediatamente, as críticas, no seguimento da quebra contratual e dos usos burgueses, encontram-se legitimadas: «Je ne les savais pas aussi

cachottiers (...) Je remarquais, ces temps derniers, qu'ils avaient l'air chose»; «ne leur donnons point la joie de nous surprendre. Restons indifférents»; «Bien petit, leur bateau à vapeur» ; «je n'oublierai de ma vie leur procédé» (Renard, vol. 4, 44 e 45).

A temática da amizade é abordada igualmente em *Le mur*, adaptação do capítulo VII da segunda parte do seu romance *Les Cloportes*, publicado postumamente em 1919. Renard conta-nos a amizade turbulenta entre a Morvande e a Gagnarde, que ficavam sempre desavindas durante oito dias, em cada estação do ano. Um dia zangam-se definitivamente, mandam os maridos construir um muro entre as casas, obrigam-nos a cortar relações, para depois demolirem, enfim e em comunhão, este mesmo muro.

A dificuldade em fazer durar as amizades, que Renard conheceu, é aqui levada ao extremo. Na sua vida, refletiu muito sobre a amizade, como demonstram as várias entradas no seu diário que abordam o assunto. Sobre a contradição emocional que se pode sentir numa amizade, escreveu:

Il y a des moments où la plus forte amitié ne tient pas à un cheveu. On se dit : « Si je m'en allais ? Allons-nous nous embrasser, ou nous mordre ? » Tout dépend d'un sourire, du son qu'aura la première phrase prononcée, d'un geste. (14/11/1902)

Noutra nota, dir-se-ia que comentava a amizade entre as duas protagonistas de *Le mur*: «Une vieille amitié tempérée par une mutuelle rosserie» (01/12/1905). Se a amizade entre ambas resiste ao tempo, tal deve-se às sucessivas separações. Os momentos de discórdia intervalam os momentos de amizade. As duas mulheres não são amigas; antes, vão tendo momentos de amizade. Dão expressão, deste modo, ao seguinte aforismo de Renard: «Il n'y a pas d'amis: il y a des moments d'amitié» (04/01/1894). Os maridos, do seu lado, dão-se bem entre si e estimam a companhia um do outro ao ponto de se verem, contrariamente à vontade das suas mulheres, às escondidas. Em *Jean-Jacques*, da secção *Coquecigrues*, as mútuas confidências acerca das esquisitas idiosincrasias dos dois protagonistas revelam uma amizade sincera. Jean e Jacques têm em comum manias que fogem à normalidade e este ponto em comum aproxima-os. Como vimos em *Le Bateau*, a amizade assenta na proximidade de caracteres – «l'amitié, chez Jules Renard, se fonde sur la similarité des identités» (Gougelmann, 2017, 393). Quer isto dizer que Renard não cola um único e definitivo rótulo à amizade e, por conseguinte, não a escreve da mesma e única forma. A realidade que Renard nos dá a conhecer é sempre parcelar, reveladora, apenas, de uma faceta, entre outras, das suas personagens. Esta forma de apresentar as suas personagens é, como já fizemos notar, um traço característico da escrita de Renard.

Em vez de pretender desvendar integralmente o carácter das suas personagens, Renard põe-nasem ação, em situações concretas, sendo estes eventos que nos revelam algo sobre elas, uma fatia da sua verdade:

... Nos « anciens » voyaient le caractère, le type continu... Nous, nous voyons le type discontinu, avec ses accalmies et ses crises, ses instants de bonté et ses instants de méchanceté. Cette prétention de faire vrai, qu'ont eue tous les grands écrivains, nous l'avons plus forte de jour en jour. Mais approchons-nous de la vérité ? Demain ou après-demain nous serons faux, et ainsi de suite, jusqu'à ce que cet univers soit las d'être inutile. (29/12/1892)

Na sua vida, Renard tanto conheceu amizades duradouras, como amizades falhadas: por exemplo, com Marcel Schowb (a quem dedicou o texto *La Prune*, da coleção *Coquecigrues*), de quem chegou a pensar: «Il me ferait regretter de n'avoir pas été antisémite» (07/06/1902). A sua maior amizade foi com o escritor Tristan Bernard. Há, sem dúvida, uma complementaridade entre as personalidades dos dois homens e os testemunhos diarísticos de Renard demonstram que a presença de Bernard no seu quotidiano lhe era benéfica: «Bernard est venu ce soir et m'a réconcilié avec moi-même» (08/11/1894). A benquerença mútua e a centralidade da escrita nas suas vidas fizeram com que Bernard fosse uma opinião importante para Renard, o qual, apesar da independência intelectual que cultivou, não era de todo indiferente à opinião dos outros. O seu amigo era sincero ao ponto de lhe dizer o que não gostava na sua obra:

— Il y a dans les Histoires naturelles, dit Bernard, des choses de tout premier ordre, et des choses que je n'aime pas. (...) je n'aime pas *La Chenille* précisément parce que j'aime la campagne, et que *La Chenille* est un bibelot de cabinet de travail, d'étagère, le contraire d'une bête ayant de la vie et de l'odeur.

Os dois escritores partilhavam ainda a paixão pelo ciclismo: Bernard geriu dois velódromos, tendo a sua ligação a este desporto sido imortalizada na pintura *Tristan Bernard au Vélodrome Buffalo*, de Toulouse-Lautrec. Por testemunharem, respetivamente, do afeto e admiração que Renard cultivava por Bernard, deixamos mais duas passagens do seu diário:

Tristan Bernard suait en souriant. Des gouttes perlaient à ses beaux poils noirs de barbe. Heureusement, nous étions arrivés. Il n'avait plus qu'à monter un petit perron de quelques marches. Discrètement, comme si tout à coup, je m'étais senti pris d'une vive sympathie, je lui offris mon bras, pour l'aider à monter. Demander à Tristan Bernard ce qu'il juge le plus extraordinaire en vélocipédie, en course hippique, en lawn-tennis, etc. (05/09/1893)

Tristan Bernard, un homme audacieux, un vrai Parisien. Il a le courage de descendre de bicyclette et d'acheter un cornet de raisin chez la fruitière d'en face, et de le manger tout de suite, sur le trottoir, sous les regards des concierges du quartier. (27/08/1896)

Em *L'Orang*, a capacidade de imitar, tão cultivada pelos burgueses, ganha uma outra dimensão, a de arte performativa: numa *soirée* em sua casa, o senhor Bornet, suplicado pelos convivas, faz uma imitação, primeiro falhada e só depois conseguida, de um orangotango. Este texto, segundo Stéphane Gougelmann, pode mesmo ser entendido como uma alegoria da burguesia: «une allégorie qui ferait de l'imitation le propre du bourgeois» (Gougelmann, 2017, 200). Os episódios da secção *M. et Mme Bornet*, salvo *Le Gâteau Gâté*, têm em comum o contexto convivial. Não esqueçamos que Jules Renard, em Paris, levou uma intensa vida social. No entanto, para este amante da verdade, o mundo das aparências era entediante: «Pour moi, je m'y sens mauvais» (10/04/1897). Na vida social, a palavra é tão central quanto o trabalho manual, na vida rural. Mas para Renard a palavra vale enquanto expressão perfeita do pensamento. Ora, a burguesia bem-pensante deixa à porta das *soirées* os pensamentos impuros, que atraçoam a imagem imaculada que se quer passar em público: «On n'entend pas un mot drôle. Dehors ils ont laissé leur esprit, leurs passions. Le moindre relief tuerait ce futur candidat à l'Académie ou à la Légion d'honneur» (10/04/1897). Que interesse há, então, em estar num convívio onde a única coisa que se faz é falar, mas onde ninguém diz o que pensa? Talvez seja por isto que é necessário, para uma *soirée* ser digna de ser contada, que se passe à ação: que haja uma luta por uma garrafa de champanhe e uma imitação pavorosa de um orangotango.

Por sua vez, em *Le Gâteau Gâté*, vemos o casal Bornet abandonado pelos seus. A senhora Bornet fica com um bolo nas mãos, depois de os Lafoy e os Nolot terem cancelado o convívio combinado. Mais uma vez, o casal surge como o átomo, a unidade mais pequena do mundo burguês, e é nele que começa a diluição da individualidade, em nome da estabilidade (recorde-se que foi graças ao casamento com Marie Morneau, que Renard pôde ser acionista do *Le Mercure de France*). Mais uma vez também, tendo a expectativa de receber os convidados sido frustrada, a urbanidade foi quebrada: «Mme Bornet (...) ouvrait la bouche toute grande afin de faciliter la sortie des mots blessants» (Renard, vol. 4, 29). Mas o problema aqui é mais económico do que convivial. No fundo, a senhora Bornet não está triste pelos convidados, mas tão-só pelo bolo, que, no final de

contas, representa uma despesa considerável. Sem alternativa, o casal vê-se obrigado a comê-lo, no dia seguinte, ao almoço. O problema é que no dia seguinte o bolo já não está próprio para consumo. Face ao choro iminente da sua mulher, o Sr. Bornet sugere oferecer o bolo ao porteiro. Afinal, o porteiro, de baixa condição, pouco habituado a bolos, achará aquele delicioso, certamente. Ademais, a caridade é o apanágio da burguesia. No entanto e para azar dos Bornet, o porteiro não aceitou o bolo, por não conseguir comer ovos. O senhor Bornet sugeriu ainda dar o bolo à mulher do porteiro, mas este respondeu-lhe que ela também não suporta comer ovos: «C'est un peu à cause de ce dégoût-là que nous nous sommes convenu» (Renard, vol. 4, 31). O ridículo da justificação iguala o ridículo da oferta. Por último, a senhora Bornet lembra-se da criada Louise: após três humilhantes rejeições, chama-a e, evitando o risco de outra, indica-lhe, tão-só, que coma o bolo e guarde o queijo para o dia seguinte. Quando volta à cozinha e para surpresa sua, encontra o bolo onde já deveria estar: no lixo. Pouco resistente à rejeição, a senhora Bornet parte, como de costume, para a contraofensiva e põe a empregada na rua – *bourgeoisie dépitée oblige*. Vingada, a vitória é dupla: ostenta, a seus olhos, a sua superioridade social, abalada pelas humilhantes rejeições e compensa as somas perdidas no bolo.

A secção seguinte, intitulada *Un Roman* e composta por duas partes, consiste na reconfiguração resumida do romance, então por publicar, *Les Cloportes*. Escrito em 1887 e 1888, *Les Cloportes* apenas foram publicados postumamente, em 1919. Tal como se passou com *Crime de Village*, este romance transparece uma escrita diferente daquela a que nos habitou Renard, a partir de *Sourires Pincés* (1890). Aliás, há vários episódios deste romance que foram integrados em *Poils de Carotte* e autonomizados enquanto contos em diferentes coleções, nomeadamente em *Coquecigrues*, como veremos. Em busca dos pontos de contacto entre a vida e a arte – «La vérité n'est pas toujours l'art. L'art n'est pas toujours la vérité, mais la vérité et l'art ont des points de contact: je les cherche» (07/05/1902) –, Renard desembaraçou-se da necessidade de uma trama, de uma intriga que justificasse dar a conhecer a sua realidade. Ora, *Les Cloportes* traduz outra conceção literária, aquela que Jules Renard tinha quando começou a escrever. Em nenhuma outra narrativa há tantas desgraças como nesta: temos uma violação, um infanticídio e um suicídio: Françoise, uma camponesa adolescente e empregada da família Lérin, é violada, um dia, por Émile, filho dos Lérin, e engravida. Depois de dar à luz, mata o seu filho e, sucumbindo ao sofrimento psicológico provocado por estes eventos, acaba por se deixar queimar num fogo acendido pelo seu irmão mais novo. As inexoráveis leis da causalidade, de acordo com os preceitos do naturalismo, levaram a este desenlace trágico:

Dans ce roman, le drame sordide, produit mécaniquement par la connexion d'une "race" et d'un "milieu" (elle se manifeste dans la lâcheté d'Émile et la complicité coupable de la famille) associe crise morale et dégénérescence héréditaire (Gougelmann, 2017, 169).

Não obstante, como vimos com *Crime de Village*, a estética literária de Renard forma-se mais por sucessivos desenvolvimentos do que por cisões contraditórias. Há uma constância na evolução estilística de Renard: «le naturalisme affiché des débuts s'accorde aussi à un parti pris original et qui s'affirmera de livre en livre: l'inspiration autobiographique» (Gougelmann, 2017, 39). *Les Cloportes* não é uma simples e pura ficção, em que as personagens, replicando as características psicológicas das pessoas, são objeto de uma experiência narrativa levada a cabo pelo escritor. Neste romance, os elementos autobiográficos são abundantes. Renard conhece a realidade que descreve, sabe do que fala. O local onde a história se desenrola, Titly, traduz o ambiente rural do lugar onde Jules cresceu: Chitry. A família Lérin inspira-se claramente na família Renard. O jovem e preguiçoso Émile baseia-se em Maurice, o irmão de Jules Renard; a sua irmã Amélie empresta as suas características a Eugénie; e o casal Lérin decalca o casal Renard. Com *Sourires pincés* e *Poil de Carotte*, a transformação continua: Émile dá lugar a Félix; Eugénie, a Ernestine; e o casal Lérin, ao casal Lepic. Só a empregada Honorine é que não muda de nome. Pelo contrário, não há nenhuma personagem que corresponda, como estes casos, a Poil de Carotte: «Ce roman qui témoigne apparemment d'un réalisme et d'un naturalisme sans faille est écrit, comme il se doit, à la troisième personne et aucun personnage ne semble être le double de l'auteur» (Gougelmann, 2017, 145). Podemos, no entanto, e como aponta Stéphane Gougelmann (2017, 275), mencionar a temática comum às duas obras, a da gravidez não desejada. Na peça de teatro, *Poil de Carotte*, o Sr. Lepic diz a Poil de Carotte:

Tu venais trop tard, au milieu de nos dernières querelles. — Nous ne te désirions pas. — Tu me demandes la vérité, je te l'avoue : elle peut servir à t'expliquerta mère. (Renard, vol. 6, 198).

Em todo o caso, não estamos a defender que as personagens de Renard sejam idênticas às pessoas que as inspiram, mudando-lhes o autor apenas o nome. Por exemplo, a senhora Lérin não é claramente tão má quanto a senhora Lepic, ainda que a relação matrimonial seja semelhante no grau de desentendimento.

Se a partir de *Sourires pincés*, cada texto parece dizer mais sobre Renard, do que sobre a realidade observada pelo autor, lendo *Les cloportes*, conhecemos mais a vida rural

francesa que a capacidade de reconfiguração literária do real por parte daquele que a observa. Em nenhum outro texto narrativo da sua autoria, as descrições abundam tanto. Ao contrário de *l'Écornifleur*, o anti-romance por excelência – «La formule nouvelle du roman, c'est de ne pas faire de roman» (06/04/1892) –, *Les cloportes* tem a estrutura de um romance tradicional. Neste, há bem mais personagens do que naquele. Os hiatos narrativos e a justaposição de episódios temporalmente distanciados, típicos em *l'Écornifleur*, não caracterizam ainda a ora embrionária técnica narrativa de Renard:

Les quinze premiers chapitres des Cloportes se tiennent, avec cette restriction qu'ils piétinent un peu, qu'il n'y a développement sensible ni de l'action ni presque de la psychologie, bref qu'ils sont d'exposition purement narrative sans que les personnages interviennent directement. C'est Renard qui les regarde à la loupe, — ce n'est pas encore le miroir déformateur dont, avec Sourires Pincés, il commencera de se servir, — pour les étudier chacun comme un "cas" qui lui donne un peu la nausée. (Renard, vol. 3, p. 1, 10)

Mesmo em *Oeuf de Poule* e *Le Seau*, de *Coquecigrues*, a relação entre o (elevado) número de palavras e os (poucos) eventos narrados é a inversa da que observamos em todos os outros textos da coleção. Ou seja, o encadeamento narrativo de *Les cloportes*, na esteira dos escritores realistas, não é condizente com aquele que encontramos nos textos narrativos escritos a partir de 1890.

A 27 de outubro de 1892, Jules Renard escreveu no seu diário: «L'Herbe. Traiter ça en style direct comme L'Écornifleur, et faire de moi l'Émile du roman». Como nos diz Henri Bachelin, *L'Herbe* (Renard, vol. 3, p. 1, 214) era um novo título para *Les cloportes* e a única concretização deste projeto de reescrita é a segunda parte – *Le Seau* - de *Un Roman* (da coleção *Coquecigrues*) em que o narrador autodiegético, Émile, se dá conta, de madrugada, que umas horas antes Françoise matara o seu filho depois de o ter dado à luz, sem ninguém saber.

Apesar de ter ficado por publicar, *Les cloportes* deu origem a vários textos publicados em vida do seu autor. Destes, vários integram a coleção *Coquecigrues*².

² No que concerne a coleção *Coquecigrues*², o texto *Partie de silence* é baseado no capítulo XIV (da 1ª parte) do romance; a primeira parte de *Un Roman*, nos capítulos XXVI a XXXII (da 1ª parte); *Le Rêve* e *Le Beau-père*, da secção *Histoires d'Eugénie*, nos capítulos XXXIII e XXXVI (da 1ª parte); *Les Reinettes*, nos capítulos I e II (da 2ª parte); *Le Mur*, no capítulo VII (da 2ª parte); *Le Seau*, nos capítulos XIX a XXV (da 2ª parte); e *La Visite*, no capítulo XLIII (da 2ª parte).

Mais uma vez, podemos constatar que, depois de partir da realidade para a literatura, Renard parte da literatura para mais literatura: trabalha sobre ela, depura-a, reescreve-a. Cotejando os capítulos de *Les cloportes* com os textos narrativos de *Coquecigrues*, duas diferenças saltam à vista: não só há um encurtamento narrativo, como há a autonomização destes “pedaços de vida” do *continuum* narrativo, uma (auto)legitimação literária destes pequenos poemas em prosa, que passam a valer por si mesmos. O trabalho de reescrita feito nestes termos parece apontar para uma conceção (inesperadamente) próxima da arte pela arte, no sentido em que há uma nítida e séria preocupação com a forma do texto, ao ponto de ser esta que principalmente a legitima. Com efeito, a preocupação estilística de Jules Renard, no sentido da depuração de textos previamente escritos, parece afastá-lo de uma conceção militante e socialmente comprometida da arte, própria do realismo. «Le mot juste ! Le mot juste ! Quelle économie de papier le jour où une loi obligera les écrivains à ne se servir que du mot juste !» (22/11/1894). Talvez seja à luz desta preocupação com a forma que devemos ler o seguinte apontamento do seu diário: «Ce que je recherche avant tout dans un roman, ce sont des curiosités de phrase» (11/05/1890).

Para concluir estas considerações sobre o contexto da secção *Un Roman*, podemos afirmar que a reescrita de *Les Cloportes*, nomeadamente, nos textos de *Coquecigrues* que referimos, é condizente com os ideais literários que Jules Renard foi firmando ao longo do tempo. A intriga romanesca afasta-o da realidade. «Je ne vois dans la vie que des raisons de ne pas écrire un roman» (24/05/1909). Não foi certamente por acaso que Renard nunca publicou este romance. No entanto, as modulações que o escritor opera sobre as suas personagens e sobre a sua escrita implicam, implicitamente, um afastamento dos factos, logo da realidade. Há uma deformação das personagens e uma visão *sui generis* da natureza na sua obra, de cunho simbolista:

Renard recompose le réel dans ses œuvres, dans le sens d’une symbolisation, discrète mais signifiante. Le texte renardien est en fait moins miroir qu’espace mental, l’objet littéraire moins captation du monde que recreation de celui-ci (Gougelmann, 2017, 142).

Destarte, talvez a verdade que Renard tanto busca não seja tanto a adequação das palavras à realidade, mas mais a descoberta de aspetos apenas identificáveis através de uma nova e original mundividência. Trata-se, assim, de ver a verdade que os outros não veem.

A secção seguinte, intitulada *Les Deux Cas de M. Sud*, aborda a temática, cara a Jules Renard, da caça. No primeiro texto, *La petite mort du chêne*, o Sr. Sud, na impossibilidade de disparar contra umas perdizes, acaba por escolher um carvalho como alvo, a fim de experimentar a sua arma. Na verdade, o Sr. Sud gosta de tudo o que a caça envolve. Só não gosta é de matar. A narrativa começa com um inusitado diálogo interior:

– Mais, se dit M. Sud, pourquoi n’as-tu pas tiré?
– J’ai oublié, se répondit M. Sud avec simplicité. Il ne se gourmanda point davantage, et suivit de l’œil les perdrix qui se posèrent là-bas, dans un carré vert.
(Renard, vol. 4, 56).

O seu esquecimento e a sua benevolência denunciavam imediatamente a ausência de empenho em matar. O senhor Sud não é um caçador: apenas se imagina um e o conhecimento que tem da caça é um conhecimento livresco.

Pyrame – «un vieux chien de location, d’ardeur modérée» (Renard, vol. 4, 56) – não parece ter mais vontade de caçar do que o seu dono. A própria dificuldade deste em manter um cão velho e molengão atrás de si traduz a falta de experiência e habilidade do senhor Sud em matérias de caça. Na verdade, não é um homem do campo, é um burguês parisiense a quem custa distinguir um trevo de uma luzerna. Em todo o caso, não podemos negar que é um homem apaixonado pelo campo. Se não consegue distinguir uma planta da outra, é intuitiva e inocentemente que as admira, tal como as perdizes: «Mr. Sud les regardait avec un bon sourire, admirait leur vol comme un feu d’artifice, et tortillait son brin de trèfle ou de luzerne» (Renard, vol. 4, 56).

Se o mundo burguês é o mundo das aparências, o Sr. Sud está em plena sintonia com ele. Munido de uma luxuosa espingarda e vestido a rigor, de caçador, apenas tem a aparência. Além do prazer que retira em andar pelas ervas frescas, o Sr. Sud regala-se com as incrustações desenhadas na coronha da sua espingarda e sossega-se atando os vários fios da sua vestimenta. Quanto ao ato de matar, nem na sua mente o leva a cabo. Logo ao início, vemo-lo a fazer o gesto de colocar o dedo no gatilho, mas nunca o de disparar. Depois, imagina-se escondido dentro de uma vaca artificial e a agarrar as perdizes que nela pousavam. Entretanto, plantado no meio das ervas, demorando-se nestes pensamentos, cada perdiz que lhe escapa significa um ato de crueldade a que ele próprio também escapa. À vista de umas cotovias, deseja ter, em vez de uma espingarda, uma rede para borboletas. Viu-as voar, subir no ar, e, em vez de disparar, ficou à espera que caíssem.

A opção por um carvalho, neste contexto, faz todo o sentido. É certo que um caçador nunca faria isto, mas o Sr. Sud também nunca faria o que um caçador faz. Depois de abandonar a opção das pedras – «elles étaient par trop mortes» (Renard, vol. 4, 58) – e fixar-se no carvalho, o Sr. Sud teve ainda de medir a distância ideal a que deveria estar, escolher a posição mais sólida para disparar, esperar a acalmia dos seus nervos. E tal como vimos com em relação ao conto *L'Orage*, também este termina em suspenso, com um final aberto, sem nos deixar saber se o Sr. Sud acabou ou não por disparar.

Em *Les Chardonnerets*, encontramos de novo o jogo de forças entre a sensibilidade inata do Sr. Sud e o seu desejo de ser um verdadeiro caçador. Como se tivesse a ser coagido, dispara contra uns pintassilgos, virando a cabeça para o lado. Orgulhoso, até o cartucho, eterna lembrança, quis guardar. Porém, ao examinar nas suas mãos aqueles minúsculos pássaros feridos, e apercebendo-se da risibilidade da sua caça, alegrou-se com a fuga de um deles. Por fim e face à morte dos outros pintassilgos, decide trocar a caça pela pesca: «Assez de carnage!» (Renard, vol. 4, 62). O cartucho que guardara adquire uma nova e completa insignificância, e as manchas de sangue teimam em persistir, apesar das lavagens, nas suas calças, como a culpa e a vergonha no seu íntimo.

Como já mencionámos, a caça foi introduzida na vida de Jules Renard pelo seu pai. Tanto em *Sourires pincés* como em *Poil de Carotte* – nos textos narrativos e na peça –, o Sr. Lepic é apresentado como um caçador experiente. A estreita ligação entre a identidade do pai e esta atividade levou, inclusive, à ideia de um livro: «Chasse, pêche. Usages ruraux. Faire de mon père le principal personnage de ce livre» (04/06/1898). Não obstante, a relação que Jules Renard manteve com a caça não foi idêntica à do pai. As entradas do seu diário sobre a caça dão conta de uma contradição interna do escritor face a esta prática. Por um lado, permitem concluir que se trata de uma atividade que Renard praticou durante vários anos e com um verdadeiro gosto: «J'ai supprimé brusquement des choses que j'aimais beaucoup: les vers, l'escrime, la pêche, la chasse, la nage (...)» (15/03/1905). Por outro lado, apontam para uma inequívoca aversão ao sofrimento animal: «Chasse à courre, chasse à tir, tout cela est ignoble et sans excuse» (01/10/1905). A explicação deste hábito, parece, tem mais que ver com a relação paternal: «Moi qui n'aimais pas la chasse et qui n'y voyais qu'un jeu de barbares, voilà que je l'aime pour faire plaisir à mon père» (17/09/1897). Não obstante e à semelhança do Sr. Sud, Jules Renard é um amante da natureza. Como *La Petite Mort du Chêne* dá a entender, caçar implica uma consciente e silenciosa imersão na natureza. Era de andar e observar que,

sem dúvida, Jules Renard mais gostava. Muito mais que fazer pontaria e disparar contra um animal: «J'ai tué ce gracieux animal inoffensif (...) Brute! (...) Meurtre inutile, et le remords s'enroule dans mon cœur» (22/12/1900). Curiosamente, Renard faz no seu diário uma observação muito próxima de uma do Sr. Sud. No diário, lemos: «Tout là- haut, une alouette se pose sur un rayon de soleil»; em *La petite mort du chêne* : «M. Sudfit la remarque que toutes [les alouettes] montaient vers le soleil, le long de ses rayons (...)». Por exemplificar tão bem e de forma tão bela o seu espírito *flaneur* e a oportunidade que a caça lhe dava para cultivá-lo, eis a transcrição da entrada do dia 25 de setembro de 1899:

Chasse. Le vent chante à mon oreille dans le canon court de mon fusil.
La luzerne verte, ondulée et mystérieuse comme un lac, quelles surprises nous cache-t-elle? La flûte de Pan, c'est une éteule dont les tiges sèches et creuses flûtent au moindre vent. Lorsque s'y mêle un chant de caille, c'est exquis.
Ce village isolé, entouré de bois, sans horizon, où le facteur n'arrive qu'à trois heures du soir. Tel châtelain envoie tous les jours son domestique à la ville.
Des fermes, on a l'impression que ces gens-là ne lisent jamais un journal et n'apprennent les nouvelles qu'aux foires.
Des prés et des prés. Le pays ne semble habité que par des bœufs. Je me demande : «Pourquoi cette ferme est-elle là plutôt qu'ailleurs? »
Philippe me dit qu'elle est toute proche d'une source qui ne tarit jamais. Voilà l'explication.
Il est un peu gêné quand, avec son fusil, sa carnassière, son paletot de monsieur, il passe près d'une charrue dont les laboureurs le connaissent.
Voici un pré que le père Perrin a gagné aux cartes au vieux père Chat. Lui-même a perdu, un dimanche, son cheval et sa voiture, mais il les a regagnés le dimanche suivant.
Autrefois ce ruisseau était flottable. Voici la place où l'on empilait le bois.
Des fumées de feuilles de pommes de terre qu'on brûle.
Des arbres vieux comme le monde. Vivre? Rien de meilleur que la vie. Une petite rate se sauve dans son trou. En plein midi, un renard gratte au pied d'une haie.
Et il faut se promener le matin et le soir, car le soir est aussi beau que le matin.

A esta secção segue-se outra, intitulada *Histoire d'Eugénie*, composta por quatro textos. Como acima dissemos, os textos *Le Rêve* e *Le Beau-père* são adaptações de dois capítulos do romance *Les cloportes*. Em *Le Rêve*, o episódio deixa de se centrar em Émile e passa a centrar-se em Eugénie. Por seu lado, a temática de *Le Beau-père*, a do pedido de autorização para casar ao pai da noiva é, também, o tema da peça *La Bigote*. Tal como no texto dramático, o pai mostra-se atipicamente descomprometido com o casamento da filha. A sua experiência fê-lo desacreditar na relação de causalidade direta entre o casamento e a felicidade: «Tout est possible, Monsieur. On a vu des gens heureux. Le serez-vous? Qui le prédirait? Pas moi!» (Renard, vol. 4, 95). Na peça, este descomprometimento materializa-se, entre outras, nas seguintes palavras do pai da noiva.

Referindo-se ao seu estado emocional face ao pedido em casamento da sua filha, apenas diz: «Ça ne m'est pas désagréable»; «C'est tout» (Renard, vol. 10, 78). Mas a sátira que Jules Renard faz na secção dedicada a Eugénie é intertextual: depois de o senhor Lérin, em *Le Beau-père*, ter perguntado retoricamente: «Est-ce que je sais quelle femme sera ma fille?» (Renard, vol. 4, 68), encontramos Eugénie, no texto seguinte, *Il faut qu'une porte soit fermée*, a fazer uma visita surpresa ao seu amante, que lhe pergunta: «(...) Ton mari, M. André Meltour, va bien?» (Renard, vol. 4, 71). A experiência pessoal de Jules Renard deu-lhe, sem dúvida, uma visão ambivalente acerca do casamento, naquela altura, o contrato fundador da mais pequena célula social, a família. A relação falhada dos seus pais está patente na definição de família ensaiada por Poil de Carotte: «Sais-tu comment je la définis, la famille? une réunion forcée... sous le même toit... de quelques personnes qui ne peuvent pas se sentir» (Renard, vol. 6, 201). Por outro lado, o casamento do escritor com Marie Morneau foi a fonte mais estável de afeto que Jules Renard teve na vida. Assim, aos olhos de Renard, o ato de casar, por si só, pouco ou nada lhe diz. É o que vem a seguir que interessa. E não havendo certezas de nada, o divórcio, previsto num autêntico “código salva-vidas”, é a expressão legal deste ceticismo. No seu diário, Renard registou a seguinte anedota: «Un jeune homme qui va se marier demande le Code du mariage, puis, feuilletant le livre: — Il y a bien le divorce, là-dedans, n'est-ce pas?» (29/01/1902). Além do tom humorístico dos dois textos mencionados da secção em análise, estes também se aproximam pelo anticlericalismo tão característico de Jules Renard, como do seu pai. Em *Le Beau-père*, lemos: «(...) n'était l'ennui d'aller à la messe, j'assisterais sans souci à votre aventure» (Renard, vol. 4, 68). Em *La Bigote*, quando Paul vai falar com o pai da sua amada, a mãe desta aconselha-o do seguinte modo: «N'oubliez pas de lui dire du mal des curés!» (Renard, vol. 10, 59). A transfiguração da realidade operada por Renard nunca chega ao ponto de a subverter. Quer em *La Bigote* como em *Poil de Carotte*, as duas personagens baseadas na mãe de Renard são autênticas beatas. Em casa, são as principais causadoras da discórdia e mal-estar familiares. Porém, na igreja e na presença do prior, mostram-se espirituais e graciosas. Com a sua mãe, passa-se a mesma coisa e só a família vê as suas duas faces: a histeria e a devoção cega. O facto de os priores terem uma opinião muito boa da sua mãe não faz senão descredibilizar ainda mais o clero aos olhos do escritor: «[Monsieur le curé] vient me voir parce qu'un curé doit voir tout le monde, e il me fait l'éloge de ma mère: il tombe bien!» (05/08/1899); «Il a écrit *Poil de Carotte* pour se venger de sa mère, qui est si bonne!» (02/06/1900).

Quando Jules Renard escreve sobre este tema nas suas coleções, não é tanto para dar a conhecer um costume social, mas sim uma conceção íntima do casamento:

«L'accent est mis sur la personnalité de l'auteur plus que sur le monde observé» (Gougelmann, 2017, 492). Na entrada do dia 28 de agosto de 1902 do seu diário, o autor recorda o dia em que o pai de Jules Renard fez o pedido de casamento do seu filho a Marie Morneau. Num caso, como no outro, o que retiramos da sua leitura relaciona-se sobretudo com a personalidade dos intervenientes: a entrada diarística revela o carácter reservado e púdico do pai de Jules Renard.

