

PROJEÇÕES DO EU NA ESCRITURA DA CIDADE EM *LA FORME D'UNE VILLE*, DE JULIEN GRACQ

Flávia Nascimento
(UFPB/CNPq)

À memória de J.G.

RESUMO

Esse artigo trata das projeções do eu na escritura da cidade e sua relação com a memória pessoal de leitura e com o processo de formação do narrador, tal como aparecem na narrativa autobiográfica *La Forme d'une ville*, de Julien Gracq. A discussão proposta aqui se fundamenta em certos aspectos da noção freudiana de “vestígio”, na leitura que dela fez Walter Benjamin e no projeto proustiano de rememoração do passado. O objetivo destas reflexões é demonstrar como se configura, na narrativa de Gracq, uma síntese consciente entre passado e presente que só pode ocorrer num lugar único: a linguagem.

PALAVRAS-CHAVE : escritura do eu, escritura da cidade, memória de leitura, “vestígio”.

Diante de todas as manifestações da multidão, continuo sendo, haja o que houver, aquela criança colada ao vidro do vagão que contempla atônita, subindo até ele, a agitação furiosa de uma grande cidade cortada em dois como um verme.

Julien Gracq

Preâmbulo

A história literária sempre se mostrou incomodada em suas tentativas de classificação do escritor Julien Gracq (1910-2008) e de sua obra que, ao longo de quase cinquenta anos, recebeu os mais diversos rótulos. Numa significativa publicação coletiva sobre Gracq relativamente recente, essas tergiversações pareciam enfim ter se resolvido, ao menos segundo seu título – *Julien Gracq, un écrivain moderne* – pelo qual o escritor adentrava, enfim, a esfera da modernidade (MURAT et al., 1994). Mera ilusão: um estudo posterior não menos relevante trata o mesmo Gracq como o contrário disso, incluindo-o numa lista de “antimodernos” que vai de Joseph de Maistre a Roland Barthes (COMPAGNON, 2005). A contradição acima evocada dá ideia da ambivalência desta obra caracterizada por uma escritura tão pessoal e reconhecível e, ao mesmo tempo, marcada por um caráter fortemente cambiante, em que coexistem gêneros tão diversos quanto: romance, poema em prosa, teatro, panfleto, crítica literária, ensaios sobre pintura, prosa fragmentária composta com elementos de memórias pessoais, notas de viagem, narrativa de cunho autobiográfico, etc. Transcendendo as classificações genéricas, ela tampouco pode ser vinculada de modo peremptório a algum movimento: note-se que Julien Gracq foi *próximo* dos surrealistas, porém não propriamente *um* surrealista. Enfim, a própria imagem pessoal de Gracq escapa a toda facilidade de classificação: escritor das margens, profundamente avesso à comercialização desenfreada das letras com seu cortejo de prêmios¹, Gracq foi um homem de personalidade quase secreta, tendo concedido pouquíssimas entrevistas nas quais nunca falou de sua vida pessoal, e pouco tendo se deixado fotografar. Em suma, um escritor que tinha uma concepção altamente exigente do trabalho literário – para ele revestido de um peso existencial – e para o qual existir era, realmente, sinônimo de escrever. Sua estreia se deu pela via do romance, em 1939, com a publicação de *Au Château d’Argol*, que lhe valeu a admiração e a amizade incondicionais de André Breton. A este primeiro romance seguiram-se outros quatro, até 1958. Posteriormente, houve um silenciamento da via romanesca e uma passagem do ficcional ao universo da prosa fragmentária com elementos autobiográficos (exemplos: *Lettrines I*, de 1967, *Lettrines II*, de 1974 e *En lisant en Ecrivant*, 1980). Essa escritura de fragmentos evoluiu, por

sua vez, para a narrativa de cunho autobiográfico, notadamente com *Les Eaux étroites*, de 1976, e *La Forme d'une ville*, de 1985.

