

PALUDES E MON COEUR MIS À NU: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE ANDRÉ GIDE E CHARLES BAUDELAIRE ATRAVÉS DA NOÇÃO DE MISE EN ABYME

Thiago Mattos
Mestre (USP)
thiagomattos.lit@gmail.com

RESUMO

Este trabalho busca uma aproximação comparativa e analítica entre *Paludes*, de André Gide, e *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire. Para isso, lança-se mão da noção de *mise en abyme*, assim denominada por Gide nos seus diários íntimos a fim de sistematizar minimamente um procedimento literário de espelhamento narrativo. Alargando a noção de *mise en abyme*, chegamos à *mise en abyme* autoral, quando a própria figura do autor biográfico é espelhada narrativamente, hiperdimensionando a tensão entre autor biográfico e autor ficcional, numa dinâmica que coloca em causa não somente a noção de autoria, mas a própria noção de obra e escritura.

PALAVRAS-CHAVE: *mise en abyme*, André Gide, Charles Baudelaire, autor, escritura.

RÉSUMÉ

Cet article essaie d'établir une comparaison entre *Paludes*, roman-sotie d'André Gide, et *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire. On utilise pour cela la notion théorique de mise en abyme, ainsi nommée par Gide dans ses journaux intimes afin d'expliquer un procédé littéraire de miroitement narratif. À partir de cette notion, on arrive à l'idée d'auteur mis en abyme (GOULET, 2006). Dans ce cas, l'image même de l'auteur biographique est narrativement mise en abyme, ce qui intensifie la tension entre l'auteur biographique et l'auteur fictionnel. Cette dynamique narrative met en évidence non seulement la notion d'auteur, mais aussi l'idée d'œuvre et d'écriture.

MOTS-CLÉS: *mise en abyme*, André Gide, Charles Baudelaire, auteur, écriture

MISE EN ABYME: O CASO DE PALUDES

A noção de *mise en abyme* aparece assim nomeada pela primeira vez no *Journal*, de André Gide:

Gosto bastante que em uma obra de arte encontremos assim transposto, no nível dos personagens, o próprio tema dessa obra. Nada esclarece melhor e estabelece de modo mais seguro todas as proporções do conjunto. Assim, em quadros de Memling ou de Quentin Metsys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete o interior do cômodo em que acontece a cena pintada. Do mesmo modo, o quadro das *Meninas*, de Velásquez (ainda que um pouco diferente). E na literatura, em *Hamlet*, a cena da comédia; como em várias outras peças. Em *Wilhelm Meister*, as cenas de marionetes ou de festa no castelo. Na *Queda da casa de Usher*, a leitura feita a Roderick, etc. Nenhum desses exemplos é completamente justo. O que seria melhor, o que melhor mostraria o que quis nos meus *Cahiers [d'André Valter]*, no meu *Narcisse* e em *La tentative [amoureuse]*, é a comparação com o procedimento do brasão que consiste em inserir nesse primeiro brasão um segundo 'en abyme'¹ (GIDE, 1951, p. 41).

Gide deixa claro que não é o inventor dessa técnica: ao remontar a Shakespeare, Velásquez, Poe, Goethe etc., o autor francês mais nomeia uma técnica empregada (e desenvolvida) desde os mais remotos tempos de fazer artístico e literário do que propriamente cria a assim por ele denominada *mise en abyme*. A ele cabe a autoria do termo, não da técnica. Além disso, Gide não encerra a noção de *mise en abyme* a um único entendimento. Retoma as experiências de Memling, Metsys e Velásquez nas artes plásticas, as de Shakespeare, Goethe e Poe na literatura, exemplificando que, nesses casos, tem-se a *mise en abyme* como “transposição, reduplicação ou figuração em modelo reduzido, do tema da obra exposto no interior da ficção, a fim de tornar evidente uma intenção do autor”² (GOULET, 2006, p. 40). Uma segunda definição, que Gide reivindica como mais adequada ao que ele mesmo faz em obras como *Cahiers d'André Valter*, *La tentative amoureuse* etc., encontraria na metáfora do brasão sua definição mais precisa: recorre à heráldica, em que abyme/abismo é o centro do brasão de armas em que um escudo aparece no centro de um escudo maior, sem tocar os demais elementos; trata-se, em outras palavras, de uma miniatura do elemento incrustada no próprio elemento. Essa miniatura, no entanto, não é uma reprodução integral do escudo que a contém: pode reproduzir

apenas uma parte; apenas um elemento; apenas um aspecto. Razão talvez pela qual Dällenbach afirme que a *mise en abyme* é “todo encape que estabeleça uma relação de semelhança com a obra que o contém” (DÄLLENBACH, 1977, p. 18)³. Não estamos, portanto, na lógica do espelho, da reprodução completa, total, inequívoca até. Estamos na lógica da semelhança, da parcialidade: a *mise en abyme* opera (ou pode operar também) na lógica da reprodução parcial, estabelecida não no idêntico, mas no semelhante.