No primeiro texto da secção *Bonne-Amie, La Rose*, Renard conta-nos um encontro entre dois amantes, Bonne-Amie e Marcel. Os dois vivem um amor cândido e pueril. A razão pela qual Bonne-Amie gosta de Marcel traduz a inocência dos seus sentimentos: «(...) il avait un prénom à la mode et (...) il écrivait dans les journaux» (Renard, vol. 4, 74). A rosa que ela lhe dá é tão primaveril quanto os dois amantes. A fraca qualidade da escrita de Marcel, bem como a necessidade de ser admirado por uma mulher sublinham a sua falta de experiência. Este último traço faz-nos lembrar a quinta asserção da primeira parte de *Les petites bruyères*: «Il est convenu que les poètes, les romanciers, tous les hommes d'art ne travaillent que pour la femme» (Renard, vol. 1, 226). De facto, *La Rose* põe em cena não só temática, cara a Renard, das relações amorosas, mas também e sobretudo a dos homens de letras, nomeadamente, no início da sua atividade, quando a esperança e a sensibilidade são enormes e o jeito bem delgado. Repare-se que, sobre as mulheres, Renard tanto teceu elogios, como fê-las objeto das mais misóginas asserções. Não obstante, a influência que exercem sobre os homens, a necessidade destes de as impressionar são dois aspetos que Renard não deixou de apontar. Aqui, colocou Marcel a tentar impressionar Bonne-Amie. No diário, refletiu: «Combien de fois un homme parle-t-il plus haut et est-il plus bête quand il assiste au spectacle à côté d'une jolie femme qu'il veut épater?» (29/11/1898). Nestes pequenos episódios e através de diminutos detalhes, Renard explora as suas caricaturas, distorce os perfis que a vida lhe deu a conhecer. Em cada texto sublinha características diferentes. Através desta reconstrução, por partes, atomizada, do real, Renard vê mais e melhor – e nós, os seus leitores, também: «C'est étonnant comme toutes les célébrités littéraires gagnent à être vues en caricature!» (02/11/1891). É uma nova forma de ver, associada a uma nova forma de escrever, que legitima a sua escrita.

O texto *La prune* também exemplifica a escrita enquanto fruto de uma observação meticulosa da vida. Lupa numa mão, caneta na outra, Renard olha em seu redor e prova,

com sua escrita, que o sentido é mais uma criação conjunta do sujeito e do objeto, do que uma característica intrínseca deste último. As metáforas e as comparações que utiliza são a evidência que o sujeito tem muito a acrescentar no ato de apreensão do mundo. Note-se que o narrador de *La prune* é homodiegético. Ora, este tipo de narração, em que o narrador também participa na história, personaliza o discurso, aproxima a realidade exterior da entidade subjetiva que a apreende. Se nas suas primeiras obras – *Crime de Village* e *Les cloportes* –, onde as influências naturalistas são mais nítidas, o narrador é heterodiegético, usando a terceira pessoa para contar a história, a partir de *Souires pincés*, Renard aumenta progressivamente a utilização da primeira pessoa na narração: «(...) les textes à la première personne sont en nombre croissant à partir de 1890 et (...) l’identité de ce “je” se présente de plus en plus ouvertement au lecteur comme celle de Jules Renard» (Gougelmann, 2017, 150). Esta mudança de técnica narrativa acompanha o desígnio literário de Renard, nomeadamente, e nas palavras de Stéphane Gougelmann, o de dar a ver uma realidade interiorizada (*ibidem*, 150).

Na secção seguinte, *Levrout*, voltamos à temática da caça. Não com o Sr. Sud, mas com o Sr. Mignan e o seu cão, Levrout. O perfil deste caçador é diferente daquele: grita com o seu cão, insulta-o, persegue com tenacidade a sua presa – «J’en crèverai, dit-il, mais je ne lâcherai pas» (Renard, vol. 4, 200). Nesta secção, a personagem principal traduz, ao contrário do Sr. Sud, a brutalidade e a ferocidade dos caçadores. Se Renard cultiva, a começar pelo seu pai, uma clara admiração pelos caçadores, também vê neles a personificação da crueldade. É esta faceta negativa que parece querer realçar nestas duas narrativas, à semelhança da seguinte entrada do seu diário: «L’âme d’un chasseur est une carnassière de ridicules et de sottises. Quelquefois, le chasseur dit: “Pauvres bêtes!”» C’est quand il a tué tout son saoul» (01/10/1898).

Como temos vindo a observar, Renard não procura, nos seus *petits tableaux*, dar-nos uma visão holística das suas personagens. Pelo contrário, apresenta-nos, por assim dizer, parcelas da realidade protagonizadas por personagens que não são mais que representações parcelares das personalidades que o quotidiano lhe dá a observar: Renard reduz a vida e as pessoas em contos e personagens.

A falta de ardor de Levrout contrabalança o furor do Sr. Mignan. Nos dois textos, a relação pouco harmoniosa entre o Sr. Mignan e o seu cão é posta em evidência. Se há cães na caça, é porque são úteis para caçar. Levrout, no entanto, não faz prova de muita utilidade. Dir-se-ia que a sua vontade de caçar é tanta quanto a do Sr. Sud – «Jamais on n’avait vu un chien à ce point apathique et morne» (Renard, vol. 4, 81). É Levrout que dá

aso às duas intrigas e dita o estado de espírito do Sr. Mignan. É justo que seja o seu nome a figurar no título da série: em *Canard Sauvage*, a sua recusa de saltar para dentro de água obriga o seu dono a fazê-lo; em *Le flotteur de nasse*, recusa-se a largar uma boia e obriga, deste modo, o Sr. Mignan a ir buscá-lo ao rio.

Nos dois textos, o último parágrafo está em contradição com o resto da narrativa. Esta contradição, própria das anedotas, é uma técnica narrativa bastante utilizada por Renard. O fim das duas narrativas prolonga, deste modo, a contradição entre as personagens, que, por sua vez, dão expressão à relação bipolar que Renard tinha com a caça e, em especial, com os animais – «(...) rechercher l’animal préféré de chaque auteur dans ses livres. Moi, j’ai le lapin» (05/06/1894). Em *Le Canard*, quando o Sr. Mignan tem, finalmente nas suas mãos, o pato que passou o dia a perseguir, volta a atirá-lo precisamente para o sítio onde o foi buscar, depois se o massacrar com uma frustração que nos faz lembrar a de Poil de Carrote em *La toupe* – «Rouge, les larmes aux yeux, il crache sur la taupe et la jette de toutes ses forces, à bout portant, contre la pierre» (Renard, vol. 6, 26). Neste momento, Levraut faz a única coisa que o Sr. Mignan lhe tinha pedido, até então, sem sucesso: salta para dentro de água para ir buscar o pato.

Como mencionámos acima, *La Visite* é uma adaptação de um capítulo de *Les cloportes*. O narrador passa de heterodiegético a autodiegético, sendo que o narrador coincide com a personagem principal. Tal como defende Stéphane Gougelmann, o narrador parece coincidir com o próprio Jules Renard: «Son statut social est celui de Renard (un bourgeois à la campagne), sa façon d’être et de parler trahit l’homme de lettres de retour en son pays» (2017, 148). Na seguinte e sugestiva passagem do seu diário, Renard faz uma confissão que poderia ter sido feita pelo narrador de *La Visite*:

Je voudrais un cabinet de travail dont la fenêtre ouvrirait sur une ferme. (...). Devant les vaches rangées dans les étables et soufflant fort, je me dirais: “C’est nous, les hommes qui devrions être à la place de ces grosses bêtes. Pourquoi d’un coup de corne au derrière, ne jettent-elles pas dehors le vacher qui les traite, assis sur son escabeau, et qui vide leurs tétines deux par deux, comme s’il grimpeait avec les mains le long d’une corde”?

Et, quand on veut les caresser, elles reculent. D’ailleurs, le vacher n’a guère conscience de sa force, de sa supériorité humaine. Moi seul, je m’émeus, je crois comprendre et m’imagine dominer. C’est que je reviens de loin, pour arriver là, dans cette écurie. Et le vacher y est né. (14/06/1894)

A curiosidade de Renard pela vida animal é a mesma do narrador de *La visite*. A proximidade entre o vaceiro e as vacas, a distância entre si e estas, tal como o seu olhar inocente sobre eles são elementos que o conto e esta passagem diarística têm em comum.

Trata-se, parece-nos, de um bom exemplo da relevância do diário de Renard, enquanto instrumento interpretativo da sua obra.

É, então, através deste narrador, guiado por Pajol, que visitamos o estábulo das vacas. Mais que as vacas, vemos a relação entre Pajol e elas. A rudeza com que ele as trata contrasta com a sensibilidade do narrador, que, pelos vistos, se delicia à vista de excrementos bovinos. É entre as vacas que gostaria de passar uma noite: «Je (...) me reproche de n'avoir pas encore dormi là, une nuit, sur un lit de foin, réchauffé par les haleines des vaches» (Renard, vol. 4, 86). Renard não inventou, decerto, os modos grosseiros de Pajol, que contradizem a idealização da vida no campo. De facto, Renard nunca a idealizou, tal como as pessoas que a levavam (e a levam): não esconde que considera os camponeses ignorantes – «L'ignorance du paysan se compose de ce qu'il ne sait pas et de ce qu'il croit savoir» (04/07/1903) –, nem glorifica a sua pesada labuta diária:

On a beau dire! Ça use, de travailler de cinq heures du matin à sept heures du soir, et de ne pas manger de bons morceaux. C'est gentil, la salade et le fromage blanc quotidiens. Ça et l'air du temps, le bon air de la campagne, ça vous tue un homme en trente ans. (01/06/1896)

É, pois, sem ilusões, sem sentimentalismo e com pragmatismo que as personagens campestres de Renard veem a vida rural. Talvez por ter constatado, em Chaumot e Chitry, esta postura cética, o autor tenha escrito: «Le paysan est peut-être la seule espèce d'homme qui n'aime pas la campagne et ne la regarde jamais» (01/10/1905).

Como temos vindo a sublinhar, a realidade que Renard traduz para o papel, passa, antes, por si. Ora, a mundividência do narrador de *La Visite* é, claramente, a de Renard, que associa a rudeza, em especial no trato com os animais, às pessoas do campo: «Il y a en moi un fonds de grossièreté qui me permet de comprendre les paysans et de pénétrer loin dans leur vie» (01/06/1896).

Em *La Cave de Bime* é outra faceta da gente do campo que Renard põe em evidência: a sua permeabilidade às lendas, aos mitos e a sua transmissão das gerações mais velhas para as mais novas. A própria narrativa tem lugar no contexto adequado à difusão destas histórias inventadas, mas apresentadas como reais. À noite, enquanto se dedicam a um trabalho manual e repetitivo, as personagens conversam em torno de uma narrativa rural de tradição oral, que capta a atenção e corta, pela inquietação que cria, a monotonia da atividade que forçosamente têm de realizar. No fundo, *La Cave de Bime* é

um conto sobre um conto popular. Jura-se que, num buraco perto do rio, há um ser que mata, à noite, os curiosos que dele se aproximam. Pauline, que não acredita no que é contado, decide ir até à “cave de bime”. Nem nós, leitores, nem as restantes personagens ficamos a saber se realmente foi ou não, nem se voltará. A narrativa termina em aberto e nestes termos: «Et ceux qui déjà perdaient la tête, reprenaient d’une voix grandie: – Naturellement qu’elle va revenir!» (Renard, vol. 4, 92). A inquietação dos presentes é, em si, prova do binómio realidade-ficção que conforma a essência do conto popular e semeia a dúvida acerca do bem-estar da desaparecida Pauline. Este binómio verifica-se, também, ao nível das personagens, na medida em que os pais Iaudi são os avós maternos de Renard³ – «Ma grand-mère, Marie Iaudi» (28/02/1902).

Sublinhe-se que em *Les Rainettes*, da secção *Coquecigrues*, a localização espaciotemporal e o tipo de personagens são os mesmos que os de (ou “que em”) *La Cave de Bime*: ao final da noite, frente a uma casa no campo, as personagens mais velhas contam histórias amedrontadoras às mais novas. A atividade a que as personagens se dedicam é a mesma: preparar as fibras de cânhamo. Esta atividade era conhecida de Jules Renard, pois os avós maternos de Jules Renard eram cultivadores desta planta. Nestes dois contos, Renard parece socorrer-se de lembranças suas. A ausência de trama de *Les Rainettes* sugere, também, uma rememoração de uma situação habitual do seu passado. Neste texto, o narrador limita-se a dar-nos uma impressão de um final de noite e é como se ali estivéssemos, entre as personagens, naquele círculo íntimo. Outra vez ainda, Renard concretiza o seu lema de escrever, sempre, a partir da realidade que conheceu, tendo esta experiência uma forte ligação à sua vida familiar, logo, a um círculo íntimo e próximo de si. Talvez seja pouco interessante para muitos, mas não é, certamente, para si. Este gosto natural por semelhantes temáticas é, sem dúvida, o que lhe permite escrever tanto sobre o que, à primeira vista, parece ser tão pouco: «Égoïste? Oui, ma vie m’intéresse plus que celle de Jules César, et elle touche à tant d’autres vies, comme un pré au milieu des prés!» (01/06/1896). Não esqueçamos que *Les Rainettes* é uma adaptação de um capítulo de *les Cloportes*, romance escrito na esteira do realismo.

Na secção *Le Poète*, é-nos apresentado um poeta, primeiro, numa *soirée*, e, depois, no meio da natureza. Vimos que Renard foi para Paris em 1881, quando ainda era aluno de liceu. Apesar de voltar periodicamente à terra da sua infância, nunca deixou definitivamente Paris. Vimos, igualmente, que começou a sua carreira literária, ainda que

³ cfr., igualmente, Gougelmann, 2017, 130.

com pouco sucesso, pela poesia, nomeadamente por não se ler prosa nas *soirées*. Em *Le Sonnet* o poeta hesita entre a falsa modéstia e a sede de protagonismo. Em *L'araignée*, só e deitado nas ervas, o poeta estuda minuciosamente um grilo e deleita-se com a sensação provocada pelas patas do inseto na sua cabeça. No ambiente social, é a vontade de brilhar aos olhos dos outros que incita o poeta a recitar os versos – «[le poète] méprise le pianiste dont il envie le succès, et la gloire lui paraît une femme appétissante quoique vulgaire» (Renard, vol. 4, 124). Só e entre ervas e insetos, é a expressão pura das suas emoções que obriga o poeta a ditar a sua poesia. Aqui, a ausência do olhar de terceiros é condição *sine qua non* para a exteriorização sincera do seu lirismo - «Il peut s'émouvoir, puisqu'il est seul, et que personne ne rira» (Renard, vol. 4, 126). Este medo do ridículo é a prova de que a poesia que o poeta lê nos eventos sociais não traduz a sua verdade interior. Não há uma correspondência entre a poesia que decide mostrar aos outros e a que lhe é espontânea. Na *soirée*, o soneto é instrumentalizado em nome da sua reputação: a de um poeta talentoso. Mais uma vez, Renard, em dois textos, dá-nos duas facetas da mesma personagem. Esta dualidade não é alheia ao escritor, que tanto canta a natureza, como deseja brilhar em sociedade, apesar do seu carácter reservado – «Retour à Paris. À quelques lieues de Paris, je veux le conquérir, et, dès que j'y suis, me revoilà tout timide» (30/08/1894). Atento à opinião dos outros, especialmente, à dos seus colegas de profissão, Renard confessa no seu diário, depois de ter sido elogiado por *Poil de Carotte*, a importância capital que atribui à glória: «Et me voilà glorieux, soufflé d'aise comme une pomme de terre, disant: «Quel dur métier ! Ah ! la gloire se fait payer cher, mais c'est ce qu'il y a de plus enviable au monde» (08/11/1894). Noutra nota do diário confessa um sentimento muito próximo da inveja do poeta em *Le Sonnet*: «Je dis que tout est vanité, parce que mon petit discours n'a pas eu de succès (30/05/1905)».

Em *Fin de Soirée*, a necessidade de existir aos olhos dos outros volta a moldar o comportamento das personagens. Neste texto dramático, um casal anfitrião comenta a *soirée* que terminou momentos antes. Passam em revista os convidados acabados de sair e criticam-nos tanto quanto a imaginação o permite. O casal gosta mais das suas *soirées*, do que dos convidados: «Il pleut à verse et vente à tout renverser. Les becs de gaz sont affolés. C'est un bon temps pour ceux de nos invités qui n'ont pas trouvé de fiacre» (Renard, vol. 4, 138). O seu objetivo não é tanto conviver com os seus convidados, mas mais criar uma reputação de casal popular. As pessoas são convidadas, não pela sua amizade, mas pela sua capacidade de atraírem, por sua vez, ainda mais pessoas.

Fin de Soirée é o último texto da secção *Coquecigrues*. Esta é composta por quatro textos narrativos, sendo três deles adaptações de capítulos de *Les cloportes*, e três diálogos que compõem, cada um, um texto.

Em *Coquecigrues*, lemos igualmente narrativas que traduzem a atenção de Renard às mais simples expressões de vida. Tudo é potencialmente literário: é uma questão de forma. É o caso de *Déjeuner de soleil*, *La partie de silence* ou *Les rainettes*. Destes textos, saltam à vista não só a postura observadora de Renard, como a sua atenção à palavra. A sua minúcia revela-se nestes dois planos. Detém-se diante da vida – «Le détail de la vie m'a paralysé comme un lierre» (04/09/1906) – e diante das palavras – «Je sens très bien que je vais être tourmenté par la phrase. Un jour arrivera où je ne pourrai plus écrire un seul mot» (07/05/1891). E se Renard escreve assim, fá-lo de forma consciente, com noção que estes pequenos textos narrativos são o produto dos seus princípios literários e ciente de que será este tipo de escrita a que mais o irão associar: «On dira de lui qu'il était le premier des petits écrivains» (28/10/1892).

Ademais, entrevemos a observação criativa própria de Renard, que lhe permitirá, mais tarde, escrever *Histoires Naturelles* (1896). Uma das manifestações do seu olhar original passa pela utilização de comparações. No primeiro texto, para sugerir o aumento progressivo do tamanho da bola de neve, escreve: «Elle roule et s'enveloppe à chaque tour comme d'une feuille de ouate»; e para transmitir a ação do sol sobre a (já enorme) bola de neve: «(...) le soleil maladif et pâle (...) lèche doucement l'informe gâteau de neige, comme une personne patraque grignote un morceau de sucre, du bout des dents, à petites reprises» (Renard, vol. 4, 26 e 27). No segundo texto, para exprimir o som produzido pela chaleira, compara-o ao que faz um nariz entupido: «(...) une bouilloire siffle comme un nez pris» (Renard, vol. 4, 127). Em *La limace*, Renard lança mão de uma comparação para dar a ver o modo como a velhota fungou: «Elle s'arrête en plein trottoir, et se mouche bruyamment, sans se servir de son mouchoir, de sa manche ou de ses doigts, sans un geste, et d'un seul souffle, raide comme un soldat au port d'armes» (Renard, vol. 4, 128).

Curiosamente, Sartre apreciou negativamente a utilização deste recurso expressivo por parte de Renard. Segundo a sua tese, ao apresentar, em primeiro lugar, uma realidade talqualmente ela se apresenta aos olhos de todos, isto é, de forma objetiva, Renard rompe com o princípio básico da poesia, o qual postula, no entender de Sartre, a equiparação de todo o tipo de interpretação e a recusa da primazia da interpretação

científica da realidade. Neste sentido, Sartre considera que as comparações de Renard são vazias, não acrescentam nada:

Aussi la plupart de ses notations sont composées de deux membres de phrase dont le premier, solide, précis, défini, restitue l'objet tel qu'il apparaît au sens commun, et dont le second, réuni à l'autre par le mot "comme", est l'image proprement dite. Mais, précisément parce que toutes les connaissances sont réunies dans le premier membre de phrase, le second ne nous apprend rien; précisément parce que l'objet est déjà constitué, l'image ne saurait nous en découvrir les structures (Sartre, [1947] 1993, 283).

Quanto aos textos dialogais, estes anunciam a futura produção teatral de Renard. Não esqueçamos que Renard é um homem muito atento à linguagem oral. O seu diário está repleto de transcrições de conversas e comentários orais, à semelhança da sua correspondência. A título de exemplo, eis a apreciação que Renard fez acerca da peça, *L'Heritage*, de Maurice Pottecher, revelando a importância da reprodução fiel da linguagem nos textos dramáticos realistas:

Je ne ferais de réserves que sur la langue, qui, à mon goût, n'est pas aussi simple que votre drame. N'y aurait-il pas un milieu entre le patois, l'écœurant patois des pièces réalistes, et ces phrases trop distinguées, ces phrases de ville, parfois ? Voilà toute ma réserve. (Renard, vol. 17, 31)

Como já abordámos *Jean-Jacques e Fin de soirée*, faremos apenas uma breve nota acerca de *Le vieux et le jeune*. Aqui, Renard põe em cena a luta intergeracional no meio literário: o jovem quer que o velho lhe ceda o seu lugar, lhe dê espaço para produzir a sua arte – «(...) je bâtirai un art définitif. Il montera jusqu'au ciel sans toucher à la terre puisque le naturalisme est mort (...)» (Renard, vol. 4, 131). Na segunda cena, o velho riposta, também em monólogo. Começa por atacar os novos grupos literários, de onde brotam os mais recentes princípios estéticos e conclui, desejando não cair no esquecimento:

Écoute une proposition que tu serais gentil d'accepter. Tu passerais quelquefois dans ma rue. J'ouvrirais ma fenêtre et je te ferais un signe de tête amical. Tu dirais à tes petits amis: «Je viens de voir le vieux.» Je dirais: «La jeune génération ne m'oublie pas». (Renard, vol. 4, 133)

Por fim e na terceira cena, o velho entenece-se na presença do jovem, que, do seu lado, lhe pede ajuda para entrar num jornal conhecido.

Em três minúsculas cenas, Renard aborda o fenómeno das escolas literárias, o intento dos escritores em não caírem no esquecimento, a perpétua renovação estética que conforma a história da literatura e, em geral, a história da arte. Ainda que Renard não seja um escritor simbolista, socorre-se, aqui, de um jovem e um velho para personificar gerações diferentes. Quando o jovem diz: «Regarde à tes pieds: c'est du propre; ton art délayé coule de tous côtés. Tu n'as pas honte?», o adjetivo *délayé* denota que a arte do velho (que padece de incontinência) é prolixa, sugerindo, deste modo, a sua essência naturalista. Ironicamente, na última cena, os dois protagonistas, depois de mútuas e ásperas críticas, chegam a um momento de concórdia, de conciliação de interesses, que não deixa de simbolizar as conceções feitas pelos escritores de modo a publicarem os seus escritos e a entrarem no círculo literário.

Recordemos que este conflito intergeracional também foi mencionado em *L'Écornifleur*, por Henri, que, jovem poeta, critica a geração mais velha que centra em si a concentração dos leitores:

Ils montrent, à vivre, une obstination indécente, ils absorbent toute l'admiration disponible dans l'air; et, sans jalousie mesquine, par simple humanité, je leur souhaite ce qui leur manque pour être complets dans l'absolu : une rapide morte.
(Renard, vol. 2, p. 1, 30)

O próprio texto não deixa de ser a materialização de uma vontade de renovação estilística, dada não só a originalidade dos discursos das personagens, mas também a da forma textual. A ideia é simples, a forma estranha – mais uma vez, testemunhamos a autonomia estilística de Renard, que escrevendo, repensa a escrita: «De l'étrange avec du simple» (21/06/1890). Foi o que fez aqui.

A última secção de *Coquecigrues* também é composta por textos dramáticos: *Rupture* e *Ménage*. É a relação íntima que Renard manteve com a atriz Danièle Davyle e o casamento com Marie Morneau que estão na origem destes textos. A depuração estilística, a procura da forma perfeita e a sua tendência para ruminar sobre o passado contribuíram para as várias adaptações e reescritas a que Renard procedeu. O texto *Daphnis, Lycénion et Chlôe* deu origem a *La Maîtresse*, publicado em 1896, e a *Le Plaisir de rompre*, publicado em 1897. Como nota Gougelmann, Renard apenas adapta textos que são fortemente inspirados na sua vida pessoal:

(...) nous remarquons que toutes ces réécritures théâtrales sans exceptions ne traitent pas des «frères farouches» ou de tout autre sujet allocentrique, mais développent des motifs autobiographiques, ou liés à l'histoire familiale (Gougelmann, 2017, 565).

A opção pela fórmula dialogal é uma das características originais do estilo de Renard. Foi em *L'Écornifleur* que Renard utilizou pela primeira vez este tipo de texto : «Cette forme de dialogue intermittent que je croyais avoir inventée pour *L'Écornifleur*, voilà que je la retrouve dans les livres de la comtesse de Ségur» (22/12/1896). Neste romance, Renard passa, num mesmo capítulo (por exemplo, no capítulo XI), da narrativa na primeira pessoa, para o diálogo e para o texto dialogal-conversacional. Os diálogos, de facto, permitem ao leitor uma aproximação às personagens, na medida em que são a expressão imediata, *apparentement* não mediada pela narração, do seu pensamento e do seu carácter. Dialogando, as personagens ganham em verosimilhança e a distância entre vida e literatura esbate-se um pouco mais. Mais uma vez, é pela forma que Renard procura dar a impressão da realidade: utiliza palavras vivas, saídas da boca das personagens que a vida lhe deu a conhecer em primeira mão. Talvez tenha tido em mente a escrita dramática quando escreveu: «Je voudrais faire faire un petit pas à la littérature vivante, à la vie dans la littérature» (09/07/1896). De facto, pressentimos nestes diálogos a escrita dramática de Renard, outra instância de contacto entre a vida e a arte: «Toutes les pièces de théâtre ont fini par créer un monde à côté de la vie, qui se fait illusion à lui-même et finit par se croire vivant». Através destas narrativas dramatizadas, Renard descarta quaisquer descrições. Tudo o que temos são conversas entre duas personagens, como se entrássemos, por momentos na sua intimidade. Renard anotou, no seu diário: «Réduire la vie à sa plus simple expression» (01/11/1897). Ora, parece-me que Renard cumpre, não exclusiva, mas claramente, este preceito, com os seus diálogos.

Uma outra característica importante da escrita e do projeto literário de Renard que não podemos deixar de referir é o humor. É com facilidade que o escritor consegue obter o efeito cómico e há em si um claro interesse particular em fazer rir: «C'est la propreté morale et quotidienne de l'esprit. Je me fais une haute idée morale et littéraire de l'humour» (23/02/1910). O registo humorístico com que aborda as suas temáticas diz-nos dele tanto quanto elas. Renard mostra-nos a realidade como a vê e experimenta e, ao fazê-lo com humor, mostra-nos também a si. Pelo simples facto de visar o efeito cómico, Renard acentua, de outro modo ainda, a relevância do sujeito no testemunho da vida-objeto.

Ora, nos textos dialogais de *Coquecigrues* há sempre passagens cómicas (ou, pelo menos, cujo objetivo é fazer rir). Em *Ménage*, Chloé, em tom amoroso, diz que gosta de tudo o que Daphnis gosta e este responde: «C'est commode. On n'a pas besoin de faire deux cuisines» (Renard, vol. 4, 150). Noutro diálogo, Chloé diz a Daphnis que há coisas que um marido não deve ver, em concreto, a *toilette* da sua mulher. Daphnis responde-lhe: «Ce sont celles-là que je veux voir. (...). Lis la Bible : on s'y lave les pieds à toutbout de chemin » (Renard, vol. 4, 156). Em *Ménage*, por exemplo, a referência à Bíblia dá expressão não só à veia humorística de Renard, como ao seu pronunciado anticlericalismo. O seu diário, por seu lado, dá prova como estas duas tendências coabitavam no quotidiano do autor. Eis, a título de exemplo, uma piada deste género: «Les gens qui se font incinérer s'imaginent que, réduits en cendres, ils échapperont à Dieu» (12/10/1900). Renard gosta igualmente dos jogos de palavras. Eis um, com os atos do teatro: «C'est surtout au théâtre que chacun est responsable de ses actes» (21/06/1890). Sobretudo, se Renard aposta na escrita dialogal é porque, naturalmente, sente-se à vontade a fazê-lo e fá-lo com naturalidade. Afinal:

C'est si facile à faire, un dialogue !
MADAME.
— Non !
MONSIEUR.
— Si !
Et voilà quatre lignes. (30/03/1903)

PARTE II

1. Estado da arte

O núcleo do presente projeto consiste na proposta de tradução de textos escritos por Jules Renard, escolhidos por nós, dentre a coleção *Coquecigrues* (1893).

Neste sentido, importa, antes de mais, começar por abordar dois aspetos relevantes para este projeto: em primeiro lugar, o que, de forma mais pertinente, já se escreveu sobre como se deve traduzir e, em segundo lugar, quais as traduções que existem em português europeu de Jules Renard.

No presente estado da arte, indicar-se-ão apenas algumas considerações de estudiosos da tradução, que considerarei essenciais para o exercício que pretendo realizar: propor uma tradução de textos em prosa de Jules Renard.

A questão de como se deve traduzir tem uma natureza ética. Considerar que o ato tradutório é guiado por um *dever-ser* implica reconhecer que há traduções que são boas e outras que são más. Trata-se de um juízo de natureza, simultaneamente, ética e estética. Ao longo dos tempos, os critérios com que se avaliam, positiva ou negativamente, as traduções foram mudando.

Sobre como traduzir

Segundo Chesterman (2018), na tradição europeia, a fidelidade ao original foi, historicamente, o primeiro grande critério orientador das boas traduções, cabendo ao tradutor reescrever a *mesma* mensagem. A replicação fiel, inalterada do original era particular e naturalmente querida e realizada no âmbito da tradução bíblica, de modo a manter intacta e imaculada a palavra de Deus.

No entanto, uma das problemáticas da teorização da tradução é a densificação dos conceitos que orientam as chamadas boas traduções. Reescrever a “mesma” mensagem significa o quê exatamente? Reescrever *fielmente* em português um texto em francês significa o quê? Algo semelhante poder-se-á dizer sobre o conceito de equivalência. Por exemplo, para Theo Herman, é ilusório crer na equivalência: «The belief in equivalence is an illusion, a pragmatically and socially necessary illusion perhaps, but an illusion nevertheless» (1999, 63).

No âmbito do presente estado da arte, não podíamos deixar de revisitar a célebre conferência de Friedrich Schleiermacher, na qual o filósofo e teólogo alemão distingue os dois métodos alternativos de traduzir textos artísticos e científicos. O tradutor, enquanto mediador entre o autor do texto original e o leitor da tradução tem somente duas opções para realizar a sua tarefa de mediação: «Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele, ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele» (Schleiermacher, 2013, 61). Tal como elucidada Theo Hermans (2018, 6), esta lição de Schleiermacher, ainda hoje influente, não se resume à ilustração de dois caminhos tradutórios contrários, incompatíveis, nem visa verdadeiramente discutir, de entre as duas opções, qual a que o tradutor, em abstrato, deverá seguir. Trata-se, antes, da aplicação do pensamento de Schleiermacher sobre hermenêutica à área da tradução: «The lecture amounts to neither more nor less than the application of hermeneutics to translation. From a hermeneutic point of view, translation is nothing special: it simply means the extension of hermeneutic principles from the intralingual to the interlingual» (Hermans, 2018, 9). A reflexão de Schleiermacher no texto da sua conferência proferida na Academia de Berlim, em 1813, em plenas guerras napoleónicas, prende-se, como faz notar Venuti (1991, 131), com a instrumentalização da tradução para a realização de um projeto iminente político, nomeadamente, o engrandecimento cultural de um povo (germânico), pelo seu contacto com o diferente, o Outro, ou o estrangeiro. Por outras palavras, o projeto de Schleiermacher visa a realização da *Bildung* pela tradução:

From 1774 to around 1810, thinkers like Johann Gottfried Herder, Friedrich Schiller, and Wilhelm von Humboldt explored *bildung* as a secular phenomenon, relating it to emotional, moral, and intellectual development, to enculturation and education, and one's role as a political subject or citizen (Andersen, 2021, 8).

Segundo a conferência de Schleiermacher, entre os dois métodos de tradução acima mencionados, apenas o primeiro – mover o leitor até ao escritor, maximizando a experiência daquele da língua e cultura estrangeiras – produzirá uma boa tradução. A “verdadeira” tradução é aquela em que o tradutor comunica ao leitor o seu exato entendimento sobre o texto de partida, de modo a que o leitor fique na mesma posição que o próprio tradutor, isto é, alguém que conhece a língua e a cultura de partida, embora estas lhe sejam estrangeiras.