A cidade como fôrma

*La Forme d'une ville*² – objeto de estudo neste ensaio³ – parece anunciar algum discurso sobre a arquitetura urbana, impressão, aliás, confirmada pela capa da editora José Corti, em que se estampa a reprodução de um mapa de Nantes. Iniciando-se sem prólogo ou prefácio, a narrativa conta dez capítulos que não contêm subtítulos ou qualquer tipo de numeração. Ao longo do texto vai se tramando uma complexa rede em que se mesclam deambulações imaginárias, descrições cartográficas muito precisas da cidade (Gracq era geógrafo e exímio observador dos espaços a seu redor) e memórias de leituras evocadas pelo recurso frequente a citações (com ou sem aspas) e alusões literárias as mais variadas (ver-se-á mais adiante que o próprio título e *incipit* do texto são uma citação de Baudelaire). No primeiro e segundo parágrafos da narrativa, o que se vê é uma reflexão de caráter geral sobre as transformações sofridas pelas cidades na segunda metade do século XX, conjugada a considerações sobre o impacto que a intimidade com certas cidades pode causar na formação de uma personalidade. O pronome de primeira pessoa do singular, no entanto, não aparece ainda. O narrador utiliza a terceira pessoa “*on*” intercalada com a primeira pessoa do plural “*nous*”, que também tem muitas vezes, em francês, uma função de indefinição do sujeito. Os dois primeiros parágrafos constituem assim uma espécie de pequeno preâmbulo concebido em ruptura com o que virá no parágrafo seguinte quando, depois de discorrer sobre a experiência genérica do “homem da cidade” (p. 772), o narrador declara repentinamente: “Não foi assim que eu vivi em Nantes. O regime de internato, nos anos vinte deste século, era estrito” (p.772). A frase anuncia de modo bastante afirmativo um “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1996), pois remete diretamente a um período da infância e adolescência do autor/narrador: é sabido que Gracq – pseudônimo de Louis Poirier – nasceu em Saint-Florent-le-Vieil, pequena cidade localizada acerca de sessenta quilômetros de Nantes, e que ao completar onze anos (1921) foi enviado por sua família para a capital da Bretanha histórica, onde permaneceu até 1928 a fim de continuar seus estudos como interno do *Lycée Clémentineau*. O leitor verá depois que a narrativa cobre precisamente estes sete anos de internato, embora seja impossí-

vel ignorar que ela também remete a outros fatos importantes da vida de Gracq, por exemplo o encontro capital, ocorrido no ano de 1939, em Nantes, com André Breton (LEUTRAT, 1972).

Esses elementos apontam na direção da autobiografia, ao menos de acordo com uma definição bastante consensual: “*Narrativa retrospectiva em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, sublinhando sua vida individual, especialmente a história de sua personalidade.*” (LEJEUNE, 1996, p. 14, grifos do autor).⁴ Com efeito, *La Forme d'une ville* não deixa de ser o relato autobiográfico de uma volta à infância e à adolescência e, portanto, conta a história da formação do narrador. Ao avançar na leitura, contudo, descobre-se que o texto é de certo modo esvaziado de certos traços importantes na caracterização da autobiografia: não há nele anedotas significativas (por exemplo, quase nada é informado sobre os colegas de classe e os professores do jovem interno), nem outros componentes tradicionais do gênero, como “análise psicológica, desenho de um tecido social, relações afetivas, cronologia” (BOIE, 1995, p. 1552). A própria cidade de Nantes aparece, no fundo, como praticamente desconhecida para aquele jovem que lá viveu, na maior parte do tempo dos sete anos de internato, confinado entre os muros do liceu, de onde saía, segundo afirma, apenas uma vez a cada quinzena, e sempre acompanhado. No entanto, o narrador afirma que essa “reclusão tão estrita se dava em sentido único”:

Duas vezes por dia, com a vaga dos externos, o rumor de Nantes vinha até nós como a maré, ora filtrado, ora orquestrado.” (p.772)
(...)

“Eu vivia no centro de uma cidade quase mais imaginada do que conhecida, da qual eu possuía referenciais sólidos e em que certos itinerários me eram familiares, mas cuja substância, e até mesmo o próprio odor, conservava algo de exótico.” (p. 772-773).

(...)