Consideremos *Paludes*. Publicado em 1895, essa *sotie* gideana é, do ponto de vista puramente do enredo, monótona: o cotidiano de um escritor que, mesmo a contragosto, passa grande parte dos dias preso ao seu círculo de amigos, a maior parte deles ironicamente descrita como intelectuais, burgueses e ociosos. A narrativa se passa como um diário, de modo linear e sem intrigas particularmente complexas. A complexidade está, na verdade, na construção dessa narrativa, ou melhor, na sua estrutura especular: o narrador está escrevendo um livro que se chama *Paludes*⁴ (“J’écris *Paludes*”, repete ele incessantemente), livro vago, impreciso, que muda ao sabor das pessoas com quem o narrador conversa, das notas que toma no dia a dia etc. Notas, fragmentos, pequenas narrativas vão se acumulando ao longo dessa escritura que nunca se completa, formando no interior de *Paludes* um abismo, isto é, um espaço habitado por uma reprodução parcial, incompleta, do que idealmente poderia vir a ser (ou mesmo deveria ser) *Paludes*. É preciso ter em mente, ainda, que estamos lendo empiricamente um romance intitulado ele próprio *Paludes*, razão pela qual não seria radical acrescentar uma segunda relação especular, isto é, aquela que diz respeito à relação entre o romance que está sendo escrito pelo narrador e o romance que nós, leitores, temos diante dos olhos:

o leitor se encontra tocado e maravilhado pela estrutura em *mise en abyme* de dois *Paludes*: *Paludes* de Gide, que nós, leitores reais, temos diante dos olhos, e *Paludes II*, que o herói-narrador escreve em forma de diário de um personagem de Virgílio chamado Tytire⁵ (KOSAKA, 2002, p. 40).

Assim, a fronteira entre ficcional e real é embaralhada, não somente no nível narrativo, mas também no nível do autor ficcional e do autor biográfico. Daí a proposta de Goulet (2006), que fala em *auteur mis en abyme*, noção particularmente útil para

melhor compreendermos o funcionamento da autoria em *Paludes*. Goulet explica que há no romance⁶ não somente essas duas instâncias de *mise en abyme*, mas ainda uma terceira (se é o caso de numerar), que envolve diretamente a figura do autor. O *auteur mis en abyme* de *Paludes* não deixa de estar atrelado à *mise en abyme* existente entre *Paludes I* e *Paludes II*, mas o que Goulet procura fazer é evidenciar a dimensão autoral dessa relação: o autor de *Paludes II* pode ser visto como um autor dentro da obra, isto é, a reprodução (novamente parcial, relativa até) do autor dentro da obra. Tem-se uma espécie de autoria *mise en abyme*, ou, como prefere Goulet, um *auteur mis en abyme*.

De um lado, *Paludes* abriga, paralelamente à escritura em forma de diário, uma escritura fragmentada, incompleta, cambiante, vaga reprodução de uma obra que só existe virtualmente, idealmente, nos planos do autor de *Paludes II*. De outro lado, temos um autor escrevendo um livro (*Paludes II*) dentro de um livro que para nós, leitores empíricos, tem o mesmo título, *Paludes*. Essa dinâmica diz respeito não somente aos “livros” em si, mas à própria instância autoral, já que é possível observar também a existência de um autor ficcional de *Paludes* dentro desse romance intitulado ele próprio *Paludes*.

O que Gide instala com seu *auteur en abyme* é um exame crítico da subjetividade e da idiossincrasia do autor lutando contra si mesmo, seu meio, suas experiências e o romance em processo, é a própria maneira como toda sua vida e pensamentos estão orientados, ou desorientados, [...] pela obra que está sendo escrita⁷ (GOULET, 2006, p. 53).