O estudioso e acadêmico belga Theo Hermans insere-se nesta tradição “estrangeirizante” e defende uma interpretação análoga da tarefa de bem traduzir (2018, 6). Para comunicar na sua língua o que lhe é estrangeiro, o tradutor deve usar criativamente a língua. Correspondentemente, o leitor, de modo a poder alcançar estes fragmentos da cultura e forma de pensar estrangeiras, terá, provavelmente, de ler um texto gramaticalmente atípico e semanticamente estranho, o que exige um esforço de concentração maior que o habitual.

Schleiermacher, mas também Hermans, advogam, assim, que a evolução linguística e cultural deve ocorrer (também) através de uma prática tradutória que reflita e incorpore a língua, a cultura e o modo de pensar estrangeiros.

Esta posição é diametralmente oposta da defendida por autores como Vinay e Darbelnet. Os linguistas canadenses defendem o princípio da equivalência enquanto estratégia global de tradução e julgam aconselhável utilizar formas de expressão tradicionais:

(...) the responsibility of introducing (...) calques into a perfectly organized language should not fall upon the shoulders of translators: only writers can take such liberties, and they alone should take credit or blame for their success or failure. In translation it is advisable to use traditional forms of expression (...) (1995 [1958], 38).

É nesta linha de pensamento que se insere, igualmente, o conceito de equivalência dinâmica apresentado por Eugene Nida (2000 [1964], 129 e 136ss). A relação entre a mensagem traduzida e o leitor da tradução deve ser substancialmente a mesma que a relação entre a mensagem original e o leitor do original. Assim, o foco de atenção é dirigido não tanto para a mensagem, como para o leitor da tradução. A tradução escrita deste modo esconde, através de transformações gramaticais, estilísticas e lexicais, a sua origem estrangeira, em nome da naturalidade: «A dynamic-equivalence (or D-E) translation may be described as one concerning which a bilingual and bicultural person can justifiably say, “That is just the way we would say it.”» (*ibidem*, 136).

Esta técnica já fora utilizada no passado. Recuando aos séculos XVII e XVIII, encontramos as belas infieis, traduções embelezadoras e corretoras se a necessidade o determinasse, e que se afastavam do original, sempre que a correta e elegante utilização do francês o ditasse⁴ (Chesterman, 2018, 1).

⁴ *cf.* “The seventeenth and eighteenth centuries: Les Belles Infidèles”, in Baker, M., & Saldanha, 2019

Este direito a dissimular, da língua francesa, *língua franca* de outrora, encontrava fundamento no poderio económico, cultural e político francês. Como já atrás mencionado, Venuti chama atenção para o facto de ter sido em oposição a esta hegemonia francesa que Schleiermacher teceu a sua teoria da tradução enquanto meio de oposição ao domínio francófono na cultura germânica (1991, 135). Ainda que de forma diferente, a ascendência (económica, política, cultural...) de uma língua/cultura sobre outra constitui, em si e para certos autores contemporâneos, um fator relevante para considerar uma tradução boa, i.e., não só tecnicamente boa, mas também justa, no sentido de protetora da parte mais fraca. É, sem dúvida, o caso de Lawrence Venuti. Para este teórico da tradução, a verdadeira tradução humanística acolhe na sua própria definição o questionamento dos valores dominantes na língua e cultura de chegada (2012, 2). Na medida em que a ética anda de mãos dadas com a verdade, Venuti socorre-se da noção de verdade ensaiada por Badiou (2012, 184 e 185) e conclui que imoral é o conhecimento ancorado no domínio de uma instituição que exclui ou marginaliza o conhecimento de outros grupos (*ibidem*, 185). A abordagem ética à tradução de Venuti surge da constatação de uma tensão entre as práticas e instituições dominantes e as dominadas. É relativamente a uma autoridade institucional que uma tradução deve ser avaliada (*ibidem*, 185). No seu entender, a prática tradutória que deve ser contrariada é da busca da fluidez e da naturalidade do texto de chegada. Ou seja, a reescrita de acordo com o bom e institucionalizado uso da língua de chegada, evitando formas estranhas e/ou estrangeiras (*ibidem*, 2). Como Venuti chama a atenção, uma tradução é comumente considerada bem-sucedida quando é fluente, passando por um texto original (1991, 126). Esta domesticação, que adota o critério valorativo de fluência em detrimento do da diferença e do estrangeiro, deixando, deste modo, o leitor da tradução em repouso, começa não só nas estratégias de tradução, mas na própria escolha do texto a traduzir (*ibidem*, 127).

A visibilidade do tradutor, defendida com eloquência por Venuti, não foi uma construção teórica inaudita, como, aliás, o próprio refere. A defesa de uma tradução que se afasta do uso standardizado da língua em que é escrita, que adota novas fórmulas tradutórias para designar termos-chave do texto de partida, e que se apresenta como uma tradução, exigindo consequentemente que seja lida como tal, ancora-se não só nos escritos de Schleiermacher, como também nos de Antoine Berman. Venuti desenvolveu o seu pensamento sobre tradução com base nos ensinamentos que cada um transmitiu (2012, 2 e ss.). Já mencionámos o autor germânico, concentremo-nos agora em Berman.

Segundo o autor francês, a tradução ética é a que acolhe, na sua língua e cultura, o Outro enquanto Outro (2013 [1985], 95). Este objetivo de revelação do Outro, de manifestação do Outro, tal como verdadeiramente é, deve ser o objetivo primordial da tradução (2013, 97). Este reconhecimento e respeito da alteridade encontram fundamento no pensamento de Emmanuel Lévinas e, em particular, na sua ética da alteridade (*idem*, 95 e 96). Para Berman, apoiado na concepção de ética de Lévinas, como reconhecimento da alteridade, a tradução deve manifestar o Outro através de uma fidelidade à letra, pois esta é o elemento corpóreo do texto de partida. O tradutor tem como objetivo último o acolhimento na sua língua e cultura a literalidade do original (2013, 99). A tradução-da-letra (2013, 33) que defende implica uma correspondente “*éducation à l'étrangeté*” (Lane-Mercier, 83). O leitor deve ser habituado às novas construções linguísticas que a tradução estrangeirizante, próxima da etimologia, da sonoridade dos termos do texto de partida e da sintaxe das frases deste, implica. Traduzir a letra significa considerar sobretudo o significante e não apenas o significado, tal como acontece comumente nas traduções etnocêntricas a que o leitor está acostumado.

Mencionámos atrás que Venuti se desviava de Schleiermacher e de Berman, mas não explicitámos em que medida. Este desvio, segundo o próprio Venuti, assenta na ideia de que o tradutor não traduz para a sua língua uma invariante do texto de partida (2012, 3). É esta ideia de uma essência imutável do original a ser mantida inalterada pelo tradutor no texto de chegada que Venuti rejeita. Reconhece, antes, a atuação transformativa do tradutor e o jogo de ganhos e perdas que a tradução implica, pois as diferenças linguísticas e culturais não sobrevivem intactas ao ato tradutório. A mediação realizada pelo tradutor implica sempre perdas inevitáveis (*ibidem*, 4). O autor reconhece, igualmente, que a interpretação do tradutor do texto de partida é apenas uma de entre várias interpretações possíveis: «The most a translation can give you is an insightful and eloquent interpretation of a foreign text, at once limited and enabled by the need to address the receiving culture» (2012, 115). Venuti tem em conta o processo de recontextualização que o ato tradutório implica (2012, 4), bem como as condições que envolvem e moldam a tradução para um determinado contexto, uma determinada língua e cultura.

Gostariamos agora de introduzir outros dois autores, que tanto afinam pelo diapasão da tradução literal, como se distanciam desta, no sentido de rejeitarem a ideia de tradução, enquanto tradução-da-letra, Wilhelm von Humboldt e Henri Meschonnic, os quais Antoine Berman refere.

Humboldt, contemporâneo e compatriota de Schleiermacher, costuma ser citado, no âmbito dos Estudos de Tradução, pelo prefácio que escreveu para a sua tradução de Agamémnon, de Ésquilo. Berman faz menção a dois termos utilizados por Humboldt no seu prefácio: *Fremdes (estrangeiro)* e *Fremdheit (estranhamento)* (2013, 103). Se por um lado, a tradução deve ter um caráter “estrangeiro”, por outro deve, segundo Humboldt, evitar produzir uma sensação de “estranhamento”. Neste contexto, como James W. Underhill coloca, «Here the ideal is the “foreign flavour”: the enemy is the irksome strangeness that neither fits with established codes and patterning nor innovates on them in interesting ways¹». Ou seja, o objetivo é inovar e não destorcer a língua de chegada. Por exemplo, traduzir literalmente um provérbio ou traduzir uma palavra atendendo à sua origem etimológica contribui neste contexto para o enriquecimento da língua de chegada.

Do ponto de vista de Humboldt, as traduções têm então um duplo objetivo: por um lado, enriquecer a língua de chegada, com os elementos estrangeiros que a tradução deve transpor; por outro, dar a conhecer formas de arte e experiências humanas, que caso não fossem traduzidas, permaneceriam desconhecidas.

À semelhança da irracionalidade das línguas, defendida por Schleiermacher, Humboldt defende também que não há uma sobreposição perfeita entre as palavras, consideradas equivalentes, de línguas diferentes (Underhill 2017, 7). Por outro lado, afasta-se da ideia de tradução-da-letra de Berman. Se se traduzisse dessa forma, transmitir-se-ia um estranhamento (*Fremdheit*), que não é, para si, positivo: a tradução deve levar ao leitor a energia do original e esta não reside nas palavras consideradas individualmente, mas sim no modo como as partes integrantes do texto estão unidas entre si (*ibidem*, 9, 8). Destarte, como Underhill faz notar, Humboldt eleva a harmonia textual a critério decisivo para avaliar uma boa tradução: «It is the patterning of the links between words that allows us to grasp them and make sense of the limited number of sounds we have at our disposal for inventing our ideas and carving our conceptions» (*ibidem*, 8).

A relação entre as palavras, que é mais do que a soma destas, consideradas individualmente, forma um ritmo. Segundo Henri Meschonnic, é este ritmo que deve orientar a reescrita a elaborar pelo tradutor. Meschonnic rejeita a tradução palavra a palavra. Rejeita também a ideia do signo e a bipartição, dele decorrente, entre forma e conteúdo. Dita, antes, que o tradutor deve traduzir o poema, o discurso, o pensamento poético escrito seja em que língua for. Para Meschonnic, a ética e a poética da tradução são a extensão da ética e poética da língua e da literatura ao campo da tradução. O tradutor, ao traduzir, demonstra a sua visão sobre a língua e a literatura. Vamos por partes.

Meschonnic preocupa-se com a tradução do poema que um texto literário, seja de que gênero for, encerra sempre em si. Meschonnic chama poema à transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem e a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida (Meschonnic, 2007, 27). Neste sentido, um poema pode habitar um poema em sentido estrito, mas também uma prosa literária ou um texto dramático. Nesta acepção, estaremos perante um poema, sempre que, fruto do pensamento poético, haja uma utilização transformadora da língua:

La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s’y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C’est un mode d’action sur le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie. (*ibidem*, 30)

Segundo o autor francês, a unidade poética reside na totalidade do poema e não nos elementos linguísticos que o compõem (*ibidem*, 30). O poema nasce assim da ação de um corpo sobre a linguagem e a linguagem tem uma dimensão ética, pois a forma como o ser-humano pensa e estabelece relações humanas passa pela linguagem que ele inventa (*ibidem*, 26).

Para Meschonnic, a ação criativa realizada sobre e através da língua leva a um discurso – a língua em uso, a língua em movimento: «De la langue on n’a que du discours» (*ibidem*, 30). É o discurso, os sistemas de discursos que constituem a unidade da língua, pois a unidade da língua não é a das palavras (Meschonnic, 1999, 23). Consequentemente, encara o decalque como uma degradação da poética em retórica (*ibidem*, 202). É neste *continuum* discursivo que reside a ética tradutória: «L’éthique du traduire, c’est de traduire la subjectivation maximale d’un système de discours que fait un poème» (*ibidem*, 35). Para Meschonnic, o discurso é mais que a soma de todas as palavras e do significado delas; o discurso significa também através do seu ritmo, isto é, da organização subjetiva do discurso e da sua prosódia (*ibidem*, 202, 24). Todos estes elementos, conformando um texto, produzem em nós, leitores, um efeito. E é então este efeito que o tradutor deve traduzir: «Quelles que soient les langues, il n’y a qu’une *source*, c’est ce que fait un texte ; il n’y a qu’une *cible*, faire dans l’autre langue ce qu’il fait» (*ibidem*, 23). Deste modo, está-se, implicitamente, a conceder a maior importância à experiência de leitura levada a cabo pelo tradutor, antes sequer de traduzir. Para reproduzir o efeito de um texto é preciso, primeiro, experienciá-lo. Esta atividade de leitura, nas suas dimensões intelectual e estética, ditará as opções feitas pelo tradutor. Como a experiência de leitura de um texto

não é imutável, somos forçados a concluir que o mesmo tradutor não terá uma forma única e definitiva de traduzir um mesmo e único texto.

Gostariamos de referir ainda outro autor que atribui a máxima relevância *àquilo que o texto faz*, João Barrento, o qual defende que o tradutor deve preocupar-se em fazer passar, de uma língua para outra, o efeito produzido pelo texto literário (Barrento, 2002, 43). Segundo a lição de Barrento, leitor atento de Meschonnic, o tradutor deve produzir «um discurso poético que visa fazer, na língua da tradução, o que faz o texto dito original». Como o autor francês, Barrento afasta-se da tradução «chãmente» literal (*ibidem*, 21). O seu mote é: a origem é o objetivo (da tradução) (*ibidem*, 45). Esta ênfase no texto de partida coloca Barrento numa posição oposta à dos teóricos funcionalistas, como Vermeer e Nord, cuja abordagem prescreve que o tradutor, como Ana Maria Bernardo coloca: «não se deve considerar vinculado ao autor do texto de partida, nem à intenção deste, nem tão pouco ao próprio texto de partida nem sequer à função deste no seu contexto» (Bernardo, 2016, 27).

Segundo Barrento, o intento do tradutor é replicar os efeitos produzidos pelo texto de partida, os quais apenas são descortinados através de uma leitura atenta deste. As soluções tradutórias estão, implicitamente, mais na experiência de leitura do texto de partida e menos num exercício linguístico preocupado em replicar os constituintes das frases que compõem o texto. É o texto de partida, produtor de uma experiência de leitura, que domina a sua reescrita pelo tradutor, sem esquecer que:

O ato de reconstituição poética de um texto na tradução materializa uma situação de trabalho no plano discursivo da língua (e não de correspondências meramente linguísticas) que dá continuidade ao texto original, em vez de entrar numa relação de esquizofrenia com ele (Barrento, 2002, 43).

Barrento faz uso de uma sugestiva metáfora para explicar os elementos que devem conformar uma tradução. O tradutor cria uma tradução como um cozinheiro confeciona um prato, que só fica completo se tiver a panela, o cozido e o caldo. A panela é o contexto epocal e literário; o cozido, todos os ingredientes lexicais e suas cargas semânticas; e o caldo, a forma em que tudo isso foi vazado (2002, 41). Através desta metáfora, Barrento demonstra que não concebe a tradução como um exercício puramente linguístico. Antes, sublinha que o tradutor deve convocar diferentes competências ao traduzir: deve compreender o projeto literário do autor que está a traduzir (nem que seja para constatar

a sua ausência), ter um excelente domínio das línguas em jogo e uma sensibilidade própria quanto ao uso que faz destas, nomeadamente, da língua de chegada.

Apresentei, até aqui, alguns conceitos e autores que têm refletido sobre tradução. Parece-me que esta pequena amostra, necessariamente lacunar dado o escopo do presente trabalho, traduz duas evidências: por um lado, o mapa das minhas leituras e descoberta do vasto campo dos Estudos de Tradução; por outro, o de que nesse vasto campo podemos encontrar autores que defendem, de modo persuasivo, ideias diferentes sobre o que é e deverá ser uma boa tradução. Perante esta multiplicidade de opções, julgo pertinente mencionar ainda a teoria funcionalista de Hans Vermeer, que parte do postulado, reconhecido, no fundo, por todos os que pensam a tradução: o de que não existe *a tradução certa*. Há, sim, diferentes objetivos tradutórios que o tradutor pode optar por alcançar e que orientarão as suas decisões no processo de tradução. É face a esse objetivo, seja ele qualfor, que a tradução, segundo Vermeer, deve ser positiva ou negativamente avaliada. Esta teoria, ou premissa metodológica, foi, por sua vez, desenvolvida por Christiane Nord, que a apresenta do seguinte modo:

Functionalist translation theory (Skopostheorie) postulates that the intended function of the target text, explicitly or implicitly defined by the translation brief, should be the guideline for the translator's decisions (2016, 1).

No âmbito da teoria a que chamou *skopos*, Vermeer encara, antes de mais, a tradução como uma ação. Sendo uma ação, tem necessariamente um objetivo (*skopos*, em grego, denota *propósito*). Estaremos perante uma ação sempre que o agente tem a possibilidade de explicar o seu comportamento e tenha a liberdade para agir diferentemente (2000 [1989], 223). Caso contrário, não estamos perante uma ação. Igualmente, uma ação leva a um resultado: aqui, o texto de chegada, o *translatum* (2000 [1989], 1). Quem leva a cabo a ação tradutória é o tradutor. Para efeitos desta teoria, Vermeer identifica o tradutor com o tradutor profissional. A este cabe a tarefa de decidir qual o papel que o texto de partida vai desempenhar, de acordo com o *skopos*, o objetivo tradutório (2000 [1989], 222). Por exemplo, a imitação exata da sintaxe do texto de partida pode ser o *skopos* definido pelo profissional da tradução (2000 [1989], 223). O ponto crucial para Vermeer é a consciência do que se está a fazer, bem como as suas consequências (2000 [1989], 223). Nord também sublinha este ponto ao esclarecer a origem do nome da presente teoria. «*Skopos* is a Greek word for “purpose”. (...) the prime

principle determining any translation process is the (*Skopos*) of the overall translational action» (Nord, 1997, 27).

Para Vermeer a criação de literatura envolve uma ação, pois tem um propósito. O próprio movimento da arte pela arte implica um elemento volitivo: a intenção de criar uma arte que existe por si só, que se autolegitima, e, nesse sentido, diverge e distingue-se de outras formas de arte: «even the creation of literature involves purposeful action» (2000 [1989], 225). Igualmente, Nord não exclui as obras literárias do âmbito de aplicabilidade da teoria *skopos*. Em concreto, tece quatro sugestões quanto à sua aplicação no campo da tradução literária: primeiro, o tradutor deve interpretar o texto de partida, considerando a compatibilidade deste com a situação de chegada; segundo, o tradutor deve identificar quais as funções realizadas pelo texto de partida na respetiva cultura e quais destas deve prosseguir, numa lógica de compatibilidade com as intenções do autor daquele texto, na cultura de chegada; terceiro, o tradutor não está total e imperativamente subjogado aos referentes («text world»), de tal modo que os tenha de deixar inalterados: os referentes/mundo textual devem ser adaptados se acordo com a função atribuída à tradução; por último, o tradutor deve servir-se de elementos textuais que produzam efeitos correspondentes aos efeitos do texto de partida (1997, 92-93).

Nestes moldes, a tradução é encarada como um exercício baseado na consciência e na liberdade: a teoria *skopos* sublinha o facto de que se pode traduzir de diferentes maneiras e que a escolha consciente e livre de um objetivo tradutório implica que este seja apenas um entre tantos outros, igualmente válidos e valorosos (2000 [1989], 228). Nord enfatiza o papel do leitor na atribuição de funções aos textos, que considera como ofertas de informação, tal como as suas traduções (ofertas de informação que têm por objeto outra oferta de informação). Os textos, por natureza, são potencialmente funcionais para diversos fins: é o leitor que, a cada leitura, lhe atribui uma função concreta:

Each individual recipient assigns a particular set of functions to a text they receive in a particular situation. Even the same recipient at different moments of their lives may assign different functions to the “same” offer of information (Nord, 2016, 10).

Ademais, Vermeer, tal como Venuti, tem em conta o contexto real em que o tradutor se insere: o tradutor é, não raras vezes, um profissional. Traduz, não só por livre e espontânea vontade, como um amador no sentido etimológico, mas também por dever profissional: porque alguém pediu e pagou um serviço com uma utilidade própria. A este propósito, fala Vermeer da comissão ou encomenda que o tradutor, ao aceitar, deverá

levar a cabo, nos moldes do acordo livre, prévia e conscientemente celebrado (2000 [1989], 229 e ss.). Como sublinha Nord, este acordo pode atribuir uma função ao texto de chegada diferente da do texto de partida:

For each translation, a translation brief (or an interpretation of it) must specify a purpose or skopos, which determines the function or functions the target text is intended to fulfil for a particular target audience. These functions may be different from those that the source text can (or could) achieve for the source-culture audience. (Nord, 2016, 10)

Deste modo, a teoria funcionalista atribui uma autonomia sem precedente ao tradutor, o qual pode *utilizar* o texto de partida para a finalidade pretendida. O tradutor, enquanto agente livre, atribui novos propósitos ao texto de partida e, nesta medida, escreve o *seu* texto de chegada.

Por último, gostaria ainda de mencionar o estudo descritivo da tradução, na esteira de Theo Hermans. E eis porquê: vimos a multiplicidade de objetivos dados às traduções; e passámos em revista os ensinamentos de Vermeer, que apenas considera uma tradução adequada, na medida em que alcance o objetivo a que o tradutor se propôs, seja este qual for. Ora, a falta de consenso acerca do que é uma boa tradução e a consequente diversidade de estratégias tradutórias apontam para o interesse, invocado por Hermans, em olhar para as traduções, não como deveriam ser, mas como são (Hermans, 2019, 19).

A abordagem descritiva da tradução proposta por Hermans assenta numa ideia de aceitação. Aceitar, ou seja, reconhecer a *existência* de uma realidade, não significa *aprovar* esta realidade. Neste sentido, Theo Hermans não distingue, com recurso a critérios definidos *a priori*, a boa tradução da má. Aliás, «If we despise translation because it fails to live up to our expectations, this is because our expectations are unreasonable» (Hermans, 2019, 17). Antes, olha para realidade, identifica os textos que são apelidados de tradução e analisa-os: «translation is as translation does» (Hermans, 2019, 20). Trata-se de estudar a tradução tal como esta é realizada, em vez de lhe fixar um objetivo, um ideal, ou normas prescritivas: «The descriptive perspective (...) does not itself seek to lay down rules, norms or guidelines for how translators should proceed» (Hermans, 2019, 73). Esta escola de pensamento liberta o tradutor da crítica fácil e inevitável de que perdeu *x* significados e *n* significantes pelo caminho da tradução. Sublinha, consequentemente, o fundo *irrealista* de muitas das expectativas colocadas sobre o tradutor.

Theo Hermans aponta para a importância de considerar o enquadramento envolvente do fenómeno objeto de estudo. «Contextualization of individual phenomena is the key» (Hermans, 2019, 33). É, como vimos, o que Venuti também defende, tal como Susan Bassnet (1991):

There can no more be the ultimate translation than there can be the ultimate poem or the ultimate novel, and any assessment of a translation can only be made by taking into account both the process of creating it and its function in a given context (Bassnet, 1991, 10).

Encerro, assim, este breve estado da arte. Através da menção final a Theo Hermans, quisemos sublinhar que o núcleo deste projeto de mestrado é uma *proposta* de tradução e que acreditamos que a tradução é um exercício que pode ser levado a cabo de diferentes formas, sendo, como tentámos dar a entender, variadíssimos os critérios que podem orientar a prática tradutória.

Traduções de obras de Jules Renard em português europeu.

Existem, em português europeu, cinco traduções de quatro obras de Jules Renard. A sua obra mais conhecida, *Poil de Carotte*, foi traduzida duas vezes. Nenhuma destas cinco traduções tem um comentário ou nota introdutória escrita pelo respetivo tradutor sobre a tradução por si escrita. Assim, ficamos impossibilitados de seguir um dos conselhos de Venuti, sobre como ler uma tradução: «Don't skip an introductory essay written by a translator; read it first, as a statement of the interpretation that guides the translation and contributes to what is unique about itⁱⁱ» (2013, 114).

Começando por *Poil de Carotte* (1894), esta obra foi traduzida por Manuel Mendes e publicada pela editorial Inquérito, com o título *O Ruivo*. Esta edição não tem introdução, nem nota do tradutor.

Mais tarde, em 1977, esta mesma obra de Jules Renard foi traduzida por Milton Miranda e publicada pela editora Civilização, com o título *O Cenoura*. Igualmente, constamos, sem introdução, nem nota do tradutor.

As restantes traduções apenas foram publicadas no século XXI. Em 2009, apareceu uma tradução de *L'Écornifleur* (1892), escrita por Aníbal Fernandes e publicada pela editora Assírio & Alvim. Ao contrário das restantes traduções até aqui referidas, esta tradução é precedida de uma apresentação da obra escrita pelo tradutor. Trata-se de um

texto que permite uma certa compreensão e um certo conhecimento acerca do trabalho literário de Jules Renard. Em todo o caso, não aborda a tradução, enquanto tradução.

Dezasseis anos mais tarde, em 2015, a editora Quarto de Jade publica uma tradução de Carlos Pombo, com ilustrações de Maria João Worm, da obra *Histoires Naturelles* (1896), com o título *Histórias Naturais*. Quando Jules Renard era ainda vivo, o texto de partida fora publicado, pela primeira vez, com litografias de Toulouse-Lautrec, em 1899, e em seguida, com ilustrações de Benjamin Rabier, em 1909, um ano antes da morte de Jules Renard. A tradução em português europeu conta com um texto de apresentação escrito pela autora das ilustrações, Maria João Worm, mas não inclui uma introdução ou nota do tradutor.

A tradução mais recente de Jules Renard para português europeu foi publicada em 2021. Trata-se da tradução de *Le Vigneron dans sa Vigne* (1894), com o título *O vinhateiro na sua vinha*, escrita por Lourença Baldaque e publicada pela editora fauve & rouge. O texto traduzido é precedido de uma apresentação escrita por Paulo Ferreira da Cunha e seguido de uma nota bibliográfica de Jules Renard, pelo que não há nenhum comentário sobre tradução, ou a tradução em causa.

2. Propostas de tradução dos textos selecionados.

Quando começámos a traduzir os textos selecionados, tentámos fazê-lo de acordo com os ensinamentos de Antoine Berman. Tentámos traduzir a letra, ou seja, escrever um texto de chegada o mais próximo possível da sonoridade e da morfologia das palavras do texto de partida, bem como da sua sintaxe. A título de exemplo, ao traduzir *L'Orang*, no penúltimo parágrafo, optámos num primeiro momento por traduzir *échec* por *cheque*. Por um lado, traduzir deste modo revelou-se um exercício interessante e enriquecedor, especialmente por exigir uma análise cuidada das palavras, obrigando, o mais das vezes, a consultar a sua etimologia. Se acabámos por traduzir *échec* por *falhanço*, noutras casos mantivemos a primeira opção, mais literalista e estrangeirizante. Foi o caso do verbo *grimacer*, no conto *Le Gâteau Gâté*, que decidimos traduzir por *fazer uma cara grotesca*, em vez de *fazer uma careta*. Decidimos assim, na medida em que a forma francesa mais antiga do nome comum *grimace* é *grimuche*, que significa *figure grotesque*⁵.

Talvez por termos levado demasiado à letra a tradução-da-letra de Berman como estratégia global, o resultado não foi, aos nossos olhos, muito positivo. O texto de

⁵ Cfr. a evolução etimológica em (<https://www.cnrtl.fr/etymologie/grimace>) [último acesso em

10/01/23].

chegada, em vez de permitir uma experiência de leitura próxima do texto de partida, obrigava a uma leitura mais exigente, léxica e sintaticamente artificial: talvez interessante do ponto de vista experimental, mas distante do efeito produzido pelo texto de partida nos seus leitores.

Berman defende que o leitor deve ser educado a ler traduções que causem estranheza. Ora, nós sentimos que esta estranheza, ou pelo menos a que produzimos, estava a afastar-nos da essência do projeto literário de Renard. Por outro lado, quando, na linha de Meschonnic e Barrento, procurámos reproduzir o ritmo e o efeito das palavras do texto de chegada, ficámos mais satisfeitos com o resultado. Foram estes dois autores que tivemos principalmente em mente neste exercício de tradução. O foco deixou de ser a letra e passou a ser o discurso. O discurso da autoria de Renard. As respostas às nossas dificuldades tradutórias passaram sempre por uma releitura das passagens em causa, de modo a tentarmos captar o seu ritmo, a sua prosódia, o seu efeito em nós, leitores. Aquilo que tentámos fazer foi escrever, com o nosso acervo lexical, textos que permitam uma experiência de leitura próxima daquela que tivemos, ao ler (e traduzir) os textos de partida. Mais uma vez: «Quelles que soient les langues, il n’y a qu’une *source*, c’est ce que fait un texte ; il n’y a qu’une *cible*, faire dans l’autre langue ce qu’il fait» (1999, 23). Curiosamente, o único juízo valorativo que Jules Renard faz sobre os tradutores no seu diário não é nada encorajador para quem o vai (tentar) traduzir: «Et puis, il y a la traduction, ce crime de gens malhonnêtes qui, ne connaissant ni l’une ni l’autre langue, entreprennent avec audace de remplacer l’une par l’autre » (5/04/1894).

A tempestade

A W. -G. -C. Byvanck.

Cerca da meia-noite, através da janela sem portadas e por todas as suas fendas, a casa com teto de palha enche-se e esvazia-se de clarões.

A velha levanta-se, acende uma lâmpada a petróleo, tira o Cristo da parede e dá-o às duas crianças, a fim que, deitado entre elas, ele as preserve.

O velho continua aparentemente a dormir, mas a sua mão aperta o édredon.

A velha acende também uma lanterna, para estar pronta, se fosse preciso correr até ao estábulo das vacas.

Depois senta-se, o rosário entre os dedos, e multiplica os sinais de cruz, como se tirasse teias de aranha da cara.

Histórias sobre raios vêm-lhe à memória, metem-na em fogo. A cada estrondo, pensa:

— Desta vez, foi em cima do castelo!

— Oh! este agora, meu Deus, foi em cima do castanheiro da frente!

Quando ousa olhar para as trevas, do lado do prado, uma vaga manada de bois imóveis branqueja irregularmente sob os clarões encandeantes.

De repente, uma acalmia. Nem um clarão. O resto da tempestade, inútil, cala-se, pois lá no alto, logo acima da chaminé, de certeza, prepara-se a grande descarga.

E a velha que já sente, costas dobradas, o cheiro a enxofre, o velho retesado sob os lençóis, as crianças coladas uma à outra, agarradas ao Cristo, todos esperam que ela caia!

O plantador modelo

A Victor Tissot.

O combate parecia findo, quando uma última bala, uma bala perdida, foi parar à perna direita de Fabricien. Teve de voltar à terra com uma perna de pau.

Ao início mostrou algum orgulho, das primeiras vezes que entrou na igreja da aldeia, pisando com tanta força as lajes, que o teriam confundido com um suíço⁶ de uma cidade.

Porém, a curiosidade acalmada, longamente se lamentou, com vergonha, e daí em diante, acreditava ele, inútil para tudo.

Depois, procurou com obstinação, várias vezes desapontado, a maneira de se fazer útil.

E eis que agora, na senda do desafogo modesto, sem desprezar a sua perna de pele, tem um fraco pela de pau.

Aluga-se ao dia. As pessoas indicam-lhe um canteiro. Depois, podem ir embora, deixá-lo fazer.

O seu bolso direito está cheio de feijões vermelhos ou brancos, à escolha.

Além disso, está furado, nem de mais, nem de menos.

⁶ Laico encarregado de manter, nas igrejas, a ordem durante as cerimónias, e vestido com um uniforme ornamentado com boldrié, bicorne, bastão e alabarda.

Com a passada regular, Fabricien percorre de um lado ao outro o terreno. A sua perna de pau cava um buraco a cada passo. Sacode o seu bolso furado. Uns feijões caem. Cobre-os com o pé esquerdo e continua.

E enquanto ganha honrosamente a sua vida, o antigo soldado bravo, com as mãos atrás das costas, de cabeça levantada, parece passear por higiene.

O guarda do jardim

A Maurice Barrès.

Trata-se, entre um quartel alto e o andaime de uma casa que não se acaba de construir, de um jardim pobre.

Se se ousasse comparar a sua verdura a qualquer tapete, seria a uma carpete usada e manchada por sapatos sujos. Os pássaros já nem pousam ali. Nunca se lhes atirou uma migalha de pão e quiçá a roubassem! Nenhum industrial julgou lucrativo instalar ali uma balança¹.