(...) sentindo-me ainda mais livre, devido à reclusão, para tomar minhas distâncias com seus referenciais materiais [de Nantes], eu a remodelei segundo o contorno de meus devaneios íntimos, dei-lhe carne e vida segundo a lei do desejo, muito mais do que de acordo com a da objetividade. (p. 774)

Assim, é numa cidade “metade conhecida, metade sonhada” (p. 773) que ocorrem as deambulações do narrador. Suas evocações do espaço urbano são suscitadas por meio de uma energia inventiva que

lembra a famosa observação de Leonardo da Vinci sobre os procedimentos abstratos na pintura representativa: *la pittura è cosa mentale*. Em *La Forme d'une ville*, a “pintura representativa” de Nantes, repleta de exatidão cartográfica, é resultante de procedimentos de pura abstração. Entre eles, um se destaca por sua forte potencialidade criadora: a prática dupla da citação/alusão e da reescritura de fragmentos alheios, ou “transtextualidade” (GENETTE, 1982), de que o narrador lança mão recorrendo à sua incomensurável memória de leitor.

Como já foi observado, o título da narrativa se anuncia sob o signo da citação/reescritura de fragmentos colhidos em textos alheios: “a forma de uma cidade” é de fato uma citação, porém truncada, amputada, de um dos mais belos poemas de Baudelaire, “Le Cygne”, no qual se lê, nos versos 7 e 8, que: “(la forme d'une ville/Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)” (BAUDELAIRE, p. 85, os parênteses são do poeta). Em seguida, o *incipit* da narrativa confirma a apropriação reescrevendo, porém, os versos citados, de modo a operar neles um desvio de sentido: “A forma de uma cidade muda mais depressa, sabe-se, que o coração de um mortal.” Ao substituir a interjeição “hélas” presente no original – expressão de pesar – por “on le sait” (“sabe-se”, ou “é sabido”), Gracq toma suas distâncias com a melancolia baudelaيرية. E em seguida perfaz este desvio acrescentando à acepção mais explícita da palavra “*forme*” (conjunto de contornos de um objeto, aparência, conformação, configuração de um objeto: são esses os sentidos da palavra no poema de Baudelaire) outro significado, pertencente ao domínio da técnica: “aquilo que serve para dar uma determinada forma a um produto manufaturado, isto é, uma fôrma, acepção evidentemente utilizada aqui no sentido metafórico. Seria totalmente inadequado dizer que *La Forme d'une ville* é um romance de formação (pois está claro que nem de romance se trata), e no entanto um paralelo entre aquela narrativa e este gênero se impõe. Aqui, contudo, a ação, essencial no *Bildungsroman* porque dá conta do processo de aprendizagem do jovem herói – é substituída pelo relato, feito por um narrador de 1ª pessoa, de suas próprias impressões de Nantes e da experiência formadora e determinante que esta representou para ele: a cidade foi a fôrma que o forjou, “impondo a suas perspectivas íntimas, bem como a seus sonhos, o canevas de suas ruas, de suas avenidas e de seus parques”, por tê-lo submetido, ainda tão jovem, “a seu clima e à sua paisagem” (p. 771). A projeção do eu gracquiano no espaço urbano é tamanha,

que o narrador chega a falar de uma “solução de continuidade” (p. 775) entre si mesmo e a cidade. Afirmando que aos dezoito anos terminava-se um ciclo em sua vida (concluída a primeira parte de seus estudos, Gracq deixava Nantes por Paris, onde entraria na *hypokhâgne*⁵ do Liceu Henri IV), ele observa que Nantes vivia, concomitantemente, uma metamorfose irreversível: encerravam-se os trabalhos de soterramento dos afluentes do rio Loire, de suas ilhas e do rio Erdre, fato que mudou totalmente a fisionomia da Nantes de sua juventude (as ilhas, que valeram outrora à cidade o apelido de Veneza do Oeste, desapareceram).