O *auteur mis en abyme* gideano (que poderia ser identificado também em outras obras, como, por exemplo, *Les faux-monnayeurs*) traz uma reflexão, assim, sobre a própria ficcionalização do eu, a fronteira entre autor empírico e autor ficcional, graças a uma estrutura narrativa *mise en abyme* que diz respeito, em última análise, a uma reflexão sobre a própria escritura: *Les cahiers d'André Valter*, *Paludes* e *Les faux-monnayeurs* “focalizaram sucessivamente a problemática do Autor em gestação, vencido pela sua obra [...] O que está em causa é, portanto, o ato de escritura, ou a escritura como ato”⁸ (GOULET, 2006, p. 55-56).

Assim como Gide recorrera a Shakespeare, Poe etc. para explicar seu entendimento de *mise en abyme*, é possível identificar funcionamento semelhante em

Mon cœur mis à nu, de Charles Baudelaire. Não se trata, é importante esclarecer, de buscar uma “origem” dessa dinâmica, tampouco de tentar ver um e outro caso como reflexos perfeitos: trata-se de investigar e discutir os pontos de contato e afastamento entre essas duas obras no que diz respeito à dinâmica da *mise en abyme*, sobretudo na sua dimensão autoral, buscando, a partir daí, compreender de que modo cada obra coloca em causa a própria noção de escritura.

APROXIMAÇÕES ENTRE *PALUDES* E *MON COEUR MIS À NU*

Baudelaire dedicou-se a *Mon cœur mis à nu* de 1859 a 1865. São muitas as cartas em que o poeta cita diretamente a obra, ou o projeto de obra. Em carta de 06 de maio de 1861 à mãe, Baudelaire afirma: “Tenho projetos; *Mon cœur mis à nu*, romances, dois dramas, um deles para o Théâtre-Français, e tudo isso será realmente feito? Já não acredito”⁹ (BAUDELAIRE apud Pichois e Ziegler, 1996, p. 445). Após um período em Bruxelas, para onde leva os manuscritos de *Mon cœur mis à nu*, chegando a aí escrever algumas notas, Baudelaire retorna a Paris, onde morreria meses mais tarde, em agosto de 1867. Cabe a Poulet-Malassis – editor das *Fleurs du mal* – organizar os manuscritos de *Mon cœur mis à nu*: diante de um conjunto de folhas soltas, escritas ora a tinta, ora a lápis, Malassis é o primeiro a assumir o gesto editorial, inscrevendo a completude na incompletude; condensando o disperso; ordenando a desordem: enumera os fragmentos, cola-os em folhas de grande formato e encaderna, dando a um conjunto de notas, fragmentos e apontamentos uma unidade bibliográfica.

A marca maior de *Mon cœur mis à nu* é, com efeito, seu caráter inacabado: há notas, pensamentos pela metade, fragmentos, lembretes:

Da vaporização e da centralização do *Eu*. Está tudo aí. [...] Posso começar *Mon cœur mis à nu* em qualquer lugar, de qualquer maneira, e continuar no dia a dia, seguindo a inspiração do dia e da circunstância¹⁰ (BAUDELAIRE, 1983, p. 676).

Podem-se observar já aí aproximações imediatas com *Paludes*. Primeiramente, há um autor que toma notas ao sabor do cotidiano, escrevendo uma obra tão imprecisa quanto fragmentária, como se estivesse tomado por certa “*manie de l’écriture*” (KOSAKA, 2002, p. 40). Além disso, a obra que está sendo escrita é mencionada no próprio texto, fazendo referência a uma obra ideal que, afinal, nunca se conclui. E é possível, finalmente, observar que se está diante de uma escritura que coloca em xeque também a noção de sujeito autoral; escritura em que o “eu” vaporiza e centraliza, se dissolve e se concentra, tão imprecisamente e tão vagamente quanto a própria escritura, submetida à movência da “*inspiration du dia e da circunstância*”.