Em cima dos bancos de encosto duro, os pobres bocejam, dormem, a boca aberta para as folhas que caem, ou então tiram os sapatos e deixam respirar pés impuros e infectos que uma mãe não reconheceria. Uns quantos leem bocados de jornais sem data, que serviram para embrulhar queijo. Aí, procuram cães desaparecidos.

Saído do seu posto, o guarda do jardim passeia de uniforme verde, mantendo firme a pega da sua espada para evitar as suas rasteiras. Encara estes maltrapilhos, sempre os mesmos e sempre ali, que o enchem de vergonha. De boa vontade, provocá-los-ia. Sorrateiramente, cada manhã, atravessaria pequenos paus sobre os bancos incessantemente revestidos de tinta fresca.

Mas estes mortos de fome prestariam alguma atenção? Estão cansados o suficiente para domirem em cima de fundos de garrafa.

Como não há senão gente do género para vigiar, as suas funções parecem-lhe baixas e a superioridade neste mundo uma coisa vã.

De repente, recupera todas as polegadas que perdera da sua estatura e sorri: chega-lhe um casal, um senhor e uma senhora bem vestidos, que caminham lentamente, anca contra anca.

O guarda endireita-se, com uma mímica graciosa e discreta, como se quisesse fazer as honras e convidar a senhora e o senhor a sentarem-se... oh! só cinco minutos!

¹ No fim do século XIX, procedeu-se à colocação de balanças nos jardins, para as pessoas se pesarem.

Mas o casal passa, deixando atrás de si um odor fino que todos os narizes respiram para o levarem a todos os corações. O perfume de uma mulher não dá vontade de se acercar do seu corpo?

O guarda curva-se sob um pouco mais de humilhação.

— É a minha decepção quotidiana — diz para consigo. — Como é que pessoas honestas, convenientemente vestidas, iriam demorar-se no meio desta canalha?

Volta ao seu posto, e, desencorajado, pelos vidros, dum olho malvado observa (é bem preciso!) esta trupe infame e sem classe que não pode pôr no olho na rua.

O bolo bolorento

A Alphonse Daudet.

A Sr.^a Bornet⁷ rasgou, seguindo o picotado, o telegrama e leu:

«Não contem connosco. Indispostos. Com amizade. Lafoy.»

— Que chatice! — disse ela. — Por favor. *Indispostos*: belo motivo! Eu que tinha tudo preparado!

— Estas coisas só nos acontecem a nós — disse o Sr.

Bornet. A Sr.^a Bornet refletiu:

— Estou a pensar: há uma maneira de nos arranjarmos. Os Nolot vêm amanhã. O bolo ainda estará fresco. Vai servir.

Mas no dia seguinte, no momento de acender as velas, recebeu um segundo telegrama:

«Impossível para esta noite. Mil desculpas. Nolot.»

— Parece de propósito — disse o Sr. Bornet.

A Sr.^a Bornet, abatida, os lábios brancos, não compreendia esta obstinação do destino e abria a boca, bem grande, a fim de facilitar a saída dos insultos.

— Avisar às nove horas! Que falta de educação!

— Mais vale tarde que nunca — disse o Sr. Bornet. — De qualquer das formas, acalma-te, carneiro danado, ainda vais azedar!

— Oh! Ri-te, ri-te. Está bonito! Agora é que o bolo está perdido.

— Vamos comê-lo amanhã ao almoço.

— Se tu achas que eu compro bolos por hábito.

⁷ O nome próprio Bornet pronuncia-se de forma igual ao adjetivo *borné*, que significa, quando qualifica uma pessoa, que esta tem um horizonte intelectual estreito, que é obtusa.

— Sem dúvida; mas como não podemos fazer de outra maneira, resignemo-nos.

— Certo, desperdicemos a nossa fortuna — disse a Sr.^a Bernet.

Despeitada enquanto senhora da casa, passou uma noite má, com bruscas contrações lombares, ao passo que o seu marido dormia legitimamente e sonhava quiçá com doces de baunilha.

— Já se está a deliciar — pensou ela.

O que é prometido é devido. Ao almoço, a criada trouxe, não sem precauções, o bolo para a mesa. O Sr. e a Sr.^a Bernet contemplaram-no. Abatera. A nata amarelara, escorria pelas fendas e os éclairs afogavam-se nela aos poucos. Outrora parecido a um castelo, não lembrava agora nenhuma construção conhecida, dentre aquelas, pelo menos, que ainda não ruíram. O Sr. Bernet guardou para si estes reparos e a Sr.^a Bernet pôs-se a cortar as fatias. Preocupada em cortá-las iguais, dizia ao seu marido:

— Estas a deitar o olho à maior, hem! Grande lambão!

A sua faca desapareceu sob o mar de natas corredias, arranhou o prato, irritando os dentes, mas não conseguiu fixar limites, traçar sendas secas, e incessantemente as fatias transbordavam umas sobre as outras. Exasperada, pegou no prato, deitou no do marido metade do bolo e disse:

— Toma, empanturra-te.

O Sr. Bernet encheu uma colher de sopa, soprou sobre a nata, tanto ela lhe pareceu fria e comeu de uma só vez. Mas a sua língua embaraçada recusou dar estalidos. Fez uma cara grotesca e depois sorriu:

— Acho que tem um pequeno travo — disse ele.

— Irra! Caramba — disse a Sr.^a Bernet. — Que caprichoso! Palavra de honra, não sei mais o que inventar para te alimentar. Ó Senhor, que miséria, a minha!

— Experimenta tu — disse simplesmente o Sr. Bernet.

— Não preciso de experimentar. Tenho a certeza que não tem travo nenhum.

— Experimenta, de qualquer das formas. Engole uma colherada, só uma.

— Duas, se quiseres — disse a Sr.^a Bernet. Com efeito, engoliu-as uma após outra e disse:

— E então, o que foi? O que é que não gostas no bolo? Já tem alguns dias, talvez.

Mas não comeu mais. Ficou desolada, estava prestes a chorar, quando o Sr. Bernet teve uma ideia:

— Escuta. Há muito tempo que não ofereces nada ao porteiro e notei que, desde o ano novo, os seus favores estão a diminuir. Privemo-nos. Dêmos-lhe o bolo. Temos a vida à nossa frente, para nos oferecermos outros, não é?

— Ao menos, volta a pôr a tua parte — disse a Sr.^a Bornet.

Mandaram subir o porteiro.

Após os cumprimentos de costume:

— Permita-me que vos ofereça isto — disse o Sr. Bornet, estendendo-lhe o prato.

— Os senhores são demasiado caridosos — disse o porteiro —, mas vai vos fazer falta.

— Claro que não! — disse o Sr. Bornet. — Estou cheio até aqui.

Pressionou a maçã de Adão e deitou a língua para fora.

— Tome — disse a Sr.^a Bornet. — Não tenha medo. É para si.

O porteiro, os olhos no bolo, as narinas farejadoras, hesitou e de repente perguntou:

— Leva ovos o bolo?

— Por amor de Deus! — disse o Sr. Bornet. — Não se faz um bom bolo sem ovos.

— Então, tenho muita pena. Não gosto de ovos.

— O que é que lhe estás a dizer, amigo? — disse a Sr.^a Bornet. — Tem uma gema de ovo, no máximo, para ligar a massa.

— Oh! minha senhora, só de ouvir cantar uma galinha, fico maldisposto.

— Eu garanto-lhe — disse o senhor — que está excelente. Iria deliciar-se.

Como prova, mergulhou a ponta do dedo no bolo e sorveu-o corajosamente.

— Acredito — disse o porteiro. — Não posso julgar. É indiferente, não quero.

Vomitaria. Queiram desculpar, muito obrigado.

— Então para a sua mulher.

— A minha mulher é como eu. Não gosta de ovos. Ela também deita tudo cá para fora. É um pouco por esta aversão em específico que damos bem um com o outro.

— Para os seus bebés encantadores.

— Os meus filhos, senhora. Justamente, o mais velho tem dor de dentes. Perde-os por todos os lados. As guloseimas não lhe valem de nada. E o mais pequeno, o pobrezito, ainda não tem a boca gulosa.

— Chega — disse a Sr.^a Bornet glacial. — Deixe estar. Não vamos forçá-lo. Não temos esse direito. Mil desculpas, meu bravo!

— Sim, chega — disse o Sr. Bornet, no tom com que teria repellido um mendigo. Estavam humilhados. O porteiro apercebeu-se do descontentamento deles. Tomado por escrúpulos delicados, não quis deixá-los com esta impressão desagradável e educadamente:

— O senhor, que é um erudito, não teria, por acaso, nos seus livros, um livro com cartas escritas, impressas, para desejar boas festas, a Santa Honorina, por exemplo. Isso é que me daria gosto e me seria útil. Eu depois devolvia-lhe.

Nem sequer lhe responderam. Afastou-se às arrecuas, confuso, certo de que os tinha aborrecido e prometendo-se fazer esquecer a sua conduta através de amabilidades ao seu alcance.

— Imbecil! — disse o Sr. Bornet. — Pessoas que morrem de fome. Nos últimos tempos, o mais novo andava a mamar numa folha de alface.

— No fundo, é orgulho — disse a Sr.^a Bornet. — Estava mortinho por aceitar.

Custava-lhe a crer, e os seus dedos febris tocavam os pequenos tamborins das suas têmporas. Cotovelos sobre a mesa, o senhor consultava uma manga do seu paletó. Na verdade, este bolo era tão difícil de vender que eles iriam desinteressar-se dele.

— Somos mesmo burros! — disse por fim a senhora.

Carregou energicamente no interruptor de pera.

A criada apareceu.

— Louise — disse secamente a Sr.^a Bornet —, coma isto. Guarde o queijo para amanhã.

Louise levou o bolo.

— Espero que a enchamos de satisfação à sobremesa. Vai devorá-lo de olhos fechados.

— Depende — disse o senhor —, eu não metia as mãos no fogo. Esta rapariga está a polir-se, a tornar-se parisina. Usa diamantes de vidro nas orelhas.

— Eu sei. Desde que a levámos ao circo, por imprudente generosidade, faz malabarismo com os pratos. Mas ela não vai esticar a elegância ao ponto de fazer birra com a barriga.

— Ah! Eu cá desconfio. Tanto pode engolir o bolo, como não lhe tocar.

— Quero ver isso.

Esperaram; depois, por um motivo qualquer, como quem não quer a coisa, a Sr.^a Bornet passou na cozinha. Voltou de lá azeda de tanta indignação.

— Adivinha onde está o nosso bolo?

O Sr. Bornet ergueu-se como um ponto de interrogação enorme, oscilante.

— Adivinha, dou-te cem tentativas.

— Ah! Já tenho o pé a bater.

— No-caixote-do-lixo!

— Não acredito!

— Sacrifiquem-se por estas dodivanas. Tirem-nas da lama, eis a vossa recompensa: «Senhora, eu não vim aqui para comer os seus bolos estragados!» Mas eu juro por Deus que esta insolência lhe saiu cara.

Desdenhando a palavra humana, a Sr.^a Bornet afastou os cinco dedos da mão direita e quatro da mão esquerda.

— Imagino com certeza — disse o Sr. Bornet, a cara como que sombreada a grafite — que lhe disseste para voltar na semana dos nove dias!

— Pois claro!

Face a face, entregavam-se à vingança. Ela, os nove dedos em naraz, sentia a irradiarem as orelhas vermelhas, a testa quente, as faces rubras, e ele continuava a entenebrar-se, como uma janela ao sol, quando o estore baixa gradualmente e desdobra a sua sombra.

A rolha

A Léon Daudet.

Uns pequenos leitões, acordados em todos os corações, grunhiram de satisfação à passagem das carnes finas, dos bons vinhos, e embriagaram-se de vapores. As caras animadas não conseguem corar mais. As faces parecem frutos. As bocas riem a dobrar e as senhoras seguem, com palavras, os senhores até onde estes querem ir. Ora, acontece que o dono da casa, o Sr. Bornet, pega na garrafa de champanhe.

Ah! Ah!

Dispersa com um sopro poderoso os grãos de poeira que esta tem sobre a cabeça.

As pessoas olham para ele. Vejamos!

Retira-lhe o capucho de ouro.

As pessoas ficam sérias.

Corta os fios que a apertam no pescoço.

As últimas palavras lançadas caem à direita e à esquerda, moles.

Pressiona o polegar sobre a nuca dela.

Atenção!

— Bom! — diz a Sr.^a Bornet —, já vais começar as tuas asneiras. Não podias fazer isso na cozinha?

O Sr. Bornet nem um gesto de desprezo faz. Exerce gradualmente as pressões acostumadas. Parece que está a moldar uma figurinha de barro. Não há nada que faça com leviandade. Quando se apercebe de que a rolha cresceu uma linha, descansa, e deixa que o efeito se produza. Dá também umas amigáveis palmadas na barriga, na parte de trás da garrafa. Por vezes inclina-a, como uma arma carregada, na direção de um peito, de uma garganta aberta. Mas imediatamente sossega as senhoras:

— Não tenham medo: eu estou aqui.

— Que irritante — diz a Sr.^a Bonnet. — Pega num saca-rolhas e acaba com isso!

— Pegar num saca-rolhas para desenrolhar uma garrafa de champanhe — responde o Sr. Bornet, sílaba a sílaba —; eu, na minha longa vida, ouvi coisas prodigiosas, mas esta aqui ganha, confesso.

Sonso, observa os convidados.

Os bustos inclinam-se para trás, formam em conjunto, à volta da mesa, um grande cálice em flor. Cada senhora prepara um grito original. Os mindinhos abrigam-se nos ouvidos. Um prato serve de escudo. Um senhor, que as pessoas aplaudem, exprime de uma bela forma o embaraço geral:

— Fui soldado — diz o senhor —, não receio a morte. Disparem um tiro de canhão e verão se eu pestanejo. Mas Deus! Como isto me enerva, caramba! É mais forte que eu.

— Sim — diz um doutor que até estava habituado a partos difíceis —, é inútil torturar-nos mais. Todos demos as nossas provas. Despache-se.

— Tenham paciência, crianças — responde o Sr. Bornet com calma. — Gosto que a natureza siga o seu curso. Aliás, estou em posição de vos afirmar que a rolha está a trabalhar. Não passa de uma questão de tempo, e assim que ela tiver disparado, não pensarão mais nela.

Apesar de o chamarem de monstro, de homem medonho, guarda a serenidade do rosto. Está a preparar a aflição. Já só age sobre a rolha através da influência de um olhar fixo. A ansiedade alcança os seus limites. Dir-se-ia que, cedendo aos joelhos que chocam, aos abdómens inchados, aos braços retesados, a mesa farta vai saltar pelos ares.

— Está mesmo a pedir para levar uma — diz a Sr.^a Bornet. — Tu exasperas-nos. Ainda alguém se sente mal. Dá-me essa garrafa.

— Ou largas isso — diz o Sr. Bornet — ou afundo a rolha!

— Socorro! — grita a Sr.^a Bornet.

— Ou largas isso, ou levas com este garfo nas falanges.

— A Sr.^a Bornet tem razão — diz o antigo militar excitado. — Perfeitamente! Você está a brincar connosco. Honra às mulheres! Dê-me a garrafa imediatamente. E já a está a empunhar.

— Só ma tiram — diz o Sr. Bornet — se me partirem os dedos.

— Que teimoso! — dizem os convidados que se levantam decididos, sérios. E a garrafa desaparece até ao gargalo, sob as mãos que se abatem, que a apertam. Os menos rápidos agarram-se ainda aos pulsos. Manchas de sangue circulam à flor da pele.

— Ah! é assim — diz o Sr. Bornet. — Que seja, vamos a isto. Destes já eu vi. Sinto-me toiro. Desafio-vos, um contra dez. Paciência se a garrafa estourar. Fugam da má sorte e salve-se quem puder!

Os convivas, fora deles, recusam ouvi-lo, perdem a prudência. Desejosos de agir, esperam um desenlace que os alivie rapidamente, não importa qual, e entregam-se ao destino.

Mas, puxada em diversos sentidos, a garrafa de champanhe resiste aos esforços que se contrariam, imobiliza-se, sufoca, cresce sozinha, e a rolha sai como um suspiro de digestão, deita-se de lado, sobre o gargalo, preguiçosamente.

O Orangotango

A Aurélien Scholl

— Alias, é espantoso como o meu marido imita tão bem o orangotango! — diz a Sr.^a Bornet.

Os convivas de eleição, pouco numerosos, olharam para o Sr. Bornet. Tratados intimamente, acabavam de ouvir, com pavor, as histórias terríveis partilhadas.

— Mas na minha opinião — dissera o Sr. Bornet — a mais extraordinária é o *Duplo Assassinato na Rua Morgue*. Edgar Poe compô-la tão sabiamente que por mais que a releia, que a releia ainda, nunca consigo antecipar-me ao orangotango.

E o comentário não parecera forçado.

— Eu asseguro-vos — disse a Sr.^a Bornet — que ele o imita na perfeição, e da primeira vez, tive de gritar socorro contra ele.

— É verdade — disse o Sr. Bornet —, gritou socorro, como uma tonta.

— Está a falar a sério? — disseram as senhoras. — Mas o senhor Bornet sabe imitar o orangotango?

— Mas ele não tem nada de orangotango.

— Tem, tem, há qualquer coisa, observando bem, no seu sorriso.

Uma mulher nova, tímida e receando ser atendida, pediu:

— Oh! Faça-no-lo, hein?

Os homens queriam ver antes de acreditar, ainda que estivessem inquietos. O Sr. Bornet abanou a cabeça.

— Isto não se faz assim! — disse ele. — É preciso estar na disposição certa e de fato; isto é: sem fato!

A palavra resfriou as curiosidades quentes. As mulheres interditaram-se de insistir de outro modo para além de: «É pena! – Eu que teria ficado tão contente!» Mas protestaram quando um dos senhores lhes disse:

— As senhoras não poderiam retirarem-se um instante? Ficaríamos entre homens.

Isso não. Mais valia tentar chegar a um acordo.

— Então, senhor Bornet, sejamos gentis. Para nós bastaria um esboço. Tire o paletó.

— Um orangotango em mangas de camisa! — disse desdenhosamente o Sr. Bornet. — Só pode estar a brincar comigo, palavra de honra!

— Oiça, nós não somos pudibundas. Sr.^a Bornet, o seu marido usa flanela?

— Usa, mas muito pouco.

— Que pouca sorte! O que é que se pode fazer? O Sr. Bornet não está a ser nada amável. Uma amostra tinha-nos bastado. Arregace as mangas até ao cotovelo. Nós supriremos o resto.

— Ele quer que supliquemos — disseram os homens.

O Sr. Bornet hesitou entre o receio de não representar o seu papel e o de representá-lo mal. Na ponta da cadeira, prestes a levantar-se, lisonjeado como o artista célebre ao qual se pede «nem que seja uma copla», gozava dos olhos postos em si, das bocas entreabertas, das mãos estendidas e vibrantes.

— Está bem — disse ele —, se vocês exigem!

Retirou o paletó e estendeu-o cuidadosamente sobre o espaldar da sua cadeira.

— Peço a vossa compreensão — disse ele — por três razões. Primeiro, a minha mulher está a exagerar ou talvez esteja enganada... Em segundo lugar, eu ainda não fiz o orangotango em público. Enfim, e isto surpreender-vos-á, eu declaro que, na minha vida, nunca vi um orangotango!

— Tem mais mérito assim — disseram-lhe.

Ouviu-se a mudança de lugares. As pessoas prepararam-se contra o medo. As senhoras juntaram-se, cotovelo com cotovelo, à volta da mesa, e os senhores, nervosamente, chuparam os seus cigarros, envolveram-se de fumo.

— Ao menos deixem-me tirar os punhos engomados — disse o Sr. Bornet. — Atrapalhar-me-iam!

— Vamos, vamos lá, suplico-lhe! — disse uma mulher exasperada, já pálida.

O Sr. Bornet começou.

Foi um desastre. Desde o primeiro gesto, como a cabeça de um cardo que leva um piparote, a ilusão espalhada desapareceu. O homem gordo esgotava-se em contorções vãs. Fazia caras grotescas, suave, agitava os braços pesados, impedia o colete de subir, e o seu relógio, projetado para fora do bolso saltitava de uma perna para a outra.

Que ridículo! Isto, um orangotango! Um macaco feio quando muito, inofensivo e vulgar. As mulheres beliscavam-se umas às outras, chocavam os joelhos, escondiam-se atrás dos seus guardanapos, e um dos senhores apertou com tanta força a coxa do seu vizinho que este saltou de dor.

Sim, sofria-se, e a Sr.^a Bornet mostrou-se mulher de tato quando disse secamente:

— Meu pobre amigo, não estás a apanhar!

O Sr. Bornet parou, como um pião que leva um pontapé.

— A culpa é vossa — disse ele envergonhado —; eu tinha-vos avisado. Deviam ter-me ouvido.

— Acalma-te — disse-lhe a mulher, limpando-lhe o suor. — Vai dar um nó à gravata e refrescar as têmporas.

Humilhado, foi à casa de banho.

— Desculpem-no! — disse ela.

Mas os convivas, aliviados, porque suportaram apenas o medo do medo, esforçaram-se por a consolar.

— Minha senhora — disseram-lhe —, não pense mais nisso. O Sr. Bornet vai sair-se melhor uma outra vez. É tão difícil. E depois não correu nada mal. Se fossem outros, talvez tivessem ficado impressionados.

Levantavam-se, rodeavam-na, tocados pela sua tristeza. As senhoras, certas de terem escapado a um grande perigo, respiravam mais livremente. Felicitavam-se de mãos unidas, conversavam em conjunto, alegres, risonhas e vivaças, como se estivessem à luz do sol do meio-dia.

De repente, o orangotango apareceu.

Avançou muito lentamente e a resplandecente luz da sala de jantar esmoreceu. Tinha as costas curvas, a cabeça encaixada nos ombros, o maxilar inferior deslocado. Os seus olhos sangrentos olhavam para o vazio. Os seus dedos móveis moldavam, estrangulavam objetos, e as suas unhas alongavam-se em garras.

Perdida a segurança, os convivas tinham-se empurrado, amontoado num canto, e refreavam-se de soltar gritos de horror que teriam aumentado o seu pavor. Ademais, o orangotango abstinha-se de grunhir. Mas, com a boca ora contraída, ora aberta, exprimia a raiva de estar exilado das suas florestas. Não o discerniam senão vagamente. Deu a volta à mesa, silencioso, agarrou numa faca, e brandiu-a, não à maneira dos assassinos experimentados, mas antes como um animal desajeitado, ainda mais temível por não saber utilizar uma arma. A cena soçobrava nas trevas, na noite negra. Já nem se ouvia os peitos ofegantes. O orangotango bafejava o seu hálito sobre as caras.

— Basta! Querido, basta! — disse a Sr.^a Bornet.

Imediatamente, o Sr. Bornet, dócil, aumentou o gás do candeeiro. Os convivas inspiraram longamente a claridade que se espalhou até aos seus corações, e um deles, de modo a enxotar para longe o seu mal-estar, deu o sinal para os aplausos:

— Bravo! bravo! Que capacidade espantosa!

— É um enorme sucesso — disse a Sr.^a Bornet, corada. — Não cometeste nenhum erro.

Todas as senhoras, exclamavam:

— Ai, eu sufoquei!

— Ai, eu pensei que tinha morrido!

— Ai, eu não vou dormir esta noite.

— Ai, eu já não me mexo mais. Vou esperar aqui pela manhãzinha.

Restava-lhes a todos aquela cobardia que acalma os mais urgentes anseios de mudar de lugar.

— Então estão contentes — disse o Sr. Bornet. — Ainda bem. Eu também. Obrigado, obrigado.

Tornou, modesto:

— Sabem, o importante é jogar com o gás convenientemente. Admito a pequenez do meio, mas garanto o seu efeito nove vezes em dez.

As meias que mantivera calçadas, sem dúvida por causa das migalhas de pão e dos pequenos ossos que, durante um jantar, se deitam inevitavelmente para o chão, voltavam a cair sobre os seus tornozelos.

Feio pela sua própria fealdade e pela que acabava de adquirir, esquecia-se de si no seu triunfo, vingado do seu primeiro falhanço. Os seus cabelos ralos, molhados, luziam como os que se encontram nas sopas. O Sr. Bornet fungava e um vapor, como o da lavagem de roupa, saía em jato duplo das suas narinas.

O torso a fumegar, as mãos coladas sobre a barriga parecida com um saco cheio, ficou a ouvir ainda durante algum tempo os elogios... antes de ir vestir de novo a sua camisa.

O barco a vapor

A Paul Hervieu.

Retirados no campo, os Bornet são os vizinhos dos Navot e os dois casais casam bem. Gostam de igual modo da tranquilidade, do ar puro, da sombra e da água. Simpatizam ao ponto de se imitarem.

De manhã, as senhoras vão ao mercado juntas.

— Estou com vontade de comer pato — diz a Sr.^a Navot.

— Olha, eu também — diz a Sr.^a Bornet.

Os senhores consultam-se, se projetam embelezar, um o seu jardim vantajosamente exposto, o outro a sua casa situada numa colina e nunca húmida. Entendem-se bem. Tanto melhor. Desde que dure!

Mas é à frescura, quando passeiam no Marne, que os casais Navot e Bornet mais desejam entender-se para sempre. Os dois barcos com a mesma forma e de cor verde deslizam lado a lado. O Sr. Navot e o Sr. Bornet acariciam a água como que com as suas mãos prolongadas. Por vezes animam-se até à primeira pérola de suor, sem inveja, tão fraternais que não podem derrotar-se um ao outro e acabam por remar “igual”. Uma das senhoras fungou discretamente e disse:

— O tempo está delicioso!

— Pois está — responde a outra —, o tempo está delicioso!

Ora, esta noite, quando os Bornet vão juntar-se aos Navot para o passeio acostumado, a Sr.^a Bornet fixa um ponto do Marne e diz:

— Esta agora!

O Sr. Bornet, que fecha a porta à chave, volta-se:

— O que foi?

— Caramba! — continua a Sr.^a Bornet —, já não se recusam nada, os nossos amigos. Têm um barco a vapor.

— Chiça! — diz o Sr. Bornet.

É verdade. Na margem, na estreita garagem reservada aos Navot, vê-se um pequeno barco a vapor, o seu tubo negro que luz ao sol e os flocos de fumo que se escapam. Já instalados, o Sr. e a Sr.^a Navot esperam e agitam um lenço.

— Muito engraçado, palavra de honra! — diz o Sr. Bornet, picado.

— Querem impressionar-nos — diz a Sr.^a Bornet com despeito.

— Não sabia que eram tão cochicheiros — diz o Sr. Bornet. — Pessoalmente, nunca teria comprado um barco a vapor sozinho, sem eles. Fiem-se nos amigos. Enfim! Bem tinha reparado, nestes últimos tempos, que se passava alguma coisa. Valha-me Deus, era isto.

— E se nós não fossemos lá?

— Seria excessivo. Mas já que têm falta de delicadeza, não lhes dêmos a alegria de nos surpreenderem. Fiquemos indiferentes.

— Bem pequeno, o barco a vapor deles — diz a Sr.^a Bornet. — Um pouco maior que o outro. O que acha dele?

— Oh! de longe, um barco a vapor dá sempre nas vistas. Aliás, hoje em dia arranjam-se pérolas neste género.

No entanto, os Navot continuam com os seus sinais. Sem dúvida, estão a gritar:

— Despachem-se!

Os Bornet descem para o Marne e continuam sem se apressarem.

— Está bem, estamos a ir — diz o Sr. Bornet. — Que embaraçoso, meu Deus!

— Primeiro — diz a Sr.^a Bornet —, nós também teríamos um barco a vapor, se quiséssemos, reduzindo um pouco os gastos.

Lentamente, avançavam com passos pequenos, fingindo baixar a cabeça, desviá-la para o lado ou observar o céu. Certo, a intenção deles não é romper com os Navot. Até prometem admirar educadamente, segundo os usos sociais, no entanto acabam de ouvir partir-se com um barulho seco o primeiro dos finos fios com que se atam os corações, e a Sr.^a Bornet concluiu:

— Posso não ser mais que uma mulher, mas não sou mulher para nada: nunca mais esquecerei a forma como eles agiram. E tu?

Sem responder, o Sr. Bornet pegou-lhe na mão.

— Alto! — diz ele. — Ó minha querida amiga, enlouquecemos!

A Sr.^a Bornet obedece, olha para ele, olha para o lado dos Navot e diz:

— Meu querido amigo, é uma quimera!

Esfregam os olhos, retiram deles fiapos de brumas e creem-se cegos. Depois metem-se a rir, silenciosamente, como dois índios, ombro a ombro, de novo bons, alegres, felizes de viver neste mundo onde tudo tem sempre uma explicação:

Sentado entre o Sr. e a Sr.^a Bornet, no seu barco do costume, um estranho fuma, algum amigo de Paris talvez, e, sério sob o seu alto chapéu negro que luz ao sol, deita o fumo, naturalmente, pela boca.

O estremecimento do carvalho

A Louis Baudry de Saunier.

— Mas — disse o Sr. Sud para consigo — porque não disparaste?

— Esqueci-me — respondeu o Sr. Sud com simplicidade.

Não se repreendeu mais, e seguiu com o olhar as perdizes que se pousaram lá em baixo, num pequeno prado.

— Bem! — disse o Sr. Sud —; estas são minhas!

Fez o gesto de pressionar o dedo indicador no sítio, com precisão. Segurava a sua espingarda pelo meio, com uma mão, de braços afastados, caminhava levantando bem alto as suas pernas curtas, e esforçava-se para manter atrás de si Pyrame, um velho cão alugado, de ardor moderado.

Chegado ao prado, o Sr. Sud baixou-se, colheu uma planta e demorou-se algum tempo sonhador. Será que era uma luzerna? Será que era um trevo? Parisino teimoso, ainda não as distinguia senão com dificuldade. Quando se reergueu, ouviu as perdizes «frufutar e cacarejar». O Sr. Sud encontrara num livro de caça e retivera, para frequentes citações, estes dois termos de sonoridade estranha.

— Apanharam-me de surpresa, as diabas! Esqueci-me outra vez de disparar — disse.

As perdizes, uma delas na dianteira e guia das outras, levavam para longe as suas

pesadas caudas pendentes. O Sr. Sud olhava-as com um sorriso bondoso, admirava o seu voo como um fogo de artifício, e torcia o seu pé de trevo ou de luzerna.

Passaram a ribeira, desunidas um instante pelos ramos dos salgueiros, e de seguida, quase na beira, pousaram, fora de perigo.

— Isto é que já não vale — disse o Sr. Sud. — Eu não tenho uma ponte debaixo do pé. Decididamente, as malandras recusam o combate e troçam de mim!

Imaginou-se escondido no ventre de uma vaca artificial. As perdizes aproximavam-se, confiantes. Um braço de fantasma saía para as apanhar, uma a uma. Gritava-lhes este dito espirituoso:

— Boa noite, companhia!

E, vingado, incapaz de lhes querer mal, nem sequer teve pena, todo contente de escapar a necessidades cruéis. Passeou pelo meio das ervas, e nelas refrescou as coxas, até molhou as nádegas, por meio de bruscas flexões. Também acariciava a sua bela barba branca, e o cordão do seu lornhão desenhava sobre o peitilho da camisa uma forquilha fina.

— Será que vou voltar de mãos a abanar?

Felizmente, umas cotovias trinavam em todos os sentidos. Bom seria ter, em vez de uma espingarda, uma rede para apanhar borboletas!

Primeiro rodopiavam, incertas do caminho a seguir, depois elevavam-se, lentas e gorjeadoras, sem dúvida em busca de espelhos. O Sr. Sud fez a observação que todas subiam em direção ao sol, ao longo dos seus raios, como que suspensas nas pontas de fios de ouro que alguém enovela. Algumas iam certamente até às chamas, para aí se perderem, se queimarem, e o Sr. Sud, a nuca dorida, a boca aberta, os olhos turvos, esperava pela queda delas.

— Em todo o caso, tenho de lhes dar um tiro!

Com o rabo levantado, teria sido arriscado. Preferia escolher uma e vê-la abater-se, esconder-se, ali, entre aqueles dois montículos feitos pelas toupeiras. Avançaria na sua direção, a espingarda ao ombro, e visaria um pouco abaixo, para não a magoar. Violentemente atordoada, não teria mais que a força de saltar para a boca de Pyrame. Mas a cotovia era da cor da terra. O Sr. Sud procurava em vão a pequena plumagem cinzenta impercetível, esbatida. Batia com os pés, dava voltas no mesmo lugar, desorientava-se como alguém que acaba de deixar cair uma moeda de prata.