A cidade vade-mecum

Muitos são, nesta narrativa, os caminhos textuais que levam a Nantes. O narrador utiliza com frequência um procedimento comparativo que lhe permite reencontrar (ou reler) Nantes em citações literárias que nada têm a ver com aquela cidade. Por exemplo: quando, a propósito de certo bairro nantês, evoca a primeira estrofe do poema “Bruxelles”, de Rimbaud – “Boulevard sans mouvement ni commerce”/“Bulevar sem movimento nem comércio” (p. 785) –, assimilando-o a Nantes; mais adiante, quando explica o quê, na lembrança que tem da Nantes da época do internato, torna mais próximos dele “certos poemas de Rimbaud, como “Ouvriers”, e cita, entre parênteses, os versos: “La ville avec ses fumées et ses bruits de métiers nous suivait très loin dans les chemins...”/“A cidade, com suas fumaças e os ruídos dos teares, seguiamos por muito tempo pelos caminhos adentro...” (p. 792). Em outro trecho, Nantes aparece como palco do crime de um conto d’Edgar Allan Poe, cuja ação se passa na verdade em Paris.⁶ Noutra passagem, ao evocar a catedral do centro da cidade, ele integra a seu texto – sem inclusão de aspas – “o velho monstro negro, a besta evangélica” (p. 797; itálicos de Gracq) de que falava Paul Claudel em “Développement de l’Église” (CLAUDEL, p. 208). Em dado momento, divagando sobre o sentido e funções dos “terrenos vagos” numa cidade (p. 802), o narrador deambula por diversos locais de Nantes, entre eles o parque Procé, o que lhe dá a ocasião de se lembrar de André Breton. Este, como se sabe, viveu em Nantes quando muito jovem; Breton evocou a cidade em *Nadja* (1928), num trecho em que relatou suas longas caminhadas por aquele mesmo parque, imerso na leitura dos poemas de Rimbaud (BRETON, p. 658-661). Vê-se que por meio da livre associação de ideias, o narrador se embrenha por caminhos semelhantes a uma câmara de

espelhos. Todos estes procedimentos fazem com que o objeto Nantes seja incansavelmente submetido a sucessivas iluminações diferentes. Os poucos exemplos acima (há muitos outros) ilustram na verdade um curioso processo de escritura semelhante aos encadeamentos criados pela *mise en abîme* (porém uma *mise en abîme* não romanesca, e de natureza completamente abstrata): a cidade gracquiiana, ainda que descrita com as minúcias de um olhar arguto de geógrafo, torna-se sobretudo, para além disso, representação da representação, porque ela é um tecido elaborado pela justaposição de inúmeras paisagens urbanas textuais lidadas alhures, todas elas assimiladas – direta ou indiretamente – a Nantes, todas elas em coexistência, lado a lado, no imaginário pelo qual evolui o eu do narrador. Gracq afirma não ter a intenção de “fazer o retrato de uma cidade” (p. 774). Ele insiste em sua intenção de mostrar como Nantes o formou, incitando-o, ou mesmo obrigando-o, “a ver o mundo imaginário” para o qual despertava por meio de suas leituras (p. 774), e define a cidade como um *vade-mecum*, desses

(...) que se folheia, que se rabisca e corrige sem maiores cuidados, repertório a cada instante, e sempre, familiar e inconscientemente consultado, trampolim inusável para a ficção e, ao mesmo tempo, rede de sulcos mentais cavados e endurecidos em mim pelos caminhos que ela me impunha (p. 774)

Imensa colagem de fragmentos textuais heteróclitos, Nantes não é vivida pelo narrador como uma imagem petrificada do (ou no) passado; ao contrário, ela é algo que se pode comparar a um canteiro de obras permanente, pois continua sendo – “agora”, no presente da narração – um *vade-mecum* consultado “inconscientemente”, “rabiscado”, “corrigido”. O narrador, aliás, afirma explicitamente que a cidade de sua juventude coexiste com a atual (a da segunda metade do século XX): “A antiga cidade – a antiga vida – e a nova se sobrepõem em meu espírito, mais do que se sucedem no tempo: estabelece-se de uma à outra uma circulação intemporal que libera a lembrança de qualquer melancolia e de qualquer peso (...)” (p. 775).

O edifício imenso da lembrança

A imagem da sobreposição de temporalidades lembra o procedimento psicanalítico de interpretação dos sonhos que elaborou Freud, inspirado em certa leitura pessoal da cidade. Em mais de uma ocasião, o psicanalista vienense deixou claro seu fascínio por algumas grandes

idades, relatando que desde muito cedo, em seus próprios sonhos, havia se exprimido um forte desejo de visitar capitais como Paris e Roma (FREUD, 1998). Esta última, sobretudo, serviu-lhe de inspiração para o modelo da copresença subjetiva de épocas distintas na memória, pelo fato de os vestígios da Antiguidade romana se sobreporem às edificações do presente, como se ambas as temporalidades ocupassem o mesmo espaço (em oposição a Pompeia, tomada por Freud como paradigma da cidade soterrada, petrificada num “agora” passado). Em *O Mal estar na civilização* (FREUD, 1971), o psicanalista aprofundou a leitura de Roma como estratificação de diferentes épocas em que o passado, por meio da materialização na pedra, irrompe no presente (graças a monumentos e construções diversos, vestígios legados de épocas transcorridas, ruínas das ruínas). Isto lhe serviu de modelo para a imagem da estratificação da própria psique, na qual as petrificações do passado podem emergir do esquecimento para chegar à consciência. Foi a partir daí que Freud elaborou a noção psicanalítica de “vestígio” (ou traço) – essencial no trabalho do psicanalista – por analogia com o trabalho do arqueólogo⁸. Nessas ideias fica manifesto um paralelismo entre a legibilidade da vida psíquica e a legibilidade da cidade, o que permite ver em Freud um pioneiro das abordagens do espaço urbano como texto repleto de signos.