Assim como o narrador-autor de *Paludes*, o narrador-autor de *Mon cœur mis à nu* é atravessado pela “*mania de escrita*”. Lembretes, notas, máximas – tudo é escritura. “*Écrire à Gustave et à Léon*” (GIDE, 1958, p. 96), escreve o narrador-autor de *Paludes*. “*Écrire a Mann*” (BAUDELAIRE, 1983, p. 655), escreve o narrador-autor de *Mon cœur mis à nu*. O literário confunde-se com o não literário. Ou, se quisermos, o literário alarga-se para além das fronteiras mais habituais, passa a ser habitado também pelo mais prosaico cotidiano: lembretes, anotações, datas – tudo, mais uma vez, é escritura. Essa escritura, no entanto, não tem fim, não se fecha, é (para) sempre o espaço entre uma escritura dispersa do dia a dia e a projeção de uma obra ideal por vir – mas que nunca vem. Permanece no estado de fragmentos, pensamentos, planos. Uma obra que se move de acordo com a própria movência do dia a dia desses narradores-autores, permanecendo em estado de latência:

O autor, em *Paludes*, é antes de tudo uma espécie de médium possuído pela sua ideia, um ‘escriva’ que não sabe nem o que diz nem aonde vai. Seu livro se constrói ao acaso dos encontros e dos eventos cotidianos. Qualquer personagem, qualquer circunstância, se transforma em materiais em potencial¹¹ (GOULET, 2006, p. 50).

Cabe desde agora a pergunta: em que medida, e de que maneira, pode se dar uma aproximação entre *Mon cœur mis à nu* e *Paludes* na perspectiva de uma dinâmica de *mise en abyme*? As diversas instâncias da *mise en abyme* em *Paludes* são claras: um narrador conta seu dia a dia em forma de diário, ao mesmo tempo em que escreve um romance intitulado *Paludes*, mesmo título que recebe o próprio romance que nós,

leitores, temos em mão. Ao mesmo tempo, o romance que esse narrador escreve reproduz um romance que só existe idealmente, em latência. E, finalmente, a própria figura do autor ficcional escrevendo um romance intitulado *Paludes* reproduz certo aspecto da relação entre autor biográfico e obra, colocando-se em questão a própria fronteira entre autor ficcional e autor biográfico.

O caso de *Mon cœur mis à nu* apresenta algumas diferenças. Primeiro porque, ao contrário de *Paludes*, *Mon cœur mis à nu* foi deixado incompleto por Baudelaire. Ou melhor: o próprio texto de *Mon cœur mis à nu* que temos em mão é o resultado dessa escritura incompleta, cambiante, irregular e cotidiana. Não temos, como em *Paludes*, uma escritura fragmentada e inacabada que está contornada por uma obra mais ou menos “fechada”, um romance que, por mais que traga inovações e discussões a respeito dos limites do romance, do real e do ficcional, é ainda assim, para nossas perspectivas contemporâneas, um romance; foi concluído, foi acabado, foi publicado. Tem uma narrativa, uma organicidade. No caso de *Mon cœur mis à nu*, e sem querer entrar em discussões sobre gênero literário, podemos dizer que temos uma obra inscrita na poética dos rascunhos (DIDIER, 1973), isto é, uma obra em que o fragmentário, o dispersivo, o rascunho, o inacabado são significativos, geram sentidos, fazem parte dessa obra. Se é romance, poema em prosa, diário íntimo – difícil, ou mesmo inútil, dizer. Em certo sentido, podemos dizer que *Mon cœur mis à nu* é por si só aquilo que era *Paludes II*. Diferentemente deste, no entanto, não está inserido em um romance, em uma narrativa que lhe sirva de abrigo – ou, para retomar a metáfora gideana, de brasão. O que não quer dizer que não haja em *Mon cœur mis à nu* uma *mise en abyme* que de algum modo se aproxime de uma das instâncias de *mise en abyme* identificadas em *Paludes*.

Retomemos o fragmento de *Mon cœur mis à nu* que nos serviu de ponto articulador com *Paludes*: “Da vaporização e da centralização do *Eu*. Está tudo aí. [...] Posso começar *Mon cœur mis à nu* em qualquer lugar, de qualquer maneira, e continuar no dia a dia, seguindo a inspiração do dia e da circunstância”¹² (BAUDELAIRE, 1983, p. 676). *Mon cœur mis à nu* aparece aqui como obra por vir, obra sendo (ou que será) escrita. Ao mesmo tempo, o que temos diante dos olhos é um livro chamado