Sentou-se alguns minutos, a fim de recuperar o fôlego, atar os cordões das suas polainas e os numerosos cordéis do seu fato. Todas as manchas rosas da sua tez de homem bem alimentado tinham-se unido e não formavam mais que uma. Limpou-se, sorriu num espelho minúsculo, orgulhoso de si, e seguro de fazer mais tarde uma bela conserva.

— Será que não vou ter a ocasião de descarregar a minha arma?

Ajustava-a contra a cara, encontrava enfim a mira, e, para terminar, estudava de novo as incrustações da coronha, essas damasquinarias tão ricas que pareciam garantir a destreza do caçador.

— Certo, tenho aqui um objeto de arte, uma espingarda de luxo, ainda que de precisão. Mas será que dispara bem? Soube de umas que rebentaram.

Umás pedras grandes tentavam-no por causa da sua imobilidade. No entanto, estavam demasiadamente mortas, ao passo que uma árvore tem seiva, quase sangue. Escolheu um carvalho sério, vivaço, atarracado, isolado no meio de um terreno e cujo aspeto devia apavorar à noite. A casca, como uma velha manga no cotovelo, usara-se aqui e ali pela fricção dos garrotes desgastados pelos calores. À volta do tronco, os cascos haviam batido, aplanado o solo, e, para não serem apenas cavalos que trabalham a terra, não impediam menos as ervas de crescerem ali.

O Sr. Sud calculou as suas distâncias, uma vez que os chumbos tanto se espalham e passam, uns à direita, outros à esquerda, como, por ricochete, vos podem ferir gravemente.

De pé, duvidava de si mesmo e tinha receio do coice da espingarda. De barriga para baixo, já não conseguia ver o carvalho. Adotou então a sólida, confortável posição do atirador de joelhos. Encostou, não sem método, a arma ao ombro, sem pressa, grave e pálido. O cano da espingarda, de início vertical, inclinou-se, deitou-se sobre o plano de tiro.

O Sr. Sud era perturbado por pequenas contrações, sentia palpitações ligeiras. Transformava a árvore em animal, em homem. É verdade o que se conta, que uma forte detonação pode fazer a chuva cair? Pacientou, esperou pela calma dos seus nervos e pelo silêncio do seu coração. Queria evitar fazer um movimento repentino, não soltar o gatilho, o da direita evidentemente, como sempre, senão após uma pressão gradual, tenra, interminável. De tempos a tempos, arriscava uma vista de olhos: no final de uma álea de aço reluzente, a mira elevava-se, tal como um marco. Do lado de lá, estendia-se um espaço vazio, espelho sem estanho. Por fim, o carvalho aparecia, turvo, movimentado, abanava todas as suas folhas inquietas como uma multidude de asas, e gemia, oscilava num suave e longo esforço para acordar do seu torpor mortal.

Pyrame, parado face ao espanto, fazia com a sua cauda sinais discretos.

Os pintassilgos

A Lucien Priou.

O Sr. Sud via os pintassilgos ora pousarem-se no choupo, ora cobrirem a terra, como um bando de flores voadoras. Sem dúvida, queria um para metê-lo na botoeira. Muito tempo esperou até que estivessem em baldo, hesitando assim que um deles se afastava.

De repente, num acesso de ferocidade e de bravura, descarregou a sua bela espingarda, desviando a cara.

Quando voltou a si, o seu cão Pyrame comia os pintassilgos mortos. Outros tantos, feridos sem gravidade ou atordoados, escapavam aos abocamentos do cão. O Sr. Sud apanhou-os e meteu-os no seu bolso, cheio de orgulho.

Assim, ele matara: graças a si, ali, penas tinham-se espalhado; a terra bebia sangue; havia miolos espalhados, brancos como o leite da erva-das-verrugas. E se, malgrado estas provas, um incrédulo ainda duvidasse, seria suficiente, para o convencer, dizer a Pyrame:

— Mostra a língua!

— Vou guardar o cartucho! — disse para consigo o Sr. Sud.

Foi-se embora. Sentiu a necessidade de andar rápido e a direito. Tinha pressa de regressar a casa e de virar o bolso do avesso, todos os seus amigos juntos.

Ouvia esta exclamação: «Excelente tiro!» e respondia, modesto: «Está a ser demasiado simpático, tive sorte. Obrigado. Da próxima vez farei melhor!»

Afagou a barba, como sempre fazia a cada alegria. Nunca ela estivera mais elástica. Levantava-a no alto, pelas duas pontas, e em seguida deixava-a cair, espalhar toda a sua neve sobre o seu peito masculino. Os pintassilgos agitaram-se. O Sr. Sud pegou num deles, cheio de precauções, e examinou-o para ver «como era feito».

O pintassilgo tinha a cabeça vermelha, as asas amarelas e castanhas; uma delas, partida, pendia. A mobilidade do bico e dos olhos era o único sinal do seu ténue sofrimento. Mas um reparo, entre todos, chocou o Sr. Sud. Esta miniatura de ser vivo não provocava em si o efeito de uma «peça de caça». Acreditava estar a sopesar um frágil objeto de arte, com um acabamento que dava a ilusão de ter vida. Manuseou os pintassilgos uns após outros, e todos o perturbaram pelo seu pavor miúdo. As suas impressões giraram como rodas loucas. Imaginou-se embaraçado, e já não triunfante, sob os olhares dos seus amigos, e ouviu as gargalhadas das meninas coquetes, já mulheres pelo dom de fazerem troça.

— Sim — disse para consigo —, dei um belo tiro. Que vergonha!

Abrandou o passo. Nesse momento, o pintassilgo que segurava voou, hesitou um pouco no ar, admirado de se sentir livre, e partiu. Esta traquinice alegrou o Sr. Sud:

— Aquele não sofria assim tanto, disse. Talvez os outros o imitem!

Empoleirou-os um a um na ponta do seu dedo, com palavras encorajadoras. Mas, doravante incapazes de levantar voo, caíram de novo na palma da mão.

— Faça o quê? — interrogou-se o Sr. Sud.

Não pensou em criá-los numa gaiola bem arranjada.

Certificou-se de que ninguém o podia surpreender, lamentou não se encontrar

atrás de uma porta cujo ferrolho estivesse fechado e pousou delicadamente os pintassilgos à borda da ribeira. A corrente felina apanhou-os, atou, como que com um fio, as suas asas que mal batiam, levou-os. Verdadeiramente, foram afogados sem terem lutado mais que umas moscas.

— Vês — disse o Sr. Sud ao Pyrame —, eu prefiro, decididamente, a pesca à caça. Os peixes, isso não tem ar de animal. Não têm nem pelo, nem penas, e morrem sozinhos, quando querem, sobre a relva, num canto, sem que a gente se ocupe.

Chega de carnificina! A partir de amanhã, pescaremos: tu levavas a rede!

De seguida, o Sr. Sud deitou o seu cartucho, menos precioso agora que a ponta de um charuto apagado, e, como as suas calças de veludo cinzento-rato estavam manchadas de sangue, mergulhou na água o seu lenço e esforçou-se – tal como um criminoso – por lavar e esfregar as gotas vermelhas que reapareciam sempre!

O sogro

A Alcide Guérin.

A única janela do quarto dá para o jardim. A menina Eugénie afasta, em leque, umas penas de pavão num vaso.

Há muito tempo que se fala de um casamento para ela. O Sr. André Meltour, de Saint-Étienne, acha-a a seu gosto, e prontamente, bom comerciante, apressa as coisas.

Em visita, esta mesma manhã, «declara-se» ao Sr. Lérin, ao sol, perto da pequena cerca branca.

Habilmente, começou por elogiá-lo acerca da manutenção das áleas, e por lhe colocar, com interesse, algumas questões de horticultura.

— O que é isto, senhor Lérin?

— O quê? Com a sua idade, ainda não sabe o que são cebolas?

A janela está entreaberta e a menina Eugénie ouve claramente. Ora repreende-se por escutar, ora afasta, como moscas, os escrúpulos que teimam em voltar.

— Sim, meu caro Sr. Lérin, diz-se, Saint-Étienne é uma cidade de aspeto sujo, fumoso. O sol parece amarelo. As flores, que se mandam vir a grande custo, murcham, incontinentes. Parece que os ribeiros fazem correr carvão diluído. Mas mantenha algumas gotas desta água negra na palma da mão, e ei-las claras, límpidas e puras: cómico, não é? Saem de Saint-Étienne os tecidos mais suaves à vista e ao toque e jamais uma epidemia ali entrou. O senhor imagina? Em vinte cinco dias, como nas famosas fontes, uma mulher delicada poderia restaurar ali o seu vigor.

É uma estocada direta. O Sr. Lérin não parece tocado. Pensa na água negra clara e não a vê bem.

— Não, não a vejo bem.

— Desculpe?

— O senhor então é surdo? Estou a dizer que não vejo a sua água.

— Os especialistas — responde o Sr. Meltour — dão as suas diversas razões. Em todo o caso, o fenómeno não é negável. A menina Eugénie notá-lo-á.

— Espantoso!

— Vou mais longe — continua o Sr. Meltour, cuja língua vai a trote —, o ar pesado de Saint-Étienne, que grandes cientistas parisienses analisaram, pela sua própria composição, é preferível a qualquer outro ar.

— Mas, se bem compreendi, as suas flores murcham incontinentemente.

— Enquanto que as mulheres... O senhor Lérin é galante! Mas nós somos pessoas perspicazes o suficiente para responder a tudo. As mulheres são as rivais das flores: assim se explica a contradição.

O Sr. Meltour, satisfeito, ri. Mas o Sr. Lérin guarda-se de sorrir.

— O vosso sol é amarelo?

— Completamente amarelo, sem brilho. A menina Eugénie abrirá pouco a sua sombrinha, garanto-lhe.

— Ela então vai para Saint-Étienne?

— Permito-me esperar que se eu tiver a felicidade de fazê-la minha mulher, ela me seguirá para todo o lado, como o código lhe ordena.

— Então quer-se casar? — perguntou o Sr. Lérin.

O Sr. Meltour tira o chapéu e, lentamente, passa a mão pelos cabelos ralos:

— Creio que é tempo; não acha?

— Oh! às vezes volta a crescer — diz o Sr. Lérin.

— Eu sou um homem — responde o Sr. Meltour —, digo a verdade a mim mesmo e não conto senão com a indulgência da sua filha.

— Então é com a minha filha que o senhor se quer casar?

— O senhor Lérin está a brincar!

— Ah!

Os senhores calam-se. As penas de pavão tremem entre os dedos da menina Eugénie. Ela espera, seus olhos nos olhos das penas, quando de repente o Sr. Meltour, desejoso de terminar, fala curto e grosso.

— Então, o que diz?

— Eu, nada. O assunto é vosso.

— Como assim, querido sogro?

— Oiça, vamos terminar — diz o Sr. Lérin. — Você quer casar com a minha filha, e, conhecendo-a mal, vem pedir-me algumas informações. Não tenho nenhuma para lhe dar.

Saberei eu que tipo de mulher a minha filha será? O senhor é-me simpático como um homem que se encontrou três vezes, ou seja, indiferente; vejo o seu embaraço; se você fizer uma asneira, dirá: «Enganaram-me!». E, se tiver acertado, aplaudir-se-ásozinho, elogiando o seu bom gosto. Tudo é possível, senhor. Já se viu pessoas felizes. Sê-lo-á, o senhor? Quem o predirá? Eu não. O senhor hesita. Ser-lhe-iam necessários alguns conselhos, um empurrão. Ah! Se eu lhe sorrisse, chamar-me-ia com um aceno, como uma criança que aprende a caminhar! ... Mas eu fico aqui, incoerente, com cara depau, e, para me corromper, chama-me: «Querido sogro!». Refreio-me resolutamente de lheresponder: «Meu genro!».

Senhor, já passei a idade em que nos comovemos. Casem-se. Daqui a vinte anos, quando tiverem dado as vossas provas, hei de me alegrar e dar-vos as felicidades. Até lá, mostrar-me-ei frio, e, não fosse o aborrecimento de ir à missa, assistiria sem problema à vossa aventura. Dê umas moedas ao prior para que seja rápido, porque, no campo, as igrejas não têm conforto.

Oh! O senhor está numa situação penosa. Não tenho pena de si, mas aconteceu-lhe uma bem boa. Francamente, não posso fazer nada. Falemos de outra coisa, pode ser?

Concluiu:

— Quero arrancar, para o nosso almoço, dois ou três rabanetes pretos. Gosta? De rabanetes pretos?

— Sim — diz o Sr. Meltour —, sobretudo quando são brancos.

As penas de pavão, igualmente ordenadas, radiantes, mergulham no sol as suas *aigrettes* nuançadas e os seus olhos rodeados de cores vivas. A Sra. Eugénie, pateta, soluça, e, como não tem muito peito, as suas lágrimas gordas caem no chão, verticais.

A rosa

A Edmond de Goncourt.

Bonne-Amie entrou e deu a Marcel, de quem gostava porque tinha um nome que estava na moda e escrevia nos jornais, uma rosa.

— Impossíveis de encontrar, pelo tempo frio que corre, sabes — disse-lhe ela. — Adivinha quanto me custou?

— Os olhos da cara — disse Marcel.

Encheu de água o mais bojudo dos seus vasos azuis, para colocar a rosa.

— Tem atenção — disse Bonne-Amie. — O florista diz que ela se pode abrir num quarto bem aquecido.

— Precisamente: temos ali um bom fogo; vamos esperar — disse Marcel.

— E tu, o que é que me queres dar? — perguntou Bonne-Amie.

Tinha-se sentado e, os pés ao fogo, acrescentou:

— Não ligo a prendas. Um nada basta-me, uma atenção delicada que toca uma mulher mais que a oferta de um império ou de fartas riquezas. O quê, não sei. Amanhate. Arranja alguma coisa. Acho que no teu lugar não ficava embaraçada. Fui simpática. Sê querido.

— Tenho o que queres — disse Marcel.

Sem hesitar, pegou no manuscrito que começara a escrever, e, abanando a perna, batendo na cara com uma régua, meteu-se a ler, em voz alta, o famoso capítulo do qual podia dizer: «Por este aqui, meu velho, respondo eu!».

E era sempre assim. As humilhações não o ajuizavam. Mal tinha repetido: «Que burro! Que burro!», recomeçava a mendigar, o incorrigível, até corar, um pouco de admiração de mulher.

A sua voz, estrondosa ao lance da frase, logo amoleceu, e, como de costume, na passagem admirável em que a palavra segura a ideia com tanta força que a sufoca, ele para, inseguro, receoso, e olha:

A saía à volta dos tornozelos, joelhos colados, cotovelos juntos ao corpo, as mãos perdidas dentro das mangas, Bonne-Amie dobrara as costas, franzira a testa, metera os olhos para dentro e cosera a boca, pois nem sequer disse:

«Confesso que a minha opinião pessoal não tem senão uma importância secundária».

Realmente, só não esquecera de pousar sobre a chaminé, à direita e à esquerda do relógio de sala, as suas duas conchas, os seus ouvidos surdos.

Toda ela se tinha fechado.

E Marcel já se despeitava; mas de repente enterneceu-se:

No vaso azul e bojudo, a rosa abrira-se.

Que deslumbramento! Com a emoção a oscilar, descontrolada, Marcel reluzia de seiva. Ia outra vez perder a cabeça, embalar-se, enfiar com gratidão o seu nariz no interior da flor, quando finalmente Bonne-Amie lhe diz, a tempo de ele se dominar e se acalmar:

— Olha! A rosa! Mesmo a tempo! O florista não me enganou.

Pato selvagem

A Henri Mazel.

— Vamos, Levraut, traz isso!

Mas estes gritos, dados com uma voz forte, eram vãos. O Sr. Mignan recorreu às ameaças e aos insultos. Levraut saltava à altura de uma pessoa ou deitava-se como os cães de parar, ou, de nariz muito baixo, à borda da água, e traseiro arredondado como um arcobotante, parecia obstinar-se sobre o pato ferido. Por vezes, afastava-se do seu dono, ao abrigo dum empurrão que o atiraria para dentro do rio. O pato batia a asa, pulverizava a água à sua volta, seriamente ferido.

Levraut, forte cão de parar, de pelo raso, lutava contra o medo de água gelada, e, teimoso, levantava-se sobre as patas de trás, violentamente. O Sr. Mignan viu o pato a agitar-se ainda com frenesim, alongar o pescoço, deitar-se na água, e ir lentamente à deriva, levado, morto, pela corrente. Pensou:

— Desta vez estou certo de apanhá-lo!

Lançou pedras a fim de excitar Levraut ao banho. Quis chamá-lo a si com palavras enganadoras, batendo no joelho com a ponta dos dedos. Mas Levraut mantinha a sua prudência e as suas distâncias.

— Podes trazer pato, cão dum raio!

Tratar por tu não resultou melhor que a boa educação. No entanto, o pato afastava-se no meio dos pedaços de gelo que, reunidos em flotilha, brilhavam como bocados de vidro. Ao longo do rio Yonne, o Sr. Mignan seguiu-o. Levraut imitou-o. Este passeio não podia alongar-se muito e o Sr. Mignan parecia pouco inquieto. Aliás, gozava do seu belo

tiro de caçadeira: a sua emoção prolongava-se e umas porções de si ainda vibravam. O pato, forçosamente, iria parar num tronco qualquer. Costuma ver-se pedaços de gelo, que têm pouco por onde se pegar, a imobilizarem-se ao mais ligeiro obstáculo e amontoarem-se uns sobre os outros. Além disso, o Sr. Mignan contava sempre com Levraut. Por vezes, é uma questão de procedimento. Assim, podia fingir estar a pensar em nada, inclusive assobiar entredentes uma melodia sem importância, e depois, bruscamente, apanhar oco pela pele do pescoço e atirá-lo à água.

— Já prá água!...

Mas Levraut parava logo, com ar desinteressado, pronto a fugir. O Sr. Mignan percebeu que não havia nada a fazer com aquele animal. Os dois continuaram a sua caminhada, guiados pelo pato, e o Sr. Mignan tomou o partido de o acompanhar até ele fazer uma paragem.

O tempo estava agradável e a neve começou a cair, envolvente e fina. O Sr. Mignan, que levava um binóculo, teve de limpar com frequência as suas lentes na dobra do paletó. Gordo e pesado, passava por cima das cercas, com dificuldade, levantando a coxa ou as polainas com a mão. Quando metia o pé no rasto de uma roda ou na marca de um casco de boi, as agulhas de gelo despedaçavam-se com uma crepitação que irritava os dentes. Por todo o rio repercutia-se o eco dos estalos sonoros. O pato escondia-se atrás de um tufo de juncos, um salgueiro, um amontoado de madeira, quadrado como uma mesa onde a neve teria posto uma toalha, reaparecia e voltava a desaparecer sob os mais grossos flocos de gelo, sempre longe da margem.

Do canto do olho, o Sr. Mignan observava Levraut, que mantinha o seu andar indiferente, a cauda em baixo, como um cão de luxo, de boca inútil. Ora desejava mantê-lo ali, entre os seus dois joelhos, e dar-lhe murros na cabeça, sem contar, e sem dó pelos seus ganidos, mesmo que os sinos da aldeia vizinha batessem; ora soprava fortemente e o seu bafo fumante lembrava-lhe histórias espantosas, nas quais, sob a ação do frio, as palavras solidificam-se, no ar, em pedaços de gelo do tamanho de rebuçados. Uma camada de neve começava a dificultar-lhe o andar. No fundo, enfurecia-se com toda a sua força.

— Uma vara qualquer é que seria talvez uma vara de salvamento!

Tentou arrancar um ramo de salgueiro, mas, com um puxão violento, um galho inofensivo ficou-lhe na mão. De natureza apoplética, tinha as faces rubras e a neve que derretia assava-o desagradavelmente. Chegaram à barragem do Gautier.

— Agora, pato, meu amigo, vais bater de frente. Acabou-se o passeio!

Nem pouco nem mais ou menos! Uma barreira encontrava-se levantada. O pato passou por baixo simplesmente e como se estivesse à espera. Desapareceu num remoinho, remexeu-se alguns segundos no meio da espuma, e, de novo, voltou a deslizarmolemente, fugitivo com vida, julgar-se-ia, e certamente infernal, confortável no meio dorio a alargar-se. A cólera do Sr. Mignan tornava-se um perigo. Queria respirar, mas não sabia que tampão lhe retinha o ar fora de si. Parou, imitado por Levraut, o qual parecia ter esquecido, fez do céu testemunha, e imediatamente, resoluto, repartiu:

— Posso morrer — disse —, mas não vou largá-lo.

A neve, silenciosa e serrada, molhava-lhe o nariz, os lábios, o pescoço, apagando complacentemente todos os fogos que despontavam à flor da pele. Colava-se-lhe debaixo dos pés, duplicava, triplicava a suas solas, dava-lhe uma atitude de pnalta, até ao momento em que, uma das bolas desagregada, se desequilibrou, coxo de um momento para o outro. Mais à frente, fazia voar dum choupo um bando de pintassilgos e a árvore parecia sacudir bruscamente flores cantantes.

— Nunca mais acaba esta história!

Na verdade, pensou estar a chegar ao fim. Não longe de Marigny, um pouco antes da ponte, uma camada de sedimentos precedia o arco do centro e dividia a corrente em duas. Em vez de segui-la à direita ou à esquerda, o pato desajeitadamente foi contra uns arbustos espinhosos, onde ficou.

— Desta vez não me escapas — disse o Sr. Mignan.

De certeza que não escapava? Uma dezena de metros separava-o dele. Uma última vez, tentou corromper Levraut. Jamais se vira um cão apático e morno a este ponto. Aos sinais do dono, afastava-se de viés. O Sr. Mignan, o olhar circular, pôs-se à procura duma vara longa, uma vara de dez metros! Que ingenuidade! Fixou o pato, como se quisesse agarrá-lo com os olhos e trazê-lo a bordo. As suas faces tremiam. Os lábios contraíam-se até ficarem brancos e serravam-se ao ponto de não deixar passar o mais pequeno assobio. Grandes gotas de neve derretida escorriam pelos bigodes como lágrimas. Não arranjou nenhum meio. Para dizer a verdade, sofria sem poder localizar a ferida e sentia-se invadido duma fúria tal que já não raciocinava. Quando Levraut se aproximava, limitou-se a dar um pontapé, incapaz de recomeçar a discussão. O cão esquivou-se, debandando.

Em todo o caso, o pontapé não foi totalmente inútil, pois um grosso pedaço de neve lamacenta soltou-se do sapato, voou pesadamente no ar, como um pássaro feio e sujo, voltou a cair, esborrachou-se, esmigalhou-se, e o Sr. Mignan experienciou momentaneamente uma sensação de leveza e de bem-estar que o surpreendeu. Embalado, deu com o outro pé um novo golpe, agora sem má intenção e simplesmente para tirar o

outropedaço de neve. Depois, de espingarda a tiracolo, as mãos nos bolsos, os ombros redondossob a lenta queda da neve adormecida e adormecedora, continuou a olhar para o pato, vagamente solicitado por múltiplos planos.

Neste sítio, o rio, fundo apenas até ao joelho, corria sobre pedras chatas e brancas, e ao seu doce murmúrio de gluglu de garrafa, aqui e ali, uma pedra pontiaguda que furava a água acrescentava a convulsão de um soluço. O fim do dia já estava a começar.

— No fim de contas, se for rápido...

E eis que o Sr. Mignan, o cortejo de hesitações empurrado e posto em desordem por um único impulso, precipitou-se, correu para o pato, arrancou-o do arbusto e voltou, titubeando tal e qual um homem bêbado, na água resistente e maleável como cânhamo, pingando por todos os lados, como o seu pato.

Era seu! Mas, sem sequer olhar para ele, mandou-o ao chão, com uma pisadela esmagou-lhe o bico e a cabeça, e friamente, com outro golpe, esventrou-o.

— Toma, toma, animal nojento, sua porcaria!

Depois apanhou a coisa vermelha, e, dando ao seu braço um amplo movimento de viravolta, lançou-o com toda a força, bem longe do rio, o mais longe possível. Dum salto, Levraut, fogado pelo cheiro da carne, passou por cima dos juncos da margem e nadou rapidamente, com um ladrar entrecortado, em direção ao pato, lambendo o seu rasto sangrento.

A visita

A Paul Bonnetain.

O caseiro Pajol faz questão de ser ele próprio a fazer-me as honras. Os cascos dos animais e os tamancos dos homens engradearam o solo do pátio e os meus calcanhares prendem-se por vezes nas malhas endurecidas. Pajol abre a porta do estábulo das vacas, entra primeiro. Pedaçõs de palha fazem cócegas nos seus ombros altos; a sua cabeça, que toca nas vigas, serviria de vasculho para tirar as teias de aranha. Uma luz suave ilumina o estábulo. Um odor carregado enche-o, pica as narinas.

— Gosto deste cheiro — disse eu. — Conheço uma terra onde salvam doentes desesperados, tratando-os numa vacaria.

Pajol não me perguntou o nome da terra; acrescentei:

— Eles até bebem estrume líquido.

— Fique à vontade — diz-me Pajot.

Começamos a inspeção. Até ao fundo do estábulo, as linhas direitas dos dorsos imóveis espaçam-se como as de uma folha pautada e os crescentes dos cornos agitam⁹².

Pajol dá festas às vacas, e, quando uma delas está deitada, força-a a levantar-se.

— Para fazer as necessidades — diz ele.

Ela não falha e, entre as suas nádegas honrosamente medalhadas de esterco, deixa cair uma bosta nova que se estatela, larga e redonda, agradável de ver, de cheirar, deleitante. Contemplo-a, cheiro-a, inseparável. Procuo palavras técnicas que reproduziriam o meu espanto e censuro-me de ainda não ter dormido ali, uma noite, sobre uma cama de feno, aquecido pelo bafo das vacas. Teria dormitado à cadência das fezes que caem e acordado de manhãzinha, as pálpebras e as bochechas todas inchadas.

— Ah! O campo, o campo é tudo!

Porém, o rosto de Pajol ensombrou-se. Num canto do estábulo, cinco touras pequenas estão postas à parte.

— Parece que estão em penitência.

— Não mente — diz Pajol. — Pecaram com o touro, no prado Sauvin.

— Tão novas — disse eu —; já não há crianças!

As touras, como amantes enfasiadas, voltaram os seus olhos estúpidos para o seu ventre bombeado, cheias de medo de sentirem o acontecimento a chegar.

— Ah! É uma tristeza — diz Pajol. Primeiro, olhe para elas, arruinadas para a vida. Depois, darão à luz vitelos formosos, juro, uns amores de vitelos, que vai ser preciso vender, dar o mais rápido possível ao talhante, se ele os quiser.

Muda-as de sítio, contrariado, repreende-as e trata-as por libertinas.

Colo a minha orelha ao flanco duma toura e oiço mexer “o herdeiro”. A toura mãe, a respiração anelante, inclina a cabeça.

— Não está orgulhosa — diz Pajol.

— Ela sabe bem que agiu mal — digo.

Observamo-la tal como uma culpada. Toldados pelos perfumes pesados, julgamos gravemente as touras, segundo as regras duma conduta especial dos animais, e o touro, segundo os direitos do homem.

— Esta aqui está mais avançada que as outras — diz Pajol. — Não tardará a empurrar a sua garrafa.

Levanta-lhe a cauda, palpa os seus rins.

— Sua maldita! — gritou.

E, abandonando-se a uma cólera justa, recua, ganha o seu balanço e prega um bom ponta pé no traseiro da toura, como se fosse a sua própria filha.

A Jean Richepin.

Avril também se aproximou dos apostadores. Era um soldado brando e sonhador que não faria aos outros o que não gostasse que lhe fizessem. Pensava ter conquistado a camarata com os seus sorrisos, o seu ar de se interessar por tudo, e a docilidade com que descascava as batatas. Normalmente não comia com os outros, mas às vezes provava.

— Palavra de honra! — dizia ele. — É melhor do que o que me servem na cantina.

Parecia que não comia ali, senão por uma espécie de imposição. Ninguém lhe tinha ainda dobrado os seus lençóis em forma de carteira, ou entornado, à noite, um quarto de água fria sobre a cabeça. Nunca tinha acordado violentamente debaixo da sua cama virada ao contrário com uma carga de ombro, toda a caserna abismando-se numa catástrofe.

Acreditava-se a salvo.

Verdadeiramente, a camarata não era composta senão por rapazes bravos, e a distinção de Avril, dissimulada, passava inapercebida.

Misturou-se no grupo. Os apostadores aqueciam.

— Eu levaria dois — dizia um soldado.

— Tu nem um levantarias — respondia um outro.

— Eu levaria dois. Sou eu que to garanto, eu, Mélinot.

— Nem a metade dum; eu não te vou deixar, eu, Martin. Tu não sabes mesmo como é pesado, um homem a fazer de morto.

Avril achou a ocasião boa para dar a sua opinião. Os seus camaradas não ficariam senão lisonjeados, e aliás, ele gostava dos estudos de costumes.

— Sim, é pesado — disse ele.

Mélinot já arregaçava as suas mangas:

— Aposto um litro. Vamos lá. Quem é que se deita no chão? Tu, Martin; mas eu quero um segundo, um gordo, é-me igual, e vou mandar-vos aos dois para cima das minhas costas como umas sacas de uvas.

As mãos agitaram-se: «Eu! Eu!» E Avril ofereceu-se como os outros. Mélinot hesitou, sopesando os mais pesados, com modos de entendido. Enfim, para que o seu triunfo brilhasse ainda mais, escolheu Avril, por causa das suas mãos brancas, da sua carne gorda,

e ele mostrava uma segurança tal que Martin ficou com receios, deu a Avril as suas recomendações.

— Acima de tudo — disse-lhe ele —, faz mesmo de morto. Não te endireites. Abandona-te, as pernas e os braços moles. Deixa bambolear a tua cabeça e a tua barriga.

— Fica tranquilo — disse Avril.

Contente de fazer o seu papel em modo camarada humilde, pensava:

— Aqui está uma amabilidade que decididamente me ganhará todos os corações.

Enquanto Mélinot fazia rolar os seus bíceps, Avril e Martin alongaram-se sobre o soalho. Ataram-nos costas com costas, por meio de um lençol e de cinturões. Mélinot vigiava pessoalmente, e instalou-os, Martin em cima, Avril em baixo, com uma atenção delicada. Os homens da camarata formavam um círculo, como numa praça, num dia de feira, à volta da representação. Apertavam-se, quase comovidos.

Mélinot preparou-se. Cuspiu para as mãos, encheu o peito de vento, e baixava-se, esticava os braços infinitos, preparava-se, de dedos afastados e veias inchadas para o esforço futuro, para apanhar o embrulho.

De repente, o círculo entreabriu-se. Um soldado que estava à espera, já pronto, entrou às arreguas, de calças caídas, e Avril sentiu no rosto o esfregar longo, a carícia insistente dum traseiro de homem.

Fechou os olhos ao ponto de rasgar a pele da testa, e a boca ao ponto de partir os dentes. O couro dum cinturão rebentou.

II

Solto, de pé, Avril, lívido, agarrou numa baioneta, e não se precipitou ao acaso, porque não queria matar senão um.

— Quem?

Foi mais um grito que uma palavra. Não insultava ninguém. As palavras «cobarde, porco» teriam sido demasiado suaves para a sua garganta seca. Não podia senão repetir:

— Quem? Quem?

Os soldados recuaram, na defensiva, inquietos. A revolta de Avril espantava-os. Eles tinham o hábito das partidas engraçadas. Uma farsa não seria sempre divertida? Desgraça das desgraçadas!

— Então? Era a brincar — disse um deles.

Mas as caras, todas as fissuras do riso fechadas, pareciam muros rebocados de fresco.

Avril espetou a sua baioneta na mesa.

— Vou descobrir quem foi — disse ele — e vou matá-lo.

— Se lhe tivesses tirado um bocado — disse Martin —, reconhecê-lo-ias facilmente.

A frase não teve efeito, pois viram que Avril, amolecido após o seu acesso de raiva, chorava de enervamento. Os soldados não percebiam mais nada. Afastaram-se, cochicheiros, com gestos inacabados.

Avril fardou-se e correu para os banhos. Arrancou a roupa, e na banheira metia a cabeça debaixo de água o máximo de tempo possível e não a tirava senão para recuperar o fôlego, à maneira das focas.

De seguida, os cabelos a fumegar, pensou nos estratagemas complicados que deveria utilizar «para descobrir quem foi».

Sem dúvida, matá-lo-ia. Cruel, primeiro, com a ponta da sua baioneta, far-lhe-ia saltar um olho, o umbigo, um órgão indispensável, ou antes, amassá-lo-ia entre os seus punhos, rebentar-lhe-ia o estômago, como uma caixa pisando-o com o calcanhar. Mas como descobri-lo? O desejo duma vingança original, pessoal, dissuadiram-no de fazer queixa, o medo também do ridículo: a sua história ridícula divertiria o regimento, o coronel, quiçá generais!