O objetivo deste ensaio não é, contudo, propor uma interpretação psicanalítica de *La Forme d'une ville*. Se a noção freudiana de “vestígio” – bem como as condições de sua gênese intimamente vinculada à cidade como texto – foi evocada acima, isso se deve ao fato de a mesma remeter a dois outros autores cuja lembrança também pode instruir proveitosamente a leitura desta Nantes gracquiense na qual o passado do narrador coexiste com o presente da narração. Nessa perspectiva, cumpre apontar agora para a reelaboração feita por Walter Benjamin deste procedimento psicanalítico (a busca do vestígio) e, por outro lado, para a grande empreitada de Marcel Proust em *À la recherche du temps perdu*. Melhor dizendo: trata-se na verdade de propor uma leitura de *La Forme d'une ville* a partir do entrecruzamento – da colagem – de certos elementos colhidos em Freud, Proust e Benjamin.

Entre outras fontes inspiradoras de seu projeto inacabado sobre a Paris do século XIX (BENJAMIN, 1989), sabe-se que Benjamin recorreu ao procedimento psicanalítico freudiano de interpretação dos sonhos anteriormente apontado. No chamado “Livro das Passagens”, o pensa-

dor berlinense empreendeu, também à moda do arqueólogo, tal qual Freud anteriormente, a busca de um outro inconsciente: o da modernidade. Para isso, procedeu tanto por meio da “escavação” metafórica das construções mais significativas da modernidade contidas no espaço urbano parisiense (como as galerias cobertas ou as grandes exposições universais), como ainda pelo esforço em apreender o passado da “capital do século XIX” a partir de uma série de fatos concretos de menor importância, como os nomes das ruas, além de vários outros detalhes insignificantes – “os farrapos”, “os detritos”, objetos-vestígio por excelência segundo Benjamin – adotando para isso, como método de trabalho, a “montagem literária”, de acordo com suas próprias palavras (p. 476).⁹ Mas tais formulações de Benjamin foram sem dúvida também modeladas de acordo com o forte impacto exercido sobre ele pela obra de Proust, na qual o interesse pelo passado e sobretudo por sua rememoração desempenha papel central, como é de todos sabido. O berlinense se interessou desde bem jovem pela *Recherche* tendo chegado inclusive a traduzir para o alemão¹⁰ alguns de seus volumes. Além disso, dialogou constantemente com a obra proustiana, não apenas no ensaio “A imagem de Proust”, mas ainda no próprio Livro das Passagens (o autor francês é citado ali inúmeras vezes), em longos trechos de *Infância berlinense* e em outros escritos (PALMIER, 2006).

A despeito de todas as diferenças entre Proust e Julien Gracq, a leitura do ensaio de Benjamin sobre o primeiro dá ao leitor de *La Forme d'une ville* a ocasião de viver uma curiosa experiência: por longos excertos, sua sensação é a de estar lendo um ensaio sobre a narrativa de Gracq.¹¹ Logo de início, ao apontar para o caráter inclassificável da longa narrativa proustiana, Benjamin observa o fato de que sua estrutura conjuga poesia, memorialística e comentário expressos numa sintaxe complexa, desdobrada em “frases torrenciais” (BENJAMIN, 1987, p. 36), observações que poderiam perfeitamente se aplicar à narrativa gracquiiana, à exceção da amplitude dos períodos, sem dúvida mais curtos em Gracq. Isso, todavia, nada subtrai à complexidade da prosa gracquiiana, também caracterizada, como a proustiana, por uma espécie de escoamento contínuo, de transbordamento do sentido, que pode igualmente encontrar na metáfora utilizada por Benjamin para a prosa da *Recherche* uma definição pertinente: ambas são um “Nilo da linguagem” (1987, p. 36). Benjamin compreende que não haveria interesse algum em propor para a obra de Proust uma interpretação psicológica,

e optou, antes, por se concentrar na complexidade da rememoração tecida ponto a ponto por palavras, muito mais do que na experiência vivida relatada pelo narrador, abordagem que se impõe também no caso da narrativa de Gracq, como já foi demonstrado por várias reflexões feitas nos parágrafos anteriores.