Mon cœur mis à nu. Ora, tal dinâmica não parece, a princípio, tão distante daquela observada em *Paludes*: um narrador-autor escreve um livro chamado *Paludes*, e o livro que lemos chama-se, também ele, *Paludes*. Há, no entanto, uma diferença fundamental: neste caso, a escritura fragmentária, inacabada e cambiante desse *Paludes II* faz parte de um romance, de uma narrativa, enquanto a dispersão e o inacabamento de *Mon cœur mis à nu* são aquilo mesmo que forma a obra. É mais interessante pensar a *mise en abyme* de *Mon cœur mis à nu*, assim, a partir de outra perspectiva, também observável em *Paludes*: a instauração de um espaço enunciativo que reproduz parcialmente, dispersivamente, incompletamente uma instância que está mais propriamente no espaço de uma projeção ideal de obra. Dito de outro modo, assim como *Paludes II* estabelece uma relação com certo ideal do que deveria ser *Paludes*, *Mon cœur mis à nu* é também ele a realização incompleta e fragmentária de um *Mon cœur mis à nu* que só existe na projeção daquele narrador-autor, uma obra que só existe enquanto ideia, enquanto plano que nunca se realiza ou, se quisermos, só se realiza parcialmente, como a representação do brasão *en abyme* contida no interior de outro brasão.

Essa projeção da obra, ou essa obra cambiante, que só existe enquanto obra por se fazer, encontra na instância do leitor uma dinâmica interessante. Gide anuncia, no prefácio ao texto, que “antes de explicar meu livro para os outros, espero que eles mesmos me expliquem [...] Um livro é sempre uma colaboração [...] Esperemos de todos os lugares a revelação das coisas; do público, a revelação de nossas obras”.¹³ Gide admite, assim, que a movência de *Paludes* (e aqui nos referimos, evidentemente, tanto a *Paludes I* quanto a *Paludes II*) só pode ser “solucionada” pelo gesto do leitor de dar um sentido, um movimento, uma organização àquele texto. A obra existe não em si mesma, mas na relação estabelecida entre leitor e texto, entre leitor e obra. É ele o responsável por organizar o texto, construir sentidos, determinar pontos de significância, percursos de leitura. Reconsideremos o caso de *Mon cœur mis à nu*: sua movência se “resolve”, por assim dizer, com o gesto de um leitor primeiro: no caso, Poulet-Malassis. É ele que, ao ler os textos, organiza-os, sequencia-os, pré-estabelecendo um sentido, um movimento, uma organização e um percurso. Os

demais leitores, como se sabe, também serão responsáveis por um segundo gesto de organização daqueles fragmentos, pedaços de texto, notas interrompidas. O gesto inicial de Poulet-Malassis, contudo, permanece como a potencialização dessa relação fundamental entre leitor e obra, só havendo esta porque há aquele, ou, melhor dizendo, a obra se move e se desloca conforme se dá o gesto de ler, atribuir sentidos, estabelecer relações, determinar percursos e organizações. Essa escritura baseada no fragmentário, na projeção de uma obra por vir, que aparece tanto em *Paludes* como em *Mon cœur mis à nu*, depende, portanto, do próprio leitor, que assume um lugar privilegiado dentro da própria obra – parece que seria oportuno falarmos, então, não somente de um *auteur mis en abyme*, mas também, em certa medida, de um *lecteur mis en abyme*.

A problemática entre autor fictício e autor biográfico (advinda do *auteur mis en abyme*) que atravessa *Paludes* também comparece em *Mon cœur mis à nu*. É verdade que o funcionamento é mais uma vez diferente: não há, como em *Paludes*, um personagem autor claro, nitidamente delimitado, que, na própria narrativa do romance, escreve uma obra. O que se tem em *Mon cœur mis à nu* é novamente de ordem mais dispersiva e menos conclusiva. O *auteur mis en abyme* em *Mon cœur mis à nu* se dá na medida em que é projetado na obra um autor biográfico que, no entanto, não é tão biográfico assim. Tem-se de um lado um narrador-autor que se remete a fatos da vida do homem Baudelaire: “História da minha tradução de *Edgar Poe*. História das *Fleurs du mal*, humilhação pelo mal-entendido, e meu processo”¹⁴ (BAUDELAIRE, 1983, p. 685); de outro lado, tem-se um narrador-autor que fala abertamente na “vaporização e centralização do *Eu*”¹⁵ (BAUDELAIRE, 1983, p. 676), enunciado que já põe em evidência o esmaecimento das fronteiras entre autor ficcional e autor biográfico. *Mon cœur mis à nu* traz para o espaço da obra a “impostura” (SISCAR, 2007), o apelo à “fantasia” (FRIEDRICH, 1978), a capacidade, enquanto “criador artificioso” (AUERBACH, 2012, p. 326) de “dramatizar a si mesmo” (idem, p. 310), a “verdade das máscaras” de que falava Oscar Wilde (WILDE *apud* HAMBURGER, 2007, p. 86).