De volta à caserna, fingiu despreocupação, arrependeu-se de se ter exaltado e confessou ter sido imbecil. Menino bonito, perdoava, e foi o primeiro a rir-se das suas maçãs do rosto vermelhas, sanguinolentas, lavadas freneticamente, como que esfregadas a pedra-pomes.

— Vamos, acabou-se — disse ele. — Que ele se denuncie e eu pago-lhe um litro de aguardente. Está aqui a minha mão.

Os soldados, desconfiados, não responderam.

Levou um deles à parte, o que tinha as orelhas mais aguçadas, a boca maior, a mais animal aparência e levou-o à cantina. Usou manha, fingiu falar de outra coisa, e enquanto as garrafas se alinhavam em cima da mesa como curtas senhoras paradas a ouvir, conduziu-o sorrateiramente à beira duma confidência. Mas ali chegado, o homem peludo, igual aos animais pelo instinto, bateu na cabeça, levantou-se, disse: «Obrigado, meu velho», e foi-se, impenetrável.

III

Avril não sabe quem foi, jamais saberá. Pouco a pouco, a camarata voltou a ser indiferente. Ele ainda se exaspera. Uma saliva continua nos lábios, pela-se de tanto lavar

o rosto. À noite, imagina rastejar pelo meio das camas. Uma vez, espia aqueles que sonham em voz alta. Outras, aperta uma garganta, gritando:

— És tu, hein! Diz que és tu.

Atiram-lhe botas da farda. Foge a passadas largas e não adormece senão de manhãzinha, com um sono inquieto em que a sua imaginação lhe retraça obstinadamente um quadro tão exato, que, de nojo, Avril franze as narinas.

Muitas vezes, depois da sopa, sai sozinho, procura um bairro silencioso da cidade. A praça está deserta. Apenas um cão se esfrega num banco. Avril senta-se e envolve a cabeça num lenço perfumado. Imediatamente as lembranças metem-se ao seu trabalho de escavador. Enjoado, Avril levanta-se e passeia de árvore em árvore. As náuseas perseguem-no.

E isto é irreparável.

Certo, a vida reserva-lhe surpresas agradáveis. Mais tarde, lerá versos de fina poesia. Ouvirá o cantar dos pássaros. Poderá tocar com a ponta do dedo na pele elástica das mulheres, respirar flores, saborear guloseimas, e quiçá os seus olhos serão encantados pelas elegâncias de íbis cor-de-rosa, mas ele nunca esquecerá de que uma vez sentiu na cara a carícia dum traseiro de homem.

Tristemente, Avril apoia-se numa árvore e, com pequenas contrações dolorosas, começa a vomitar.

O muro

A Georges Courteline.

I

Elas eram más ou boas com todas as suas forças, e zangavam-se uma vez por estação, regularmente, durante oito dias. Durante muito tempo, conviviam ao ponto de parecer viverem uma na casa da outra, e, de repente, já não se conheciam. Imediatamente a Morvande contava com presteza os defeitos da Gagnarde. Esta talvez não dava tanto à língua, mas conseguia mais vezes não ser a primeira a querer reconciliar-se. No final, sorriam uma para a outra. Convidada, a Gagnarde entrava na casa da Morvande e, de novo, admirava tudo, o asseio do ladrilho, da salamandra, da arca e dos cobres, e do balde de água tão brilhante que dava sede.

— Mas como é que você faz para estar tudo limpo? Em minha casa, está sempre tudo sujo.

Ela mentia, para ver.

— Na sua casa — respondia a Morvande — até parece que você lambe os móveis. Assim, ao mesmo tempo que guardavam a sua dignidade, trocavam elogios.

No limiar da porta, a Gagnarde extasiava-se ainda frente ao estrume dos Morvand. Era quadrado, bem-feito. Ramos e estacas sustentavam-no, e podia-se subir até lá por uma prancha ligeiramente inclinada, como num estrado.

— Até logo, gorducha! — dizia a Gagnarde.

— Até logo, pequenota! — respondia a Morvande.

Ora, na realidade, a gorducha era a Gagnarde e a pequenota a Morvande. Portanto, as palavras bem que vinham do coração.

II

Qual foi o motivo da querela, nesse dia, a aldeia nunca soube exatamente. Uns sustentam que a Gagnarde entornou no pátio comum um balde de água suja. Os outros, o mestre-escola faz parte desse número, afirmam que a Morvande lançou, inocentemente talvez, um cesto de maçãs podres para as pernas da sua vizinha.

O que é que aconteceu depois?

A Gagnarde partiu com uma forquilha as duas patas de um ganso fêmea que não era dela, e a Morvande torceu o pescoço dum ganso macho sem ter o direito.

Depois, as duas, valentes, meteram-se a dar à língua.

A Morvande latia. A Gagnarde rosnava.

A Morvande corria no pátio, apanhava coisas do chão, que deixava cair novamente, para apanhá-las outra vez e, num gesto desordenado, arranhava a própria cara. A sua única preocupação era de lançar gritos agudos, ao calhas, mas sem parar. Muitas vezes aproximava-se da inimiga. Ela retinha atrás das costas as suas mãos renitentes cujos dedos tinham o freio posto nas unhas.

E em cima da sua pequena cabeça vermelha energicamente agitada, em cima do pescoço, dos ombros, ela levava, como que um duche demasiado quente, com as injúrias fervilhantes da Gagnarde. Esta inchava e inchava, de braços cruzados, bufante. A dado momento, uma inclinada, a outra como que tirada da terra, bico com bico, sufocadas e em carne viva, já só conseguiram olhar-se como estrábicas.

III

A Morvande salvou-se para a oficina de marcenaria do seu homem. Estendeu-se sobre as aparas e muito tempo ficou sem dizer nada. O serrim colava-se à sua cara suada. Sem pensar, transformava uma apara num anel para si. Com os olhos secos, soltava, todavia, longos suspiros entrecortados de soluços.

Philippe Morvand não olhava para ela.

Era um homem frio que passava a vida a refletir. Quando tinha medido uma prancha, media-a outra vez, e, chegando ao mesmo comprimento, refletia. Mas ele refletia sobretudo face a um morto cujo caixão se lhe tinha encomendado. Tirava então as suas medidas sem tocar no corpo, e sofria em todas as suas juntas ao pensar que podia enganar-se por insuficiência, fazê-lo demasiado estreito, ser obrigado a dobrar o cadáver.

— Isto não pode durar — disse surdamente a Morvande.

Philippe não respondeu. Sustinha em inclinação uma prancha polida e, um olho fechado, o outro semicerrado, procurava nós à flor da madeira. Energicamente, a sua plaina roía-os e deitava-os fora em forma de rolinhos.

— Isto já não é vida! — disse a Morvande.

Acrescentou que era preciso acabar.

Philippe, sem aprovar, não desaprovou. Entrava em reflexão. A Morvande expôs-lhe os factos. Foi calma e, para parecer justa, não insultou ninguém. Aqui tinham: nem uma nem outra tinham bom carácter. Ela não punha isso em causa. Vamos admitir que houve falhas dos dois lados. Quando as pessoas não se entendem mais, as pessoas separam-se:

— O que é que tu achas?

— Pois claro! — disse Philippe —, dá-lhe meia volta.

— Mas e se ela me falar?

— Não respondas.

— Para ela me chamar de burra!

— Então, continuem — disse Philippe. — Se tu vestisses uma vara grande com uns trapos velhos, e se, à noite, a plantasses em frente à janela dela, a Gagnarde ia enraivecêr-se a valer ao acordar. Podemos sempre tentar.

— Tu dás-me pena — disse a Morvande.

— Nossa Senhora! — disse Philippe.

O caso interessava-o. De boa vontade, teria dado mais outro conselho. Mas ele não tinha mais. Pegou no seu cachimbo, encheu-o, e, guardando-se de o acender por receio do fogo comunicável, cachimbou gravemente. De tempos a tempos mudava-o de canto, ou tirava-o da boca, cuspiu, limpava os lábios, e parecia que ia falar.

Era um falso alerta.

Uma outra vez, tirou os óculos, cruzou uma sobre a outra as suas longas e finas patas de aranhaço, e pousou-os com lentidão num canto limpo da bancada. Jurar-se-ia que tinha tomado um partido. A Morvande esperava. Mas Philippe também esperava.

— Pois bem! — disse enfim a Morvande. — Eu que não passo de uma burra, tenho uma ideia!

Esperou que Philippe lhe dissesse:

— Qual?

Deve ter-se animado sozinha:

— E eu vim pedir-te a tua opinião, só para te mostrar que és ainda mais burro que eu.

Longe de lançar-se ao seu martelo, Philippe não teve nenhum movimento de revolta. Tinha ouvido outras e conhecia as mulheres, até mesmo a sua. A Morvande nem teve a preocupação de pensar nas suas consequências e ordenou:

— Vais pôr-te de acordo com o Gagnard e construir um muro que divida o pátio em dois até à estrada, alto o suficiente para que eu não veja mais essa má rês, mas não tão alto ao ponto de me esconder o galo do campanário, pois oiço melhor o toque para a missa quando vejo o galo do campanário.

— Vai sair caro — disse Philippe.

— O Gagnard pagará metade. É do seu interesse como do nosso. Ficaremos cada um na sua casa!

— Para mim não faz sentido — disse Philippe. — O Gagnard é um bom rapaz.

— E para mim faz — disse a Morvande. — E depois, em primeiro lugar, a partir de hoje, vais pôr de lado o teu Gagnard.

— Ele não me fez nada.

— Não é correto que os maridos se deem bem, quando as mulheres já não se dão!

— Vocês vão reconciliar-se.

— Escuta, Philippe, tu não repitas isso. Eu zango-me a sério! Olha, gostava mais de reconciliar-me com o nosso porco, sim, com o nosso porco.

— E eu, o que é que vou dizer ao Gagnard?

— Vais dizer-lhe que já não queres patuscadas com um baixinho que tem seis polegadas de nalgas e o traseiro logo a seguir.

— De pernas — observou honestamente Philippe — diz-se: seis polegadas de pernas!

— E eu quero dizer: de nalgas! E agora?

Ela endireitou-se, já pronta para a batalha. Umas aparas vibravam-lhe nos cotovelos, nas saias. Philippe voltou a pegar nos seus óculos e na sua prancha inclinada, visou um último nó a aplinar.

— Não te vais calar? — disse ele num tom mais de interrogação do que de ameaça.

— Eu calo-me, se eu quiser.

— Bom, não te cales.

Ele não se lembrava de se ter exaltado desde a idade da razão, e ele chegara à idade da razão bem antes de se casar.

Vitoriosa, a Morvande encheu o seu avental de aparas, como fazia sempre que estava de visita no atelier de Philippe. À noite, a sua chama viva aclara e aquece ao mesmo tempo.

Foi-se embora. Algumas aparas caíram do avental, rolaram sobre os seus anéisfinos até à lama. Do mesmo modo, a cabeça duma pobre velhota, agitada pela cólera, perde os seus papelotes brancos.

IV

Os debates prolongaram-se. Théodule Gagnard não era um homem mau, mas muito inteligente, nunca queria acreditar em nada e dizia sempre:

— Depende!

— Hoje vai estar bom tempo, Gagnard?

— Oh! Depende!

E, segundo ele, tudo dependia. Se desconfiava dos outros, mostrava-se pouco seguro de si, de sorte que avançava numa discussão como numa moita!

Tiveram mais dificuldade a projetar o muro que a construí-lo. Primeiro, Philippe propôs uma altura ridícula. Um pato teria passado por cima, sem ter de saltar. Quando acrescentavam uma pedra, pareciam arrastá-la penosamente.

— Façamos um muro de um metro e não falemos mais disso — disse Théodule.

— Mas assim elas vão andar aos tabefes! — disse Philippe.

— Então, mais outra fileira — disse Théodule.

— Vamos meter cimento?

— Parece-me a mim que poderíamos contentar-nos em alinhar convenientemente as pedras secas.

— As nossas mulheres vão derrubá-las com uma carga de ombro — disse Philippe.

Théodule curvou a cabeça e, sonso:

— Foi da tua mulher que veio a ideia. Ao menos, és tu quem vai pagar.

— Meu velho!... — disse Philippe.

E com a mão, fez o gesto, primeiramente de mandar para o chão qualquer coisa, o muro talvez, depois, o de lançar para o céu outra coisa, o que significava sem dúvida:

— Se é assim, que a minha mulher esfole e arranque a pele à tua, à vontade.

Théodule não teimou, à condição que se assinasse um papel.

Evidentemente, foram eles próprios que construiriam o muro, por economia. Aliás, não é difícil, quando se tem gosto. Também não era preciso esmerarem-se.

De concessões em concessões, enterneceram-se. O que os desolava é que estavam a ameaçar a sua amizade, pois a Gagnarde também (quanta coincidência!) tinha dito a Théodule:

— Vais fazer-me o favor de te chateares imediatamente com o marido dela, hein!

— Que desgraça! — disse Philippe.

Nem um nem o outro se resignaram. Ambos do conselho municipal, votavam da mesma maneira, e, embora desiguais de tamanho, estimavam-se igualmente. Combinaram fingir frieza para enganarem as mulheres e encontrar-se às escondidas. Um fazia um pequeno sinal com a cabeça; o outro compreenderia, e, partindo cada um do seu lado, reunir-se-iam na estalagem, na sala do fundo. Estas complicações extraordinárias divertiam-nos, e Théodule consolado gritou:

— Mãos à obra!

Durante os trabalhos, como se uma trégua tivesse sido assinada, as mulheres encorajavam-nos. Elas presidiram ao traçar dos planos e, desde que o muro se elevou, fizeram-se úteis.

— Toma, meu Lippe! — dizia a Morvande passando ao seu marido uma colher de pedreiro bem recheada.

A Gagnarde retomava:

— Apanha, meu Dule! E oferecia ao seu uma pedra para o muro.

Elas falavam-lhes afetosamente, para mostrarem uma à outra que sabiam manter a harmonia nas suas próprias casas:

— Está a ver, Senhora, como o meu marido é feliz comigo, o que prova que, de nós duas, é claramente você a má rês!

Além disso, cediam à necessidade que se tem, quando se se afasta de uma pessoa, de se juntar a outra, para preencher o vazio.

Morvand e Gagnard, acarinhados, mimados, sem força para dizer: «Saíam lá daí, mulheres!», já nem prestavam atenção à despesa da argamassa.

V

Eles trabalharam três dias. Na noite do terceiro dia, estando tudo terminado, a sua recompensa merecida, Philippe Morvand fez o sinal combinado; Théodule Gagnard piscou o olho, ao corrente, e, um após o outro, esquivaram-se.

Imediatamente, as duas inimigas quiseram tomar posse do muro. A Morvande utilizou uma escada para galinhas para fazer um pequeno reconhecimento, e ao mesmo tempo que a sua, do outro lado, a cabeça da Gagnarde apareceu. Constrangidas, deixaram-se ficar apesar disso, certas de terem direito cada uma a metade do muro. Philippe e Théodule tinham cuidado da parte superior, e as pedras amontoadas a grandes marteladas nas suas almofadas de argamassa formavam quase como que uma plataforma que poderia ser dividida em dois por uma linha imaginária.

A Morvande teve uma nova ideia.

Ela instalaria ali os seus vasos de flores e doravante, em vez de uma cara franzida, teria em frente dos olhos cravos e rosas. Era uma ideia tão boa que agradou logo à Gagnarde e que elas trouxeram os seus primeiros vasos ao mesmo tempo.

— Ela está livre! — pensou a Morvande, orgulhosa de se ver imitada. Silenciosas, e, para começar, cada uma numa das extremidades do muro, dispunham as suas flores, com a ponta dos dedos davam-lhes uns toquezinhos, como se faz para avolumar o cabelo, e lavavam com um pano molhado as folhas verdes.

De repente, um dos vasos da Morvande escapou-se e rolou em direção à Gagnarde, que o pôde parar a tempo.

— Obrigado — disse a Morvande.

— De nada — disse a Gagnarde.

Foi seco, mas educado.

Elas não podiam colocar todos os seus vasos no mesmo sítio e o silêncio tinha-se refeito entre elas quando duas margaridas altas bateram e enfiaram uma na outra as suas belas cabeças fartas, de onde caiu uma nuvem de pétalas mortas com o choque.

Mas rapidamente as separaram:

— Não, não — disse a Gagnarde.

— Sim, fique — ordenou a Morvande.

Foi a última a ter de agradecer e devia falar nestes termos autoritários. A Gagnarde cedeu, para se vingar um instante após.

— Como — disse ela num tom rude — é que você esconde a pobrezinha da sua reseda atrás da minha grande dália e acredita que o sol a virá procurar? Ficaria mesmo contente se você a encontrasse morta amanhã.

— Ela está bem aí.

— Então não, você não entende nada.

E, à força, meteu a pobrezinha da reseda onde ela quis, e isolou-a sobre uma pedra larga, cheia de ar à volta, no meio dos seus próprios vasos mantidos à distância.

Foi um sinal.

Emprestaram uma à outra os lugares mais vantajosos, e pareceu que todos os vasos duma iam passar para o lado da outra. Esta confusão das flores levou à dos erros. Assim que uma delas confessava um erro, a outra prontamente se arrependia dele. Depois de os terem distribuído entre si, arrancavam-nos uma à outra, e a Morvande fez tanto para não deixar nem um à Gagnarde que esta, despojada, envergonhada e como que toda nua, sentiu os olhos molharem-se.

— Somos mesmo parvas, às vezes! — disse ela.

A Morvande respondeu, desejosa de se libertar um pouco dos erros açambarcados:

— Os nossos maridos são mais imbecis que nós. O certo é que eles o construíram, o muro deles.

— Então — disse a Gagnarde —, quando nos quisermos ver, vai ser preciso dar a volta, por ali.

E ainda que “ali” estivesse ao alcance de uma perna, a Gagnarde indicava o horizonte.

— Como se fosse a sério — disse a Morvande. — Nós discutimos porque gostamos uma da outra, para variar, por exercício. Porque é que nos zangámos? Você sabe? Eu não. Não, minha amiga, é isto que me ultrapassa: domingo passado não havia muro e, hoje, há um muro aqui mesmo, entre você e eu!

— Um belo muro, palavra de honra — disse a Gagnarde —, eu fazia o mesmo com o meu pé. Olhe-me estas pedras com os seus bicos de coçar as costas para fora, e esta argamassa que escorreu por todo o lado como uma vela!

Sem ser pedreira, troçava.

— Minha linda — disse bruscamente a Morvande, empertigada na sua escada de galinhas, e com os braços esticados —, vamos tirar os vasos e abraçar-nos: tenho uma ideia.

Mais uma! Era a terceira, a suprema.

VI

Philippe e Théodule voltavam da estalagem. Tinham bebido o suficiente para esquecer o seu acordo e andar lado a lado, correndo o risco de provocar as suas mulheres irritáveis.

— Estou a refletir — dizia Philippe. — Pode ser que elas nos deixem tranquilos agora.

—Depende — respondeu o Théodule.

—Do quê? — disse Philippe inquieto.

—Oh! Depende — repetiu Théodule.

Que homem! Morria na incerteza.

—E se nos separássemos? — disse ele.

—Temos tempo — respondeu Philippe. — A noite chega sem lua e sem estrelas.

Elas não nos conseguem ver.

Chocavam suavemente os ombros e desfrutavam ao fazer durar mais alguns minutos a sua camaradagem proibida.

— Por exemplo — retomou Philippe —, se a minha me irritar, encarrego-me de lhe dar a volta.

— Chiu! — disse Théodule.

E de repente, os dois baixaram-se, e, como cães de parar que cheiram, avançaram a pequenos passos, braços afastados, dedos abertos.

— Alto! — disse Théodule, uma mão em barbatana sobre a costura das suas calças.

— O que é que elas estão para aí a fazer?

—Um bonito serviço! — disse Théodule.

Estariam a sonhar? Seria isto um efeito da sombra ou da sua embriaguez? Imóveis e curvados sobre a estrada, murmuravam entre si exclamações diversas:

— Está torta!

— Isto é pior que estarem a jogar ao chinquillo.

— As espertalhonas!

Mas em vez de surgirem, ameaçadores, de se precipitarem para fora da escuridão, como dois homens sólidos para cima de duas mulheres para lhes baterem, sentaram-se, carregados de surpresa.

À sua frente, ali, bem perto, uma com uma picareta, a outra com um ferro da lareira, bufando quando umas pedras resistiam, quando uma caganita de argamassa fresca

lhes saltava à cara, por vezes nariz colado a nariz e sempre coração com coração, Morvande e a Gagnarde, cheias de entusiasmo, amigas para a vida, começavam, fantásticas, a demolir o muro!

O soneto

A Lucien Descaves.

— Não esqueçamos, senhoras e senhores, que temos entre nós um poeta, um verdadeiro poeta, aquele ali!

Assim fala a dona da casa, tal como ela diria outra coisa qualquer.

O poeta, os seus olhos momentaneamente sós contra os olhos de todos, baixa a cabeça, e ronrona:

— Eu não sei nada, não, assim, sinceramente. Oh! se eu soubesse!

Ele ainda se está a justificar, esqueçamo-lo. Com efeito, artistas, artistas dignos deste nome, estavam à espera e precipitam-se. Sem demora, é um artista que as pessoas aplaudem. O poeta imprudente deu a sua vez. Ele reabre as pálpebras: tem o ar de uma pessoa apavorada sem razão e que se apercebe de repente do seu erro. Despreza o pianista cujo sucesso inveja, e a glória parece-lhe uma mulher apetitosa ainda que vulgar.

— Aceitarei — pensa ele — quando me implorarem de novo.

A dona da casa reaproximou-se.

— Então, recusa-nos a sua contribuição?

Por meio de uma frase acertada, salvaguarda o seu orgulho.

— Está bem, minha senhora, mas verão que não fará sensação.

— Somos uns imbecis, nós? Parecem dizer os convidados.

E, aproveitando-se da hesitação, um cantor eleva logo uma voz dramática.

E mais uma vez o poeta em suplício deixa passar o seu número.

No entanto a *soirée* termina, muito bem-conseguida, como todas as *soirées*. A dona da casa reconduz para a antecâmara, mesmo até às escadas, pessoas que nunca se tinham divertido tanto.

— Só você é que não deu — disse ela ao poeta. — É mau fazer cerimónia entre íntimos. Oh! Você é mauzinho!

E os convidados, desafiando sem risco o perigo, aprovam em coro:

— Oh! Oh! Você é mauzinho!

— Os senhores são demasiado amáveis — diz o poeta que multiplica os cumprimentos apressados.

— Espero que tenhamos mais sorte numa outra vez — diz a senhora.

— Certamente — responde o poeta.

De seguida, com a brusquidão das resoluções irrefletidas:

— Ah, perdoe-me. A memória que me faltou há pouco reveio: aqui vai um soneto.

— Ah, que simpático — diz a dona da casa. — Hep! Silêncio, aí em baixo!

Esperem! Chiu um momento!

E enquanto apressadamente, como se força o amigo com pressa de se ir embora a comer só uma coisinha em duas dentadas, o poeta recita os seus versos, uns versos belos, palavra de honra, os convidados, surpresos, não acabam o gesto começado. Sobretudos fazem rodilhas nos ombros. Um braço hesita à entrada duma manga. Duas mãos que se iam apertar, voltam a cair. Uma bengala fica no ar. Interrompe-se a leitura das iniciais dos chapéus. Aquela senhora está com o dedo preso num tacho de borracha. Esta aqui já só tem à mostra metade da garganta e senta-se. As raparigas dizem: «Mamã, escuta!». Um senhor, inclinado sobre o vão da escada oferece um cigarro ao candeeiro e fica estendendo-lho no alto. Por fim este outro, três degraus descidos, detém-se, um pé levantado, presta o seu ouvido e, educado, tira o chapéu!

O velho e o jovem

A Maurice Talmeyr.

Cena I

O JOVEM

Sim, eu sei, no teu tempo engolia-se os caroços das cerejas e charretes de ferro. Velho, vou acabar por estrangular-te. Era-se ingénua, sincero e crente, nesse tempo. É preciso voltar lá e lá ficar. Tenho os ouvidos cheios dos teus gemidos. Será porque a morte, certa da tua pele, exige um adiantamento, e te apalpa, te mete os olhos para dentro, que tu os tens tão grandes, maiores que a barriga?

Sê prudente. A celebridade é pesada. Uma manhã encontramos-te sufocado. Se fosse a ti, começava uma dieta e, por medo de ficar surdo, trocava o meu bumbo por um desses pequenos tambores em pele de papel que se vê entre as patas dos coelhos mecânicos.

Sempre em todo o lado, o velho, em todos os marcos. Será que a tua imagem gelada não se vai fundir um dia destes?

Dizes, com os teus balidos, que as pessoas eram respeitosas no teu tempo. Mas os comboios andavam mais devagar.

Pessoas que devoram o espaço não precisam de pedir licença. Resigna-te, velho (chamo-te pelos teus títulos, presta atenção a isso, trato-te como um camarada), sai daí e dá-me as chaves.

Estás a ouvir? Estou a dizer-te para saíres de cena, para abandonares o livro, deixares o jornal.

Há anos, anos de relógio que estás a estorvar. Olha para os teus pés: lindo serviço; a tua arte difusa corre por todos os lados. Não tens vergonha?

Como?! Homens de honra, coronéis, empregados das linhas férreas, trabalhadores do povo que não têm mais nada a suar, reclamam as suas reformas e tu obstinas-te a prestar serviço.

Sabes que uma noite, cansados de esperar, recomeçaremos o massacre dos Inocentes.

Se te despachares a morrer, evitarás um fim violento.

Ficando o lugar livre, eu instalo-me. Ah! Tenho trabalho para uma eternidade e vejo tantas coisas que o meu olho rebenta. Para já, é preciso refazer tudo.

Primeiramente, é preciso limpar as narinas de Augias que o público tem.

Depois pintarei a minha insígnia, o que me ocupará muito tempo. A seguir, construirei uma arte definitiva. Subirá até ao céu sem tocar na terra, visto que o naturalismo está morto, e os meus filhos passarão alegremente a sua vida, de maçã de Adão no ar, a contemplá-la.

Vamos, ancião, põe-te a dar, que se areje e que se vire do avesso o que tu sujaste.

Cena II

O VELHO

Estes jovens são mesmo ridículos. Uns vão ao café e dão cabo da barriga. Os outros não vão e é para serem diferentes.

Uns fumam para se armarem em homens; os outros ganharam o hábito de ficarem incomodados com o cheiro do tabaco. Acho-os grotescos, sobretudo no amor. Estes são castos como bois, e, como estes animais enormes, olham para o mundo com estupefação. Aqueles mudam de mulher todas as noites e expõem-se a alterações de saúde. Os outros ficam sempre com a mesma, e isso prejudica os movimentos.

À noite, quando ato o meu lenço à volta da cabeça, penso nos seus grupos literários, e rio-me, rio-me ao ponto da minha cama abanar por todos os lados: como antigamente, diz-me com delicadeza a *Madame*.

E esses grupos têm presidentes, vice-presidentes, membros até; como isto é engraçado! Oh! Eu reconheço de boa vontade que alguns jovens vivam à parte. Mas fazem mal: com a sua idade, deve-se frequentar as escolas, para fazer a vontade dos pais.

Além disso, trazem, gritam eles, esses pequenotes, fórmulas novas. Eu também as tinha no meu tempo, os bolsos cheios, em bocados de papel que, depois, mastiguei, por distração. A pessoa apropria-se da sua fórmula ao início. Espeta-a no seu chapéu, durante a viagem; mas, quando se chega ao destino, para quê é que ela serve? O que é que eles querem afinal? Fazer melhor que eu, outra coisa. Não disse eu as mesmas coisas, há meio século, e, agora, releio a minha obra, uma vez ao ano, na primavera.

Desculpe? Tu cobiças o meu lugar, ávido rapaz. Ah! Miséria àqueles que chegam lá demasiado novos! Todos as crianças precoces estão mortas. A minha vida prolonga-se porque desenvolvi-me tarde.

Digo-te isto, para te encorajar a deixares-me tranquilo. Vens indiscretamente a minha casa. Aborreces-te a ouvir-me falar sem parar sobre mim, estragas as minhas coleções, e, depois de saíres, perdemos um quarto de hora, a minha empregada e eu, a contar as marcas da tua cabeça oleada.

Eu próprio construí pacientemente o meu glorioso bolo. Não adiciono mais nada porque é alto o suficiente e tenho medo de subir às cadeiras, mas receio que lhe tirem um bocado, e fico a vigiar. Tu andas à volta. A tua turbulência assusta-me. Ouve uma proposta que seria gentil aceites. Passavas algumas vezes na minha rua. Eu abria a minha janela e fazia-te um aceno amical. Tu dizias aos teus amiguinhos: «Ainda agoravi o velho». E nós poderíamos manter assim até à minha morte longínqua relações encantadoras.

Estão a tocar à campainha, aposto que és tu. Miséria de miséria. Joseph! Não se esqueça daqui a cinco minutos o truque do: «Pode-se passar à mesa, Senhor».

Cena III

O VELHO. – O JOVEM

O VELHO. – Aí estás tu, e eu distraio-me a traçar com o dedo uma risca na tua cabeleira virgem. Conversas comigo, e parece-me que uma criança está a pousar os seus pés nus, quentes e moles no meu coração.

O JOVEM. – Mestre, não me podia meter num grande jornal?

Fim de *soirée*

A René Maizeroy.

O SENHOR – A SENHORA – A CRIADA

SENHORA. – Tens a certeza de que não ficou nada?

SENHOR. – O último atravessa a estrada, vira no cruzamento. Desaparece.

SENHORA. – Deixa a janela aberta. Que o ar saneie, purifique. Vê: as paredes estão suadas.

SENHOR. – Chove a cântaros e venta que vira tudo do avesso. Os candeeiros estão desvairados. Está bom tempo para os nossos convidados que não encontraram um fiacre.

SENHORA. – Sim, isto é que é tempo de convidados. Deixa-me contente. Só tenho pena de não ter sido eu própria a encomendá-lo. Abre bem essa janela.

SENHOR. – Jamais tivemos uma terça assim. Ah! Tu escolhes a tua gente!

SENHORA. – Bom! Vamos atirar à cara um do outro as pessoas que vêm cá a casa. Estou pronta. Primeiro, onde é que arranjaste o teu turco?

SENHOR. – Na rua. Era o mais engraçado: enfeitava o nosso salão. Como nos rimos quando, no chá, desenrolou o seu turbante e se serviu dele como dum guardanapo. Talvez também durma lá dentro.

SENHORA. – Eu tremi de o ver a meter-se a vender pastilhas.

SENHOR. – Garanto-te que ele está ligado a uma embaixada, certamente. Continuemos: não é a ti que te pertence o senhor com cheirum a charuto estragado?

SENHORA. – Se falas de tabaco, recordar-te-ei do teu comerciante de cigarros já enrolados. Associado dum *garçon* de café é o que ele é. Oferecia-os numa caixa ao Palmers, «mais barato que em qualquer estabelecimento», dizia ele.

SENHOR. – Não nego. Mas tu meteste cá dentro esse professor de piano que desliza os seus cartões-prospetos para os bolsinhos dos coletes e para os corpetes.

SENHORA. – E tu, aquela viúva que apalpa os homens quando dança para ver se arranja um marido em flor; aquela senhora forte que mostrava o seu tumor; e aquela outra, decotada até à alma, que nos perguntou se não havia bilhar aqui. Queria organizar uma *poule au gibier*⁸. Ainda é preciso censurar-te a mulher dos pelos? É escandaloso: ela cultivava, cuidadosamente, a igual distância dos seus dois seios, três pelos enormes. Os senhores querem ver e, para verem, dançam com ela. De tal sorte que esta piorra balofa, apesar do seu peso, consegue rodopiar a *soirée* toda.

⁸ *Poule au gibier* é uma categoria de bilhar francês com duas boas, uma vermelha e uma branca.