O nome de Marcel Proust (bem como diversos títulos de sua autoria) figura como um dos mais citados por Julien Gracq no conjunto de sua obra (cerca de uma centena de citações contidas nos dois volumes da coleção “Bibliothèque de la Pléiade” são repertoriadas no Índice remissivo do volume II). Em *La Forme d'une ville*, no entanto, Proust é nomeado de modo explícito uma única vez (p. 809). Indiretamente, ele aparece noutro trecho, quando o narrador se apropria de uma frase extraída do final da célebre passagem do bolinho (a *madeleine*), em *Du côté de chez Swann* (PROUST, 1987, p. 46). Gracq diz então que, enquanto escreve *La Forme d'une ville*, não se separa dele a ideia da existência de “um tempo reversível”, de “um poder de ressurreição próprio ao (...) passado de Nantes”, “no qual as pedras irregulares do pavimento das ruas de outrora não servem de arrimo ou apoio para o *edifício imenso da lembrança*” (p. 781). A alusão negativa (e velada) aponta para o intuito de se marcar deliberadamente de Proust¹², o que em certo sentido pode ser considerado como uma tentativa vã, pois os projetos proustiano e gracquiano (em *La Forme d'une ville*) têm algo de muito relevante em comum: ambos se materializam pelo viés da imaginação criadora, num todo coeso e sintético no qual se articulam conscientemente passado e presente lado a lado, num lugar único: a *linguagem*.

Em *La Forme d'une ville*, expressa-se, articulada à função formadora da cidade-molde sobre a qual se projeta o eu gracquiano, uma concepção da literatura como modo de descoberta e conhecimento do mundo. O “*edifício imenso da lembrança*” desenha-se assim num movimento complexo que progride do eu e dos livros à cidade, e desta à escritura de uma Nantes inicialmente mais sonhada que vivida, depois reencontrada e relida em textos alheios para, enfim, chegar a uma Nantes escrita e reescrita (*vade-mecum*) pelo eu que narra. Em suma: um movimento que, pela acumulação *ad infinitum* de citações reunidas pela colagem, vai da leitura à escritura, resgatando das profundezas de uma incomensurável memória de leitura, os *vestígios* que explicam o caminho percorrido do leitor ao escritor, e iluminam também, a um só tempo, a existência intacta do menino de outrora no homem presente.

Assim o caudaloso fluxo de lembranças contido pelo molde da escritura elegante de *La Forme d'une ville* conta, entre livros e lugares, o processo que forjou o ser automeado Julien Gracq e não, de modo algum, a vida de um discreto senhor chamado Louis Poirier.

ABSTRACT

This paper discusses self projections on city writing and their relationship with reading personal memory and with narrator formation process in the autobiographical narrative *La Forme d'une ville*, by Julien Gracq. The discussion we propose here is based on some aspects of Freudian notion of "trace", on Walter Benjamin's reading of this same notion, and on Proust's project of remembrance past. With these reflections, we intend to demonstrate the way a synthesis between past and present takes form in the consciousness, by language.

KEY WORDS: Self writing, city writing, reading memory, "trace".

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles, "Tableaux parisiens", *Les Fleurs du mal* (poema LXXXIX), *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade", 1975.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du 19^{ème} siècle*. Paris : Éditions du Cerf, 1989, trad. de Jean Lacoste.

_____. "A imagem de Proust". In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 36-49, trad. de Sergio Paulo Rouanet.

BOIE, Bernhild, "Notice". In : GRACQ, Julien. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard/NRF, col. "Bibliothèque de la Pléiade", 1995, t. 2, p. 1551-1563.

BRETON, André. *Nadja*. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, NRF, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, p. 645-753 (1^a ed. 1928).

CLAUDEL, Paul. "Développement de l'Église". In: *Art poétique, Œuvre poétique*, "Bibl. de la Pléiade", 1953.

COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard/NRF, 2005.

- FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. Paris: P.U.F., 1971 (1ª ed. 1929).
 _____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, trad. de Ismael de Walderedo (1ª ed. 1899/1900).
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris : Seuil, “col. Points”, 1982.
- GRACQ, Julien. *La Forme d’une ville*. In: _____. *Œuvres complètes, “Bibliothèque de la Pléiade”*. Paris: Gallimard/NRF, 1995, t. 2, p. 771-784 (1ª ed. 1985).
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996 (nova ed. aumentada).
- LEUTRAT, Jean-Louis et al.. “Eléments pour une biographie”. In : Julien Gracq, “Les Cahiers de l’Herne”. Paris : L’Herne/Fayard, 1972, p. 381-385.
- MURAT, Michel et al.. *Julien Gracq 2, un écrivain moderne*. Paris : Lettres Modernes, 1994.
- PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu*. Paris: Klincksieck, 2006.
- PROUST, Marcel. “Du côté de chez Swann” I. In: _____. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard/NRF, col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1987, p. 16-184.

NOTAS

¹ Julien Gracq recusou o prêmio Goncourt que lhe foi concedido em 1951 pelo romance *Le Rivage des Syrthes* (1951).

² A edição utilizada neste ensaio é a da coleção “Bibliothèque de la Pléiade”; apenas as páginas serão indicadas doravante (V. Ref. bibl.). Todas as citações feitas de originais em francês (de Gracq e de outros autores) foram traduzidas por mim.

³ Neste curto ensaio apresento apenas uma ínfima parte dos resultados obtidos numa pesquisa feita graças a um auxílio do CNPq (bolsa de estágio de Pós-doutorado), instituição à qual exprimo aqui meus agradecimentos; o material então recolhido (em 2008) foi bem mais abundante do que eu imaginara ao iniciar este trabalho, entre outras razões pelo fato de o auxílio do CNPq ter me dado a possibilidade de consultar *in situ* o *Centre de documentation Julien Gracq*, da Universidade de Angers. Um livro com as reflexões resultantes deste estágio pós-doutoral encontra-se em preparação.

⁴ Para um aprofundamento da definição de Ph. Lejeune, Cf. a obra citada, p. 14-46.

⁵ Classe preparatória para o ingresso na *École Normale Supérieure*.

⁶ Nesse sentido uma das alusões a Poe é particularmente significativa: em “Le Mystère de Marie Roget” (título do conto em francês), o norte-americano empreende a elucidação de um crime cometido no subúrbio de Nova Iorque sem no entanto dispor de outras informações além daquelas trazidas pelos artigos dos jornais. Ele transpõe o *fait divers* em questão dos Estados Unidos para a Europa, e situa a cena do crime em Paris. Com Gracq, dá-se mais uma transposição, com a assimilação do *décor* de Poe a um lugar ermo de Nantes.

⁷ Em relação às transformações ocorridas em Nantes, houve dois momentos importantes: o soterramento dos rios (nos anos 20), e a reconstrução posterior à Segunda Guerra mundial, pois como muitas cidades francesas do oeste, Nantes também foi duramente castigada pelos bombardeios.

⁸ Em arqueologia, o vocábulo designa todo material – fósseis, artefatos, monumentos, etc. – que tenha restado da vida dos povos antigos e que permita estudar suas culturas, costumes e condições de vida.

⁹ A utilização desses objetos-trapo também remete à metáfora baudelairiana, cara a Walter Benjamin, do trapeiro.

10 Em colaboração com Franz Hessel.

¹¹ Não me consta que Benjamin tenha escrito sobre Gracq, autor que teria sem dúvida apreciado, e cuja obra de romancista, ao menos, poderia ter conhecido, pois *Au Château d'Argol* veio a público antes da morte do filósofo alemão; pode-se imaginar que o fato de o jovem Gracq ter sido agraciado com a aprovação intelectual de André Breton chamasse a atenção de Benjamin para a sua estreia.

¹² Julien Gracq foi um admirador de Proust, embora tenha emitido certas reservas em relação à sua obra, sobre as quais não posso me aprofundar neste ensaio por falta de espaço; concentro-me, portanto, apenas naquilo que interessa diretamente o desenvolvimento proposto a seguir.

Data de recebimento: 15 julho 2008

Data de aprovação: 27 agosto 2008