CONCLUSÃO

Assim como Gide não inventou a *mise en abyme*, tampouco inventou o *auteur mis en abyme*. No primeiro caso, Gide cunhou o termo, dando nome a um procedimento que, como ele mesmo admitia, datava de muito antes. No segundo caso, foi Goulet (2006) quem assim criou o termo, para melhor compreender a ambiguidade que atravessa o autor biográfico e o autor ficcional em Gide. Também não é exclusividade de Gide o trabalho sobre as fronteiras entre autorias. A problematização do sujeito-autor comparece pelo menos desde a modernidade literária europeia (Baudelaire). Nada disso significa que André Gide seja menor ou maior. Tampouco procura relativizar, ou mesmo diminuir, as muitas inovações introduzidas por Gide no romance do século XX. O que procuramos fazer é, através de uma perspectiva de comparação de obras (e, em maior dimensão, autores), melhor compreender o funcionamento de determinado procedimento literário, no caso, a *mise en abyme*, chegando a um entendimento que dê conta das diversas manifestações e possibilidades desse procedimento. As várias instâncias de *mise en abyme* presentes em *Paludes* não são as mesmas que aparecem em *Mon cœur mis à nu*. A comparação delas, no entanto, nos leva a melhor compreender as muitas formas que pode assumir esse procedimento, as muitas dinâmicas que pode engendrar, os funcionamentos que pode colocar em marcha.

Enquanto *Paludes* apresenta uma *mise en abyme* de dimensão tripla (a relação entre o romance que temos em mãos, chamado *Paludes*, e o romance que está sendo escrito pelo narrador, também chamado *Paludes*; a relação entre o romance que o narrador-autor está escrevendo e a projeção imaginária do que deveria ser esse romance; a relação entre o próprio autor ficcional representado em *Paludes* e o autor biográfico que escreveu o romance que temos em mão), *Mon cœur mis à nu* apresenta uma *mise en abyme* de dimensão dupla (a relação entre *Mon cœur mis à nu*, movente e inacabado, e uma projeção de *Mon cœur mis à nu* ideal, que se pretende escrever; a relação ambígua entre autor ficcional, representado narrativamente em *Mon cœur mis à nu*, e autor biográfico, responsável pelas notas que temos em mão). Essas diferenças

são consequência de uma diferença maior e fundamental: *Paludes* é um romance acabado; apresenta planos narrativos bem definidos; a fragmentação e a incompletude da escritura de *Paludes II* entra no romance como um desses planos, estando conformado a uma estrutura mais ou menos fechada e acabada. *Mon cœur mis à nu*, por sua vez, funda-se na dispersão e no inacabamento. Ele é por si só formado de fragmentos, notas, pensamentos cortados, planos de texto, esquema desse livro a vir que não veio, é projeção, imaginário; ou, se veio, veio enquanto dispersão, enquanto fragmentação, enquanto poética do rascunho (DIDIER, 1973). É, em última instância, a radicalização da “*manie de l’écriture*” que tanto atormenta o narrador-autor de *Paludes*: o dia a dia se faz escritura; memórias entrecruzadas; planos de capítulo; possibilidades de percursos; pensamentos interrompidos; colagens de jornal, tudo é escritura, e a escritura é um ato tão rotineiro e cotidiano quanto os próprios atos que ela tenta apreender no seu espaço dispersivo e labiríntico.

REFERÊNCIAS

ALBOUY, Pierre. “*Paludes et le mythe de l’écrivain*”. *Cahiers André Gide*, n. 3, 1972, p. 241-251.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1983.

DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

DIDIER, Béatrice. “*Une économie de l’écriture. Fusées et Mon cœur mis à nu*”. In: *Littérature*, n. 10, 1973, p. 57-64.

_____. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951.

_____. *Romans, récits et soties, oeuvres lyriques*. Paris: Gallimard, 1958.

GOULET, Alain. “*L’auteur mis en abyme (Valéry et Gide)*”. In: *Lettres françaises*, Unesp, n. 7, 2006, p. 39-58.