SENHOR. – Tu és dura. Queria que algum dos nossos convidados nos ouvisse num canto. Agora eu! Tomo nota: – um velhote de bigodes postigos acompanha e

contenta-se em acompanhar (afirmam-no; é a sua felicidade e a sua glória!) trezentas e sessenta e cinco mulheres por ano, nunca as mesmas. Não o acho senão grotesco. Passemos. Um ator declama a *Nuit d'Octobre*, como Musset devia declamá-la nos seus bons dias, quando estava embriagado. – Um compositor de música inventou um novo método para cantar: «Gosta de ser a sua pantufa!» - Um dançarino de profissão afirma, a cada passo, que o nosso parquê está coberto de pregos, empunha uma garrafa, e, do cu da dita, faz-lhes saltar a cabeça. – Um grande poeta solteiro murmura às senhoras: «Tenho sede; e, se não tiverem sede, eu tenho sede pelas senhoras. Venham, pois, beber». Este grande poeta incita demasiado a consumir. É para suprimir. – Um pequeno poeta casado. «Coragem — diz-lhe a sua mulher madura — recita bem os teus versos e dou-te um franco, amanhã, para as tuas extravagâncias». – Um pintor, enfim, tão sujo que devia embrulhar-se em papel. Mas vamos guardá-lo provisoriamente, pois espero fazê-lo colorir, a olho, a parte de baixo do armário da nossa cozinha... Inútil observar que, a estes, foste tu, incontestavelmente tu, que fizeste o convite.

SENHORA. – Deixa-me interromper! As pessoas já se foram todas embora. Podes mostrar-te conveniente.

SENHOR. – Verdade, tu tens isso no sangue: não te cruzarias com um senhor um nada arranjado sem lhe dizer: «Psit! psit! Venha então a minha casa, terça à noite, vamos divertir-nos!»

SENHORA. – Tu tiras-me a paciência, definitivamente.

A CRIADA, *entrando*. – Senhora, ainda está um chapéu velho no cabide.

SENHOR. – Espantoso este chapéu velho que fica sempre! Onde é que está a sua cabeça? Não percebo. Que os nossos convidados troquem de trapos, que se roubem, mas que se amanhem e não nos deixem os seus farrapos. O que é que esse chapéu faz aí?

SENHORA. – A sua história é simples: um gentil-homem chega sozinho, com bom ou mau toucado; mas vai-se embora acompanhado e, para não corar, de cabeça nua. Maria, que quantias lhe deram?

SENHOR. – Senhora, o loirinho levou-me quarenta soldos emprestados para o transporte.

SENHORA. – Ah! Você põe a render o seu dinheiro, minha menina! Suba, vá deitar-se (*a criada sai*).

SENHOR. – O loirinho, sim, o jornalista, um rapaz decentemente educado: afirma que nunca tem um porta-moedas quando sai, porque um porta-moedas «faz uma bola» na coxa.

SENHORA. – A empregada mente. Aposto que lhe empanturram os bolsos. É

tanto quanto lhe vamos retirar do salário. Recebemos pessoas casadas que sabem o que se deve a uma doméstica.

SENHOR. – As pessoas casadas a sério não viriam a nossa casa.

A CRIADA, *entrando de novo*. – Senhora, já me esquecia, as casas de banho estão outra vez entupidas!

SENHOR. – Outra vez! Que porcos! Eu digo-te que eles se aguentam durante o dia para nos oferecerem isto, à noite! Fui obrigado a comprar uma vara por economia. A cada instante, era preciso chatear o canalizador. O que é que você quer, minha pobre Marie! As casas de banho não podem passar a noite neste estado. Pegue na vara. Desentupa. Não se esqueça de fechar o bico do gás: esse bico devora. (*A empregada sai*).

SENHORA. – Areja, meu amigo, suplico-te.

SENHOR. – Sim, ar! Abramos. Este teto devia dar para levar como uma tampa.

SENHORA. – O que é que estás a fazer? Estás a abrir o armário!

SENHOR. – Sim, o armário também. Quero abrir tudo. Isto empesta a flores mortas.

SENHORA. – O que é que estou a vislumbrar no fundo do armário?

SENHOR. – Um pedaço de Champigny que arranquei a estes esfomeados, escondido para o nosso almoço de amanhã.

SENHORA. – Estás a exagerar. Não recebemos pardalzitos.

SENHOR. – Se não recebêssemos de todo. A propósito, porque é que recebemos nós?

SENHORA. – Estás a falar nesse tom, ingrato! A semana passada, as nossas iniciais apareciam num jornal.

SENHOR. – Certo, ganhamos muito em ser conhecidos.

SENHORA. – Confessa que as nossas *soirées* são seguidas.

SENHOR. – Prova: as casas de banho entupidas. Mas já observaste que muitas vezes as pessoas perdem o nosso rasto?

SENHORA. – Outras substituem-nas, e na próxima terça vamos ver... Ele prometeu-me... Por exemplo, eu corri atrás dele para o ter. Vou anunciá-lo. As pessoas farão fila... Mas eu reservo-te a surpresa.

SENHOR. – Diz-me a tua pesca, ou a febre vai agarrar-me até terça.

SENHORA. – Quando a nossa reputação se está a fundar, tu queres enterrar-te vivo, morrer logo?

SENHOR. – É justo: vamos dormir primeiro!

A partida de silêncio

A Louis Dumur.

Comeram a sopa e o guisado. A mãe desembaraça a mesa, aproxima-a bem perto da salamandra para o pai, e a filha pousa nela uma lâmpada. O filho escolheu na arca da lenha um tronco. As senhoras agarram-se à costura, o pai ao seu jornal. As agulhas mordiscam a roupa. O jornal vai e vem entre os dedos, com paragens. A salamandra ronca como deve ser, porque a sua pequena porta está semiaberta e o filho vigia-a. Não se ouveo tiquetaque dos relógios: não há nenhum relógio; mas uma chaleira silva como um nariz entupido.

Já estão?

Ah! A mãe esqueceu-se de voltar a levantar o pavio da lâmpada e de baixar o abajur, que é azul.

Bem! Chiu! E, das oito às dez, boca fechada, olhos cansados, ouvidos já adormecidos, vida suspensa, toda a família, para saber quem se vai calar melhor, faz, sem barulho, a sua partida quotidiana de silêncio.

JEAN-JACQUES

JACQUES. – Ao menos dormes bem?

À Marcel Boulenger

JEAN. – Sim, se tiver o cuidado, à beira do sono, de me agarrar à garganta com as duas mãos. Seguro-me com força. Fico certo de não me deixar escapar, e passo uma noite tranquila.

JACQUES. – Tens, como eu, o gosto das almofadas duras? Não encontro nenhuma dura o suficiente. Gostava de ter uma almofada de madeira, em que a fronha seria uma casca, e acordaria com as orelhas a sangrar.

JEAN. – Somos uns pobres miseráveis a descer em direção ao macaco.

JACQUES. – Em direção ao brinquedo mecânico com patas alternantes. A nossa vida é uma roda que faz crrr... crrr... Quando penso que, cada manhã, me exercito a enfiar as minhas calças sem lhes tocar! Arredondo em forma de cilindro a minha calça

direita. A da esquerda não me interessa. Levanto a perna, e ffff! É preciso que ela dispare como uma andorinha num corredor; caso contrário, recomeço.

JEAN. – Consegues muitas vezes?

JACQUES. – No fim, faço batota, e cansado de dançar só com um pé, contento-me com um quase lá. Mas conseguiria, devesse eu ficar um dia em camisa.

JEAN. – Eu levanto-me mais calmo. Só as minhas toalhas me preocupam. Tenho sete ou oito preparadas. Logo que uma delas está molhada, deito-a fora. Não lhes tolero senão uma ponta húmida. A primeira enxuga-me a testa, a segunda o nariz, a terceira uma bochecha, e a minha cabeça não fica seca sem que eu tenha posto todas as minhas toalhas fora de serviço.

JACQUES. – Deitas óleo no teu cabelo?

JEAN. – Ele é naturalmente oleoso.

JACQUES. – Tens sorte. Eu luto contra as minhas madeixas. Uma, entre outras, revolta-se. Ancinho-a e esmago-a até ma enterrar no crânio. Ela reendireita-se cheia de vida, em ferro. Começo a imaginar que ela vai levantar o meu chapéu, e não ousa mais cumprimentar, por receio de mostrar um horror.

JEAN. – Manda serrá-la.

JACQUES. – Como os teus bigodes. Ensina o teu método.

JEAN. – Roo-os eu mesmo, com os meus próprios dentes.

JACQUES. – O aspeto do teu lábio desconcerta. Nota-se um vago pontilhado negro, os restos dum bigode incendiado, o fumo, a sombra, a saudade dum bigode.

JEAN. – Não penso senão quando mordisco, quando tenho como que um laborioso arganaz na boca. Enfim, imagina a tua madeixa domada.

JACQUES. – Quero sair. Desço as escadas e a cada degrau paro. Os meus sapatos esfregam-se pela ponta, acariciam-se pelo nariz. Sapateio até que estejam satisfeitos, e muitas vezes volto a subir.

JEAN. – Na rua, não tens frequentemente vontade de ir dum passeio ao outro? Estamos com pressa. Há uma confusão de carros: paciência, é preciso atravessar a rua imediatamente, dirigir-se pelo caminho mais curto até esse ponto que atraí, brilha no muro da frente.

JACQUES. – Prefiro visar um transeunte e ultrapassá-lo, afluando-o com o cotovelo. Oh! Não me ajunto nem aos corcundas nem às mulheres bonitas. Tenho o braço pesado, e é-me necessário que toda a sua eletricidade escoe para o braço de outrem.

JEAN. – Certamente uma boa notícia inesperada te entristece.

JACQUES. – Eu não a merecia e desconfio. Olho mais além, e, frente aos meus olhos, materializa-se a notícia que seguirá. Tem uma forma retangular e dois centímetros de espessura. Rugosa, dum vermelho escuro, cai, cai; é a telha.

Mas que me anunciem a infelicidade dos outros, custa-me a conter na minha boca hermética o riso que procura uma saída. Não sejas o primeiro de nós dois a morrer, seria demasiado divertido. Se a infelicidade me atinge, saltito de satisfação, e, em forma, iria ao fotógrafo. O que é que tu tens?

JEAN. – Nada. O meu dedo pequeno está a divertir-se. Baixa-se e volta a levantar-se, com o exercício. Ei-lo em cima, ei-lo em baixo. É para a sua saúde. Um, dois, três, quatro. Não contes: irias confundir-te. Marca simplesmente a cadência: um, dois; um, dois...

JACQUES. – Curioso. As pessoas pagariam caro o seu lugar.

JEAN. – Talento de intimidade? Distraí-me, quando escrevo, entre duas frases. Dir-se-ia um gesto de bomba que aspira e comprime. A tinta sobe. A minha mão enche-se de vida, e, quando o meu pequeno dedo cessa, ela corre, ligeira, inteligente. Outrora, eu picava com uma agulha a minha folha de papel. Cobria-a de pontos numerosos «como as estrelas do céu».

Burrita, corre, corre:

Mais um furo e temos nove!

Perdi este mau hábito calmante. Este aqui agrada-me por causa da sua simplicidade e do seu isocronismo perfeito. Um, dois; um, dois... exige menos acessórios. A pessoa não tem sempre agulhas consigo. No café, mesmo a passear, o meu pequeno dedo ganha o seu balanço e parte. Que há de mais prático? Um pequeno dedo de criança faria igual. Mas que cara é essa?

JACQUES. – Peço-te: não insistas.

JEAN. – Estás a sofrer, a corar, e os teus olhos, como papoilas sob a chuva, transbordam de água. Sê confiante. Eu não o fui? Confessa para te aliviares e me consolares.

JACQUES. – Tu não imaginas. É a minha grande loucura. A minha mulher tentou o impossível para me curar. Os meus filhos suplicaram-me. Um médico disse-me: «Mais o senhor os arranca, mais eles voltam a crescer. Além disso, o seu nariz inchará». Nem os ditos ameaçadores do doutor, nem as ternas reprimendas duma família carinhosa me comoveram e, mais uma vez, tenho um.

JEAN. – Um quê? Larga lá o teu nariz.

JACQUES. – Achas talvez que se deva ter pena de mim. Nunca me compreenderás. Que saibas, ao contrário, que sinto sensações complicadas, conhecidas apenas pelos iniciados. A dor e o prazer confundem-se. Tenho uma narina em fogo e gelo na outra. Não estou a contar com os espirros prazerosos, que são todo um benefício! Eu puxo lentamente, lentamente. Parece-me que este pelo está plantado no fundo da minha carne e que a minha mioleira vem com ele. Estou a chegar ao cimo da agudeza. Ai! Que dor! Oh! Como estou feliz! Eu graduo as abanadelas. É uma ciência. Uf! Ah! Aqui está ele!

JEAN. – Não consigo ver.

JACQUES. – Aproxima-te.

JEAN. – Sim, estou a entrever algo. Mete-o em frente da janela, à luz do sol.

JACQUES. – Assim?

JEAN. – Aí. Bem. Não mexas mais. Estou a ver agora o pelo na sua integridade. Tem a flexão dum arco de ouro. É transparente e loiro, com um caroço numa das suas extremidades. Dir-se-ia a sua cabeça.

JACQUES. – São mais as suas raízes, Jeannot.

JEAN. – Recebe, meu Jacquot, os meus simpáticos cumprimentos: é soberbo!

3. Dificuldades e estratégias tradutórias

Com base na tipologia proposta por Ana Maria Bernardo (2022, 60 e ss.), apresentaremos aqui as principais dificuldades que marcaram o presente exercício de tradução e procuraremos justificar tão bem quanto possível as nossas opções.

Relativamente a *Le Planteur Modèle*, gostaríamos de abordar duas dificuldades.

A primeira prende-se com o nome *suisse*, no final do segundo parágrafo: «D’abord il montra quelque orgueil, les premières fois qu’il entra dans l’église du village, en frappant si fort les dalles qu’on l’eût pris pour un suisse de grande ville (...)» (Renard, 1893, 17). Para realçar a força com que Fabricien batia com a sua perna de pau nas lajes da Igreja, o narrador faz menção da confusão que os presentes poderiam fazer ao ouvi-lo: pensariam, com certeza, que se tratava do funcionário responsável por manter a ordem durante as cerimónias nas igrejas a bater com o seu bastão no chão: o *suisse*. No dicionário em linha do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, é dada a seguinte definição: «Laïc chargé dans une église du bon ordre des processions, des cérémonies, vêtu d’un

uniforme chamarré avec baudrier, bicorne, canne et hallebarde»⁹. Esta função foi instituída em 1771, durante o antigo regime, em França. Não há, nem houve uma função igual em Portugal.

Seguindo a tipologia de Ana Maria Bernardo, trata-se de uma dificuldade de carácter simultaneamente lexical e cultural. Uma opção seria traduzir por *sacristão*. No dicionário em linha da Porto Editora, são atribuídos dois significados a este nome: «indivíduo que tem a seu cargo o arranjo da sacristia ou de uma igreja» e «aquele que ajuda à missa e auxilia o sacerdote nos ofícios divinos»¹⁰. Adicionalmente e à semelhança do *suisse*, o ministério de sacristão é confiado a leigos.

No entanto, há diferenças relevantes que me fazem desconsiderar esta hipótese tradutória. Primeiro, o *suisse* era, necessariamente, um ex-soldado. Depois, tinha uma vestimenta bem definida, solene, diferente da vestimenta própria de um sacristão. Por último, praticamente já não se veem *suisses* em França, ao contrário dos sacristãos.

Para ultrapassar esta dificuldade, optámos por traduzir *suisse* por *suiço* e adicionar uma nota de rodapé com a explicação do termo. Esta opção permite aproximar o leitor ao universo cultural do texto de partida e manter a referência cultural que está na base da comparação feita pelo narrador.

Em *Le Planteur Modèle* deparámo-nos, ainda, com uma segunda dificuldade, agora de natureza estilística e sintática. Uma das características do estilo de Jules Renard é a omissão intencional de preposições. Por exemplo: «Et tandis qu’il gagne honorablement sa vie, l’ancien brave, les mains derrière son dos, la tête haute, a l’air de se promener pour sa santé» (*ibidem*, 18). Aqui verifica-se a omissão da preposição *avec* (ou o particípio passado *ayant*). Ora, ao traduzir tivemos de escolher entre escrever ou não a preposição *com* (*e de*). Optámos por omitir, pois trata-se de um traço caracterizador da escrita de Renard, mesmo que isso implique a estranheza de lermos três grupos do nome justapostos. O facto de o verbo estar conjugado na terceira pessoa do singular elimina a confusão quanto ao sujeito, que só pode ser desempenhado pelo grupo do nome *l’ancien brave* (*o antigo e valente soldado*). Traduzimos assim: «E enquanto ganha honrosamente a sua vida, o antigo e valente soldado, [com] as mãos atrás das costas, [de] a cabeça levantada, parece passear por higiene».

⁹ Cfr. a seguinte entrada: II. A. 2. (<https://www.cnrtl.fr/definition/suisse>) [último acesso em 10/01/23].

¹⁰ Cfr. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sacrist%C3%A3o> [último acesso em 10/01/23].

Antes de nos debruçarmos sobre o texto *Le Gateau gâté*, o primeiro de quatro textos dedicados ao casal Bornet, queremos abordar uma dificuldade tradutória que se prende com o próprio nome deste casal burguês. O nome próprio Bornet e o adjetivo *borné*, que significa, quando qualifica uma pessoa, que esta tem um horizonte intelectual estreito, que é obtusa, são palavras homófonas. Tal como os quatro textos nos demonstram, esta relação fonética não é uma coincidência. A paupérie intelectual deste casal é o seu traço identificador, à semelhança do nome de família. Como optámos por não traduzir nenhum nome próprio das personagens ficcionais, também não procurámos encontrar um apelido português de modo a reproduzir e tornar patente o jogo de palavras aqui presente. Decidimos, pois, deixar uma nota de rodapé para referir a dimensão conotativa do apelido Bornet.

Em *Le Gâteau gâté*, a primeira dificuldade surge logo no título aliterado. Considerámos que deveríamos manter o recurso estilístico fónico, mesmo que o significado fosse um pouco diferente. Optámos por *O Bolo Bolorento*. Neste conto o bolo está estragado, azedo, com um travo. No entanto, não está com bolor. Não obstante, o adjetivo *bolorento* remete para uma realidade muito próxima destes conceitos: um bolo com bolor não está próprio para consumo. É isto que interessa. Deste modo, decidimo-nos por esta opção, de modo a manter o jogo sonoro, sem descurar o significado essencial do adjetivo *gâté*.

Nesta narrativa, entra em cena um casal burguês que se exprime em discurso direto. Em diferentes textos de Renard, ouvimos frases feitas saídas da boca de personagens burguesas. De resto, não poderia ser de outro modo: o burguês, em Renard, representa o *pret-à-penser*, a estandardização das ideias, dos hábitos e do estilo de vida: «La bourgeoisie est peut-être le milieu le plus perméable à la suggestion de groupe, celui où l'individualité réussit le moins à s'abstraire du collectif» (Gougelmann, 2017, 200). A forma de falar é uma concretização da influência do meio sobre o indivíduo.

Logo na sua primeira fala, a senhora Bornet utiliza uma frase feita: *Je vous le demande*. É utilizada para exprimir desaprovação face a uma surpresa (desagradável). Decidimos traduzir por *por favor*:

Mme Bornet déchira, en suivant le pointillé, le télégramme et lut :
«Comptez pas sur nous. Indisposés. Amitiés. Lafoy. »
— Comme c'est ennuyeux ! dit-elle. Je vous le demande. Indisposés : beau motif ! Moi qui avais tout préparé! (*ibidem*, 39)

A Sr.^a Bornet rasgou, seguindo o picotado, o telegrama e leu:

«Não contem conosco. Indispostos. Com amizade. Lafoy.»
— Que chatice! - disse ela. — Por favor. *Indispostos*: belo motivo! Eu que tinha tudo preparado!

A utilização irónica de *por favor* permite significar a desaprovação e o descontentamento da senhora Bornet, à semelhança de *je vous le demande*. O contexto em que a expressão é dita permite afastar o seu sentido literal, enquanto fórmula de boa educação associada a um qualquer pedido. A tradução literal, julgo, não funcionaria: não havendo uma expressão igual ou parecida em português europeu, o seu significado dificilmente seria percebido pelo leitor. Isto quebraria o ritmo da fala. Ora, é precisamente o ritmo das falas que torna a leitura desta narrativa prazerosa e engraçada. Neste sentido recordamos as seguintes palavras de Meschonnic: «Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une *source*, c'est ce que fait un texte; il n'y a qu'une *cible*, faire dans l'autre langue ce qu'il fait» (Meschonnic, 1999, 23).

Umás linhas abaixo, surgiu uma nova dificuldade: esclarecer o significado da oração simples «*tu vas tourner!*» (*ibidem*, 40). Depois dos segundos convidados, tal como os primeiros, terem cancelado a sua vinda a casa dos Bornet, estes dialogam nos seguintes termos:

— Prévenir à neuf heures ! quel manque d'éducation !
— Mieux vaut tard que jamais, dit M. Bornet. Cependant, calme-toi, gros mérinos, tu vas tourner !
— Oh ! tu peux rire. C'est du joli ! Cette fois, le gâteau est bel et bien perdu.

Numa primeira leitura, interpretámos o verbo *tourner* no sentido de andar às voltas: «Aller et venir, se déplacer dans un lieu en suivant un itinéraire donné»¹¹. Assim, o verbo *tourner* teria o mesmo significado que o exemplo da entrada consultada: «Antinéa tournait dans la salle comme une bête en cage (Benoit, Atlant., 1919, 261)».

No entanto, o verbo *tourner*, quando utilizado intransitivamente, também pode significar *estragar-se* ou *azedar*: «*Se corrompre, s'altérer*»¹². Neste caso, o sujeito é um líquido, como o leite (*le lait tourne*), ou um prato culinário. O exemplo que ilustra a entrada é o seguinte: «Il a été convenu qu'on ne parlerait pas d'amour, ça fait tourner les sauces (MURGER, Scène vie boh., 1851, p. 238)».

¹¹ cfr. a seguinte entrada: II., 3., a) (<https://www.cnrtl.fr/definition/turner>) [último acesso em 10/01/23].

¹² cfr. a seguinte entrada: II, B, 3. (<https://www.cnrtl.fr/definition/turner>) [último acesso em 10/01/23].

Parece-nos que é isto que o senhor Bornet quer dizer: a senhora Bornet, de tanto irritada, vai acabar de por azedar, à semelhança do bolo. No entanto, a sugestão que o marido faz à mulher para se acalmar, tratando-a de *gros mérinos* (merino é uma raça de carneiros), sugere a imagem de que a senhora Bornet não para quieta, como um carneiro inquieto.

Com estas informações, decidimos traduzir do seguinte modo:

- Avisar às nove horas! que falta de educação!
- Mais vale tarde que nunca — disse o Sr. Bornet. — De qualquer das formas, acalma-te, carneiro danado, ainda vais azedar!
- Oh ! Ri-te, ri-te. Está bonito! Agora é que o bolo está perdido.

A sugestão «acalma-te» já sugere o estado de agitação movimentada em que se encontra a senhora Bornet, tal como a metáfora «carneiro danado». Ao dizer «ainda vais azedar», o senhor Bornet, muito mais calmo, brinca com a situação, provocando a sua mulher, numa alusão à sua verdadeira preocupação: gastou dinheiro num bolo para o servir num convívio amical, ninguém apareceu e agora o bolo vai estragar-se.

Relativamente às dificuldades semânticas, como esta, é crucial ter acesso a um dicionário exaustivo e verificar todas as entradas relevantes. Uma leitura desatenta do texto, ou uma consulta superficial do dicionário, prestando atenção unicamente às primeiras entradas, induziriam o tradutor em erro. Se a não reprodução de um recurso expressivo é uma perda indubitável, a não reprodução do significado de uma palavra ou expressão é uma perda ainda maior, parece-nos.

Por falar em perdas, vamos agora mencionar uma que não conseguimos evitar. Tem que ver com o verbo *rembrunir*, que aparece na seguinte passagem: «Y a-t-il desœufs dans votre gâteau ? — Parbleu ! dit M. Bornet, on ne fait pas de bon gâteau sans œufs. — Alors, ça me rembrunit. Je n'aime pas les œufs» (*ibidem*, 44).

No seu sentido figurado, *se rembrunir* significa adotar uma expressão triste, inquieta, contrariada¹³. O significante tem na sua raiz a palavra *brun*, que remete para o léxico das cores. Ora, acabámos por traduzir apenas o significado, tendo optado por *tenho muita pena*. É certo que o verbo *sombrear(-se)*, em sentido figurado, pode ser utilizado para significar *entristecer(-se)*. No entanto, a sua utilização resultaria numa estranheza perturbadora do ritmo da fala, o que não acontece com a expressão *tenho muita pena*. Trata-se, assim, de uma opção tradutória que pretere a busca de um significante

¹³ cfr. a seguinte entrada: B. 2. (<https://www.cnrtl.fr/definition/rembrunir>) [último acesso em 10/01/23].

equivalente, em nome dum significado praticamente idêntico e da manutenção do ritmo do discurso da personagem.

Por último, gostaria de mencionar outra dificuldade que se prende, mais uma vez, com uma expressão feita: *flanquer ses huit jours (à quelqu'un)*. No texto de partida, Renard escreveu:

Dédaignant la parole humaine, Mme Bornet écarta ses cinq doigts de la main droite et trois doigts de la main gauche.

— J'imagine effectivement, dit M. Bornet, le visage comme frotté à la mine de plomb, que tu lui as flanqué ses huit jours.

— Pardine! (*ibidem*, 48)

A situação é a seguinte: a empregada doméstica deitou no lixo o bolo que a senhora Bornet lhe deu. Face ao que considera ser uma insolência, esta pô-la na rua. *Flanquer ses huit jours* significa, precisamente, *mandar embora, pôr no olho da rua*. Esta última tradução seria, na minha opinião, uma solução bastante satisfatória. No entanto, a seguir à fala do senhor Bornet, ficamos a saber, pelo narrador, que a senhora Bornet faz um gesto de escárnio, com referência ao número oito – *huit jours*: «Face à face, ils s'excitaient à la vengeance. Elle, ses huit doigts en pied de nez, sentait rayonner ses oreilles rouges, son front chaud, ses joues cuites (...)» (*ibidem*, 48). Neste caso, decidimos traduzir a expressão *flanquer ses huit jours* por *voltar na semana dos nove dias*. Duas razões justificam esta opção. Primeiro, traduz a ideia de que a empregada doméstica não voltará a trabalhar naquela casa. Depois, faz alusão a um número, permitindo manter o naraz feito pela senhora Bornet (não com oito dedos, como no texto de partida, mas com nove). Ficou assim:

— Imagino com certeza, disse o Sr. Bornet, a cara como que sombreada a grafite, que lhe disseste para voltar na semana dos nove dias!

— Pois claro!

Face a face, entregavam-se à vingança. Ela, os seus nove dedos em naraz, sentia irradiarem as orelhas vermelhas, a testa quente, as bochechas assadas (...).

Quanto a *L'Orang*, gostaríamos de sublinhar a dificuldade que tivemos em traduzir o último período do trecho em baixo transcrito:

Laid de sa propre laideur et de celle qu'il venait d'acquérir, il s'oubliait dans son triomphe, vengé de son premier échec. Ses cheveux rares, trempés, luisaient comme ceux qu'on trouve dans les soupes. Il reniflait et une buée de lessive ressortait à double jet de ses narines. (*ibidem*, 63)

O senhor Bornet acabou de imitar, com sucesso, o orangotango. Cansado, respira profundamente pelo nariz e, ao fazê-lo, vê-se o vapor de água a sair das suas narinas. Ora este vapor de água é significado pelo grupo do nome *une buée de lessive*. *Buée* pode ser traduzido por *vapor de água*: «*Vapeur d'eau dégagée par une substance humide plus chaude que l'air ambiant*»¹⁴. Por seu lado, *lessive* pode ser traduzido por *lavagem da roupa*: «*Action de lessiver, de laver, de blanchir*»¹⁵. Assim, o narrador está a comparar o vapor de água que sai do corpo humano, pelas narinas, ao vapor de água que é produzido aquando da lavagem de roupa.

Do ponto de vista semântico, a tradução desta expressão não apresenta grandes dificuldades. A dificuldade está em transmitir a mesma imagem, com um número de palavras parecido. O grupo do nome *vapor de água*, teria de ser reduzido a uma palavra: *vapor*. Quanto à tradução de *lessive*, teria de se optar por *lavar a roupa*. *Une buée de lessive* seria traduzido por *um vapor de lavar a roupa*. No entanto, esta é uma opção que causa estranheza, tanto mais que é razoável o leitor do texto de chegada não estar familiarizado com o modo como se lavava a roupa no final do século XIX. Assim, decidimo-nos pela seguinte tradução, transformando a metáfora numa comparação: «O senhor Bornet fungava e um vapor, como o da lavagem de roupa, saía em jato duplo das suas narinas».

Ainda neste episódio da vida do casal Bornet, deparámo-nos com outra dificuldade, esta de natureza prosódica e morfossintática. Trata-se de como traduzir o pronome pessoal *moi* na seguinte passagem:

Toutes ces dames s'exclamaient :
— Moi, je suffoquais !
— Moi, je me suis crue morte !
— Moi, je ne dormirai pas cette nuit.
— Moi, d'abord, je ne bouge plus. J'attendrai ici le petit jour. (*ibidem*, 62)

Aqui, o pronome *moi* reforça a unicidade da experiência do sujeito *je*, bem como a intensidade desta. As convidadas, que acabam de assistir à imitação do orangotango, partilham o seu estado emocional ao assistirem a semelhante espetáculo.

Traduzido à letra, *moi* corresponde a *eu*. Destarte, uma primeira opção seria repetir o pronome pessoal *eu*, de modo a, tal como no texto de partida, reforça a unicidade da

¹⁴ *cf.* a seguinte entrada: *B. I.* (<https://www.cnrtl.fr/definition/bu%C3%A9>) [último acesso em 10/01/23].

¹⁵ *cf.* a seguinte entrada: *B. I.* (<https://www.cnrtl.fr/definition/lessive>) [último acesso em 10/01/23].

experiência de cada senhora, bem como a sua intensidade. No entanto, a repetição de *eu* poderia sugerir uma hesitação, um compasso de espera, inexistente no texto original.

Acabámos por considerar viável a utilização da interjeição *ai*. Não só sublinha a intensidade da emoção vivida, como reproduz uma sonoridade equivalente à do texto de partida. Quanto à unicidade da reação de cada senhora, a utilização do *eu* é, parece-nos, suficiente para a realçar. Tendo em conta que é comum, em português europeu, subentender o pronome pessoal, repetir *eu* quatro vezes é bastante expressivo por si só. A nossa proposta foi, então, esta:

Todas as senhoras exclamavam:

- Ai, eu sufoquei!
- Ai, eu pensei que tinha morrido!
- Ai, eu não vou dormir esta noite.
- Ai, eu já não me mexo mais. Vou esperar aqui a manhãzinha.

Este excerto, e para finalizar, levantou ainda uma outra dificuldade, de natureza estilística (e semântica). Tem que ver com o grupo do nome *ces dames*. O determinante *ces* é aqui utilizado enquanto fórmula de boa educação e não como simples especificador do nome: «Respect, politesse, en s'adressant à plusieurs à la 3epers. du plur.»¹⁶. Ora, o nosso determinante demonstrativo *esta* não traduz esta fórmula de cortesia. Por seu lado, o nome *senhora* é um «título de cortesia dado à mulher»¹⁷. Assim sendo, decidimos omitir o determinante *esta*, pois o significado que lhe ia ser atribuído não seria equivalente ao do determinante *ces*. *Senhoras* é suficiente para transmitir o registo do texto de partida.

Ao traduzir *La petite mort du chêne*, demorámo-nos especialmente numa passagem. Tratou-se, logo ao início do texto, do grupo nominal *un carré vert*:

- Mais, se dit M. Sud, pourquoi n'as-tu pas tiré ?
 - J'ai oublié, se répondit M. Sud avec simplicité.
- Il ne se gourmanda point davantage, et suivit de l'œil les perdrix qui se posèrent là-bas, dans un carré vert. (*ibidem*, 95)

Com este grupo nominal, o narrador pretende designar uma área quadrangular verde (i.e., com legumes, plantas ou ervas). A dificuldade está em manter a naturalidade deste grupo nominal em português, na medida em que *quadrado verde* ou *área quadrangular verde* produzem uma certa estranheza em português, pois são fórmulas que

¹⁶ *cf.* a entrada seguinte: C. 1. (<https://www.cnrtl.fr/definition/ces>) [último acesso em 10/01/23].

¹⁷ *cf.* <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/senhora> [último acesso em 10/01/23].

não utilizamos. Pelo contrário, a expressão francesa, a nosso ver, é natural, flexível e, por conseguinte, bela. Por exemplo, diz-se, para designar um pedaço de céu azul, *un carré de ciel bleu*. Adicionalmente, o nome *carré* também é utilizado com o sentido de canteiro: «Espace de terre quadrangulaire, dans un jardin, où croît une même espèce de plante»¹⁸.