_____. “Place et fonction du narrateur”. In: _____. *Les faux-monnayeurs: mode d’emploi*. Paris: SEDES, 1991, p. 134-156.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KOSAKA, Miki. “La fonction de l’agenda dans *Paludes* d’André Gide. Entre la fiction et la réalité”. In: *Gallia*, 41, 2002, p. 39-45.

PICHOIS, Claude. “Introduction”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Mon cœur mis à nu*. Édition diplomatique établie par Claude Pichois. Genève: Librairie Droz, 2001.

PICHOIS, Claude; ZIEGLER, Jean. *Charles Baudelaire*. Paris: Fayard, 1996.

SISCAR, Marcos. “‘Responda, cadáver’: o discurso da crise na poesia moderna”. In: *Alea*, vol. 9, n.º. 2, julho-dezembro 2007, p. 176-189.

STANCIU-CAPOTA, Rodica. “Du blason littéraire ou La mise en abyme en littérature”. In: *Dialogos*, n. 9, 2004, p. 55-57.

Recebido em 01 de maio de 2015

Aceito em 29 de junho de 2015

Como citar este artigo:

MATTOS, Thiago. “*Paludes e Mon cœur mis à Nu: uma aproximação entre André Gide e Charles Baudelaire através da noção de mise en abyme*”. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p. 82-94. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie06.pdf>. Acesso em: dd. mm. aaaa. ISSN: 1809-3507.

¹ “J’aime assez qu’en une oeuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniñes* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d’autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionettes ou de fête au château. Dans *la Chute de la Maison Usher*, la lecture que l’on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n’est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait bien mieux ce que j’ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ‘en abyme’”

² “transposition, réduplication ou figuration en modèle réduit, du sujet de l’oeuvre exposé à l’intérieur de la fiction, en vue d’éclairer une intention de l’auteur”

³ “toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient”

⁴ Albouy (1972) propõe, por questões de clareza analítica, que o livro *Paludes* que o narrador escreve seja chamado de *Paludes II*. Adotaremos sua proposta.

⁵ “le lecteur est frappé et émerveillé par la structure de la mise en abyme de deux *Paludes*: *Paludes* de Gide que nous, le lecteur réel, tenons à la main, et *Paludes II* qu’écrit le héros-narrateur sous la forme du journal d’un personnage virgilien nommé Tytire”

⁶ Reconnecemos que Gide dizia que seu único romance era *Les faux-monnayeurs*, considerando a maior parte dos seus outros escritos como *sotie*. Por uma questão didática e por reconhecer ao mesmo tempo o polimorfismo do romance ao longo de todo o século XX, optamos por nos referir a *Paludes* como um romance.

⁷ “Ce que Gide instale avec son auteur en abyme, c’est un examen critique de la subjectivité et de l’idiosyncrasie de l’auteur aux prises avec lui-même, son entourage, ses expériences et le roman à faire, c’est la manière même dont toute sa vie et ses pensées sont orientées, infléchies [...] par l’oeuvre à écrire.”

⁸ “focalisé la problématique sur l’Auteur en gestation, terrassé par son oeuvre [...] Ce qui est finalement en cause, c’est donc bien chaque fois l’acte d’écriture, ou de l’écriture comme acte”

⁹ “J’ai encore des projets; Mon coeur mis à nu, des romans, deux drames, dont un pour le Théâtre-Français, tout cela sera-t-il jamais fait ? Je ne le crois plus.”

¹⁰ “De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. [...] Je peux commencer *Mon coeur mis à nu* n’importe où, n’importe comment, et continuer au jour le jour, suivant l’inspiration du jour et de la circonstance”

¹¹ “L’auteur, dans *Paludes*, est avant tout une sorte de médium possédé par son idée, un ‘scribe’ qui ne sait ce qu’il dit ni où il va. Son livre se construit au hasard des rencontres et des événements quotidiens. Tout personnage, tout circonstance, se transforment en matériaux potentiels”

¹² “De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. [...] Je peux commencer *Mon coeur mis à nu* n’importe où, n’importe comment, et continuer au jour le jour, suivant l’inspiration du jour et de la circonstance”

¹³ “avant d’expliquer aux autres mon livre, j’attends que d’autres me l’expliquent [...] Un livre est toujours une collaboration [...] Attendons de partout la révélation des choses; du public, la révélation de nos oeuvres”

¹⁴ “Histoire de ma traduction d’*Edgar Poe*. Histoire des *Fleurs du mal*, humiliation par le malentendu, et mon procès”

¹⁵ “De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*”