Sob pena de o senhor Sud estar a caçar no terreno de um particular, a tradução de *carré* por *canteiro* está posta de parte. Deste modo, pareceu-me preferível afastar-me de uma tradução mais literal em prol de uma tradução mais natural. Assim, decidi escrever *num pequeno prado*. O adjetivo *pequeno* consegue traduzir a ideia de área recortada, delimitada, que *carré* implica. O nome *prado* permite imaginar uma área de ervas descoberta, isto é, sem árvores que produzam sombra e, neste caso, ofereçam esconderijo às perdizes que o senhor Sud pretende caçar.

Esta opção – *num pequeno prado* – acautela ainda outro aspeto estilístico de Jules Renard: a condensação semântica: «La nature a horreur des bavards» (15/11/1900). Ademais, a preterição de fórmulas acentuadamente estranhas também encontra justificação nos princípios estéticos de Jules Renard: «Il faut qu'une phrase soit si claire, qu'elle fasse plaisir au premier coup, et, pourtant, qu'on la relise à cause du plaisir qu'elle a fait» (16/05/1903). Neste exercício de tradução, tentámos sempre não descurar as diretrizes que guiam a escrita de Jules Renard, aplicando-as, tanto quanto soubemos, na produção do texto de chegada.

Neste sentido, podemos qualificar esta dificuldade, quanto à sua natureza, como estilística: não só por *un carré vert* ser uma metáfora, mas também por ser um sintagma conciso, próprio da escrita de Jules Renard.

Para ilustrar uma dificuldade morfossintática, apresentaremos uma passagem de *Les Chardonnerets*, que se prende com a diferença das categorias gramaticais francesas e portuguesas. Não foi uma verdadeira dificuldade, no sentido de um obstáculo ao exercício tradutório que obriga a sopesar alternativas de modo a evitar, tanto quanto possível, perdas de diferentes naturezas.

Em concreto, trata-se da tradução do pronome *en*: «Les pronoms conjoints *en* et *y* tiennent la place d'un syntagme nominal prépositionnel » (Grevisse, 1986, 1032). Eis o excerto em que o pronome é utilizado: «Il les [les chardonnerets] percha tour à tour au bout de son doigt, avec des paroles encourageantes. Mais, désormais incapables d'essor, ils retombèrent au creux de la main. — Qu'en faire ? se demanda M. Sud» (*ibidem*, 106).

¹⁸ *cf.* a entrada seguinte: C. 1. c) (<https://www.cnrtl.fr/definition/carr%C3%A9>) [último acesso em 10/01/23].

O pronome *en* substitui *les chardonnerets*. Depois de ter disparado contra uns pintassilgos e os ter guardado orgulhosamente no bolso, o senhor Sud caiu em si e apercebeu-se da mísera caçada que aqueles inofensivos e minúsculos pássaros representam. Interroga-se agora acerca do que deveria fazer com eles.

Ora, este tipo de pronome não existe em português. Neste sentido, optámos pela utilização da preposição *com* e do pronome pessoal *elles*: «Empoleirou-os um a um na ponta do seudedo, com palavras encorajadoras. Mas, doravante incapazes de levantar voo, caíram de novo na palma da mão. — Faço o quê com eles? Interrogou-se o Sr. Sud».

Se por um lado, lográmos manter o sentido do texto de partida, de forma natural, por outro, não conseguimos reproduzir a já mencionada concisão renardiana, que prescinde da preposição *avec* e do pronome *eux*.

Em *La Visite*, hesitámos, especialmente, na tradução de um verbo – *fauter* – e de um grupo nominal – *des pruneaux de veaux*.

Neste texto narrativo, o narrador (autodiegético) é guiado pelo caseiro Pajol, numa visita a um estábulo, onde se encontram cinco touras ainda jovens que, não obstante, estão prenhas:

- Ah! la campagne, il n’y a que ça!
Mais la figure de Pajol s’embrume. Dans un coin de l’écurie, cinq petites
taures sont rangées à part.
— On les croirait en pénitence.
— Vous ne mentez pas, dit Pajol. Elles ont fauté avec le taureau, dans le pré
Sauvin.
— Si jeunes, dis-je ; il n’y a plus d’enfants! (*ibidem*, 165)

Aqui, o verbo *fauter* significa ter relações sexuais. No entanto, no seu sentido literal, *fauter* significa cometer uma infração (uma falta). Ora, o caseiro Pajol censura as touras precisamente porque estas fizeram sexo com o touro. Assim, *fauter* é um termo polissémico e, aqui, faz-se uso dessa polissemia. É por esta razão que traduzir este verbo por *ter relações sexuais* não me parece satisfatório. No entanto, pensámos que o verbo *pecar* fosse uma opção melhor.

Pecar significa, em primeiro lugar, agir contra uma norma religiosa. As outras aceções que *pecar* pode ter derivam desta. Deste modo, a relação entre *pecado* e religião é muito mais estreita que entre *faute* e religião. No entanto, a polissemia de *faute* também

abarca o significado de pecado (original), como no seguinte exemplo: «Le baptême qui efface la faute originelle (Huysmans, Oblat, t. 2, 1903, p. 156)»¹⁹.

Neste sentido, consideramos que *pecar* foi uma boa solução para esta dificuldade semântica, pois a polissemia do termo do texto de partida foi mantida no texto de chegada. Para além disto, o verbo *pecar* é condizente com o tom paternalista do caseiro Pajol que trata as touras como se fossem suas filhas. Eis como ficou:

- Ah! O campo, o campo é tudo!
- Porém, a cara de Pajol enevoa-se. Num canto do estábulo, cinco touras pequenas estão postas à parte.
- Parece que estão em penitência.
- Não está a mentir - diz Pajol. Pecaram com o touro, no prado Sauvín.
- Tão jovens; já não há crianças!

Umás linhas abaixo, surge o grupo nominal *des pruneaux de veaux*: «Ah ! c'est un malheur, dit Pajol. D'abord, les voilà abîmées pour la vie. Puis, elles feront des veaux gentils, ma foi, des pruneaux de veaux, qu'il faudra vendre, donner tout de suite au boucher, s'il en veut» (*ibidem*, 165).

Pruneaux, plural de *pruneau*, significa, literalmente, ameixas. Ora, traduzir este grupo do nome por *umas ameixas de vitelos* não é uma opção viável, porque, português, isto não faz sentido. No entanto, o tom no qual Pajol fala, fruto daquela situação, realça quão queridos e amorosos serão os vitelos que estão para nascer. Neste sentido, o nome *pruneaux* tem aqui um valor hipocorístico: exprime a relação afetuosa que o caseiro Pajol tem com os seus animais, aqui, os vitelos que vão nascer.

A utilização hipocorística de nomes comuns que designam seres vivos é comum em francês. Por exemplo, é comum, num casal, uma pessoa tratar a outra por *mon chou* (que significa, no seu sentido literal, minha couve).

Deste modo, decidi traduzir *des pruneaux de veaux* por *uns amores de vitelos*. Esta opção permite, a meu ver, reproduzir o tom da fala do caseiro Pajol (mesmo que não se reproduza a rima entre *pruneaux* e *veaux*). Neste sentido, podemos considerar que esta dificuldade tem uma natureza semântica, mas também prosódica (na medida em que se trata de uma *fala*). A minha proposta de tradução foi esta: «Ah! É uma tristeza — diz Pajol. Primeiro, aí estão elas, arruinadas para a vida. Depois, darão à luz uns vitelos

¹⁹ *cf.* a entrada seguinte: II. A. 1. b) (<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/faute>) [último acesso em 10/01/23].

formosos, eu juro-te, uns amores de vitelos, que vai ser preciso vender, dar o mais rápido possível ao talhante, se ele os quiser».

Outra opção tradutória, presente neste excerto, que pode ter interesse abordar é a tradução de *les voilà* por *olhe para elas*. Da primeira vez que traduzimos este sintagma, escrevemos *ei-las: ei-las arruinadas para a vida*. No entanto, acabamos por alterar a tradução depois de lermos duas frases do diário de Jules Renard: «Pour décrire un paysan, il ne faut pas se servir de mots qu'il ne comprend pas» (11/02/1899) e «Théâtre. Il ne faut pas qu'un personnage dise des choses qu'il serait incapable d'écrire». (15/10/1900) Ora, por maioria de razão, *pour faire parler un paysan, il ne faut pas se servir de mots qu'il ne comprend pas*. Assim, considerámos a fórmula *ei-la* pouco coloquial e, por conseguinte, desadequada ao registo conversacional entre o caseiro Pajol e o narrador.

Em *La Caresse*, a primeira dificuldade com que nos deparámos foi a tradução do adjetivo *bleu*: «Avril aussi s'approche des parieurs. C'était un soldat doux et bleu, qui n'eût pas fait aux autres ce qu'il ne voulait pas qu'on lui fit» (*ibidem*, 181). A dificuldade não surgiu no afastamento do sentido literal: está certo que não podia ser um soldado de cor azul...

Aqui, estamos, a meu ver, perante um uso metafórico da cor azul, por referência ao céu, que representa o sonho, o ideal²⁰. Esta metáfora não é utilizada em português. Podemos dizer que alguém anda com a cabeça nas nuvens, mas isso significa que essa pessoa tem se mostrado distraída, alheada da realidade. Não significa, necessariamente, que é uma idealista. Ademais, esta expressão corresponderia a *vivre dans les nuages* e não ao adjetivo *bleu*.

Consequentemente, optámos por explicitar a metáfora: decidimo-nos por *sonhador*, traduzindo apenas o significado, consciente da perda da metáfora. No entanto, esta opção tem a vantagem de se estar a traduzir um adjetivo por outro adjetivo e não por um sintagma preposicional (com a cabeça nas nuvens). Este é um exemplo claro das perdas (por vezes inevitáveis) que as dificuldades estilísticas (como é o caso) determinam. A nossa proposta de tradução ficou assim: «Era um soldado brando e sonhador, que não faria aos outros o que ele não gostasse que lhe fizessem».

Curiosamente o adjetivo *bleu* pode qualificar uma pessoa que sofre da *maladie bleue*. Por exemplo, *enfant bleu*. O termo médico *Œdème bleu* significa um inchaço azul ou arroxeadado que se produz espontaneamente em certas pessoas histéricas. Ora, o soldado

²⁰ *cf.* a entrada seguinte: I. A. (<https://www.cnrtl.fr/definition/bleu>) [último acesso em 10/01/23].

Avril, neste pequeno conto, mostra-se profundamente histérico, pelo sofrimento desproporcional que experiencia, por causa de uma simples partida entre soldados. Neste sentido, o narrador estaria a adiantar uma pista determinante acerca do desenrolar da história. Acabámos por descartar este significado por pertencer ao campo lexical médico, sendo muito específico. Em nenhum outro texto de *Coquecigrues* são utilizados termos médicos deste género.

Este mesmo excerto contém outra dificuldade, esta de natureza morfosintática. Trata-se da tradução do verbo *faire*, que é utilizado no *plus-que-parfait du subjonctif* com o verbo auxiliar *avoir* : «C[Avril]’était un soldat doux et bleu, qui n’eût pas fait aux autres ce qu’il ne voulait pas qu’on lui fit». Este tempo verbal é associado a um uso muito cuidado da língua, na sua forma escrita. Neste caso, não há uma correspondência ao nível dos modos e tempos verbais. O pretérito mais-que-perfeito do conjuntivo (tivesse feito) não é adequado para este caso. Porém, o condicional do indicativo já é: *era um soldado brando e sonhador, que não faria aos outros o que não gostasse que lhe fizessem*. Assim, socorremo-nos de um verbo conjugado num modo e num tempo verbal diferentes, para traduzir o modo como a ação *fazer* é encarada pelo narrador.

Por último, mencionaremos agora uma dificuldade semântica que tem por objeto o sintagma nominal *le coeur malade*. Noutro texto já aqui mencionado, *Le gateau gâté*, também se utiliza uma expressão parecida: *j’ai mal au coeur*²¹. Tanto num caso, como no outro *coeur* significa estômago e não coração. Esta particularidade semântica explica-se pela etimologia do nome *coeur*:

xiè siècle, cuer. Du latin populaire *cor, *coris, altération du latin classique cor, cordis. Selon la conception antique, le cœur est siège de la vie, des passions, des sentiments, de l’intelligence, de la mémoire et de la volonté. La médecine grecque appelait kardia le cœur et l’entrée de l’estomac, ce qui explique des expressions telles que « mal au cœur »²².

Trata-se, assim, de uma dificuldade semântica facilmente ultrapassável pela consulta atenta de um bom dicionário (de francês ou francês-português). O desafio deste tipo de dificuldade, parece-nos, está em desconfiar do significado aparentemente evidente do signifiante. Seguem o excerto do texto de partida e a nossa proposta de tradução: «Avril s’assied et s’enveloppe la tête dans un mouchoir parfumé. Aussitôt les souvenirs se mettent à leur travail de fousseurs. Le cœur malade, Avril se lève et se promène d’arbre

²¹ «Oh ! Madame, rien que d’entendre chanter une poule, j’ai mal au cœur» (*ibidem*, 84).

²² *cf.* <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/c%C5%93ur> [último acesso em 10/01/23].

en arbre. Les nausées le suivent» (*ibidem*, 188); «Avril senta-se e envolve a cabeça num lenço perfumado. Imediatamente as lembranças metem-se ao seu trabalho de escavador. Enjoado, Avril levanta-se e passeia de árvore em árvore. As náuseas perseguem-no».

No conto *Le Mur*, deparámo-nos com uma dificuldade semântica semelhante à que vimos de descrever. Consistiu na tradução do sintagma adjetival *très fort*, que surge no início do capítulo IV:

Les débats se prolongèrent. Théodule Gagnard n'était pas un mauvais homme, mais très fort, il ne voulait jamais rien croire et disait sans cesse :

— Ça dépend!

— Il fera beauctemps aujourd'hui, Gagnard?

— Oh ! ça dépend! (*ibidem*, 202)

Neste contexto, *très fort* não significa *muito forte*. Não se está a descrever Gagnard fisicamente, mas sim intelectualmente: Gagnard é um homem muito inteligente, com fortes capacidades intelectuais. A título de exemplo, deixamos uma passagem, de outra obra de outro autor, em este grupo adjetival tem este mesmo significado: «Vous, mon cher Lebrun, vous n'êtes pas un serin, loin de là; vous êtes très fort, vous trouveriez quelque combinaison savante pour réussir, sans risquer ces fâcheuses extrémités. Vogüé, Morts, 1899, p. 227»²³.

Mais uma vez, foi com o auxílio do portal lexical criado pelo CNRS, cujas hiperligações temos deixado em nota de rodapé, que tentámos superar muitas das dificuldades semânticas e lexicais com que nos fomos deparando.

Mesmo quando optámos por uma tradução mais criativa, tivemos de ter a consciência das opções que tínhamos à nossa disposição e de eleger critérios para optar entre elas, de modo a evitar decisões arbitrárias. Neste processo, foi fundamental o acesso a todos os dicionários que consultámos, e, em especial, o CNRTL, pela sua exaustividade.

Neste conto, no capítulo VI, quando Philippe e Théodule veem as suas mulheres a demolirem o muro que elas próprias mandaram construir, os dois amigos manifestam a sua incredibilidade nos seguintes termos: «Elle est raide! — C'est plus fort que de jouer au bouchon. — Les mâtines!» (*ibidem*, 212). Vamos abordar o modo como traduzimos as duas primeiras falas.

A primeira fala teve uma solução tradutória curiosa. *Raide* significa, aqui, *estar completamente bêbada*, sendo o seu significado literal *direita(o)*, *hirta(o)*, *rígida(o)*. Ora,

²³ *cf.* a entrada seguinte: III. A. 1. (<https://www.cnrtl.fr/definition/fort>) [último acesso em 10/01/23].

em português, é precisamente o adjetivo *torto*, antónimo de *direito*, que significa, no sentido figurado, *estar bêbado*. Assim, traduzimos *raide* por *torta*.

A segunda fala consiste numa locução familiar caída em desuso. Trata-se de uma expressão idiomática utilizada aqui com um sentido pejorativo. Através dela o locutor exprime o carácter extraordinário daquilo que está a testemunhar: a demolição do muro pelas mulheres.

A expressão *c'est plus fort que de jouer au bouchon* faz referência a um jogo popular durante o século XIX por toda a França e, em especial, entre os militares.

Em Portugal, nunca foi costume jogar este jogo. No entanto, jogou-se outro muito parecido: o chinquilha. Deste modo, é possível reproduzir mais ou menos o sentido literal da expressão do texto de partida.

Assim, optámos por traduzir mais ou menos literalmente esta expressão idiomática. Escrevemos *é pior que jogar ao chinquilha*. O início desta comparação (*é pior que*), de forma análoga à expressão do texto de partida, permite transmitir, num tom pejorativo, o significado de que se está perante algo de anormal, de inverosímil. Destarte, apesar de não se tratar de uma expressão típica da língua portuguesa, consideramos que a fórmula é inteligível e permite manter uma proximidade ao registo do texto de partida, sem causar demasiada estranheza. Trata-se, assim, de uma dificuldade de natureza simultaneamente semântica e cultural.

Em *Jean-Jacques*, texto escrito inteiramente em discurso direto, deparamo-nos com uma dificuldade curiosa: a de traduzir dois versos. Trata-se de uma pequena cantiga que *Jean*, o interlocutor de *Jacques*, dizia para si mesmo, enquanto levava a cabo a sua prática neurótica de preencher, com uma agulha, a sua folha de papel de minúsculos furos. A rima é a seguinte: «Pique, pique, ma bourrique:/ Veux-tu gager que j'en ai huit!» (*ibidem*, 248).

O nosso objetivo foi manter a rima e o ritmo, de modo a reproduzir a musicalidade dos versos, mesmo que isso implicasse uma mudança do sentido dos versos. Assim, decidimos traduzir do seguinte modo, a fim de ultrapassar esta dificuldade prosódica: «Burrita, corre, corre:/ Mais um furo e temos nove!».

Por último, gostaríamos de abordar a tradução do título da coleção: *Coquecigrues*. Segundo o dicionário da Academia Francesa, *Coquecigrue* é um nome comum que significa, no domínio da literatura, «Conte en l'air, faribole, chimère», adiantando o

seguinte exemplo: «*Il vient nous conter des coquecigrues*»²⁴. Ora, são precisamente estas histórias vãs, pouco sérias e inconsequentes que Jules Renard juntou nesta coletânea: «Le titre inscrit d'emblée l'ouvrage dans les zones dérisoires des paroles en l'air et des idées creuses» (Gougelmann, 2017, 111). Estamos longe dos contos, por exemplo, de Tolstói, com forte dimensão pedagógica, moralizadora e religiosa. Se não há assuntos místicos ou metafísicos, também não estamos perante uma descrição objetiva de acontecimentos reais: estamos, sim, perante uma reconfiguração criativa da realidade, com a acentuação desproporcional de traços humanos: pense-se em *Le mur*, *Le bouchon* ou *Jean-Jacques*.

Tendo isto em conta, decidi traduzir *Coquecigrues* por *Inocuidades*, de modo a realçar o sentido com que Jules Renard utilizou esta palavra no seu título: «Le contenu des textes rassemblés dans *Coquecigrues* infléchit d'ailleurs la signification du mot dans le sens d'une ténuité, d'une insignifiance, plus que dans celui du grotesque» (Gougelmann, 2017, 111). Ademais, *Inocuidades* permite manter alguma proximidade silábica com *Coquecigrues*.

Conclusão

Através do presente projeto de tradução, quisemos colocar em prática os ensinamentos partilhados no âmbito do mestrado e contribuir para o acervo de textos literários franceses traduzidos para português.

Na primeira parte do trabalho, quisemos dar a conhecer o percurso de vida de Jules Renard até à publicação de *Coquecigrues*, de modo a compreendermos melhor esta antologia e a sua relevância no projeto de literário do autor. Para efeitos tradutórios, esta investigação revelou-se profícua, na medida em que nos familiarizou com o autor e a sua escrita. Como mencionámos, quisemos, através das propostas de tradução, reproduzir a nossa experiência de leitura dos textos de partida. Ora, a reflexão sobre a vida de Renard e a coleção *Coquecigrues* foram exercícios que contribuíram para uma melhor e mais profunda compreensão dos textos de partida. Parece-nos que esta pesquisa foi fundamental para levar a cabo o melhor possível a nossa primeira tarefa enquanto tradutores: ler. O tradutor é um leitor e um escritor: quanto mais ler e escrever, melhor – parece-nos. A leitura de outros textos de Renard, bem como do seu diário, permitiu familiarizar-nos com aspetos centrais da sua obra e do seu estilo, nomeadamente, com o

²⁴ cfr. (<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C4190>) [último acesso em 10/01/23].

seu ritmo. Por outro lado, a primeira parte deste trabalho beneficia, igualmente, o leitor. Dá a conhecer Renard a quem possa não conhecê-lo e, para aqueles que já estão familiarizados com a sua obra, oferece mais uma perspetiva acerca do início da sua carreira literária. E sublinhamos este aspeto: com este projeto, quisemos, além de propor traduções inéditas em português europeu, contribuir para um mais lúcido entendimento do início da carreira literária de Renard. Como tentámos demonstrar, Renard foi um escritor que definiu o seu projeto literário com grande autonomia, sem se subordinar a escolas literárias. A sua obra é fruto e prova da sua independência intelectual:

L'écrivain, dès ses premiers *Sourires pincés*, tente donc de se forger un style personnel afin de se dire au plus juste, tel qu'en lui-même et très différent des autres. Dans l'affirmation de sa singularité, Renard a eu soin d'éviter les formes attendues de l'autobiographie, mais a préféré construire une mosaïque bigarrée de poèmes en prose, de saynètes dialoguées, de «tranches de vie», d'aphorismes, d'autofiction, etc. (Gougelmann, 2017, 655)

No entanto, vimos que esta independência foi sendo construída gradualmente. Neste processo de emancipação, *Coquecigrues* representa um conjunto de textos em que a voz de Renard já surge, nítida, mas ainda não chegou ao seu pleno desenvolvimento. Deste modo, as duas partes do presente trabalho contribuem para a circulação da obra literária de Jules Renard e realçam a natureza interdisciplinar da tradução, que, no nosso caso, nos obrigou a explorar a obra de Renard no contexto literário em que ela se insere. Ainda que encaremos o exercício de traduzir como uma atividade que se justifica a si mesma, pelo simples facto ser um exercício intelectualmente valioso, neste projeto, a tradução esteve ao serviço da literatura. Além de contribuir para a divulgação de um conjunto concreto de textos de Renard, o presente trabalho sublinha, igualmente, a natureza intimista da produção literária de Renard: «Le champ de l'intime est par excellence le champ de la littérature: l'écrivain sait ce dont aucune science ou philosophie ne peuvent rendre compte: l'absolue singularité d'un instant de vie» (Gougelmann, 2017, 653). Destarte, podemos concluir que a tradução participa na conformação da literatura na cultura de chegada, na medida em que faz circular não apenas textos literários escritos numa língua diferente, como os princípios, ainda que implícitos, que guiaram a criação destes.

Quanto à seleção dos textos de partida e devido ao limite de páginas, parece-nos que as nossas escolhas foram felizes no sentido de veicularem aspetos importantes do projeto literário de Renard. Por exemplo, «A tempestade» e «A partida de silêncio» são

exemplos de textos descritivos, em que não há uma verdadeira intriga; «O plantador modelo» faz prova da capacidade de síntese do autor, unicamente possível por cultivar uma escrita lacunar; os dois textos protagonizados pelo Sr. Sud, «Pato selvagem», «A visita» e «A carícia» abordam a temática da caça, demonstrando como a vida delimita o âmbito da obra de Renard, tal como explorámos na primeira parte do presente trabalho; «O velho e o jovem» e «Jean-Jacques», enquanto textos dialogais, apontam para a futura produção de obras dramáticas por parte de Renard; «O orangotango», «A rolha», «O soneto» e «Fim de *soirée*» traduzem a vida mundana que Renard também conheceu, nomeadamente em Paris, cenário do conto «O guarda do jardim» e, como vimos, cidade onde Renard viveu, em consequência das suas aspirações literárias e graças ao casamento com Marie Morneau; por fim, «O sogro» e «A rosa» abordam a temática recorrente em Renard das relações amorosas; e «O bolo bolorento», «O barco», e «O muro» testemunham o lado trocista de Renard, bem como o seu hábito de satirizar os casais burgueses e as amizades que mantêm com os seus homólogos.

Por sua vez, o estado da arte e a escrita das propostas de tradução contribuíram simultaneamente para a definição da nossa forma de traduzir. Tal como partilhámos, a primeira vez que traduzimos, tentámos aplicar a teoria da tradução-da-letra de Berman. Foi depois de a *pôr em prática* que decidimos mudar de princípios orientadores. Há uma complementaridade entre pensar a tradução e escrever traduções, de tal modo que a prática, parece-nos, põe à prova a teoria.

Como também mencionámos, foi das ideias de Meschonnic e Barrento que mais nos tentámos aproximar com as nossas propostas de tradução. A ideia de Meschonnic de traduzir *o poema* ínsito em qualquer texto literário aponta para a natureza híbrida da tradução literária, que tanto convoca conhecimento técnico, como uma sensibilidade artística. O que Renard diz acerca da sua conceção intimista da literatura parece poder transpor-se para a tradução literária, na esteira de Meschonnic: «Un homme intelligent arrive toujours à résoudre un théorème, pas toujours à réussir un poème» (06/11/1901). Parece-nos que a tradução literária é uma atividade simultaneamente técnica e artística. Por um lado, convoca saberes linguísticos e culturais, obrigando a um conhecimento das regras que pautam o funcionamento das línguas em causa e do contexto espaciotemporal do texto de partida. Por outro lado, como o tradutor vai tentar reproduzir os efeitos que o texto de partida teve em si, o exercício tradutório não deixa de assentar numa experiência estética. Igualmente, a reprodução do ritmo do texto de partida deixa um espaço de discricionariedade para o tradutor, não determinando uma, e só uma, solução. Neste

espaço de liberdade, o tradutor pode, e talvez deva, fazer uso da sua criatividade para reproduzir, na língua de chegada, a experiência da sua leitura. É certo que as opções tradutórias para cada dificuldade estão longe de ser ilimitadas. Porém, se considerarmos todas as decisões que se tomam ao longo de uma tradução, é certo que o tradutor cria um texto único e original, fruto de um constante trabalho decisório levado a cabo por uma só pessoa. Neste sentido, o presente projeto não deixa de afirmar a visibilidade do tradutor, não apenas enquanto agente dotado de liberdade, mas como agente que tem de exercer a sua liberdade intelectual, na medida em que se vê obrigado a tomar decisões tradutórias, sem as quais não é possível criar o texto de chegada.

O exercício de refletir sobre as nossas decisões tradutórias não só contribuiu para reforçar a nossa confiança em algumas delas, como nos levou a rever outras, sempre que a respetiva justificação se apresentou pouco sólida. Ainda que não tenhamos adotado uma teoria funcionalista, tivemos em mente um importante ensinamento de Vermeer: deve traduzir-se consciente e consistentemente, de acordo com os princípios e propósitos previamente fixados. Ora, a consciência das opções que o tradutor tem à sua disposição é condição *sine qua non* para que este se decida esclarecidamente num ou noutro sentido. Refletir sobre o processo tradutório implica tomar consciência de todas as formas alternativas de traduzir uma determinada passagem e do critério que se escolheu.

Por último, o capítulo dedicado ao estado da arte serviu-nos para reconhecer não só que existem vários e diferentes critérios que orientam a atividade de traduzir, como também os partidos que tomámos neste exercício de tradução. Assim, sublinhamos que aquilo que apresentámos foram meras propostas de tradução, moldadas necessariamente não só pela nossa visão das línguas em jogo e do seu uso literário, como pela (pouca) experiência que tenho a escrever traduções. Na esteira de Meschonnic, a teoria é a prática e a prática é a teoria.

Bibliografia

Arnauld, Michel (1910). «Jules Renard», *La Nouvelle Revue Française – Revue Mensuelle de littérature et de critique*, número 19, Paris: La Nouvelle Revue, páginas 5-14.

Bachelin, Henri (1909). *Jules Renard et son Œuvre*, Paris: Mercure de France.

Bachelin, Henri (1910). «Jules Renard», *La Nouvelle Revue Française – Revue Mensuelle de littérature et de critique*, número 19, Paris: La Nouvelle Revue, páginas 15-26.

Renard, Jules [ed. Henri Bachelin] (1925-1927). *Les oeuvres complètes de Jules Renard (1864-1910)*. Vols. 2, 3, 4, 6, 9, e 10. Paris: François Bernouard.

Baker, Mona, & Saldanha, Gabriela. (2019) (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3^a ed.), Londre: Routledge.

Barrento, António (2002). *O Poço de Babel – Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio D'Água.

Berman, Antoine [1985] (2013). *A tradução ou o albergue do longínquo* (2^a ed.) (trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini). Florianópolis: PGET/UFSC.

Bernardo, A. M. (2016). Abordagem historiográfica da tradutologia: paradigmas *in Revista da Universidade de Aveiro*, nº 5 (II.série), pp. 15-38.

Chesterman, A. P. C. (2018). «Translation ethics», *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, concepts, effects*, número 142, Amesterdão: John Benjamins, pp. 443-448.

Compagnon, Antoine (2007). «La littérature, pour quoi faire?: Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006»[em linha], Paris: Collège de France, 2007.

Décaudin, M. e Leuwers, D. (1996). *Histoire de la littérature française de Zola à Apollinaire, 1869-1920*. Paris: Flammarion.

Hermans, T. (2019). *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Londre: Routledge.

Hermans, Theo (1999). «Translation and normativity», *Current Issues in Language and Society*, número 1-2, vol. 5, Clevedon: Multilingual Matters, pp. 50–71.

Hermans, Theo (2018). «Schleiermacher», Rawling, J.P., & Wilson, P., *The Routledge Handbook of Translation and Philosophy*, Londre: Routledge, capítulo 1.

Huysmans, J-K (1922). «Prefácio», *À rebours*, Paris: G. Crès et Cie, pp. 2-24.

Lane-Mercier, Gillian (2001). «Entre l'Étranger et le Propre: le travail sur la lettre et le problème du lecteur», *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, Volume 14, numéro 2, TTR: Canadá, pp. 83–95.

Meschonnic, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.

Meschonnic, Henri (2007). *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier.

Nida, Eugene (2000). «Principles of Correspondence», Venuti, L., *The translation Studies Reader*, Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 126-140.

Nord, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity – Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Nord, Christiane (2016). «Meaning, sense, function – What is transferred?», *International Conference; Meaning in Translation: Illusion of Precision*, 11-13 Maio, 2016, Riga, Latvia.

Proust, Marcel [1926] (1971). « Jules Renard » in *Essais et articles*, Paris: Gallimard.

Renard, J. (1893). *Coquecigrues*, Paris: Ollendorff.

Renard, J. (1943). *O ruivo*, Lisboa: Inquérito (trad. Manuel Mendes).

Renard, J. (1977). *O cenoura*, Porto: Civilização (trad. de Milton Miranda).

Renard, J. (2009). *O pendura*, Lisboa: Assírio & Alvim (trad. e apresentação Aníbal Fernandes).

Renard, J. (2015). *Histórias naturais*, [S.I] Quarto de Jadeil. (Maria João Worm; trad. Carlos Pombo).

Renard, J. (2021). *O vinhateiro na sua vinha*, Lisboa: Fauve & Rouge (apresentação Paulo Ferreira da Cunha; trad. Lourença Baldaque).

Renard, Jules (1960). *Journal: 1887 – 1910*. Paris: Gallimard.

Sartre, J. [1947] 1993, *Situations I*, Paris: Gallimard.

Underhill, James (2017). «Humboldt in Translation Theory: Pearls of Wisdom, or Splashes in the Ocean?», *Forum for Modern Language Studies*, Volume 53, número 1, Oxford: Oxford University press, páginas: 58–70.

Venuti, Lawrence (2012). *Translation Changes Everything: Theory and Practice* (1ª ed.). Routledge: Londres.

Venuti, Lawrence (2021). «Genealogies of translation theory: Schleiermacher», Venuti, L., *The Translation Studies Reader* (4ª ed.), Londre: Routledge.

Vermeer, Hans [1989] (2000). «Skopos and Commission in Translational Action», Venuti, L., *The Translation Studies Reader*, Londres: Routledge.

Vinay, J-P. e Darbelnet (1995). *Comparative Stylistics of French and English A methodology for translation*, Amesterdão: John Benjamins Publishing Company.

